

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

O BAMBUCO E O CHORO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA A PARTIR DA
PERSPECTIVA DAS PRÁTICAS INTERPRETATIVAS

JOSÉ ROBINSON ENCISO VALENCIA

RIO DE JANEIRO, 2015

O BAMBUCO E O CHORO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA A PARTIR DA
PERSPECTIVA DAS PRÁTICAS INTERPRETATIVAS

por

JOSÉ ROBINSON ENCISO VALENCIA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Pedro Aragão.

Rio de Janeiro, 2015

Dedico essa pesquisa a todos os amigos do choro e do bambuco pretendendo juntar as nossas 'rodas'.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Pedro Aragão, e à banca examinadora, composta pela professora Martha Ulhôa e pelo professor Paulo Sá.

Ao apoio do Programa Estudantes- Convênio de Pós-Graduação – PEC-PG, da CAPES/CNPq – Brasil, por meio do qual foi possível a realização do presente trabalho.

A minha família, meus pais Vicente e Nubia, e meus irmãos pelos ensinamentos e a força de me acompanhar incondicionalmente na distancia.

Aos meus sobrinhos Esteban e Isabela por ser a constante fonte de motivação.

A Escola portátil de Música por me abrir as portas ao conhecimento do choro e me permitir ser aluno bolsista.

Aos meus grandes amigos, Jhon Montenegro e David Leal, que desde a Colômbia me orientaram sempre.

ENCISO VALENCIA, José Robinson. *O bambuco e o choro: uma análise comparativa a partir da perspectiva das práticas interpretativas* 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

A pesquisa apresenta aspectos exploratórios para uma análise comparativa entre o bambuco colombiano e o choro brasileiro a partir da perspectiva das práticas interpretativas. O conteúdo encontra-se dividido em duas grandes partes. A primeira aborda o contexto social no tempo da *belle époque*, final do século XIX e início do século XX, onde se faz uma leitura paralela do período de transformações importantes, como à formação das respectivas Republicas - na Colômbia 1886 e no Brasil 1889 -, assim como o passo pelo nacionalismo e suas políticas centralistas. Esse será o ponto de partida para elucidar as repercussões nos modos em que seriam vinculadas ambas as práticas musicais dentro da representação de identidade e sua relação com os elementos de coesão cultural demandados pelo ideal centralista. A segunda parte do trabalho se apresenta sob o olhar analítico, onde se apresentam de maneira geral, as estruturas de bambuco e de choro, descrevendo elementos como a forma, harmonia, melodia e ritmo. Da mesma maneira que se enunciam elementos referentes à prática de acompanhamento feita pelos violonistas e os principais recursos técnicos usados. Finalmente se faz um cruzamento das informações de cada um dos itens da análise, para elucidar de maneira paralela elementos semelhantes assim como contrastantes entre as duas práticas musicais.

Palavras chave: Bambuco – Choro – Violão – Bogotá – Rio de Janeiro – Acompanhamento

ENCISO VALENCIA, José Robinson. *O bambuco e o choro: uma análise comparativa a partir da perspectiva das práticas interpretativas* 2015. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The research presents exploratory aspects for a comparative analysis between the Colombian's Bambuco and the Brazilian's Choro from the perspective of interpretive practices. The content is divided into two main parts. The first deals with the social context of the *belle époque* between late nineteenth and early twentieth century, making a parallel reading of important changes such as the conformation of the respective republics, the nationalism and centralist policies. This will be the starting point for elucidating the implications for ways that would be linked both musical genres within the representation of identity and its relation with the elements of cultural cohesion, which aimed to strengthen the identification of the citizen with common symbolic elements of society demanded by the centralist ideal. The second part presents the analytical form, which are presented in general way, the bambuco's and crying choro's structures, describing elements such as form, harmony, melody and rhythm. We have named elements relating to the practice of monitoring done by guitarists and main technical resources used. Finally it makes a comparison of the information from each of the analysis items, to see in parallel like elements as between the two contrasting musical practices .

Keywords: Bambuco - Choro - Guitar - Bogotá - Rio de Janeiro.

ÍNDICE DE FIGURAS

Ilustração 1: Bandola Andina Colombiana	38
Ilustração 2: Tiple colombiano	38
Ilustração 3: Lira Colombiana 1912.....	39
Ilustração 4: Capa e página interior do Método para aprender facilmente os tons do Tiple. Autor Telésforo D’Aleman.....	44
Ilustração 5: Capa do método para tocar a bandola e o tiple. Autor Telesforo D’Aleman, publicado em 1885.....	45
Ilustração 6: Tambora e padrão rítmico de bambuco. Plano agudo e grave respectivamente.....	66
Ilustração 7: Guacharaca e padrão rítmico de bambuco. Plano agudo e grave.....	67
Ilustração 8: Resenha estrutural do choro. (Fonte: Carneiro, 2001:12)	73
Exemplo musical 1: Bambuco “ <i>La Guaneña</i> ”	52
Exemplo musical 2: Bambuco “ <i>Los doce</i> ”	54
Exemplo musical 3: Bambuco “ <i>Cuatro preguntas</i> ” Métrica 3/4	56
Exemplo musical 4: Bambuco “ <i>Cuatro preguntas</i> ” Métrica 6/8	56
Exemplo musical 5: Antecipação 60	
Exemplo musical 6: Apoiatura 60	
Exemplo musical 7: Som da nota comum	60
Exemplo musical 8: Retardo	60
Exemplo musical 9: Bambuco Los Doce de Álvaro Romero compassos 1 – 6. Escritura em 6/8	62
Exemplo musical 10: Exemplo musical 10: Bambuco Bacatá, compassos 51– 67 escritura em 3/4	63
Exemplo musical 11: ‘Las Moras’ de José Macías; Bambuco ‘cruzaó’.....	64
Exemplo musical 12: Bambuco El Republicano em compasso de 3/4.....	65
Exemplo musical 13: Bambuco El Republicano em compasso de 6/8.....	65
Exemplo musical 14: Melodia tomada do bambuco El Villetano de Milciades Garavito, com a tendência 3/4 ou 6/8, compassos 33 – 44.....	65

Exemplo musical 15: Levada de bambuco Cachaco.....	68
Exemplo musical 16: Bambuco <i>El Condenillo</i> , levada de bambuco <i>Viejo Caldas</i>	68
Exemplo musical 17: Bambuco – Cortes tradicionais.....	68
Exemplo musical 18: Desenho melódico nos baixos ou baixaria no bambuco <i>Los Doce</i> , compassos 44-55.....	70
Exemplo musical 19: Evocação, choro de Rubens Leal Brito. Exemplo de conduções melodias obrigatórias entre violões de sete e seis cordas.....	76
Exemplo musical 20: Cuidado Violão! Baixaria obrigatória dos violões; transição entre repetições da parte B para parte A.....	78
Exemplo musical 21: Levada de choro.....	81
Exemplo musical 22: Um a Zero, choro de Pixinguinha, compassos 35 – 44.....	82
Exemplo musical 23: Chorando baixinho, choro de Abel Ferreira, compassos 1 – 10.....	82
Figura rítmica 1: Acentuação bi-métrica no bambuco	58
Figura rítmica 2: Sincopa caudal externa.....	59
Figura rítmica 3: Substituição de sincopa caudal externa por pausa de semicolcheia.....	59
Figura rítmica 4: Organização rítmica e articulação das frases melódicas do bambuco.....	61
Figura rítmica 5: Estrutura rítmica do bambuco.....	61
Figura rítmica 6: Padrão rítmico de acompanhamento do bambuco.....	62
Figura rítmica 7: Formas tradicionais de acompanhamento do bambuco.....	69
Figura rítmica 8: Formas tradicionais de acompanhamento do bambuco <i>cruzao</i>	69
Figura rítmica 9: Levadas de choro, apostila EPM 2015.....	80
Figura rítmica 10: Levadas de choro sambado.....	80
Figura rítmica 11: Figura rítmica 11: Paradigma do estácio e variação.....	83
Figura rítmica 12: Levada Teleco-Teco.....	84

SUMÁRIO

INDICE DE FIGURAS.....	ix
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - CONSIDERAÇÕES PARA A APROXIMAÇÃO METODOLÓGICA DA PESQUISA COMPARATIVA ENTRE O CHORO E O BAMBUCO DA <i>BELLE ÉPOQUE</i>	8
1.1. Breve panorama do estado dos estudos etnomusicológicos e comparativos no Brasil e na Colômbia.....	9
1.2. Aspectos metodológicos do paralelismo comparativo.....	17
1.3. Colonialismo do poder e branqueamento musical no bambuco.....	19
CAPITULO 2 – MARCO DE REFERENCIA; O BAMBUCO E O CHORO NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX. ASPECTOS GEOGRÁFICOS E SOCIAIS.....	22
2.1 Região Andina colombiana; Bogotá.....	22
2.2 Rio de Janeiro.....	24
2.3 O Bambuco e o Choro no contexto dos processos homogeneizadores e o surgimento da nação moderna.....	25
2.3.1 Colômbia e a Regeneração.....	27
2.3.2 As intenções centralistas no Brasil; a valorização do mestiço.....	30
2.4. Bogotá e o Rio de Janeiro, apontamentos do sincronismo político de final de século XIX.....	34
2.5. As estudantinas de bambuco e os regionais de choro.....	36
2.5.1 Os tocadores de bambuco; Trios e <i>Estudantinas</i>	37
2.5.2 Chorões e os regionais.....	40
2.5.3 Instrumentos e intérpretes a caminho da formalização.....	41
2.6 O bambuco e o choro na “invenção de uma tradição”.....	46
CAPITULO 3 – ANALISE MUSICAL; CONSIDERAÇÕES NA MORFOLOGIA DO BAMBUCO E DO CHORO.....	50
3.1 Morfologia do Bambuco.....	51
3.1.1 O bambuco tradicional.....	51

3.1.2 Bambuco instrumental urbano.....	53
3.1.3 O compasso bi-métrico: coexistência das métricas 3/4 e 6/8 no bambuco.....	58
3.1.4 Tipos de acompanhamento ritmo-harmônico do violão no bambuco.....	67
3.1.5 A rebeldia do bambuco.....	70
3.2 Morfologia do choro.....	72
3.2.1 Os violões do choro.....	74
3.2.2 O violão sete cordas.....	76
3.2.3 Os acompanhamentos ritmo-harmônicos do violão no choro.....	79
3.2.4 Conduções harmônicas.....	81
3.2.5 Imitação da percussão no violão do choro	83
3.3 A prática da improvisação no bambuco e no choro.....	84
3.4 Considerações finais sobre a revisão comparativa.....	87
CONCLUSÃO.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	93
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS.....	97

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo esboçar uma análise comparativa entre o choro e o bambuco, a partir da perspectiva das práticas interpretativas. Dada a complexidade do tema, não se pretende aqui realizar um trabalho exaustivo, mas sim uma primeira abordagem comparativa entre estes dois gêneros musicais que se tornaram, de alguma forma, símbolos de identidade no Brasil e na Colômbia. Como apontado por diversos etnomusicólogos brasileiros (TRAVASSOS, 2003; SANDRONI, 2008), o campo da musicologia no Brasil tem sido demasiadamente centrado na perspectiva das práticas musicais nacionais, e poucos trabalhos abordam músicas de outros países sob perspectiva comparativa. Sobre o tema específico do bambuco, não se encontra praticamente nenhuma referência na bibliografia acadêmica brasileira, o que faz com que o presente trabalho se torne uma primeira referência ao propor uma análise comparativa com o repertório do choro. Justamente por ser uma primeira referência, algumas dificuldades surgiram ao longo do processo de pesquisa: a primeira delas foi a delimitação do campo da pesquisa. Tanto o choro no Brasil como o bambuco na Colômbia são gêneros musicais com mais de cem anos de existência, e são tocados de muitas formas diferentes em seus respectivos países, admitindo variações e subgêneros diversos, formando um espectro difícil de ser abordado por inteiro em uma dissertação de mestrado. Desta forma, tanto sob o aspecto de uma perspectiva histórico comparativa entre os dois gêneros tanto quanto sob uma perspectiva de análise musical entre choro e bambuco, o panorama da pesquisa era sem dúvida bastante amplo para o trabalho proposto. Por outro lado, ainda que o objetivo final fosse a análise musical, torna-se muito difícil entender certos aspectos musicais do bambuco sem que se contextualize seu desenvolvimento histórico na sociedade colombiana – e creio que o mesmo pode ser dito em relação ao choro.

Assim, mesmo consciente da complexidade do tema, procurei neste trabalho realizar um duplo objetivo: por um lado, realizar uma análise comparativa da conformação dos dois gêneros e sua relação com a história de seus respectivos países. Esta análise está longe de ser exaustiva – nem poderia sê-lo no âmbito de uma dissertação de mestrado – mas serve apenas como contextualização para a análise musical, que constitui o segundo e principal objetivo da pesquisa. Ressaltarei alguns aspectos deste duplo objetivo, nos próximos parágrafos.

Em uma breve revisão da bibliografia histórica do bambuco e do choro, pretende-se ao longo deste trabalho mostrar como a produção musical no Brasil e na Colômbia contém semelhanças provenientes de manifestações musicais, resultantes da mistura e confluência de ritmos próprios e dos apropriados provenientes de culturas estrangeiras, processos que, de forma particular, manifestam-se em suas sociedades e que refletem nas práticas interpretativas. O marco temporal desta revisão histórica encontra-se na virada do século XIX para o século XX – período conhecido como a *belle époque* -, e no contexto social das regiões onde se teve um maior desenvolvimento artístico no caso do Brasil, a cidade de Rio de Janeiro¹, e no caso da Colômbia, Bogotá². É pertinente para a pesquisa conhecer como a influência da elite social e seus interesses políticos, junto a outros fenômenos sociais que abordaremos ao longo do trabalho, manifestaram-se nas práticas musicais implementadas fazendo com que a música e sua simbologia engrenassem com o surgimento do que Cristina Rojas (2001) define como *desejo civilizador*, o qual seria o desejo mimético da elite local por se assemelhar à cultura europeia. Após vários conflitos internos e movimentos de reordenamento e centralização social tanto no Brasil quanto na Colômbia, este desejo civilizador passou a estimular a identificação do cidadão com uma força unificadora em nome da qual se realizariam as principais reformas políticas, econômicas, sociais e culturais da nação. Este foi um denominador comum na construção das sociedades da América Latina desde aproximadamente a terceira década do século XIX até praticamente o final do mesmo. A esse respeito e segundo o acontecido na Colômbia no campo musical, Bermúdez comenta que:

Solo hasta La década de 1830 se comienza un proceso que vendría a cristalizarse casi a mediados del siglo, como parte del proyecto reformista de las administraciones liberales de Tomás Cipriano de Mosquera y José Hilario López. En este momento El país y la ciudad [Bogotá] se insertan en el orden internacional, se abren las puertas a las influencias extranjeras y se presenta el consiguiente conflicto con las instituciones y valores culturales anteriores. Es el momento de la llegada de los nuevos bailes e instrumentos, de las compañías de ópera y de teatro extranjeras y de un claro deseo de adoptar el sistema de la `música de arte` europea como parte de la cultura local. Esta era la música de conciertos, una costumbre nueva en nuestro medio pero que rápidamente, a través de la labor de aficionados competentes, empezó a formar parte de la paleta cultural de la ciudad y a convertirse en símbolo de cosmopolitismo y civilización. (BERMÚDEZ, 2000:13)

¹ “A cidade do Rio de Janeiro, uma das nossas principais usinas musicais, teve um papel central na construção e ampliação desta tradição. [...] O Rio forjou, ao longo do século XIX e XX, boa parte das nossas formas musicais urbanas.” (NAPOLITANO, 2005:39)

² “Desde mediados del siglo XIX la música de la región andina colombiana [onde se localiza a capital Bogotá] ha estado presente en la construcción de una identidad nacional reconocida como colombiana. El impulso finisecular le dio a dicha práctica musical su sello inicial y ciertamente definitivo de música nacional” (BERNAL, Manuel; CORTÉS, Jaime, 2002:4).

O mesmo processo acontece no Brasil, como nos mostra Bruno Kiefer (1977), ao apontar a chegada de uma grande quantidade de danças europeias no Brasil por volta da década de 1840, tais como o *schottisch*, a polca e a valsa. Estas foram importantes estruturas de esboços de outros ritmos locais, nos quais confluíram os ingredientes provenientes de uma recente sociedade nacionalista a qual assistiria ao nascimento de importantes gêneros urbanos populares. De acordo com Marcos Napolitano (2005), podem ser percebidas muitas mudanças nos modelos da música ligeira europeia do século XIX para com os novos padrões da música popular americana do século XX, inclusive nas instrumentações utilizadas. “O ternário da valsa e o binário "quadrado" da polca foram perturbados por soluções rítmicas mais complexas e subdivididas, chegando em alguns casos numa verdadeira polirritmia” (NAPOLITANO, 2005:20).

O choro, surgido por volta de 1870, acabou por forjar uma forma musical urbana brasileira, resumindo informações da tradição e das vogas musicais da segunda metade do século XIX. Paralelamente, na Colômbia a polca e a valsa eram incorporadas às práticas musicais dos círculos sociais mais seletos, a razão seria a preferência das classes cultas da cidade por ter uma música mais *civilizada* vinda da Europa, em resposta às mudanças políticas instauradas no centralismo ao final do século XIX.

A este respeito, no marco do projeto político de caráter centralista expressado na Constituição colombiana de 1886, chamado de *A Regeneração*³ que visava a uma unificação na construção de uma identidade nacional, o Bambuco, gênero musical resultante da música mestiça colombiana, começa a chamar a atenção passando do anonimato da música rural e camponesa, e logo alçada a símbolo nacional no processo de acentuação da identidade do estado-nação⁴. Sobre este assunto Manuel Bernal diz:

El asunto de lo nacional desde lo popular, que en música fue construyéndose de diversas maneras y en recorridos sinuosos con base en intercambios entre las prácticas campesinas y suburbanas con prácticas propias de las urbes e, como no, procedimientos académicos⁵ (BERNAL, 2011)

³ Para um contexto geral sobre o período histórico abordado consultar SAFFORD 2002. Especificamente sobre a Regeneração ver o capítulo XI do mesmo trabalho.

⁴ O nome de Estado-nação será utilizado para definir o território composto por um governo e uma população de composição étnico-cultural, sendo esse governo produto dessa mesma composição.

⁵ Notas feitas por Manuel Bernal Martínez no trabalho discográfico *Compositores centenaristas “A cien años de la independencia”* da biblioteca nacional de Colômbia 2011, onde se compendiam alguns das obras dos compositores de maior relevância na história patrimonial da música colombiana.

A consolidação do campo musical popular foi o resultado do meio de expressão das novas interações provenientes da urbanização e da industrialização, assim como das novas criações demográficas e étnicas, novos valores nacionalistas, novas formas de progresso tecnológico e novos conflitos sociais (NAPOLITANO, 2005).

Não é só casualidade o fato de que os grandes gêneros musicais americanos começaram a ter importantes desenvolvimentos impulsionados pelas ideias nacionalistas que se consolidaram nas primeiras décadas do século XX. Este é o momento histórico que coincide com a busca de afirmação cultural e política das nações e do reordenamento de suas sociedades.

Os acontecimentos no Brasil e Colômbia descritos anteriormente não diferem muito do que foi dito até aqui, mais ainda, compartilham os seguintes eventos: a consolidação de um campo musical popular da década de 1920 e 1930 teve fatores intrínsecos de questão tecnológica e comercial como as inovações na evolução de registro fonográfico, a expansão da rádio comercial e o desenvolvimento do cinema sonoro. De acordo com Luiz Otávio Braga (2002), na construção do espaço artístico da música popular brasileira nas décadas de 1930 e 1940 realizaram-se inovações técnicas na produção e industrialização musicais, caracterizando *invenção* e *criatividade* como aspectos de construção do campo artístico, assim como a validação de um repertório musical que por meio da indústria cultural legitimavam a música popular (BRAGA, 2002:349). De maneira semelhante, Bernal e Cortes (2002) constatam que pelas mesmas datas, na Colômbia, músicos dos principais conjuntos atuaram em palcos internacionais, gravaram discos e entraram na nova programação do rádio. Não é casualidade que nas duas nações, vista em retrospectiva, esta época é considerada como a *Era de ouro* por considerar-se a de maior qualidade e desenvoltura nas composições, difusões de rádio, conjuntos instrumentais, divulgação internacional, e onde se estabeleceram grandes espaços de criação que foram determinantes na construção da cultura musical e das identidades nacionais. Nestas primeiras décadas do século XX, e dentro do marco das políticas nacionalistas, tanto no Brasil como na Colômbia, aconteceram mudanças importantes referentes aos sistemas sociais, os quais buscavam a consolidação de uma identidade nacional⁶. Pretendia-se forjar linguagens distintivas dos povos, cujas ideias fossem as de identificação do cidadão com elementos de

⁶ Identidade nacional a entenderemos aqui como a construção de um complexo integrado por uma série de inter-relações de caráter étnico, cultural, territorial, econômico e político; que representam laços de solidariedade entre os membros de comunidades unidas por lembranças, mitos e tradições compartilhadas. (SMITH, 1997:14).

reconhecimento comum. É dentro deste contexto que os projetos unificadores⁷ do estado-nação adotaram moldes dos produtos procedentes das músicas de salão, assim como a busca de focos de referência de nacionalidade nas práticas musicais locais.

Desta forma, nos dois primeiros capítulos deste trabalho, procuramos realizar uma revisão da bibliografia musical e histórica do bambuco e do choro, que servirão como base para um terceiro capítulo focado na análise musical. Nestes dois capítulos pretendemos compreender o processo de produção da música popular urbana no Brasil e na Colômbia da *belle époque* – 1880 até 1920 –, focando no estudo do bambuco e do choro a análise do conjunto de fatores influentes na sua gênese, permitindo uma leitura do seu contexto mediante os aspectos internos e externos que ambos os gêneros compartilham. No primeiro capítulo introduziremos o leitor ao estado atual dos estudos comparativos entre Brasil e Colômbia, bem como ao marco metodológico e os principais tópicos que serão utilizados durante a pesquisa nos capítulos seguintes. No capítulo dois nos apoiaremos nos conceitos apresentados no capítulo um para analisar, comparar e identificar sob diferentes ângulos os fenômenos internos ou externos que compartilham e diferem as práticas interpretativas do bambuco e o choro e o seu contexto social. O objetivo será o de identificar os principais fatores de cunho social, cultural e político que incidiram na caracterização destes gêneros como músicas nacionais dentro de um paralelismo histórico simultâneo.

O segundo e principal objetivo do trabalho é realizar uma primeira análise comparativa-musical do choro e do bambuco, descrita no capítulo três. Esta análise é realizada a partir de algumas premissas: em primeiro lugar partimos da escolha de um repertório do mesmo período apresentado nos capítulos anteriores – portanto, no repertório do bambuco e do choro da *belle époque*, o que nos permite fazer uma melhor ligação entre aspectos discutidos na breve revisão histórica e nos aspectos musicais. Em segundo lugar, procuramos eleger alguns elementos conformadores que servissem como base de comparação entre o choro e o bambuco: dessa maneira, aspectos como forma, harmonia, ritmo e melodia foram escolhidos para que se pudesse mostrar um panorama geral da construção dos dois gêneros. Sempre amparados por exemplos musicais, procuramos abordar estes elementos, dando ênfase especial ao violão – instrumento que é minha especialidade e com o qual vivo profissionalmente como músico prático do bambuco na

⁷ Ochoa (2003) faz uma referência sobre a homogeneização como meio para o surgimento de uma nação moderna, na que a identificação do cidadão com outros compatriotas desconhecidos seja marcada no contexto da lealdade para a mesma nação.

Colômbia – mostrando algumas das principais técnicas de acompanhamento utilizadas neste instrumento nos dois universos. Finalmente, a análise musical teve como base a metodologia proposta por Freire (2010), conforme será discutido nos capítulos iniciais, além da minha própria prática como instrumentista e de entrevistas realizadas com músicos colombianos e brasileiros. Ao final do trabalho, faremos considerações sobre o cruzamento dos aspectos característico de cada uma das práticas e apresentaremos as conclusões do estudo comparativo. Longe de esgotar o tema, esperamos que este trabalho sirva como *pontapé inicial* para futuras pesquisas que aprimorem vários dos aspectos aqui apresentados.

CAPÍTULO 1

Considerações para a aproximação metodológica da pesquisa comparativa entre o choro e o bambuco da *Belle Époque*

Tendo em vista que tanto o bambuco quanto o choro têm mais de um século de história cada um, é impossível lidar com eles de forma exaustiva numa dissertação de mestrado. Por esta razão, as observações aqui presentes encontram-se focadas no período específico da *Belle Époque* - final do século XIX e começo do século XX - e nas capitais respectivas, Rio de Janeiro e Bogotá.

Esta primeira parte do capítulo trata da aproximação de algumas informações pertinentes a respeito dos estudos etnomusicológicos do Brasil e da Colômbia, e dos estudos comparativos entre as duas nações. Faremos um breve percurso pela construção do estudo etnomusicológico a partir das primeiras décadas do século XX. Pretende-se observar a evolução dos estudos desta índole levando em consideração a relevância de novas pesquisas comparativas, através das quais procuramos entender, de diferentes pontos de vista, os fenômenos presentes nas realidades abordadas. Em um segundo momento, são apresentados os principais itens metodológicos da nossa pesquisa comparativa, que serão o ponto de partida para uma breve análise de alguns fatores chave de cunho político-social do período da *belle époque* no Brasil e na Colômbia que influíram diretamente na constituição destes gêneros musicais como práticas interpretativas.

1.1 Breve panorama dos estudos etnomusicológicos e comparativos no Brasil e na Colômbia.

No Brasil, uma grande quantidade de aproximações ao estudo da música popular na década de 1950 foi influenciada pela categoria do 'folclore'. Ainda que controverso, os estudos folclóricos estavam associados naquele momento histórico à ideia da defesa e a conservação das tradições frente aos fenômenos da modernidade, coletando e catalogando informações de estudos sob o enfoque quantitativo. Essa visão, entretanto, é repensada atualmente através de trabalhos de antropólogos como Luís Rodolfo Vilhena (1997), que afirma

(...) é difícil definir rapidamente a verdadeira natureza da identidade dos folcloristas que hoje prevalece de forma difusa no nosso mundo intelectual (...) assinalaria apenas a naturalidade com a qual artigos de ciências sociais das últimas décadas se referem aos estudos de folclore, não como um campo de

estudos onde podemos encontrar trabalhos com diferentes filiações teóricas e méritos intelectuais variáveis, mas como uma fase do desenvolvimento dos estudos sobre cultura popular ou sobre o catolicismo rural, hoje já superada, cuja principal característica seria a sua tendência a descontextualizar os fatos que analisa. (VILHENA, 1997: 22).

Por outro lado, na Colômbia, os primeiros avanços no estudo da música a partir do trabalho de campo, a transcrição musical, a análise de gravações, ainda que com pouco aprofundamento e de caráter mais descritivo, foram feitos por músicos profissionais com formação acadêmica, muitos deles vinculados ao *Centro de Estudios Folclóricos y Musicales* (CEDEFIM)⁸, cuja fundação foi no ano de 1959. Esse tipo de pesquisa aproximava-se da música popular na procura de informações particulares motivadas pelo ideal nacionalista, o qual estava associado à ideia de que só nas músicas desvinculadas dos moldes europeus, e, neste caso na música de origem popular, se encontraria a *pureza* da identidade nacional. Por este ideal, seriam transcritas e integradas melodias indígenas, camponesas e afro-colombianas que posteriormente apareceriam transformadas em obras sinfônicas ou trabalhos de câmara. Paralelamente, no Brasil, podemos identificar este fato de forma similar durante o período de nacionalismo musical que promovia a geração de pensadores da década de 1930 no Rio de Janeiro, entre eles seu mais destacado expoente Mario de Andrade. Veremos em detalhe no capítulo dois qual era a influência do pensamento nacionalista que permeou a produção musical tanto no Brasil quanto na Colômbia na primeira metade do século XX. Segundo Juan Pablo González (2009) a tendência nacionalista na produção acadêmica de estudos sobre música popular é um fenômeno cujo antecedente se encontra na consolidação do campo musicológico na Europa, durante o último terço do século XIX, e que certamente tem refletido na América Latina.

No sólo la recuperación y construcción de un pasado musical sentido como propio, sino que el proceso mismo de especialización del investigador y la necesidad de acceder a fuentes primarias –escritas, orales o mediales–, junto a la oferta preponderante de fondos locales y nacionales de investigación, han restringido la acción latino/ inter/ pan/ americanista de la musicología en nuestra región. (GONZÁLEZ, 2009:45).

⁸ Seriam parte das publicações do CEDEFIM os trabalhos de Andrés Pardo Tovar e Jesús Pinzón Urrea sobre *Rítmica e melodía del folklore chocoano* (1961); Andrés Rosa sobre o *rajaleña en Neiva* (1964), escritos sobre *música andina urbana y campesina* de Jesús Pinzón Urrea (1970); sobre o *bambuco urbano* por Luis Torres Zuleta (1974) entre outros. (MIÑANA, 2000).

Entretanto, especialistas nas Ciências Sociais como antropólogos, sociólogos e linguistas têm se dedicado ao estudo da música entendendo-a não apenas desde seu fenômeno sonoro, mas sim como uma manifestação dos contextos e espaços, onde se apresenta a missão mediadora da música nas relações sociais. Os primeiros estudos antropológicos e sociológicos, que datam da década de 1960 na Colômbia, basearam-se no contexto afro colombiano e indígena⁹. A respeito deste fato, Ana María Ochoa (2001) comenta como existiram, a partir da década de 1940, diferentes aproximações aos estudos da música popular realizado por diversas instituições.

(...) los espacios desde donde se construye el sentido de la investigación en músicas populares en Colombia (y probablemente en muchos países de América Latina) cubre una diversidad de gamas de relación institucional y de tipo de productos, muchos de los cuales buscan mediar entre una oralidad heredada y los procesos investigativos de la modernidad escolar. (OCHOA, 2001:6).

A diversidade de gamas de relações institucionais e o *tipo de produtos investigativos*¹⁰ que refere Ochoa (2001), a partir do qual se tem construído o campo de estudos etnomusicológicos na Colômbia, fazem com que não somente a epistemologia e metodologia sejam determinadas pelas particularidades desde os diferentes ângulos de aproximação ao estudo da música popular, mas também, a abordagem do estudo apresente diferentes perspectivas com distintos fins e tipos de análise. Assim, a diversidade desde onde se constrói o sentido do estudo de músicas populares, no caso colombiano, está permeada por uma dispersão das relações entre as tendências da pesquisa.

Comparativamente com a antiguidade de outras disciplinas acadêmicas, o estudo da música popular urbana não possui um histórico muito antigo no contexto universitário brasileiro e colombiano. Uma pesquisa nos principais bancos de teses das universidades na Colômbia mostra que a inserção de estudos de músicas tradicionais, assim como o estudo das novas formas musicais urbanas, ao campo universitário tem-se dado de forma progressiva a partir da década de 1990, encontrando entre seus principais precursores estudantes que incluem nas suas teses fenômenos atuais das músicas populares. A tendência desde então tem sido a de incrementar os espaços de articulação de novas pesquisas abrindo vários laboratórios e centros de investigação em musicologia popular

⁹ Para um panorama geral deste tipo de estudos consultarem Miñana (2000:11).

¹⁰ Ana Maria Ochoa (2001) descreve o *tipo de produtos investigativos* como artigos com diferentes tipos de análise, sejam composições musicais, programas acadêmicos, gravações, elaboração de materiais didáticos e incorporação de músicas populares ao campo universitário. (OCHOA, 2001:6).

desde o campo universitário. Por exemplo, encontramos os diferentes colóquios e simpósios organizados pelos programas de pós-graduação em música assim como a missão da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular América-Latina - IASPM - AL.

Para nos aproximar ao panorama atual do campo etnomusicológico no Brasil, consultamos alguns trabalhos que nos permitiram ter uma visão sobre o estado da etnomusicologia brasileira e as tendências da pesquisa. Assim, encontramos dois artigos, um deles escrito por Carlos Sandroni (2008) e o outro por Elizabeth Travassos (2003), os quais apresentam um balanço do estado da etnomusicologia a partir da década de 1990 no Brasil. A visão destes dois pesquisadores sobre a produção acadêmica de mestrados e doutorados brasileiros apresenta-nos que a temática abordada na maioria dos trabalhos é baseada em biografias de intérpretes, estudo de gêneros musicais, obras de historiadores e sociólogos, obras técnicas de pedagogia musical, obras musicológicas e etnomusicológicas de pesquisas acadêmicas, mas todas elas caracterizadas por serem voltadas para a música do próprio país, com contadas exceções de estudos de temas não brasileiros. A revisão feita nos principais bancos de teses e dissertações como CAPES, UNIRIO, UFRJ, UNICAMP¹¹, entre outros, corrobora o fato que a maioria dos títulos se refere à produção acadêmica do estudo de música popular baseado em temas nacionais. Notamos que as teses sobre música popular que remetem ao conteúdo de temas baseados em músicas internacionais foram recentemente incrementadas iniciando na década de 1980 com os estudos sobre música da África Ocidental de Marcos Branda Lacerda e música do norte da Índia de Priscilla Ermel, ainda que tivessem sido feitos em instituições internacionais já que só na década seguinte foram fundados os primeiros cursos de doutorado no Brasil.

Nos anos subsequentes esses estudos tiveram um acréscimo considerável e ainda maior nos últimos 10 anos, o que constata o aumento do interesse dos estudantes mestrados e doutorandos por vincular os fenômenos que envolvem as músicas não nacionais dentro da pesquisa. Este recente panorama mostra os grandes avanços em estudos de música popular, conseguindo progressivamente assumir uma posição frente às problemáticas e particularidades comuns entre os integrantes das sociedades latino-americanas. No dizer de González (2009),

(...) los estudios de música popular han logrado revertir la tendencia nacionalista de la musicología, pues se trata de una música que circula libremente por el mundo, que apela a problemáticas y sensibilidades comunes del habitante de

¹¹ Acesso aos portais universitários durante outubro de 2014.

América Latina, y que se ha incorporado a prácticas locales, generando influencias, cruces e hibridismos de distinta naturaleza y alcance. Además, estos estudios tienen la virtud de haber contribuido a la trans-disciplinarización de la musicología, pues son varias las disciplinas que convergen en ellos (GONZÁLEZ, 2009:45).

A produção acadêmica e o diálogo com a literatura internacional têm sido incrementados positivamente nos últimos quinze anos no Brasil. Trabalhos de importantes especialistas internacionais da literatura musicológica como Bruno Nettl, Richard Middleton, John Blacking, Margaret Kartomi, - só por nomear uns poucos - estão cada vez mais presentes nas referências dos trabalhos de pós-graduação das faculdades brasileiras. Entretanto os estudos sob olhar comparativo internacional apresentam um campo que ainda tem sido pouco explorado. Em contraste com a etnomusicologia norte-americana de caráter mais “internacionalizada”, Sandroni (2008) enuncia que o isolamento e fechamento sobre o estudo da música produzida no Brasil e ainda mais em aquela considerada *nacional*, é uma característica que afeta de maneira geral o campo da etnomusicologia brasileira pelo confinamento e limitação temática, causando certo grau de introspecção em relação aos fenômenos das realidades internacionais.

Aproximando-nos ao nosso tema de pesquisa, - o bambuco e o choro -, fizemos a procura nos mesmos bancos de teses com palavras chaves relacionadas ao choro, encontrando uma grande quantidade de trabalhos abordando o tema sob diferentes perspectivas e objetivos. O contrário ocorreu inserindo na busca a palavra bambuco ou afins, onde muito pouco foi encontrado, a exceção da página dos periódicos da CAPES onde se relacionam trabalhos submetidos por pesquisadores estrangeiros nesse portal. A amostra dos resultados acima descritos levou-nos a questionar sobre a situação atual dos estudos comparativos no campo musical entre Brasil e Colômbia. Assim como qual seria o objetivo de articular informações que se mantêm de maneira isolada entre os dois países. Tais questionamentos motivam o presente trabalho abrindo caminhos aos novos alcances da pesquisa etnomusicológica transnacional ainda não abordada. Os dados também confirmam as particularidades da problemática que existe a respeito do estudo da música popular a partir da realidade Latino-Americana.

Segundo o dito até aqui, podemos notar que estamos ante uma demanda na articulação de informações entre estudos feitos no campo etnomusicológico entre Brasil e Colômbia, o qual facilitaria o entendimento dos fenômenos que se manifestam na construção das nossas sociedades. Segundo Ochoa (2001), pode-se argumentar que um dos antecedentes do certo atraso da pesquisa em música popular Latino Americana, deve-se à

influência que o eurocentrismo teve sobre a valorização de músicas específicas, construindo uma hierarquia sonora do popular, no qual o mais semelhante às representações de hispanidade e civismo das elites seria a referência para a construção de valor nas representações musicais. Veremos no capítulo dois como se deu a inclusão ou exclusão de elementos culturais na construção do nacional a partir da escolha de qual das representações musicais seria mais válida politicamente na construção de identidade. Essa hierarquia reflete-se assim no estudo da música popular na América Latina, a qual é permeada pela complexa relação que entrelaçam os atores da multiplicidade.

Em relação a este fato Ochoa (2001) comenta sobre a importância do que tem acontecido graças aos novos avanços nos estudos etnomusicológicos dos últimos 20 anos. A tendência é a de encontrar outro sistema pelo qual as nossas disciplinas acadêmicas se focalizem no estudo da “Musicologia popular desde América Latina”. Isto com o objetivo de “desconstruir a hegemonia eurocentrista” e ir além das “modas conceituais”, referindo-se a participar de um processo de transformação da aplicabilidade do estudo acadêmico a partir do local, em um processo de descoberta de novos horizontes da pesquisa a partir das realidades latino americanas, e como diz González;

(...) el musicólogo popular contribuye a deconstruir la visión hegemónica y eurocentrista desde la cual se ha escrito la historia de la música en Occidente y se ha ordenado jerárquicamente en América Latina la pluralidad sonora que nos rodea (GONZÁLEZ, 2001:58).

Como estratégia para a revisão dos modelos da pesquisa e as novas abordagens de estudos em música popular Ochoa (2001) sugere a “desconstrução textual” como o processo baseado na visão crítica do conteúdo ideológico dos estudos de músicas populares a partir de outras disciplinas, o qual permite uma reorganização dos paradigmas relativos às ciências em prol de avanços nos esquemas dos métodos científicos de pesquisa. A visão crítica a que se refere Ochoa não somente é baseada na desconstrução de informações, mais que isso, ela plantea assumir o estudo das relações complexas entre as práticas investigativas e as práticas de mobilização musical, de modo que possamos ser ativos e participar dos “processos contraditórios das construções das nossas sociedades”. (Ochoa, 2001).

Como lo dice Stuart Hall (1996), para establecer una relación transnacional académica válida y plural, se hace necesario explorar las tramas contextuales, materiales y contingentes, de las relaciones entre discursos, sujetos, prácticas e instituciones, que son las que en últimas determinan las circunstancias que marcan nuestro pensamiento (*apud* OCHOA, 2001:4).

Segundo González (2009) uma das recentes tendências da musicologia latino-americana é o estabelecimento de relações entre o presente e o passado do heterogêneo panorama latino-americano, mediante a prática da pesquisa que aborda a dicotomia do local/regional, ou o nacional/transnacional. O método usado tem sido a identificação dos problemas sociais em contextos históricos análogos onde se estabelecem pontos de comparação que permitem dimensionar e compreender as realidades locais abordadas. A contribuição deste tipo de indagações permite identificar problemas e casos de assuntos transnacionais relativos a duas ou mais nações criando um campo comum e propriamente latino-americano de interesse. O papel do pesquisador visa criar uma relação entre as vertentes particulares de cada caso, articulando diálogos integradores que verificam não tanto o fato da somatória de casos dispersos, mas que facilitam ao campo da musicologia latino-americana a integração dessas vertentes a uma realidade afim e comum entre nações.

É dessa forma que surge a ideia do presente estudo o qual visa a articulação de vários aspectos determinantes na gênese e nas transformações do bambuco e o choro a partir de uma breve revisão histórica na época determinada, atendendo a demanda de investigações ainda não exploradas e a falta de estudos deste tipo como se apontou anteriormente. Acredita-se que a dinâmica proposta baseada na interação e o diálogo a partir de um paralelo histórico entre o bambuco e o choro, terá como contribuição a elaboração de um tecido de informações, que por sua vez permitirão sair do atual isolamento de dados sobre as práticas musicais entre os dois países e proporcionar uma maior aproximação das práticas interpretativas do Brasil e da Colômbia.

1.2 Aspectos metodológicos do paralelismo comparativo.

Entenderemos o paralelismo comparativo como um procedimento de análise e observação que permitirá a superposição e entendimento da diversidade de dois ou mais campos através de uma linha temporal de acontecimentos, assim como a identificação de constantes e variáveis as quais podem se explicar mediante a formulação de hipóteses. O conteúdo das hipóteses servirá para provar as possíveis causas de determinada situação, ou para corroborar ou descartar teses existentes que validem as conclusões de cada caso em particular. O que se pretende durante a nossa pesquisa é o estabelecimento de um

paralelismo que permita a observação das características que compartilham ou diferenciam os nossos gêneros de estudo. Nos dizeres de Vanda Freire o propósito de um procedimento de comparação é,

(...) aprofundar a compreensão a respeito de diferentes ângulos de um mesmo fenômeno, ou seja, de melhor compreender as nuances ou diferenças, sem pretender hierarquizá-las. Assim diferentes visões de mundo, diferentes pontos de vista ou de escuta, diferentes percepções ou recepções, entre outros aspectos, podem ser aprofundados através da comparação entre diferentes informações obtidas por observação (...). (FREIRE, 2010:33).

Como exemplo do dito acima, podemos considerar que a comparação entre o bambuco e o choro pode propiciar a compreensão de aspectos epistemológicos, características da estética musical, contexto sociocultural e político, e de aspectos técnicos, instrumentais e sonoros. Assim também é importante enunciar que, como método de pesquisa, a comparação não apresenta julgamentos ou critérios de valor a partir dos procedimentos a serem usados, não se pretende fazer generalizações ao categorizar de maneira definitiva em alguma escala de valor. Neste trabalho será válido todo tipo de contraste que contribua à profundidade da análise.

Dessa forma, enquanto no capítulo 2 procuraremos estabelecer um estudo comparativo entre aspectos históricos e sociais do bambuco e do choro na *belle époque*, no terceiro capítulo o foco será uma análise musical comparativa. Como já explicado na introdução deste trabalho, esta será realizada por meio da análise de trechos do repertório dos gêneros e época estudados, sob parâmetros da forma, tempo, ritmo, harmonia, melodia e instrumentação. Estes parâmetros são passíveis de diferentes definições e significados e de maneira geral relativos às diferentes escutas. É por este motivo que abordaremos a análise nas bases fenomenológicas que descrevem Freire (2010), tratando-se de “uma possibilidade de aplicação dos princípios da fenomenologia à análise musical, e não de uma tentativa de criar um modelo ‘fechado’” (FREIRE, 2010:39). Assim, teremos como base os seguintes tópicos descritos por Freire (2010:39-40) como marco metodológico para a análise comparativa:

- O ponto de partida é a experiência musical, seja através da interpretação ou da audição (de outro interprete, ao vivo ou gravada). A partir dessa escuta inicial, começa-se a aprofundar a experiência com novas escutas, a partir das quais começam a emergir, segundo a percepção do ouvinte, os elementos principais que irão conduzir à descrição da forma, analisada através da experiência musical.

- Critérios como pertinência e coerência são fundamentais para que, apesar de subjetiva, a análise não se transforme em comentários aleatórios ou desconexos (...)
- As escutas podem ser complementadas, nesta proposta, pela consulta à partitura, desde que a experiência musical, mais ampla, não seja substituída pela visualidade.
- A interpretação dos significados, necessariamente condicionada pela experiência do analista (...) segundo suas bagagens culturais, vai se entrelaçando gradativamente com a “visualização” das estruturas musicais, macro ou micro.
- Elementos como textura, timbre, tempo, dinâmica, delineamento de linhas (melódicas ou não), ambientações harmônicas, entre outros, podem ser mais ou menos valorizados no processo de descrição da experiência. A forma pode ser “desenhada” pela textura, pela fraseologia ou por qualquer outro elemento que sobressaia à percepção.
- Caso a música tenha finalidade cênica ou contenha letra, esses aspectos são trazidos também à tona, e entrelaçados com os demais.

Ainda que sejam numerosas as possibilidades metodológicas de análise musical, escolhemos os parâmetros acima descritos por considerá-los pertinentes na aproximação com os elementos procurados em relação às questões formuladas na nossa pesquisa. Observaremos e compararemos assim, nos aspectos musicais, uma relação das peças escolhidas com o contexto no qual foram compostas e os espaços onde eram tocadas, identificando características próprias, assim como também a sua relação com elementos externos.

1.3 Colonialismo do poder e o branqueamento musical no bambuco

Segundo Hernandez (2002) o colonialismo do poder é um fenômeno social cujo contexto apresenta-se em várias das histórias dos países da América Latina e que se baseia no princípio da centralização e da classificação social no padrão do poder, sendo a *racialización* - classificação da cultura em uma escala de valores - o eixo articulador que permeia as relações de poder na sociedade (HERNÁNDEZ, 2002:244). O mesmo autor comenta como a dominação europeia teve impacto sobre o pensamento dos colonizados. Os significados e processos cognitivos que os dominados foram aprendendo e apropriando, tendo como referência a imagem cultural europeia e suas formas de conhecimento, se entenderiam como as mais *evoluídas, refinadas e sedutoras*, determinando que o *status* social só se ganharia incorporando aquelas formas como o único caminho para essa finalidade.

As culturas que eram definidas pelos próprios modos, sociais, raciais, começariam seu processo de adaptação homogeneizante, sua totalidade social histórica estaria agora

dentro da experiência do poder do mundo eurocentrado. De fato, ascendência cultural europeia vinda da mistura racial, se tornaria importante nas relações sociais ao mesmo tempo em que imperava o desejo por ocupar alguma posição dentro das relações interpessoais, econômicas, políticas, etc. Esta circunstância levaria à negação de um passado que tivesse relação com ancestrais negros ou indígenas, para poder pertencer a um tecido de relações de poder onde o colonizador europeu e o que fosse relacionado racialmente a ele imperassem sobre qualquer outra cultura local. A música sofreria também as consequências daquela *vergonha do passado*, pretendendo ocultar qualquer influência que tivesse relação com indígenas negros ou a mistura racial entre eles. Assim, deu-se o processo de *branqueamento musical* resultante da ideia do colonialismo do poder. O branqueamento musical terminou por ser a adaptação condicionada pela discriminação dos elementos culturais implícitos nas músicas vindas das *culturas inferiores* segundo o olhar da elite. Este processo fez com que na prática musical se diminuísse a utilização de instrumentos autóctones e que fossem substituídos pelos usados na prática musical europeia como o piano, violino e violoncelo, entre outros. Assim como descreve Hernández (2002), o branqueamento musical pelo qual a colonidade se manifestaria, se refletiria nas normas da harmonia tonal ocidental criada a partir da série harmônica e para instrumentos temperados e legitimados a partir da sustentação matemática e acústica. A música conseguiria um grau de legitimidade caso se mantivesse dentro desse parâmetro e procurasse progressões harmônicas elaboradas dando ordem a música local vista como *mal construída* e *mal conduzida*. Ritmicamente também se fariam visíveis os condicionamentos enquanto à maneira de estruturar uma música atendo-se à quadratura. A utilização das síncopes ou outro tipo de acentuações que ameaçassem a claridade da uniformidade era vistas como particularidades excessivamente locais, que poderiam dificultar a compreensão da música de uma maneira mais abrangente. Este panorama aqui descrito de maneira geral é um padrão histórico identificável como antecedente do que houve tanto em Bogotá quanto no Rio de Janeiro na época estudada, entretanto, no segundo capítulo descreveremos as particularidades dos seus contextos.

Segundo o dito até aqui, vemos como as maneiras de expressão de pensamento, ideologias e expressões artísticas teriam sido influenciadas pela dominação europeia a qual condicionaria as manifestações sociais, e induziria ao desejo de ser visível dentro do âmbito social em voga. Observaremos nos próximos dois capítulos como se relacionava a música e a sociedade, e como o desejo político se refletia na maneira de fazer e entender a música. O objetivo será identificar de que maneira o colonialismo do poder influenciou no

pensamento das sociedades de Bogotá e Rio de Janeiro na época em questão e como esse pensamento se refletiu mediante o processo de branqueamento e adaptação dos sistemas musicais nas particularidades do bambuco e do choro.

CAPÍTULO 2

Marco de referência; O bambuco e o choro nas primeiras décadas do século XX. Aspectos geográficos e sociais; a Bogotá e o Rio de Janeiro da *belle époque*.

Neste capítulo serão referenciados alguns dos aspectos geográficos e históricos que propiciaram uma maior movimentação na construção das sociedades de Bogotá e Rio de Janeiro. Visamos à contextualização da lógica pela qual estas duas cidades tornaram-se tão importantes para a movimentação cultural e artística, onde o bambuco e o choro por sua vez encontraram um espaço ideal para seu desenvolvimento conforme o impulso nacionalista-centralista do início do século XX. Justificaremos a relevância dos locais escolhidos na nossa pesquisa, identificando a transcendência dos fatos apontados ocorridos nestas cidades durante o período estudado. Assim, fazendo um paralelismo a partir dos parâmetros propostos no capítulo um, faremos um cruzamento de informações entre as duas sociedades e as repercussões particulares de tais acontecimentos nos dois gêneros estudados.

2.1. Região Andina colombiana; Bogotá.

Uma das características geográficas mais importantes no desenvolvimento econômico e social colombiano, além de outros aspectos fundamentais, está relacionada à variedade de alturas e temperaturas que propicia a Cordilheira dos Andes. A Colômbia é atravessada por uma cadeia de três levantamentos montanhosos que nascem na região norte, fronteira com o Equador, e que percorrem quase paralelas pelo centro do país em direção norte-nordeste continuando até a Venezuela. Esta área da Colômbia recebe o nome de Região Andina, com uma extensão de 282.450 km. Historicamente, a variedade de alturas e temperaturas presentes no entorno da cordilheira gera uma grande movimentação econômica devido à riqueza de suas condições biodiversas, tornando-a muito fértil para a

agricultura e a exploração mineira e muito atrativa sob o ponto de vista econômico. Assim, esta região transformou-se na mais industrializada e urbanizada da Colômbia, contendo 70% da população do país, por sua forte centralização política, cultural e econômica, tornando-se então em uma região de grande importância. A característica étnica dos seus habitantes é predominantemente mestiça, a qual resultou da união do colonizador espanhol branco e o indígena local. E em uma porcentagem menor, grupos étnicos de negros e de mulatos. Cabe anotar a importância que a região Andina colombiana tem tido para o desenvolvimento histórico da nação por suas representações culturais e musicais. Assim como comentam Bernal e Cortés (2002),

Desde mediados del siglo XIX la música de la región andina colombiana [na qual encontra-se a capital Bogotá] ha estado presente en la construcción de una identidad nacional reconocida como colombiana. El impulso finisecular le dio a dicha práctica musical su sello inicial y ciertamente definitivo de “música nacional”, a través de varios procesos entre los que se destacan la lenta pero sostenida consolidación de la música popular sustentada en una sociedad urbana, el inicio de la difusión internacional del repertorio popular colombiano, la renovación de los componentes hispánicos desde diversas perspectivas (la más notoria a manos del Estado centralista en el marco del proyecto político conocido como la Regeneración) y, finalmente, la aparición de diversos actores que entrarían a debatir, en el nuevo campo de la opinión pública, cuál era la “música nacional”. (BERNAL e CORTÉS, 2002:4).

Bogotá, capital da Colômbia, encontra-se localizada no centro do país com uma extensão de 1.587 km², e com uma população atual estimada de 7.776.845 de habitantes. Bogotá tem sido testemunha das principais transformações sociais e políticas desde sua fundação em 6 de agosto de 1538, assim como tem sido um marco da consolidação da República no ano de 1886.

Por várias razões pertinentes ao nosso trabalho, consideramos nomear de maneira sucinta o contexto geográfico acima descrito, apontando os motivos pelos quais esta região tem sido um importante local de centralização política econômica e cultural, graças à riqueza e características descritas. Da mesma forma, é o local onde ocorreram os principais acontecimentos influentes no desenvolvimento do bambuco, e de onde se tem a primeira referência histórica confiável sobre o bambuco que data de 6 de dezembro de 1819 numa carta escrita em Bogotá pelo general Francisco de Paula Santander direcionada ao General Paris, que se encontrava na cidade de Popayan (estado de Cauca): “*Refrescate en el Puracé, bañate en el rio Blanco, paséate por el Ejido, visita las monjas de la Encarnación, tómales el bizcochuelo, diviértete oyendo a tu batallón, baila una y otra vez el bambuco*”

(...)” (MIÑANA, 1997:8). O que manifesta a carta é a relação da utilização do bambuco como parte dos costumes da idiossincrasia local do estado *Gran Cauca*. Miñana (1997) comenta como o bambuco aparece nessa região e começa se espalhar pelo sul até o Peru, sendo a música usada pelas bandas de sopros da campanha libertadora de Simon Bolívar em 1819, e continuando pelo norte nas ribeiras dos rios Cauca e Magdalena. Ampliaremos estas informações durante desenvolvimento do trabalho.

2.2 Rio de Janeiro.

A cidade do Rio de Janeiro é a atual capital do estado que leva o mesmo nome. Está localizada na região da costa sudeste do Brasil, com uma área de 1.197 km², e com uma população atual aproximada de 6.320.446¹², e tem sido centro econômico, e cultural da nação, presenciando inúmeros acontecimentos importantes para sua sociedade. Como antecedente da grande movimentação histórica, o Rio de Janeiro recebeu os títulos de Capital do Vice-reino do Brasil (1763-1808), Capital do Império do Brasil (1822-1889), Capital da República dos Estados Unidos do Brasil, e capital da República Federativa do Brasil (1889-1960). As características geográficas da cidade lhe tornaram desde sempre uma vitrine da riqueza natural. Rio de Janeiro foi testemunha da proclamação da República em 1889, fator que, entre outros, influenciou nos processos de centralização e reorganização social que estudaremos mais adiante.

Abreu (2000) comenta sobre o panorama social do Rio de Janeiro que sob comando do imperador Pedro II isto é, até 1889, é descrita como uma cidade de importante movimentação social, intercâmbio cultural e criação de instituições, concentrando uma série de importantes pensadores e personagens fundamentais no desenvolvimento da cidade.

Na cidade do Rio de Janeiro concentravam-se boas escolas, agências consagradoras da literatura e da política e as últimas novidades da moda trazidas de além-mar, os bailes, os saraus e, sobretudo, a aura de um imperador “esclarecido” que fazia vir para a cidade artistas, cientistas, homens de letras. E também sediava belas exposições nacionais e internacionais (...) A cidade do Rio de Janeiro estava, portanto, identificada com elegância, poder político, econômico e social, consagração artística e literária (ABREU, 2000:176).

¹² Fonte: IBGE. © 2014 IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

As primeiras práticas de choro são documentadas no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX, as quais eram feitas normalmente por pessoas humildes: funcionários da alfândega, dos correios e telégrafos, ou da Central do Brasil. Foi a partir dos bairros Cidade Nova, Catete, Rocha, Andaraí, Tijuca, Estácio e vilas do centro, onde se encontrava a classe média baixa da cidade, que o choro se desenvolveu.

2.3 O Bambuco e o Choro no contexto dos processos homogeneizadores e o surgimento da nação moderna.

O eixo deste item aborda a maneira na qual parte da música da região andina colombiana e da música urbana no Rio de Janeiro incorporam-se na discussão de definições sobre os símbolos de identidade musical no final do século XIX. Podemos começar por apresentar os significados do que aqui entenderemos como música nacional e a importância que teve o momento nacionalista na construção e valorização da prática musical. Segundo Cruz (2002), o conceito de música nacional é uma manifestação vernácula popular, sendo representativa da nacionalidade por ter características exclusivas patrimoniais. Algumas características que aclaram esta definição seriam: 1) Formas estandardizadas que tem particularidades bem definidas; 2) Possuem uma transversalidade que qualifica seu sentido de identidade superando os elementos populares, com a possibilidade de alimentar formas eruditas (nacionalismo musical, música de câmara); e 3) Se envolvem em uma série de dissertações que legitimam seu caráter nacional e a relacionam de forma unívoca com a cultura nacional e o povo ao qual pertence (CRUZ, 2002:221). Entretanto, podemos considerar que o nacionalismo das primeiras décadas do século XX influenciou na consolidação cultural das nações a partir de uma série de características específicas que definiram as manifestações artísticas de suas sociedades. GELLNER (1988) comenta que o nacionalismo é um princípio político que tem como base a existência de coerência entre a unidade nacional e política, instituindo um elemento fundamental na construção da nação. Smith (1997) acrescenta que o nacionalismo é uma doutrina cultural que depende da introdução de conceitos, linguagens e símbolos inovadores que fazem com que se crie a autonomia, unidade e identidade de uma nação.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos que influenciam e organizam tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. (...) As culturas nacionais, ao produzirem sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos

identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2006:51).

Como vemos, Gellner, Smith e Hall, constroem o significado do nacionalismo sobre os princípios de unidade a partir de *instituições de cultura* que seriam as organizações ou mecanismos sociais que integram o cidadão como membro da sociedade e que se valem dos símbolos de coesão – assim como a música e seu poder *psico-político-social* que descreve WISNIK (2001) – os quais transmitirão ao indivíduo o significado sobre o sentido de pertencimento a sua nação. Nesse sentido a importância das referências, fatos e imagens associadas ao caráter do nacional que são acrescentadas como um fenômeno onde a elite e intelectuais tem uma atuação predominante.

Vistas as anteriores premissas, observaremos a seguir como se deu a convergência destes conceitos nas realidades políticas da Colômbia e o Brasil na época de estudo.

2.3.1 Colômbia e a Regeneração

No final da década de 1850, a Colômbia atravessava um importante momento de mudanças políticas dadas pela tendência político-administrativa federalista, que proclamou dentre algumas reformas a divisão das funções entre estado e igreja, gerando uma série de conflitos e acontecimentos de alteração social e política. Com frequência, as guerras civis entre os estados e a ausência de um poder central levaram a fragmentações da corrente política liberal e a divisão de partidos sociais. Desde o início do século XIX esta ausência de ordem política e administrativa fez com que a Colômbia atravessasse um momento de fragmentação social ocasionada pelas divisões entre partidos e as várias marcas que deixaram as lutas civis. Entretanto, seria necessário um momento de ordenamento social. Aparece então no lapso temporal de 1878 a 1900 o período chamado *A Regeneração*¹³, onde se incrementaram novas políticas sociais que tentaram dar fim a mais de três décadas de conflitos internos procurando um reordenamento político e administrativo do governo e da sociedade colombiana, proclamando nesta época a República Unitária e a nova constituição centralista em 1886. Palacios e Safford (2002) comentam como neste período, as últimas décadas do século XIX, adotaram-se finalmente os símbolos duradouros da

¹³ Para um contexto geral sobre o período histórico abordado e a *Regeneração* consultar Palacios e Safford (2002:449).

nação colombiana. Dessa forma, a Regeneração se tornaria um importante momento que propiciaria o surgimento do desejo centralista e unificador projetado na constituição colombiana de 1886, apoiando todo ideal que motivasse a identificação do cidadão com os símbolos de coesão social. A música tomaria um importante papel como agente unificador. Bernal (2004) comenta que,

Es precisamente en este proceso de pasar del anonimato de la música rural y campesina a ser considerado símbolo nacional que el bambuco se constituye históricamente como género, vinculado al proceso de identificación del estado-nación en el proyecto político de carácter centralista expresado en la constitución de 1886, que dio corta pausa a una serie de guerras internas en torno al modelo político que debía seguir el país. (BERNAL, 2004:2).

Mas o que teria o bambuco para representar tal interesse de unidade? Como se deu o processo de inserção de uma tradição rural camponesa alçada à simbologia de identidade nacional? Vindo da tradição rural nascida no norte do Grande Cauca e vinculado como parte da música da campanha libertadora de Bolívar (MIÑANA, 1997), o bambuco terminou por concretizar as exigências que uma representação musical devia ter para ganhar o mérito de ser chamado *música nacional* ao final do século XIX; “(...) *una música que fusionaba en la percepción de la gente las características indígenas, africanas y españolas y que, además, contaba con el respaldo histórico de la independencia, consolidando así su valor nacional*” (GONZALEZ, 2006:75).

O bambuco manteve desde sempre a relação com os espaços onde nasceu; os pequenos mercados, a praça pública, os bares, os caminhos e o povo, que, receoso, vivenciou o processo de aceitação do gênero como representação musical de uma elite letrada. De acordo com Gonzalez (2006), no transcurso da década de 1850, o bambuco passou por um processo de aceitação no entorno da classe alta de Bogotá. Tratou-se de uma mudança na visão na qual o gênero passaria a ser reconhecido como resultado de uma manifestação popular dentro do processo da construção de identidade nacional. Em prol da organização da nação, o bambuco se relacionaria com conceitos de tradição, etnicidade e diferença, transformando-se em um símbolo compatível com as aspirações unificadoras.

A comienzos de la década de 1860 se consolidan definitivamente el significado y el valor simbólico del bambuco en la sociedad bogotana. Es un momento en donde ya se puede considerar socialmente asumido el hecho de designar a esta música como “la música nacional”. (...) La cuestión es que ahora, entrada la década del sesenta, esta música pasa de ser calificada de música rural, propia de un determinado colectivo, contexto social y zona geográfica, a ser la música y danza nacional por excelencia. (GONZALEZ, 2006:143).

Para sua incorporação nos costumes da elite bogotana, o gênero teve um processo de adaptação, mudando aspectos nas características estruturais, como ritmo, harmonia e transcrição para formações de câmara, detalhes que abordaremos mais adiante nos itens 3.1.1 e 3.1.2 do capítulo três. Desta maneira haveria uma bifurcação entre as práticas musicais populares, seus instrumentos e a acentuação da ideia mimética de assemelhar os costumes vindos da Europa que lhe fizessem mais *digno* e aceitável no espaço da elite. Seria a elite bogotana a que definiria o imaginário da nação em relação à mestiçagem branqueada, tendo como referência o tipo de cidadão de perfil europeu visto como sinônimo de civilização, educação, bom comportamento e refinamento, com altivez espiritual e amplos conhecimentos.

Veremos posteriormente como a Bandola e o Tiple, instrumentos musicais emblemáticos do bambuco teriam uma série de transformações, desde sua construção até o melhoramento técnico dos seus intérpretes, para acompanhar a ascensão do bambuco como parte da música culta nacional. Fatos que relacionaremos com as definições sobre branqueamento musical vistas no primeiro capítulo.

2.3.2 As intenções centralistas no Brasil; a valoração do mestiço.

Com a chegada da República um novo olhar sobre a legitimidade dos governantes teria que se fortalecer para mudar a imagem da antiga monarquia e começar o caminho novo junto aos projetos unificadores. VIANNA (1995) comenta que “A unidade só poderia ser alcançada quando fosse compreendida a ‘essência de brasilidade’ transformada em correntes políticas nacionalistas” (VIANNA, 1995:58). Ainda que o foco do trabalho de Vianna seja o samba, o mesmo processo se dá, na visão de Tinhorão (1998), em relação ao choro. Em sua *História Social da Música Popular Brasileira*, este autor aponta o choro como uma das ferramentas de nacionalização no período da república (veja-se o capítulo “A nacionalização sonora pelo choro”). Nesta obra, Tinhorão nos mostra como, no começo do século XX, o Rio de Janeiro visava ser uma porta de entrada para civilização e progresso de sua sociedade. Dessa forma, o novo governo republicano propôs mediante reformas urbanas, uma contraposição à antiga vida colonial através de uma sociedade moderna e independente. Assim mesmo, o conceito de unidade da pátria nesse momento

histórico estaria ressignificando o construto de ideias que mais adiante teriam novos significados sobre a mestiçagem e a diversidade de manifestações culturais. Ainda naquele momento se qualificava pejorativamente a figura do mestiço, visto como uma influência negativa para as elites civilizadas.

Para os reformadores urbanos, não podia haver nada pior do que os mestiços que tomaram conta de cidade do Rio de Janeiro. As elites republicanas apoiavam-se em correntes científicas para pregar a erradicação dos mestiços do centro e o fim da barbárie nas ruas. O povo precisava ser educado sob os preceitos da Civilização (ABREU. 2000:181).

Só mais tarde, entre os teóricos e pensadores das primeiras décadas do século XX que debatiam sobre o conceito de identidade nacional, a visão sobre a mestiçagem teve uma completa inversão sendo reconhecido como parte da cultura que representava o Brasil, rico, precisamente por ser resultado de muitas misturas. Vianna (1995) nos situa neste contexto político cujo marco ele chama de *Problema da Pátria*, onde manifesta a fragmentação das regiões do Brasil e a repercussão neste momento dos antecedentes políticos e sociais vindos desde a segunda metade do século XIX. Este tipo de fragmentação social seria o resultado de uma série de acontecimentos derivados do período colonial e da ausência de centralismo e a consequente dispersão no território.

Esse foi um dos mais graves problemas políticos das ‘terras brasileiras’, desde seus tempos coloniais, e recebeu respostas e propostas de solução divergentes durante toda a nossa história, alternando momentos de centralização com outros de descentralização política (...) (VIANNA, 1995:58).

Ainda segundo Vianna, as respostas em torno da descentralização da sociedade seriam baseadas em projetos unificadores cujo eixo seria o “interesse pelas coisas brasileiras” e a “essência da brasilidade” na busca da unidade no momento nacionalista das primeiras décadas do século XX. Esta premissa é amplamente abordada na literatura sobre nacionalismo musical no Brasil, que identifica na figura de Mário de Andrade (1893-1945) e sua geração de pensadores como consolidadores do movimento nacionalista na música. Em meio ao contexto dito, encontramos o antecedente da tendência que visaria ao reconhecimento, aceitação e movimentação das representações culturais próprias do Brasil, e que dariam impulso ao chamado centralista da unidade nacional. Mas como a música teria aqui uma missão homogeneizadora? Ao nosso modo de ver o que poderia ter

permitido, em uma parte, que o choro atingisse outros espaços e círculos sociais seria a aceitação do que ele representava – uma cultura popular e diversa. Aceitar e reconhecer as manifestações culturais próprias faria parte do ideal centralista que impulsionava a valorização das coisas brasileiras. Este impulso vai continuar repercutindo na “valorização do mestiço” que enuncia Vianna, sendo ao nosso modo de ver, o reconhecimento e aceitação da “diversidade” em prol da unidade. Nas palavras de Vianna e segundo o ocorrido no Brasil,

De degenerativa e causa dos grandes males nacionais, a mestiçagem passa a ser interpretada como um processo cultural positivo, em torno do qual (e de seus produtos, como o samba, a culinária afro-brasileira, as técnicas de higiene luso-tropicalistas etc.) os brasileiros poderiam inventar uma nova identidade (VIANNA, 1995:76).

Da mesma forma que relacionado ao reconhecimento do mestiço como parte da identidade do brasileiro, Vianna comenta sobre o papel de Gilberto Freyre na *valorização do negro e a tendência para a sinceridade*.

(...) está fazendo o brasileiro ser sincero num ponto de reconhecer-se penetrado da influencia negra (...) pela valorização das cantigas negras, das danças negras, misturadas a restos de fados; é que são tal vez a melhor coisa do Brasil (FREYRE, apud VIANNA, 1995:28).

Sendo o Brasil um país mestiço, o reconhecimento dessa diversidade se tornaria a fonte de orgulho nacional, seria o que caracterizaria o brasileiro e o identificaria precisamente como sua originalidade. Mas, para conquistar esse momento sem precedente, dever-se-ia *inventar* tal representação. É neste marco de construção do discurso sobre o significado da identidade local, regional e nacional que podemos identificar a invenção da tradição apontada por Hobsbawm e Ranger (1984)¹⁴, como parte da postura tendenciosa que as elites políticas tomavam frente às definições das singularidades nacionais. Foge à nossa pesquisa aprofundar sobre este fato por considerar-se um tema muito amplo, mas podemos apontar aqui a importante figura de Gilberto Freyre (1900 – 1987)¹⁵ que é indicado por Vianna (1995) e Abreu (2000), como um elemento definidor na ideia de conferir o caráter positivo ao mestiço e reverter a visão tão fortemente criticada que se tinha sobre ele. É neste espaço sinuoso de definições de identidade que o choro

¹⁴ Ver item 2.6.

¹⁵ Para uma visão detalhada sobre o papel de Gilberto Freyre na invenção da valorização do mestiço ver o capítulo três de Vianna (1995).

compartilharia uma dupla condição, a de pertencer às classes baixas trabalhadoras de ofícios humildes, e o ganho de simpatia e aceitação dos grupos nobres da cidade. Esse espaço análogo que o choro pretendia compartilhar é descrito por Wisnik (2001), situando o choro dentro de um lugar “paralelo e elástico” entre o samba, o salão e o sarau, onde se debatia entre dois polos; por um lado “tangenciava-se a batucada” e por outro, aspirava-se ao “status erudito”. Ao respeito dessa definição Aragão comenta que “o choro seria uma espécie de “coringa” musical, podendo se configurar como uma música apta a ser tocada tanto nos “grandes salões” quanto na mítica casa de Tia Ciata¹⁶” (ARAGÃO, 2011:27).

Neste ponto podemos elucidar uma situação particular a qual o choro atravessou: como manifestação urbana carioca, o choro abre espaço através da valorização da cultura popular no construto de ideias do que é nacional e do que constrói uma unidade. Veremos no seguinte item, através do cruzamento de informações, este e outros aspectos que estiveram presentes na evolução do bambuco e o choro no reconhecimento desses gêneros como parte da representação de diversidade e símbolos de identidade.

2.4 Bogotá e Rio de Janeiro, apontamentos do sincronismo político do final do século XIX.

Após descrever o momento histórico pelo qual atravessavam as sociedades da Colômbia e do Brasil na época estudada, faremos um cruzamento das informações fundamentadas nos dois itens anteriores.

Podemos observar que o dito momento caracterizou-se por ser uma transição entre os conflitos internos e descentralização da primeira parte do século XIX em ambos os países, e que, posteriormente, após o estabelecimento de reformas administrativas e políticas, se dariam uma série de reajustes sociais que teriam como ápice a consolidação das Repúblicas, no Brasil em 1889, e na Colômbia em 1886. Neste ponto podemos identificar que uma das principais motivações políticas do final do século XIX, na Colômbia e no Brasil, foi a de garantir homogeneidade e coesão nacional.

A partir deste fato, encontramos a segunda característica em comum. Trata-se do *desejo civilizador* que Cristina Rojas (2001) define como o “desejo mimético [da elite

¹⁶ Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata (1854-1924) foi considerada por muitos como uma das figuras influentes para o surgimento do samba carioca. Também ficou marcada como uma das principais animadoras da cultura negra nas nascentes favelas cariocas. Ela era a dona de uma casa onde se reuniam sambistas e onde foi criado "Pelo Telefone", o primeiro samba gravado em disco.

local] de ser europeu”, a partir da implantação dos novos comportamentos baseados nos moldes da sociedade europeia, e que se refletiu nos modos de pensar e de se comportar segundo as tendências em voga.

No caso da música, o desejo civilizador pode ser relacionado com o que explica Wisnik (2001), quando um organismo de poder - como o estado- apoia-se na música e no seu poder *psico-político-social*. No nosso caso em particular, a música funcionaria como parte do ideal centralista e como elemento *disciplinador*. Introduzindo no imaginário das pessoas o “próprio nó da questão política” o qual Wisnik define como “a justa afinação do individual para com o social”, a música apareceria como um elemento agregador ou desagregador que pode promover o tecido da unidade social, ou a fragmentação da mesma. Assim como seriam elementos de unificação os símbolos da pátria, escudo, bandeira, hino etc., a música considerada *nacional* reafirmaria a valorização da aliança do indivíduo com o sentimento de pertencer à sua nação.

Como vimos, o bambuco e o choro respondiam às características do que definimos como símbolos de nacionalidade e foram impregnados de significados que conectariam vários indivíduos em torno de um costume, no caso do bambuco na região andina colombiana e no caso do choro como manifestação urbana do Rio de Janeiro. Suas práticas musicais estariam ligadas com a simbologia do que representa os laços de solidariedade entre os membros da comunidade.

Esta anterior conclusão nos leva a observar outro elemento em comum. A partir da música que é carregada desde vários fatores pela diversidade, exemplificada aqui nos dois gêneros, se poderia construir uma unidade. Como apontamos na introdução do trabalho, o bambuco, por exemplo, surgiu da mistura de influências de danças europeias, negras e indígenas locais, aparecendo na região do *Gran Cauca*¹⁷ e se espalhou pelo sul até o Peru e pelo norte pelas ribeiras do *Cauca* e do *Magdalena*, além disso, incorporou e se nutriu, sem dúvida, neste percurso, da diversidade vinda de novas influências, novos públicos e espaços onde foi interpretado e onde se assentou. Por outro lado, no caso do choro, a sua condição de representar o “coringa musical” que refere Aragão (2011: 27), lhe permitiria ser aceito nos espaços que “tangenciavam a batucada” e ao mesmo tempo nos lugares cujo

¹⁷ Localizado na região Andina colombiana o nome de “*Gran Cauca*” corresponde á região que pertenciam ao antigo estado do *Cauca* ou “*Cauca Grande*”, e que na separação estadual se dividiu nos estados de *Cauca* e *Valle del Cauca* no ano de 1886.

perfil “erudito” lhe acolhiam ganhando aceitação de diferentes níveis sociais que se identificavam com o choro como denominador comum.

Neste ponto, observamos como a representação de uma determinada cultura popular se transforma em cultural-nacional, ao mesmo tempo em que é parte integral do plano cultural unificador. No caso do choro, pela valoração do mestiço e a valorização cultural do negro, expandindo-se e atingindo outras camadas sociais do Rio de Janeiro. No caso do bambuco, a sua aceitação através de sua identificação como tendência política e desejo civilizador, em parte sustentado pelas políticas da Regeneração. Podemos observar que esse fenômeno ocorreu de maneira similar no bambuco e no choro em seus contextos locais particulares. Cabe aqui aclarar que o choro não tomou as dimensões nacionais que o bambuco tomou, e que também não foi carregado das considerações políticas como sim o foi o bambuco, embora que de maneira mais indireta e a uma escala menor, o choro passou a ser parte de uma cultura local e a representar a diversidade que o compõe. Quando os dois gêneros foram reconhecidos como manifestação de uma cultura diversa, nasceu o fenômeno que foi capaz de integrar em um símbolo contingente, a construção do homogêneo a partir do diverso. De fato, os dois gêneros compartilham esse fator constituído a partir da criação de unidade nacional, “demostrando que a compreensão da ‘diversidade’, serviria como fundamento da nação política que está em processo” (CRUZ, 2002:227). Em ambos os gêneros, esta diversidade é aceita em um representação musical que carregaria a somatória de mestiço, mulato e branco, como símbolo de identidade, e, incorporando assim cada vertente dos ingredientes que constroem suas práticas musicais. Como diz Nestor Garcia Canclini, “O popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando signos de identificação, elementos procedentes de diversas classes e nações” (*apud* VIANNA, 1995:35).

2.5 As estudantinas de bambuco, os regionais de choro.

Os instrumentos referenciados neste item são, segundo as fontes consultadas, os que se relacionam frequentemente com as práticas do choro e do bambuco no contexto estudado. Mostraremos no terceiro capítulo, as particularidades dos instrumentos e seu papel dentro do conjunto, elucidando mediante a análise das músicas selecionadas as características da prática interpretativa pertinentes ao objetivo do capítulo.

2.5.1 Os bambuqueros, trios e *Estudiantinas*.

Ainda que existisse uma série de instrumentos associados à prática do bambuco determinada pela sub-região no contexto andino colombiano, vários deles desapareceram da prática musical pelo branqueamento que sofreria o bambuco a caminho da sua ascensão ao universo da elite da sociedade bogotana. Os instrumentos que ainda persistem se vêm arraigados às tradições de certos setores particulares como constata GONZÁLEZ (2006:32). Falaremos a respeito no item seguinte. Os grupos de intérpretes de bambuco utilizariam três instrumentos que prevaleceram sempre em agrupações associadas com a prática musical do gênero. Por exemplo, a família dos cordofones: a bandola¹⁸, (Ilustração 1), o tiple¹⁹ (Ilustração 2) e o violão, instrumentos que por excelência compõem o “Trio Andino Colombiano”. Estes três instrumentos são considerados instrumentos de braço com caixa de pulsação²⁰. A bandola é tocada frequentemente com palheta e o tiple e o violão com os dedos²¹.

¹⁸ A bandola da região Andina colombiana é um instrumento de corda pulsada tocado com plectro. A longitude atual é até de 72 cm, e o ancho de até 9.5cm. Atualmente é comum o uso de seis ordens duplas cuja afinação da mais aguda a mais grave é sol (5), ré (4), lá (4), mi (4), si (3), fá# (3). Para aprofundar sobre as características históricas interpretativas e técnicas específicas do instrumento ver Bernal (2013).

¹⁹ O Tiple colombiano é um instrumento de cordas com medidas atuais de 92 cm de longitude e 9 cm de ancho. O instrumento usa doze cordas divididas em quatro ordens triplas afinadas assim: mi (5), si (4), sol (4), ré (4). Para uma revisão da historia do instrumento e principais mudanças, técnicas, interpretes, ver Puerta (1988)

²⁰ Egberto Bermúdez. *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1985. Pág. 99

²¹ Os três instrumentos tanto do trio andino colombiano quanto do regional carioca cumprem funções semelhantes, sendo o violão o encarregado dos acompanhamentos ritmo-harmônicos e conduções melódicas dos baixos, o tiple e o cavaquinho encarregados do preenchimento harmônico e contracantos, e a flauta e a bandola os instrumentos melódicos.



Ilustração 1: Bandola Andina colombiana.



Ilustração 2: Tiple colombiano

Como comenta BERMÚDEZ (1985), a partir destes três instrumentos se formariam outras agrupações que interpretaram o bambuco desde o final do século XIX com a adesão de alguns instrumentos menores de percussão. Uma extensão do grupo anterior, com a adesão do piano, violoncelo, contrabaixo, flautas e em certas ocasiões violinos e violas, seria chamado de *orquestra colombiana*. Esse tipo de formação instrumental constituiu as mais destacadas agrupações do início do século XX na Colômbia entre elas a *Lira Colombiana* (Ilustração 3).



Ilustração 3: Lira Colombiana 1912

Este conjunto foi regido pelo intérprete da bandola e compositor Pedro Morales Pino em 1910 (de esquerda a direita, a terceira pessoa sentada da ilustração), a quem se deve o traslado da tradição oral do bambuco à tradução escrita no pentagrama, coletando melodias populares adaptando-as aos cânones da harmonia tonal, estabelecendo um novo repertório de músicas nacionais. José Ignacio Perdomo (1963) ressalta que:

(...) después de poseer sólidos conocimientos musicales, [Pedro Morales Pino] se entregó de lleno al cultivo de la música típica, arrebató de las manos rústicas de los promeseros el tiple y la bandola, para transformarlos en instrumentos aptos para reproducir los sentimientos y cultivar esos ritmos errantes y dispersos con la técnica depurada y un arte verdadero. (*apud* RODRÍGUEZ, 2012:326)

Os músicos destas formações eram funcionários públicos, sapateiros ou alfaiates, que em determinadas ocasiões ao terminar o labor das suas profissões, acompanhavam as *tertúlias literárias* de poetas e círculos de intelectuais, entre elas a importante *Gruta Simbólica*²², ou para acompanhar as noites de lazer e boemia bogotana do final do século XIX.

²² A Gruta Simbólica foi um círculo ou tertúlia literária que surgiu em Bogotá no começo do século XX. Sua existência permitiu concentrar um grande número de escritores que tinham nascido aproximadamente trinta anos antes e que, mais que boêmios, tiveram uma motivação humanística e poética para seus encontros. Notas biográficas de poetas de Colombia del siglo xx> gruta simbólica. Disponível em < <http://www.banrepcultural.org/node/66402>>. Acesso 05/12/2014.

2.5.2 Os chorões e os regionais

Tomaremos como referência o que foi apontado pelos autores, Cazes (1998), Barros (2003), Oliveira (2003) e Aragão (2013), que coincidem em quanto à definição do termo “choro” para dar nome a uma reunião de músicos - os chorões -, e seu estilo particular de tocar nas últimas décadas do século XIX. Resultado da forma como os músicos populares executavam a música de salão europeia, e certamente incorporando tradições afro-brasileiras já vigentes no período no Rio de Janeiro, o choro terá como base a formação instrumental calcada em um grupo que reunia flauta, violão e cavaquinho. O encontro entre esse estilo popular e as danças europeias em voga na época como o *schottisch*, a valsa e a polca, descreve-se como a maneira de “abrasileirar” ou imprimir o estilo local às músicas estrangeiras, processo que Tinhorão (1998) chama de *nacionalização sonora pelo choro*. Os grupos de chorões eram considerados segundo Tinhorão (1991) como a orquestra dos pobres. Graças ao crescimento dos pequenos conjuntos com a formação de flauta, cavaco, violão que por sua vez acompanhavam modinhas²³ sentimentais, e aos tocadores de polcas-serenatas que proporcionavam um ambiente musical às casas humildes dos subúrbios do Rio de Janeiro, o choro parece encontrar assim um espaço propício para sua expansão, ampliando sua prática nos espaços da população dos bairros do centro da cidade. Aponta-se na revisão bibliográfica consultada, a figura do celebre flautista Joaquim Antônio da Silva Calado Júnior (1848-1880), como principal personagem na fixação da forma instrumental do choro. Calado é considerado como aquele que introduziu a flauta nas agrupações de choro junto ao cavaquinho e o violão que depois se chamariam de ‘regionais’, assim como organizador dos primeiros conjuntos de chorões como o *Choro de Calado*.

Segundo Aragão (2011) pode-se afirmar que o final da década de 1920 seria o ponto de transição entre um período em que as práticas musicais do choro se relacionavam a “músicos diletantes” – que tocavam em bailes, festas, casamentos, etc., tendo também outras profissões – para um período de “profissionalização do músico de choro, do qual a geração de Pixinguinha e Donga será a maior representante” (ARAGÃO, 2011:53).

²³ Vinda desde a época da colônia portuguesa, a modinha era um tipo de canção melódica e cortesana de grande sucesso nos salões cultos de Portugal no século XVII. Assim que chegando ao Brasil, foi considerado um gênero aristocrata e erudito. O samba canção é a nacionalização definitiva da modinha, hoje denominada popularmente seresta. Disponível em < <http://www.dicionariompb.com.br/modinha/dados-artistico>.> Acesso 10/12/14

2.5.3 Os instrumentos e intérpretes a caminho da formalização

No início do século XX, os grupos de bambuco e de choro tinham entre seus músicos humildes funcionários públicos que faziam um desdobramento entre suas profissões e a vida noturna das tertúlias e rodas das capitais. As descrições feitas por Gonzalez (2006) e Aragão (2012) descrevem o espaço que encontrariam as práticas do bambuco e o choro respetivamente,

La clase económicamente baja no contaba con lugares tan exclusivos para expresarse musicalmente. En primer lugar, éstas no se daban en sitios predeterminados como una sala de conciertos o un salón de baile, sino que se hacían en sitios que apenas cumplían con el espacio preciso para bailar, fuera en una calle, en el atrio de una iglesia o en algunos parques o plazas. En segundo lugar, no se requerían la presencia de grandes instrumentos, ya que solo eran necesarios un tiple, una bandola y algo de percusión, como cucharas, alfandoques²⁴ o panderos (...) (GONZÁLEZ, 2006:99).

Assim, segundo o analista, [se referindo ao apontado por Tinhorão, 1998:101] enquanto as camadas mais abastadas iriam procurar ‘equiparar-se à pequena burguesia europeia’, as camadas médias e baixas passariam a encontrar diversão nos bailes familiares produzidos por músicos amadores que tocavam instrumentos populares como a flauta, o violão e o cavaquinho. Em um período em que a produção de discos ainda era incipiente e a radio ainda não existia, estes instrumentistas populares cumpririam o papel de levar diversão às camadas formadas por pequenos funcionários públicos (...) (ARAGÃO, 2011:49).

As duas referências associam ao bambuco e ao choro, respetivamente, como o espaço que a classe média baixa abriria para a prática musical que acompanharia às reuniões familiares, festas populares, e as atividades de entretenimento da classe popular, que, pelas condições econômicas, normalmente não teriam acesso a outro tipo de espetáculo. Os instrumentos usados tanto no bambuco quanto no choro estariam associados a uma música vernácula popular pela prática dada no espaço dito. Um determinado tipo de “status” deveria ser conferido ao tiple e à bandola, instrumentos usados na tradição popular do bambuco, de tal maneira que ganhassem prestígio e espaço dentro dos públicos cultos em Bogotá. O instrumento como tal bem como seus intérpretes passariam por um tipo de refinação que se refletiria no melhoramento técnico dos instrumentistas, assim como algumas modificações na construção dos instrumentos. É o

²⁴ As “Cucharas” e o “Alfandoque” são instrumentos de percussão usados por grupos interpretes de bambucos. As primeiras são duas colheres de madeira percutidas entre si. O segundo é um tubo de cana ou de bambu, com sementes dentro que quando se lhe movimenta produz um som caraterístico.

caso das mudanças do número de cordas na bandola e o tiple, o refinamento das madeiras para suas construções, o melhoramento dos acessórios como chaves de afinação, cordas, acabamentos, a standardização das medias, inovações na física-acústica, e a profissionalização dos fabricante. Salgar (2007), comenta como o branqueamento musical influenciou a saída de alguns instrumentos relacionados às culturas indígenas e africanas, excluídos da prática musical do bambuco durante seu ingresso ao círculo da elite social de Bogotá ao final do século XIX. Este fato é corroborado por pesquisadores como Gonzáles (2006) e Bernal (2004) os quais comentam como o bambuco entraria no espaço da música das elites de Bogotá, mediante as formações cujos instrumentos fossem de cordas²⁵, excluindo da prática instrumentos de percussão como, a carraca, as maracas²⁶, as colheres ou o pandeiro. Ainda que os instrumentos de percussão nomeados fossem e continuassem sendo parte da maneira tradicional camponesa de tocar bambuco, naquele momento histórico foram deslocados e ignorados por não coincidirem com o espírito nacional que selecionaria a elite bogotana, que aparecia no centro do poder hegemônico do país. Relacionamos esta postura com o que enunciamos no primeiro capítulo quando falamos sobre o colonialismo do poder e a sua influência no pensamento “civilizador” das elites. Gonzalez (2006) comenta sobre a possibilidade destes instrumentos não se adaptarem dentro das sonoridades em que a elite definiria para o bambuco, talvez por se “assemelhar [a] um som muito indígena ou muito rural” (GONZÁLEZ, 2006:148). Nas palavras de Bernal,

En el aspecto musical, (...) y mejoramiento valorativo [status] del bambuco le corresponde un ascenso social, ya que durante este recorrido el género va despojándose de sus ancestrales elementos africanos e indígenas –tradición oral, uso de diversos instrumentos de percusión y de flautas no temperadas, estructuras formales libres, espacios de validación relacionados con los ciclos naturales y vitales, entre otros- para ir adoptando las características de la música de salón: escritura para piano o pequeños grupos instrumentales de cuerdas pulsadas, adopción de formas bi o tripartitas de estructura periódica y conquista progresiva del salón de conciertos (BERNAL, 2004:3).

Um exemplo daquela ascensão social a que se refere Bernal seria o sucesso que tiveram as primeiras estudantinas, liras e trios dentro desse espaço cuja formação

²⁵ Referimo-nos a formações que incluíam instrumentos como a bandola, o tiple, o violão, piano e instrumentos de cordas friccionadas.

²⁶ A “carraca” é um instrumento idiofone. Trata-se da mandíbula inferior de burro, que estando dissecada ao sol, deixa soltos os dentes os quais ao ser batidos ou aranhados por uma vara curta de madeira, fazem um som característico. A maraca, maracá, bapo, maracaxá ou xuatê, é um idiofone de agitação, constituído por uma bola, plástica ou uma cabaça, contendo sementes secas, grãos, arroz ou areia grossa, e uma pega. Podem produzir sons como o de lixar ou o de arranhar, quando tocadas. São tocadas aos pares - com uma maraca em cada mão- agitando-se-as, embora também possam ser tocadas rodando-se-as lentamente.

instrumental de tocadores de bambuco ou formação *bambuquera* seria associada com a classe culta da cidade. Por outro lado, à ideia do bambuco formalizado se somaria o interesse pela melhora da técnica da construção de instrumentos e a profissionalização dos instrumentistas. É assim como surgem os primeiros métodos pedagógicos para a aprendizagem do tiple e a bandola²⁷.



Ilustração 4: Capa e página interior do Método para aprender facilmente os tons do Tiple. Autor Telésforo D'Aleman, primeira edição em 1877 (Fonte; González, 2006).



Ilustração 5: Capa do método para tocar a bandola e o tiple. Autor Telesforo D'Aleman, publicado em 1885 (Fonte; González, 2006).

²⁷ José Viteri apresentaria em 1868 seu “Método completo para tocar tiple y bandola sin necesidad de maestro”. Em 1877 aparece do autor Telésforo D’Aleman o “Nuevo sistema para aprender los tonos del Tiple”. E no ano de 1885 a partitura do bambuco “*El perfume de las violetas*” dentro da “*Colección de piezas nuevas y muy fáciles para los aficionados a la bandola*”. Do mesmo ano seria o “*Método completo para aprender fácilmente a tocar la bandola*”.

Este impulso esteve ligado à ideia da perfeição estética do desejo “civilizador”, procurando uma equivalência sonora dos instrumentos autóctones frente aos estrangeiros, ampliação do repertório e a formação de seus intérpretes com as condições de encarar as novas exigências técnicas. Desta maneira é que se buscava consolidar e dar a inclusão do bambuco na música nacional de Bogotá em 1860 (GONZALEZ, 2006:149). No caso do choro, segundo Aragão (2011), este processo de transição entre os músicos diletantes e a profissionalização do gênero se dá a partir da década de 1920 com a geração de Pixinguinha e Donga. O choro teve uma importante transição do espaço urbano e foi levado aos salões aristocráticos, assim como se apresentaram processos de profissionalização dos intérpretes e a adaptação da música para piano, em princípio, por meio de importantes personagens que contribuiriam para essa finalidade como os pianistas-compositores Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Este fato seria paralelo entre ambos os gêneros e se deu como um processo semelhante ao que chamamos de branqueamento musical no bambuco. Podemos ver em paralelo que, o bambuco, vindo das camadas camponesas e rurais, teve sua ascensão à simbologia de música nacional através do branqueamento musical. Por outro lado, o choro vindo da tradição urbana local, com sua maneira de *abrasileirar* gêneros europeus, será impulsionado pela tendência à valorização do próprio, o qual teria o reconhecimento e a aceitação da diversidade que ele representava, contribuindo para sua posterior expansão nos espaços cultos da cidade.

2.6. O bambuco e o choro na invenção de uma tradição.

Entendamos de que maneira definem Hobsbawm e Rangers (1984) o conceito da invenção da tradição,

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWM e RANGERS, 1984:10).

De fato, os grandes gêneros musicais americanos começaram a ter importantes desenvolvimentos impulsionados pelo ideal nacionalista e que se consolidou nas primeiras décadas do século XX. Partindo do que foi dito acima por Hobsbawm, relacionemos a maneira como a ideia da invenção do conjunto de práticas – a qual seria de natureza ritual ou simbólica e que visa inculcar valores – se manifestou dentro do ideal nacionalista.

Vimos como a valorização do mestiço e o reconhecimento da diversidade tomou grande importância nos processos de reordenamento social respectivamente no Rio de Janeiro e em Bogotá: quando se educa e se inculca ao cidadão a valorização das manifestações culturais próprias, se tem como resultado um elemento de coesão em prol da unidade nacional. A valorização da música própria como representação daquela mestiçagem coincide com a busca de afirmação cultural e política das nações e do reordenamento das suas sociedades. Nas palavras de Aragão (2011), vejamos como é descrito o paradigma nacionalista no Brasil do início do século XX,

Este verdadeiro paradigma nacionalista estava associado à ideia de que a identidade nacional só seria encontrada na aquisição de um perfil próprio, desvinculado dos moldes europeus. [...] Em outras palavras, as classes que tinham menos contato com a “civilização” e o contexto urbano conservariam uma “pureza” latente em seus costumes, que configuraria sua “identidade” como povo, e que, portanto, deveria ser “recuperado” pelo homem urbano e “civilizado”. Ao mesmo tempo, são sempre identificadas as contribuições de cada uma das “raças” formadoras no processo de formação musical da nacionalidade (ARAGÃO, 2011:17).

Segundo o panorama descrito na historiografia dos gêneros, podemos identificar como o ideal centralista influenciou na movimentação política tanto no Brasil quanto na Colômbia a partir de processos de reordenamento administrativo em procura da homogeneidade nacional. Buscava-se a representação da nação nas expressões artísticas e a identificação do cidadão através de elementos simbólicos afins. O bambuco e o choro conseguiram se encaixar dentro dos parâmetros de representações da música nacional no meio de um setor das sociedades capitais – localizadas em um espaço e momento hegemônico - a partir de uma invenção, em parte política, que facilitaria a fixação e a abertura de novos espaços de prática e integração de novos públicos, propiciando um ambiente favorável para a difusão e acréscimo dos gêneros dentro dos parâmetros da música nacional. Este momento de invenção teria em comum a “valorização” das manifestações culturais próprias das respectivas sociedades que seriam também o denominador comum do momento nacionalista do Brasil e da Colômbia.

Dessa maneira, as práticas interpretativas do bambuco e do choro foram reagindo e se adaptando segundo a demanda política, assumindo posições conforme as mudanças que proclamava o pensamento nacionalista da época. Como vimos anteriormente, o bambuco e o choro tiveram uma série de adaptações por parte das classes dominantes para se encaixar

nos novos moldes sociais de refinamento cultural. A respeito do nacionalismo musical brasileiro BRAGA (2002) comenta que:

Quanto a Mário de Andrade, o *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, considerado a "bíblia" do nacionalismo musical brasileiro erudito, fala por si mesmo no que se refere a "invenção" de uma tradição musical erudita no país. O fato de articular um projeto para a chamada "música séria" obriga-o a um permanente diálogo com a música popular folclórica mas também com a música popular urbana, esta em caráter limitado, alinhada como pouco ter de apresentável no que concerne ao seu aproveitamento como fonte de invenção erudita (BRAGA, 2002, p. 278).

A adaptação que o bambuco teve para seu ingresso no repertório colombiano erudito, lhe permitiu associar-se com a intenção de conferir status à música popular e também a adoção do gênero dentro dos costumes mais nobres. Assim, a música proveniente de uma tradição associada às classes média e baixa, reinventou-se para ter seu lugar no espaço do salão. A simbologia do gênero seria permeada, na prática, pelo uso de um modelo musical conhecido popularmente, mas ao qual seriam conferidos novos significados associados às novas intenções de projetos unificadores. Desta maneira, criaram-se novas formas de transmissão e ensino, e se interpretaram em outros instrumentos e estruturas baseadas em formatações europeias como vimos anteriormente. Neste caso, teria que se criar uma ponte entre as práticas do choro e do bambuco no final do século XIX e a modernidade que viria com o início do século XX, onde os dois gêneros tiveram uma notória mudança, identificável no momento da profissionalização dos gêneros. A este respeito, Hobsbawm e Rangers (1984) comentam como em uma invenção de tradição podem ser tomados empréstimos de elementos antigos conhecidos já elaborados, carregados de simbologias, para construir uma ponte entre a memória e a instauração da nova tradição:

(...) é a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais. Sempre se pode encontrar, no passado de qualquer sociedade, um amplo repertório destes elementos; e sempre há uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas. Às vezes, as novas tradições podiam ser prontamente enxertadas nas velhas; outras vezes, podiam ser inventadas com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem supridos do ritual, simbolismo e princípios morais oficiais (...) (HOBSBAWM e RANGERS, 1984, p. 14).

Assim mesmo, os dois autores explicam que o processo de “adaptação” é necessário nas mudanças em resposta às novas tendências sociais – no nosso caso o

ingresso dos gêneros ao repertório erudito – ainda mantendo velhos costumes em novas condições, assim como o uso de velhos modelos para fins novos.

(...) quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as “velhas” tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; (...) Em suma, inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta (HOBSBAWM e RANGERS, 1984:13).

A origem da invenção de tradição decorre de uma mudança na estrutura social que demanda transformações nas práticas de atividades comuns afins aos novos padrões que se estabelecem, e em nosso caso, os que responderiam ao ideal nacionalista.

No capítulo a seguir apresentaremos uma análise comparativa da morfologia do bambuco e do choro visando relacionar aspectos como estrutura musical, formação instrumental, tipos de escrita, e alguns outros elementos presentes em fontes impressas, com o contexto social e a temática discutida até aqui. Para tal objetivo assumiremos a análise a partir de aspectos mais detalhados da prática interpretativa, discutindo as instrumentações e recursos técnicos dos instrumentos, assim como elementos observados em partituras e gravações.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE MUSICAL; CONSIDERAÇÕES NA MORFOLOGIA DO BAMBUCO E DO CHORO.

Neste capítulo abordaremos a análise de elementos chave da estrutura do bambuco e do choro levando em conta aspectos como a melodia, estruturação rítmica e harmônica. Da mesma maneira dedicaremos uma parte da análise aos recursos técnicos usados nas práticas de acompanhamento do violão sendo o instrumento no qual nos temos baseado para vivenciar as experiências interpretativas de ambos os gêneros. Sendo o autor da dissertação violonista, é de principal interesse veicular por meio desse instrumento o conteúdo da prática interpretativa dialogando com os autores abordados, levando em conta o proposto na nossa metodologia baseada nas observações de Freire (2010) quando se define a experiência musical como ponto de partida de análise. A interpretação e a audição serão fatores que consideraremos quando apontarmos temáticas que se sustentam a partir da nossa experiência durante o tempo de prática em rodas de bambuco e choro.

O capítulo está dividido em duas grandes seções, uma sobre bambuco e outra sobre choro, nas quais serão comentadas, separadamente, aspectos afins a cada um dos gêneros relacionados com a temática até aqui discutida. Em cada uma destas seções abordaremos subitens como: morfologia, estrutura, harmonia, e aspectos rítmico-harmônicos da técnica de acompanhamento do violão. Utilizaremos exemplos musicais que remetem ao início do século XX e aos primeiros bambucos e choros dos quais se tem conhecimento em fontes escritas. Da mesma forma apresentaremos elementos característicos das práticas musicais desenvolvidas em ambos os gêneros. Finalmente, faremos um cruzamento de informações entre os dois gêneros nos focando em aspectos comparativos.

Para realização desta análise, procuramos dialogar com autores colombianos e brasileiros que trabalham com bambuco e choro, respectivamente. Neste sentido foram fundamentais os trabalhos dos pesquisadores colombianos Manuel Bernal (2004), Jesus Emilio Gonzalez (2006), Carolina Santamaría (2007), e Sergio Sanchez (2009). E no lado brasileiro, o diálogo com pesquisadores como Mario Séve (1999), Carlos Almada (2006), Luiz Braga (2002), e Josimar Carneiro (2001). Eles escreveram trabalhos fundamentais sobre o desenvolvimento das práticas musicais do bambuco e do choro e hoje são considerados referências para as pesquisas sobre a temática aqui abordada.

Quando se lida com acontecimentos musicais do passado, se tem a dualidade entre o ir e vir em termos históricos, e em ouvir o que acontecia com os ouvidos do que acontece hoje. Nesse aspecto devemos aclarar que no recorte temporal escolhido da *belle époque*, ainda não se considerava ao choro e o bambuco como gêneros musicais, e que no caso, seriam vistos naquele tempo como um estilo de tocar e uma prática interpretativa que até agora se estava desenvolvendo e que hoje, depois de várias transformações, podemos considerar os mesmos como gêneros.

3.1 Morfologia do Bambuco

Assim como o termo “choro” foi designado para descrever uma maneira de tocar várias músicas, cujo estilo se encaixa dentro de particularidades comuns como temos visto, no bambuco coexistem também variados tipos de bambucos que manifestam suas particularidades distintas. Sob o nome genérico bambuco, podemos encontrar diversas variantes regionais em toda a Colômbia entre os quais se encontram bambuco caucano, proveniente da região do Cauca colombiano, de caráter mais lento e melancólico; bambuco festeiro, de caráter mais alegre e festivo da região de Tolima e Santander; bambuco vocal, de caráter mais lírico e essência romântica; bambuco camponês, de origem popular; e o bambuco instrumental, geralmente interpretado por *Estudiantinas* e trios instrumentais. Todos esses possuem particularidades de interpretação, formações, temáticas, timbres, etc., que incluem uma grande quantidade de detalhes como dança, festividades, competições entre outros aspectos que fogem ao foco da nossa pesquisa. Por este motivo, optamos por centrar nossa análise nos bambucos instrumentais da região andina colombiana com as formações de trio andino e *Estudiantina*, e em menor porcentagem nos referiremos a alguns bambucos vocais dando maior clareza as nossas questões.

De acordo com a descrição realizada nos capítulos anteriores – quando definimos a influência no pensamento europeizante e o branqueamento musical do bambuco – podemos apontar, segundo descreve Gonzalez (2006:51), a existência de um bambuco chamado por ele de tradicional, anterior à instauração do pensamento nacionalista e ao ideal europeizante-civilizador, e outro que chamaremos aqui de bambuco instrumental urbano, posterior ao processo de branqueamento musical que já descrevemos anteriormente.

3.1.1 Bambuco tradicional

Surge no espaço rural e camponês e se identifica por ser transmitido pela tradição oral, sem partituras ou outras maneiras de escrita, utilizando repertório muitas vezes de autoria desconhecida. A estrutura harmônica é simples: baseia-se no uso dos graus tonais I, IV e V, com o uso de escalas pentatônicas, que são muito comuns entre os camponeses e indígenas da zona sul da Colômbia (que chegaram a Bogotá nas primeiras décadas do século XIX). Os intervalos que comumente aparecem nas melodias desse tipo de bambucos são de terça, quarta, quinta e raramente de sexta, assim como o acorde desenhado de forma melódica ascendente ou descendente como vemos no exemplo abaixo (Exemplo musical 1).

La Guaneña

Música atribuída: Nicanor Díaz
Letra atribuída: Neftalí Benavides

Allegro moderato θ . = 108

¡Guai que sí!, ¡guai que no! la gua - ne - ña me en - ga - ñó, ¡guai que
nó, con cua - tro rea - les y me - dio - con - tal que la que - ra yo con
yo quea mí sí quea - tro no la gua - ne - ña me lo ju - ró quea mí ró, ¡guai que

D.C. con el otro texto

Exemplo musical 1: Bambuco “La Guaneña” (Fonte: González, 2006:66).

“La Guaneña” é um dos primeiros bambucos de origem popular, que era transmitido oralmente no início do século XIX. É considerado de grande importância na história musical e social colombiana por ser um dos bambucos mais antigos que se tem conhecimento em registros escritos. Segundo González, foi um bambuco que provavelmente acompanhou a campanha libertadora por volta de 1824. O exemplo é uma

transcrição feita por González na sua pesquisa de doutorado sobre o bambuco (GONZÁLEZ, 2006:66)

3.1.2 Bambuco instrumental urbano

Esse tipo de bambuco caracteriza-se pelo uso de estruturas harmônicas mais desenvolvidas, demonstrando maior grau de estudo musical do compositor. A transmissão se faz de maneira escrita e o repertório utilizado possui autoria identificável ou reconhecida. Além disso, introduz, de maneira ampla, mudanças harmônicas e modulações para graus próximos da tonalidade através de dominantes secundários. Esse tipo de bambuco tem como característica valorizar a elaboração melódica e harmônica, ao passo que o estilo tradicional valoriza a sua funcionalidade dentro da dança, a canção popular, ou sua relação com os rituais e simbologia; ciclos naturais, plantações, etc.

A maior parte dos bambucos instrumentais urbanos contém três seções regulares de 16 compassos²⁸. Os bambucos desse tipo conservam as estruturas mais habituais, apresentando uma primeira seção “A” que pode ser em tonalidade maior ou menor com modulação ao IV ou III grau da tonalidade na seção “B”. A parte “C” pode modular ao isotônico maior, caso tenha iniciado em tonalidade menor ou ao IV grau caso tenha começado em tonalidade maior. A estruturação harmônica conserva as relações entre os graus da tonalidade, ainda que com o uso ocasional de substituições harmônicas ou dominantes secundários. No exemplo musical 2, vemos a linha melódica e a cifra do bambuco *Los Doce* do compositor colombiano Álvaro Romero Sánchez (1909- 1999). Esse bambuco apresenta uma das estruturas harmônicas mais frequentes entre os bambucos urbanos instrumentais.

²⁸ Podem ser encontrados bambucos de duas partes (A e B), sendo uma estrutura antiga para escrever bambucos de duas partes de 16 compassos cada uma, e uma terceira seção intermedia contrastante chamada de “Trio”. São exemplos daquilo os bambucos “*El perfume de las Violetas*” incluído dentro dos primeiros métodos para bandola pelo compositor Telesforo D’Aleman (1885:34-35) e “*Sobre el Humo*” do compositor Fulgencio Garcia (1880 - 1945).

Los Doce

Bambuco

Alvaro Romero

The musical score for "Los Doce" is written in 6/8 time. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature of 6/8. The piece is divided into sections A, B, and C. Section A (measures 1-17) includes chords Dm, A7, and Gm. Section B (measures 18-35) includes chords Dm, C7, F, and A7. Section C (measures 36-65) includes chords D, D7, G, D, E7, A7, A7#5, F#m7, G, Gm7, and D. The score concludes with a final D chord in measure 66. There are two first endings and two second endings indicated by the numbers 1 and 2.

Exemplo musical 2: Bambuco “Los doce” do compositor colombiano Álvaro Romero (1909- 1999).

Vejamos a estrutura harmônica simplificada do mesmo bambuco:

Parte A, Tonalidade menor

Parte A, Tonalidade menor

8

9

Parte B, Ênfase ao relativo maior

Parte B, Ênfase ao relativo maior

8

9

Parte C, Isotônico maior

Parte C, Isotônico maior

8

11

O bambuco pode ser escrito em métrica de 3/4 ou 6/8. Isso depende das particularidades da melodia e os modos de acentuação, que, por praticidade, resultam mais convenientes numa métrica ou outra segundo a maneira sistemática em que as frases organizam-se dentro dos compassos. Isso favorece a leitura e o fraseado, de acordo com o ponto de início das frases e sua posição dentro do compasso. Outro elemento importante na escolha do tipo de métrica é a acentuação da prosódia no caso dos bambucos vocais. Santamaría (2007) ilustra as particularidades da grafia mediante uma comparação feita entre as métricas – 3/4 e 6/8 – (Exemplo musical 3 e 4) tomando como modelo o que acontece com o bambuco “*Cuatro Preguntas*”²⁹ do autor colombiano Pedro Morales Pino (1863-1926).

²⁹ Resenhamos este bambuco aqui por ser um claro exemplo do início da escrita do bambuco, assim como a importância histórica que tem esse fato para a música colombiana. É o primeiro bambuco escrito por Pedro Morales Pino ao início do século XX, convertendo-se em referência da escrita do bambuco para os compositores da época.

Musical score for Exemplo musical 3, Bambuco Cuatro preguntas de Pedro Morales Pino, measures 13-19, 3/4 time signature. The score shows a vocal line and a bass line. The lyrics are: "Nie gas con él lo quehi cis te y mis sos pe chas tea som bran etc."

Exemplo musical 3. Bambuco Cuatro preguntas de Pedro Morales Pino. Compassos 13-19, métrica 3/4, (Fonte: Santamaría, 2007:14).

Musical score for Exemplo musical 4, Bambuco Cuatro preguntas de Pedro Morales Pino, measures 13-19, 6/8 time signature. The score shows a vocal line and a bass line. The lyrics are: "Nie gas con él lo quehi cis te y mis sos pe chas tea som bran etc."

Exemplo musical 4. Bambuco Cuatro preguntas de Pedro Morales Pino. Compassos 13-19, métrica 6/8. (Fonte: Santamaría 2007:15).

O exemplo musical 4 evidencia que a mudança harmônica é contida dentro do compasso, assim como a coincidência do acento prosódico da melodia com a maioria dos tempos fortes do 6/8. À primeira vista parece mais favorável para a leitura do que a versão em 3/4 (Exemplo musical 3), sendo que, na versão em 3/4 não há coincidência entre o acento prosódico do texto com a acentuação natural da métrica e, também, a mudança harmônica acontece no segundo tempo do compasso. Ainda que aspectos prosódicos levem a considerar a escrita em 6/8 aparentemente mais fluida, é preciso lembrar que a versão original da música foi escrita em 3/4, sendo que a lógica desta métrica seria o acento que reside no primeiro baixo de cada compasso. Este é um elemento chave na escrita do bambuco em 3/4, dando uma sensação de *chão* rítmico, que facilitaria o acompanhamento. Entretanto, podemos notar que na grafia de 6/8, o baixo não coincide com nenhum tempo

forte do compasso, ocasionando o efeito de assimetria ou irregularidade métrica, considerando que não há a sensação de estabilidade tética. Cabe ressaltar que em ambas as métricas não existem coincidências entre os acentos prosódicos e os baixos dificultando aparentemente a escolha da grafia mais apropriada. A este respeito, Bernal comenta que;

Lo que confunde a muchos de los que han escrito al respecto es esa oposición que se da entre el nivel melódico principal y el nivel de los bajos, en relación con los fraseos, las articulaciones y los modos de acentuación. (BERNAL, 2004:7).

À esta afirmação acrescentamos, conforme descreve Bernal (2004), que a oposição entre baixos e melodia deve se encaixar dentro do compasso, onde o acento tético tanto do 3/4 quanto do 6/8, dá uma acentuação característica de cada uma das duas métricas. Este é um dos aspectos mais complexos sobre a questão da sua grafia: não se pode definir que uma ou outra forma de escrita esteja errada, ou que uma forma seja mais correta do que a outra. Santamaría (2007) resalta o fato de que são justamente as influências negras e indígenas do bambuco que sempre o fizeram “rebelde” em relação à notação tradicional europeia, conforme veremos mais adiante no subitem 3.1.5. O certo é que tanto Santamaría (2007), Bernal (2004) e Sanchez (2009), coincidem em apresentar uma clara postura quanto à identificação da prática musical do bambuco, como a somatória das várias características que contém a sua diversidade e que só é esclarecida mediante a prática. Como comenta Bernal, sendo parafraseado por Santamaría (2007);

En el momento de la ejecución es muy habitual que ambas acentuaciones coexistan; a veces los acentos del 3/4 son marcados por la guitarra, indicando unos tiempos importantes para la ejecución de la danza. Es más, en la mitad del *performance* es posible que los músicos salten de una acentuación a otra, puesto que entrar y salir sin “caerse” es parte del juego de destreza de mantener la síncopa. (...), no hay una manera de acentuar que sea mejor que o más correcta que la otra, simplemente unos bambucos “suenan” bien en 3/4 y otros bien en 6/8; no existe una fórmula única del bambuco, lo que hay son “muchos bambucos”. (*apud*, SANTAMARÍA, 2007:15)

Segundo a metodologia apresentada por FREIRE, quando se propõe que a interpretação dos significados, “necessariamente condicionada pela experiência do analista (...) segundo suas bagagens culturais, vai se entrelaçando gradativamente com a “visualização” das estruturas musicais, macro ou micro” (FREIRE, 2010:39), caberia apontar aqui que a percepção que temos sobre a grafia pode ser relativa ao grau de contato que se tem com o gênero. Segundo a nossa própria testemunha não é necessário para um

tocador de bambuco considerar tantos elementos de maneira sistemática, simplesmente é algo que se desenvolve mediante a prática. Em um segundo momento se avalia o meio de transmissão mais apropriado segundo seja o caso, de maneira oral ou escrita. A partir da nossa própria experiência tocando nas rodas de bambuco consideramos que existem vários elementos que se aprendem “de ouvido” e que são tradicionalmente transmitidos de forma oral.

A seguir definiremos algumas das características que consideramos relevantes para explicar como funciona o entrelaçamento entre melodia, harmonia e acompanhamento.

3.1.3 O compasso bi-métrico: coexistência das métricas 3/4 e 6/8 no bambuco

Como vimos, no bambuco existe uma ambivalência métrica, que chamaremos de “bi-metria”. Essa é a superposição e constante convivência de uma acentuação binária e ternária simultânea, cuja característica está presente na definição dos padrões rítmicos característicos do bambuco.

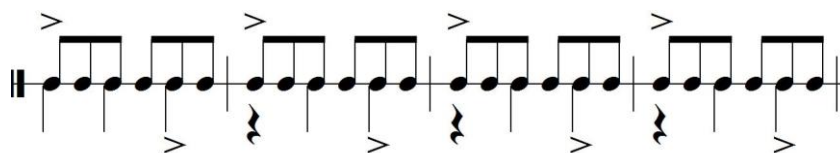


Figura rítmica 1: Acentuação bi-métrica no bambuco.

Em linhas gerais, salvo poucas passagens que excetuem esta constante, a melodia prevalece na acentuação binária composta, enquanto o baixo é executado com acentuação ternária simples. O uso da síncope é um recurso muito presente na construção melódica do bambuco, esta é uma maneira de dar movimentação ao jogo acentual da melodia deslocando-a geralmente ao tempo débil ou a prolongação da mesma sobre um tempo forte. O elemento rítmico-melódico fundamental do bambuco apresenta-se mediante a *sincopa caudal externa*³⁰, a qual se produz pelo alongamento ou a união da última colcheia do compasso com a primeira do seguinte (Figura rítmica 2).

³⁰ A síncope interna não é comum, salvo certas passagens onde intencionalmente os compositores “brincam” fora dos padrões rítmicos comuns.

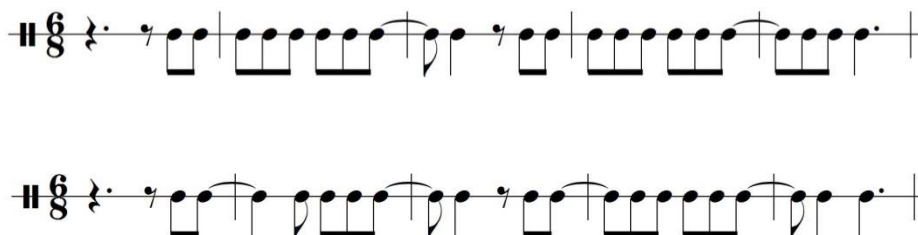


Figura rítmica 2: *Sincopa caudal externa.*

É comum substituir a sincopa caudal externa pela pausa de colcheia, sendo que a pausa é usada como recurso expressivo, principalmente quando as notas são atacadas a maneira de *staccato* (Figura rítmica 3).

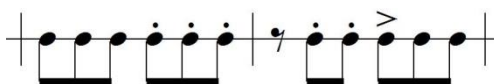


Figura rítmica 3: *Substituição de sincopa caudal externa por pausa de semicolcheia.*

Outro elemento característico presente na grande maioria de bambucos é um tipo de cadência melódica que se vale da sincopa caudal externa para apresentar quatro tipos de resoluções. Essas são definidas por González (2006:50) como: Antecipação (Exemplo musical 5), Apoiatura (Exemplo musical 6), som da nota comum (Exemplo musical 7), retardo (Exemplo musical 8).



Exemplo musical 5: *Antecipação.*



Exemplo musical 6: Apoiatura.



Exemplo musical 7: Som da nota comum.



Exemplo musical 8: Retardo.

A estrutura da melodia encontra-se definida pela apresentação de frases de quatro compassos, e cada frase apresenta uma subdivisão na metade, que é articulada por uma pausa interna. Vejamos no quadro figura rítmica 4, como Gonzalez (2006) define a maneira em que são organizadas as frases e articulações.

Figura rítmica 4: Organização rítmica e articulação das frases melódicas do bambuco.

(Fonte: González, 2006:49).

No bambuco prevalece a acentuação anacrústica, onde a marcação do baixo desloca-se ao segundo e terceiro tempo do compasso, como o resume o diagrama da figura rítmica 5.

Figura rítmica 5: Estrutura rítmica do bambuco.
(Fonte: Apostilha Música, Andina centro Oriente, 2008:27).

Manuel Bernal (2004) exemplifica como a bi-metria rítmica do bambuco encaixa-se nas duas fórmulas de compasso, onde a quinta colcheia do compasso em 6/8, desloca-se naturalmente para o primeiro tempo da escrita em 3/4. A acentuação tética do primeiro pulso na escrita em 3/4 terá a mesma acentuação quando escrito em 6/8, nesse caso, acentuando a terceira semínima do compasso (Figura rítmica 6). Isso pode ou não coincidir com o ritmo harmônico, que é independente, como veremos adiante.

Figura rítmica 6: Padrão rítmico de acompanhamento do bambuco. (Fonte: Bernal, 2004:7).

No diagrama anterior (Figura rítmica 6) encontramos a matriz sob a qual se origina todo tipo de variações rítmicas no acompanhamento de bambucos. A questão principal é identificar a oposição dada entre a melodia e os baixos, considerando a sua relação com o fraseado, e as articulações e modos de acompanhamento, que podem ser definidos em três grandes traços conforme a seguir:

- A. Exemplificado pela escritura 6/8, onde a mudança harmônica se dá no primeiro tempo, ainda com a acentuação do baixo da quinta semicolcheia no acompanhamento.

Los Doce

Alvaro Romero

The musical score for 'Los Doce' is written in 6/8 time. It consists of two staves: a treble staff for the melody and a bass staff for the accompaniment. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter rest, followed by eighth notes G2, A2, and B2. The accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, with a strong accent on the fifth eighth note of each measure. Chords are indicated as Dm and A7.

Exemplo musical 9: Bambuco Los Doce de Álvaro Romero compassos 1 – 6. Escritura em 6/8.

B. Exemplificado em 3/4, onde a mudança harmônica se dá no segundo tempo.

Bacatá
Bambuco Francisco Crisanchó

Bandola

Violão

7

13

Exemplo musical 10: Bambuco Bacatá de Francisco Crisanchó (1905 - 1977), compassos 51– 67. Escrita em 3/4.

C. Ou a terceira possibilidade do bambuco *cruzao*, onde em escrita de 3/4 a mudança harmônica coincide com o primeiro tempo ou acento tético do compasso.

Las Moras
Bambuco José Macías

The musical score is presented in two systems of staves. The first system (measures 1-5) shows the guitar part with chords Am, G, and F. The second system (measures 6-10) shows the guitar part with chords E7 and Dm. The third system (measures 11-15) shows the guitar part with chords Am, B7, and E. The tenor part is written in a bass clef and features a melodic line with eighth and quarter notes.

Exemplo musical 11: 'Las Moras' de José Macías; Bambuco 'cruzao'.

Esta última opção é vista como uma maneira de acompanhamento diferenciada exatamente pelo ponto onde se encontra situada a mudança harmônica. Recebe o nome *cruzao* devido à antecipação harmônica que desloca do segundo tempo (natural desse tipo de escrita) para o primeiro tempo de compasso, dando acentuação tética ao acompanhamento, ainda que a melodia possa ser estruturada e organizada seguindo outras lógicas de fraseado dentro do compasso.

Um tipo de bambuco escrito e pensado a 3/4, como o exemplo anterior (Imagem 15), mantém características únicas como, por exemplo, o ciclo de acompanhamento que é deslocado do acento natural do compasso, o baixo no primeiro e terceiro tempos, e a modulação harmônica no primeiro tempo do compasso. O bambuco *cruzao* perderia essas

características se fosse escrito em outra métrica. As acentuações e o fraseado, assim como a mudança harmônica, são pensadas a partir da métrica 3/4. Essa métrica facilita a manutenção dessas particularidades pelas coincidências entre ponto das acentuações e o acento tético do compasso. Um exemplo do contrário pode-se ver no bambuco “*El Republicano*”³¹ do compositor colombiano Luis Antonio Calvo (1882-1945), o qual é escrito originalmente em compasso 3/4, mas que por funcionalidade para a leitura, poderia ser escrito em 6/8 sem modificar as características da acentuação. Isso acontece porque, nesse caso, não se trata de um bambuco com as características do *cruzaio*, portanto, é possível a transcrição à métrica 6/8 como vemos exemplos musicais 12 e 13.

EL REPUBLICANO

Luis A. Calvo
D7

Piano

Exemplo musical 12: Bambuco El Republicano em compasso de 3/4. Compassos 1 – 9.

³¹ Esse tipo de bambuco é outra referência da mesma situação apresentada anteriormente, através do exemplo da escrita em 3/4 e 6/8 do bambuco “*Cuatro Preguntas*” de Pedro Morales Pino.

The image shows a musical score for 'Bambuco El Republicano' in 6/8 time, measures 1-9. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The score features a complex polyrhythmic pattern. Chords G and D7 are indicated above the staff.

Exemplo musical 13: Bambuco El Republicano em compasso de 6/8. Compassos 1 – 9.

Podemos também encontrar bambucos que enfatizam a polirritmia em um amálgama métrico, onde em alguns compassos percebemos a tendência ao 6/8 e em outros ao 3/4, como vemos no exemplo musical 14:

The image shows a musical score for 'Melodia tomada do bambuco El Villetano de Milciades Garavito (1901-1953)', measures 33-44. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The melody is written in the treble clef. The score features a complex polyrhythmic pattern. Time signatures 3/4 and 6/8 are indicated below the staff.

Exemplo musical 14: Melodia tomada do bambuco El Villetano de Milciades Garavito (1901-1953), com a tendência 3/4 ou 6/8, compassos 33 – 44.

Conquanto existam estas particularidades é preciso aclarar que há um conteúdo musical além da partitura, que embora seja importantíssima como meio de codificação e preservação, é muito limitada como meio de transmissão, considerando o resultado sonoro que se espera na prática. O que está escrito é o básico, o ponto de partida sob o qual o intérprete deve fazer uso de seus recursos, uma espécie de *expertise*, cujo resultado se dá a partir da sua intimidade com o bambuco, e sua capacidade de resolver as exigências particulares da música. Como comenta Bernal (2004)

Lo cierto es que los músicos adoptan uno u otro de los regímenes acentuales y/o se mueven entre ellos mezclándolos de diversas maneras y con distintos criterios. (...) A pesar de ello algunos músicos, compositores y arreglistas de la actualidad preferimos no “escribirlo todo” o remitirnos a la versión que más nos gusta, porque múltiples elementos son del estilo que prefiera trabajarse conciente o inconcientemente: como se dice en alguno círculos hay bambucos que toca “leerlos de oreja. (BERNAL, 2004:8-9).

O contato permanente com a roda, a tertúlia musical, a audição dos registros sonoros possíveis, o arranjo, a composição, o canto e até a dança, são ferramentas todas válidas que desenvolvem no músico a habilidade interpretativa e acompanhante. A decisão da acentuação incorporada ao acompanhamento depende do critério do tocador de bambuco. Comumente, os tocadores de bambuco mais tradicionais misturam uma ou outra maneira de tocar e acompanhar, não se fixando num padrão específico. Utilizam as *levadas*³² que consideram mais convenientes dependendo do grau de contato com o gênero e a capacidade de comunicação com os outros músicos. O mesmo acontece em relação aos distintos modos de acentuação, que são utilizados de acordo com a percepção do fraseado e as articulações melódicas.

Os conceitos e lógicas de acompanhamento usadas em instrumentos como o violão ou o *tiple* no bambuco obedecem aos modelos rítmicos presentes também nos instrumentos de percussão acompanhadores. Alguns dos padrões de acompanhamento da *tambora* (Ilustração 4), ou a *guacharaca* (Ilustração 5)³³, tem aplicação direta nas levadas usadas na mão direita do tocador de violão ou tiple.

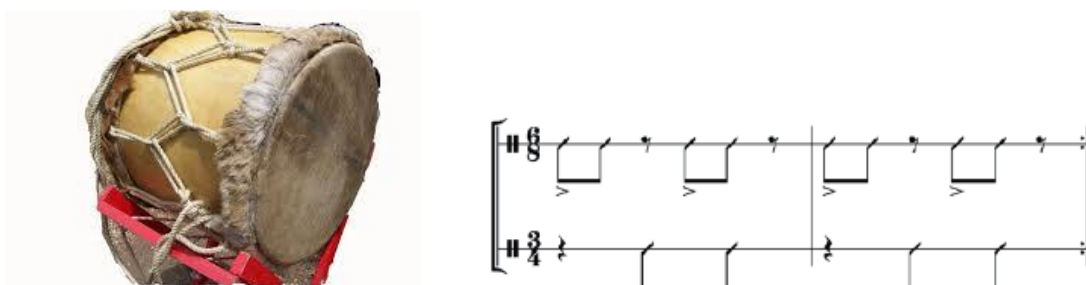


Ilustração 6: Tambora e padrão rítmico de bambuco. Plano agudo e grave respectivamente.

³² Adotaremos o termo popular “Levada”, para designar o recurso rítmico-harmônico usado por instrumentos acompanhadores de bambucos como o violão e o tiple.

³³ Tanto a *Tambora* quanto a *Guacharaca* são instrumentos de percussão usados nos bambucos ligados à prática com traços mais tradicionais.

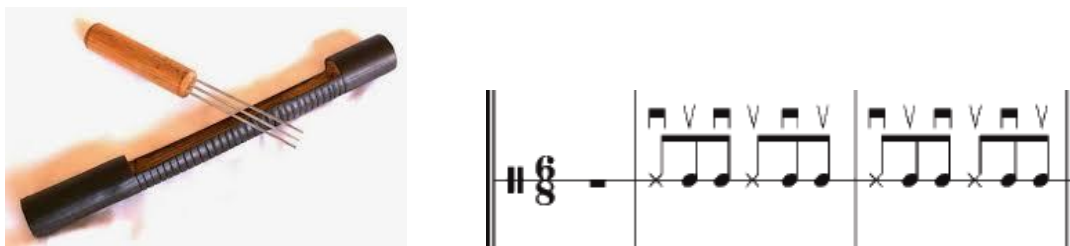


Ilustração 5: Guacharaca e padrão rítmico de bambuco. Plano agudo e grave.

Veremos adiante como essas células rítmicas provenientes da percussão, seguem uma lógica traduzida na escrita em dois planos (agudo e grave) no violão.

3.1.4 Tipos de acompanhamento ritmo-harmônico do violão no bambuco

Alguns dos tipos de levada mais usados são padrões provenientes da forma característica de acompanhar bambucos de acordo com uma região específica³⁴; entre elas o tipo de acompanhamento *cachaco* (Exemplo musical 15), e *viejo de caldas* (Exemplo musical 16), assim como cortes rítmicos frequentemente usados (Exemplo musical 17). É como o tipo de “sotaque”, que pode se apresentar independentemente do tipo de bambuco executado. Todos os tipos de levadas podem ser utilizadas e/ou mescladas em qualquer bambuco. O fator principal a ser considerado pelo intérprete é a acentuação e o momento de mudança harmônica, conforme discutimos anteriormente.

³⁴ Em uma comunicação pessoal em novembro de 2012, na cidade de Bogotá, o músico colombiano Carlos Augusto Guzmán Torres, nos comentou sobre a frequência com a que as levadas tipo ‘cachaco’ e ‘viejo de caldas’ são usadas por violonistas das regiões colombianas de Bogotá e Caldas respectivamente

The musical score for Exemplo musical 15 consists of two systems. The first system covers measures 11 to 14, and the second system covers measures 15 to 18. Each system has two staves: Bandola (top) and Violão (bottom). The Bandola part is written in treble clef with a 3/4 time signature. The Violão part is written in treble clef with a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The chord progressions are as follows:

- Measures 11-14: F#m7(b5), Fm6, Em
- Measures 15-18: Cdim, Dm7, G7, C

Exemplo musical 15: Levada de bambuco Cachaco³⁵ “El Dorado” (1’40” -1’47”)

The musical score for Exemplo musical 16 consists of two systems. The first system covers measures 1 to 4, and the second system covers measures 5 to 8. Each system has two staves: Bandola (top) and Violão (bottom). The Bandola part is written in treble clef with a 6/8 time signature. The Violão part is written in treble clef with a 6/8 time signature. The key signature has two flats (Bb, Eb). The chord progressions are as follows:

- Measures 1-4: Cm, Cm, Cm, Fm
- Measures 5-8: Fm, Bb7, Bb7, Eb, Eb

Exemplo musical 16: Bambuco “El Condenillo”. Levada de bambuco Viejo Caldas³⁶(1’48” – 1’58”)

³⁵ Cachaco e Viejo Caldas são gerúndios ou regionalismos com os que se batiza o proveniente das cidades de Bogotá e Caldas respectivamente.

³⁶ Idem.

Exemplo musical 17: Bambuco – Cortes tradicionais (Fonte; Carlos Augusto Guzmán Torres [s.e.][s.d]).

Essas versões das formas rítmicas de acompanhamento podem ser usadas em qualquer tipo de bambuco, o importante realmente é identificar onde se dá a acentuação que se propõe melodicamente e o momento da mudança harmônica.

Vejamos as mesmas levadas aplicadas aos bambucos prestando atenção nos pontos onde se encontram as acentuações e os pontos de mudança da harmonia.

Figura rítmica 7: Formas tradicionais de acompanhamento do Bambuco.

Figura rítmica 8: Formas tradicionais de acompanhamento do bambuco cruzao.

Podemos notar que os acentos da figura rítmica 7, são deslocados para o primeiro tempo do compasso como se apresenta na figura rítmica 8, fazendo coincidir a harmonia e o acento tético que definem o bambuco *cruzao*. Traduzindo os exemplos anteriores para o violão, notamos que esses esquemas rítmicos normalmente são enfatizados por desenhos melódicos internos através de arpejos, notas de passagem, aproximações cromáticas e movimentos do baixo em conduções melódicas chamadas popularmente de “baixarias” ou *bajeo* como se conhece no bambuco. Todos esses elementos encontram-se dentro de um estilo particular do gênero. A baixaria realizada pelo violão tem como objetivo final entrelaçar e suavizar as mudanças de harmonia. Esses desenhos melódicos são improvisados seguindo delineamentos estilísticos com o uso das características ditas, como vemos no exemplo musical 17.

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 44 to 48, and the second system covers measures 49 to 55. Each system has two staves: Bandola (top) and Vioão (bottom). The Bandola staff shows a melodic line with notes and rests, and the Vioão staff shows a bass line with chords and arpeggios. The chords are: G, G, Gm, Gm, F#m7 (measures 44-48); Bm7, E7, E7, A7, A7(#5), D (measures 49-55).

Exemplo musical 17: Desenho melódico nos baixos ou baixaria no bambuco “Los Doce”, compassos 44-55.

3.1.5 A rebeldia do bambuco

São várias as controvérsias sobre o assunto da escrita do bambuco em relação a maneira mais apropriada de escrevê-lo, e de como se poderia transmitir de forma correta o que devia ser tocado, segundo a característica da música. Com os antecedentes descritos nos itens anteriores sobre os componentes poli-rítmicos, o bambuco seria objeto de opiniões opostas sobre sua notação na partitura. Como o explica Santamaría (2007), a

métrica, segundo o conceito europeu, é usada para marcar a temporalidade que hierarquiza o tempo em forte ou fraco, que, por sua vez, se subdivide simetricamente de maneira regular. Esse princípio choca com outros tipos de temporalidades não simétricas como, por exemplo, as que se manifestam em outros sistemas musicais não europeus, muitos deles não baseados na ideia de métrica regular ou compassos, como é o caso do bambuco, que possui uma superposição de características musicais provenientes de diferentes vertentes culturais, entre elas a negra, que se misturaram no processo da conformação da cultura colombiana. A escrita musical europeia, ao longo de sua história, desenvolveu-se de acordo com as necessidades e peculiaridades da música ocidental. Tais particularidades e características de escrita, muitas vezes se tornam incompatíveis com sistemas musicais não ocidentais e/ou não europeus. Por exemplo, alguns dos primeiros modelos em partitura do bambuco pretendiam formalizar uma maneira única de escrevê-lo, em compasso de 3/4. A utilização desse modelo foi, segundo estudiosos do tema, como Salgar (2007), uma maneira de aproximar o padrão rítmico do bambuco a um modelo de ritmo regular, similar à maneira europeia clássica, que seria eleita pela elite, como a música digna de representação da sociedade daquele momento. Esta escolha, entretanto, excluiria um grande número de características da diversidade musical que o gênero possui. Assim, Hernández (2007) comenta que

El uso de síncopas y acentuaciones que “amenazaran” la claridad de una organización métrica uniforme era percibido como una particularidad excesivamente local que podía dificultar la comprensión de la música, y reforzaba la idea de que los géneros mestizos podían ser artesanales, pero no artísticos. Esto se puede apreciar en las polémicas que se han generado alrededor de la transcripción del bambuco y que aún hoy suelen conducir a la conclusión de que este género “a más de poderlo leer se debe saber, para poderlo tocar bien (Hernández, 2007)

A origem destas discussões pode ser identificada pela falta de reconhecimento do bambuco como um gênero poli-métrico, poli-rítmico e com uma essência multicultural. Na atualidade, ainda que existam diferenças entre os polos que defendem a tradição e a modernidade, é cada vez mais plausível considerar não apenas a existência de “um bambuco”, pelo contrário, e, como o sustentam autores como Bernal (2004), Sánchez (2009), Santamaría (2007) existem “os bambucos” integrando diversas práticas interpretativas com diferentes características musicais. A maneira de escrita se dá a partir de um resultado funcional, pois, como vimos, existem diferentes possibilidades para a transcrição de uma obra musical, considerando ainda que o bambuco contém uma riqueza e

diversidade que se refletem nas diferentes variações do gênero, como instrumental, vocal, sanjuanero, rajaleña, bambuco viejo, currulao, fiestero, caña etc. A tentativa de padronizar todas estas variações em uma maneira de escrever ou interpretar apenas desqualifica outras opções válidas onde se manifesta a diversidade do gênero.

3.2 Morfologia do Choro

Vale dizer que o termo “choro”, assim como “bambuco”, abrange uma diversidade de práticas que historicamente estão relacionadas com a leitura que as classes populares fizeram das danças européias do século XIX. Neste sentido, o termo choro pode abranger vários gêneros como polca, schottisch, valsa, maxixe, etc.

Foge ao objetivo desta dissertação realizar uma análise exaustiva da estrutura do choro. Focaremos em aspectos gerais que serão depois contrapostos às estruturas do bambuco analisadas no item anterior.

Tradicionalmente escrito em compasso de 2/4, o choro, mantém um comportamento harmônico recorrente a partir do uso de dominantes da tonalidade e dominantes secundárias apresentadas ocasionalmente. A seguinte é uma sequência harmônica³⁷ recorrente no choro, baseada nas sequências proporcionadas como material didático pela Escola Portátil de Música³⁸ para os alunos do curso:

Tonalidade Maior

Tonalidade menor

Durante uma comunicação pessoal Mauricio Carrilho, – violonista ilustre do gênero e professor da EPM – comentou que esta sequência é a matriz a partir da qual surgem as

³⁷ Sequência harmônica do choro tomada a partir da apostila da oficinas de música nas Bibliotecas Parque 2015 da EPM

³⁸ A Escola Portátil de Música EPM, é um projeto de ensino musical a partir do choro. Conta com um destacado corpo docente entre eles figuras ilustres do gênero. www.escolaportatildemusica.com.br

estruturas harmônicas mais recorrentes da maioria das composições do gênero. Tanto Almada (2006) quanto Séve (1999) apresentam em seus respectivos trabalhos *A estrutura do choro*, e *O vocabulário do choro*, uma série de fórmulas harmônicas recorrentes de uma revisão de parentescos entre as estruturas comuns do choro.

Carneiro (2001) apresenta uma resenha estrutural (Ilustração 6) baseada nas formas extraídas da análise feita por Becker (1996), em quanto aos modelos mais comuns da forma do choro, embora que, novas maneiras de se compor fogem a essas considerações. Ao respeito podemos apontar que uma grande quantidade de choros clássicos se encontram nesse padrão. São exemplos daquilo os choros: *Acerta o Passo*, *Cochichando*, *Seu Lourenço no Vinho*, *Proezas de Sólon*, *Vou Vivendo* - Choros de Pixinguinha e Benedito Lacerda - *Atlântico* - Tango brasileiro de Ernesto Nazareth -, *Auto Plágio* - choro de K-Ximbinho-, *Machucando*, choro de Adalberto de Souza, entre outros.

	Partes (16 compassos)	Tonalidades	
		Maior	Menor
Principais formas		A = principal [tónica]	A = principal [tónica]
3 partes [choro clássico]	//: A :// : B :// : A :// : C :// : A ://	B = relativo menor C = sub-dominante	B = relativo maior C = homónimo maior
2 partes	//: A :// : B :// : A ://		

Ilustração 6: resenha estrutural do choro (Fonte: Carneiro, 2001:43).

Em relação à estrutura harmônica, é interessante notar que tanto no bambuco quanto no choro existe a constante de três partes de 16 compassos cada uma, com modulações relativas ao contexto harmônico tonal, e cuja forma é a do *rondo*. Comumente, o choro retorna a uma parte principal (A) após a apresentação de outras duas partes (B – C), e normalmente termina na parte A. Também no bambuco é comum essa forma de apresentação das partes, mas, a tendência é que sua finalização seja na parte C. Este tipo de estrutura, particularmente usado em vários estilos latino-americanos, se deve às formas

musicais europeias com que os músicos (de choro ou bambuco) tiveram contato no final do século XIX, – no caso de gêneros como a *valsa* a *polca*, o *schottisch* a *mazurca* entre outros – e que os influenciaram proporcionando uma espécie de quadratura que formalizou a estrutura musical de cada um destes gêneros de uma maneira geral. Apontamos anteriormente como esse processo ocorreu no bambuco desde a transformação da sua forma livre a uma estrutura fundamentada nos cânones estabelecidos da música europeia. No caso do choro esse mesmo processo se deu, como vimos, pela maneira de apropriar as formas musicais europeias, ainda que a música que se pretendia *abrasileirar* e que deu surgimento ao choro, já trazia intrinsecamente esses próprios comportamentos formais. A esse respeito Mario Séve (1999) comenta como o fraseado do choro, inicialmente moldado por formas musicais derivadas das danças de salão, tais como a polca e valsa e o *schottisch*, foi se reestruturando na medida em que se relacionava com a dança, “sempre se adaptando aos novos gingados do brasileiro” (SÉVE 1999:11), encontrando um elo unificador que aparecia desde a transformação da polca em maxixe, maxixe em samba etc. Fazendo um paralelismo com a acentuação usada no jazz na música brasileira, SEVÉ comenta que: “Também, enquanto no jazz os acentos fortes do compasso 4/4 estão no 2° e 4° tempos, na música brasileira em 2/4 esses acentos localizam-se na maioria das vezes no 2° tempo (samba, choro, frevo etc.).” (SÉVE 1999:11).

3.2.1 - Os violões do choro

Enunciaremos de maneira sucinta algumas das características do violão de sete e de seis cordas no choro. Sua execução abrange uma ampla quantidade de características que foram aprofundadas em pesquisas já desenvolvidas dentro desse âmbito. Conformarmo-nos em enunciar os parâmetros de maneira mais geral e recomendamos aprofundar o estudo detalhado da técnica do violão do choro consultando a ampla bibliografia existente sobre o assunto³⁹. Daremos uma amostra dos principais tópicos que consideramos relevantes para o nosso trabalho baseando-nos em parâmetros gerais do acompanhamento.

O que se reconhece dos dois tipos de violões é sua funcionalidade no acompanhamento e a utilização dos elementos ritmo-harmônicos dentro da sua principal função no regional. A particularidade com a que se diferenciam é a maior extensão e

³⁹ Para um estudo mais aprofundado sobre os violões no choro, consultar PELLEGRINI (2005), PEREIRA (2007), CAETANO (2010), BECKER (1996), BRAGA (2002), BITAR (2011)

liberdade de movimentação melódica dos baixos do violão sete cordas, em contraste com o uso das inversões e extensões de acordes na região meia aguda do violão de seis cordas.

Tomamos a seguinte frase de Becker citado em Carneiro (2001), quem comenta que,

Ao transcrevermos a parte realizada pelo violão de seis cordas dentro do regional pudemos também constatar que o violão de sete surgiu como uma extensão do violão de seis. O que diferencia os dois no regional, é apenas uma maior liberdade, por parte do violão de sete cordas para realizar as baixarias, não se prendendo às levadas. No mais, vemos a utilização de uma mesma linguagem, um mesmo estilo. (...) (apud CARNEIRO, 2001:43)

Em alguns trechos musicais é comum que o violão de seis cordas faça uma baixaria paralela ao violão de sete cordas em um intervalo mais agudo, tradicionalmente de terça ou sexta (Exemplo musical 18). Esse recurso se caracteriza por responder a uma frase da melodia principal ou preencher em alguns espaços notas longas da mesma, tornando-se parte da composição como *obrigações* da música.

Evocação

Choro-canção Rubens Leal Brito

flauta

violões

A m E 7/B A m/C E 7/B A m E 7/B A m A m E 7/B

A m/C E 7/B A m E 7/B A m D m A 7/E D m/F G m6 D m/F A 7/E

D m D m/F A 7/E D m/F G m6 D m/F A 7/E D m E 7/G#

Exemplo musical 18: *Evocação*, choro de Rubens Leal Brito. Exemplo de conduções melodias obrigatórias entre violões de sete e seis cordas (Fonte: Braga, 2002:88).

3.2.2 O violão sete cordas

É muito comum que as passagens melódicas do registro grave que faz o violão sete cordas sejam improvisadas, embora ocorram dentro de alguns padrões característicos da linguagem do choro. Isso inclui o conhecimento dos intervalos dos acordes, notas de passagem, bordaduras cromáticas e outras características que conduzem a modulação harmônica da música. Assim SÉVE comenta que:

“Uma das maiores características de nossa música é a sofisticação do *contraponto* popular – que tem no violão de sete cordas seu principal representante, procurando conduzir linhas de baixo por movimentos adjacentes diatônicos ou cromáticos, além de desenhar de maneiras diversas grupos de síncopes e semicolcheias em escalas e arpejos.” (SÉVE 1999:18).

Caetano (2010) explica, em seu tratado sobre o violão de sete cordas, como essas passagens estão associadas a uma prática improvisada herdada da prática do *baixo continuo*⁴⁰ da escola barroca, mas que na linguagem do choro teria como característica serem linhas de acompanhamento melódico criadas pelo violonista sete cordas. Como aponta Marco Pereira (2010) o violão sete cordas não contava com um espaço dentro da academia, onde se instruísse suas particularidades técnicas. É por isso que até recentemente o violão sete cordas se manteve ligado a uma tradição popular do samba e do choro, onde a maneira de se aprender estava no *tocar de ouvido* e na reprodução da linguagem do instrumento que figuras ilustres como Arthur de Souza Nascimento, 1986-1957 (Tute), Dino 7 cordas - entre os mais destacados numa primeira era do violão 7 cordas - , tinham desenvolvido como forma de tocar dentro dos regionais tradicionais. Braga (2002:07) aponta que:

O violão sete de sete cordas é uma invenção dos violonistas feitos na vida artística sob a tutela da música popular de Choro e do samba tradicional – que, espertamente, ao ter seu reconhecimento na vida cultural da nação, se fez no mundo musical também sob a guarda do acompanhamento do velho e bom regional, a orquestra típica do Brasil.

Braga (2002) mostra a existência de duas categorias ou tendências entre os violonistas sete cordas denominadas por ele como típico e solista. Enquanto a primeira, é uma tendência ao uso de cordas de aço excetuando as duas primeiras cordas sendo estas de

⁴⁰ O Baixo continuo é baseado no acompanhamento feito por instrumentos como o cravo ou alaúde na escola musical barroca europeia, escrito mas não improvisado, a partir de uma estrutura harmônica dada. Foi uma técnica amplamente usada por compositores como Vivaldi, Bach, Haendel entre outros.

nylon. Na sua técnica instrumental, é comum o uso da dedeira⁴¹ no polegar da mão direita devido à tensão das cordas de aço. Seu uso sobre as cordas contribui à projeção de maior volume, resultado apropriado quando o violonista participa de formações maiores ou junto a instrumentos de percussão.

A característica do violão sete cordas definido como típico, é a natureza do seu timbre abafado e seco, e o aparecimento constante de linhas melódicas nos baixos com pouca presença de sons agudos. Segundo Braga (2002), é associado como sucessor na tradição das bandas de música de sopro de instrumentos como o bombardino o oficleide ou a tuba.

Muito embora a *baixaria* do Choro não possa ser atribuída, como “invenção”, aos violonistas, a natureza melódica dos contracantos feitos pelos baixos dos violões a partir do momento em que se fixou o conjunto de choros deve ter suscitado nos violonistas a vontade de estender, um pouco mais para o grave, o baixo cantante descendente, analogamente ao desejo de ter no instrumento a possibilidade de notas *pedais*, à semelhança dos instrumentos de sopro como a tuba, o oficleide ou o trombone. Braga (2002:7)

Por um lado, algumas das baixarias usadas no violão sete cordas típico nasceram diretamente como parte da composição e eram executadas como responsórios obrigatórios escritos pelos compositores. O exemplo daquilo se encontra em uma série de choros nos quais, caso não se faça o obrigatório, fica um “vazio” que propositalmente deve ser preenchido pela movimentação melódica da baixaria, como vemos no exemplo musical 19:

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins at measure 37 with a Gm chord and features a descending melodic line. The second staff begins at measure 40 with a D(#5) chord and continues with a descending melodic line, ending with a Gm and D7 chord and a final measure with a double bar line and a symbol.

Exemplo musical 19: Cuidado Violão! Baixaria obrigatória dos violões; transição entre repetições da parte B para parte A (Fonte: Braga, 2002:9).

⁴¹ Acessório metálico que utilizam alguns violonistas no dedo polegar da mão direita para ganhar volume no ataque das cordas. O som característico sobre a corda resulta abafado e até percussivo.

Por outro lado, as baixarias que em um primeiro momento não foram escritas pelos compositores, se tornariam parte da interpretação como obrigatórias – como são conhecidos na linguagem do violão sete cordas – uma vez que foram acrescentadas nas principais interpretações e gravações feitas por figuras destacadas do violão sete cordas⁴². Desta maneira, os violonistas teriam um dos principais meios de transmissão da escola do violão sete cordas, tirando de ouvido a maior quantidade de elementos interpretativos para reproduzir da maneira mais fiel possível ou percebida na gravação.

A segunda categoria que identifica Braga é a do violão sete cordas “solista” que ele define como o instrumento com cordas de nylon do qual se pode tirar mais proveito da sonoridade e do timbre do violão. Podemos identificar que o uso do violão sete cordas solista não necessariamente se refere ao instrumento isolado das formações, mas sim se refere às qualidades de timbre e ao maior aproveitamento de todos os registros do violão para um acompanhamento que responda mais equilibradamente às funções de tipo camerístico. É comum outro tipo de exigência para este tipo de violão, além da baixaria que pode estar presente, são notáveis os acordes com alterações e características estilísticas que estão além das funcionalidades comuns do regional.⁴³

3.2.3 Os acompanhamentos ritmo-harmônicos do violão no choro:

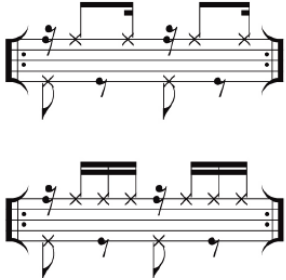
A partir da literatura revisada e da análise feita das gravações, destacamos o uso do violão como instrumento melódico e rítmico-harmônico. As levadas no violão contêm múltiplas variações, entre as quais encontramos dedilhados, abafados, e a combinação dessas para um uso percussivo das cordas. Existem vários autores que têm apresentado em seus métodos levadas práticas de acompanhamento do choro. O certo é que existem uma série de variáveis que se transmitem na tradição oral e sobretudo auditivamente no momento mesmo da prática e da roda. Essas variáveis vão definir o tipo de intensidade ou volume, a liberdade melódica na baixaria que ocorre quando são tocados simultaneamente com um, dois ou mais instrumentos acompanhantes, ou pelo contrário, a rigurosidade do

⁴² Entre eles os gravados por Dino sete cordas como por exemplo a famosa serie de *choros imortais*, (1964) e *choros inmortais n°2* (1965).

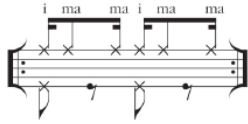
⁴³ Aparecem dentro de seus mais destacados expoentes, Ventura Ramires, Darly Lousada, Waldir e Walter Silva, Jorge Simas, China (procurar nome do irmão de Pixinguinha), Carlinhos 7 cordas, Paulo 7 cordas, Mauricio Carrilho, Toni 7 cordas, Luís Felipe de Lima, Josimar Carneiro, Luís Otávio Braga, Marcello Gonçalves, Luisinho 7 cordas, Edmilson Capelupi, Fernando César, Edson 7 cordas, Yamandú Costa, Rogério Caetano entre outros.

acompanhamento e preenchimento da levada para uma movimentação cômoda do solista quando apenas um violão acompanha, entre outros fatores. Nas figuras rítmicas 9 e 10 apresentamos ritmos básicos e variações de acompanhamento propostos na apostila de instrução da Escola Portátil de Música (2015).

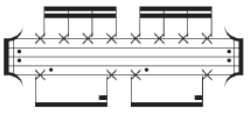
ritmos básicos:



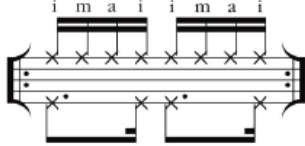
variação 1:



variação 2:



variação 3:



variação 4:

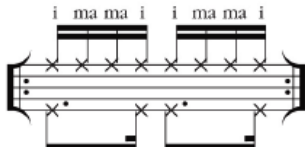




Figura rítmica 9: Levadas de choro (Fonte: apostila EPM 2015).


SAMBADO



variação 1:



variação 2:



variação 3:




Figura rítmica 10: Levadas de choro sambado (Fonte: apostila EPM 2015).

Pereira (2007) apresenta os mesmos padrões rítmicos, mas com a inclusão de baixarias, arpejos e a inclusão de notações de expressão, como *estaccatos* apojaturas e ligaduras.

Choro-canção

The image displays a musical score for a piece titled "Choro-canção". It consists of three staves of music. Above the first staff, five guitar chord diagrams are shown with their respective names: Fadd⁹, Am7/E, Dm7, F/C, and E7/B. Above the second staff, four more chord diagrams are shown: E^{add}9, Gm7/D, Cm7, and E^b/B^b. Above the third staff, four final chord diagrams are shown: D7/A, C^{dim}9, Gm, and G^{dim}. The music is written in a 2/4 time signature with a tempo marking of J=54. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

Exemplo musical 19: Levada de choro. (Fonte: Pereira, 2007:37).

Além da apresentação anterior de levadas, encontramos alguns elementos que são parte das práticas e técnicas de acompanhamento usadas normalmente pelos violonistas do choro. São alguns dos recursos que complementam a característica rítmico-harmônica das levadas, usando simultaneamente elementos que veremos na continuação.

3.2.4 Conduções Harmônicas

É muito frequente que na modulação harmônica uma ou mais vozes sejam mantidas em comum, assim como que a movimentação do baixo se faça por graus conjuntos. Esta é uma maneira de conduzir e enlaçar os acordes criando uma voz interna dentro da condução harmônica, usando as inversões que propiciem o efeito de notas pedais. É a criação de um tecido harmônico que valoriza uma cor melódica no acompanhamento. São exemplo de aquilo os fragmentos musicais a seguir:

Flauta

Violão

F D7/F# Gm Gm/D Gm Gm7/F C7/E C7/D C7 C7/Bb

F/A F F F7/Eb D7 D7/C D7/A D7/F# Gm

Exemplo musical 20: 1 x O, Choro de Pixinguinha, compassos 35 – 44.

Flauta

Violão

i Dm A7E Dm/F F7 Bb6 F7 Bb6 Bb/Ab

A/G A7(b9) Dm Bm7(b5) A/C# E7B A7 Dm7

Exemplo musical 21: Chorando Baixinho, choro de Abel Ferreira, compassos 1 – 10.

3.2.5 Imitação da percussão no violão.

Frequentemente são adaptados ao violão efeitos percussivos dos padrões rítmicos executados por instrumentos da percussão do choro e do samba. Essa técnica se logra através de combinações dos sons da corda abafada pela mão esquerda junto a *staccatos* e dedilhados da mão direita, toques e movimentos característicos do polegar, e movimentos simultâneos sobre as cordas feitos pelas duas mãos numa ambivalência rítmico-harmônica. A particularidade percussiva do que Taborda (1995) define como “violão tamborim” se evidencia nas gravações posteriores a 1937 nas levadas usadas por Dino Sete cordas e Jayme Florence (1909 – 1982) o “Meira” no regional de Benedito Lacerda (1903-1958) para o acompanhamento de sambas e choros quando são usados motivos rítmicos que assemelham uma espécie de batucada a partir da imitação do som e das células de acompanhamento do pandeiro, tamborim e o surdo⁴⁴. Sandroni (2001) classifica o *paradigma do estácio* (Figura rítmica 11) como um padrão rítmico muito recorrente em instrumentos de acompanhamento, tanto em partituras do final do século XIX quanto característico das gravações de choro, lundu, maxixes, sambas das primeiras décadas do século XX. É muito frequente que esse padrão rítmico encontre-se em instrumentos de percussão e que seja também imitado por instrumentos de acompanhamento como violão ou cavaquinho.

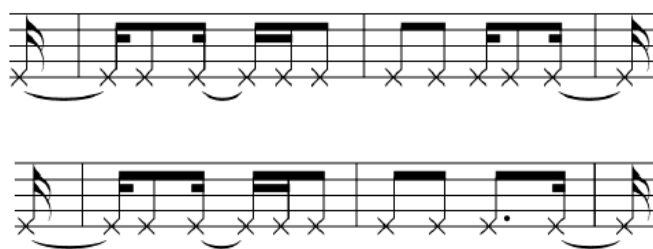
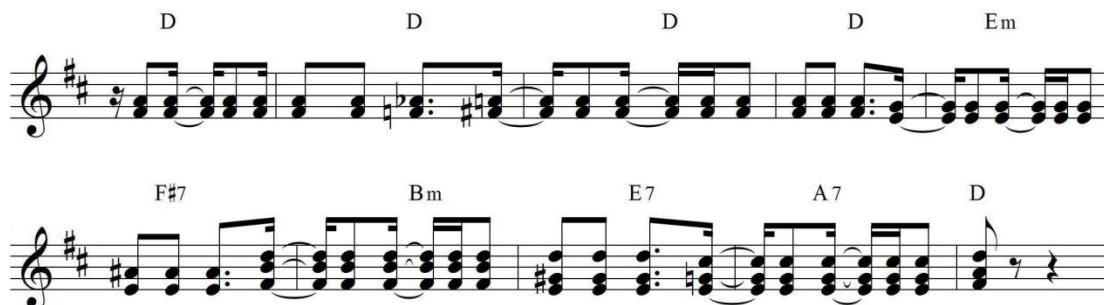


Figura rítmica 11: Paradigma do estácio e variação (Fonte: Bittar 2011:49).

O mesmo motivo rítmico (Exemplo musical 22) usado em terças no violão por Mauricio Carrilho para acompanhar um trecho do choro *Cochichando*,

⁴⁴ O tamborim o pandeiro e o surdo são Instrumentos da batucada do samba. Esses instrumentos, entre outros, constroem o acompanhamento rítmico mediante um tecido de células contrapontísticas caraterísticas.



Exemplo musical 22: Paradigma do estacio no violão, Disco Arranca Toco (2'49''- 3'02'')

Da mesma maneira, Iuri Bittar (2011) apresenta a levada de *Teleco-teco* (figura rítmica 12) do violão de samba o qual é muito frequente nas levadas no estilo *choro sambado*, cuja característica é a somatória da marcação do surdo, imitada pelo polegar, e as células rítmicas usadas comumente pelo tamborim que são feitas pelos dedos indicador, médio e anular nas primeiras três cordas.

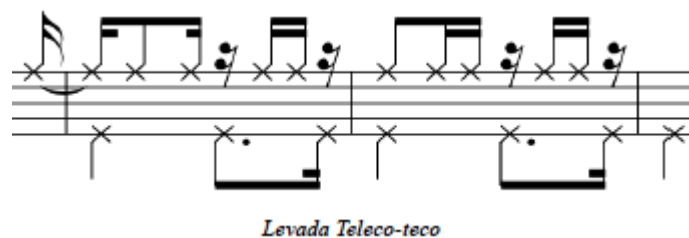


Figura rítmica 12: Levada Teleco-Teco (Fonte: Bittar, 2011:58).

3.3 A prática da improvisação no bambuco e no choro

Consideramos importante fazer alguns apontamentos sobre o tema da improvisação em ambos os gêneros por ser um assunto que está ligado diretamente às suas respectivas práticas interpretativas de maneira histórica, além de ser um ponto de convergências que descreveremos brevemente. Apresentaremos aqui, com base na nossa experiência empírica, as seguintes linhas a respeito da improvisação em ambas as práticas. Por ser um tema muito amplo que possui diferentes opiniões entre os autores, e ainda que

sejam relativamente recentes os estudos feitos nesta área, podemos definir de uma maneira geral que existe a constante presença da improvisação tanto no choro quanto no bambuco cada um à sua maneira particular.

A partir da nossa própria vivência assistindo concertos e mesmo participando das rodas de choro, pudemos constatar que a improvisação é frequentemente realizada pelos instrumentos solistas, entretanto é também compartilhada pelos instrumentos acompanhantes como violão, cavaquinho ou pandeiro. Além disso, existe a espontaneidade musical, por exemplo, a execução de variações rítmico-melódicas dentro das características de cada um dos instrumentos acompanhantes, que também podemos considerar como improvisação. Temos presenciado uma estrutura de improvisação comparável ao vivenciado em outro tipo de experiências musicais como os *jam session*⁴⁵. No caso da improvisação no choro, Pedro Aragão comenta o que:

(...) Para entender la improvisación en el choro hay que tener en cuenta varias acepciones de improvisación. Por ejemplo la guitarra improvisa el acompañamiento y los bajos (el bajo), la conducción de la línea del bajo que va haciendo un contrapunto. El cavaquinho, por su parte, improvisa las figuras rítmicas. Cuando hay más de un solista, por ejemplo, una flauta y un clarinete, uno hace la melodía y el otro improvisa un contrapunto y puede improvisar algo de la melodía. La improvisación en el choro tiene varios significados. Actualmente no es solo el solista el que improvisa, la improvisación es de conjunto.” (*apud* MEDINA, 2012:19)

Carlos Almada, citado em Martins (2012) define que:

(...) a prática da improvisação no Choro tem não só origem e propósitos bem diversos em relação ao Jazz, como é realizada de maneiras consideravelmente diferentes. Por ora basta mencionar que a variação melódica, a partir de motivos rítmicos e contornos característicos, tem na composição improvisada em choros um peso consideravelmente maior. (...) (*apud* MARTINS, 2012:38)

Por outro lado, percebemos que a improvisação no bambuco se dá de outra maneira. A partir da participação em tertúlias, rodas, e shows onde se toca o bambuco, pudemos definir que existe improvisação na medida em que se usam os seguintes elementos: linhas melódicas criadas espontaneamente pelos *bajeos* dos violonistas, contracantos responsórios à linha melódica principal usados por instrumentos acompanhantes, variações melódicas, deslocamento acentual do fraseio do solista, assim

⁴⁵ Um *Jam Session* é um encontro informal de improvisação musical baseado em peças universais do repertório jazzístico, onde se toca basicamente para “curtir” músicas que não se ensaiaram previamente.

como as amostras de espontaneidade típicas de qualquer prática interpretativa. Em uma comunicação pessoal, e fruto da experiência como intérprete consagrada de bambucos, a destacada bandolista Oriana Medina⁴⁶ destacou:

Si vamos a hablar de los cuartetos típicos de dos bandolas tiple y guitarra, de mediados del siglo XX, la bandola uno llevaba la melodía; esta melodía podía o no estar escrita. La bandola dos era totalmente improvisada, el tiple hacia acordes y el bajo de la guitarra también era improvisado. En esa época la improvisación se hacía con muchísima frecuencia. (Comunicação pessoal, 11 de maio de 2015).

Mais adiante no mesmo comunicado Oriana Medina lança uma hipótese baseada na sua pesquisa de formatura no curso de graduação, a qual pode ser de fato – ainda que não se tenha comprovado pela pesquisa científica nem dados formais – a razão pela qual a improvisação no bambuco se faça na atualidade a partir dos parâmetros anteriormente descritos,

(...) Tal vez lo que empezó a ocurrir fue que compositores de la generación de León Cardona, empezaron a escribir arreglos para este tipo de formatos, y al escribir los arreglos, claramente la segunda voz ya no era improvisada, sino que estaba escrita y con la guitarra pasó exactamente lo mismo. Lo que yo creo que pasó es que como se comenzó a arreglar, y esto comenzó a ser digamos, una moda, la improvisación se dejó a un lado y se empezó a tocar lo que la gente escribía y arreglaba. (...) en la música colombiana lo que hacemos nosotros [se refiriendo à serie de músicos que tocam na atualidade bambuco e ritmos da região andina colombiana] lo que se hace es que en las repeticiones se hace variación. Esta variación puede ser melódica también puede ser tímbrica (...) la improvisación o la variación no solo es por notas, sino que también tiene que ver con los recursos tímbricos que da el instrumento; metálico, *pizicatto*, armónicos, entre otros (...). (Comunicação pessoal, 11 de maio de 2015).

Da mesma maneira o destacado bandolista colombiano Jhon Montenegro⁴⁷ declara que

La improvisación a estado más supeditada a las segundas voces de la melodía, algunas variaciones (...) en lo que tiene que ver con las segundas voces y el acompañamiento si hay un registro importante de ese repentismo.

Por ejemplo el conjunto granadino, o en el trio Morales Pino. Incluso del trio Morales Pino (...) (Comunicação pessoal, 7 de maio de 2015).

⁴⁶ Oriana Medina é uma experiente interprete da bandola andina colombiana. Se tem destacado como solista do instrumento assim como membro de importantes agrupações do contexto andino colombiano, recebendo vários prêmios e reconhecimentos ao seu grande trabalho artístico.

⁴⁷ Jhon Montenegro é um destacado bandolista colombiano meritório de vários prêmios de interpretação de musicas colombianas. Além de ser meu grande amigo e colega do grupo “*Común Tres*”, do qual faço parte desde o ano 2005.

Entretanto, atualmente, a improvisação tanto no choro quanto no bambuco se dá a partir de parâmetros similares. Comparando os depoimentos anteriores, a diferença reside no fato de que no choro é frequente a prática da improvisação de um solista que cria um discurso novo diferente da melodia principal, prática esta que não é recorrente no bambuco, ainda que essa maneira de improvisação esteja sendo explorada recentemente, despertando a curiosidade entre os novos intérpretes de bambuco. Já em outro tipo de propostas musicais não tradicionais, a improvisação é mais frequente, adicionando ao bambuco elementos musicais provenientes de outros gêneros, como rock, jazz, entre outros.

3.4 Considerações finais sobre a revisão comparativa

Após a revisão das estruturas anteriormente descritas no que diz respeito aos elementos instrumentais, organização de melodias, estruturas rítmico-harmônicas, podemos apontar o seguinte:

- Estrutura rítmico-melódica: Percebemos que o uso da síncope está muito presente em ambas as práticas musicais para criar antecipações, suspensões, tanto a nível melódico quanto rítmico-harmônico. Vimos através da descrição dos padrões rítmicos e articulações nas melodias do bambuco e do choro GONZALES (2006) e SÉVE (1999), que existem paradigmas rítmicos similares, incorporados a partir da influência e o contato que tiveram com ritmos como a polca, valsa, *schottisch*, entre outros, os quais determinaram uma forma ou um tipo de *quadratura*. Paradoxalmente, em um dado momento, essa quadratura tentaria se evitar usando a síncope como um elemento de alteração da ordem e a presença de uma espécie de *gingado* local. Podemos encontrar na síncope um elo que entrelaça várias das práticas musicais latino-americanas e entre eles o bambuco e o choro. Como comentou Bernal (2013) durante sua palestra no simpósio Ernesto Nazareth 150 anos realizado pelo Instituto Moreira Salles na sua sede no Rio de Janeiro:

Ese elemento de una hemiola en unidades de dos compases va ser uno de los elementos característicos, (...) el tratamiento de lo rítmico hacia la sincopa, hacia las hemiolas, hacia algo que rompa con esa cuadratura, es tal vez uno de esos elementos en común que tenemos en toda América latina. (BERNAL, 2013).

- Mecanismo instrumental: Após ver os padrões de acompanhamento adotados pelo violão, pudemos identificar que em ambas as práticas esse instrumento está muito ligado à sustentação dos ritmos realizados por instrumentos de percussão, incorporando as batidas rítmicas nas levadas do violão, sendo o resultante uma combinação de ambivalência rítmico-harmônica. No caso do violão do bambuco mediante uma ambivalência métrica de 3/4 e 6/8 nos planos grave e agudo, e no violão do choro de uma maneira mais rítmico-percussiva através de abafados e misturas de recursos técnico-expressivos como *stacattos* e notas fantasma. Além desse elemento, conseguimos verificar que a baixaria se encontra presente em ambos os gêneros seguindo as respectivas características estilísticas, a qual podemos associar com as técnicas utilizadas nos modelos do baixo contínuo e sua semelhança com as músicas vindas da Europa durante a primeira metade do século XIX. Além disso, através do processo de incorporação dessa linguagem pelas músicas locais, a técnica violonística se desenvolveu de acordo as necessidades interpretativas de cada uma das práticas.
- O violão no bambuco e no choro: Conseguimos verificar que a baixaria encontra-se presente em ambos os gêneros seguindo as respectivas características estilísticas, a qual podemos associar com as técnicas utilizadas nos modelos do baixo contínuo e sua semelhança com as músicas vindas da Europa durante a primeira metade do século XIX. Através do processo de incorporação dessa linguagem pelas músicas locais, a técnica violonística desenvolveu-se de acordo com as necessidades interpretativas de cada uma das práticas.

Na Colômbia não é tradicional o violão de sete cordas, sua técnica é muito pouco conhecida e seu uso até agora está sendo explorado por novos interpretes do instrumento que por iniciativa própria vem vinculando-o recentemente na interpretação de músicas colombianas. No bambuco usa-se o violão de seis cordas tradicionalmente, e a baixaria é um elemento fundamental que funciona com o mesmo princípio de articulação harmônica do violão sete cordas no choro, salvo, ainda, as diferenças dos estilos de frases que se usam em cada uma das duas práticas. Neste ponto cabe aclarar que a baixaria, tanto do bambuco quanto do choro, existe como a maneira funcional do registro grave do violão, enlaçando e suavizando as modulações harmônicas. Mas aqui a diferença: a baixaria do bambuco surgiu da exploração do instrumento para preencher o registro grave da

formação instrumental que corresponde ao violão, levando em conta que o tiple está no registro médio e a bandola no agudo, assim como para preencher alguns silêncios existentes nas pausas da melodia. No caso do choro, a baixaria foi desenvolvida a partir da imitação das funções melódicas de instrumentos como o bombardino ou o *oficleide* pertencentes às bandas de sopros que antigamente tocavam esse tipo de repertórios. A missão de grandes expoentes como, por exemplo, Horondino José da Silva (1918-2006) (Dino 7 cordas), foi a de traduzir a linguagem do instrumento de sopro encarregado das frases ou movimentação melódica no registro grave do conjunto, ao violão sete cordas. De acordo com Neves,

Sobre tudo a partir de Anacleto de Medeiros, houve assimilação ao ‘choro’ de muitos instrumentos de banda, e o pequeno conjunto de antes é bastante aumentado, o que resulta em muito maior riqueza de sonoridades. Nestes conjuntos aparecem como instrumentos solistas a flauta, o pistom o trombone, o saxofone, o clarinete, o bandolim: a harmonia é assegurada pelos violões, pelo cavaquinho e pela bandola; na marcação dos baixos e no contracanto há o oficleide, o bombardino ou o bombardao; e na percussão, são frequentes o ganzá e o pandeiro. Assim temos como elementos constantes as cordas e a percussão variando o instrumento solista e a marcação dos baixos (algumas vezes confiada a um violão de sete cordas, (...)). (*apud* Carneiro, 2001:22)

- Formação instrumental: pudemos identificar a semelhança da formação utilizada no choro e no bambuco a partir do uso de instrumentos semelhantes nas tradições ligadas com agrupações de música popular europeia. No caso do bambuco pudemos identificar segundo a bibliografia consultada, que a formação violão tiple e bandola que se usa tipicamente nas estudantinas, tem seu antecessor nos conjuntos de rondallas espanholas⁴⁸. No caso da formação do choro, segundo Pellegrini (2005) e Taborda (1995) seriam os instrumentos trazidos pela colonização portuguesa como base fundamental da música no Brasil no início do século XX, por exemplo, o caso da chegada do violão, o cavaquinho, e a flauta - entre outros instrumentos.

A formação usada tanto no bambuco quanto no choro popularizou-se e se estendeu nos locais de festividades das famílias da classe média no fim do século XIX em Bogotá e também no Rio de Janeiro. Outro fator importante que definiu a fixação dos instrumentos do bambuco e do choro seria a economia e praticidade de

⁴⁸ As *Rondallas* são conjuntos instrumentais típicos da tradição musical espanhola que datam desde o século XVI e que inspiraram vários tipos de conjuntos musicais com formações próximas baseadas em mandolinas, violinos, violões, flautas, violoncelos, contrabaixo, pandeiros, castanholas e triângulos.

deslocamento com o uso do violão, cavaquinho, e instrumento solistas como a flauta e mais adiante o bandolim no caso do regional de choro, e do violão, tiple e bandola no trio de bambuco. Essas formações se estabeleceriam como a base de acompanhamento da música popular do início do século XX em ambos os casos. Acredita-se que se tenha fixado, tanto na formação clássica do regional do choro quanto no trio de cordas da região andina colombiana, pelo equilíbrio da sonoridade acústica que se dá entre os dois ou mais violões que respondem à intensidade dos instrumentos agudos como cavaquinho flauta ou bandolim, tiple e bandola, e que são acompanhados ocasionalmente por uma percussão portátil.

CONCLUSÃO

Segundo o visto até aqui estamos conscientes de que é impossível realizar uma análise exaustiva destes dois gêneros tão complexos e antigos historicamente, pois seria necessário um tempo maior do que prevê o curso de mestrado. Mas ao mesmo tempo consideramos importante apresentar uma primeira pesquisa sobre o assunto com o objeto de abrir a porta para futuros pesquisadores interessados em aprofundar em temáticas como a que aqui apresentamos. Da mesma forma consideramos importante a aproximação e o diálogo entre os pesquisadores brasileiros e colombianos na busca da troca de conhecimento, considerando ainda que as práticas musicais de países vizinhos muitas vezes são pouco conhecidas. Vimos na primeira seção do capítulo 1 como se encontra o estado das pesquisas que abordam temas relacionados ao estudo da música popular tanto no Brasil quanto na Colômbia, e identificamos a demanda por pesquisas que funcionem como conexões para diálogos entre os dois países. Logo após apresentar os aspectos metodológicos para a pesquisa na segunda parte do capítulo 1, passamos ao capítulo 2 onde abordamos o conteúdo com um componente sócio-musicológico, apresentando as considerações sobre o momento histórico que envolvia as duas práticas musicais na virada do século XIX para o XX. Tentamos assim visualizar paralelamente como o bambuco e choro transitaram entre as discussões do momento social e político pelo qual atravessavam Bogotá e Rio de Janeiro, apresentando uma leitura simultânea de dados a partir dos autores consultados para cada uma das práticas musicais. Vimos também como houve um processo de transição onde as formações instrumentais e principais figuras, entre eles compositores e instrumentistas, foram fundamentais para acondicionar as práticas aos espaços musicais que abriam as salas das casas e música dos salões, tangenciando entre as classes baixas trabalhadoras de ofícios humildes, e os simpatizantes das classes nobres da cidade. Já no terceiro capítulo apresentamos separadamente a morfologia e as características estruturais do choro e do bambuco através de parâmetros de forma, tipos de escritura, harmonia, ritmo e melodia, encontrando semelhanças entre eles que se deram pela influência de ritmos europeus como a polca, a mazurca, a valsa, entre outros antepassados que marcaram as estruturas de ambas as práticas musicais. Seguidamente se fez um paralelo entre a prática de acompanhamento de choro e bambuco a partir do violão por ser esse o instrumento no qual temos mergulhado nas experiências interpretativas de ambas as práticas, e a partir do qual conseguimos distinguir aspectos técnicos como baixarias, efeitos percussivos,

diferenças entre os violões de seis e sete cordas, entre outras particularidades. Terminamos apresentando um cruzamento de informações da estrutura do choro e o bambuco, e aspectos da improvisação presentes de maneira particular em cada uma das práticas, com o intuito de mostrar uma visão paralela dos comportamentos entre as semelhanças e diferenças.

Hoje em dia percebemos que novas gerações de intérpretes e compositores continuam cada vez mais interessados na prática destas duas manifestações musicais de tanta riqueza e história, assim como percebemos a maior vontade de mantê-las ativas mediante distintos tipos de produções que envolvem as duas práticas; gravações, composições, festivais, novos estudos acadêmicos, novas propostas, etc. Após a revisão até aqui feita e segundo nosso olhar, podemos concluir que pela maneira similar em que o bambuco e o choro se alçam entre as manifestações musicais de cada um dos contextos, carregam uma história de fatos que refletem a semelhança e a proximidade entre o Brasil e a Colômbia. Essa é uma história que se tem em comum também com outros países e gêneros musicais latino-americanos, e que de fato, manifesta uma irmandade que muitas vezes ainda temos que começar a reconhecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. A capital contaminada: a construção da identidade nacional pela negação do “espírito carioca” In: HERCULANO LOPES, Antonio (Org.). *Entre a Europa e a África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. p. 167-187.

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ARAGÃO, Pedro de Moura. *O baú animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. (2011). Tese (Doutorado em música), UNIRIO, Rio de Janeiro.

_____. *O baú animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha seca, 2013.

ASSIS, Ana Cláudia; JONAS LANA, Flavio Barbeitas; Música e História: Desafios da prática interdisciplinar In: BUDASZ, Rogério (Org.). *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. Goiânia: ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. p. 5- 39, 2009.

BECKER, José Paulo T. *O acompanhamento do violão de seis cordas no choro a partir de sua visão no conjunto Época de Ouro*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BERMÚDEZ, Egberto. *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Empresa editorial Universidad Nacional de Colombia, 1985.

_____. *Los caminos del bambuco en el siglo XIX.* Revista A Contratiempo, no. 9. P 7-11. 1997

_____. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación de música, 2000.

BERNAL, Manuel. De el bambuco a los bambucos. *Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro. 2004

_____. Encarte de *Compositores centenaristas “A cien años de la independência”*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2011.

_____. *La bandola Andina Colombiana Reseña histórica, características y bases técnicas de ejecución*. [s.l] [s.e]. 10º Ciclo LA MANDOLINA A TRAVÉS DEL TIEMPO. 2013.

_____. *Algo va del vals al pasillo colombiano, una aproximación a las transformaciones que definen este género popular en la música para piano de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX*. Ponencia para el Simposio Ernesto Nazareth 150 años en

el Instituto Moreira selles. Rio de Janeiro: Março de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-QMD1SFC5c> Acesso em: 17 mar. 2015

BERNAL, Manuel; CORTÉS, Jaime. La bandola andina colombiana en las paradojas de La música popular y La identidad nacional. *Actas Del IV congreso Latinoamericano de La Asociación Internacional para El Estudio de la Música Popular*, Mexico D.F, 2002.

BITTAR, Iuri Lana. *Fixando uma gramática: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos voz do sertão, regional de Benedito Lacerda e regional do canhoto*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro Rio de Janeiro.

BRAGA, Luiz Otávio. *A Invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. 2002. Tese (Doutorado em música), IFCS – UFRJ, Rio de Janeiro.

BRAGA, Luiz Otávio. *O Violão de Sete Cordas: Teoria e Prática*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2002.

CAETANO, Rogério. *Sete cordas: técnica e estilo*; texto, organização e direção PEREIRA, Marco. Rio de Janeiro: Garbolights produções artísticas, 2010.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

CRUZ, Miguel Antonio. *Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano*. Nómadas. Universidad Central Colombia. Revista núm. 17, p. 219 -231, 2002.

D'ALEMAN, Telésforo. *Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos del tiple*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1877.

_____. *Método Completo para aprender con perfección a tocar la Bandola*. Paris: Imprenta especial DELANCHY et Cie. 1885

FRANCO, Efraín, LAMBULEY, Nestor, SOSSA, Jorge. *Músicas Andinas de Centro Oriente, Viva quien toca*. Cartilla de iniciación musical 1 Ed., Bogotá: Ministério de cultura, 2008.

FREIRE, Vanda Bellard (Org.). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*, México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1997.

GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

GONZÁLEZ, Jesús Emilio, “*No doy por todos ellos el aire de mi lugar*” *La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX*. 2006. Tese (Doutorado em música), Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Musicología y América Latina: una relación posible*. Revista Argentina de Musicología 10, p.43-72, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A Memoria Coletiva*. Edições Vértice, Editora Revista dos Tribunal LTDA. São Paulo Brasil. Traduzido do original francês LA MEMOIRE COLLECTIVE (2.a ED.). 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade / Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.*

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

KIEFER, Bruno. *Historia da Música Brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1997

MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. *Improvisação no choro segundo chorões*. Dissertação (mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte. 2012

MEDINA PARADA, Oriana. *Interpretación en la bandola de una selección de géneros andinos colombianos, basada en el análisis de los elementos improvisatorios en cuatro bandolistas colombianos y un bandolimista brasileño*. 2012. Monografía (Graduación em música) Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.

MIÑANA, Carlos. *Entre el folklore y la etnomusicología*. Revista A Contratiempo N° 11. Bogotá, 2000.

MOISÉS, José Álvaro. *Diversidade cultural e desenvolvimento nas Américas*, Programa de Cultura da Organização dos Estados Americanos - OEA., México DF: Unesco/Fondo de Cultura Económica, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música - história cultural da música popular/ 3.ed.- Belo Horizonte: Autêntica, 2005.*

OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Editorial Norma, 2000.

_____.El sentido de los estudios de músicas populares em Colombia. , *Actas Del III congreso Latinoamericano de La Asociación Internacional para El Estudio de la Música Popular*. Bogotá, 2001.

PALACIOS, Marco; SAFFORD, Frank. *Colombia país fragmentado sociedad dividida. Su historia*. Bogotá: Grupo editorial Norma, 2002.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. 2005. Dissertação (Mestrado em música) Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros para violão* 1 Ed. Rio de Janeiro: Garbolights produções artísticas, 2007.

PUERTA ZULUAGA, David. *Los caminos del tiple*. Bogotá: Ediciones AMP; Damel, 1988.

RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna. “*El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo*” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. 2012. Disponível em: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf> Acesso em: 19 mar. 2015

ROJAS, Cristina. *Civilización y Violencia: La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá: Norma, 2001.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n.77, p. 66-75. 2008.

SANTAMARÍA DELGADO, Carolina. El Bambuco, los saberes mestizos y la Academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos.. In: *Latín American Music Review*, Vol 28, No 1, p. 1-23. 2007.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: Estudos e Composições*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

SMITH, Anthony D. *La identidad nacional*. Madrid: Trama Editorial, 1997

SQUEFF, Enio. WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Ed. 34. São Paulo, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. *OPUS: Revista da Associação Nacional de pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM* -2003. Campinas: ANPPOM. p.73-86.

VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 1995.

VILA, Pablo. *Identities narratives and music. A first proposal to understand its relations*. Revista Transcultural de Música. 1995. Disponível em: www.sibetrans.com
Acesso em: 22 de maio de 2013.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

CONJUNTO GRANADINO. El Condenillo. Carlos A. Roza Manrique. [Sonolux 0000031461]. In: Meridiano Bogotá. Medellín. (ca 60 min), faixa 12, (2min 32s).

CUARTETO COLOMBIANO. El Dorado. Francisco Cristancho. [Audio producciones, 2013]. In: Cuarteto Colombiano 2013. 2 CD (ca 110 min), cd 1 faixa 2, (4min 32s).

ARANCATOCO. Cochichando. Pixinguinha. In: *Arrancatoco*. Rio de Janeiro, Acari records. 1 CD (ca 60 min), faixa 1, (4 min 6s).

CARRILHO, ALTAMIRO. Choros Imortais. CLP 11360. Copacabana. 1964

_____ Choros Imortais nº. 2. CD 5936342. EMI, 2003.