

O fagotista chorão: um autoestudo do processo de aquisição da linguagem do Choro no fagote

Daniel Siriani Montaholi

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)
danielsm@estudante.ufscar.br

Orientador: Fernando Stanzione Galizia
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)
fernandogalizia@ufscar.br

Resumo: O presente artigo surgiu da motivação do autor em adquirir a linguagem do Choro em seu instrumento principal, o fagote, instrumento não típico deste gênero. Este processo é registrado em diário reflexivo (RAMOS; ORTENZI, 2024) fundamentado na prática deliberada (DA SILVA; CAREGNATO, s/d) e baseado na autoetnografia (BENETTI, 2017). Como objetivo geral foi investigado o processo de aquisição da linguagem do Choro no fagote. De objetivos específicos, definiu-se: averiguar que ações são necessárias para aquisição de linguagem de Choro no fagote; analisar as dificuldades enfrentadas e o porquê destas dificuldades; e sistematizar os conhecimentos e habilidades necessários para aquisição de linguagem de Choro no fagote. A metodologia de pesquisa se caracteriza como um autoestudo registrado em diário reflexivo. As ações formativas para a elaboração deste artigo foram: Encontros formativos sobre a linguagem do Choro com o orientador; Escuta e análise de gravações de Choro; Participações de rodas de Choro; Adaptações de métodos técnicos de estudo; Mimetização de intérpretes do gênero; e desenvolvimento técnico de quatro ornamentações características do Choro (mordente, glissando, improviso, antecipações e ritardos). O resultado desta experiência se deu com a comparação entre duas gravações de Choro no fagote, realizadas no início e no final do diário. As análises entre as gravações através da escuta analítica demonstraram evolução significativa no fraseado, no uso dos recursos estilísticos e na segurança interpretativa, evidenciando que a aprendizagem da linguagem do Choro exige integração entre estudo técnico, experiência coletiva, escuta ativa e reflexão. Conclui-se que, embora desafiadora, a aquisição da linguagem do Choro no fagote é possível e enriquecedora, contribuindo para ampliar o campo de atuação do instrumentista e fortalecer o desenvolvimento artístico do mesmo.

Palavras-chave: fagote; linguagem de choro; autoaprendizagem; autoetnografia.

Introdução

Este artigo é fruto de uma pesquisa em âmbito de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de graduação, para o curso de Licenciatura em Música da UFSCar. O ponto de partida para este estudo veio de um desejo de melhorar a interpretação no fagote e entender a

linguagem do Choro, gênero musical brasileiro. Iniciei meus estudos neste instrumento numa escola erudita, aprendi a ler partituras, teoria da música ocidental e respeitar suas regras e o repertório canônico do fagote. Quando conheci o Choro, em paralelo aos meus estudos de fagote no Conservatório de Tatuí em 2012, logo me encantei pela sonoridade e pela execução instrumental. Mas ao pegar uma partitura de Choro e tentar executá-la, percebi que, o que eu tocava era diferente¹ da forma com que ouvia os intérpretes, apesar de eu tocar todas as notas e executar corretamente a rítmica e as alturas.

Para que o conceito de obra musical se tornasse real na concretude do mundo, era necessário não apenas partituras com notação completa, mas também uma prática interpretativa fundada no ideal de fidelidade às intenções do compositor, assim como uma maneira de apresentação que carregasse a noção de música como arte e os significados sociais atrelados a ela (DOMENICI, 2024, p. 29).

Como diz Domenici (2024), ao comparar a partitura² com a execução, notei que o instrumentista fazia outras coisas que estavam em uma esfera além da partitura, o que foi percebido enquanto característica do jeito “chorão” de tocar. Quando perguntava isso para meus professores de música, sempre vinha a resposta de que essa forma de executar a música era algo que todo chorão já fazia e a conversa se findava na minha interpretação que tocar Choro é uma habilidade inata dos chorões. Não satisfeito com isso, perguntas rodeavam minha cabeça: Mas do que se tratava essa habilidade? É possível aprender a tocar dessa forma? O fagote permite esse tipo de interpretação?

Eu acreditava que os exercícios que estava realizando me trariam elementos técnicos para uma boa execução do Choro, pois buscava a execução de notas longas para limpeza do som e resistência, além de treinar escalas e arpejos. Lembro de meu professor na época, que constantemente falava da qualidade do som e me aconselhava a ouvir fagotistas para internalizar o timbre e características do intérprete: *staccato* bem definido, som estável, controle da respiração e vibrato, por exemplo, aspectos técnicos de execução do instrumento.

¹Dentro da obra musical, a partitura não é absoluta. É uma tentativa de escrever algo que está no âmbito sonoro (DE OLIVEIRA, 2019).

²No decorrer deste artigo opto por trazer recursos auditivos e minutagem dos trechos ao invés da representação gráfica e uso de partituras. Assim, possibilitando ao leitor, uma experiência focada na escuta, fazendo um paralelo de como ocorre a transmissão oral no Choro.

Porém, por estar numa instituição com a tradição da música de concerto, todas as peças que eu tocava dentro do curso de fagote, eram de repertório erudito e os exercícios preparatórios sempre eram voltados para a prática orquestral que de certa forma me afastava do idiomatismo do Choro. Era como se todo fagotista tivesse a sina: tocar em uma orquestra ou banda sinfônica.

Quando aprendia um novo repertório erudito, ouvia com frequência a frase: “escute Klaus Thunemann³, ele é a referência para qualquer fagotista”. Fui me dando conta que não me identificava com a música de concerto, e por isso iniciei minha busca por caminhos que me fizesse aprender a tocar o Choro: Assistir aulas como ouvinte do curso de música popular do Conservatório de Tatuí; assistir ensaios do grupo de Choro do conservatório em questão; participar de festivais de Choro; e consumir conteúdo relacionado ao universo do Choro, além de adaptar os estudos de escalas e arpejos.

Porém, quando falava isso para pessoas do ramo erudito, notava perguntas como: “você já ouviu algum fagote no Choro?”. De longe essa pergunta é recorrente e por isso levo em consideração o estudo autoetnográfico, pois ele não se limita à minha percepção pessoal, mas me permite expandir essa percepção para a esfera coletiva (BENETTI, 2017).

Ao mesmo tempo, eu também me fazia a mesma pergunta, pois eu mesmo não sabia de outros fagotistas chorões e isso me fez olhar para outros instrumentos que possuem a tradição erudita. No universo da flauta transversal, um instrumento mais presente no Choro, é possível encontrar muitas referências como Odette Ernest Dias⁴ no erudito e Altamiro Carrilho⁵, no Choro. Ainda que atualmente existam nomes que executem música popular no fagote, como por exemplo Alexandre Silvério⁶ que possui um trabalho fantástico no Jazz, ainda há um espaço para ser ocupado⁷.

Sendo assim, essa pesquisa busca responder à seguinte questão: de que forma podemos conduzir um processo de autoestudo dirigido no fagote para adquirir linguagem de

³Renomado fagotista alemão, é referência internacional em performance e pedagogia do instrumento.

⁴Flautista francesa radicada no Brasil, formada pelo Conservatório de Paris, teve papel fundamental na Orquestra Sinfônica Brasileira e na consolidação da flauta erudita no país.

⁵Flautista brasileiro, é uma das maiores referências do choro, reconhecido pela técnica virtuosística e vasta produção artística.

⁶Fagotista brasileiro, primeiro fagote da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), atua tanto no erudito quanto no jazz.

⁷Um tema interessante para pesquisas futuras é o mapeamento de fagotistas que atuam na música popular.

Choro? Para respondê-la defini como objetivo geral investigar o processo de aquisição da linguagem do Choro no fagote a partir de uma perspectiva autodirigida e fundamentada na prática deliberada (DA SILVA; CAREGNATO, s/d) e autoetnografia (BENETTI, 2017). Como objetivos específicos, me propus a:

- Averiguar que ações são necessárias para aquisição de linguagem de Choro no fagote;
- Analisar as dificuldades enfrentadas e o porquê destas dificuldades;
- Sistematizar os conhecimentos e habilidades necessários para aquisição de linguagem de Choro no fagote.

Para a construção desta investigação, foram realizados três encontros com meu orientador para o estudo das técnicas necessárias para execução, seguindo o idiomatismo do gênero. Foram realizados estudos individuais e participações no projeto de extensão Roda de Choro da UFSCar⁸, e a documentação deste processo em um diário reflexivo (RAMOS; ORTENZI, 2024). No momento final da pesquisa, compararei o resultado em relação ao registro inicial.

A estrutura do artigo consiste em: Revisitar a definição sobre o Choro como gênero musical, destacando suas características históricas, idiomáticas e técnicas. Em seguida, abordo o fagote através da música de concerto, depois trago meus relatos do diário reflexivo datados em 13 de junho de 2025, 04 de julho de 2025 e 18 de julho de 2025. As considerações finais, é a retomada dos objetivos do estudo, os resultados alcançados, mostrando para o leitor as dificuldades enfrentadas e possíveis desdobramentos desta pesquisa.

O Choro

Antes de falar sobre o Choro, quero partilhar uma história curiosa que encontrei durante esta pesquisa. Elione Medeiros, conta em sua dissertação sobre as Valsas para

⁸Trata-se de um projeto de extensão coordenado pelo orientador desta pesquisa que visa realizar rodas didáticas de Choro em locais diversos da cidade de São Carlos, incluindo o campus da UFSCar. Tanto pessoas da comunidade interna quanto externa podem participar de duas formas: tocando algum instrumento na roda ou apreciando a música. As rodas são semanais e este projeto existe desde Outubro de 2023.

Fagote Solo, de Francisco Mignone⁹, um caso inusitado que pode nos ajudar a compreender de forma prática como a linguagem do choro de fato não pode ser adquirida apenas através da notação musical tradicional. Ele detalha que Hary Schweizer, professor de fagote da UNB, depois de presentear seu professor alemão Joachim Von Lorme, também fagotista, com a partitura e a gravação das Valsas por Noel Devos, recebeu o seguinte comentário: o registro do fonograma não correspondia ao que estava registrado na partitura que recebeu, ou não estava representada de forma fiel (MEDEIROS, 1995, p. 42 *apud* CURY, 2011, p. 41).

Devos, ainda que francês, já estava "impregnado" com o sotaque interpretativo brasileiro e não fazia ideia das características básicas que havia interiorizado. Lorne era representante de uma escola de interpretação adepta ao mais alto grau de rigor rítmico, entretanto não possuía a mesma experiência de seu aluno e por isso comparar a partitura ao fonograma trouxe estranhamento a ele (CURY, 2011, p. 41).

Com isso, é possível ter em mente a necessidade de avaliar como as especificidades da interpretação da música brasileira, nesse caso o Choro, refletem em aspectos como: sonoridade; vibrato; dinâmica e articulação; ritmo e agógica; acentuação e fraseado. Assim como outros idiomatismos musicais, as interpretações do Choro também sofrem mutações a depender dos intérpretes e de seus locais de origem, e esse é um elemento essencial a se considerar no momento de estudo do gênero (*ibidem*, p. 42).

No material intitulado "Dossiê Técnico do Choro" (ACAMUFEC/IPHAN, 2023), é possível compreender como o termo começou a se popularizar no início da década de 1890. Nessa época aparecem os primeiros registros da imprensa utilizando a palavra "choro" e a vinculando aos bailes e festas dos bairros mais populares da cidade do Rio de Janeiro como Saco de Alferes e Cidade Nova.

É de se notar que a maior parte das descrições que aparecem nos jornais nos anos seguintes reforçam seu caráter de cultura popular: o "choro" é uma ocasião festiva com música (em geral tocada por violões, cavaquinhos e instrumentos de sopro), dança e comida em bairros onde predominavam as camadas de baixo poder econômico da população, que surgem a partir de uma nova ordem social no Segundo Reinado (ACAMUFEC/IPHAN, 2023, p. 40).

⁹Compositor brasileiro, escreveu algumas das obras mais importantes do repertório nacional para fagote, destacando-se pela escrita idiomática, expressiva e tecnicamente desafiadora para o instrumento.

É importante reforçar que o choro nesta época, não era ainda reconhecido como um gênero musical, e sim como uma maneira de se executar vários gêneros dançantes como: valsa, tango, maxixe, schottisch e a polca. Cada um deles com suas características específicas (LOUREIRO, 1993, p. 25-28).

Depois de mais de 40 anos da primeira aparição do choro na imprensa, em 1936, Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido por "Animal", publica um livro importante para história do gênero: "O Choro - Reminiscências dos chorões antigos". Nesse documento são descritos em pequenos verbetes mais de duzentos músicos da época, além de uma rica descrição do ambiente musical, festas e danças populares.

Dessa forma, os verbetes do carteiro nos permitem alcançar uma visão micro-histórica de músicos como Videira, flautista e operário de uma fábrica de charutos, que, apesar de não dominar a leitura musical, era um grande mestre em seu instrumento; de Leopoldo Pé-de-Mesa, lustrador de móveis e morador do morro do Pinto, que "com sua flauta de cinco chaves já muito velha, presa com elásticos, tocava só músicas fáceis, lá uma ou outra mais difícil", mas que sabia animar os bailes em que participava; ou de Josino Facão, que tocava oficleide "pessimamente e de ouvido", mas que era presença constante nas rodas, sendo considerado um "herói do choro". Em suma, os músicos descritos são em sua maior parte operários, estivadores, marceneiros, carteiros e baixos funcionários públicos que se constituíam como a base social do choro no Rio de Janeiro de finais do século XIX e inícios do século XX (ACAMUFEC/IPHAN, 2023, p. 47).

Podemos notar através deste relato que os chorões eram músicos com outros ofícios, e percebe-se que pela descrição desses músicos parecem menos habilidosos por: "tocar só músicas fáceis", "pessimamente e de ouvido" "não dominar a leitura musical". Levo em consideração que há uma noção de bom no imaginário do carteiro e músico, Animal, que são aqueles que dominam a leitura.

É de se notar que a maior parte das descrições que aparecem nos jornais nos anos seguintes reforçam seu caráter de cultura popular: o "choro" é uma ocasião festiva com música (em geral tocada por violões, cavaquinhos e instrumentos de sopro), dança e comida em bairros onde predominavam as camadas de baixo poder econômico da população, que surgem a partir de uma nova ordem social no Segundo Reinado (ACAMUFEC/IPHAN, 2023, p. 40).

Podemos imaginar que no início do Choro, até o relato do Animal, os agentes que estavam tocando e estruturando dos choros eram pessoas de baixo poder econômico. Talvez não seja exagero dizer que a maioria eram pessoas negras, pois neste recorte temporal o Brasil tinha acabado de abolir a escravidão, proclamado a república e isso intensificou o exodo para os centros urbanos, com isso, estivadores, carteiros, marceneiros e outros ofícios similares eram realizados, majoritariamente, por pessoas negras. O ponto aqui é reforçar que desde o começo do choro a tradição oral é presente na criação e disseminação inicial do gênero musical. E indico textos para as pessoas leitoras se aprofundarem na história¹⁰ do choro.

Por se tratar de uma pesquisa sobre performance, entende-se o Choro como gênero que se caracteriza pelo: compasso binário; andamento moderado ou rápido; modulações na parte C; e o uso de síncopas. Também é caracterizado pelo virtuosismo instrumental, improvisos repletos de ornamentações e uma espécie de contraponto particular (CURY, 2011, p. 18).

Outra característica fundamental do Choro é o uso de uma harmonia tonal. Segundo Dourado (2004), a harmonia pode ser definida como um sistema que utiliza algarismos romanos (graus) e aborda os movimentos tonais a partir do ponto de vista da nota tônica. Essa visão também é abordada por teóricos como Carlos Almada (2006) e Almir Chediak (1986).

Há outros pontos que distinguem o Choro: na parte “C” da música ocorre uma mudança de tonalidade, maior para um menor e vice-versa, característica que herdou da modinha e que lhe confere um caráter melancólico em alguns momentos (CURY, 2011, p. 28). São características comuns do Choro a movimentação do baixo por graus conjuntos, o uso frequente de apojaturas e a utilização da síncope.

De forma geral, as linhas mais destacadas do choro são: a do solista, que normalmente é desempenhado pela flauta, por exemplo, e a do baixo, de forma comum a cargo do violão de sete cordas.

¹⁰Disponível

em:

<https://www.nonada.com.br/2024/05/origem-popular-e-negritude-apagada-como-se-formou-o-choro/>;
<https://jornal.usp.br/cultura/choro-tem-origem-em-ritmos-europeus-e-africanos/>;
<https://jornal.usp.br/cultura/choro-na-roda-da-historia-a-trajetoria-do-genero-que-e-patrimonio-cultural-imaterial-do-brasil/>.

Em uma formação mais convencional, dentro dessas extremidades existe o "recheio" de mais um violão e cavaquinho que complementam a harmonia tocando as notas de forma simultânea e estabelecem caráter rítmico sincopado. Esses padrões rítmicos, na maioria dos casos, não vêm escritos na partitura. Nela, constam apenas linha melódica e cifras. Sendo assim, os músicos precisam de experiência prévia para executá-los de forma fluída.

Para finalizar, em grupos maiores, os traços particulares ainda são mantidos, pode haver alternância de instrumentos solistas (que fazem a melodia principal), ou até mesmo um contraponto adicional entre eles. A característica rítmica é favorecida pela presença essencial do pandeiro (LOUREIRO, 1991, p. 55 *apud* CURY, 2011, p. 28).

O fagote através da música de concerto

No segundo semestre do ano de 2012, quando ingressei no curso de fagote do Conservatório de Tatuí, eu não tinha noção do que era um fagote. Lembro que na época fiz uma entrevista para entrar no curso regular em fagote do Conservatório em questão sem o conhecimento prévio do instrumento. Futuramente eu entenderia a razão do fagote não ser tão popular: é devido ao alto custo do instrumento e de sua manutenção.

Ao me deparar com o instrumento pela primeira vez fiquei impressionado com sua aparência, tamanho e timbre. Netto Grillo et al. (2023), detalham as características físicas do fagote no artigo "A física e a música no fagote":

Trata-se de um aerofone de madeira que usa um tudel (um pequeno tubo curvado de metal) e uma palheta dupla (2 pedaços de uma cana especial iguais que são juntados por um barbante e um fio de cobre) sendo esse o processo de produção do som no instrumento. O ar percorre aproximadamente 2,40m desde a sua entrada até a saída pela campana, que é a peça conectada na outra extremidade que não a da palheta. Seu tubo é formado de peças em madeira que são conectáveis, dessa maneira, o instrumento pode ser desmontado a fim de facilitar o transporte. Tem uma sonoridade distinta, anasalada e inconfundível dentro da massa orquestral. (NETTO GRILLO et al., 2023, s/p.)

Existe um mito da origem do fagote, que é trazido por Fábio Cury¹¹ em: “Podcast - Aqui a música toca | Instrumentos e seus mundos: Fagote” no canal do Youtube da OSESP¹² (2025). O mito refere-se que o Frei Afrânio de Ferrara (1539) criou o fagote, porém, esse instrumento pouco se comparava com o fagote que conhecemos. A criação do fagote não tem uma data e um inventor exato, mas sabe-se que o fagote tem origem da Dulciana. Fábio Cury detalha essa história no trecho: “Então, a gente costuma dizer que o fagote tem um precursor... que seria a Dulciana¹³. A gente costuma dizer Dulciana aqui, mas isso é uma “italianização” do termo. O termo em português seria “baixão” (Aqui a música toca | Instrumentos e seus mundos: Fagote, OSESP, 2025, 05 '13”, transcrição própria).

Sendo assim, percebe-se que o fagote é um instrumento de sopro, de palheta dupla e pertencente à família das madeiras.



Fig. 01 - O fagote no case (criação própria).

¹¹Fagotista brasileiro, professor na Universidade de São Paulo (USP), atua como solista, camerista e pesquisador do repertório para fagote.

¹²OSESP é a sigla para Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Link para o episódio completo do podcast em: <https://www.youtube.com/watch?v=fdKtF4E0l8Y>. Acesso em: 05 dez. 2025.

¹³Disponível em: <https://youtu.be/5WTCXJyEik4?si=DTWOwrxtaiHCHxBK>. Acesso em: 19 dez. 2025

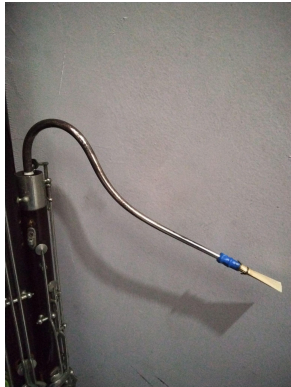


Fig. 02 - O tudel e a palheta (criação própria).



Fig. 03 - O fagote montado (criação própria).

Em relação ao repertório musical, o fagote é fortemente ligado às composições orquestrais. É possível perceber uma grande quantidade de composições para o instrumento no período barroco, em destaque Antônio Vivaldi¹⁴. Oliveira (2024), se refere a isso no seguinte trecho:

Ainda que Vivaldi seja amplamente reconhecido pela sua vasta produção de concertos para violino, é interessante assinalar que o segundo instrumento ao qual dedicou um número significativo de concertos solistas foi o fagote. Vivaldi compôs um total de 39 concertos para fagote, dos quais dois estão incompletos, entre aproximadamente 1728 e 1737. (OLIVEIRA, 2024, p. 12).

Quando o instrumento passou a ser usado, sua função era o reforço do baixo contínuo nas peças. Com a evolução do instrumento¹⁵, que se dá por conta da organologia¹⁶, o fagote foi ganhando mais destaque nas composições e se estabeleceu também como solista e não só reforço do acompanhamento (OLIVEIRA, 2024). Fábio Cury também destaca no podcast estes espaços do fagote como solista, devido a capacidade de tocar de forma cantabile e lírica (OESP, 2025). Este fato também é reforçado por Langwill (1939, *apud* OLIVEIRA, 2024, p. 07): "a verdadeira posição do fagote como um instrumento tenor foi então reconhecida, e ele não foi mais relegado a dobrar o baixo".

Com o passar dos anos, o fagote também ganha espaço em composições populares, inclusive brasileiras¹⁷. Por exemplo, podemos observar na introdução de Preciso me Encontrar¹⁸ de Candeia, que ficou eternizada na voz de Cartola. Em Os Afro-Sambas¹⁹ de Baden Powell e Vinicius de Moraes, há também a presença do fagote no álbum. Com Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro, encontra-se o fagote na canção Quebra-Mar²⁰. Isso reforça a versatilidade de funções do fagote.

¹⁴Compositor barroco, foi o principal responsável pela consolidação do gênero concerto, tendo escrito cerca de 550 obras, marcadas por virtuosismo, contraste e forte impulso rítmico.

¹⁵Desde o século XVII, o fagote passou por várias mudanças: de duas chaves, chegou a cerca de vinte e cinco, e seu corpo foi redesenhado para ampliar volume e equilíbrio sonoro. Entre as inovações recentes estão os modelos em cinco partes (MASCARENHAS JÚNIOR, 1999, p. 40).

¹⁶Ciência que estuda, descreve e classifica os instrumentos musicais.

¹⁷Outro tema interessante para pesquisas futuras é o mapeamento de músicas populares brasileiras que possuem fagote na instrumentação.

¹⁸Disponível em: https://youtu.be/56mu8KSUYqk?si=3TCFvI9rBR_KRfhI

¹⁹Disponível em: https://youtu.be/E7k5laXSU7I?si=PgGcOq_4JGmVsgjE

²⁰Disponível em: <https://youtu.be/K1JYT6Nw2GE?si=sOm0m1aIK--hl7TV>

O processo de autoestudo realizado

Além do diário reflexivo, utilizo um procedimento denominado prática deliberada. Segundo Ramos e Ortenzi (2024), é a forma mais eficiente de garantir ao indivíduo o desenvolvimento de habilidades em qualquer domínio. Essa prática envolve alguns princípios listados pelos autores:

Estes princípios são: (1) o desenvolvimento de habilidades que já tenham sido alcançadas por outros; (2) a constante saída da zona de conforto durante a prática; (3) objetivos específicos e bem definidos; (4) concentração total enquanto a atividade é realizada; (5) feedback de um professor ou tutor, de modo a realizar ajustes na prática quando necessário; (6) uso e desenvolvimento de representações mentais eficientes; e, finalmente, (7) construção ou modificação de habilidades previamente adquiridas (RAMOS; ORTENZI, 2024, p. 330).

Os autores ainda afirmam que o diário reflexivo é uma ferramenta que contribui para o desenvolvimento da prática deliberada. Da Silva e Caregnato (s/d), explicam sobre este tipo de prática:

Entende-se como prática deliberada uma atividade estruturada, cujo objetivo é melhorar o desempenho de uma habilidade. Por meio dela, tarefas são criadas para superar fraquezas, e o desempenho individual é cuidadosamente monitorado para fornecer informações que conduzam à sua melhoria (DA SILVA; CAREGNATO, s/d, p. 191).

Além da prática deliberada e do diário reflexivo, a presença do professor durante os encontros auxiliou a transmissão do conhecimento. McPherson e Renwick (2001, *apud* Ramos e Ortenzi, 2024, p. 331) falam da importância do docente durante este processo:

McPherson e Renwick (2001) também demonstraram o papel do professor para moldar e demonstrar estratégias específicas que seus estudantes possam realizar durante seus estudos em casa. No entanto, tais estratégias podem se mostrar menos eficazes, caso o estudante não busque desenvolver a capacidade de controlar e monitorar a si mesmo. Por isso, é fundamental a presença de um professor que os incentive a refletir sobre suas práticas e os oriente a seguir caminhos que os façam praticar utilizando ferramentas de maneira eficiente, como é o caso da utilização do diário reflexivo.

A importância da escrita autoetnográfica através do uso do diário reflexivo na prática deliberada será fundamental para entender o ponto de vista do instrumentista e como as práticas culturais e sociais mais amplas vibram com o aprendizado e vivências anteriores do autor.

13 de junho de 2025.

Hoje é sexta-feira 13, apesar de ser relacionado ao dia de má sorte, inicio meu autoestudo da linguagem do Choro para o fagote. Na verdade, ao estudar essa possibilidade metodológica de pesquisa, encontrei um termo mais adequado: a autoetnografia. Benetti (2017) fala que esta metodologia é um tipo de pesquisa que se baseia em experiências pessoais, faz parte do gênero autobiográfico e tem como objetivo descrever e analisar as vivências individuais de forma organizada para, depois, compreender como essas experiências se relacionam com os aspectos culturais e sociais mais amplos. Em sua pesquisa *A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística*, Benetti embasa essa afirmação no trabalho de Tony E. Adams, Stacy H. Jones e Carolyn Ellis (2015) em *Autoethnography. Understanding Qualitative Research*:

um método de pesquisa que: 1) utiliza a experiência pessoal do pesquisador para descrever e criticar crenças culturais, práticas, e experiências; 2) reconhece e valoriza as relações do pesquisador com os outros; 3) utiliza uma profunda e cuidadosa autorreflexão – habitualmente referida como “reflexividade” – para nomear e interrogar as intersecções entre o eu e a sociedade, o particular e o geral, o pessoal e o político; 4) mostra “pessoas no processo de descoberta sobre o que fazer, como viver, e o significado de suas lutas”; 5) equilibra o rigor intelectual e metodológico, emoção, e criatividade; [e] 6) busca por justiça social e por uma vida melhor (ADAMS; JONES; ELLIS, 2015, p. 1-2 *apud* BENETTI, 2017, p. 152).

Portanto, essa abordagem foi escolhida em minha pesquisa devido à ausência de uma tradição de uso do fagote no Choro, sendo que a escola fagotística é predominante focada na lógica conservatorial.

Está bem frio, a sensação térmica é de 9°C e isso dificulta o meu “tocar”. Gisiger (2017) relata em sua pesquisa que as palhetas usadas por músicos de instrumentos de sopro podem mudar com o tempo por causa de fatores do ambiente, como a umidade e a

temperatura, que afetam as fibras do material e alteram seu funcionamento. Gisiger reforça essa preocupação através de Young Rennick (2010, p. 38 *apud* GISIGER, 2017, p. 185):

Os fabricantes de palhetas, conscientemente ou inconscientemente, consideram muitas variáveis além do pedaço de cana ao tentar fazer esta peça de madeira vibrar. A umidade, a altitude e a pressão barométrica afetam o desempenho de uma palheta e as decisões sobre como raspá-la. Todos os três dos fatores mencionados estão ligados [...] todos esses fatores ambientais afetam muito as vibrações de uma cana [...].

Essas mudanças de temperatura e outros fatores dificultam algumas questões musicais, como a afinação, a resistência da embocadura e o ataque das notas na palheta.

Mesmo assim fui até o Teatro de Bolso da Universidade Federal de São Carlos - UFSCar onde o grupo “Os Choristas”²¹, juntamente com meu orientador nesta empreitada, ensaiam toda sexta-feira pela manhã. Meu orientador escolheu este grupo porque, além de fazer parte dele, eu já havia assistido suas apresentações e estava familiarizado com os integrantes, pois tocamos juntos nas Rodas de Choro da UFSCar.

Tocamos um Choro, Doce de Coco - Jacob do Bandolim²², para aquecimento e depois iniciamos a gravação do Choro Benzinho - Jacob do Bandolim²³. A ideia é que eu executasse o Choro na atual técnica que me encontro, “GRAVAÇÃO 1²⁴”, para depois, no final do diário, gravar novamente e observar se houve algum tipo de aquisição de aspectos interpretativos e estilísticos de minha parte, demonstrados na execução do mesmo Choro no fagote.

Eu notei, já no aquecimento, que teria dificuldades com os ataques das notas, como falado anteriormente, e senti que meu som estava “fofo”. Shimoda (2023) exemplifica essa classificação ao falar sobre timbre e identidade sonora em seu trabalho intitulado *TIMBRE COMO IDENTIDADE SONORA: UMA PROPOSTA DE SEMIOTIZAÇÃO*. Para o autor, de maneira recorrente, as descrições de timbre usam como princípio duas estratégias: a primeira, uma nomeação da fonte sonora no mundo natural, neste caso o fagote. A segunda estratégia é a

²¹Trata-se de outro projeto de extensão conduzido pelo orientador deste estudo. Consiste em um grupo musical do tipo "regional", que foi muito comum na primeira metade do século XX no Brasil, para executar concertos didáticos e apresentações musicais de Choro.

²²Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HaffqSKR_gI

²³Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q6qNbJWkzNU>

²⁴Disponível

em:

https://soundcloud.com/daniel-cupim/benzinho-jacob-do-bandolin-inicio-do-diario-reflexivo/s-9KKB0cKvFhY?si=6a2bb075a24c4e3f802902b46a3a20ca&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

qualificação deste mesmo objeto sonoro utilizando-se de adjetivações metafóricas, que no caso foi a palavra fofo. O autor adota, como exemplificação, Heidemann (2016, *apud* SHIMODA, 2023) para explicar essa duplicidade descritiva:

Frequentemente explicamos nossas percepções simplesmente nomeando a fonte sonora como etiqueta para o timbre, ou por uma combinação de metáfora, onomatopeia, mímica vocal e gestualidade. Poderíamos usar metáforas multimodais como 'brilhante' ou 'áspero' para descrever essas impressões sensoriais, com variados graus de concordância entre os ouvintes a respeito do significado específico desses termos (HEIDEMANN, 2016, p. 03 *apud* SHIMODA, 2023, p. 87)

Esse som que chamo de fofo, particularmente, não me agrada. Quando eu era músico de Banda Sinfônica, um maestro sempre falava sobre meu som dessa forma: "Brother, seu som está fofo e fraquinho, o som do fagote precisa preencher toda a sala." A lembrança que me veio foi a imagem deste maestro gesticulando e falando isso no momento que toquei.

Estava bem ansioso para a primeira gravação. Não me senti tão entrosado com o grupo, mesmo que já tivesse tocado com eles em outras rodas. Esta ansiedade me levou a ler o trabalho de Sinico e Winter (2013), que falam em sua pesquisa sobre ansiedade na performance musical (APM). Segundo eles, a ansiedade pode restringir e, em alguns casos, facilitar a performance com estratégias variáveis. Wilson (2002, *apud* SINICO e WINTER, 2013, p. 241) corrobora essa ideia com sua pesquisa dizendo que, se o nível de excitação for muito alto, que no caso da gravação estava bem elevado mesmo, pode resultar numa perda da concentração, lapso de memória, instabilidade no corpo e também no instrumento musical. Os autores trazem isso à tona com Kenny (2011, *apud* SINICO; WINTER, 2013):

A experiência de ansiedade na performance musical (APM) pode ser, de acordo com Kenny, "uma defesa contra a experiência ou reexperiência emocional fortemente dolorosa ou o medo da possibilidade de enfrentar uma futura ameaça intolerável", isto é, o medo da vergonha ou da humilhação diante de uma apresentação malsucedida (KENNY, 2011, p. 23 *apud* SINICO; WINTER, 2013, p. 243).

Como resultado dessa ansiedade e dada a tamanha a importância da gravação, eu não conseguia me sentir presente no palco; meu foco era na partitura e quando tentava sair dela me perdia; esquecia tudo que estava ao meu redor.

Durante a gravação tentei sair várias vezes da partitura. Em minha jornada como músico, utilizei com frequência o recurso da escrita musical. Pereira (2019) e Rosa (2018), afirmam que as partituras eram pouco comuns nas rodas. Geralmente, eram usadas por iniciantes no aprendizado do gênero, músicos com formação erudita (o que me contempla) ou popular e com pouca vivência no Choro. As partituras também podem servir como forma de transmissão do Choro mas não contemplam todas as características do gênero. Sobre isso, Aragão (2011, *apud* PEREIRA, 2019) diz:

Daí se conclui que a transmissão de Choros através de partituras era (e continua sendo) algo que contemplava apenas alguns aspectos do fazer musical — a melodia, o gênero a que a música pertencia etc.; outros aspectos, como a condução rítmico-harmônica e os eventuais contracantos melódicos (quando não eram escritos), eram transmitidos através da oralidade (ARAGÃO, 2011, p. 205 *apud* PEREIRA, 2019, p. 111).

Portanto, ao entrar nesse universo do Choro, essa pergunta que rodeia o meu tocar sempre volta. Como fagotista, que técnicas preciso dominar para aprender a sair da partitura e tocar com a linguagem do gênero?

Depois de ter gravado e escutado essa execução musical, percebi alguns pontos que precisarei lapidar musicalmente. O estudo de De Sousa Lemos (2018) procura entender quais fatores ajudam o músico a se preparar melhor para participar de uma audição de fagote e umas das técnicas sugerida pela autora é a de O’Gieblyn: a gravação:

Outra técnica sugerida por O’Gieblyn (n.d.) é o recurso ao gravador, pois ouvir a nossa própria gravação pode ser uma prática muito elucidativa. Muitas vezes, o músico apercebe-se de certos aspectos de que não gosta, pois a percepção que se tem quando se está a tocar ou quando se ouve a gravação pode ser muito diferente. Assim, é importante reconhecer o que se pode melhorar e saber como lá chegar. O autor sugere também que se deve ouvir a mesma gravação várias vezes e focar a atenção num aspecto específico de cada vez, como a precisão rítmica, as dinâmicas, a afinação (DE SOUSA LEMOS, 2018, p. 46).

Como destacado pelos autores ao escutar a gravação fico preocupado com outros aspectos além da linguagem a ser aprendida como: afinação, sonoridade, resistência. Senti que a afinação estava fora em alguns trechos, que pode ter ocorrido por uma instabilidade da coluna de ar devido a APM, como vimos anteriormente, e/ou então pelo cansaço da

embocadura, que pode ser causado pela palheta estar demasiada branda ou pesada. Cooper *apud* De Sousa Lemos 2018 ressalta ainda que:

Os instrumentistas de palheta dupla têm também a preocupação com as palhetas. Na preparação para uma audição, o músico deve fazer um número de palhetas superior ao habitual e deve escolher a cana com algum cuidado, para ficar apenas com material de excelente qualidade. Quando se vai para uma audição, é importante que o músico tenha a sensação de que tem uma variedade de boas palhetas à escolha, pois isto vai tirar um grande peso e ansiedade antes e durante a audição (COOPER, 2007 *apud* DE SOUSA LEMOS, 2018, p. 47)

Eu não tenho condições financeiras para comprar uma palheta sintética²⁵, o que ao meu ver seria uma solução para este tipo de preocupação. Os fagotistas, têm a opção de confeccionar a própria palheta, o que no início pode gerar muita frustração, pois as canas não são iguais e o mesmo processo de raspagem²⁶ para uma palheta pode não dar o mesmo resultado em outra. Outra opção é comprar uma palheta pronta feita por outro fagotista, o que parece mais prático, mas apresenta ressalvas: se por algum motivo o fornecedor precisa ser trocado, a qualidade da palheta também mudará. A palheta que usei na gravação é uma que ganhei do meu ex-professor de fagote, e que por sinal, se encontrava bem desgastada.

Ao comentar essas preocupações ao meu orientador, ele disse que o intuito da atividade era a gravação para compararmos depois se houve ou não aprendizagem da linguagem de Choro no fagote. Knopper *apud* De Sousa Lemos (2018) aponta que é importante separar as etapas de gravação e audição, permitindo uma atenção mais aprofundada à sonoridade da música. Após a análise cuidadosa da gravação, é recomendável estabelecer um plano de trabalho que possibilite aprimorar os trechos com o maior nível de detalhe possível.

Ouvindo novamente a gravação e focando desta vez na linguagem característica do gênero, como sugerido pelos autores acima, relato ao meu orientador sobre essa minha dificuldade em “colorir” a partitura, de fazer essas pequenas improvisações típicas que todo chorão faz. Cazes (2019) trata desse assunto em seu artigo *O improviso no Choro: ferramenta*

²⁵Modelo fabricado com materiais industriais (como polímeros), oferecendo maior durabilidade, estabilidade e padronização em comparação às palhetas de cana, embora com resposta e timbre distintos dos modelos tradicionais.

²⁶Ajuste da palheta por remoção controlada de material para regular resposta, afinação e timbre. Deixo o link de uma aula de raspagem de palhetas: <https://youtu.be/t-oHn0moObM?si=ijU26CLqxqqpmK9r>

da fluência. Nele, o autor narra uma mesa redonda imaginária composta por figuras ligadas ao Choro, como Jacob do Bandolim, Pixinguinha, K-Ximbinho, dentre outros. O texto trás essas concepções e percepções sobre o improviso no Choro. Cazes identifica em várias entrevistas e documentos que os chorões trazem a expressão “colorir”, “mudar uma nota ou outra”, “bossas” ao se referirem ao improviso. Podemos ver esse pensamento trazido pelo autor quando destaca a frase de K-Ximbinho (1980, s/p.) no encarte do LP “saúde de um clarinete” pelo Estúdio Eldorado:

Eu gosto do chorista que apresenta em primeiro lugar a melodia, mas dentro dessa apresentação, mesmo na primeira vez, mesmo dentro da melodia pura, ele demonstre um pouco de colorido, um pouco de bossa [...]

Meu orientador, então, me sugeriu quatro formas para “colorir” a música e tocar como um chorão: ornamentos, glissando, improviso e variação rítmica. Com os ornamentos, um som simples pode se transformar em vários. Na melodia, eles ganham liberdade para sair um pouco da harmonia principal, deixando a música mais movimentada. Esses enfeites dão um charme a mais, mudam a linha original e, muitas vezes, acabam virando a marca registrada de um estilo musical (GARCIA, 2020). Entre os ornamentos apresentados pelo professor em nosso encontro, trabalhamos: Mordente, que é a execução rápida da nota real com que lhe fica um tom ou semitom abaixo ou acima; Trinado, que é a repetição alternada e rápida de duas notas vizinhas; e Grupeto, que é a execução consecutiva da nota real com duas notas vizinhas, a superior e a inferior (LACERDA, 1967).

Outra ferramenta mencionada foi o glissando, que também é um ornamento. Lacerda (1967) caracteriza-o pelo deslizar rápido de uma nota para outra preenchendo o intervalo com todas as notas que existem entre a nota de partida e a de chegada. Galizia falou que essa técnica é usada frequentemente para alcançar saltos no Choro e, como exemplo, tocou um trecho de Carinhoso, de Pixinguinha, utilizando o glissando. Sobre o improviso, discutimos que pode ocorrer de duas formas: a partir apenas da harmonia, criando-se uma linha melódica nova instantaneamente, o que é mais comum no jazz; ou “colado” na melodia, ou seja, criando-se variações melódicas mas que remetem, de alguma forma, à melodia principal. Segundo Korman (2004), esta segunda forma é mais característica do Choro:

Segundo vários pesquisadores, era implícito que um bom chorão tivesse a capacidade e o domínio da improvisação. As improvisações não eram do tipo geralmente associado ao jazz, no qual o solista usa uma estrutura fixa para gerar melodias novas. No Choro, o solista geralmente embelezava ou variava virtuosisticamente a melodia, e os outros músicos improvisavam o contraponto e acompanhamento. Como em qualquer tradição oral, uma maneira de se tocar e um repertório comum se tornaram parte da identidade do Choro (KORMAN, 2004, p. 4).

A variação rítmica que abordamos foi a antecipação e o ritardo. Basicamente, trata-se do deslocamento do tempo, adiantando uma nota do compasso ou tempo seguinte (antecipação) ou atrasando ela do tempo proposto da peça (ritardo). Apesar de ser usado de forma sutil, faz muita diferença na execução. Podemos observar essas variações na gravação de Benzinho - Jacob do Bandolim²⁷. Na reposição do tema, após a frase do violão de 7 cordas (0 '25), Jacob utiliza o ritardo para segurar um pouco a frase enquanto o regional mantém o pulso. Nos primeiros compassos da música, no final do primeiro motivo, compassos 6 e 7, ele utiliza uma antecipação (0 '10). Meu orientador também falou que usar a antecipação depende muito do regional, pois se não estiverem acostumados com essa técnica, os músicos podem tender a acelerar o pulso.

A partir dessas orientações, fomos para a prática. Eu tive um pouco de dificuldade em colocar, no Choro, as técnicas apresentadas, não necessariamente a execução destas técnicas, pois já havia estudado isso em métodos e também tocado em peças do período barroco que abusavam de ornamentos. Em outras palavras, apesar de eu já ter estudado a execução de ornamentos, glissandos e as demais coisas trabalhadas neste dia, as estudei de forma “descolada” de músicas, de uma forma apenas “técnica”, isolando estes elementos. Ao tentar utilizá-los em uma música real, no caso, um Choro, senti como se o meu pensamento não estivesse sincronizado com a execução instrumental do Choro. Galvão e Kemp (1999 *apud* GALVÃO, 2006) e Pederiva (2005) falam sobre como o fazer musical envolve várias partes do corpo e da mente trabalhando juntas: o pensamento, o movimento e as emoções. Tudo isso depende da coordenação entre o que se ouve e o que se vê, junto com o controle preciso dos movimentos. Galvão (2006) ressalta ainda que:

Para que a performance aconteça, há a necessidade de um plano cognitivo capaz de estabelecer uma intenção de comunicação de um discurso musical

²⁷Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q6gNbJWKzNU>

coerente estabelecido na interpretação, e de um plano físico, para levar a termo o que foi estabelecido no plano interpretativo (GALVÃO, 2006. s/p).

Meu orientador, ao perceber que eu não conseguia tocar o que foi solicitado de forma livre, e ouvir eu reclamar que se, talvez, estivesse escrito os lugares onde era para executar os ornamentos eu conseguiria interpretar a peça conforme o solicitado, optou por fazer exercícios de oralidade comigo. Ele tocava uma frase do Choro, onde executava um mordente, e eu então o imitava logo em seguida. Pederiva (2005) traz uma pesquisa de caráter qualitativo e exploratório na relação músico-corpo-instrumento, onde a autora entrevistou 10 professores de instrumento musicais variados e relatou o que eles entendem por imitação:

Por imitação, os participantes entendem o processo em que o professor toca para demonstrar algo para o aluno e esse busca imitá-lo. Desse modo, os alunos teriam o professor como modelo. Para os entrevistados, a imitação, que aparece três vezes no discurso dos participantes, é necessária, principalmente com alunos iniciantes, que necessitam de uma referência física externa inicial. Segundo as falas, os entrevistados creem que a aprendizagem visual, em que aconteceria a imitação, seria a melhor forma de aprender o instrumento, e é por isso que utilizam esse procedimento com os alunos em sala de aula. O processo de imitação é considerado pelos professores como básico e essencial no aprendizado do instrumento [...] (PEDERIVA, 2005. p. 77).

Passamos por todas as técnicas citadas acima deste modo, o professor tocando e eu imitando na sequência e, desta forma, fui criando um “vocabulário” para, então depois, eu conseguir executar e até mesmo misturar todas essas técnicas de acordo com minha vontade. Freire (2015, p. 249 *apud* CORRÊA; MARTINS, 2020, s/p) afirma que o processo de imitação envolve a repetição de determinadas informações, que no caso são os elementos musicais apresentados anteriormente, e representa uma ferramenta essencial para a aprendizagem musical: “a imitação operacional pode ser trabalhada a partir da repetição de pequenos grupos de três ou quatro notas, que precisam ser imitados imediatamente, para que as informações sejam mantidas ou ensaiadas mentalmente”.

É importante destacar ainda que o processo metodológico imitativo é de grande importância dentro da linguagem do Choro para essa aquisição de “vocabulários”.

Para realizar atividades de estudos em casa, Galizia pediu para eu ouvir a gravação de Benzinho com vários chorões, incluindo a gravação do Jacob do Bandolim e ir analisando o que acontece na interpretação, comparando-a com a partitura que tenho acesso. Realização de tarefas como a transcrição e a análise das interpretações de chorões é essencial para o aprendizado do Choro. Essas práticas favorecem uma compreensão mais ampla da linguagem musical e permitem que o estudante desenvolva maior domínio sobre a interpretação (GEVERTZ, 2017 *apud* PEREIRA, 2019, p. 101).

Benetti (2017), fala da importância dos conhecimentos histórico-musicais, teórico-musicais e extramusicais, e como ajudam a interagir melhor com as metodologias necessárias para alcançar uma prática aprimorada. Pensando nisso, reflito que saber o que era um mordente, através de meu aprendizado anterior, agilizou o processo de aquisição da linguagem de Choro. Encerro meu dia com um pensamento em mente: o conhecimento que adquiri em outros momentos da minha vida musical foi essencial para este momento.

04 de julho de 2025.

Nesta semana está acontecendo o Festival Somos Cultura²⁸ da UFSCar. Toda a comunidade está participando de oficinas artístico-culturais, apresentações de dança, música, vivências e rodas de conversa. Ver a arte sendo construída na comunidade me dá motivação para eu também mostrar meu lado artístico e continuar nos estudos.

Em se tratando dos estudos que realizei, nesse meio tempo de uma orientação a outra, mantive uma rotina de estudos no fagote e também participei das Rodas de Choro da UFSCar onde tentei colocar em prática a linguagem adquirida até aqui. A figura a seguir, retirada de Fiorussi (2012) em seu trabalho “Roda de Choro: Processos educativos na convivência entre músicos”, traz um esquema circular de estudos que utilizei durante minha prática:

²⁸Promove o acesso à arte e à cultura como expressão de resistência e diversidade no ambiente universitário. Realizado por estudantes e pela Coordenadoria de Cultura, o evento celebra saberes plurais e o fortalecimento de espaços culturais nos quatro campi da universidade (MAPA DA CULTURA. Projeto 10753 – Informações. Disponível em: <https://mapa.cultura.gov.br/projeto/10753/#info>. Acesso em: 8 dez. 2025.



Fig. 04 - Aprendizagem musical do Choro (FIORUSSI, 2012 p. 96).

Sobre a figura 04, explica o autor: “é um esquema circular, pois não necessariamente tem começo, meio e fim; cada músico trilha um caminho que se inicia em algum ponto do círculo, mas que dialoga com a maioria ou com todos os outros e pode tomar rumos diferentes a partir da interação com outras pessoas” (FIORUSSI, 2012, p. 96).

O autor ainda afirma que a roda gera e fomenta motivações ao estudante para retornar aos assuntos abordados no círculo, o que de fato ocorreu durante a realização desse diário. Os estudos pessoais e a escuta de interpretações motivou constantemente minha presença nas rodas de quarta-feira.

Outro método de estudo que utilizei em minha rotina foi “Fagote: Prática Quotidiana - Benjamim Coelho”. Tive contato com ele através de uma mesa redonda sobre organização do estudo que aconteceu no festival FIMUCA²⁹. Neste método o autor mostra um esquema de organização de estudo voltado para porcentagem de tempo que apresento na figura a seguir:

²⁹É a sigla para Festival Internacional de Música em Casa, organizado pela UFRN durante a pandemia de COVID-19, ofereceu aulas, concertos e mesas-redondas online, reunindo milhares de participantes em uma plataforma gratuita de formação musical à distância.



Fig. 05 - Fagote: Prática Quotidiana - Visão Geral (COELHO, 2020, p. 03).

Antes de conhecer esse método, eu sempre ficava “encanado” com o tempo necessário para se dedicar ao estudo. Durante meus anos no conservatório, sempre ouvi de professores, colegas de estante de orquestra e de outros alunos que era necessário dedicar no mínimo 8 horas diárias de estudo para alcançar o sucesso. Durante a minha graduação, e com o trabalho, não me sobrava tempo para dedicar essas 8 horas aos estudos, o que me gerava um sentimento de frustração. Quando comecei a usar esse método, utilizava o tempo de estudo que era possível para a minha realidade de estudante e trabalhador. Com o esquema de porcentagem, passava por todas as etapas necessárias do estudo do fagote, não ficando apenas em um assunto só e, dessa forma, pude consolidar minha técnica sem gerar grande ansiedade.

Assim, adotei também esta rotina de estudos, utilizando o repertório aprendido durante a minha participação nas rodas de choro. Dessa forma, quando Coelho (2020) se refere a solos de concerto, trechos orquestrais e música de câmara, comumente sugeridos em conservatórios e no bacharelado em fagote, ao invés disso foram trabalhadas peças de Choro. Dessa maneira, adaptando a Prática Quotidiana (COELHO, 2020) e o esquema circular apresentado por Fiorussi (2012), consegui mesclar tanto a parte técnica do fagote quanto a parte da linguagem e aquisição de repertório do Choro.

Dando continuidade ao relato das minhas atividades no dia 4 de julho de 2025, às 14h, logo após o almoço, começo a me dirigir ao Teatro de Bolso para iniciarmos nosso

segundo encontro. Com a estante de partituras montada e um playback ao fundo tocando, meu orientador me esperava. Me dirigi ao banheiro para fazer a higiene, quando começo ouvir Galizia tocando Benzinho. Nesse momento, já passava na minha cabeça o sentimento de insegurança: “Será que um dia vou conseguir criar frases espontâneas, bonitas e musicais, sair da escrita da partitura?” Nuccio (2017 *apud* DE SOUSA LEMOS, 2018, p. 48) relata que, para se ter uma boa performance antes de tocar, deve-se evitar pensar se o músico, no caso meu professor, toca melhor ou pior, dessa forma evitando modificar minha interpretação da peça só pelo fato de eu ter ouvido meu professor antes. Silva e Caregnato (s/d) ressaltam sobre essa diferença de experiências. Meu professor tem mais experiência no Choro e formação sobre a linguagem do que eu, aluno em formação.

Sentamos um ao lado do outro com a estante de partitura à frente, e o playback nas caixas de som do teatro de bolso ao fundo. Meu orientador disse para eu tocar a música “Benzinho”, tentando colocar em prática as ideias musicais que trabalhamos em nosso último encontro. Iniciei tocando igual à partitura e fui “colorindo” aos poucos. Tentei imitar as frases que meu orientador fez enquanto eu estava me arrumando no banheiro para fazer a orientação. Pensando nessa minha escuta, Green (2000) e Lacorte e Galvão (2007) dizem que o aprendizado dos músicos populares começa com essa imitação e escuta atenta, que o ouvir é parte essencial desse processo, pois é por meio da escuta que esses músicos se formam dentro da cultura musical, desde as primeiras tentativas de tocar até o desenvolvimento da carreira. Green (2000) ainda caracteriza o escutar em três tipos: Escuta Intencional; Escuta atenta; e Escuta distraída. Lacorte e Galvão (2007) explicam essas diferenças. Segundo eles, a escuta distraída é o mero ouvir, que não tem nenhuma intenção além do entretenimento. A escuta atenta pode ter detalhes mas não tem a intenção específica de aprender algo com ela. Já a escuta intencional tem a aprendizagem como o objetivo:

É por esse meio que se busca apreender algo para colocar em uso após a experiência. Esse é o tipo de audição que o músico emprega, por exemplo, aprendendo a tocar uma cópia exata ou cover de uma canção. Dessa maneira, na música popular, ele cria ou reproduz um tipo de notação mental ou escrita da harmonia, da forma e de outras propriedades da canção, por meio da qual ele poderá colocar em ordem o seu aprendizado para estar disponível em outro contexto ou na tarefa analítica de exercícios. (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 30)

Senti que minha técnica instrumental conseguia acompanhar, melhor do que antes, o meu pensamento criativo. A rotina de estudos ajudou-me a ter mais precisão nos ornamentos, o que foi notado pela frase do meu orientador: “Seu Choro está com mais cara de chorão.” Ao ouvir isso, respondi falando que preciso lapidar melhor minha técnica, pois agora sei o que preciso fazer, porém ainda sinto dificuldades técnicas e criativas para executar. Galizia disse que isso faz parte do processo de aprendizagem. Antes eu nem sabia o que era preciso ser feito e, agora, sei o que quero e como fazer para adquirir o necessário para melhorar a execução do chorinho.

Meu orientador propôs então um exercício que, em cada “garfinho³⁰” da música, na nota do meio, eu fizesse um mordente. Silenciamos o playback e, com a velocidade reduzida, realizamos esta dinâmica no tema “A” de Benzinho. Pereira (2019), fala dessa tarefa que ocorre frequentemente nas rodas do projeto Mão na Roda³¹, que é a execução parte a parte da música. Cada parte é treinada e repetida para depois tocarem a música inteira. No nosso exercício, fizemos os 16 primeiros compassos do tema “A”, e depois os 16 seguintes para então tocar o tema “A” inteiro. Depois disso, acrescentamos o playback ao estudo.

Mesmo sabendo que o exercício era voltado para o treino da execução do mordente, fiquei muito “encanado” com a afinação e sonoridade, o que logo foi percebido pelo professor que respondeu, mesmo eu não externalizando esse pensamento, que o propósito deste exercício era os mordentes. Essa minha constante preocupação com a afinação é trazido por Freire (2016):

A afinação é uma questão central para a prática musical de todo instrumentista ou cantor. No entanto, a avaliação da afinação musical apresenta um paradoxo: as alturas das notas são estabelecidas a partir de definições exatas e objetivas, como frequências, razões ou cents, mas todo o processo sonoro é avaliado subjetivamente pela percepção humana (FREIRE, 2016, p. 134).

³⁰Quando do uso do agrupamento semicolcheia-colcheia-semicolcheia, será utilizado o termo “garfinho”. Segundo Campos (2006), este termo foi cunhado pelo músico Hermeto Pascoal, fazendo alusão ao formato semelhante a um garfo de três pontas que a figura possui (BARRETO, 2012, p. 70).

³¹O Projeto Mão na Roda, iniciado em 2017 na cidade de Juiz de Fora/MG, promove encontros informais de choro que reúnem músicos de diferentes níveis para trocar experiências, tocar repertório pré-selecionado ou livre e incentivar a interação entre amadores e profissionais (PROJETO MÃO NA RODA, 2018).

De acordo com a citação, o autor mostra que a correlação objetiva (sistema de afinação) e subjetiva (percepção auditiva) dá os recursos necessários para o músico demonstrar sua capacidade de afinação em diversos contextos musicais.

Voltando para os exercícios, outro sugerido por Galizia é a utilização de mordente na primeira semicolcheia (pensando-se na palavra “chocolate”, seria no “cho”) de um conjunto de quatro semicolcheias (cho-co-la-te³²). Como falado anteriormente, escolho por explicar desta forma, mais detalhada na escrita, ao invés do uso de recurso visual, para que o leitor possa se aproximar do contexto de ensino da prática da oralidade. Partimos para o tema B de Benzinho (0 '46) . Fiquei com dificuldades de trazer movimento às notas longas do começo da frase. Meu orientador sugeriu que, quando eu tivesse dúvida do que usar, eu deveria fazer um mordente até eu ter mais liberdade com a harmonia da música e estar mais confiante em usar as notas do acorde. Repetimos a música várias vezes sem o playback usando essas ideias apresentadas no encontro. Depois, utilizando o playback, percebi uma mudança significativa na interpretação e, gradativamente, consegui organizar esse “vocabulário” de forma mais musical.

Pegamos o mesmo gancho do início do estudo e reproduzimos no Choro “O Bom Filho à Casa Torna³³”, de Bonfiglio de Oliveira. Neste Choro, o orientador sugeriu alcançar os saltos ascendentes com um glissando. Sem o playback consegui fazer, mas ao utilizar ele, percebi bastante dificuldade na execução por causa da velocidade sugerida no playback. Percebo que é preciso trabalhar estudos técnicos do instrumento de forma paralela com o aprendizado da linguagem “chorística”. De Sousa Lemos (2018, p. 45) corrobora com esse pensamento no trecho: “O estudo da técnica envolve uma grande disciplina: se determinada passagem não está clara, então a velocidade está demasiado rápida. Assim, para dominar a passagem, é importante procurar formas de fazer com que uma passagem pareça nova”. Pensando na musicalidade e que, o Choro é feito no coletivo: “Disso resulta que o aprendizado se dá no tocar com os outros, no ouvir os outros e no exercício individual de aprimoramento técnico e de ampliação de repertório” (ROSA, 2018 *apud* PEREIRA, 2019, p. 99).

³²O uso de palavras para a assimilação de figuras musicais é um recurso utilizado por educadores no processo de ensino de música. Neste exemplo, a palavra “chocolate”, é a assimilação verbal para o conjunto de 4 semicolcheias consecutivas.

³³Disponível em: <https://youtu.be/TC3S7q-73Cl?si=RFn7QSeBU8-M1Cle>

Após isso, optamos por treinar estes elementos com um Choro mais lento que este, e escolhemos “Carinhoso³⁴”, de Pixinguinha, para usar os glissandos nos saltos e usar os mordentes de forma mais livre. Essa escolha e adequação de repertório é importante para o desenvolvimento das habilidades necessárias para o desenvolvimento contínuo da performance e linguagem de Choro (PEREIRA, 2019, p. 107).

Ao trocar de Choro percebi que eu entendi o processo musical necessário, não apenas mimetizando o que ouvi anteriormente, mas sentindo meu raciocínio musical se desenvolvendo. Eu tinha iniciado esse encontro pensando que jamais conseguiria, ou que levaria muito tempo para conseguir fazer as mesmas técnicas dos chorões que admiro. Percebi durante esse processo de pesquisa que não conseguiria construir essas frases sem saber como utilizar cada material na prática. Ao terminar essa orientação do dia, me senti mais perto de um chorão do que antes. Senti que ser um chorão é algo alcançável.

18 de julho de 2025.

Chegamos ao nosso último encontro para a elaboração deste diário. Chego de costume às 14h no Teatro de Bolso e me deparo com um saxofone montado ao lado da estante. Meu orientador tem formação predominante na flauta transversal, que é o instrumento que ele usa para tocar nas rodas de Choro da UFSCar e também para me orientar com o vocabulário “chorístico”. Ele trouxe um saxofone desta vez, instrumento de palheta simples da família das madeiras. Ao perguntar o motivo dele ter trazido o instrumento, ele me respondeu: “Percebi que em nossos encontros você sempre me fala sobre aprimorar a técnica, digitação, embocadura no fagote e que isso atrapalha muito no seu aprendizado no Choro. Por esse motivo, escolhi trazer um instrumento que não tenho tanta intimidade como tenho com a flauta transversal. Com o Saxofone sou mais limitado tecnicamente.”

Quando me deparei com essa fala, meu primeiro pensamento foi de alívio em saber que, não só questões musicais foram vistas, que o professor procurou entender na prática como eu me sentia. De Sousa Lemos (2018) fala sobre a importância deste diálogo, interação

³⁴Disponível em: <https://youtu.be/Jy5DI8GwC1w?si=igp-qzsKs3Jvl7bH>

e compreensão para que o professor e aluno consigam se adaptar um ao outro. A autora, ainda complementa que:

O professor deve ter conhecimento de diferentes estratégias e métodos e deve procurar ajustá-los a cada aluno. Para além disso, deve também estar aberto a novos desafios, procurando conhecer sempre mais. Por isto, é importante sublinhar que a prática de ensino é uma constante aprendizagem para o professor (DE SOUSA LEMOS, 2018, p. 36).

Galizia, mesmo não possuindo a mesma proficiência no saxofone que possui com a flauta transversal, conseguiu executar muito bem os Choros e fazer o “colorido”. Evidentemente foi menor a quantidade de alterações de quando ele estava com a flauta transversal. Com o saxofone, o professor usou mais antecipações e mordentes do que glissandos e grupetos. De toda forma, isso foi necessário para eu entender que mesmo com uma técnica que necessita de aprimoramento, é possível deixar o Choro “colorido”, ou seja, com uma interpretação mais condizente com o estilo.

A partir disso, comecei a me arriscar mais na interpretação do Choro. Percebi que quando tenho a consciência de que a minha técnica não está em dia, eu tento adaptar a musicalidade que desejo para minha técnica atual, e isso deixa meu corpo mais leve. Converso com o Galizia sobre isso, e ele corrobora esse meu pensamento, essa “virada de chave” no pensamento. Antes, eu não arriscava em nenhum ponto da partitura por medo do julgamento sobre minha técnica. Agora, eu já aceitava esse risco e passei a arriscar os fraseados. Continuando nosso encontro, arrisquei os coloridos, dando uma “cara” mais minha na interpretação.

Voltamos a executar a música “Benzinho” com o playback e a pensar na interpretação de Jacob. Desta vez, tentei copiar o que ele executava na música. Eu ouvi muito esse Choro e essa interpretação durante a realização desse diário. Consegui identificar alguns “coloridos” que o Jacob faz, como foi mostrado anteriormente. Entretanto, não consegui executar no fagote seus improvisos simultaneamente com sua interpretação.

Pausamos novamente o playback e, inspirado no Jacob, fiz minhas variações sem acompanhamento, num andamento mais lento. Meu orientador, durante esse processo, me deu retornos auditivos positivos, tais como: “Boa! Muito bom! Isso aí”. Isso me deu conforto e vontade de continuar a arriscar mais e mais.

Decidimos então procurar no Youtube por outras interpretações da música “Benzinho”. Optamos por isso para achar um instrumentista de sopro, pois o bandolim é da família das cordas dedilhadas e o fagote é da família dos sopros, mais especificamente das madeiras, como já abordado anteriormente neste artigo.

Essa diferença entre as famílias de cada instrumento foi determinante para esta busca, pois cada instrumento tem sua particularidade. Não achamos um fagote tocando Benzinho (até a data de hoje) para analisar e ver como o intérprete executa o chorinho. Decidimos então “aproximar” para algum instrumento de sopro, de preferência algum com palheta. Encontramos um saxofonista³⁵, e ficamos ouvindo sua interpretação para que eu pudesse mimetizar e fazer algo inspirado em sua execução.

Uma coisa que reparei enquanto navegávamos pelo Youtube e ouvíamos os chorões foi que alguns deles tocavam a melodia de forma “reta”, ou seja, seguiam fielmente a partitura. O fato de eu conseguir reparar isso já mostra o quanto meu ouvido “evoluiu” durante esse processo de criação do diário de estudo de linguagem do Choro. Ouvir essas outras interpretações e usá-las de inspiração ou imitá-las na íntegra para entender sua lógica me ajudou muito no processo de aquisição do vocabulário “chorístico”.

Assim, chegou o momento de fazer a GRAVAÇÃO 2³⁶ deste diário. Nesta gravação, usamos um playback³⁷ no próprio Youtube, diferente da primeira que foi um regional ao vivo. Durante a gravação, coloquei em prática o que estudei, além das ideias musicais que mimetizei de outros intérpretes. Percebi que o processo de escutar a interpretação de outros músicos e usar as ideias musicais contidas nessas execuções fomentou minha criatividade.

Após a realização das gravações, analisamos as diferenças de execução entre elas. É notório a presença de uma evolução na técnica, linguagem e segurança da interpretação musical. A seguir comparo trecho por trecho, alternando entre os registros musicais feitos no início e final deste diário.

Em relação ao andamento das gravações, percebe-se que o registro inicial está em aproximadamente 70 bpm, enquanto a gravação final está em aproximadamente 82 bpm.

³⁵Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BytIab2eeQg>

³⁶Disponível em: https://soundcloud.com/daniel-cupim/benzinho-jacob-do-bandolin-final-do-diario-reflexivo?si=01f40cb9967749eba11c50a21bcb003a&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

³⁷Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W-UD-nkJjz4>

Essa diferença pode se dar ao fato de que, no início do diário, me encontrava inseguro e acabei puxando a música em um andamento mais lento. Também vale ressaltar que, na gravação inicial, executei a música com a presença de um regional que segue o andamento que peço. Na segunda gravação, a música é um playback que já inicia com percussão, então eu sigo o andamento imposto pela gravação.

Em termos de sustentação das notas e afinação, na gravação inicial nota-se quedas de afinação nas finalizações das notas. Também noto que, nessa execução, eu faço o choro na forma A-A-B-B-A, o que deixa o choro mais longo. Na segunda gravação, por ser em um andamento mais rápido, as notas não tem queda de constância do sopro na finalização. Esse áudio do playback é da gravação do Jacob do Bandolim e sua forma está em A-B-B-A, finalizando mais rápido e, conseqüentemente, trazendo menos cansaço comparado a gravação inicial.

Agora sobre a linguagem característica do gênero Choro, percebe-se uma grande evolução da gravação inicial para a gravação final. No tema “A” da gravação inicial, o primeiro ornamento aparece em 0 '56. Na repetição do tema “A”, eu tento diferenciar alguns trechos apenas na repetição, o que acontece em: 1 '03; 1 '09; 1 '22; 1 '30; 1 '49. Já no tema “A” da gravação final o primeiro ornamento já surge logo em 0 '17. Depois disso, em cada momento desta gravação percebe-se uma ornamentação, ou tentativa de realizá-la.

No tema “B” das gravações nota-se mais diferença entre as execuções. Na gravação inicial, eu executo esta parte como está escrito na partitura³⁸ - a primeira exposição do tema ocorre em 1 '52 e a segunda em 2' 45. Nesta parte da gravação, nenhuma ornamentação ou intenção de realizá-la é notada. Já na gravação final, nota-se a presença de ornamentações já no início da primeira vez em que o tema “B” é tocado, em 1 '00. Além disso, nota-se a presença de mordentes, glissandos (1 '15), pequenos improvisos (1 '05 e 1 '24), antecipações (1' 38 que foi inspirada na interpretação do saxofonista que ouvimos mais cedo neste dia) e ritardos (2 '25). Na volta do tema “B”, em 1 '45, mudo a frase, não repetindo as mesmas ideias colocadas na primeira vez em que executo o tema “B”.

Na reexposição do tema “A” como final, na gravação inicial (em 3 '38), apenas na segunda parte deste tema é que realizo pequenas mudanças de notas e na Coda Final (4 '29)

³⁸Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/16O4rUazeEVDu0SrsV1IBtYaAVdtDDbKs/view?usp=sharing>

eu acabo errando as notas da partitura. Já na gravação final, na reexposição do tema “A” (em 2' 54), nota-se a presença de ornamentações e na Coda Final (3' 15) eu acerto as notas da finalização do Choro.

Finalizando este encontro, meu orientador e eu percebemos que, no início deste diário, a tentativa de “colorir” a melodia com as técnicas e ideias características do Choro foram mais escassas se comparadas com o final do diário. Nota-se mais aberturas para arriscar essas “colorações”, devido ao conhecimento técnico e estilístico adquirido neste processo. Ao concluir os registros deste diário, um sentimento de felicidade invade meu interior. Eu consegui perceber evolução na aquisição de linguagem, o que antes não acontecia. A importância de documentar estes processos de auto-aprendizagem e analisá-los posteriormente foi muito significativo para mim. No início, lembro de ter o pensamento de que não iria conseguir aprender a linguagem do Choro e, agora no final deste processo, tenho a visão de que, através de conhecimento, aprendizagem e treino, essa linguagem é alcançável.

Considerações Finais

Para concluir este trabalho, é fundamental reiterar que o objetivo nunca foi contrapor a linguagem do Choro à linguagem erudita. Pelo contrário, a motivação do presente estudo é traçar novos caminhos para músicos que, assim como eu, adquiriram seus conhecimentos com base na educação musical erudita e desejam navegar por outros idiomatismos.

A escolha pela autoetnografia se justifica pela necessidade de valorização da própria experiência pessoal, e por perceber a escassez de fagotistas no Choro. Por se tratar de um tema pouco estudado na academia, acredita-se que a relação do pesquisador com sua comunidade é fundamental para o desenvolvimento da mesma. Assim como a reflexão sobre os processos, acredito que minhas experiências possam trazer criatividade e reflexões para um trabalho acadêmico.

O estudo alcançou alguns objetivos. Eu pude ter contato mais prático com a linguagem do Choro, além de adquirir ferramentas que defino como “cores” novas na

linguagem mencionada. Hoje minha escuta é mais atenta. Em minha opinião um instrumentista que possui a linguagem do choro, soa mais coerente com a proposta deste estudo do que um instrumentista que toca, literalmente, todas as notas da partitura, Porém, pude notar que isso não exclui a necessidade de se estudar técnica.

Os encontros presenciais foram fundamentais para aquisição de ferramentas e fortalecimento da auto-estima. Ao analisar o contexto cultural e histórico do Choro, é possível fazer um paralelo sobre a importância de ter essa vivência coletiva e espontânea também na elaboração do método de estudo. Sendo assim, consegui, de forma bem sucedida, as bases para minha própria metodologia de estudo seguindo as sugestões de Coelho (2020), Fiorussi (2012), Green (2000), e Lacorte e Galvão (2007).

A autonomia do músico sobre o seu tempo e a forma de definir os elementos a serem estudados também é um ponto chave na aquisição da linguagem do Choro. Durante o desenvolvimento desta pesquisa, pude praticar as ferramentas exploradas durante os encontros com meu orientador, utilizando os conhecimentos de forma prática.

Alguns pontos não foram bem-sucedidos. Os longos intervalos entre um encontro e outro com o orientador foram um obstáculo. A falta de intérpretes (fagotistas) no gênero dificulta a pesquisa, mas, ao mesmo tempo, reforça a sua importância e abre portas para novos métodos direcionados a músicos com instrumentos fora do repertório tradicional do Choro. Ao mesmo tempo, houve conhecimentos prévios que auxiliaram de maneira positiva o desenvolvimento deste estudo. São eles: conhecimento prévio dos repertórios, noção de escala e arpejo, estudo de ornamentações e vivências coletivas nas rodas de Choro.

Ao fazer uma análise detalhada dos conteúdos disponibilizados, é possível perceber que alguns pontos poderiam ter sido melhor trabalhados. A forma rondó, muito utilizada no Choro, poderia ter sido exemplificada e detalhada para que os leitores pudessem ser de forma efetiva, introduzidos à linguagem do Choro. Acrescenta-se a isso a vontade de futuramente elaborar um método de estudo progressivo trazendo trechos de temas do Choro.

Penso que é necessário definir bem a mecânica de digitação das notas para a realização dos ornamentos pois são passagens rápidas e curtas. A técnica precisa estar em

dia, e o estudo deve estar atrelado ao repertório, pois acredito que separá-los poderia trazer certa rigidez ao artista e não a esperada fluidez, que é o que desejamos.

O meu aprendizado pelo repertório erudito me deu base de escalas e arpejos, e isso pode ser aproveitado para o estudo do Choro. Como dito anteriormente, ambas as linguagens podem se complementar fortalecendo as bases musicais do artista e ampliando seu campo de atuação.

Compreendi que a musicalidade é a base para o desenvolvimento de outras habilidades, como afinação, respiração e timbre. Acredito que adaptar a musicalidade que desejo para a minha técnica atual, é a melhor forma de se adquirir a linguagem pretendida. Me arriscar foi o alicerce de meu aprendizado, além da busca por referências sonoras que se assemelham ao fagote.

Outro ponto analisado foi a necessidade de, futuramente, captar de forma profissional o som do fagote e equalizar melhor o som do playback em relação ao som do fagote. Como o trabalho atual se propõe a entrar numa área pouco explorada por outros pesquisadores, o registro profissional se faz necessário.

Por fim, para as próximas pesquisas, tenho como objetivo listar e mapear os fagotistas populares brasileiros e as músicas populares brasileiras que possuem a presença do fagote. Além disso, também tenho como objetivo utilizar mais imagens e recursos visuais que tragam o leitor ao fazer musical do Choro.

Referências

ACAMUFEC; IPHAN. Instrução técnica do processo de registro do choro como patrimônio cultural do Brasil. Rio de Janeiro, 2023. Disponível em:

<https://bcr.iphan.gov.br/documentos-do-process/dossie-de-registro-choro/>. Acesso em: 8 dez. 2025.

Aqui a música toca | Instrumentos e seus mundos: Fagote. [Locução de]: Tatiana Thomé; [entrevistados]: Fábio Cury e Alexandre Silvério. São Paulo: Osesp — Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 18 nov. 2025. Podcast. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=fdKtF4E0l8Y>. Acesso em: 14 dez. 2025.

BARRETO, Almir Cortes. Improvisando em Música Popular. **Um estudo sobre o choro, o frevo e**, 2012.

BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **Opus**, v. 23, n. 1, p. 147-165, 2017.

CAZES, Henrique Leal. O improviso no choro: ferramenta da fluência. In: **Anais no XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Pelotas, UFPEL**. 2019.

COELHO, Benjamim. **FAGOTE: PRÁTICA QUOTIDIANA**. UFRN: FIMUCA, 2020. 19 slides, color.

CORRÊA, Antenor Ferreira; MARTINS, Luciana Stadniki. Amostras de ciclos autorregulatórios e sua inserção no processo de autoaprendizagem musical. **Música Hodie**, v. 20, 2020.

CURY, Fábio. Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri. 2011.

DA SILVA, Nayane Lira; CAREGNATO, Caroline. A PRÁTICA DELIBERADA NA OTIMIZAÇÃO DO ESTUDO DE MÚSICOS INSTRUMENTISTAS.

DE OLIVEIRA, André Luiz Gonçalves. Por uma ontologia do som enquanto ontologia da escuta. **Música Hodie**, v. 19, 2019.

DE SOUSA LEMOS, Inês Sousa Magalhães. **Processo de audições para orquestra: Principais excertos de fagote e estratégias de estudo**. 2018. Dissertação de Mestrado. Instituto Politécnico de Castelo Branco (Portugal).

DOMENICI, Catarina Leite. Teorias da performance musical e decolonialidade: implicações para a pesquisa artística no Brasil. **Bragagnolo, Bibiana; Sanchez, Leonardo Pellegrim (Orgs.). Práticas em Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024. p. 19-98, 2024.**

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. Editora 34, 2004.

FIORUSSI, Eduardo. Roda de choro: processos educativos na convivência entre músicos. 2012.

FREIRE, Ricardo Dourado. Como será que eu afino? A relação entre sistemas de afinação e parâmetros de afinação na performance musical. **Música Hodie**, v. 16, n. 2, 2016.

GALVÃO, Afonso. Cognição, emoção e expertise musical. **Psicologia: teoria e pesquisa**, v. 22, p. 169-174, 2006.

GARCIA, Luiz. **Teoria Musical: Estruturas Rítmicas, Melódicas e Harmônicas**. Luiz Garcia. Curitiba, PR. 2020.

GISIGER, Joel. Raspagens das Palhetas por Oboístas Brasileiros-Um Estudo dos ajustes nas palhetas de oboé sob ação de agentes climáticos externos. **Revista da Tulha**, v. 3, n. 1, p. 175-208, 2017.

GONÇALVES PINTO, Alexandre. O choro: reminiscências dos chorões antigos. **Typ. Glória, fac-símile**, 1936.

GREEN, Lucy. Poderão os professores aprender com os músicos populares?. 2000.

KORMAN, Clifford. A importância da improvisação na História do Choro. In: **Anais do V Congresso Latino Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Rio de Janeiro**. 2004.

LACERDA, Osvaldo. **Compêndio de teoria elementar da música**. 1967.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. **Revista da ABEM**, v. 15, n. 17, 2007.

LOUREIRO, M. A. The clarinet in the Brazilian 'choro' with an analysis of the 'Choro para clarineta e orquestra' (Choro for Clarinet and Orchestra) by Camargo Guarnieri (Heitor Villa-Lobos). 1993.

MASCARENHAS JUNIOR, Mauro. Música para fagote e piano no Brasil: histórico, análise de obras selecionadas e catálogo. 1999.

NETTO GRILLO, Maria Lúcia et al. A física e a música do fagote. **Caderno Brasileiro de Ensino de Física**, v. 45, 2023.

OLIVEIRA, José Miguel Santos Pereira de. O fagote no período romântico: as transformações no instrumento e repercussões no repertório. 2024.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. O corpo no processo ensino-aprendizagem de instrumentos musicais: percepção de professores. 2005. 134 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2005.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. "Mão na Roda": uma roda de choro didática. **Opus**, v. 25, n. 2, p. 93-121, 2019.

RAMOS, Danilo; ORTENZI, Francisco Grassano. O uso do diário reflexivo como ferramenta de estudo do piano popular. **Percepta-Revista de Cognição Musical**, v. 12, n. 1, p. 326-339, 2024.

ROSA, Luciana Fernandes. As relações entre escrita e oralidade na transmissão do choro, dos primórdios à atualidade. **Anais do SIMPOM**, n. 5, 2018.

SINICO, Andre; WINTER, Leonardo Loureiro. Ansiedade na performance musical: causas, sintomas e estratégias de estudantes de flauta. **Opus**, v. 19, n. 1, p. 239-264, 2013.

SHIMODA, Lucas Takeo. TIMBRE COMO IDENTIDADE SONORA: UMA PROPOSTA DE SEMIOTIZAÇÃO: TIMBRE AS SOUND IDENTITY: A SEMIOTICAL APPROACH. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, 2023.