



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

**ANDIARA MARIA MOREIRA SILVA**

**CHORO CANTADO: CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DA VOZ NO  
GÊNERO**

**JOÃO PESSOA – PB  
DEZEMBRO DE 2020**

**ANDIARA MARIA MOREIRA SILVA**

**CHORO CANTADO: CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DA VOZ NO  
GÊNERO**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Música – Habilitação em Canto Popular.

Orientação: Ms. Maria Gabriella Cavalcanti Villar.

JOÃO PESSOA – PB  
DEZEMBRO DE 2020

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

S586c Silva, Andiará Maria Moreira.  
Choro cantado: características interpretativas da voz no gênero / Andiará Maria Moreira. - João Pessoa, 2020.  
50 f. : il.

Inclui apêndices.

Orientadora: Maria Gabriella Cavalcanti Villar  
Monografia (Graduação) - UFPB/CCTA

1. Música - Ensino. 2. Voz - Estudo do choro. 3. Choro cantado. 4. Voz - Choro - Interpretação. 5. Choro - Cantoras. 6. Choro - Aprendizagem musical. I. Villar, Maria Gabriella Cavalcanti. II. Título.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 78:37(043.2)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

A monografia de Andiará Maria Moreira Silva, intitulada *Choro cantado: características interpretativas da voz no gênero* foi aprovada pela banca examinadora:

Ma. Maria Gabriella Cavalcanti Villar (Orientadora)  
Departamento de Educação Musical - UFPB

Prof. Dr. Fábio Henrique Ribeiro  
Departamento de Educação Musical - UFPB

Prof.ª Dr.ª Maria Eleonora Montenegro de Souza  
Departamento de Educação Musical - UFPB

## AGRADECIMENTOS

Ao tempo que Deus me deu, permitindo que eu chegasse até aqui. Por ter dado condições de saúde e perseverança à minha mãe e ao meu pai, que são a fonte de toda a minha motivação, mesmo meu pai não estando mais neste plano, tenho certeza que onde ele estiver, estará orgulhoso dessa minha conquista.

Ao meu irmão, que esteve todo tempo ao lado da minha mãe, quando eu não pude estar, e ter segurado a barra por aqui. Tenho orgulho do homem que ele se tornou e da tia que vou ser.

Aos amigos que fiz enquanto vivia e estudava em João Pessoa, aos amigos que se tornaram irmãos e irmãs, com os quais dividi angústias e momentos espetaculares. Vocês são minha segunda casa.

Aos grupos que me deram voz: Oitavas no Choro, Moiras, Caiçara.

As escolas que me deram espaço para atuar como professora: SPACC, OPUS 9, EMOJ.

A todos os professores da UFPB com quem pude aprender ao longo desses quase oito anos de bastantes reviravoltas dentro do curso de bacharelado e licenciatura.

A todas as minhas professoras de canto, as quais foram esmeris na tarefa de lapidar minha voz.

Aos professores que aceitaram compor a banca, os professores Fábio Ribeiro e Eleonora Montenegro, grandes presentes que o fim de curso me trouxe, e aproveitando o espaço para mais um, agradeço também ao professor Leonardo Meira, um anjo em forma de docente.

À minha orientadora, Gabriella Villar, que já admirava enquanto artista. Gratidão por todos os encontros desde a pesquisa orientada até esta defesa.

E, por fim, à Samara Bernardino, minha amada, grande alavanca em todos os sentidos da minha vida, que segurou na minha orelha e em minha mão e disse que eu iria conseguir.

## RESUMO

Este trabalho tem a intenção de apresentar características vocais no choro cantado. Para isso faço uma breve digressão no tempo e nos ritmos ancestrais que deram origem ao choro, e como, de uma maneira de se fazer instrumental, abriu-se caminho para fazê-lo de forma cantada. Após tal prática ser levada às rádios e gravadoras, um material de grandes desafios técnicos serviu de ferramenta para o ensino e aprendizagem do gênero cantado. Gravações essas, que para a presente pesquisa, foram de grande valor por conta do tipo de análise feita, por meio da escuta de algumas performances selecionadas, a qual chamamos de análise aural baseada em (CANAUD, 2016, p. 63). A pesquisa também conta com um estudo de três casos, em que por meio de uma entrevista semiestruturada pude coletar dados de extrema importância, que buscassem responder ao meu problema de pesquisa: Como se caracteriza a voz no choro cantado? Buscando investigar como se deu o contato com o gênero na vida dessas cantoras, os desafios técnicos que tal repertório trouxe para as suas práticas de estudo, seja ele formal ou informal, e como o choro cantado refletiu em suas vidas profissionais de maneira individual e de maneira coletiva. Diante disso, a presente pesquisa observou que a voz no choro é caracterizada pela destreza na execução dos seguintes aspectos: controle respiratório, dicção, sustentação, articulação, agilidade, afinação precisa, emissão vocal e uma boa percepção auditiva.

Palavras-chave: Choro cantado. Interpretação. Performance. Análise aural. Aprendizagem.

## ABSTRACT

The aim of this work is to present the vocals characteristics of the sung choro. In order to accomplish that, I decided to approach them by making a digression not only into time but also into the ancestrals rhythms that gave rise to it. As it was instrumental, a sung way was paved for given such condition.

After taking this practice to the radio and record companies, a material of big technical challenges, served as a tool for teaching and learning the sung genre. The mentioned recordings were quite useful for this research, due to the type of analysis made, through listening to selected performances which are called aural analysis. The research also has a study of three cases, where through a semi-structured interview, I was able to collect extremely important data, which could be used to answer my research problem: How is the voice characterized in the sung choro? By seeking to investigate how the contact with given genre took place in the lives of these singers, the technical challenges that this repertoire brought to their study practices, either formal or informal, and how the sung choro reflected in their professional lives individually and in a collective way. To conclude, the present research observed that the voice in choro is characterized by the ability to perform the following aspects: respiratory control, diction, articulation, agility, precise tuning, vocal emission and a good auditory perception.

Key-words: Sung choro. Interpretation. Performance. Aural analysis. Learning.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 1 - APRESENTAÇÃO DA PESQUISA</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 2 - O CHORO: DA TRAJETÓRIA AOS ASPECTOS INTERPRETATIVOS DO CHORO CANTADO</b>	<b>15</b>
2.1. Breve história do choro	<b>15</b>
2.2 E o choro ganha voz!	<b>18</b>
2.3 Uma visão sobre a aprendizagem musical no choro cantado	<b>19</b>
2.4 Análise Aural: sob o aspecto interpretativo da voz no choro.	<b>21</b>
<b>CAPÍTULO 3 - A VOZ NO CHORO</b>	<b>34</b>
3.1 Cantoras de choro: a atuação profissional neste gênero musical	<b>35</b>
<b>3.1.1 Apresentação das cantoras</b>	<b>35</b>
<b>3.1.2 Choro Cantado: da discriminação à aceitação</b>	<b>37</b>
3.2 Aprendizado no choro cantado	<b>38</b>
3.3 Comportamento vocal no choro e suas especificidades	<b>41</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>46</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>48</b>
<b>APÊNDICES</b>	<b>50</b>
<b>APÊNDICE A - ROTEIRO DA ENTREVISTA</b>	<b>50</b>
<b>APÊNDICE B - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO</b>	<b>51</b>

## INTRODUÇÃO

Em 2013 ingressei no bacharelado de Práticas Interpretativas em violoncelo, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Nesse meio tempo fui aluna ouvinte da classe de canto, ministrada pela professora Daniella Gramani, e lá descobri minha vocação para o canto popular, o que me fez optar pelo curso. Fui aluna das professoras Gabriela Ricci, Daniela Rezende, Sabrina Fernandes e Clara Luz. E tenho orgulho de ter sido bolsista do primeiro grupo de choro da UFPB.

Na disciplina de Canto Popular 2 fiz uma prova em formato de *pocket show* de samba e nessa apresentação fui acompanhada pelo grupo no Oitavas no Choro, cujos integrantes foram Cornélio Santanna (flauta transversal), João Maria (violão 7 cordas), Maryson Borges (violão 6 cordas), Ailma Ribeiro (cavaquinho), Germana Mel Vinagre (pandeiro) e Deilde Santos (percussão).

Ingressei no grupo, e dentro desse espaço-casa, tive a experiência de fruir o que gostava, explorar referências que já admirava e de ser apresentada a outras tantas, como nomes de importantes compositores e intérpretes. Nesse ambiente comecei minha carreira, fui acolhida, me esforcei para aproveitar tudo e ainda tive oportunidade de sugerir repertório e revisitar sambas familiares. Isso tudo foi muito importante para minha criação de repertório, uma vez que começara a cantar com outros grupos e a ministrar aulas de canto em escolas especializadas. A partir de então surgiu a curiosidade sobre o tema deste trabalho de conclusão de curso.

No Oitavas, um repertório extremamente tradicional me foi apresentado, um marco dentro da história do choro cantado me foi desafiado. Ali me deparei com *Flor Amorosa*, de Joaquim Callado, pai do choro e autor do primeiro choro cantado e de mais 70 melodias. Ele fundou o Choro Carioca, ou Choro do Callado, para o qual trouxe a flauta de ébano, sendo esse grupo um dos mais importantes da época. Também estudei *Lamentos*, de Pixinguinha, uma das principais referências desse gênero; e um dos primeiros choros cantados e orquestrados, que com suas três partes foi fiel à estrutura do choro instrumental.

Outro choro que fez parte de meu aprendizado foi *Doce de côco*, de Jacob do Bandolim, uma figura extremamente purista na forma de se fazer choro, tanto que algumas de suas composições receberam letra apenas depois de sua morte, como é o caso de *Noites Cariocas e Benzinho*, com letras de Hermínio Bello de Carvalho.

Na época desconhecia essas informações, datas e histórias que contextualizam esse período sócio-histórico-cultural, no qual nasceram obras tão importantes do choro cantado.

Foi no Oitavas o meu batizado como cantora popular, e esse ritual de passagem, medos e experimentos, além da gratidão, me levou a escolher o choro como primeira opção de pesquisa. À luz das orientações, minha professora me propôs uma alternativa, preservando o gênero, mas agora mergulhando em outra vertente dele, o choro cantado, como objeto geral para este trabalho acadêmico, no qual investigarei a caracterização da voz nesse gênero.

A princípio escolhi um choro e dois sambas-choro, ou samba chorado, como está catalogado: o primeiro é mais ligeiro, composição de Alvaiade e Zé Maria, chamado *O que vier eu traço*; o segundo é “*Noites Cariocas*”, um clássico do choro instrumental que em 1978 recebeu letra de Hermínio Bello de Carvalho, e o último choro analisado será *Diamante Verdadeiro*, de Caetano Veloso, composto em 1978, de um compositor que não é ligado ao gênero, e sim a outro movimento: a Tropicália. Deixo então a reflexão, ainda que tenha passado por transformações, e a ele tenham sido adicionados outros elementos, o choro não deixou de ser feito ainda hoje, consumido e regurgitado ainda o será pelas futuras gerações.

Durante esse processo tive a curiosidade de entrevistar uma cantora do gênero. Felizmente em João Pessoa temos alguns intérpretes dedicados ao choro, e preferi a voz feminina por questão de afinidade. Dessa experiência estruturei um questionário e comecei as entrevistas semiestruturadas, via *whatsapp*. No final, de uma cantora entrevistada passei para três.

Tive o prazer de conversar por alguns dias com três cantoras, uma Alagoana mais próxima de mim e que há bastante tempo atua como performer desse gênero, já conhecia o seu trabalho, pelo qual tenho bastante admiração, já as outras duas, tive contato apenas por meios virtuais: uma paulista bastante jovem, mas com um belo caminho já traçado, estudiosa do estilo no canto e no pandeiro do choro, e por último uma paranaense residente em Recife, tendo também uma longa estrada, e produzido um material sólido para tão importante gênero brasileiro.

Com o fito de manter em sigilo a identidade para preservar as cantoras, de acordo com o termo de consentimento assinado, decidi usar cognomes, quais foram: Alda, Dalva e Isaura.

Alda já seria entrevistada quando nem pretendia atrelar a pesquisa ao choro cantado, pois como bem citei, o apreço e a vontade de estudar o gênero se deu dentro do Grupo Oitavas no Choro, no qual foi a primeira cantora. Ela é dona de uma voz marcante, carrega em seu timbre todo o encanto rebuscado de uma era, a Era do Rádio, fruto da influência das grandes cantoras e cantores desse período.

Dalva me surgiu em pesquisas quando procurava por diferentes interpretações do choro *Flor Amorosa*, que como já mencionei acima, foi o primeiro choro cantado que se tem notícia, sendo também o primeiro choro que aprendi dentro do grupo do Oitavas no Choro. Destino ou coincidência, reencontro Dalva cantando em uma live e passo a acompanhá-la mais de perto, e na busca por cantoras desse estilo, me cai como uma luva tê-la como objeto de estudo.

Isaura foi cantora do Grupo Flor de Aguapé, grupo esse que é dedicado à pesquisa do resgate e da produção de choros autorais, apresentado por uma das minhas professoras de canto, Daniela Rezende. Na época, fui a cantora do primeiro grupo de choro da UFPB, e me foi proposto aprender *Fulano*, um choro de Paulo César Pinheiro e João Camarero. Na busca por mais uma cantora com experiência e que conhecesse bem os aspectos dessa técnica aplicada a voz, fiz o convite para participar e contribuir com meu TCC.

No curso de minha busca para caracterizar a voz no choro cantado, e depois de muito me esclarecer ouvindo as entrevistadas, dividi meu trabalho em duas partes: na primeira exporei a análise aural de seis performances das três canções mencionadas; na segunda sintetizarei o apanhado das entrevistas com as cantoras.

Assim sendo, este trabalho tem por cunho metodológico uma pesquisa qualitativa, quando toda coleta de dados para responder meu problema de pesquisa foi obtido através da experiência musical dos sujeitos, isto é, da investigação das três cantoras de choro e das minhas análises das performances já mencionadas, então, parti da curiosidade e investigação das características da voz, por meio das análises aurais, passei por contribuições das cantoras nos questionários, e finalmente, cheguei a síntese de um apanhado de aspectos vocais, cuja prática endossa e esclarece, portanto, confirmei na prática das cantoras aquilo que encontrei teoricamente na literatura especializada.

## CAPÍTULO 1

### APRESENTAÇÃO DA PESQUISA

A partir da escolha de investigar as características da voz no choro, no capítulo 2 escolhi seis performances das canções: *O que vier eu traço*; *Noites Cariocas e Diamante Verdadeiro*, analisei-as no modo aural e da seguinte forma: duas performances do choro *O que vier eu traço*, uma na interpretação de Ademilde Fonseca, em 1960, no álbum *Chôros Famosos*, e outra na interpretação de Baby Consuelo, em 1978, no álbum *O que vier eu traço*; uma performance do samba-choro *Noites Cariocas*, na interpretação de Gal Costa, no álbum *Gal Tropical*, de 1979; e, por fim, três performances do samba-choro *Diamante Verdadeiro*, uma na interpretação do compositor desse choro, Caetano Veloso, no álbum *Pipoca Moderna - Raro & Inédito*, de 2006, outra na interpretação de Maria Bethânia, no álbum *Álibi*, de 1978; e, por último, mas não menos importante, Cássia Eller, no álbum *Do lado do Avesso*, de 2012.

No capítulo 3 investiguei as três cantoras escolhidas, isto é, o sujeito praticante desse gênero, suas percepções das características da voz no choro, como se deu a aproximação com a linguagem técnica usada pelos chorões, como elas tiveram de trabalhar suas vozes para atender a tantos aspectos exigentes dessa música de origem instrumental, como é a atuação profissional e a prática do repertório cantado com acompanhamento regional.

Mais detalhadamente, no capítulo 2, fiz uma digressão até chegarmos ao choro que conhecemos hoje. A essa sonoridade tão específica, resultado de longa gestação, que autores como Sandroni (2012), Napolitano (2002) e Diniz (2003) discorreram sobre sua genealogia até concluírem que o gênero nasceu com o Lundu, até teve sua base em forma de dança e depois transformada em canção.

Segundo Diniz (2003), dessas práticas musicais algumas foram levadas para a cidade e consumidas nos salões da alta burguesia do século XIX, como é o caso da Modinha, gênero sistematizado e divulgado por Caldas Barbosa, e do Lundu, que desde os tempos do trabalho escravo nas lavouras de açúcar da colônia, no meio rural, até o final do século XVIII, fora cultivado pelos negros.

Por fim, termino o capítulo investigando propriamente a literatura sobre o choro cantado e a aprendizagem dentro desse gênero, e da patente discriminação que o canto sofria e ainda sofre, trouxe exemplo abaixo:

No livro, *Palavra Cantada: estudos transdisciplinares*, a fala de Cazes foi gravada e transcrita pela professora Cláudia Neiva de Matos. Nele o choro cantado é menosprezado e tido como produto do rebaixamento daquilo que foi o virtuosismo da criação instrumental, simplificado com letras infieis ao clima original e cantado por intérpretes oportunistas, que do casamento ideal entre poesia e letra ele menciona raríssimas exceções, assim sendo, é claramente uma visão conservadora, reducionista e preconceituosa cujo título do primeiro artigo já mostra a que veio, nomeado: *O choro cantado: um século de muitas tentativas e poucos acertos*. Portanto, é ainda hoje o resquício do tabu que se instaurou quando do surgimento das primeiras letras nos choros, por ser tradicionalmente um gênero de música brasileira instrumental, questionava-se até se a letra encaixava ou transmitia o estado de consciência que o autor revelava:

O Radamés Gnattali dizia que ele achava que não se devia colocar letra póstuma, que o compositor tinha direito de dizer se queria ou não aquela letra, e morreu um pouco preocupado com o que iam fazer com as músicas dele. (CAZES apud MATOS, 2014, p. 176).

Depois desse sobrevoo histórico-cultural, abro o capítulo 2 definindo o modo aural como prisma para a investigação das performances escolhidas e no decorrer do capítulo apresento as análises aurais dos choros escolhidos sob interpretação e performances já mencionadas, no qual esmiúço os elementos sutis que caracterizam o gênero e identifico as peculiaridades de cada caso.

A análise aural é fundamentada em um artigo de Fernanda C. Canaud:

A análise aural se baseia na pesquisa 'ex post facto', depois dos fatos. Este tipo de pesquisa é experimental, mas se difere da experimental convencional propriamente dita pelo fato de o fenômeno ocorrer naturalmente sem que o investigador tenha controle sobre ele, ou seja, nesse caso, o pesquisador passa a ser um mero observador do acontecimento. Então, a leitura de uma partitura e a sua execução na forma de música tende a ganhar nova interpretação após a análise aural (ex post facto), visto que determinados elementos não são apresentados apenas na escrita, mas sim na 'performance'. (CANAUD, 2016, p. 63)

Neste campo (Napolitano, 2002), as escutas tendem a ser mais plurais, na medida em que a música popular não sofre o mesmo tipo de cerceamento sociocultural que a música erudita, e um dos modos apontados de audibilidade, ou seja, estratégias subjetivas de audição da música é o modo aurático, adjetivo este derivado da palavra "AURA" é relativo a algo ou alguém que contém aura, logo nesse tipo de análise é desimportante fixar-se apenas na partitura ou nas formas, mas nos elementos interpretativos e técnicos da voz e de como as intérpretes os utilizam para defender suas performances, dando identidade e continuidade às tradições, que no modo de se fazer choro são elementos muito importantes.

Também recorri ao capítulo III da dissertação de Machado (2007): *A Voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*, para as análises aurais, o que Lacorte (2007) endossa e acrescenta às significações das expressões: músicos "bom de ouvido" e a "escuta atenta e intencional". Nessa pesquisa vemos os processos de aprendizagem informal e formal, quais seus entrevistados relatam o primeiro espaço social influenciador do aprendizado como sendo o meio familiar, da mesma forma o das cantoras entrevistadas para o meu trabalho, que me cederam material precioso.

A pesquisa qualitativa é orientada para a análise de casos concretos em sua particularidade temporal e local, partindo das expressões e atividades das pessoas em seus contextos locais [...] Os aspectos essenciais da pesquisa qualitativa consistem na escolha correta de métodos e teorias oportunos, no reconhecimento e na análise de diferentes perspectivas, nas reflexões dos pesquisadores a respeito de sua pesquisa como parte do processo de produção do conhecimento. (FLICK, 2004, p.20).

Para escrever o capítulo 3, *A voz no Choro*, usei como base a coleta de dados por meio do estudo de casos com três cantoras. Utilizei a entrevista semiestruturada, tendo dez perguntas, dentre elas: procurando saber a trajetória pessoal de cada uma com a música; a aproximação com o gênero cantado do choro; as referências de compositores e intérpretes que as influenciam; como constroem seus repertórios; as dificuldades de se executar o choro cantado e quais métodos recorrem para resolver tais; a discriminação, visto que em sua maioria essa prática da roda de choro é majoritariamente feita por homens e com foco na música instrumental; finalizando com os aprendizados advindos desse estudo e prática dentro do choro cantado.

Para abordar mais tecnicamente elementos dos comportamentos vocais de cada intérprete recorri ao livro de Rezende (2016), *A voz e o choro: Aspectos técnicos vocais e o repertório de choro cantado como ferramenta de estudo no canto popular*, no qual um dos seus tópicos levanta as dificuldades técnicas nos choros cantados. A entrevista, contendo 10 questões, foi feita individualmente com cada cantora, esperando sempre suas respostas, pois sempre há espaço para perguntas pertinentes, mesmo que não previstas no roteiro, e também em caso de alguma dúvida a ser esclarecida para dar prosseguimento à próxima questão. Foram necessários alguns dias para que todas as perguntas fossem respondidas, visto que cada pessoa respondia em seu tempo livre, ainda mais se tratando de um assunto tão importante na vida de cada entrevistada.

É uma característica dessas entrevistas que questões mais ou menos abertas sejam levadas à situação de entrevista na forma de um guia de entrevista. Espera-se que essas questões sejam livremente respondidas pelos entrevistados [...] A vantagem desse método é que o uso consciente de um guia de entrevista aumenta a comparabilidade dos dados e sua estruturação é intensificada como resultados das questões guias. Se os enunciados concretos sobre o assunto forem o objetivo da coleta de dados, uma entrevista semi-estruturada será a maneira mais econômica. (FLICK, 2004, p.106).

Todas responderam com bastante cuidado e zelo, e ainda percebi a felicidade de quando alguém fala sobre um de seus assuntos preferidos.

As entrevistas foram feitas por celular, modelo Motorola Macro One, via *whatsapp*, as perguntas foram escritas e as respostas recebidas em forma de áudio. Os trechos relevantes foram extraídos e transcritos, o conteúdo das respostas serviu de material primordial para a feitura do capítulo quatro deste trabalho. Ali fui correlacionando com o material obtido com outros estudos existentes da área, como termos detectados nas falas em relação às formas de aprendizados das cantoras.

Por fim, a partir da investigação das performances e após a análise das entrevistas, finalizo o trabalho com o levantamento das características da voz no gênero e de como as compreendi muito melhor, depois de vê-las surgirem nas falas esclarecedoras das cantoras.

## CAPÍTULO 2

### O CHORO: DA TRAJETÓRIA AOS ASPECTOS INTERPRETATIVOS DO CHORO CANTADO

O presente capítulo engloba desde os elementos do nascimento do choro, o aprendizado musical do gênero à exploração dos aspectos interpretativos da voz no choro a partir de seis performances<sup>1</sup> vocais, analisadas de forma aural, sob minha percepção musical como cantora do gênero.

#### 2.1 Breve história do choro

Para chegarmos ao assunto propriamente tratado neste trabalho de conclusão de curso, não posso deixar de contextualizar minimamente a origem da música urbana, tendo como concepção duas formas básicas musicais: o Lundu e a Modinha. Adicionaria ainda o Maxixe, esta, como o Lundu e a Modinha, era também uma dança. O Lundu, ritmo de andamento mais acentuado e que trouxe consigo a marca da sensualidade característica das danças africanas, foi tomado por uma prática libidinosa e imoral, nascida nas senzalas dos escravos bantos, virou febre na média corte em sua forma readaptada de canção e dança de salão, e se estabeleceu como primeira manifestação cultural genuinamente afro-brasileira.

Em meio à efervescência de ritmos que transitavam na música rural, elementos derivados da moda portuguesa e do já afamado Lundu, a criatividade de Domingos Caldas Barbosa faz surgir a Modinha, substituindo então o piano forte pela viola de arame, misturada a elementos lusos faz aproximar a colônia da corte. Importantes obras de Cândido Inácio da Silva e José Maurício Nunes Garcia foram fundamentais para a modinha ser enraizada no Brasil.

A Polca foi, assim como outras danças europeias, o principal repertório de conjuntos instrumentais surgidos por volta de 1870, designados “Choro”, composto por flauta, cavaquinho e violão. Mais a frente, as músicas feitas por esses conjuntos

---

<sup>1</sup> “[...] Performance é um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências. Vistas desta maneira, Turner e Schechner deixam claro que *performances* não se restringem apenas a cerimônias, rituais, eventos musicais e teatrais etc., mas que se estendem a muitos domínios da vida, seja ela tribal ou inserida no mundo industrial e moderno.” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 227 -228 apud VILLAR, 2019, p.38)

passaram também a ser chamadas de Choro. O processo desse surgimento foi paralelo à adoção de novas maneiras de dançar das camadas populares.

Em 1870, na cidade de São Sebastião, nasceu o choro no Rio de Janeiro e junto nasceram “Os Chorões”, termo esse usado para os primeiros instrumentistas populares, que também foram os primeiros a compor esse repertório tão rico em ritmos, esses precursores tocavam de uma forma chorosa, daí surgem as definições tanto de gênero quanto de instrumentistas: O choro e seus chorões.

Segundo Diniz (2003), dentre tantas discussões a respeito da gênese do nome, é preferível a do Maestro Batista Siqueira, que o termo "choro" surge da "colisão cultural" entre o verbo chorar e *Chorus*, "coro" em latim. Apesar de tantas pesquisas, a conclusão que os especialistas em choro chegaram é que a origem do nome Choro é incerta, divaga-se ainda se pela maneira chorosa de se tocar ou em menção ao "Cholo", baile de escravos do período colonial, ainda pode ser por conta dos "Choromeleiros", corporações musicais que tocavam "Charamela"<sup>2</sup>

Tão acalorada quanto à discussão sobre a origem da palavra é a discussão sobre as transformações da instrumentação do choro, suas várias formações desde meados do século XIX até uma definição de regional, que consiste em flauta, cavaquinho, violão, pandeiro e que existem duas formas de se executar esse gênero: do modo brejeiro e ligeiro, ou seja, choros lentos e choros rápidos. As quais, tempos depois ganharam letras.

Como a luz que guia esta pesquisa é o choro cantado, trago alguns personagens que viveram em tempo paralelo aos instrumentistas e compositores, como Catullo da Paixão Cearense e João de Barro, que colocaram letras em obras primas desse repertório de choro cantado, como *Flor Amorosa* e *Carinhoso*, choros de Callado e Pixinguinha.

O Choro surgiu possivelmente na década de 70, do século XIX, e o seu primeiro cultor foi Joaquim Antônio da Silva Callado, como é apropriado chamá-lo assim, cultor, pois a cultivá-lo aplicou seu exímio talento de flautista e professor do Imperial Conservatório de Música, sendo sua contribuição mais célebre o choro *Flor Amorosa*, que teve partitura publicada pela primeira vez em 1880, mas só foi gravado pela Casa Edson em 1902, sendo letrado muito depois por Catulo da

---

<sup>2</sup> Informação extraída do documentário *História do choro*. Canal da TV Unesp

Paixão Cearense, e apenas em 1929 teve gravação de letra e música, pela gravadora Columbia.

Algumas das minhas fontes de pesquisa sobre a origem do Choro foram documentários. O primeiro deles, intitulado *A História do Choro - Chorinhos e Chorões* (1974), trata-se de um filme patrocinado pela Petrobrás e apresentado pelo Ministério de Educação e Cultura (MEC) e Instituto Nacional de Cinema (INC), realizado pelo Departamento do Filme Educativo (DFE), sendo uma produção independente, dirigido por Antônio Carlos Fontoura, e texto do jornalista e escritor Lúcio Rangel, a ser narrado por Hugo Carvana, do qual transcrevo partes relevantes abaixo.

Em Valente (2014) é levantada uma questão que já vem sendo discutida em alguns trabalhos acadêmicos sobre o choro ser gênero ou estilo, a autora aponta:

Os estudiosos que escrevem e refletem sobre o tema e os articulistas de textos para jornais e revistas, se referem ao choro indistintamente, às vezes como estilo, outras como gênero [...] Podemos dizer que foi durante as primeiras décadas daquele século, que o choro se estabeleceu propriamente como gênero, delimitando suas características próprias de melodias, harmonias e ritmos, definindo os típicos agrupamentos de instrumentos e suas respectivas funções. (VALENTE, 2014. p.25).

A mesma problematização desse tema foi intitulada *Distinções de gêneros e estilos nas práticas de choro* de Souza (2016) e na leitura desse trabalho foi apontada uma das principais literaturas sobre a história do choro, *O Choro - Reminiscências dos chorões antigos em 1936*, que é um compilado de pequenas bibliografias de personalidades do gênero, escrita por Alexandre Gonçalves Pinto<sup>3</sup>, que era carteiro. O autor fala de um modo de tocar choro e como diversos elementos foram incorporados a ele e que também a qualquer música estrangeira podem ser acrescentados elementos do choro, ou seja, pode-se observar que o choro é caracterizado pela forma de se executar.

O choro é o primeiro gênero urbano. Demorou para ser consolidado como gênero musical, era visto apenas como colagem de outros ritmos, mas hoje é um gênero popular e reconhecido como patrimônio cultural imaterial brasileiro.

---

<sup>3</sup> Primeiro livro de registros da história do choro, esse material é considerado a obra mais completa em se tratando de fonte de informações sobre os conjuntos de choro entre 1870 e 1936.

## 2.2 E o choro ganha voz

A música cantada passa por grandes transformações quando o Lundu desemboca no samba e a Modinha é letrada em forma de valsa. A letra é um ponto doído para os chorões mais tradicionais. O primeiro choro cantado que se tem conhecimento é *Flor Amorosa*, composta por Joaquim Callado, com letra de Catullo da Paixão Cearense, que foi apelidado por Radamés Gnattali de “Chatulo”.

De acordo com Rezende (2016), na obra de Alexandre Pinto é registrado por habilidade identificada, pelo menos 285 chorões, que atuavam por volta dos períodos de 1870 a 1935 e entre os instrumentistas, aproximadamente 115 eram cantores de modinhas e lundus, grande maioria era também violonistas.

Existe certo rancor entre os chorões quando se trata da execução do choro cantado. O professor José Amaral, em relato ao documentário *A História do Choro*, disse que a indústria fonográfica valorizava mais a música cantada, pois acreditavam que ela é mais fácil de ser consumida e vendida. Assim, os grandes instrumentistas eram contratados pelas gravadoras (rádios) para acompanhar as grandes vozes, os cantores da Era do Rádio como Orlando Silva, Francisco Alves, Sílvio Caldas.

Em entrevista a Cláudia Neiva de Matos, para o artigo *O choro cantado: Um século de muitas tentativas e poucos acertos*, Cazes (apud MATOS 2008) destaca que Catullo era um parnasiano sem brilho, daqueles de receita de bolo, que se utilizava das melodias mais famosas para ser conhecido. Rezende (2010, p. 23) complementa dizendo:

Um fato que reforça a presença da voz no choro é que no decorrer da história, muitos choros passaram a possuir letras originais ou póstumas. E embora as letras para famosos choros instrumentais tenham gerado polêmica entre músicos e musicólogos, eles possibilitaram a carreira de alguns intérpretes que optaram por cantar esse repertório, como foi o caso de Ademilde Fonseca, Aracy de Almeida, Carmen Miranda, dentre outros.

Matos (2008), ao citar Cazes, diz que “a cantora Ademilde Fonseca pegou carona no sucesso de Waldir Azevedo, quando gravou alguns sucessos como *Brasileirinho*, *Delicado* e *Tico-tico no Fubá*” (CAZES apud MATOS, 2008, p.175).

E assim o choro cantado surgiu e desenvolve-se na música popular brasileira.

### 2.3 Uma visão sobre a aprendizagem musical no choro cantado

Sobre a dificuldade técnica de aprendizagem do choro, principalmente os mais rápidos, temos o exemplo perfeito nos citados acima, quais a Ademilde assume o posto de direito de Rainha do choro, dado o incrível domínio técnico da agilidade e sustentação que essas melodias exigem. Esse estudo sistematizado das melodias, que os compositores de choros instrumentais mais tradicionais desconfiam de uma boa execução, é possível, e Rezende (2010) defende em seu posicionamento:

O repertório de choro cantado traz tantos desafios técnicos que raramente um cantor irá afirmar que consegue cantar tal melodia e ritmo sem um estudo prévio da peça em questão. O desenvolvimento técnico de um cantor, assim como ocorre com qualquer instrumentista, vai determinar o tempo de estudo necessário até que a melodia de um choro possa ser executada com precisão. (REZENDE, 2010, p.148)

Tal calo, por conta da ausência de material teórico para o ensino aprendizagem do gênero, é também trazido por Rezende (2010):

Diante da grande lacuna bibliográfica que existe com relação a este objeto de estudo, optou-se por focar primeiramente a questão da técnica vocal, a fim de atender às demandas fundamentais de cantores que ingressam no ensino acadêmico de canto popular no Brasil. (REZENDE, 2010, p.148)

A autora aborda em sua dissertação de mestrado o levantamento das dificuldades técnicas no choro, especificamente oito, que foram analisadas por ela de forma sistematizada. São elas:

- (1) Saltos entre passagens de registro;
- (2) Sequência de saltos variados;
- (3) Escalas longas ou complexas;
- (4) Arpejos de difícil execução;
- (5) Frases longas ou notas sustentadas.

Avaliando que o choro se configura como música popular e um canto popular brasileiro, a sua aprendizagem também segue alguns parâmetros do fazer musical. Para tanto, Lima (2010 apud SANDRONI, 2000, p. 9) versa que:

Para buscar uma compreensão maior sobre a maneira como esses músicos conduzem a própria aprendizagem em contextos informais ou vivenciam a aprendizagem em contextos formais, necessário se faz que nos debrucemos sobre seus fazeres musicais, uma vez que, nas culturas populares, “os modos-de-fazer são tão ou mais importantes do que os conteúdos.

A aprendizagem pode ocorrer em diferentes contextos, pode ser adquirida em caráter "formal" ou "informal". Segundo Lima (2010 apud GREEN, 2001, p.16):

[...] a expressão “práticas informais de aprendizagem” para se referir a toda uma gama de abordagens usadas para adquirir habilidades e conhecimento musicais fora do contexto educacional formal, enquanto as práticas de ensino dos professores de música em salas de aula do ensino regular e instrumental são tratadas pela autora como “educação musical formal”.

Baseada na literatura da área de Educação Musical, Lima (2010) traz a perspectiva de outros autores sobre as diferentes formas de musicalidade e compara as práticas musicais formais e informais, partindo do pressuposto de que na prática formal há alguém no comando, é avaliada e transmitida de forma linear, enquanto a informal é mais casual e global.

Considero essa questão muito relevante visto os processos de estudos dos cantores, sejam eles trazendo suas bagagens das academias, escolas especializadas ou da vida, e das diferentes formas de cognição<sup>4</sup> que cada pessoa desenvolve para aprender uma canção, em particular um choro.

As letras escritas para alguns choros, mesmo sendo bem recebidas pelo público, são motivo de muitas discórdias entre os chorões ainda hoje. Mas no que concerne a “boa” letra colocada nos choros instrumentais há de se haver um: encaixe perfeito, fórmula perfeita que pudesse utilizar elementos de musicalidade “Chorística”, melodias bastantes ricas, variadas, comportando modulações e cromatismos. O exemplo dessa fórmula do gênero são os sambas-choro:

---

<sup>4</sup> Por cognição entende-se o processo através do qual conhecemos e atribuímos significado à realidade, a partir de experiências sensoriais, representações, pensamentos e lembranças.

O "Tic-tac do meu coração" de Alcir Pires Vermelho e Valfredo Silva esse é um exemplo de perfeição entre versos e o choro." Tarzan, o filho do Alfaiate" de Noel Rosa é um exemplo de Samba-Choro que usava modulações, procedimentos normais de choro, mas economizava nos saltos e nos cromatismos para facilitar a vida do cantor. (CAZES apud MATOS, 2008, p. 172).

Trataremos algumas dessas características do choro cantado, como as melodias que exijam grandes extensões e o domínio do controle vocal em análise das vozes de importantes intérpretes da MPB no decorrer do capítulo.

#### **2.4 Análise Aural: sob o aspecto interpretativo da voz no choro.**

Ancorada nessa ótica interpretativa em basear-se auditivamente para detectar aspectos dos elementos técnico-vocais apresentado por cada cantora, que trazem em seus vocabulários elementos importantes para se cantar choro, como: articulação, dicção, que Machado (2007) enquadra em nível interpretativo, parto do pressuposto, que o choro cantado adveio de um repertório, que é, em suma, instrumental, como também da premissa de que a canção pode ser analisada de outra forma que não seja pela parte notada em partitura. Sobre isso, entende-se:

Na música popular, a importância da partitura não é igual à da música erudita, pois o modo de execução é também parte essencial da música. Desse modo, não podemos analisar o gênero popular apenas pelas suas partituras, porque isso seria restringir nossas perspectivas e entendimento. A performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. A partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e audição da obra. Seria o mesmo equívoco o de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado. No caso da música popular, o registro fonográfico se coloca como eixo central das abordagens crítica, principalmente porque a liberdade do performer (cantor, arranjador, instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande. (VALENTE, 2014 apud NAPOLITANO, 2002 p. 14).

Outros elementos importantes quando tratamos de choros cantados são as grandes extensões das melodias e a clareza que o(a) cantor(a) precisa imprimir em sua execução. Machado (2007) elenca alguns níveis e explica algumas dessas terminologias. Um deles está contido no nível interpretativo, que é a gestualidade vocal e, por último, o nível físico, que nos explica tecnicamente a extensão da voz.

A escuta aleatória, atenta e intencional é discutida por Green (2000) em que Lacorte e Galvão (2007, p. 30) fundamentam o processo de aprendizagem de alguns músicos populares em exploração ao estudo, e apontam que:

A escuta atenta tem por objetivo a aprendizagem. É por esse meio que se busca aprender algo para colocar em uso após a experiência [...] A escuta atenta pode envolver a audição no mesmo nível de detalhamento da escuta intencional, mas sem o objetivo da aprendizagem [...] assim a aprendizagem do músico popular envolve a complexidade de atos mentais ainda pouco explorados e compreendidos no processo de ensino aprendizagem da música. Aspectos como memória, atenção e percepção constituem a base para compreensão de como esses profissionais aprendem, e constroem o seu conhecimento.

A música é, em sua essência, “Aural” e pode ser percebida, vivida e aprendida de diversas maneiras. A partir desse entendimento, analisei auralmente seis performances vocais gravadas em estúdio, de três choros cantados.

A escolha dos choros para a presente análise se deu por conta de uma busca pessoal de aprendizado desse repertório cantado, juntamente da execução vocal viria o instrumental também, visto que busquei me acompanhar e dentro dessa busca me deparei com diferentes subdivisões desse gênero, como: samba choro, choro canção, choro sambado e choro por fim.

Apresento em seguida tais análises, as canções e seus respectivos intérpretes. E para começo, o então assim catalogado samba choro, de autoria de Caetano Veloso:

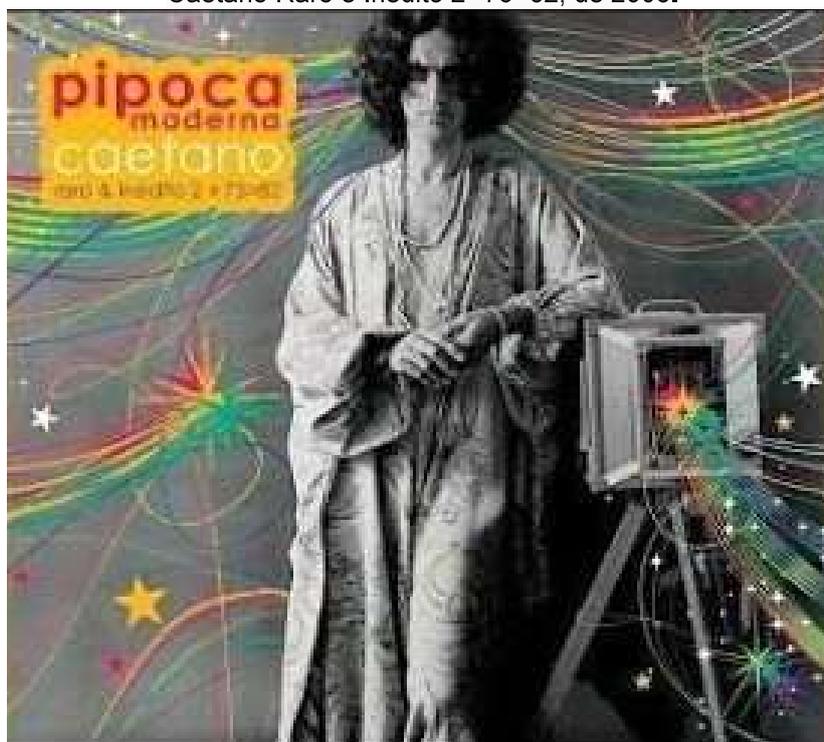
Diamante Verdadeiro

Nesse universo todo de brilhos e bolhas  
 Muitos beijinhos, muitas rolhas  
 Disparadas nos pescoços das Chandon  
 Não cabe um terço de meu berço de menino  
 Você se chama grã-fino e eu afino  
 Tanto quanto desafino do seu tom  
 Pois francamente meu amor  
 Meu ambiente é o que se instaura de repente  
 Onde quer que chegue, só por eu chegar  
 Como pessoa soberana nesse mundo  
 Eu vou fundo na existência  
 E para nossa convivência  
 Você também tem que saber se inventar  
 Pois todo toque do que você faz e diz  
 Só faz fazer de Nova Iorque algo assim como Paris

Enquanto eu invento e desinvento moda  
Minha roupa, minha roda  
Brinco entre o que deve e o que não deve ser  
E pulo sobre as bolhas de champanhe que você bebe  
E bailo pelo alto de sua montanha de neve  
Eu sou primeiro, eu sou mais leve, eu sou mais eu  
Do mesmo modo como é verdadeiro  
O diamante que você me deu.

Para essa primeira análise, trouxe minha percepção sobre três performances desse choro, são elas:

**Figura 1** - Diamante Verdadeiro, em Pipoca Moderna, Caetano Raro e Inédito 2 \*75>82, de 2006.



Fonte: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia/>

Interpretada por Caetano Veloso, compositor do samba choro, com instrumentação basicamente composta por piano e pandeiro, percebo que o cantor interpreta de maneira linear, sem alongar sílabas ou finais de frase, um discurso direto, sem deixar muito espaço para a respiração. A dicção de Caetano é bem “mastigada” e evidencia bem as terminações em “r” de sua letra. Essa canção foi composta em 1978 para sua irmã, e parece esculpir a letra com a intenção de fazer forçar a beleza da dicção e emissão dos “r” e “s” de Maria Bethânia.

*Diamante Verdadeiro* é uma crítica ao show de Elis Regina, *Falso Brillante* de 1976, nesse álbum, músicas de Belchior faziam jugo do mundo hippie e suas reivindicações, em uma crítica escrita o repórter Fernando de Barros e Silva disse no jornal Folha de São Paulo que em *Diamante Verdadeiro* “há muitos recados implícitos”.

Caetano usa a composição como forma de resposta aos posicionamentos caretas. Alguns jornalistas escreveram em tablóides, blogs e em jornais notas que explicassem o teor da letra do samba choro:

Àquela altura, 1978, o pessoal da cultura se dividia entre duas patrulhas. A ideológica, da qual Elis fazia parte, e a odara, da qual Caetano era uma espécie de fundador e comandante em chefe. Enquanto a Patrulha Odara via com desdém as manifestações explícitas de horror à ditadura, a Patrulha Ideológica cobrava engajamento político dos que se dedicavam a cultuar a beleza e o prazer e que produziram coisas belas e prazerosas no período, como a música “Odara”, de Caetano. Uma bobagem. (BARBOSA,2012)

Fala-se também no narcisismo<sup>5</sup> de Caetano nesse samba choro, como pode ser notado na letra do choro em questão, quando critica algumas posturas: “Enquanto eu invento e desinvento moda, minha roupa, minha roda, brinco entre o que deve e o que não deve ser [...] Eu sou primeiro, eu sou mais leve, eu sou mais eu...” O jornalista Mauro Dias escreve na folha de Londrina em matéria sobre o novo disco de Maria Bethânia *Diamante Verdadeiro*: “Não há muita gente que possa cantar essas palavras, dizendo irretocáveis verdades.” Não me aprofundei a tal ponto, mas provavelmente a autoafirmação de qualidades sem nenhuma modéstia foi um recurso retórico ou até uma provocação em resposta a Belchior,

Agora passo a outra versão da canção, interpretada pela cantora de rock brasileiro e extremamente versátil, dita por muitos como o carnaval da música, a roqueira mais bamba, que na imensidão de seu repertório transitou de baiões e frevos a blues, pena ficarmos apenas a imaginar quais seriam as próximas empreitadas, senão fosse a precoce partida, falaremos agora da performance desse samba choro por Cássia Eller.

---

<sup>5</sup> **Narcisismo** é um conceito da **psicanálise** que define o indivíduo que **admira exageradamente** a sua **própria imagem** e nutre uma **paixão excessiva por si mesmo**.

**Figura 2** - Diamante Verdadeiro, em Do lado do avesso, de 2012.

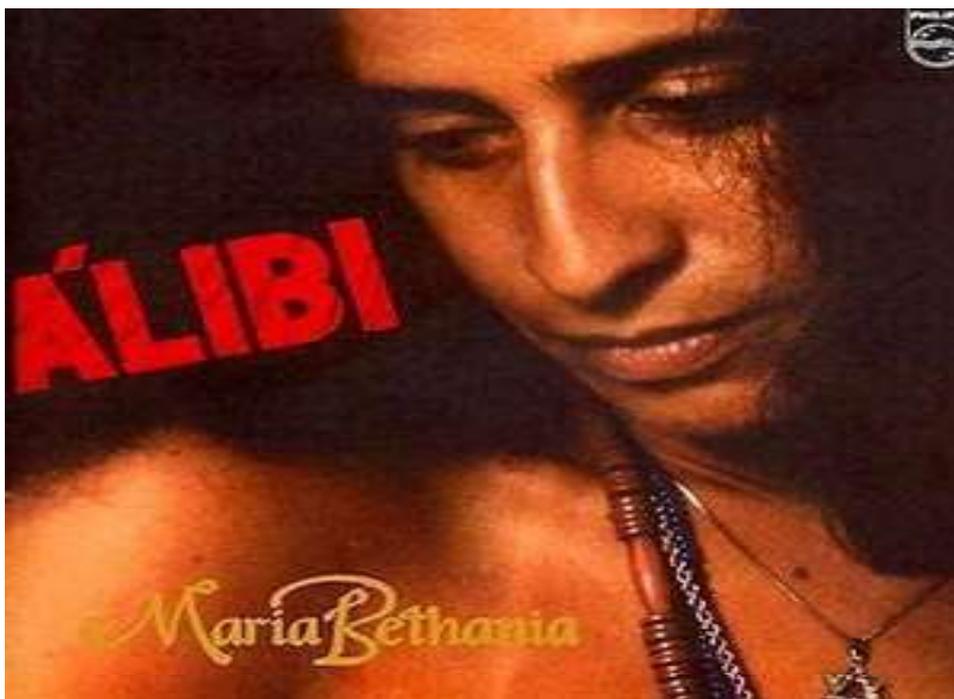


Fonte:

[https://www.discogs.com/pt\\_BR/C%C3%A1ssia-Eller-Solo-Do-Lado-Do-Averso/release/10641997](https://www.discogs.com/pt_BR/C%C3%A1ssia-Eller-Solo-Do-Lado-Do-Averso/release/10641997)

A primeira vez que escutei esse samba-choro foi no Youtube, em uma versão de Cássia Eller em seu Show Luz do Solo, no álbum *Do Lado do Averso*, faixa inédita em seu álbum. Nessa primeira escuta fiquei boquiaberta como a roqueira era tão versátil e executou com maestria e comicidade *Diamante Verdadeiro*, com todos os "r" e "s" puxados da mesma forma e até mesmo acentuações de sílabas, muito parecida com a interpretação de Maria Bethânia. Nesse vídeo de Cássia Eller acontece uma interrupção engraçada pela própria cantora, no início da exposição, nada mais que uma sátira ao comportamento, uma alusão ao modo de como Maria Bethânia fica brava quando há algum problema técnico de som, e só retoma o show quando os problemas estão regularizados. O andamento do samba-choro permite uma articulação impecável de todas as palavras de forma clara. O único "s" que ela articula em som de "x" é no trecho: "*Só faz fazer de Nova Iorque, algo assim como Paris*". A respiração mais profunda e audível da intérprete, e esse é o ponto crucial da composição, é o desfecho do fim da parte A para o início da parte B. Cássia Eller parece brincar com a dificuldade desse controle respiratório, demonstrando exímio controle, respirando menos do que a própria Maria Bethânia e até desloca a respiração para outros locais da letra, dando de certa forma outro tipo de métrica à interpretação.

**Figura 3** - Diamante Verdadeiro, em *Álibi*, de 1978.



Fonte: <http://1001br.blogspot.com/2008/10/diamante-verdadeiro.html>

Maria Bethânia também não canta esse choro de forma diferente da qual canta outro tipo de música de seu repertório. Para explicar por que os cantores da MPB se utilizam tanto desse tom de fala nas canções, Rezende (2010, p. 76) explica:

O estudo de agilidade vocal para o cantor popular brasileiro, frequentemente, não parece ser uma prioridade. O repertório mais comum consiste, muitas vezes, da musicalização de um texto poético e sua execução ocorre em andamentos moderados o que permite uma inteligibilidade quase natural por sua proximidade com o andamento da fala.

A maneira de cantar e a dicção de Maria Bethânia são pontos técnicos também dessa análise, pois fazem parte de uma interpretação pessoal que ela deu à canção. Sobre esse vocabulário técnico-vocal utilizado na descrição da voz da cantora, Machado (2007, p. 59) diz:

Dicção: numa compreensão mais ampla de sentidos, a dicção é também um conceito que se estende a toda a realização musical, pois pode ser compreendida como a “maneira como se faz”. Implica, portanto, equilíbrio de escolha estética e desempenho técnico somados às questões perceptivas dos componentes da canção

A cantora interpreta a canção na tranquilidade de seu timbre escuro e grave e em nenhum momento sua emissão fica basal, de modo a não ficar entendível sua articulação. Seu registro nesse choro permanece modal, que geralmente é o registro utilizado na conversação. Segundo Machado (2007), essa terminologia técnica de timbre ou qualidade vocal, compreendendo a voz em ser escura ou clara, está contida dentro do nível físico. Diferente de Caetano, ela deixa a interpretação bem mais fluída e com frases mais longas e cadenciadas, os finais de frases são mais secos e não utiliza muitos vibratos. Tratando de outra terminologia, a tessitura, que consiste numa região de melhor produção vocal, na versão de Caetano ele acaba a música em uma região bastante grave, não dando acabamento brilhante e claro na sua voz, mas a nota grave dele faz parte de sua extensão, que determina toda gama de notas que a voz é capaz de produzir. Em mapeamento da respiração de Bethânia desse choro percebo que ela recorre mais vezes à inspiração (muitas vezes bem audível) para executar as longas frases propostas por Caetano.

Diferente de *Diamante Verdadeiro*, o próximo choro analisado é o samba chorado *Noites Cariocas*, sendo um clássico do choro instrumental, pouco material cantado pude encontrar, salvo a gravação de Gal Costa em seu LP Gal Tropical. Em programas de auditório ao vivo, acompanhada por regionais, Ademilde Fonseca também deixa sua interpretação do choro, cantada na tonalidade original, mas não chegou a ser gravada pela rainha do choro.

### NOITES CARIOCAS

(Jacob do Bandolim)

Sei que ao meu coração só lhe resta escolher  
 Os caminhos que a dor sutilmente traçou  
 Para lhe aprisionar  
 Nem lhe cabe sonhar com o que definiu  
 Vou me repreender pra não mais me envolver  
 Nessas tramas de amor  
 Eu bem sei que nós dois somos bem desiguais  
 Para que martelar, insistir, reprimir  
 Tanto faz, tanto fez  
 Eu por mim desisti, me cansei de fugir  
 Eu por mim decretei que fali, e daí?  
 Eu jurei para mim não botar nunca mais  
 Minhas mãos pelos pés  
 Mas que tanta mentira eu ando pregando  
 Supondo talvez me enganar  
 Mas que tanta cruzeza

Se em mim a certeza é maior do que tudo o que há  
 Todas as vezes que eu sonho  
 É você que me rouba a justeza do sono  
 É você quem invade bem sonso e covarde  
 As noites que eu tento dormir meio em paz  
 Sei que mais cedo ou mais tarde  
 Vou ter que expulsar todo o mal  
 Que você me rogou  
 Custe o que me custar  
 Vou desanuviar toda a dor que você me causou  
 Eu vou me redimir e existir, mas sem ter que ouvir  
 As mentiras mais loucas  
 Que alguém já pregou nesse mundo pra mim  
 Sei que mais cedo ou mais tarde  
 Vai ter um covarde pedindo perdão  
 Mas sei também que o meu coração  
 Não vai querer se curvar só de humilhação

**Figura 4** - Noites Cariocas, em Gal Tropical, de 1979.



Fonte: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/musica/887>

Um choro-sambado composto por Jacob do Bandolim, em 1957, com letra de Hermínio Bello de Carvalho, *Noites Cariocas (Minhas Noites sem sono)* foi gravado em 1979 por Gal Costa em seu álbum *Gal Tropical*, dez anos após a morte do compositor, em 1969. *Noites Cariocas* é um dos choros mais conhecidos e mais executados por todos os chorões durante décadas. Assim como todas as composições desse gênero, a melodia desse choro é bastante desenhada, basicamente composta por semicolcheias e colcheias na maior parte do tempo. Sua harmonia também é bastante característica desse estilo. A música começa com um registro quase basal em uma nota F2, o que é comum em registros de muitas cantoras da nossa MPB. Como define Machado (2007, p. 55):

Registro: para a definição de registro vocal, terminologia de significado bastante complexa, até mesmo para os cantores e professores de canto, optamos por transcrever alguns trechos do livro Higiene vocal para o canto coral, das fonoaudiólogas Mara Behlau e Maria Inês Rehder. Numa primeira definição, encontramos “[...] diversos modos de se emitir os sons da tessitura. [...] de modo geral reconhece-se a existência de três registros: o basal, o modal e o elevado.”.

Em alguns finais de frases, os vibratos de Gal são leves, com emissão mais frontal, fazendo que sempre permaneça um brilho por conta dessa ressonância nos seios da face. A amplitude dos vibratos é bem parecida em todo fim de frase. A cantora não traz de cara elementos ou características vocais que se enquadrem no choro cantado. O repertório desses clássicos do choro é encarado pela intérprete como tantas outras do seu repertório, com suavidade e a elegância que são fortes marcos da sua voz. Em B’ a melodia já exige certa sustentação vocal da intérprete na parte: *“todas as vezes que eu sonho”* explorando um registro mais elevado em que as pregas vocais vão estar mais esticadas e ao fim da frase na palavra *“sonho”* não tem o mesmo peso que no início, mais ar vai passar pela prega por conta da grande extensão da música de quase duas oitavas (uma 8ª + uma 6ª).

Destaco que a versão de Gal Costa é em uma tonalidade mais grave que a versão ao vivo de Ademilde Fonseca, e outras cantoras, como por exemplo uma das cantoras que entrevistei opta por cantar no mesmo tom de Gal Costa. No próximo e último choro analisado, as duas intérpretes dão a cada uma sua personalidade as versões, mas mantêm a mesma tonalidade. É o caso do choro *O que Vier eu Traço*.

O que vier eu traço

Quando eu canto o meu sambinha batucada  
 A turma fica abismada  
 Com a bossa que eu faço  
 Faço, não me embaraço  
 Porque não há tempo  
 Marco o meu contra-tempo  
 Dentro do compasso  
 Quem não tiver o ritmo na alma  
 Nem cantando com mais calma  
 Faz o que eu faço  
 Samba-canção, samba de breque,  
 Batucada  
 Para mim não é nada  
 O que vier eu traço

Não tenho veia poética  
 Mas canto com muita tática  
 Não faço questão de métrica  
 Mas não dispenso a gramática  
 Não me atrapalho na música  
 Nem mesmo sendo sinfônica  
 Procuo tornar simpática  
 A minha voz microfônica  
 (ALVAIADE e MARIA, 1926)

**Figura 5** - O que vier eu traço, em Chôros Famosos, de 1960.



Fonte: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Ademilde-Fonseca-Ch%C3%B4ros-Famosos/release/11763899](https://www.discogs.com/pt_BR/Ademilde-Fonseca-Ch%C3%B4ros-Famosos/release/11763899)

É um choro composto por Alvaiade e Zé Maria em 1926, analiso duas gravações, uma por Ademilde Fonseca, em 1945, e outra por Baby Consuelo, em 1978. A Rainha do Choro já o começa em um andamento de aproximadamente 100 bpm em uma dicção claríssima da letra cheia de “S” e “R” dentro das sílabas da canção, como em apenas alguns versos podemos detectar o nível técnico que o cantor deve ter para não se embarçar. E Ademilde (1945) nos dá uma verdadeira aula de ritmo e divisão melódica:

Quando eu canto meu sambinha batucada,  
 A turma fica abismada com a bossa que eu faço,  
 Faço e não me embarço,  
 Porque não não há tempo,  
 Faço meu contra-tempo, dentro do compasso...

Para o efeito causado tem de ser dado um tiro certo desde o início da articulação dos versos. Outros elementos vocais importantíssimos para se cantar choro são o domínio da sustentação e agilidade.

Em capítulo curto sobre o choro cantado, Diniz (2003) fala sobre Ademilde Fonseca e como ganhou status de *Diva do choro*, sendo a primeira intérprete a ficar famosa como cantora do gênero e aponta as características timbrísticas de sua voz como sendo singular, e sobre o seu controle respiratório, algo de dar inveja às divas das óperas italianas e recebe o apelido de Rainha do choro após gravações antológicas de *Tico-tico no fubá*, *Brasileirinho* e *Delicado*.

Em sua dissertação *A VOZ E O CHORO: Aspectos técnicos vocais e o repertório de choro cantado como ferramenta de estudo no canto popular*, Rezende (2010, p. 76) destaca:

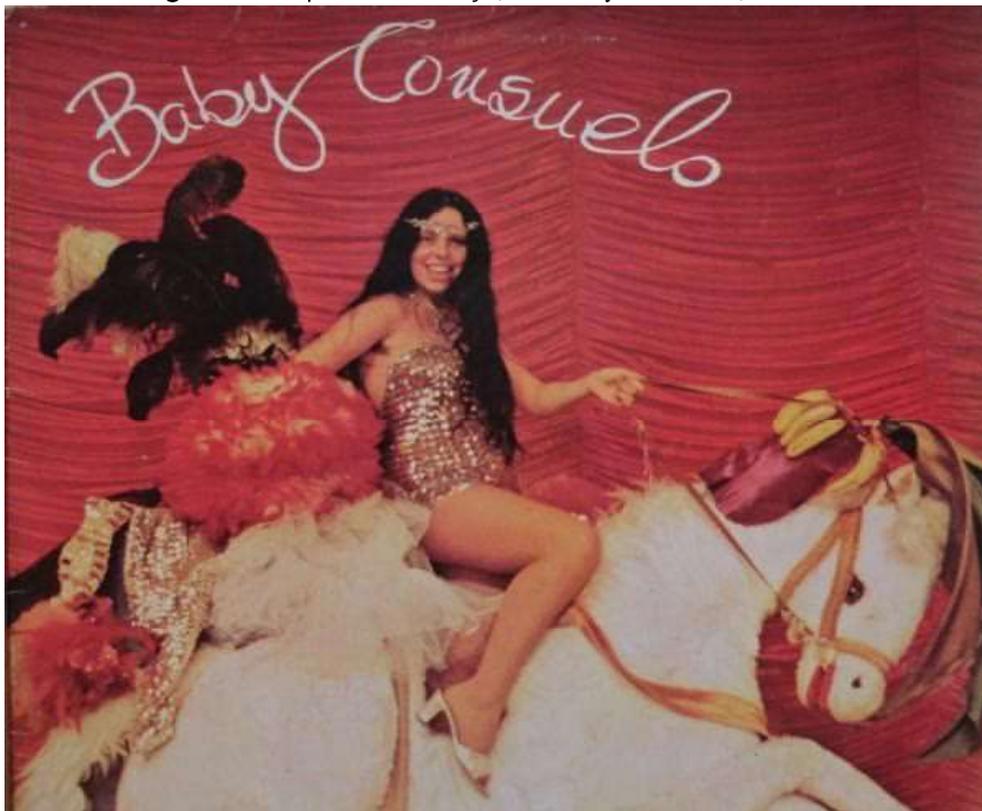
Entretanto, no que se refere a um grande número de choros cantados e até mesmo em alguns sambas mais rápidos, são encontrados desafios melódicos que trazem ao intérprete a necessidade específica de desenvolvimento da agilidade vocal para executar os fraseados musicais com maestria.

Outro trecho do choro que podemos observar esse aspecto da sustentação é:

Quem não tiver o ritmo na alma,  
Entretanto com mais calma,  
Vai gostar do que eu faço,  
Samba-canção, samba de breque e batucada,  
Para mim não é nada, o que vier eu traço.

O comportamento vocal e o arranjo que Baby Consuelo dá à versão do choro de Alvaiade e Zé Maria é um exemplo vivo de que o choro foi sendo transformado ao longo do século XX e novos elementos foram acrescentados, como a guitarra elétrica e o ritmo do frevo.

**Figura 6** - O que vier eu traço, em Baby Consuelo, de 1978.



Fonte: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Baby-Consuelo-O-Que-Vier-Eu-Tra%C3%A7o/master/957756](https://www.discogs.com/pt_BR/Baby-Consuelo-O-Que-Vier-Eu-Tra%C3%A7o/master/957756)

Baby Consuelo utiliza-se de outros elementos vocais para tornar sua interpretação ainda mais complexa do que o choro já exige: A cantora expõe o tema A duas vezes com bastante tranquilidade e o B ainda em mesmo andamento, então a cantora vai cantar a introdução instrumental juntamente com a banda em forma de vocalização, uma improvisação vinda do *jazz*, os *scats*. O tempo da música é acelerado sem nenhum aviso prévio e elementos atípicos ao choro tradicional são acrescentados; elementos do frevo são incorporados ao arranjo; a guitarra elétrica é trazida por Pepeu Gomes para caracterizar algo que soa como música de trio elétrico; a melodia agora passa aproximadamente para 150 bpm.

Dentro dessa análise é importante lembrar que certas alterações dentro da forma tradicional de se fazer choro nem sempre são bem recebidas, como foi o caso de um festival de choro pela TV Bandeirantes, em 1977, em que os puristas do choro mostraram-se indignados, pois houve uma junção do rock de Armandinho.

No trabalho de Valente (2014, p. 117), *Transformações do choro no século XXI: estruturas performances e improvisação*, ela aponta:

Discorreremos sobre compositores e grupos em cujas obras e performance é possível perceber transformações mais ou menos radicais com relação ao gênero tradicional. Essa corrente reúne os grupos que, muitas vezes, tocam instrumentos diferentes dos tradicionais, ou seja, acrescentam instrumentos elétricos, bateria, piano. etc e que utilizam harmonias e ritmos diferenciados.

Depois dessas análises por percepção auditiva foram detectados alguns elementos característicos da voz de cada intérprete, dentre elas Ademilde Fonseca que carrega a majestade no nome por atender a tantos aspectos, falando-se de choro rápido, com agilidade vocal e sustentação do som. As demais cantoras também não deixam de trazer impresso em seus cantos, elementos também importantes. Cássia Eller trazendo excelente controle respiratório; Maria Bethânia trazendo a beleza de seu registro unificado; Gal Costa trazendo em seu timbre tão característico o uso impecável da ressonância e o bom uso das consoantes nasais e, por último, a irreverência disciplinada de Baby Consuelo, que em seu disco *O que vier eu traço*, abraça e transforma o choro e o samba com elemento que caracteriza o som dos Novos Baianos.

Concluo esse capítulo e me despeço dos artistas já aclamados, cada um dentro da sua identidade e contribuição para o choro cantado, e agora dou início ao próximo que me é tão caro à solução de meu problema de pesquisa, nele conheceremos um pouco da origem, das referências e da vida de dedicação ao estudo do canto de outros artistas tão competentes quanto os acima mencionados.

### CAPÍTULO 3

#### A VOZ NO CHORO

O mote para a escrita deste capítulo foi extraído a partir da minha síntese das respostas de uma entrevista semiestruturada feita com cantoras de três estados, duas residentes no nordeste e outra no sudeste brasileiro. A entrevista foi feita por áudio, via *whatsapp*, para facilitar o processo de arquivamento, mas vale ressaltar que o material foi devidamente transcrito.

Uma questão recorrente em minhas orientações foi: Como se caracteriza a voz no choro cantado? E dessa busca, garimpada no estudo e na prática dessas cantoras, pude traçar um paralelo e encontrar elementos e aspectos imprescindíveis para a boa execução cantada desse gênero, que elas pontuam em unanimidade em resposta às minhas indagações.

Todas as cantoras fizeram ou fazem parte de grupos regionais de choro e sabem que essa música teve a sua gênese instrumental, em sua grande maioria executada e composta por homens, e o quão difícil foi trazer para a voz essa linguagem, pois as melodias inicialmente foram feitas pensadas para instrumentos e cada choro, de acordo com o ritmo intrínseco, seja ele um maxixe, um samba, uma polca, foi pensado de forma idiomática para um instrumento específico.

No âmbito da música, segundo Battistuzzo “o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita, com instrumentos ou vozes” (2009, p. 75). Tais condições se referem a timbre, registro, articulação, afinação, expressão, possibilidades físicas ou mecânicas e nível de exequibilidade (LIMA, 2013). Para Scarduelli tais condições se definem como o “conjunto de peculiaridades ou convenções que compõe o vocabulário de um instrumento” (2007, p. 139). Larue descreve como reconhecimento (ou ignorância) das capacidades especiais dos instrumentos, que definem, inclusive, a facilidade de execução. (JÚNIOR, 1970, p. 24).

Como já mencionado no capítulo anterior uma intérprete aclamada na história do choro cantado foi a nossa Rainha Ademilde Fonseca, e sem dúvida as respostas apontam também que a cantora foi e continua sendo referência para uma escuta fiel, tratando-se de tantas características vocais eximamente executadas em suas gravações e interpretações.

A maneira de tocar como a maneira de cantar choro são elementos de muito valor para se caracterizar esse gênero. As características técnicas e o comportamento vocal, que o choro cantado exige de cantores e cantoras, foram sendo citados pelas participantes ao longo de toda a entrevista, elementos esses que são abordados em trabalhos e na literatura sobre a voz no choro, nos quais Rezende (2010) aponta-nos diversas dificuldades e Machado (2007) nos esclarece, em termos técnicos, o funcionamento e o vocabulário técnico-vocal.

Diante disso, desenvolvo os dados colhidos nesta pesquisa e a relação destes com a literatura da área.

### **3.1 Cantoras de choro: a atuação profissional neste gênero musical**

Alda, Dalva e Isaura foram escolhidas para essa coleta de dados, visto que já desenvolveram e ainda continuam produzindo trabalhos ou atuando com o repertório desse gênero na capital paraibana, em Pernambuco e em São Paulo, respectivamente. Duas já tiveram oportunidades de cantar no exterior.

#### **3.1.1 Apresentação das cantoras**

Alda é uma cantora nascida na cidade de São José da Laje - Alagoas, já atua profissionalmente há mais de 40 anos. Nos finais da década de 70 já participava e era vencedora de vários festivais e isso lhe deu muito prestígio na cidade de Santa Luzia-PB, onde viveu boa parte da infância. O início de seu aprendizado se deu informalmente, em meio familiar, e atuou cantando em casamentos, ganhando seus primeiros cachês como cantora profissional. Fez parte e criou, juntamente com amigos e músicos, grupos voltados especificamente para o gênero do choro. É, sobretudo, uma cantora que defende essa música tão originariamente brasileira. O primeiro grupo que fez parte foi uma formação de banda baile a qual já incluía e executava choros renomados. Já estabelecida na cidade de João Pessoa, onde estudou Educação Artística com habilidade em música, ainda teve a prática de cantar em corais. Como buscava local de atuação, fez convite para formar grupos com formação mais regional de choro.

Dalva é uma cantora Paranaense, mas que já vive há muito tempo em Recife. Com mais de 30 anos de atuação como cantora profissional, passou a viver de música aos 17 anos. Começou a cantar em sua cidade natal no bar de um hotel, desde então tem traçado uma estrada autodidata com seu aprendizado, já tendo alguns CDs de trabalhos gravados. É uma cantora que se acompanha ao violão, mas em Recife, onde mora atualmente, sempre está rodeada de chorões, instrumentistas de choro. É uma cantora que além do choro, passeia por outros tipos de repertório, o forró e o frevo, por exemplo, ritmos que a ajudaram a conhecer mais e a familiarizar-se com a região. Em seu primeiro CD gravou clássicos do samba e do choro, além de choros autorais de compositores do estado de Pernambuco.

De acordo com estes dicionários, o autodidatismo poderia ser definido como a “Qualidade de autodidata”, representada pelo “Fato ou ato de instruir-se por si, sem professores. [Pela] Capacidade para aprender sem mestres.” O termo pode ainda ser definido como “Ato de estudar e adquirir instrução por si mesmo, dispensando a orientação de professores” (HOUAISS, 2009, p. 35). Assim o autodidata seria aquela “Pessoa que se instrui por si própria. Mestre de si mesmo” “Que, ou quem aprendeu, ou aprende por si, sem auxílio de professores” (AURÉLIO, 2010, p.225).

“Que ou quem se instrui por esforço próprio, sem a ajuda de mestres” (HOUAISS, 2009, p.327).

Isaura é a cantora mais jovem, nascida em Ribeirão Preto, no estado de São Paulo, e atua como cantora há 12 anos. Sua formação foi bem formal, passando por projetos sociais, escolas de música especializadas na adolescência, quando já tinha despertado o desejo de aprender violão para poder se acompanhar, depois por conservatório. Estudou Canto Popular na Universidade Federal de São Carlos e atualmente conclui o curso de MPB e Jazz no Conservatório Dramático Musical de Tatuí. Para esclarecer esse conceito, Lima (2010 apud ARROYO et al, 2000, p. 79):

os autores levantam uma série de significados possíveis para o termo formal, como escolar, oficial, dotado de organização, que acontece em espaços escolares e acadêmicos, mas afirmam que formal também pode se referir às “práticas de ensino e aprendizagem que acontecem no contexto da cultura popular, já que vários estudos 20 têm desvelado que essas práticas de educação musical possuem formalidades próprias.

Trarei falas das cantoras sobre essa atuação para com o choro cantado, formatos e projetos produzidos.

Alda explica que não tem nenhum trabalho solo e sim com grupos e comenta que mesmo o choro sendo cantado, precisa-se de um aparato que caracterize o choro, como: a flauta, bandolim, violão, o cavaquinho e o pandeiro. Ela confessa que até canta choro com guitarra ou outros instrumentos eletrônicos, mas gosta mesmo é de ser acompanhada pelo regional.

Dalva diz ter um show montado e tem um CD que se chama *Flor Amorosa*, e que é sempre acompanhada pela “turma do choro” e sempre que pode levantar essa bandeira da “primeira música brasileira”, o choro.

Isaura conta que em 2017 gravou com o grupo de que fez parte desde 2015, O Flor de Aguapé, um disco só com choros inéditos, desligando-se do grupo para fazer outras parcerias com outros artistas, e lançou um show chamado *Teleco teco*, um show de choro cantado e sambas-choro, que foi estreado na Europa. Depois de uma turnê por cinco países, gravaram o disco.

### **3.1.2 Choro Cantado: da discriminação à aceitação**

Questiono as entrevistadas sobre algum episódio de discriminação envolvendo a condição de ser cantora (Mulher) especificamente de choro cantado e se ao longo da história dessa prática junto aos instrumentistas houve alguma problemática. Infelizmente o olhar dos músicos mais conservadores para o choro é de descrédito até que o cantor ou cantora prove ao contrário. Alda diz que nunca sofreu qualquer tipo de discriminação, pelo contrário, as pessoas gostavam muito, relata só um momento em um encontro de choro, esse acontecido na cidade de João Pessoa-PB, que em pergunta sobre o choro cantado a um professor recebeu uma resposta com uma carga bastante preconceituosa. Dalva confirma que sim, sofreu esse tipo de “olhar torto” em uma roda de choro, tinha acabado de gravar seu primeiro CD. Quando pediu para entrar na roda e cantar uma música, os instrumentistas a olharam com desconfiança que ela fosse “atrapalhar a roda”, mas depois os próprios músicos não queriam mais deixá-la sair. Isaura acredita que sim, existe essa discriminação, meio que indiretamente, pelo choro ter essa potência do gênero como instrumental, essa resistência é visível aqui em sua fala:

Acho que rola algo na roda de choro não querer que vire uma roda de samba, segundo eles dizem, daí rola uma certa resistência para as músicas com letra, o choro cantado [...] Tem essa coisa purista no choro, de conservadorismo, que todos toquem de cor que só toque choro instrumental, até mesmo o machismo mesmo. (ISAURA, 2020).

A cantora disse que teve de aprender o pandeiro do choro para ir, como ela mesma falou, “comendo pelas beiradas” e conseguir furar esse bloqueio, “pois eles sentiriam mais falta de um pandeiro do que de uma cantora”. Depois de tocar na roda o instrumento, pedia para cantar algum choro, e os músicos perguntavam: “Nossa, você é percussionista e canta também?” E Isaura respondia: “Na verdade eu sou cantora, com pandeiro eu só tô de brincadeira”.

A roda de choro seria um espaço para que, afinal? Conforme Peters (2017, p. 6) traz atestado em seu trabalho, “*O choro vive numa roda*”:

A roda do choro é um espaço de sociabilidade, prática e apreciação musical para músicos amadores e pessoas que amam o choro, e muito se tem a dizer sobre ela [...] na sua prática encontramos questões de sonoridades, formação instrumental, repertório, virtuosismo, expressividade, improviso e capacidade de tocar sem ler partitura. Sua principal marca é agregar pessoas em torno da música.

Esse é um pequeno recorte da posição difícil que as cantoras enfrentam até que elas provem o contrário. Dentro da roda de choro há de se contribuir com maestria.

### **3.2 Aprendizado no choro cantado**

Qualquer aprendizado, acredito, parte-se de uma identificação com objeto de estudo para determinada prática. No caso das cantoras, suas referências de compositores e intérpretes do gênero de choro, foram pontuados ao longo da entrevista, dentre essas figuras estão: Pixinguinha, Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim, e são apontados por Alda como sendo compositores que não podem faltar em um repertório cantado de choro.

Quando ouve a obra de Pixinguinha, Dalva aponta uma questão interessante quando diz que aprendeu alguns aspectos interpretativos de elementos chorísticos. Ela diz: "uma referência pra mim foi Pixinguinha, com suas interpretações no seu

instrumento... eu conseguia captar a voz pelo sax..." e começa a citar as principais referências de intérpretes desse gênero: Ademilde Fonseca é sempre a mais forte figura em que se espelham, uma cantora que Dalva admira bastante é Eliseth Cardoso, mesmo não sendo uma cantora de choro. Para nossa entrevistada, o choro em si foi a primeira escola de canto dela, como também foi o que desenvolveu nela toda a musicalidade e que quando canta choro enxerga a necessidade de ter ritmo, cadência, tempo. O choro exige da sua interpretação emoção e graça. Dalva diz que o cantor tem que ser ator, ter graça e alegria, pois quando você seduz, se tem o público na mão e traz em sua fala uma metáfora bastante clara: "sabe quando você vai fazer um exercício que você mexe em todos os seus músculos que estão inertes? Pronto, o choro faz isso em nosso canto!".

Para Alda, o choro trouxe o estímulo de voltar aos estudos de canto e ainda a possibilitou entender a evolução histórica da música popular brasileira, aprendeu também a ouvir melhor tendo essa prática junto dos instrumentistas. Alda conta um pouco como foi seu aprendizado e como fazia para estudar o repertório para algum show de calouros. Eram esses que ela mais disputava e sua mãe a apoiava e se dedicava junto com ela: "Quando eu ia estudar para um show de calouro, ela se dedicava, me mandava estudar e ir aprender minha música, ia escutar os vinis em uma radiola da minha vizinha, eu ia, ouvia e escrevia".

Tratando-se do aprendizado do canto, Alda revela que aprendeu a cantar com sua mãe, que muito repertório de Luíz Gonzaga, Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso e Ângela Maria aprendeu a cantar ouvindo sua mãe e que o veículo para se ouvir essas músicas foi o rádio. Começou a cantar na escola e em corais da igreja.

Isaura relata que quando teve os primeiros contatos com o choro cantado e decidiu aprender e mergulhar nesse universo, e da dificuldade que foi:

Na Universidade, fomos analisar harmonicamente choros, minha professora nos trouxe songbooks, eu conhecia choro por "orelha", um carinhoso, "rosa", mas nem sabia que isso se enquadra dentro de um gênero. Ela me mostrou Lamentos, ela também era cantora e disse que tinha letra, outros choros que tinham letra, embora fosse um gênero bastante instrumental, existiam uns choros que tinham letras... quando ouvi, fiquei apaixonada pela sonoridade, fui pesquisar e não tinha muita coisa sobre aquilo, e eu tive que me debruçar... na execução de alguns choros cantados percebi a complexidade e dificuldade de cantá-los. (ISAURA, 2020).

O ouvir desses compositores, instrumentistas e intérpretes, essa escuta mais atenta ou intencional para o processo de aprendizagem de todo músico popular, e o que é o choro se não uma música genuinamente popular, para fundamentar essa escuta que as cantoras apontam como fator primordial:

a aprendizagem inicial desses músicos populares requer audição e imitação com elevada atenção e com intenção auditiva. Nesse contexto, o “ouvir” é parte fundamental da enculturação, que permeia o desenvolvimento dos músicos populares, desde as suas tentativas iniciais de fazer música até a carreira profissional. (LACORTE apud GREEN 2000, p. 30)

Com a escuta intencional, tem-se o objetivo de aprender. Essa escuta, por exemplo, é usada quando um cantor quer cantar, semelhante ao seu intérprete favorito, alguma canção. Como exemplo disso, uma de minhas entrevistadas que adormecia escutando o rádio emprestado de sua vizinha teve aprendido por meio “Aural”, ou seja, transmitida de ouvido.

Por muitas vezes nesta pesquisa foi constatado que o choro surge de forma instrumental e que as composições que eram tocadas por instrumentos de cordas, não precisavam do fôlego para se executar. Cazes (apud MATOS, 2008) diz em depoimento que não havia essa preocupação em deixar espaço para se respirar que ninguém estava preocupado com isso e o instrumentista de sopro tinha que inventar um local para respirar, acontecia isso em alguns choros de Pixinguinha.

Isaura encara sua voz como um desses instrumentos característicos do gênero. Estudar choro foi um divisor de águas na sua vida, pois com ele conseguiu suprir várias dificuldades técnicas. A virtuosidade que algumas composições mais ligeiras exigem é uma delas. A prática com a linguagem do choro possibilita, de acordo com Isaura, deixar o cantor apto a cantar qualquer outro tipo de linguagem e foi ao longo de todo o seu estudo formal que ela foi treinando essas habilidades e compreendendo melhor seu instrumento, seu canto.

Trago aqui essa inquietação sobre a voz ser ou não um instrumento, porque as respostas das cantoras me fizeram refletir, muito foi falado nas questões sobre a prática de junto dos instrumentistas. Isaura ainda relata que estudar tantos ritmos apurou sua percepção e a cantar músicas de tessituras grandes, independente de ser choro ou não.

No desfecho da minha entrevista foi o que levantou essa inquietação, talvez por acreditar em parte com o que relata Isaura, quando fala abertamente que o choro foi fundamental para a compreensão de seu instrumento, a voz.

### **3.3 Comportamento vocal no choro e suas especificidades**

Busquei com as cantoras elementos ou características no choro cantado que fossem imprescindíveis para boa execução do gênero e todas apontam que boa dicção e articulação são essenciais, pois aquela poesia que está sendo cantada precisa ser bem entendida. Trazer o canto para a voz de fala, como cita Isaura o cantor Mário Reis, que utilizou muito esse recurso, tendo algumas canções também gravadas com Carmen Miranda, a nossa pequena notável, que em muitas das suas gravações de sambas-choro, sambas mais ligeiros, traz essa mesma colocação misturando aspectos da voz falada e voz cantada.

Isaura relata que no início de suas pesquisas, em busca de uma interpretação que atendesse às dificuldades que o gênero exige, buscou em Carmen Miranda elementos fundamentais como a articulação, e diz: "Na minha cabeça, Carmen Miranda está mais para o choro do que para o samba, pelo jeito de cantar, é tudo articuladinho". Traz também o exemplo de Ademilde e sua virtuosidade, dentre outras cantoras que enviesam mais pelo samba-choro, como é o caso de Aracy de Almeida, e ainda traz nomes de intérpretes atuais que divulgam hoje em dia esse gênero com primor, como é o caso de Amélia Rabello e Mônica Salmaso. A essa admirável forma de dominar a voz no choro cantado, demonstrado por Ademilde, Alda diz ter bastante dificuldade em cantar nas altíssimas tonalidades da Rainha, que esse aspecto também influencia no controle respiratório. Finaliza dizendo que sempre busca imprimir em sua interpretação uma dicção muito cuidadosa e procura ter boa inflexão das palavras quando vai cantar, espelhando-se nas cantoras do rádio.

No choro, as letras colocadas nas melodias já famosas, bastante eternizadas pelos instrumentos, em sua maioria de cordas e de sopro, sofrem críticas e deixam a desejar, quando o sentido que a letra não tem identificação com o que o compositor trouxe de atmosfera para aquela obra, nascida instrumental. Isaura abre um parêntese quando diz:

O casamento da melodia com a poesia, uma das grandes críticas ao choro cantado é esse casamento não perfeito...essa dificuldade de se colocar uma letra numa melodia que já existe, que foi criado para um instrumento específico...não havia compatibilidade com a ideia da música. (ISAURA, 2020)

No livro *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, Cazes (apud MATOS, 2008, p. 176) afirma que:

Essas letras representam uma dissociação entre clima sugerido pela melodia e aquilo que está sendo dito pelo letrista, uma ocasião não tem nada a ver com a outra. O Paulo Moura certa vez comentou comigo que quando ele ouvia o tema do “Noites Cariocas” vinha-lhe aquela imagem da Cinelândia dos anos 50, aquele glamour do Rio de Janeiro [...] e a letra que foi feita falava de outra coisa totalmente diferente.

E em complemento a isso, Isaura diz que quando canta *Doce de Côco*, com letra tanto do Hermínio quanto do João Pacífico, prefere particularmente cantar a do Pacífico, pois há o casamento perfeito entre melodia, letra e o encaixe da música.

Alda reflete um pouco e dá até razão aos chorões mais conservadores, alguns choros que não têm muita coesão ou há certa forçação para o encaixe de uma letra:

O choro cantado tem seu valor e os poetas letristas também, embora tenha umas letras sem noção. Paulo César letrou Atraente, ele quis imprimir a sensualidade que Chiquinha Gonzaga colocava nas músicas da época, acho que quando um músico mais (tradicional) escuta o choro com letra, acha meio estranho. (ALDA, 2020).

Outros pontos indagados às três cantoras foram as dificuldades específicas para cantar o gênero, e todas responderam que são músicas desafiadoras, por alguns aspectos, como: extensão vocal enormes, tonalidades altíssimas, a respiração, que é em demasia exigida, pois como bem indica Dalva, a música nasceu para um instrumento e Isaura arremata dizendo que a articulação de muitas notas, em um andamento bem rápido, se torna mais difícil devido à complexidade das melodias, por conta da coisa idiomática, para o tipo de instrumento que foi feito e vai ser transposta para a voz. Dificuldades como fazer um arpejo, coisas cromáticas, escalas inteiras, todos esses elementos exigem que esses níveis técnicos estejam bem resolvidos. Dalva conta que precisou adquirir o hábito de

estudar mais respiração, principalmente para cantar choros mais rápidos e com muita letra, como por exemplo: *1x0, tico-tico no fubá e brasileiro*.

Um quesito técnico que Dalva dá bastante importância é a dicção. Como diz Machado (2007), é um nível interpretativo, que se estende a toda realização musical, pois pode ser compreendida como "a maneira como se faz". Implica, portanto, equilíbrio de escolhas estéticas e desempenho técnico somado às questões perceptivas dos componentes da canção.

Alda, quando questionada a respeito da existência de uma técnica específica para cantar esse gênero, diz que:

Acredito que não exista uma característica técnica vocal específica, mas a mesma técnica que se usa para melhorar a emissão vocal, em relação à timbre, ressonância que precisa se ter mesmo, ela é necessária para todo e qualquer gênero e que todo cantor deve trabalhar a voz independente de que gênero cante, mas eu enquanto cantora, sou muito exigente em relação à afinação, porque para se cantar choro tem que ter uma afinação muito boa. (ALDA, 2020).

Nesse ponto, Piccolo (2005, p. 410) corrobora com a fala de Alda, quando disserta em artigo para ANPPOM que:

Há um consenso entre os professores de que, como o aparato vocal é um só, a técnica para o seu aprendizado independe do gênero musical. Acreditamos, porém, que o canto popular brasileiro possui características bem diversas do canto lírico e até de outros cantos populares como o canto gospel ou o sertanejo, por exemplo, e, portanto, deve ser trabalhado de maneira específica para a reprodução de sua sonoridade. Existe uma técnica para a sua execução, que não pode ser desprezada.

Já Isaura acredita que sim, e nos esclarece com esse trecho de sua fala:

Acredito sim que existam características específicas para se cantar choro, porque é uma linguagem enquanto ritmo, divisões rítmicas, conhecer compositores, intérpretes, além das características da voz... técnicas de executar o choro, ter uma tessitura legal...a gente resolve com técnica para resolver essas questões de graves e agudos, ter mais de duas oitavas, uma articulação boa para dizer um texto com clareza, que a voz seja leve e interpretativas é o ouvir os intérpretes, saber como eles fazem as divisões das frases, recursos de vibratos, glissandos [...]Saber que ritmo está cantando, se é um maxixe, saber onde eu devo acentuar, qual que é a clave do ritmo". (ISAURA, 2020).

A linguagem do choro é específica e entender essa corrente, estudar esse tipo de repertório pode auxiliar muito no ganho de ferramentas para cantar qualquer gênero.

As colocações de Isaura são bastante pontuais: “o repertório coloca em um nível bem potencializado da voz, como as extensões gigantes, complexidade da melodia, articulação de cantar muitas notas.” E para resolver questões técnicas teve auxílio de professores. Assim, a cantora fala sobre sua educação formal, e que sempre esteve acompanhada de profissionais (professores de canto e fonoaudiólogos), mas a entrega ao repertório é fundamental, estar envolvida com projetos, participar das rodas, para sempre estar colocando o repertório em prática, é ponto crucial para acessar as dificuldades de cada estilo de choro, como Dalva também que nem só o choro mais ligeiro tem suas dificuldades o brejeiro também exige da intérprete uma colocação vocal, pois nesse choro mais dolente “ a emoção de transmitir a canção, cantar com mais ou menos força, contribui para prender mais a atenção de quem está ouvindo”.

A tonalidade dos choros é um ponto importante e cabe aos instrumentistas terem a generosidade de sair da zona de conforto, ou seja, abrir mão de ler a partitura na tonalidade original. São necessárias também grandes adaptações quando se é transposto para a voz de cada cantora ou cantor. Para exemplificar trago uma fala de Alda:

tive uma dificuldade os tempos que tocava em banda, pois ele queriam que eu cantasse nos tons que eles tocavam, não sei se pela ignorância, não se tinha um respeito ao cantor como profissional, mas como se o cantor fosse dependente dos músicos, e não, os músicos que tem que acompanhar o cantor.” (ALDA, 2020).

E Alda complementa dizendo como foi sua forma de adaptação ao choro *Noites Cariocas*: “quando é música instrumental o músico vai seguir toda aquela partitura, tanto a harmonia quanto linha melódica e quando vai para o canto ocorrem ajustes, que falte uma nota ou outra, fique uma frase diferente, mas ainda assim existe toda uma riqueza melódica”.

Cada cantor (a) possui uma tessitura e uma extensão própria, e ele trabalha isso ao seu modo, seja fazendo técnica vocal com um professor para alcançar determinada região, ou de forma autodidata.

Vale lembrar que os vocalizes têm funções especiais, para diferentes acessos da voz, e como bem relata Alda, que em aulas de canto sua professora tem certo cuidado com alguns exercícios que trabalham com ela, dadas as limitações de saúde com a sua voz, mas não deixa de explorar sua extensão vocal.

Os choros geralmente são constituídos de duas ou três partes, fazendo com que a música module para tons vizinhos. Isso endossa a complexidade e a grande extensão que as melodias têm, podendo serem exploradas tanto para o grave quanto para o agudo.

Isaura exemplifica: “para resolver essas questões de graves e agudos, é importante se ter mais de duas oitavas, uma articulação boa para dizer um texto com clareza, que a voz seja leve.”

E ainda chama atenção para a questão interpretativa, em se ouvir bons intérpretes, avaliar como eles estão fazendo as divisões das frases e quais recursos eles utilizam em suas interpretações, se são adeptos de *vibratos* ou *glissandos*<sup>6</sup>. Para esclarecimentos desses termos, temos a seguinte descrição:

Vibrato é um recurso estético muito comum a vários estilos de canto, especialmente o erudito. Ele consiste na modulação repetida de frequência e/ou intensidade [...] possivelmente, representa a amplificação natural e rítmica de uma oscilação fisiológica, um contrabalanço muscular entre os músculos tireoaritenóideo e cricoaritenóideo. (REZENDE, 2016, p. 152)

As cantoras entrevistadas me cederam elementos preciosos e baseado no material técnico vocal que encontrei, me fizeram entender, mais tecnicamente, o que acontece dentro do estudo individual dessas cantoras e até no meu próprio, já que eu também sou uma cantora que pratica esse gênero.

---

<sup>6</sup> Glissando, que é um som musical contínuo, (ou seja: sustentado, sem interrupções) escorregando de uma nota grave até uma nota mais aguda, ou vice-versa

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observei nas análises dos choros escolhidos que as/os intérpretes primam por clareza na dicção e articulação das palavras. Há certo rebuscamento nas finalizações de frases, ainda mais quando elas acabam em “R” ou em “S”. É importante lembrar que a maioria dos cantores que escolhi para tal percepção auditiva dedica-se à MPB e incluíram esse gênero cantado dentro de seus repertórios. Isso demonstra a versatilidade de suas vozes, pois há dentro da melodia de cada choro, desses por mim escolhidos, aspectos técnicos que impõem dificuldades, como a sustentação das notas, a capacidade de controle respiratório e a agilidade, visto que, de um modo geral, os choros instrumentais não prezam muito por esse espaço para a respiração enquanto elemento interpretativo.

Conforme Rezende (2016), a sustentação consiste na manutenção do controle de uma frase longa, aproveitando-se bem do ar, facilitando o caminho para boa emissão. Isso é comum nas melodias dos choros. Foi possível observar esse aspecto em todos os choros analisados no capítulo 3, inclusive a autora acima ainda verifica que os estudos de choro que exigem agilidade corroboram e trazem melhoras significativas para estabilizar a melodia de choro de andamentos lentos.

Um dos choros que exige agilidade é “*O que vier eu traço*”, no qual o virtuosismo da voz nesse choro é um elemento admirável. Na segunda exposição dos temas A e B, as performances das duas intérpretes que estudei demonstraram muita agilidade, elemento bastante em voga para o gênero instrumental. Baby, em especial, traz elementos de improviso em sua versão do choro, utilizando a voz como sendo um instrumento, dobrando a melodia com o sax e a guitarra.

Em algumas partes da entrevista as cantoras enfatizaram a dificuldade quando se trata de respiração, pois as melodias, além de complexas e extensas, de início não foram pensadas para a voz. Portanto, há de se “inventar” um lugar para renovar esse ar, fazendo com que não haja quebra de versos ou palavras. Isso foi possível de se observar em algumas das análises aurais, por exemplo “*Diamante Verdadeiro*”, em que todos os intérpretes utilizam o controle respiratório do modo que acham mais confortável, algum têm mais ar para certo verso, outro conseguem respirar sem deixar que isso se perceba auditivamente.

No curso de minha análise aural das performances escolhidas, utilizei a escuta intencional com objetivo de aprender e identificar de que maneira cada voz comportava-se dentro de cada choro cantado, me foi surpreendente e interessante ver medalhões da música popular como Maria Bethânia, Gal Costa, Baby Consuelo e Cássia Eller cantarem choros como se fossem só mais uma música de seus repertórios, como se não estivessem fazendo esforço algum, defendendo essas músicas com bastante apropriação, e colocando em posição difícil aqueles que acham que um cantor popular não possa dar de conta de um repertório que tem como principal característica melodias desafiadoras.

Rematando com a conclusão empírica de grande valor, as cantoras de choro sempre mencionam os aspectos interpretativos e que o canto seja entendível, que aquela poesia chegue ao público de forma que se consiga prender a atenção daqueles que as ouvem. Na fala de uma das entrevistadas, algo bem relevante que quero aqui compartilhar, é que o cantor tem de ser também ator, ter graça, carisma e ser o fio condutor da obra do autor para o público presente.

Também é relevante o que verifiquei nas respostas da entrevista semiestruturada de que a aprendizagem e a menção aos espaços por onde elas passaram permeiam tanto a educação formal como a informal, podendo a educação musical básica ser iniciada no seio familiar, desde tenra idade ou após amadurecimento em meio acadêmico, como aponta Lacorte (apud GREEN, 2001) em *Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório*.

Por fim, entendi a partir das análises aurais e do conteúdo coletado nas entrevistas que todas essas características já mencionadas: sustentação, respiração e agilidade, são pontos de dificuldades técnicas, que elas expuseram sentir em suas práticas, e o vocabulário técnico vocal a que tive contato me auxiliou bastante a entender de forma sistematizada o comportamento da voz.

Espero que este trabalho de conclusão de curso possa contribuir como mais um material bibliográfico, voltado especificamente para o estudo do choro cantado e suas características interpretativas, apesar de ser sintético e de meu pouco apuro técnico em escrita acadêmica, diga-se de passagem feito em um momento atípico de distanciamento e calamidade sanitária, foi concebido com dedicação e muito gosto, para esse objetivo de fim de curso e quem sabe seja o princípio de em futura dissertação ou tese.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Celso de Castro. Elis Regina: Um diamante verdadeiro. Disponível em <<http://blogeuadorohistoria.blogspot.com/2012/01/elis-regina>>. Acesso em 24 jan. 2021.

DIAS, Mauro. “Diamante Verdadeiro”, novo disco de Bethânia, chega às lojas amanhã. Disponível em:

<<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/diamante-verdadeiro-novo-disco-de-bethania-chega-as-lojas-amanha-225504.htm>>. Acesso em 24 de jan. 2021.

DINIZ, André. **Almanaque do choro**: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Zahar, 2003;

História do choro, 2016, 1 vídeo (3min18s). Publicado pelo canal TV Unesp. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=j5oBik3AInY&t=4s>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

JUNIOR, Lourival. O violão e seus idiomatismos junto à música vocal. Simpom. **Anais do V Simpom**, 2018, p.742-752.

LACORTE, Simone. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. **Revista da ABEM**, nº17, [p.29 - 38], set, 2007.

LIMA, Maria de Barros. **Aprendizagem musical no canto popular em contexto informal e formal**: perspectiva dos cantores no distrito federal, 2010.

MACHADO, R. **A voz na canção popular brasileira**: um estudo sobre a vanguarda paulista. Campinas, SP: [s.n], 2007.

MATOS, Cláudia Neiva de, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de, OLIVEIRA, Leonardo. **Palavra Cantada**: Estudos Transdisciplinares. Ed. Uerj - Rio de Janeiro, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NETZ, S. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. / Uwe Flick; trad. 2 ed - Porto Alegre: Bookman, 2004.

O que é Narcisismo. Disponível em:<<https://www.significados.com.br/narcisismo>>. Acesso em 24 de jan. 2021.

PETERS, Ana Paula. **O choro vive numa roda**. Campinas, 2017, p. 1-9.

PICCOLO, Adriana. **Canto popular brasileiro: a caminho da escola**, 2003, 101 pág., TCC, UFRJ - Centro de letras e artes Instituto Villa-Lobos.

PICCOLO, Adriana. **Canto Popular brasileiro e a sistematização de seu ensino**. ANPPOM – Décimo Quinto Congresso, 2005, p. 408-414.

PODESTÁ, Nathan Tejada de. **O autodidatismo na formação musical: revisão de conceitos e investigação de processos não-escolares de aprendizagem e desenvolvimento musical**. 2013. 312 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284627>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

REZENDE, Daniela. **A voz e o choro: aspectos técnicos vocais e o repertório de choro cantado como ferramenta de estudo no canto popular**./Daniela Rezende. - Olinda: Livro rápido, 2016.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 -1933)**, 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SILVA, Fernando de Barros e. **Bethânia compõe "mapas afetivos" do país em "Diamante Verdadeiro"**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1911199936.htm>>. Acesso em: 07 dez. 2020.

SOUZA, Willian. Distinções de gênero e estilo nas práticas de choro. Simpom. **Anais do IV Simpom**, 2016, p. 776-786.

VENEZIANO, P. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação**. São Paulo: P. Valente, 2014.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A

#### ROTEIRO DA ENTREVISTA

**Roteiro da entrevista** - Cantoras profissionais atuantes na prática do choro cantado e quais seus contextos de aprendizagem.

- 1) Qual sua relação com a música e como foi sua trajetória?
- 2) Como se deu sua aproximação com o choro cantado?
- 3) Quais são as suas referências neste gênero musical e como estas influenciam a sua interpretação no choro cantado?
- 4) Quais os seus critérios para construir o repertório de choro?
- 5) Você encontra dificuldades técnicas para cantar choro? Se sim, quais são?
- 6) Como conseguiu resolvê-las?
- 7) No decorrer do seu trabalho com o choro, houve algum tipo de discriminação com relação à forma cantada deste gênero? Caso tenha ocorrido, como você lida com esta situação?
- 8) Você desenvolve algum trabalho solo com o choro cantado?
- 9) Como cantora de choro, acredita existir características técnicas vocais/interpretativas específicas para cantar esse estilo musical?
- 10) A sua experiência com o choro cantado, trouxe/traz aprendizados para sua prática musical? Se sim, quais?

**APÊNDICE B**  
**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisadora responsável o(a) aluno(a) de graduação Andiará Maria Moreira Silva, do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal da Paraíba, que pode ser contatada pelo e-mail andiaraopus9@gmail.com e pelo telefone (83) 99910 9903. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar entrevistas com cantores profissionais da música popular, visando, por parte do(a) referido(a) aluno(a), a realização de um trabalho de conclusão de curso, cujo o tema é **“Choro Cantado: características interpretativas da voz no gênero”**. Minha participação consistirá em conceder uma entrevista que será gravada em áudio e transcrita. Entendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa acadêmica, que os dados obtidos serão utilizados exclusivamente com finalidade acadêmica e a citação da minha participação nas publicações deste estudo se dará de forma anônima, assegurando assim minha privacidade. O aluno providenciará uma cópia da transcrição da entrevista para meu conhecimento. Além disso, sei que posso abandonar minha participação na pesquisa quando quiser e que não receberei nenhum pagamento por esta participação.

João Pessoa, 13 de novembro de 2020.

---

Assinatura

---

Assinatura

---

Assinatura