

## “Cadê os seus *Chediak* da vida?": considerações sobre em uma gravação etnográfica de *Cochichando*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Choro no sentido lato

*Renan Moretti Bertho*  
Unicamp – [renanbertho@gmail.com](mailto:renanbertho@gmail.com)

*Guilherme Augusto Lamas*  
Unicamp – [guilamas@yahoo.com](mailto:guilamas@yahoo.com)

**Resumo.** O presente trabalho se propõe a analisar uma gravação etnográfica da música *Cochichando* (composta por Pixinguinha – Alfredo da Rocha Vianna Filho). Trata-se de um registro realizado por um dos autores durante pesquisa de campo em uma roda de choro no ano de 2018, na cidade de Campinas. Diante desse material, nosso objetivo é compreender possíveis relações entre essa gravação e alguns referenciais que aparecem direta ou indiretamente neste registro. São observadas menções às partituras editadas (como o caso do *songbook Choro* de Almir Chediak), como também influências de gravações canônicas (como o álbum *Era de Ouro*, lançado por Jacob do Bandolim em 1967). Nesse sentido, utilizamos transcrições e análises musicais, buscando apontar as possíveis relações entre diferentes materialidades musicais.

**Palavras-chave.** Choro. Etnomusicologia. Análise.

**Title.** “*Cadê os seus Chediak da vida?*”: *Considerations on an Ethnographic Recording of Cochichando.*

**Abstract.** This article aims to analyze an ethnographic recording of *Cochichando* (composed by Pixinguinha – Alfredo da Rocha Vianna Filho). It is a record made by one of the authors during field research on a *roda* de choro in 2018, in the city of Campinas. Given this material, our goal is to understand possible relationships between this recording and some references that appear directly or indirectly on that. It is possible to note mentions of edited scores (as in the case of the *songbook Choro* by Almir Chediak) as well as influences from canonical recordings (such as the album *Era de Ouro*, Jacob do Bandolim – 1967). In this sense, we use musical transcriptions and analyzes, seeking to point out possible relationships between different musical materialities.

**Keywords.** Choro. Ethnomusicology. Analysis.

### 1. Introdução

O presente trabalho possui como objeto de estudo uma gravação de *Cochichando*, música composta por Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1897–1973)<sup>1</sup>. Trata-se de um áudio que foi captado durante pesquisa de campo em uma roda de choro realizada no dia 17 de abril de 2018, em um estabelecimento comercial denominado Vila Bar, localizado na cidade de Campinas<sup>2</sup>. Nesse dia, foram feitas um total de três horas e treze minutos de gravações em áudio, registradas por meio de um gravador portátil modelo *ZOOM H6* que foi colocado sobre a mesa dos músicos<sup>3</sup>.

Dentro desse amplo registro fonográfico, o recorte específico para a performance de *Cochichando* foi definido levando em conta dois principais fatores: em primeiro lugar, trata-se uma música presente em diversas rodas de choro e que, conseqüentemente, faz parte do repertório de variados músicos que se dedicam a esse gênero; o segundo fator é que, ao analisarmos essa gravação, notamos elementos que relacionam o conteúdo apresentado ao vivo (que foi captado pelo gravador) e diferentes registros escritos (vinculados principalmente por meio de partituras). Trata-se, sobretudo, de compreender como as rodas de choro podem relacionar diferentes suportes e materialidades musicais, e como os diferentes campos da música gravada e da música escrita podem coexistir em uma mesma situação de performances ao vivo<sup>4</sup>.

Por se tratar de um choro conhecido e frequentemente tocado em rodas e apresentações, *Cochichando* possui diferentes registros em partitura que foram realizadas em diferentes épocas. Desde manuscritos feitos por músicos amadores que viveram em meados do séc. XX até partituras editadas e publicadas em livros e apostilas. Ao analisarmos a gravação feita no Vila Bar, notamos a presença de duas dessas notações: a primeira é o *songbook* Choro, editado por Almir Chediak; e a segunda é a apostila intitulada *Quebrando Galho* produzida e editada pelos professores do curso de choro do Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos – Tatuí/SP.

Em relação ao *songbook*, notamos que logo nos primeiros minutos dessa gravação ouvimos as falas dos próprios músicos decidindo coletivamente qual choro será apresentado. Uma vez que o repertório não foi definido à priori e que cada músico sabe tocar determinados choros, combinados dessa natureza são parte essencial da dinâmica dessas rodas. Dentre as falas desse momento podemos escutar, entre os instantes 1'12" e 1'13", a seguinte questão: “Cadê os seus Chediak da vida?”. Trata-se de uma referência direta aos três volumes do *songbook* Choro, série de livros que possui grande circulação entre os músicos que tocam choro. *Cochichando* está presente no primeiro volume lançado em 2007 (CHEDIAK, 2007, p.110)<sup>5</sup>.

No caso da apostila *Quebrando Galho*, convém esclarecer de início que a partitura de *Cochichando* presente nesse material é uma transcrição do álbum *Era de Ouro*, de Jacob do Bandolim, lançado em 1967. As relações entre esse conteúdo e o áudio da roda de choro se mostram no âmbito das escolhas interpretativas e do uso de ornamentos utilizados pelo bandolinista que participa da roda – essas aproximações serão aprofundadas e exemplificadas no tópico 5 deste texto. Não se sabe ao certo se os músicos que tocam nessa roda tiveram contato com a partitura da apostila *Quebrando Galho* ou se escutaram diretamente a gravação de Jacob do Bandolim. Porém, o que se observa é que o *Cochichando* tocado pelos instrumentistas da

roda do Vila Bar, apresenta múltiplas influências: seja da gravação feita por Jacob em 1967, seja da transcrição para a apostila *Quebrando Galho*, seja da versão impressa no *songbook* Choro de Almir Chediak.

## 2. Contexto etnográfico

Conforme dito anteriormente, a gravação de *Cochichando* apresentada nesse trabalho, foi feita em uma roda de choro no Vila Bar – que na época estava localizado na Avenida Santa Isabel, número 1.690, no distrito de Barão Geraldo, Campinas. Entretanto, essa manifestação teve início em uma pizzaria – também localizada no distrito de Barão Geraldo – no ano de 2002, como uma iniciativa informal dos alunos do curso de música da Universidade de Campinas (Unicamp). Segundo Eduardo Fiorussi, violonista que na época participou desse núcleo de estudantes: “Essa roda era muito descontraída; a maioria dos músicos estava se iniciando na linguagem do choro” (FIORUSSI, 2012, p.10).

Com o passar do tempo, músicos da cidade de Campinas e região começaram a frequentar esse espaço. Diversos grupos musicais e iniciativas culturais se formaram a partir desse contexto, e “muitos músicos que ali se iniciaram no choro, hoje tocam profissionalmente também” (FIORUSSI, 2012, p.10). Os autores desse texto, por exemplo, participaram ativamente dessa roda de choro entre os anos de 2013 e 2015, momento no qual eram estudantes de pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp. Atualmente a “Roda do Vila”, como é popularmente conhecida, acontece às terças-feiras, a partir das 21h e o número de participantes varia a cada semana, podendo reunir mais de 10 músicos, entre profissionais, estudantes da Unicamp e amadores.

Vale notar que, na gravação aqui estudada, a instrumentação presente é composta por flauta transversal, 2 bandolins, cavaco e violão. Curiosamente, não há a presença de pandeiro e violão de sete cordas, ambos instrumentos que são frequentemente observados em rodas de choro. No entanto, o que se observa é que esses instrumentos estão presentes em outros pontos da gravação realizada nesse mesmo dia. Isso ocorre, pois outros músicos chegaram na roda em momentos posteriores à performance de *Cochichando*. Essa observação é uma demonstração do caráter informal e espontâneo que a roda possui atualmente, podendo variar consideravelmente em número de integrantes e instrumentação presente.

Cabe reforçar que o trabalho de campo que originou a gravação aqui analisada é parte de uma pesquisa de doutorado. Logo, as bases metodológicas utilizadas no registro dessa gravação estão diretamente associadas aos pressupostos teóricos dessa investigação, um dos

quais – a noção de reflexividade – será abordado adiante. Dada a existência de um arcabouço teórico metodológico que fundamentou os registros em áudio na pesquisa de campo, nos referimos ao recorte de parte deste material como uma gravação etnográfica.

### **3. *Cochichando*: o escrito e o gravado**

*Cochichando* foi registrada em vários manuscritos e gravações ao longo do século XX e início do século XXI. Até o momento da escrita deste texto, o manuscrito mais antigo de *Cochichando* data de 15 de agosto de 1938, sendo que, entre 1939 e 1963, diversas cópias foram feitas por Arnaldo Corrêa, Candinho do Trombone, Jacob do Bandolim, Manuel Pedro do Nascimento, Patrocínio Gomes e, evidentemente, o próprio Pixinguinha<sup>6</sup>. Muitos dos manuscritos realizados nesse período integravam cadernos, coleções ou arquivos pessoais, ou seja, pertenciam a uma seleção arbitrária de partituras que eram copiadas à mão pelos próprios instrumentistas<sup>7</sup>.

Mais do que um registro da grafia musical, esse material guarda sobretudo a memória do repertório que era praticado em situações informais, como rodas de choro, saraus e serestas. Ao entender esses manuscritos como parte de uma “musicologia popular”, Pedro Aragão observa que “...essas partituras circulavam dentro de um círculo específico de músicos que certamente tocavam juntos e tinham relações de amizade” (ARAGÃO, 2013, p.205). Logo, o fato de encontrarmos diversos manuscritos de *Cochichando* é um forte indício de que, desde meados do século XX, esta música faz parte do repertório de inúmeros instrumentistas, sejam eles profissionais ou amadores. Logo, não é exagero afirmar que se trata de uma música importante na história do choro e que, como veremos adiante, continua presente no repertório dos músicos que atualmente se dedicam a essa linguagem.

Outro dado que demonstra a pertinência de *Cochichando* é que, ao observar a presença dessa música no *site Discos do Brasil*, por exemplo, encontra-se um total de 38 registros de gravações. Apenas nesse contexto, a mais antiga encontrada é de 1971, feita por Jacob do Bandolim no LP *Os Saraus de Jacob* e a mais atual é de 2016, gravada por Vânia Bastos e Marcos Paiva no CD *Concerto para Pixinguinha*<sup>8</sup>. Apesar desse acervo ter boa credibilidade, notamos a ausência de alguns importantes registros. É o caso, por exemplo, do álbum *Era de Ouro*, de Jacob do Bandolim, lançado em 1967 e que não consta nesse catálogo. Cabe sinalizar que, apenas nesse breve recorte analítico, constituído meramente de dois formatos de mídia (LP e CD) notamos uma variação de mais de quarenta anos entre as duas

gravações. Esse fato não apenas reafirma a pertinência de *Cochichando* no repertório dos intérpretes de choro, como também aponta para as diferentes épocas em que foi registrada.

#### **4. O ao vivo e o etnografado: rodas, pautas e gravações**

Ambos os autores deste trabalho são *insiders*<sup>9</sup> das rodas de choro, isso significa que participam dessas manifestações enquanto instrumentistas e que vivenciam o cotidiano das mesmas enquanto artistas engajados e comprometidos com a disseminação dessa música. Logo, a gravação de *Cochichando* feita na roda de choro do Vila Bar foi realizada em um contexto de proximidade com o objeto de estudo. Se, por um lado, tal familiaridade contribui com a percepção e a compreensão do objeto, por outro, há o risco dessa mesma familiaridade reiterar estereótipos e dificultar o desenvolvimento de um senso crítico. Frente esse conflito metodológico, os dados etnográficos apresentados aqui são frutos de um trabalho de campo orientado sobretudo pela noção antropológica de reflexividade.

Para Robben e Sluka, a tendência reflexiva na pesquisa de campo teve início entre 1970 e 1980, com a emergência da perspectiva pós-moderna na antropologia. Enquanto ferramenta etnográfica, essa inovação enriqueceu o trabalho de campo e permitiu aos antropólogos “prestarem muito mais atenção ao processo interacional através do qual eles adquirem, compartilham e transmitem conhecimento.” (ROBBEN e SLUKA, 2007, p.443)<sup>10</sup>. Em diálogo com Charlotte Aull Davies, notamos ainda que, em pesquisas etnográficas de proximidade com o objeto, a construção de dados é entendida como um processo de autorreferência, um constante voltar-se para si mesmo (DAVIES, 1999, p.4). Diante dessa situação, o etnógrafo deve estar “sensibilizado pela natureza das condições que regem sua própria participação como parte do seu desenvolvimento no entendimento das pessoas que estuda” (DAVIES, 1999, p.73). Nessas circunstâncias, entendemos que a gravação de *Cochichando* no Vila Bar é mais do que um dado de pesquisa ou um registro meramente sonoro; é também parte de um contexto de produção da reflexividade etnográfica.

Partindo dessa vertente metodológica, convém observar alguns dados provenientes da pesquisa de campo. Inicialmente verificou-se que, no contexto da roda do Vila Bar, *Cochichando* é uma música notavelmente conhecida. Isso significa que muitos músicos sabem tocar esse choro, o que o caracteriza enquanto um elemento de unificação e de identificação entre os participantes da roda. Geralmente é tocada na tonalidade de Ré menor e em formato rondó (forma AA'BB'A''CC'A'''). Isso significa que toda parte A é tocada em Ré menor<sup>11</sup>, as partes Bs são performadas em Fá Maior e as partes Cs em Ré Maior.

Outro dado etnográfico que se coloca é que as referências de materiais fonográficos são essenciais para orientar o aprendizado e o aprimoramento técnico dos músicos. Nesse ponto, vale o diálogo com Renan Bertho ao observar como que o “uso do material fonográfico influencia o aprimoramento técnico dos músicos que participam de uma roda de choro.” (BERTHO, 2018, p.215). Por meio de dados, entrevistas e análises, o autor demonstra como o material gravado utilizado nesses espaços de prática carrega muito mais do que informações sonoras, mas também caracteriza uma referência estética e uma orientação ideológica (BERTHO, 2018, p.221-224). Como efeito, muitas são as gravações canônicas presentes no ambiente de uma roda de choro. Desde os discos que todos os músicos devem conhecer até os materiais e recursos pedagógicos que auxiliam os recém-chegados.

Além das gravações, uma outra fonte para o aprendizado dos choros é a partitura. Conforme argumentado anteriormente, manuscritos feitos por instrumentistas no início do século XX podem nos dar uma dimensão histórica da importância da notação musical. Entretanto, apesar dessa renomada contribuição, o que se observa empiricamente nas rodas de choro é que muitos músicos com habilidade de ler partituras, se desvinculam desse recurso e fazem a opção por tocar de cor. Diante dessa situação, a notação musical serve unicamente como “um suporte para a memorização da estrutura básica da música (...)” (ARAGÃO, 2013, p.164), e o aprendizado do choro deve ser posteriormente complementado por “(...) outros aspectos não escritos como “colorido”, “improvisação” etc.” (*ibid*, p.164)<sup>12</sup>. No contexto específico da roda do Vila Bar, as partituras não são oficialmente problematizadas, porém, o que se observa é uma grande valorização dos músicos que decoram o choro.

Em diálogo com Nicholas Cook, compreendemos que a partitura pode ser entendida para além da representação gráfica. Ao pensar a performance musical como um fenômeno social, Cook desconstrói a ideia da notação enquanto texto (um produto finalizado que é idealmente reproduzido através das performances) e propõe o conceito de notação enquanto *script* (algo que pode ser acrescido de significações, interações e construções sociais). Nas palavras do autor: “pensar na notação como ‘*script*’ e não como ‘texto’ não é simplesmente imaginá-la como se fosse menos detalhada (...) há uma incomensurabilidade entre o detalhe da notação e o detalhe da performance” (COOK, 2006, p.12). Na prática, o conceito de *script*, proposto por Cook, corresponde à noção de partitura como um suporte para a compreensão da estrutura musical – tal qual exposto por Aragão (ARAGÃO, 2013, p.164). Observamos ainda que esses “*scripts*/suportes” se relacionam e se complementam por meio de influências fonográficas, coexistindo enquanto diferentes faces de um mesmo fenômeno social.

Conforme mencionado na introdução, duas principais partituras se mostram pertinentes quando observamos a gravação do Vila Bar: o *songbook* Choro (editado por Almir Chediak e mencionado anteriormente) e a apostila intitulada *Quebrando Galho* produzida e editada pelos professores do curso de choro do Conservatório de Tatuí/SP. Enquanto a presença do *songbook* Choro se mostra desde os primeiros momentos da gravação aqui apresentada (vide a fala “Cadê os seus Chediak da vida?”, que dá nome ao presente trabalho) a presença da apostila dos professores de Tatuí será observada analiticamente no tópico seguinte.

### 5. Transcrições, análises e considerações

Nesse tópico serão realizadas análises baseadas na transcrição da gravação etnográfica de *Cochichando*. Vamos focar basicamente em algumas questões interpretativas que podem auxiliar na relação dessa gravação com outros suportes e materialidades musicais.

<b>Roda de choro (2018)</b>	
Músicos / Instrumentos	Eduardo Pereira / Cavaco
	Luiz Paulo / Bandolim
	Rafael Yasuda / Bandolim
	Renan Bertho / Flauta
	Ricardo Henrique / Violão 6
Forma e instrumento solista	A - Bandolim
	A' - Flauta
	B - Cavaco
	B' - Flauta
	A'' - Bandolim
	C - Cavaco
	C' - Bandolim / Improviso
	C'' - Flauta / Improviso
	A''' - Bandolim
Andamento	87 bpm

**Tabela 1:** Ficha técnica da gravação de *Cochichando*.

O primeiro ponto que discutiremos é a acentuada interação sonora dentre os solistas, ou seja, mesmo nos momentos em que se destaca o solista principal, há a presença do outro solista em segundo plano realizando contracantos. Semelhante observação foi feita por Paula Valente ao analisar a interação entre saxofone e bandolim na gravação de *Cochichando* realizada pelo grupo Moderna Tradição (VALENTE, 2014, p.105). Destacamos ainda que este modelo de interação é frequente em rodas de choro com mais de um solista.

Observamos ainda que no solo de Luiz Paulo ficam claras similaridades com a interpretação de Jacob do Bandolim. Muitas das ornamentações e variações rítmicas observadas



na roda de choro encontram correspondência na gravação de *Cochichando* presente no álbum *Era de Ouro* – Jacob do Bandolim, 1967 (faixa 4 do lado B). Conforme apontado anteriormente, a transcrição dessa gravação é parte do material de estudo da apostila *Quebrando Galho*, dos professores do curso de Choro do Conservatório de Tatuí (SP).

Exemplos dessas proximidades entre a performance observada na roda e os registros escritos podem ser observados nas imagens abaixo. Enquanto as figuras 1, 2 e 3 são transcrições da gravação etnográfica, a figura 4 mostra um trecho da transcrição feita na apostila *Quebrando Galho* (similaridades entre os dois contextos estão apontadas com círculos vermelhos). Cabe observar principalmente o uso de melodias sincopadas (c: 5 e 10); melodias pontuadas (c: 4 e 8); antecipações (c: 7 e 17), ornamentos / apojatura (c: 4, 7 e 15), que são também elementos representativos nas interpretações do gênero musical aqui discutido<sup>13</sup>.

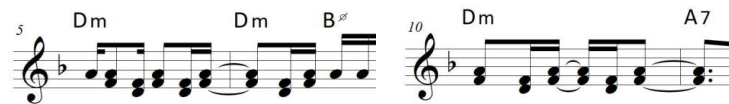


Figura 1: síncoas

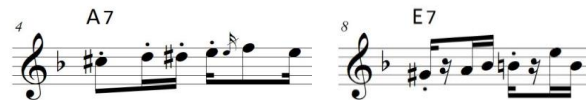


Figura 2: pontuada

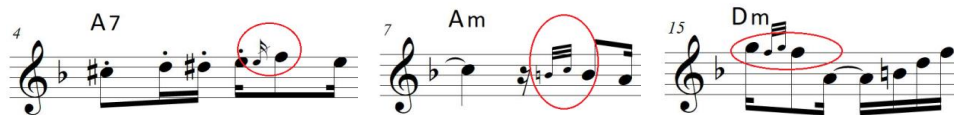


Figura 3: ornamentos





The image shows a musical score for the piece 'Quebrando Galho'. It is written in 2/4 time and consists of four staves of music. The chords indicated above the notes are: Dm, A7, A7, Dm (measures 1-4); Dm, B<sup>9</sup>, Am, E7, A7, Dm (measures 5-10); A7, A7, D7, Gm, E<sup>9</sup>, Dm (measures 11-16); and E7, A7, Dm, Dm, C7, F, D7, Gm (measures 17-24). Red circles are drawn around specific melodic ornaments in measures 4, 8, 12, and 20.

Figura 4: trecho da transcrição feita na apostila *Quebrando Galho*

Com relação à harmonia, um aspecto interessante é a análise do SubV7 (Eb7). Variações desta natureza são frequentes nas rodas de choro, sendo que podemos observá-la na maioria dos As da gravação, exceto no primeiro e último (c:21 da figura 6).

Referente ao último A, notamos que a melodia é tocada sem variações e com 2 repetições dos últimos 4 compassos, sendo que o solista finaliza na nota ré e alguns músicos da roda tocam tanto harmonia Ré menor com Sétima Maior, quanto a nota mi aparece em outros solistas.

Seguem abaixo partituras das partes A de *Cochichando*, sendo que a figura 5 é a partitura publicada na edição do Almir Chediak e a figura 6, transcrição realizada a partir da Roda de Choro no Vila Bar. Tendo em vista as três partituras, entendemos que tantos os elementos interpretativos (como as ornamentações) quanto as características estruturais da música (como síncopas e notas pontuadas) se relacionam. Trata-se, portanto, de uma correlação entre fatores – interpretativos e/ou estruturais – que se sobrepõem em diferentes materialidades por mais de cinquenta anos, desde a gravação de Jacob em 1967 até o registro fonográfico da roda de choro em 2018.



**Figura 5:** *Cochichando* (p.110, vol.1) do *songbook* Choro, de Almir Chediak

**Figura 6:** transcrição feita a partir da Roda de Choro no Vila Bar

Finalizando esta breve análise, notamos também que na gravação etnográfica os solistas se intercalam em cada parte da música e que os contracantos são constantes entre todos os instrumentos da roda, sendo também de caráter improvisativo nas partes Cs, assuntos esses que aprofundaremos em publicações futuras.

## 6. Conclusão

Ao apresentar algumas reflexões sobre uma gravação etnográfica de *Cochichando* buscamos articular relações entre diferentes materialidades musicais e, conseqüentemente, compreender como o gravado, o escrito e o ao vivo se sobrepõem e se intercalam em uma roda de choro. Nesse sentido, concluímos que tanto o *songbook* Choro (editado por Almir Chediak), quanto a apostila intitulada *Quebrando Galho* são materiais que dão suporte à diferentes versões dessa música e que, mesmo indiretamente, se fazem presentes na prática musical. Partindo dessa observação, demonstramos algumas escolhas interpretativas que podem estar embasadas pelas partituras tanto quanto pelas gravações.

Enquanto a presença do *songbook* está representada pela fala “Cadê os seus *Chediak* da vida?” logo nos primeiros momentos da gravação etnográfica, a influência da gravação de Jacob do Bandolim – que foi transcrita na apostila dos professores de Tatuí – se mostra em questões interpretativas e estilísticas presentes no fraseado do solista na roda de choro. Finalmente, trata-se de compreender as partituras enquanto “*scripts*/suportes” que se relacionam e se complementam, coexistindo enquanto diferentes faces de um mesmo fenômeno social. Por estas razões, concluímos que análise de *Cochichando*, um choro amplamente difundido, apresenta questões importantes para compreendermos como diferentes materialidades musicais podem se relacionar em um contexto etnográfico.

### Referências

- ARAGÃO, Pedro. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- BERTHO, Renan Moretti. Gravações performadas: material fonográfico e aprimoramento técnico em uma Roda de Choro. *Rev. Tulha*, Ribeirão Preto, v. 4, n. 2, p. 215–227, jul/dez, 2018.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Choro*. Organizado por Mario SÈVE, Rogério SOUZA e DININHO. Rio de Janeiro. Editora Lumiar. Volume 1, 2007.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.
- DAVIES, Charlotte Aull. *Reflexive ethnography: a guide to researching selves and others*. London; New York, NY: Routledge, 1999.
- FIORUSSI, E. *Roda de choro: processos educativos na convivência entre músicos*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFSCar). São Carlos: UFSCar, 2012.
- NETTL, B. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: The University of Illinois Press, 1983.
- RICE, T. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. In GREGORY F. BARZ & TIMOTHY J. COOLEY. (eds), *Shadows in the field*. new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. Oxford. Univ. Press, 2008.
- ROBBEN Antonius C. G. M.; SLUKA Jeffrey A. *Ethnographic fieldwork: an anthropological reader*. Malden, MA: Blackwell, 2007.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

\_\_\_\_\_. Participatory performance and the authentic of place in old-time music. In: REILY, S. A.; BRUCHER, K. (Org.). *The Routledge Companion to the Study of Local Music*. 1. ed. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2018.

VALENTE, Paula V. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. Tese (Doutorado em Música) USP, São Paulo, 2014.

Sites:

<https://anppom.org.br/anais-anppom/>, último acesso em 27/04/2020.

[http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id\\_Musica=MU007553](http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Musica=MU007553), último acesso em 30/01/2019.

<https://pixinguinha.com.br/sheets/cochicho-cochichando>, último acesso em 15/04/2020

<https://bit.ly/3b77YA5>, último acesso em 15/04/2020

## Notas

<sup>1</sup> Dentre as principais características musicais de *Cochichando* estão a pulsação binária, a forma constituída de três partes com dezesseis compassos cada e o uso de modulações de tonalidade entre essas partes. Posteriormente, essa música ganhou uma letra escrita por Alberto Ribeiro e Braguinha (João de Barro).

<sup>2</sup> O trabalho de campo mencionado é parte da pesquisa de doutorado Trilhas do choro: entre o participativo e o apresentacional nas rodas do interior paulista realizada por Renan Moretti Bertho no Instituto de Artes da Unicamp (bolsa FAPESP – nº do processo 2017/10363-4) e vinculado ao projeto temático *O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia*. A gravação está disponibilizada no seguinte endereço: <https://bit.ly/3b77YA5>.

<sup>3</sup> O referencial etnográfico utilizado para tal registro esteve pautado em métodos que priorizam a reflexividade antropológica, sobretudo ROBBEN e SLUKA (2007) e DAVIES (1999). Esse ponto será aprofundado no item 4 do texto.

<sup>4</sup> A referência para pensarmos as múltiplas relações entre os diferentes campos de atuação musical encontra embasamento no pensamento de Thomas Turino. Nosso diálogo com esse autor se dá principalmente em relação à divisão proposta para os campos da música em tempo real e da música gravada (TURINO, 2008, p.24-28) e nas posteriores relações entre esses dois universos (TURINO, 2018, p.20-24).

<sup>5</sup> Apesar da série *songbook* Choro ser frequentemente associada à Almir Chediak, convém esclarecer aqui que essa série de livros teve também a contribuição das transcrições de partituras feitas por Mário Sève, Rogério Souza e Dininho.

<sup>6</sup> Tais manuscritos estão presentes no site do Instituto Moreira Salles, em uma sessão específica destinada à vida e obra de Pixinguinha (<https://pixinguinha.com.br/sheets/cochicho-cochichando/> – último acesso: 15/04/2020). Curiosamente, o título encontrado nesses manuscritos é *Cochicho*. Apesar desta variação nominal, a maioria das cópias examinadas pelos autores do presente texto mantém as mesmas características melódicas e estruturais de *Cochichando*.

<sup>7</sup> O processo de formação desses cadernos, coleções e arquivos de música, bem como a utilização dos mesmos como fonte de registro histórico, é aprofundado por Pedro Aragão (2013, p.205-208).

<sup>8</sup> Fonte: [http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id\\_Musica=MU007553](http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Musica=MU007553), acesso em 21/04/2020.

<sup>9</sup> *Insider* e *outsider* são termos utilizados pela antropologia para explorar diferentes perspectivas da pesquisa etnográfica. No campo específico da etnomusicologia, esses conceitos são apresentados por Bruno Nettl (1983, p.184-187), Timothy Rice (2008, 50-55) entre outros.

<sup>10</sup> De acordo com os autores, esse foi um momento no qual a antropologia, enquanto disciplina, presenciou um aumento no uso das abordagens interpretativas e hermenêuticas, produzindo uma consciência acentuada na relação entre construção do conhecimento e poder (ROBBEN e SLUKA, 2007, p.17).

<sup>11</sup> Ré menor é uma tonalidade amplamente utilizada no universo do choro. Um exemplo da pertinência desta tonalidade pode ser observado nos três volumes do *songbook* Choro, organizado por Almir Chediak (2007). Dentre as

303 músicas presentes nesta obra, encontramos 42 choros na tonalidade de Ré menor. Neste escopo de análise, trata-se da tonalidade em modo menor com maior número de choros, ficando atrás apenas de tonalidades em modo maior como Dó Maior (53 músicas), Sol Maior (47 músicas) e Fá Maior (43 músicas).

<sup>12</sup> Um dos elementos que influencia os participantes de rodas de choro a tocar de cor é o ponto de vista de Jacob do Bandolim. Em depoimento ao Museu da Imagem e Som, o músico afirmar que o existiria “chorão de estante (...) aquele que bota o papel para tocar choro” e, em contrapartida, existiria também o “chorão autêntico, o verdadeiro, aquele que pode decorar a música pelo papel, e depois dar-lhe o colorido que bem entender” (BITTENCOURT apud ARAGÃO, 2013, p.164).

<sup>13</sup>As figuras 1, 2 e 3 desse tópico estão agrupadas de acordo com seus respectivos conteúdos (síncopas, pontuadas e ornamentos). Ao organizá-las por temas, em vez de ordem numérica de compassos, buscamos enfatizar a visualização dos conteúdos e dos assuntos representados por essas figuras.