

GRAVAÇÕES PERFORMADAS: MATERIAL FONOGRAFICO E APRIMORAMENTO TÉCNICO EM UMA RODA DE CHORO

PERFORMED RECORDINGS: PHONOGRAPHIC MATERIAL AND TECHNICAL IMPROVEMENT IN A RODA DE CHORO

Renan Moretti Bertho
Universidade Estadual de Campinas
renanbertho@gmail.com

Resumo

A presente comunicação busca observar como o uso do material fonográfico influencia o aprimoramento técnico dos músicos que participam de uma roda de choro. Assim, analiso aspectos e mudanças ocorridas entre as décadas de 1920 e 1960 e como essas transformações impulsionaram a construção de concepções morais, convenções estéticas e pressupostos ideológicos que se perpetuaram ao longo do tempo e continuam presentes até hoje na prática do choro. Para tanto, utilizo dados etnográficos construídos ao longo da minha pesquisa de mestrado (Bertho, 2015), relacionando-os a autores como Bessa (2010), Saraiva (2008) e Turino (2018).

Palavras chave: choro; indústria fonográfica; etnografia

Abstract

This paper seeks to observe how the use of the phonographic material influences the technical improvement of the musicians participating in a *roda de choro*. Therefore, I analyze aspects and changes that occurred between the 1920s and 1960s, and how these transformations fostered the construction of moral conceptions, aesthetic conventions and ideological presuppositions that have been perpetuated over time and are still present in the practice of *roda*. To do so, I use ethnographic data constructed during my master's research (Bertho, 2015), relating them to authors such as Bessa (2010), Saraiva (2008) and Turino (2018).

Keywords: choro; phonographic industry; ethnography

Introdução

Choro é um gênero instrumental da música popular brasileira surgido no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX. Historicamente, esta música vem sendo praticada no formato de rodas, isto é, grupos de músicos amadores e/ou profissionais que se unem pelo prazer de tocarem juntos¹. Pode acontecer tanto em ambientes públicos, como uma praça ou um calçadão, quanto em espaços de direito privado, como bares ou restaurantes. Independente do local, a roda é muito mais uma situação de interação social do que uma obrigação formal; é muito mais um espaço voltado para as práticas culturais do que um ambiente orientado por relações comerciais. Em linhas gerais, uma roda de choro é conduzida por um grupo base, quase sempre formado por instrumentistas capacitados, de variadas faixas etárias e de distintas classes sociais que desempenham as funções harmônica, melódica e rítmica. Uma vez consolidado o grupo base, podem haver revezamentos com músicos profissionais ou amadores que frequentam o espaço onde esta prática acontece, geralmente em um bar, uma praça ou um restaurante. Atualmente, estas rodas são encontradas em diversos estados e países, sendo que, no interior do estado de São Paulo, muitas surgiram apenas na última década. Apesar do curto espaço de tempo, a prática do choro nesta região iniciou um movimento que agrega músicos de diferentes cidades, respondendo assim a um anseio cultural desta localidade. Embora a roda seja um espaço de sociabilidade musical, marcada por seu caráter informal e participativo, os instrumentistas buscam um constante aprimoramento técnico para valorizar suas performances. Tais práticas são orientadas por pressupostos culturais, estéticos e ideológicos construídos ao longo do tempo e perpetuados por variados fatores, entre eles os materiais fonográficos. No presente texto, busco apontar alguns desses pressupostos e elucidar de que maneira contribuem para a construção dos significados e dos valores que permeiam a performance dos músicos nas rodas de choro contemporâneas.

1 A lista de autores que abordam a história do choro é vasta e compreende trabalhos com diferentes orientações teóricas: desde a simples organização de dados e apresentação de fatos documentais (CAZES, 2010; DINIZ, 2007) até a historiografia crítica (BESSA, 2010; LIMA REZENDE, 2014) passando inclusive pela análise do discurso (ARAGÃO, 2013).

Considerações teórico-históricas

Em 1900, com a fundação da Casa Edison, o mercado de música gravada começa a se formar no Brasil. Logo, variados gêneros da música popular passam a ser comercializados, entre eles o samba, a marcha, o maxixe e o choro. Passados alguns anos, em 1922, temos a primeira transmissão pública de rádio em território nacional. Após este fato, rapidamente as emissoras se estruturaram e se tornaram importantes meios para veiculação da música popular urbana. (ZAN, 2001, 107-109). Há de se mencionar um contexto cultural efervescente, marcado principalmente por reformas urbanas e suas consequências sociais e econômicas, como nos explica Contier (2004, p.5-8) e Wisnik (1983, p.159-161). Em meio a tais mudanças, observamos a relação dos instrumentistas populares com os novos espaços de sociabilidade, como as casas de shows e os teatros de revista². Com a estruturação destes espaços, a performance dos músicos de choro – que até então era baseada nas dinâmicas informais e espontâneas das rodas – começa a incorporar elementos apresentacionais, como o profissionalismo e a seriedade.

Em diálogo com Thomas Turino (2008), entendemos que estas características são típicas de um processo de adaptação, no qual performances originalmente participativas passam a ocupar espaços cada vez mais apresentacionais. Em outras palavras, práticas musicais que até então possuíam características flexíveis e coletivas (TURINO, 2008, 36-48) começam a apresentar estruturas sonoras mais rígidas e a enfatizar o virtuosismo individual. De um lado, a intenção de envolver o maior número de pessoas no fazer musical; de outro, a crescente demanda por separar um grupo de pessoas – os músicos – que fornece música para outro grupo – a audiência. Apesar das diferenças, tanto o modelo participativo quanto o apresentacional constituem o que Turino chama de campo social³ da música ao vivo, mais à adiante discuto como este campo se relaciona como o campo social da música gravada. O autor nota ainda que, no âmbito da música popular,

2 Temas amplamente investigados por Tiago de Melo Gomes no livro *Um espelho no palco* (2004).

3 O conceito de campo social aplicado aqui é uma referência direta ao pensamento de Pierre Bourdieu, ou seja: “domínio específico da atividade definido pelo propósito e pelos objetivos da atividade, tanto quanto valores, relações de poder, e tipos de capital (...) determinando o papel das relações, posicionamento social, e status dos atores e das atividades dentro do campo.” (TURINO, 2008, 26)

processos de adaptação no campo social da música ao vivo ocorreram em diferentes partes do mundo, como nos Estados Unidos, na Bolívia e no Zimbábue (TURINO, 2008, 59-60).

Com o advento do sistema elétrico de gravações no Rio de Janeiro, que perdurou entre as décadas de 30 e 40, a captação dos instrumentos passou a ser feita com qualidade superior. Tal inovação permitiu, por exemplo, que os violões dos conjuntos de choro fossem gravados com maior precisão, consagrando assim a instrumentação que ficou conhecida como regional, formada por 2 violões – geralmente um de sete e um de seis cordas –, cavaco, percussão e um solista. Neste período, os regionais atuaram principalmente nos programas de rádio, garantindo o acompanhamento de cantores, entre outras funções (PESSOA e FREIRE, 2013, 52-54).

Paralelo às reformas urbanas e aos avanços tecnológicos, começa a ganhar força o conceito de “brasilidade”, impulsionado por um projeto político comprometido com o ideário de construção da identidade nacional para formação de um povo-nação. Dessa maneira, as letras de canção passam a ser porta voz do discurso político trabalhista e assumem cada vez mais espaço no mercado fonográfico (NAPOLITANO, 2007, p.138-139). Diante desta situação, o choro, que é uma música fundamentalmente instrumental, começa a perder espaço na indústria fonográfica, pois não possui o suporte narrativo-literar que é vinculado audaciosamente através da estrutura cada vez mais complexa das rádios. Já na segunda metade dos anos 40, observamos que as canções comercializadas em discos e rádios se afastam paulatinamente das práticas musicais urbanas, distanciando-se então das origens populares e valorizando compositores e intérpretes da crescente classe média. Virgínia Bessa faz uma análise pertinente sobre essa situação:

○ típico foi, assim, paulatinamente substituído pelo moderno – que já não era mais associado às tecnologias miraculosas, ao primitivo ou à última moda, como nos frenéticos anos 1920, e sim ao sofisticado, ao cosmopolita, ao internacional. (BESSA, 2010, p.236)

Na visão desta autora, a consolidação dos ideais modernos na segunda metade dos anos 1940 caracterizou-se por três movimentos paralelos e interdependentes: no plano econômico-cultural, com a

profissionalização e o desenvolvimento do meio radiofônico; no plano estético, com a *jazzificação* dos gêneros populares; e no plano ideológico, com a construção de uma memória da música popular brasileira. (*ibid*). As consequências destes 3 planos no universo do choro são inquestionáveis, de maneira que se faz necessário discorrer sobre o impacto de cada um destes planos. Logo, apresento alguns exemplos de como esses três movimentos trouxeram inovações para o mercado fonográfico e de que maneira influenciam a prática desta música.

No plano econômico-cultural temos em 1947 o primeiro disco que Jacob do Bandolim grava como solista. Em 1948 tem início a gravação em alta fidelidade (Hi-Fi) e em 1949 a gravação, e o posterior sucesso, de *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo. Anos mais tarde, em 1958, surge a estereofonia, tecnologia que permite gravações em dois canais. A partir deste momento foi possível a prática do *playback*, ou seja, a gravação da melodia e do acompanhamento em diferentes sessões. Esta tecnologia foi utilizada, por exemplo, por Jacob do Bandolim, nas gravações dos LP's *Chorinhos e Chorões*, de 1961 e *Primas e Bordões*, de 1962. Ambos foram lançados originalmente pela RCA Victor e posteriormente reeditados em 2006 pelo Instituto Jacob do Bandolim em parceria com a editora Irmãos Vitale. A reedição traz ao público a possibilidade de reproduzir faixas apenas com acompanhamento do regional, sem o solo de Jacob, permitindo a escuta mais detalhada dos violões, do cavaco e da percussão. O material serve ainda como base de *playback* para os solistas que desejam praticar junto com áudio.

No plano estético temos as importações de elementos do jazz e suas implicações na forma e no conteúdo do choro. A aproximação com o jazz é encarada tanto como fonte de modernização quanto como elemento desnacionalizador. Tal paradigma é apresentado por Joana Saraiva:

Essa situação de incorporar o jazz, (...) será discutida entre os “especialistas” e polarizada entre aqueles que desautorizavam, por princípio, qualquer realização do jazz no cenário carioca e aqueles que não só promoveram esta nova “moda” como defenderam a incorporação desta linguagem para “modernização” da música brasileira (SARAIVA, 2008, p.89).

Entre os compositores que incorporaram elementos do jazz, está Sebastião de Barros, também conhecido como K-Ximbinho. A relação entre choro e jazz na obra deste compositor é observada no trabalho de Pablo Garcia Costa, segundo o qual: “A trajetória de adaptações e negociação entre jazz e choro na obra de K-ximbinho é verificada numa linha temporal sobre seus discos de carreira e algumas composições publicadas fora desses discos.” (COSTA, 2009, p.20). Entre os choros mais significativos de sua obra está *Ternura*, que será mencionado mais adiante.

Por fim, temos no plano ideológico a intensificação de uma memória da música popular brasileira, que constrói e atribui autenticidade à categoria *velha guarda*, na qual estariam inseridos os compositores ícones como Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha entre outros. Essa construção, quando consolidada na atualidade, assume a forma e a proporção de “tradição”, que orienta o fazer musical e legitima o que é considerado “choro tradicional”.

Mais do que orientar os ideais modernos na segunda metade dos anos 1940, as transformações ocorridas no choro nos planos econômico-cultural, estético e ideológico foram essenciais para o desenvolvimento e manutenção desta música. Muitas das características desenvolvidas neste período encontram-se presentes até hoje nas rodas, seja influenciando o modo de tocar, seja legitimando a construção dos discursos. Não por acaso, Thomas Turino (2018) observou situações e movimentos semelhantes nos Estados Unidos. Em *Participatory performance and the authentic of place in old-time music*, o autor associa o campo social da música ao vivo ao campo social da música gravada e observa de que maneira algumas gravações das *old-time string bands* influenciaram as performances participativa e apresentacional. Se associarmos as reflexões deste autor aos planos que acabamos de ver, encontraremos correspondências com a difusão cultural e econômica das gravações, bem como a criação dos cânones (TURINO, 2018, 24); as inovações estéticas e estilísticas (*ibid*, 25); e ainda questões ideológicas, como a elegibilidade de critérios de autenticidade (*ibid*, 22).

Convém observar ainda que, nos anos que se passaram, o choro oscilou entre o centro e a margem da indústria cultural, ou seja, independente dos influxos de mercado. Livingston-Ishour e Garcia (2005), por exemplo, identificam dois períodos nos quais o gênero esteve distante da grande mídia, inicialmente de 1950 até o início de 1970 e

posteriormente na década de 80. Segundo Souza (2009), o período da segunda metade da década de 70 ficou conhecido como o momento no qual houve uma revitalização do gênero, um movimento tão forte que a imprensa chegou a denominá-lo *Boom do choro*. Cabe aqui um novo paralelo com as *old-time string bands* estudadas por Turino, visto que esta música também sofreu ações de revitalizações por meio da ação de novos entusiastas, que organizavam eventos específicos para prática desta música e que estavam fortemente influenciados por repertórios canônicos gravados anteriormente (TURINO, 2018, p. 24-25). De volta ao *Boom do choro*, foram ações de músicos, intelectuais, jornalistas e entusiastas que tinham como objetivo dialogar com a lógica de mercado para dar visibilidade e reconhecimento ao gênero (SOUZA, 2009, p. 31-36). Como resultado destes esforços, podemos destacar a publicação de *songbooks*, as fundações de clubes do choro, a valorização de grupos “esquecidos”, as gravações de discos inéditos, os relançamentos de Lps que estavam fora de catálogo e a garantia de espaço na mídia mais importante da época, a televisão.

Apontamentos etnográficos

Em minha pesquisa de mestrado, realizei uma etnografia com foco na performance e no fazer musical da roda de choro promovida pela Academia do Choro, AdC, em um bar na cidade de São Carlos, SP (BERTHO, 2015). Ao longo da pesquisa observei que uma das principais referências que os participantes da roda – tanto os músicos quanto a audiência – possuíam era construída a partir da relação com o material fonográfico. Pouco a pouco, compreendi que esta relação vai desde a entrega e troca de mídias (Cds, Dvds e pendrives), até a comparação entre gravações de diferentes períodos, incluindo ainda classificações de discos, grupos ou artistas, bem como a seleção das versões obrigatórias que todo chorão deve ouvir. Essas ações orientam a performance e as escolhas interpretativas dos músicos, assim os participantes das rodas utilizam esses materiais tanto como escuta individual – para o desenvolvimento pessoal do repertório – quanto como referencial próprio – para compartilhamento de opiniões que serão expressas em conversas e discussões.

Tais formas de se relacionar com o material fonográfico não são recentes, nem tão pouco exclusivas da roda mencionada. No caso específico do choro, vale recordar que o impacto do processo de

gravação mecânica foi essencial para formatar a instrumentação dos regionais, conforme apontado anteriormente neste texto. Diante das diversas consequências estruturais e históricas, atualmente podemos pensar em uma relação dialógica entre estilo de performance e tecnologia, ou seja: “Se, por um lado, a música popular se moldou com o desenvolvimento dos fonogramas, por outro, o próprio músico e a prática musical em si também se transformaram com esse suporte” (PESSOA e FREIRE, 2013, p.41). No caso específico da AdC, algumas situações observadas ao longo da minha pesquisa exemplificam como se dá a relação entre materiais fonográficos e os diferentes significados e valores presentes em uma roda de choro contemporânea. Seguem três apontamentos etnográficos:

1-) De imediato, apresento a descrição de uma situação vivenciada no dia 10/09/2013:

Quando terminamos de tocar *Ternura*, choro composto por K-Ximbinho, um dos músicos exclamou:

— Nossa que facada hein?

“Facada” é uma referência à expressão “facada no peito” ou “facada no coração”. Os músicos utilizam esses dizeres para demonstrar que ouvir e/ou tocar uma música triste seria o equivalente a sentir a dor de ser esfaqueado.

Logo em seguida começou uma conversa sobre o choro *Ternura* ser ou não uma “facada”:

— Não é porque o choro é lento que é necessariamente triste.

— Realmente, mas depende da gravação que escutamos. Algumas são mais para trás e isso dá um ar melancólico. Por fim, os músicos concluíram que *Ternura* pode até parecer solene dependendo do intérprete e da instrumentação usada na gravação.

Essa discussão expressa as diferentes impressões dos músicos participantes de uma roda de choro frente às possibilidades de classificar uma composição de K-Ximbinho, que foi gravada pela primeira vez em 1977 e que possui características idiomáticas que remetem à sonoridade jazzista. Entretanto, é interessante observar que tais questionamentos não são feitos ao atribuir a definição de *facada* aos choros dolentes de Pixinguinha, como *Sofres porque queres*, que foi gravada pela primeira vez em um fonograma de 1917 e que possui características idiomáticas fundamentais do choro. A incompatibilidade ao classificar como *facada* choros com andamentos e intenções semelhantes, mas compostos em diferentes períodos, revela que as modificações ocorridas ao longo da história são percebidas, avaliadas e classificadas pelos músicos que atualmente praticam esse repertório, influenciando conseqüentemente as suas performances.

2-) Em outro momento da dissertação, apontei dois pré-requisitos necessários para participar da roda promovida pela AdC: o estudo e a preparação. Enquanto o primeiro – estudo – foi apontado como essencial para o desenvolvimento do conhecimento musical com ênfase na prática instrumental, o segundo – preparação – foi descrito como um processo que implica na compreensão dos valores necessários para participação – é o caso do compromisso e do respeito. Em relação ao estudo, pontuei que os conhecimentos teóricos não são essenciais: “É possível que um músico sente na roda e toque um choro que aprendeu “de ouvido”, ou seja, através do processo de imitação de uma gravação, sem que haja o conhecimento teórico acerca de leitura de partituras.” (BERTHO, 2015, p.91) Tais influências são, evidentemente, baseadas nos materiais fonográficos desde os discos de vinil até canais de vídeo na internet e sites de *streaming*.

3-) Antes de apresentar o último exemplo etnográfico, faz-se necessário esclarecer que o pandeiro é considerado a base rítmica da roda, enquanto que a percussão, por sua vez, executa uma função complementar. Nas palavras do músico Ricardo Cury: “Se tiver algum outro cara que toca pandeiro eu faço alguma percussãozinha só como acompanhamento, é uma coisa leve, porque a base do choro é o pandeiro.” Esta fala enfatiza uma importante característica da roda: só

é permitido tocar um pandeiro de cada vez. Tal postura visa o equilíbrio acústico, pois a potência sonora do pandeiro é muito superior à de outros instrumentos. Em relação à percussão, observamos a presença de prato, tamborim e bloco. Esta quantidade varia a cada roda, sendo possível ainda o acréscimo do reco-reco, bem como a inexistência de qualquer um, ou ausência de todos os citados. Diferente da restrição ao uso de mais de um pandeiro, duas ou mais percussões podem tocar ao mesmo tempo entretanto é preciso discernimento para escolher o instrumento mais apropriado. Dito isto, apresento um trecho da entrevista realizada no dia 26/02/2014 com o percussionista Ricardo Cury.

Renan – Como você escolhe percussão que vai tocar? Se vai ser tamborim, reco ...

Ricardo – Na verdade depende da música. Se for uma música mais rápida que tem um ritmo mais pro lado do samba, um swingue pro samba, aí você põe um tamborim, até um reco você pode colocar. Às vezes o que você ouviu na gravação você lembra alguma coisa. O *Assanhado*, por exemplo, que tem um tamborim na música, você automaticamente tem que tocar o tamborim (...)

Ressalto, por fim, que são as gravações que orientam a escolha do instrumento bem como a maneira de tocar. Durante sua performance na roda, o músico está quase que automaticamente se dirigindo às lembranças das sonoridades que foram escutadas anteriormente. Esta prática não é exclusividade dos percussionistas, mas também se mostra presente nos discursos dos outros músicos.

Concluindo

As considerações teórico históricas traçadas no início deste trabalho demonstraram como o choro se flexibilizou em relação à indústria cultural. Se considerarmos a relação entre “o choro das rodas” e o “choro dos discos”, notaremos que em meados dos anos 20, o primeiro influenciou e alimentou o segundo. Entretanto, as alterações na própria estrutura de produção contribuíram para que houvesse um novo eixo alimentando as rodas, ou seja, o choro que se profissionalizou, se alinhou ao mercado, assistiu à politização do samba e se modernizou com parâmetros do jazz.

Finalmente, gostaria de retomar brevemente os três movimentos paralelos e interdependentes apontados por Virgínia Bessa na modernização da segunda metade dos anos 1940: o plano econômico-cultural, o plano estético e o plano ideológico. Acredito que este tripé possa ser útil para observarmos a influência das gravações nas rodas de choro contemporâneas. Assim teríamos no plano econômico-cultural o consumo de gravações de choro através de novas plataformas, bem como o uso de *smartphones* para registro e gravação de áudio e vídeo das próprias rodas. Já no plano estético, prevalece a diversidade de gêneros e estilos musicais: são polcas valsas, tangos brasileiros, maxixes e, evidentemente, choros que retratam variados períodos da música instrumental brasileira, incluindo ainda choros contemporâneos e de autoria dos próprios participantes das rodas. Diversidade esta que inclusive dificulta a classificação sensório-emocional de um choro com elementos *jazzistas* como é o caso de *Ternura*. Por fim, no plano ideológico, temos as gravações que se cristalizaram como cânones e que orientam desde a escolha dos instrumentos até as formas de tocar.

Bibliografia

ARAGÃO, Pedro. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. Rio de Janeiro, Folha Seca, 2013.

BERTHO, Renan Moretti. *Academia do choro: performance e fazer musical na roda*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil nos anos 1920 e 1930*. São Paulo, Alameda, 2010.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. 4. ed. São Paulo, Editora 34, 2010.

CONTIER, A. D. "O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade a questão da identidade cultural". *Fênix, Uberlândia*, v. 1, p. 1-22, 2004.

COSTA, Pablo Garcia. *Modernizei meu Choro sem descuidar do roteiro tradicional: Tradição e Inovação em K-Ximbinho* (Sebastião Barros). 2009. Dissertação de Mestrado. Departamento de Música do Instituto de Arte, Universidade Federal de Brasília.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2004.

LARA FILHO, Ivaldo; SILVA, Gabriela; FREIRE, Ricardo. "Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking". *Per Musi*. Belo Horizonte, No. 23, p. 148-161, 2011.

LIVINGSTON-ISENHOOR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. *Choro: a social history of a Brazilian popular music*. Bloomington, Indiana University Press, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. "Ary Barroso, Aquarela do Brasil". In NESTROVSKI, Arthur Rosenblat. *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo, Publifolha, 2007.

PESSOA, Felipe; FREIRE, Ricardo Dourado. *Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro*. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 34-60, jul.-dez. 2013.

SARAIVA, Joana M. "Da influência do jazz e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50". In GIUMBELLI, E., DINIZ, J. C. V., NAVES, S. C., (org.) *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008.

SOUSA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago, University of Chicago Press, 2008.

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

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. *Musica*. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1983.

ZAN, José Roberto. "Música popular brasileira, indústria cultural e identidade". *Eccos Rev. Cient., UNINOVE*, São Paulo: (n. 1, v. 3): 105-122. 2001.

Sobre o autor

Renan Moretti Bertho é doutorando em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Possui mestrado em Música pela mesma instituição (2015) e graduação em Educação Musical pela Universidade Federal de São Carlos (2008). É pesquisador do projeto temático "Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia", coordenado por Suzel Ana Reily. Desenvolve a pesquisa "Trilhas do choro: entre o participativo e o apresentacional nas rodas do interior paulista" e ocupa o cargo de 2º Tesoureiro da Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET – gestão 2017/2019. Como flautista, atua em grupos de música brasileira (com ênfase em choro e samba) tendo participado de importantes festivais, como Virada Cultural Paulista e Brasil Instrumental.

Recebido em 21/12/2018

Aprovado em 29/01/2019