

## Choro: gênero ou estilo?

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Mário Sève*

*UNIRIO — marioseve@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo pretende refletir sobre o uso dos termos estilo e gênero no âmbito do choro e da música popular brasileira. Para tal, recorreu-se a discussões conceituais — em textos de musicólogos como Allan F. Moore, Phillip Tagg, Franco Fabbri, Leonard B. Meyer, Ana Maria Ochoa — e informações históricas — em textos de musicólogos e pesquisadores como Mário de Andrade, Pedro Aragão, Henrique Cazes, José Ramos Tinhorão e Sérgio Cabral. O artigo aborda problemas na classificação de gêneros musicais e sugere caminhos para a análise do estilo chorado.

**Palavras chaves:** Gênero. Estilo. Música popular brasileira. Choro.

### **Choro: Genre or Style?**

**Abstract:** This article aims to think about the use of the terms style and genre in the choro and the Brazilian popular music. For this, we used some conceptual discussions in texts written by musicologists as Allan F. Moore, Phillip Tagg, Franco Fabbri, Leonard B. Meyer, Ana Maria Ochoa, and historical informations in texts written by musicologists and researchers as Mário de Andrade, Pedro Aragão, Henrique Cazes, José Ramos Tinhorão and Sérgio Cabral. The article explain the problems in the musical genres classification and suggests ways to analyze the choro style.

**Keywords:** Genre. Style. Brazilian popular music. Choro

O choro, que surgiu na cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX como um estilo brasileiro de interpretar e compor danças originárias da Europa, em especial a polca, só no início do século XX estabeleceu-se como um gênero da música instrumental. Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e outros músicos, ao mesclarem influências musicais europeias, negras e mestiças, contribuíram para a criação da base estrutural do choro. Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Garoto, Waldyr Azevedo, entre outros, cristalizaram no choro o estilo pelo qual é reconhecido, estilo presente em obras de músicos contemporâneos como Radamés Gnattali, Severino Araújo, Tom Jobim, Paulinho da Viola, Guinga e Hermeto Pascoal.

A escrita para piano de Nazareth, a estruturação dos conjuntos de choro por Callado, Benedito Lacerda e Canhoto, as pesquisas e gravações de Jacob, e as orquestrações de Pixinguinha, por exemplo, contribuíram para organizar muitos dos procedimentos recorrentes na música dos chorões. Tais procedimentos — padrões formais, fraseológicos,

rítmicos, melódicos, harmônicos e interpretativos — são aqueles que caracterizam seu estilo musical.

### 1. Conceitos

Ao tentarmos descrever em palavras uma composição ou uma interpretação, comumente tentamos descobrir a que “estilo” ou “gênero” estão associadas. Contudo, há, por vezes, indefinições sobre os critérios de uso desses dois termos. No intuito de tentar averiguar quais poderiam ser as diferenças conceituais entre estilo e gênero no âmbito da música, assim como seus significados próprios, procurei recorrer às palavras de alguns estudiosos.

Para o musicólogo contemporâneo inglês Allan F. Moore, por exemplo, estilo refere-se ao modo de articulação dos gestos musicais, enquanto gênero refere-se à identidade e ao contexto desses mesmos gestos. “Essa distinção pode ser entendida nos termos de “o que” é permitido se fazer em uma obra de arte (gênero) e “como” ela é realizada (estilo).” (MOORE, 2001: 441). O termo estilo tem a ver com a maneira de realizar e não com a essência. Moore lembra que gênero, ao enfatizar o contexto dos gestos, pertence mais usualmente à estética<sup>1</sup>, enquanto estilo, em sua ênfase sobre o modo de articulação, pertence mais usualmente à poética<sup>2</sup>. Diz que se gênero organiza uma experiência prescritiva, estilo organiza uma experiência descritiva. O estudioso comenta também que, normalmente, enquanto gênero é associado a características restritivas, estilo é associado a um grau de autonomia negociável.

O escritor português Levi Leonido tenta estabelecer um sistema de hierarquização e definições para gênero, estilo, forma e estrutura. Gênero seria “um certo espírito que preside à concepção de uma obra, ou ainda, como uma reunião num mesmo conjunto de um determinado número de formas que têm entre si bastante afinidades de caráter” (HODER, apud LEONIDO, 2008: 1), enquanto que estilo seria “a qualidade de uma obra e fundamenta-se em condições naturais que exprimem o seu criador”. (SCHÖNBERG, apud LEONILDO, 2008: 1). Leonido comenta que a palavra estilo deriva do uso do estilete, da maneira como os antigos *imprimiam através desse instrumento suas escritas e criações em tábuas*. E lembra que estilos musicais aparecem com frequência combinados a outras palavras, como: *estilo monódico, estilo polifônico, estilo galante, estilo clássico* etc.

Para o teórico Leonard B. Meyer, “estilo é uma replicação de padronização, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de um dado conjunto de restrições.” (MEYER, 1996: 3). Meyer constrói uma teoria com objetivo de criar ferramentas para análises

estilísticas. Ele classifica o que chama de restrições em três níveis hierárquicos — “leis, regras e estratégias” — sendo: a) as “leis”, universais, “princípios que regem os padrões de percepção e cognição.” (ibid.: 13); b) as “regras”, intraculturais (não universais), aquelas que “especificam os meios materiais permitidos por um estilo de música: por exemplo, o seu repertório de possíveis alturas, divisões duracionais, amplitudes, timbres e modos de ataque.” (ibid.: 17); e c) as “estratégias”, por fim, “escolhas composicionais feitas dentro das possibilidades estabelecidas pelas regras do estilo.” (ibid.: 20).

Um estilo musical, para definir-se como tal, parece obedecer a um conjunto de regras que o caracteriza, porém o compositor ou instrumentista pode manipular diferentemente tais regras a partir de seu gosto, sua escolha, criando, assim, seu próprio estilo. “Para qualquer estilo específico há um número definido de regras, mas há um número indefinido de possíveis estratégias para realizar ou fundamentar tais regras.” (ibid.: 20). Existem, por exemplo, os estilos musicais de Mozart, de Beethoven, de Haydn, pertencentes ao chamado estilo clássico.

O musicólogo inglês Philip Tagg (2015) diz que cada estilo musical possui um indicador de estilo (*style indicator*) — um conjunto de estruturas musicais constantes que determinam normas de composição. Para identificarmos o estilo de uma obra, devemos nela identificar padrões (melódicos, harmônicos, formais) que nela se repetem. E, então, relacioná-los dentro de um determinado universo estilístico, que pode pertencer a uma região geográfica, uma época, um determinado grupo de compositores etc.

Franco Fabbri associa regras à própria definição de gênero musical — “um gênero musical é um conjunto de eventos musicais (real ou possível), cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas.” (FABBRI, 1981: 1). O musicólogo usa a teoria dos conjuntos para explicar a existência de subgêneros (subconjuntos) e eventos musicais que podem pertencer a dois ou mais gêneros ao mesmo tempo (intercessões). Cada gênero possui formas típicas, mesmo que o inverso não seja verdadeiro. As regras formais e técnicas têm um papel importante em todos os gêneros musicais. Há regras que têm um código escrito, em tratados teóricos ou manuais, e outras repassadas por tradição oral, como acontece no choro. Cada gênero possui um estilo definido por regras próprias. Poderíamos assim dizer que o gênero choro está associado a um “estilo chorado”, este definido por um conjunto de procedimentos, padrões de recorrência e regras próprias. Considerando-se outro nível hierárquico, é comum haver diferentes estilos para um mesmo gênero, como os estilos de Nazareth, de Pixinguinha e de Jacob do Bandolim para o gênero choro. Este conceito (de estilo para um gênero) se assemelha ao conceito de “estratégias”, de Meyer, para um estilo. Por outro

lado, pode haver, também, diferentes gêneros compostos em um mesmo estilo. Tanto Pixinguinha quanto Jacob do Bandolim escreveram choros, sambas, valsas, frevos e baiões — cada um desses gêneros marcados pelo estilo de cada um dos compositores.

Moore (2001) diz ainda que o encontro de convenções estilísticas com a experiência sonora provocado por um compositor ou um improvisador — fenômeno que denomina de *friction* (fricção) — pode contribuir para gerar um novo estilo ou mesmo um novo gênero. Tal situação parece ter ocorrido na criação do chamado “choro sambado”, quando músicos como Benedito Lacerda e Luiz Americano, influenciados pelo samba do Estácio, impuseram um novo fraseado rítmico-melódico para antigos choros, que tinham estilos associados à polca e ao maxixe.

Essas são algumas discussões sobre conceitos de estilo e gênero. Uma dimensão mais ampla do tema extrapolaria, certamente, os limites destas páginas. Com o objetivo de usarmos esses termos no âmbito do choro, penso que poderíamos: a) adotar os conceitos (e tudo neles envolvido) de “o que” para gênero e “como” para estilo; b) admitir que, em determinado nível hierárquico, há regras associadas a estilos ou (estilos de) gêneros; e c) considerar a existência de padrões de recorrência para a identificação de um estilo.

## 2. Estilo chorado

O choro, como gênero, possui traços de identidade, elementos estilísticos marcados por padrões de recorrência em um repertório com cerca de um século e meio de existência. Danças europeias, como a polca, a valsa, a quadrilha, a *habanera*, a mazurca e a *schottisch*, e gêneros nacionais que já existiam ou se formaram posteriormente, como a modinha, o lundu, o tango brasileiro, o maxixe ou até mesmo o próprio samba, passaram a estar intimamente associados à música dos chorões. O músico Henrique Cazes associa o termo choro “a maneira [ao estilo] exacerbadamente sentimental com que os músicos populares da época abraçavam as danças europeias” (CAZES, 2010: 17), mas observa que “somente na década de 1910, pelas mãos de Pixinguinha, Choro passou a significar também um gênero musical de forma definida.” (ibid.: 17). Tais danças ou gêneros passaram, nesse momento, a serem nominados simplesmente de choro (sobretudo as polcas e os tangos brasileiros) ou classificados como subgêneros deste — como a polca brasileira (ou polca-lundu, ou polca-choro), a valsa brasileira (ou valsa-choro, ou valsa seresteira), a *schottisch* brasileira (ou *schottisch*-choro), o choro maxixado, o samba-choro, o samba de gafieira e o choro-sambado. “Mais recentemente, Choro voltou a significar uma maneira de frasear [um

estilo interpretativo], aplicável a vários tipos de música, brasileira ou não.” (CAZES, 2010: 19).

Aragão (2013:161), ao citar o musicólogo Curt Sachs, comenta que os processos de transmissão musical podem passar por “quatro instâncias: a oral, a escrita, a impressa e a gravada.” e o que se transmite no choro não são “necessariamente apenas ‘peças musicais’ fechadas, mas processos de acompanhamento, de fraseados, de improvisação etc.” O músico vê o processo de aprendizado do choro através da transmissão de seus diversos códigos. Códigos estes (ou padrões de recorrência) que apontam também para um “estilo chorado”, passível de ser analiticamente decifrado:

Poderíamos pensar em um repertório não como uma série de “peças”, mas consistindo de um vocabulário de unidades menores como: motivos melódicos ou rítmicos, acordes, sequência de acordes, fórmulas de cadência etc. Desta forma o processo de transmissão poderia ser estudado sob o prisma de como um repertório conserva (ou não) estas unidades intactas, e como elas são combinadas. (ARAGÃO, 2013: 163).

### **3. Classificação por gêneros na música popular brasileira**

O sistema de classificação por gêneros, na música, espelhou-se no sistema de classificação científica usado na biologia. Nele, gênero é uma unidade de taxonomia, termo este que define, dando-lhes nomes, grupos biológicos com características comuns. Por exemplo, *Homo sapiens* é o nome da espécie humana, no qual o gênero é *Homo* e seu modificador é *sapiens*. Ana Maria Ochoa (2003) observa que embora esse sistema seja amplamente usado na análise e descrição da criação artística, a noção de gênero como um conceito claramente definido, neste caso, tem sido questionada. A etnomusicóloga colombiana, referindo-se a questões relacionadas às músicas popular e folclórica, diz que “a construção de uma categoria genérica se dá através de um processo de eliminação da diferença a favor da semelhança.” (OCHOA, 2003: 87). Ela lembra que é importante conhecer a maneira como os gêneros musicais se constituíram historicamente. E oportunamente comenta que sua classificação pode associar-se não só a aspectos estéticos, mas também a aspectos ideológicos.

A separação de músicas populares em gêneros nem sempre se definiu de forma clara. Novas e questionáveis classificações genéricas podem surgir provocadas pelo aparecimento de novos estilos musicais (importados ou não), de movimentos ideológicos, de disputas por autenticidade estilística, reserva de trabalho, ou por conveniências do mercado editorial (de partituras ou de discos). A figura 1 mostra a música *Carinhoso*, de Pixinguinha

(com letra de João de Barro), sendo caracterizada por seu compositor como choro (nas partituras de sua orquestração) e editada comercialmente como “samba-estilizado” (sic). É verdade que ela, por ser uma composição em duas partes (ao invés de três) com estrutura harmônica inusual, sofreu resistência em ser admitida como choro na época<sup>3</sup>.



figura 1 — partituras manuscritas da orquestração e capa da partitura editada de *Carinhoso* — extraído de *Na cadência do choro* (MACHADO; MARTINS, 2006: 54-56)

A figura 2 mostra o nome de gênero (tango-maxixe brasileiro) que a música *Bregeiro*, de Ernesto Nazareth — que não gostava de nominar seus tangos de maxixes —, curiosamente assumiu ao ser editada em Paris, provavelmente por questões comerciais.



figura 2 — capas de partituras de *Bregeiro*, em edições nacional e internacional — extraído de *Ernesto Nazareth* (COSTA, 2007: 58) e *O Enigma do homem célebre* (MACHADO, 2007: 106)

O pesquisador José Ramos Tinhorão lembra como, no Brasil, o nome tango foi apropriado para nominar estilos que não tivessem uma estruturação musical europeia definida:

Essa imprecisão da designação de músicas que não viessem já estruturadas da Europa (como a valsa, a quadrilha, a mazurca, a *schottisch* ou a própria polca) estava destinada a permitir que a palavra tango servisse durante muito tempo para encobrir — embora sem exclusividade — o tipo de música que se adaptava à dança do maxixe. (TINHORÃO, 1991: 69).

Mário de Andrade (1942: 151), ao comentar que a música brasileira se formou de uma “complexa mistura de elementos estranhos”, descreve como gêneros musicais se entrelaçaram e geraram formas híbridas. O músico Cacá Machado (2007: 115) chega a afirmar que se formou “sob o signo da síncopa aquela ‘misturada geral’, a que Mário de Andrade se referia”, composta de gêneros de fronteiras pouco definidas, mas representativos do universo afro-brasileiro — como maxixes, tangos brasileiros, polcas, lundus ou choros.

O escritor Sérgio Cabral (1996) testemunhou, na década de 1960, um debate entre dois compositores de samba — Donga (1890–1974) e Ismael Silva (1905–1978) — que exemplifica bem as disputas por autenticidade em um gênero musical. Uma pergunta — “qual o verdadeiro samba?” — motivou a discussão.

DONGA — Ué, o samba é isso há muito tempo: “O chefe da polícia/Pelo telefone/Mandou me avisar/ Que na Carioca/ Tem uma roleta para se jogar”.

ISMAEL SILVA — Isto é maxixe.

DONGA — Então, o que é samba?

ISMAEL SILVA — “Se você jurar/ Que me tem amor/ Eu posso me regenerar/ Mas se é/ Para fingir, mulher/ A orgia assim não vou deixar”.

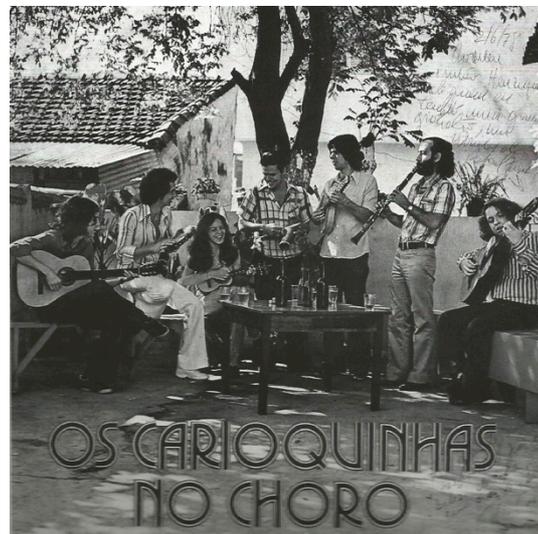
DONGA — Isto não é samba, é marcha. (CABRAL, 1996: 37).

É sabido que boa parte da literatura sobre música brasileira é organizada não só por períodos mas por gêneros ou estilos musicais presentes em nossa história. Tinhorão (1991) já no título *Pequena história da música popular — da modinha à lambada*, aponta como está organizada sua pesquisa. O historiador associa capítulos de seu livro a gêneros específicos. Jairo Severiano (2009) organiza *Uma história da música popular brasileira* mesclando capítulos que se referem a gêneros — como *A modinha e o lundu* —, a personagens, grupos — como *Catulo, A jovem guarda* — e a episódios ou períodos — como *Depois dos festivais* etc. Ary Vasconcelos (1977) divide o *Panorama da música brasileira na belle époque em História* — com nomes de gêneros, músicos, períodos etc. — e *Personagens* — com verbetes de músicos, em um molde similar a Alexandre Gonçalves Pinto (1936) em *O choro*. Todos esses livros assumem a (questionável) classificação “taxonômica” de gêneros musicais, parecendo considerar que estes encontram-se relativamente estabilizados, o que

tornaria possível suas análises e estudos históricos. Observo que tais termos genéricos costumam ser usados, também, com frequência, pelos músicos em suas práticas musicais para definir estilos (e procedimentos), mesmo com uma ou outra imprecisão.

#### 4. Considerações finais

Parece ser notável que existe um estilo musical relacionado ao gênero choro — termo este usado não só pelos citados livros, mas por edições de partituras, rótulos e capas de discos (figura 3), e por uma expressiva comunidade de músicos e ouvintes. Esse estilo caracteriza-se por determinados padrões de recorrência, que podem inclusive pertencer a outros estilos musicais.



**figura 3** — nome do gênero choro em rótulos e capas de discos —  
 extraído de *Ernesto Nazareth* (COSTA, 2005:97) e *Na cadência do choro* (MACHADO; MARTINS, 2006:129)

A análise de uma significativa amostragem de partituras e gravações de choros torna admissível observar que em seu estilo, por exemplo, encontram-se alguns procedimentos usados na música europeia dos séculos XVIII e XIX — tais como o fluxo melódico em *motto* perpétuo, a *inegalité* e o baixo-contínuo do estilo barroco; a quadratura em frases de quatro compassos e a estrutura harmônica tonal do classicismo; a flexibilidade rítmico-melódica mais acentuada e as texturas harmônicas do romantismo; além da forma rondó das danças e de contornos melódicos ondulantes. Tais influências, supostamente, poderiam estar relacionadas ao fato de alguns solistas e compositores de choros (polcas, naquele momento) serem músicos “de escola” — como Joaquim Callado, titular da cadeira de flauta do Conservatório de Música fundado em 1841 (hoje, Escola de Música da UFRJ).

Contudo, pela forte presença cultural europeia aqui, várias dessas influências já pareciam existir mesmo em gêneros anteriores ao choro. À modinha, considerado o primeiro da canção brasileira, por exemplo, o choro se assemelha no uso de frases em terminações femininas, apojeturas harmônicas e melodias descendentes. Ao lundu, além de procedimentos melódicos como os da modinha, o choro se assemelha sobretudo no uso das síncopes. Da modinha, do lundu e da polca europeia, o choro usa a organização métrica binária.

Se as danças europeias que aqui chegaram no século XIX trouxeram muitas construções formais e fraseológicas que se preservam na música do choro, outras construções rítmicas de origem africana, presentes no lundu, no tango, no maxixe, no samba, geraram articulações que impuseram aos choros diferentes padrões — como os do tipo “maxixado” e “sambado” — e, por vezes, novas organizações fraseológicas.

Somadas ainda a questões interpretativas e instrumentais já mencionadas nestas páginas (a figura 3 mostra o choro sendo representado por sua instrumentação usual em uma capa de disco), foram diversas as características composicionais que ajudaram a construir os padrões de recorrência do estilo encontrado na música dos chorões.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1942.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Pixinguinha – vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CAZES, Henrique. *Choro – do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- COSTA, Haroldo. *Ernesto Nazareth – pianeiro do Brasil*. Rio de Janeiro: ND Comunicação LTDA., 2005.
- FABBRI, Franco. *A theory of musical genres – two applications*. *Popular Music Perspectives*, p. 52-81, 1981. Disponível em <<http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>> Acesso em: 8 mai. 2015.
- LEONIDO, Dr. Levi. Gênero, Forma, Estilo e Estrutura. *Sinfonia Virtual – Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, n. 7, abr. 2008. Disponível em <[http://www.sinfoniavirtual.com/revista/007/genero\\_forma\\_estilo\\_estructura.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/007/genero_forma_estilo_estructura.php)> Acesso em: 8 mai. 2015.
- MACHADO, Afonso; MARTINS, Jorge Roberto. *Na cadência do choro*. Rio de Janeiro: Novas Direções Empreendimentos Culturais, 2006.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre – ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MEYER, Leonard B. *Style and music – theory, history and ideology*. Chicago, USA: The University of Chicago Press Edition, 1989.
- MOORE, Allan F. Categorical conventions in music discourse – style and genre. *Music Letters*, vol. 82, n. 3, aug. 2001, p. 432-442. Disponível em <[http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Moore-Genre\\_Style.pdf](http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Moore-Genre_Style.pdf)> Acesso em: 8

mai. 2015.

OCHOA, Ana Maria. *Musicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma, 2003.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro – reminiscências do chorões antigos*. Rio de Janeiro: Typ. Glória, 1936.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira – das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2009.

TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. Tradução de Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p.7-18, 2011

\_\_\_\_\_. Towards a Sign Typology of Music. *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, p. 1-8. Disponível em <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/trento91.pdf>> Acesso em: 8 mai. 2015.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular — da modinha a lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.

VASCONCELOS, Ary. *Brasil Musical. Panorama da música Brasileira na belle époque*. Rio de Janeiro: Liv. Sant’Anna, 1977.

---

<sup>1</sup> “Estésico: do francês *esthétique* (Molino, via Nattiez), é um adjetivo relacionado à *aesthesis*, ou seja, à percepção da música, ao invés da produção/construção/criação/realização musical. Basicamente, o mesmo que recepional e o oposto de construcional ou poético. Na música, busca descrever um elemento da estrutura do ponto de vista de suas qualidades conotativas percebidas, ao invés de sua construção, por exemplo, “delicado”, “som de detetive”, “allegro” ao invés de “con sordino”, “acorde menor com sétima maior”, “quarta aumentada”, “pentatonicismo” etc.” (TAGG, 2011: 15).

<sup>2</sup> “Poético: do francês *poétique* (Molino, via Nattiez), é um adjetivo relacionado à *poiesis*, ou seja, o fazer musical, ou invés da percepção musical. Basicamente, o mesmo que construcional e o oposto de estésico ou recepional. Na música, busca descrever um elemento da estrutura musical do ponto de vista de sua construção, ao invés de suas qualidades conotativas percebidas, por exemplo, “con sordino”, “acorde menor com sétima maior”, “quarta aumentada”, “pentatonicismo” ao invés de “delicado”, “som de detetive”, “allegro” etc.” (TAGG, 2011: 15).

<sup>3</sup> O crítico Cruz Cordeiro, em janeiro de 1929, mesmo reconhecendo *Carinhoso* como um choro, chegou a escrever as seguintes palavras sobre sua gravação: “parece que nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos ritmos e melodias da música de *jazz*. É o que temos notado desde algum tempo e mais uma vez, neste seu choro, cuja introdução é um verdadeiro foxtrote, que, no seu decorrer, apresenta combinações de pura música popular ianque.” (CABRAL: 1997: 123).