

Regras para a flexibilização rítmica em melodias de choro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST 7 - Choro patrimônio cultural do Brasil: perspectivas interdisciplinares

Mário Sève
UNIRIO – PPGM
marioseve@gmail.com

Resumo. Este artigo tem o objetivo de sugerir “regras” interpretativas para um dos aspectos do fraseado do gênero choro: a flexibilização rítmica em melodias. Estudos musicológicos sobre os estilos do *jazz* e da música barroca, além do choro e música popular brasileira, formam o quadro teórico. Entre eles, estão os de Nikolaus Harnoncourt, Jean-Claude Veilhan, Nicolas Cook, James Thurmond, Pedro Aragão, Laura Rónai, Carlos Sandroni e Andréa Ernest Dias, entre outros. Comumente utilizado em antigos tratados de música barroca, o termo “regras” se refere à descrição de procedimentos recorrentemente usados na interpretação de um estilo musical. Percebe-se que algumas “regras”, quando aplicadas à uma notação prescritiva, podem induzir o leitor a um fraseado musical mais próximo daquele usado nas práticas da música popular.

Palavras-chave. Fraseado, Choro, Notação, Regras, Interpretação musical.

Interpretive Rules for the Choro Phrasing

Abstract. This article aims to suggest interpretative “rules” for one of the aspects of phrasing in the choro genre: rhythmic flexibility in melodies. Musicological studies on the styles of jazz and baroque music, in addition to choro and Brazilian popular music, form the theoretical framework. Among them are those of Nikolaus Harnoncourt, Jean-Claude Veilhan, Nicolas Cook, James Thurmond, Pedro Aragão, Laura Rónai, Carlos Sandroni and Andréa Ernest Dias. among others. Commonly used in old baroque music treatises, the term “rules” refers to the description of procedures recurrently used in the interpretation of a musical style. It is clear that some “rules”, when applied to a prescriptive notation, can induce the reader to a musical phrasing closer to that used in popular music practices.

Keywords. Phrasing, Choro, Notation, Rules, Musical Interpretation.

A notação musical prescritiva, a música barroca e as regras

A notação musical, que se desenvolveu a partir da Idade Média nas dimensões horizontal — descrevendo a ordem temporal dos eventos — e vertical — representando a

frequência dos sons —, não consegue ser precisa ao substituir fatos auditivos por códigos e sinais visuais. Em seu caráter prescritivo ela serve, por exemplo, como uma forma de orquestradores e compositores expressarem suas ideias para uma execução musical. Na medida do possível, em seu caráter descritivo, ela tem o papel de mostrar com precisão as organizações rítmico-melódicas de uma execução musical realizada. Porém, a notação descritiva quando aplicada à uma partitura costuma resultar em uma representação pouco amigável para sua leitura. Este artigo busca articular esses dois caracteres¹ a fim sugerir regras que resultem em uma leitura subjacente da notação prescritiva em partituras de choro,

A notação musical não deve ser compreendida como um método intemporal e internacional para descrever uma peça musical. As partituras do período barroco raramente indicavam dinâmicas ou andamentos (que, quando notados, associavam-se ao caráter da obra)² e praticamente não traziam marcações de articulação e fraseado, diferentemente das partituras do período clássico, em que com frequência os compositores notavam ornamentações, dinâmicas, articulações e acentuações. Músicas de origem ou influência africana — como é o caso do samba brasileiro —, quando representadas em notação musical, costumam estar repletas de síncopes,³ embora o conceito de síncope seja inadequado para descrever ritmos recorrentes.

De forma similar ao que ocorre na música popular de hoje, em que notação e conhecimentos estilísticos estão intrinsicamente associados, no período barroco a proximidade existente entre autores e executantes⁴ acarretava em uma considerável liberdade interpretativa — “como no *jazz*, a partitura barroca é frequentemente apenas um ponto de partida” (RÓNAI, 2008, p. 218).

Poderíamos separar os signos da “notação musical” em dois níveis de percepção: a) o da “obra”, que contém as indicações de ritmo, a altura das notas e o caráter; b) e o das “regras” de interpretação, que induz a uma leitura subjacente. Fundamentando-se em estudos da interpretação histórica, o maestro austríaco Nikolaus Harnoncourt usa o termo “regras” para designar procedimentos recorrentes não escritos e utilizados por intérpretes da música

¹ No texto *Prescriptive and Descriptive Music-Writing*, o musicólogo Charles Seeger (1958) aponta diferenças entre esses dois caracteres.

² Embora tais indicações possam ser entendidas como metáforas retóricas de andamento, o musicólogo Ross W. Duffin diz que: “*Allegro* significa ‘com alegria’, *Adagio* ‘de uma maneira tranquila’, *Largo* ‘amplamente’, e *Grave* significa ‘com seriedade’. Raramente há indicações de andamentos nestes termos. Exceções seriam *Lento*, por exemplo, ou *Presto*, que significa ‘rápido’” (DUFFIN, 1995, p. 6).

³ No Brasil, essa representação do ritmo chegou a gerar um nome para um subgênero musical, o samba sincopado — “um pleonasma exuberante”, nas palavras do violonista Luis Filipe de Lima (2022).

⁴ No período barroco, era comum ainda que compositores tocassem mais de um instrumento.

antiga. No estilo barroco, essas regras indicam que as notas, como os sons de um sino, devem terminar extinguindo-se aos poucos; que os andamentos devem ser indicados pelos passos da dança; que nas figuras com notas pontuadas, dependendo do caráter da obra, a nota curta pode ser tocada após seu valor notado; que as dissonâncias devem estar ligadas às notas principais etc. (HARNONCOURT, 1988, p. 38).

Uma regra associada a uma antiga convenção do barroco francês relacionava grupos de notas musicais binárias a sua interpretação em ritmos desiguais — “a desigualdade era longa-curta em uma proporção que, para efeitos práticos, variava da quase imperceptível 7:5 a aproximadamente 2:1” (NEUMANN, 1989, p. 66). O flautista francês Jean-Claude Veilhan (1979, p. 21–7), autor de *The rules of musical interpretation in the baroque era*,⁵ entre outras notações, sugere que a interpretação que o grupo de duas colcheias ilustrado em (A) no Exemplo 1, além da forma que está escrito, poderia ser interpretado como em (B), (C) ou mesmo (D), por exemplo. Chama-se a esse procedimento de *inégalité* e às notas assim tocadas de *notes inégales*.

Exemplo 1 — transcrição de um grupo de colcheias em *inégalité*



Embora o termo “regras” pareça ter um significado demasiadamente determinador, podemos entendê-lo como um conjunto de procedimentos a serem usados na interpretação de uma notação musical relacionada a períodos e estilos que estejam distantes na tradição — sem perder de vista que, sendo inexata a notação musical, caberá ao intérprete revelar a intenção do autor de uma obra musical.

O choro, o jazz e alguns de seus procedimentos interpretativos

É comum no *jazz*, no choro e em outros estilos ou gêneros populares que as músicas sejam notadas apenas com indicações essenciais (alturas e ritmos melódicos, formas e tonalidades) e sugestões de andamento (estas, indicadas pelos gêneros⁶ das peças). Como

⁵ Este trabalho, baseado no estudo de diferentes tratados da retórica musical, foi um dos grandes motivadores na escrita deste artigo, que advoga a adaptação da metodologia usada na construção de regras da música barroca para a investigação de procedimentos recorrentes na interpretação do gênero brasileiro choro.

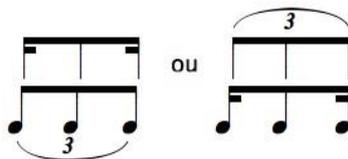
⁶ Como polca, *schottisch*, valsa, mazurca etc., no caso do choro.

vimos, na música barroca os detalhes de articulação, dinâmicas e agógicas são raramente prescritos.

Por tradição oral, desde fins do século XIX, os chorões têm compartilhado um conjunto de códigos de interpretação — com conduções rítmico-harmônicas, contracantos melódicos etc. A leitura e a escrita de partituras também contribuíram para a transmissão do choro, pois instrumentistas faziam circular em cadernos manuscritos as peças tocadas em suas práticas (ARAGÃO, 2013, p. 19). Tais notações, com melodias e indicações de gênero somente, eram suportes para a memorização da estrutura básica da música (ARAGÃO, 2013, p. 164). Sem marcações de articulação, acentuação, ornamentação e *nuances* rítmicos do fraseado musical (estes, aprendidos por tradição oral), elas servem como uma espécie de esboço, ou de *script*, segundo Nicolas Cook (2006).⁷ Aragão usa uma citação do etnomusicólogo Bruno Nettl para explicar os processos de transmissão no choro: “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.” (NETTL, 1983, apud ARAGÃO, 2013, p. 163).

Há traços da interpretação que são sistematizados a partir das práticas musicais. Por exemplo, na música brasileira há a recorrência da figura rítmica sincopada «semicolcheia–colcheia–semicolcheia». A flautista Andréa Ernest Dias (1996) recomenda que sua execução se aproxime de uma tercina em colcheias com a sua segunda nota encurtada — procedimento, supostamente, associado a questões da microrítmica, da pulsação múltipla⁸ etc., que são difíceis de serem demonstradas em uma notação prescritiva. Radamés Gnattali propunha grafar essa figura como nem sincopada nem quiáltera, de acordo com o Exemplo 2 — a execução seria aproximadamente uma mescla desses dois ritmos. (PAZ, 2015, p. 16).

Exemplo 2 — proposta de notação, por Radamés Gnattali
fonte: *500 Canções brasileiras* (PAZ, 2015, p. 16)



⁷ O musicólogo, em seu artigo *Entre o processo e o produto*, classifica as partituras de *scripts*, um termo teatral, ao invés de textos. Lembra que “a performance rotineiramente requer não tocar o que está grafado, e vice-versa; neste sentido, há uma incomensurabilidade entre o detalhe da notação e o detalhe da performance, de forma que a noção de um maior ou menor detalhamento não vem ao caso.” (COOK, 1995, p. 13).

⁸ A pulsação múltipla,⁸ na sua forma vertical, poderia ser representada pela sobreposição de pés binários a pés ternários, ou de um compasso simples a um compasso composto com o mesmo *beat* (ou seja, com pulsos básicos em igual frequência). Segundo Jones (1961, p. 102), na cultura tradicional africana, as pessoas são desde pequenas estimulados a bater o “3 contra 2.”

Essa explicação lembra a maneira como se demonstra a interpretação de colcheias no *jazz*. Monson (2002) transcreve um solo de Louis Armstrong (Exemplo 4), sobre o tema *Big Butter and Egg Man*, de Percy Venable, e observa como o trompetista executa ritmicamente, acentua e articula grupos de colcheias (o primeiro sistema apresenta o modelo de notação usada no *jazz* e o segundo a notação aproximada de sua interpretação). São aspectos das chamadas *swung quavers* (colcheias “suíngadas”) — um grupo de colcheias (A), do Exemplo 3, por vezes também escrito como (B), deve ser interpretado como (C).

Exemplo 3 — colcheias suíngadas no *jazz*

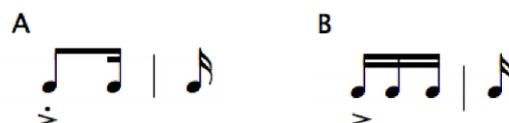


Exemplo 4 — *swung quavers* em solo de Louis Armstrong
fonte: *The Cambridge companion to jazz* (MONSON, 2002, p. 116)



Para garantir precisão e estabilidade rítmica, Dias (1996, p. 40) observa que o desenho anacrústico em três semicolcheias seguidas, do Exemplo 5 (B), deve ter sua primeira nota acentuada. Seja no choro ou na música de J. S. Bach, é recomendável a valorização das *arsis* e as ênfases nas anacruses — um argumento defendido por James Thurmond (1991) para diversos estilos musicais, em sua teoria do *note grouping*. O desenho anacrústico «colcheia–semicolcheia», do Exemplo 5 (A), costuma ter sua primeira nota acentuada e encurtada.⁹

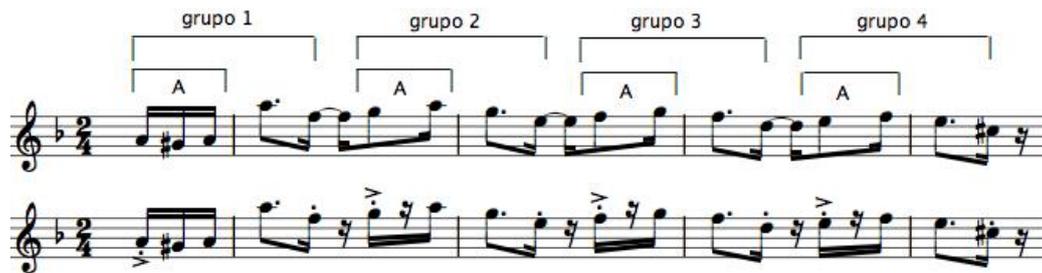
Exemplo 5 — células anacrústicas



⁹ O encurtamento de notas em figuras sincopadas tende a coincidir com as articulações de padrões rítmicos. Ver paradigma do *tresilo* e paradigma do Estácio, em Sandroni (2012), e padrões rítmicos de recorrência no choro, em Sève (2021).

Em finais de motivos, além do encurtamento de síncopes dentro de um tempo, há encurtamentos de síncopes (ou antecipações) entre tempos. O segundo sistema do Exemplo 6 ilustra os dois procedimentos — sendo as anacruses representadas por A — em quatro grupos de notas do choro “Dinorah”, de Benedito Lacerda.

Exemplo 6 — articulações e acentuações em fragmento de “Dinorah”
fonte: *Songbook Choro* • v.1 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007, p. 124)



É possível observar ainda que grupos de semicolcheias seguidas, que caracterizam o “moto contínuo”¹⁰ do choro, tendem a ser flexibilizados em andamentos mais lentos. O *Songbook Choro* mostra, em um fragmento de “Serenata no Joá”, de Radamés Gnattali, como Jacob do Bandolim altera ritmicamente a melodia (no primeiro sistema do Exemplo 7, em Fá maior, transcrito de sua gravação) em relação à partitura original, do álbum *Choros e criações*, de Luiz Americano, de 1940 (no terceiro sistema do mesmo exemplo, em Si bemol, abaixo).¹¹

Exemplo 7 — flexibilidade rítmico-melódica em “Serenata no Joá”
fonte: *Songbook Choro* • v.3 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011, p. 184)
e *Choros e criações* • álbum n° 4 (AMERICANO, 1940, p. 7)



Para tornar um fraseado solista de oboé mais próximo da linguagem da música popular, a escrita do motivo 5 de “Choros 6” (Exemplo 8), de Heitor Villa Lobos, mistura

¹⁰ Um procedimento que é também recorrente em peças barrocas.

¹¹ O segundo sistema do Exemplo 7 descreve o padrão rítmico recorrente de acompanhamento, tocado normalmente por violões e cavaquinhos em um grupo de choro.

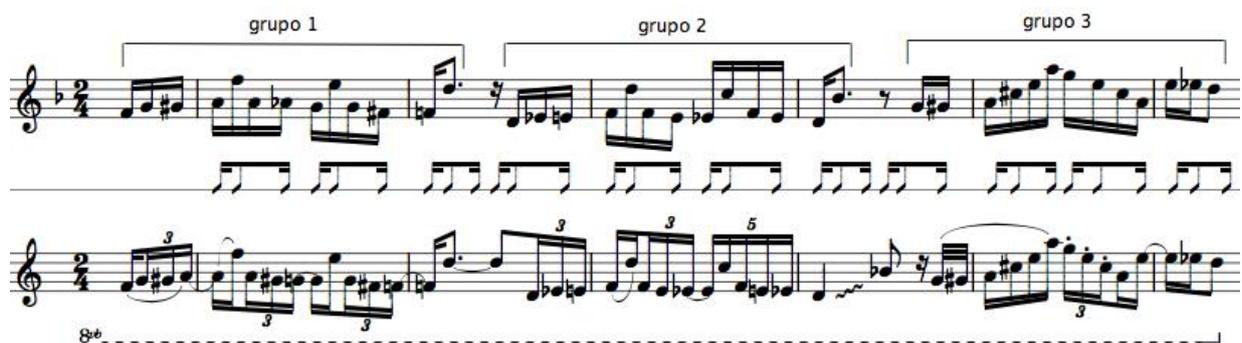
figuras sincopadas com tercinas e flexibiliza uma sequência de quatro semicolcheias de forma semelhante ao que ocorre na transcrição do solo de Jacob em “Serenata do Joá”, no Exemplo 7.

Exemplo 8 — notação prescritiva do solo de oboé no motivo 5 de “Choros 6”
fonte: *Heitor Villa-Lobos, vida e obra* (TARASTI, 2021, p. 197)



Enfim, de maneira similar aos fraseados próprios de discursos verbais — nos quais escolhemos enfatizar ou prolongar determinadas palavras ou sílabas em detrimento de outras —, na música, devemos separar as melodias em grupos de notas, para que, assim, possam ser flexibilizadas ritmicamente. O Exemplo 9 compara a partitura do *Songbook Choro* (primeiro sistema) com uma transcrição (descritiva) da interpretação de Abel Ferreira (terceiro sistema, oitava abaixo) em seu choro “Chorando Baixinho”, cujo fragmento inicial da primeira parte é apresentado em três grupos de notas (grupo 1, grupo 2 e grupo 3) com as respectivas variações rítmico-melódicas usadas pelo clarinetista.

Exemplo 9 — interpretação de Abel Ferreira em fragmento de “Chorando baixinho”
fonte: *Songbook Choro • v.3* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011, p. 52) e de
Chorando baixinho de Abel Ferreira (GOMES, 2007, p. 73)



As células de uma melodia de choro podem também ser ritmicamente alteradas para adaptar-se a certos padrões de acompanhamento. Choros escritos em padrões polcados ou maxixados (como mostra a edição original de 1938 de *Proezas de Solon*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, do Exemplo 10) foram gravados em padrões sambados (como mostra a transcrição da gravação de 1947 do mesmo choro realizada pela dupla de compositores, do Exemplo 10). No exemplo 10, é notável a recorrência de síncopes entre tempos a partir da

quarta semicolcheia do compasso (c. 2, 3 e 4), próprio do desenho rítmico maxixado (descrito no segundo sistema). O Exemplo 11 preserva as síncopes entre tempos e acrescenta síncopes entre compassos que não existiam na edição original. Estas síncopes aparecem tanto executadas pela flauta de Benedito Lacerda na melodia (primeiro sistema), quanto pelo sax tenor de Pixinguinha no contraponto (segundo sistema), de acordo com o desenho rítmico do estilo sambado (terceiro sistema).

Exemplo 10 — fragmento do choro *Proezas de Solon* em padrão maxixado
fonte: *O melhor de Pixinguinha* (CARRASQUEIRA, 1997, p. 115)



Exemplo 11 — fragmento do choro *Proezas de Solon* em padrão sambado
fonte: *Choro duetos v.1* (SÈVE; GANC, 2010, p. 28–9).



Possíveis regras para a flexibilização rítmica em melodias de choro

No choro, como vimos, a figura recorrente «semicolcheia–colcheia–semicolcheia», do Exemplo 12 (A), é geralmente interpretada em um ritmo intermediário entre (B) e (C), encurtando-se a segunda nota.

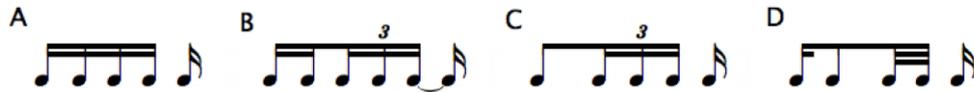
Exemplo 12 — células sincopadas



Outra célula característica — o grupo de semicolcheias, do Exemplo 13a (A) — enquanto é executada com uma certa exatidão em andamentos ligeiros (como em “A vida é

um buraco”, de Pixinguinha, em 13b) —, tende a ser modificada para (B) ou (C) em andamentos mais lentos (como em “Chorando baixinho”, de Abel Ferreira, em 13c). Por vezes, (A) pode ser interpretado como em (D).

Exemplo 13a — grupos de semicolcheias



Exemplo 13b — fragmento de “A vida é um buraco”, de Pixinguinha
fonte: *Songbook Choro • v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007, p. 56)



Exemplo 13c — fragmento de “Chorando baixinho”, de Abel Ferreira
fonte: *Songbook Choro • v.3* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011, p. 52)



Em valsas-choro (como “Rosa”, de Pixinguinha, do Exemplo 14c), a semínima de sentido anacrústico localizada no terceiro tempo do compasso 3/4, do Exemplo 14a (A), pode ser transformada em (B) e um grupo de colcheias, do Exemplo 14b (C), pode ser interpretado como em (D).¹²

Exemplo 14a — anacruses em valsas



¹² Meu artigo “Quatro rosas: mudanças interpretativas no fraseado de uma valsa brasileira”, de 2015, compara uma gravação com letra e três gravações instrumentais desta valsa. Esta análise tenta investigar como uma forma canção passa a interferir no fraseado de interpretações instrumentais.



Exemplos 16a e 17a (B), (C), (D), (E) e (F) — exemplificadas em “Ainda me recordo”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, no Exemplo 16b, em “Noites Cariocas”, de Jacob do Bandolim, do Exemplo 16c, e em “Bole bole”, de Jacob do Bandolim, em 17b.

Exemplo 16a — variações em seis notas por compasso

A		B	
C		D	
E		F	

Exemplo 16b — fragmento de “Ainda me recordo”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda
fonte: *Songbook Choro* • v.3 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011, p. 18)

Chords: F, A⁷, Dm, D⁷, Gm, D⁷, Gm, D⁷, Gm, D⁷, Gm.

Chords: B^b, B^o, F/C, A^b^o, Gm, C⁷, Am^{7(b5)}, D⁷₃, Gm.

Exemplo 16c — fragmento de “Noites Cariocas”, de Jacob do Bandolim
fonte: *Songbook Choro* • v.2 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011, p. 150)

Chords: G^{7M}, B^b^o, D⁷, G^{7M}.

Chords: E⁷, Am, E⁷, Am, E⁷, Am, Am^(7M), Am⁷, Am⁶.

Exemplo 17a — variações em quatro notas por compasso

A 

B 

C 

D 

E 

F 

Exemplo 17b — fragmento de “Bole bole”, de Jacob do Bandolim
fonte: *Songbook Choro • v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007, p. 84)



Percebe-se que algumas possíveis regras interpretativas usadas no choro guardam semelhanças com as descritas por Harnoncourt (1998) na seção inicial deste artigo. Isso supostamente se explica pelo fato de que determinados solistas fazem parte de quadros acadêmicos. Joaquim Callado, por exemplo, considerado um dos pioneiros do choro, foi antecessor de Duque Estrada Meyer na cadeira de flauta do Conservatório Imperial (que se transformaria no Instituto Nacional de Música, na República), como lembra Aragão (2013). Sucederam a Callado e Meyer, os flautistas Pedro de Assis e Patápio Silva, todos eles relacionados, em maior ou menor intensidades, às práticas musicais populares.

Considerações finais

Parece possível entendermos que o vocabulário musical utilizado pelos chorões se associa a um conjunto de regras interpretativas “tácitas”. Mas, seria o termo “regras” um conceito relacionado a algo demasiadamente rígido, determinador? Penso que não, se tivermos a perspectiva que as regras são passíveis de serem subvertidas — pois, para toda

regra há exceções. O uso dessa ideia tem simplesmente a intenção de contribuir na sistematização de procedimentos interpretativos do choro, ao aproximar das práticas populares a notação musical de composições e orquestrações desse gênero — como o fez Villa-Lobos em “Choros nº 6”, por exemplo.

Foram aqui sugeridas algumas poucas regras gerais sobre a flexibilização rítmica em melodias de choros. Analisar mais detalhadamente os procedimentos musicais é estudar os estilos particulares de cada um dos muitos intérpretes de choro, o que ultrapassaria enormemente os limites deste texto. Este artigo esboça simplesmente um caminho que deve ser discutido e aprofundado. É sempre aconselhável escutarmos os registros realizados por referências musicais como Benedito Lacerda, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldyr Azevedo, Altamiro Carrilho, Luiz Americano, Abel Ferreira, Dino Sete Cordas e outros mestres, que ajudaram, cada um a sua época, a criar um repertório e um vocabulário musical para o gênero e seus subgêneros. E entendermos que, ao serem repaginados pelas seguintes gerações de chorões, novos procedimentos, novos estilos e novas tradições podem surgir (de fato, estão sempre surgindo), e estabelecer um fluxo que tende a não cessar.

Referências

- ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- AMERICANO, Luiz. *Chôros e criações – álbum nº 4*. São Paulo: Irmãos Vitale Ed., s/d.
- ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal – Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Livraria e Edições Folha Seca, 2013.
- BRAGA, Luiz Otávio. *Violão de 7 cordas – teoria e prática*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.
- CARRASQUEIRA, Maria José. *O melhor de Pixinguinha – melodias e cifras*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto – música enquanto performance. *Per musi*, v. n. 14, p. 05–22, 2006. Disponível em http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf. Acesso em: 7 maio 2015.
- DIAS, Andréa Ernest. *A expressão da flauta popular brasileira – uma escola de interpretação*. 1996. Dissertação (Mestrado e Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- DUFFIN, Ross W. *Performance practice – Que me veux-tu? What do you want from me?* Early Music America v.1, n.1 (Fall 1995), p.27-36. Tradução não publicada de Paulo César Martins Rabelo.

GOMES, Wagno Macedo. *Chorando baixinho de Abel Ferreira – aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons – caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 1998.

JONES, A. M. *Studies in African music*. Londres: Oxford University Press, 1961.

LIMA, Luís Filipe de. *Para ouvir o samba: um século de sons e ideias*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2022.

MONSON, Ingrid. *Jazz Improvisation. The Cambridge companion to jazz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 114–132.

NEUMANN, Frederick. *New Essays on Performance Practice*. USA: University of Rochester Press, 1989.

PRATA, Sérgio (Dir.). *Tocando com Jacob*. Rio de Janeiro: Ed. Irmãos Vitale, 2006.

RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido – métodos de flauta do barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks editora e Distribuidora de Livros Ltda., 2008.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 2012.

SÈVE, Mário. *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. Rio de Janeiro: Irmão Vitale, 2021.

SÈVE, Mário. *Os saraus de Paulinho da Viola: choros, valsa e memórias*. 2019. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SÈVE, Mário. Quatro rosas: mudanças interpretativas no fraseado de uma valsa brasileira. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 14, p.75–105, jun. 2015.

SÈVE, Mário. Choro e fraseado: notação, regras e interpretação. In: SIMPÓSIO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4., 2016, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Unirio, 2016. p. 1301–1311.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro – estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 1999.

SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; DININHO. *Songbook Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2007, v.1.

SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; DININHO. *Songbook Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2011, v.2.

SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; DININHO. *Songbook Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2011, v.3.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

SEEGER, Charles. *Prescriptive and Descriptive Music-Writing*. *The Musical Quarterly*, vol. 44, n° 2, abr. 1958, p. 184–195. Disponível em <https://academic.oup.com/mq/article-abstract/XLIV/2/184/1139015?redirectedFrom=fulltext> . Acesso em: 12 maio 2024.

TARASTI, Ero. *Heitor Villa-Lobos, vida e obra (1887-1959)*; [tradução Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo, Claudia Sarmiento]. São Paulo, SP: Editora Contracorrente, 2021.

THURMOND, James Morgan. *Note Grouping – a Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Ft. Lauderdale, USA: Meredith Music Publications, 1991.

VEILHAN, Jean-Claude. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th – 18th Centuries)*. Paris, France: Alphonse Leduc, 1979.