

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

**BERNARDO SENS DOS SANTOS**

**O CHORO EM FLORIANÓPOLIS:  
UMA ANÁLISE DOS ELEMENTOS INTERPRETATIVOS NO CHORO  
ÉDNA DE CARLOS VIEIRA E NILO DUTRA**



**FLORIANÓPOLIS – SC**

**2008**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

**O CHORO EM FLORIANÓPOLIS:  
UMA ANÁLISE DOS ELEMENTOS INTERPRETATIVOS NO CHORO  
ÉDNA DE CARLOS VIEIRA E NILO DUTRA**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito final para a  
obtenção do título de Licenciatura em  
Música, pela Universidade do Estado de  
Santa Catarina – UDESC.

**Orientador:** Prof. Ms. Rodrigo Warken

**FLORIANÓPOLIS – SC**

**2008**

**BERNARDO SENS DOS SANTOS**

**O CHORO EM FLORIANÓPOLIS:  
UMA ANÁLISE DOS ELEMENTOS INTERPRETATIVOS NO CHORO  
ÉDNA DE CARLOS VIEIRA E NILO DUTRA**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito final para a  
obtenção do título de Licenciatura em  
Música, pela Universidade do Estado de  
Santa Catarina – UDESC.

**Orientador:** Prof. Ms. Rodrigo Warken

**Banca Examinadora:**

Orientador:

---

Prof. Ms. Rodrigo Warken  
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Membro:

---

Prof. Ms. Rodrigo Paiva  
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Membro:

---

Prof. Eduardo Ferraro  
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

**Florianópolis, 05 de Dezembro de 2008.**

Aos chorões de Florianópolis, com votos de que este trabalho contribua para o engrandecimento de nossa musicalidade.

## AGRADECIMENTOS

A família Vieira por essencial ajuda, sem a qual não poderia tomar conhecimento de tantos detalhes do choro em Florianópolis, especialmente Valéria Bousfield Vieira, Carlos Alberto Angioletti Vieira, Ricardo Luis Vieira, Paulo Roberto Vieira e Cláudio Bousfield Vieira.

A Sônia Inês Dutra Guebes, Nilo César Dutra, Laércio Martins, Geraldo Vargas, Sueli Souza Sepetiba e Mazinho do Trombone pelas entrevistas e informações.

Aos músicos Wagner Segura e Júlio Córdoba por ajudarem em aspectos técnico-musicais.

Ao professor Rodrigo Warken pela humildade, sabedoria e acompanhamento.

Aos colegas de curso pelos bons momentos durante esses cinco anos.

Aos familiares pelo apoio fundamental.

A Daiane e Francisco pela inspiração, compreensão e carinho.

“Ó homem que procuras a verdade e a sabedoria, abra os braços e deixe que o conhecimento chegue a ti de todas as partes. A verdade é uma e os sábios irão ensiná-la de diferentes maneiras.”

*Rig Veda*

## RESUMO

Nas décadas de 1950 a 1980, o choro em Florianópolis passou por um período de grande atividade musical com diversos grupos atuantes. Dentre os músicos do gênero que mais se destacaram encontram-se Nilo Cordeiro Dutra (1921-1985) e Carlos Vieira (1924-1995), que compuseram o choro Edna em 1979. Este trabalho visa identificar e analisar os elementos interpretativos característicos do choro presentes na música Edna. No Primeiro Capítulo encontra-se a revisão de literatura sobre o choro no Brasil e um panorama do choro em Florianópolis. O Segundo Capítulo é dedicado às informações dos compositores Carlos Vieira e Nilo Dutra. No Terceiro Capítulo do trabalho desenvolve-se a análise interpretativa do choro Édna e a discussão dos elementos interpretativos encontrados na peça.

**PALAVRAS-CHAVE:** Choro (Música), Análise-interpretativa, Carlos Vieira, Nilo Cordeiro Dutra.

## **ABSTRACT**

The choro music in Florianópolis went through a period of great musical activity with various groups engaged in the 50' up to 80's. Among the musicians who had more prominent in choro music are found Nilo Dutra (1921-1985) and Carlos Vieira (1924-1995), who composed the choro called Édna in 1979. This study aims to identify and analyze the interpretative elements characteristic of choro in the music Edna. In the first chapter are found a review of literature on the choro music in Brazil and an overview of choro in Florianopolis . The second chapter is dedicated to information about composers Carlos Vieira and Nilo Dutra. In the third chapter the analysis and interpretation of choro Edna and the discussion of interpretative elements found in the piece take place.

**KEYWORDS:** Music-Interpretation, choro (Music), Analysis-interpretive, Édna.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Gilberto – Polca de Álvaro Souza, encontrada no caderno de partituras de Sebastião Bousfield Vieira. Acervo Carlos Alberto A. Vieira. ....26
- Figura 2 – Foto do Zequinha e seu Regional na Rádio Diário da Manhã com dedicatória de Zequinha: “Ao amigo Carlinhos, com a admiração e amizade de Zequinha e seu Regional. Florianópolis, 29/5/52” – Acervo Paulo Roberto Vieira. ....27
- Figura 3 – Carlos Vieira em apresentação no Teatro Álvaro de Carvalho (~1985). Arquivo: Paulo Roberto Vieira. ....31
- Figura 4 – Nilo Dutra na Orquestra do Clube XII de Agosto onde trabalhou durante 30 anos. ....36
- Figura 5 – Capa do CD Nilo e seu Regional (1980). Gravado pelos próprios músicos em casa em fita K7e mais tarde transformado em CD pelos familiares. ....37
- Figura 6 – Dona Édna (centro) cantando com alguns dos chorões de Florianópolis. Fonte: Jornal de Santa Catarina, 13 e 14 de novembro de 1977, p. 18. Arquivo Sônia Inês Dutra Guebes. ....39
- Figura 7 – Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) Versão anotada por Wagner Segura (1988). ....43
- Figura 8 – Indicação da Introdução de Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira). Versão anotada por Wagner Segura (1988). ....44
- Figura 9 – Introdução do choro Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) transcrição (comp. [1]–[4]). Gravação Regional do Nilo (1980). ....44
- Figura 10 – Síncope e antecipação. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [5]–[8]). Versão anotada por Wagner Segura (1988). ....44
- Figura 11 – Síncope e apoiatura - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [5]–[8]). Gravação Regional do Nilo (1980). ....44
- Figura 12 – Antecipação. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [10]–[12]). Versão anotada por Wagner Segura (1988). ....46
- Figura 13 – Movimento cromático. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [10]–[12]). Gravação Regional do Nilo (1980). ....46
- Figura 14 – Versão anotada - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [15]–[16]). Versão anotada por Wagner Segura (1988). ....46
- Figura 15 – Movimento cromático. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [15]–[16]). Gravação Regional do Nilo (1980). ....46
- Figura 16 – Síncopes. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [17]–[20]). Versão anotada por Wagner Segura (1988). ....47

Figura 17 – Apojaturas. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) apojaturas (comp. [17]–[20]). Gravação Regional do Nilo (1980). .....	47
Figura 18 – Antecipação. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [25]–[27]). Versão anotada por Wagner Segura (1988). .....	48
Figura 19 – Passagem com quiáltera. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [25]–[27]). Gravação Regional do Nilo (1980). .....	48
Figura 20 – Versão anotada - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [29]–[31]). Versão anotada por Wagner Segura (1988). .....	48
Figura 21 – Mordente e antecipação. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [29]–[31]). Gravação Regional do Nilo (1980). .....	49
Figura 22 – Antecipação - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [32]–[33]). Versão anotada por Wagner Segura (1988). .....	49
Figura 23 – Mordente - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [29]–[31]). Gravação Regional do Nilo (1980). .....	50
Figura 24 – Síncopes. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [37]–[39]). Versão anotada por Wagner Segura (1988). .....	50
Figura 25 – Síncopes. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [37]–[39]) Gravação Regional do Nilo (1980). .....	51
Figura 26 – Síncope. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [40]–[42]). Versão anotada por Wagner Segura (1988). .....	51
Figura 27 – Antecipação. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [40]–[42]). Gravação Regional do Nilo (1980). .....	51
Figura 28 – Versão anotada - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [37]–[42]). Versão anotada por Wagner Segura (1988). .....	52
Figura 29 – Variação melódica. Fonte: Édna - (comp. [5] –[8] da repetição). Gravação Conjunto Vibrações – ~1988. Acervo Carlos Alberto A. Vieira. ....	52
Figura 30 – Versão anotada - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [47]). Versão anotada por Wagner Segura (1988). .....	53
Figura 31 – Antecipação. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [47]). Gravação Regional do Nilo (1980). .....	53
Figura 32 – Versão anotada - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [49]–[50]). Versão anotada por Wagner Segura (1988). .....	54
Figura 33 – Antecipações. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [49]–[50]). Gravação Regional do Nilo (1980). .....	54

Figura 34 – Síncope. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [51]–[52]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).....	54
Figura 35 – Antecipação. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [51]–[52]). Gravação Regional do Nilo (1980).....	54
Figura 36 – Versão anotada. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [53]– [54]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).....	55
Figura 37 – Mudança melódica. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [53]– [54]). Gravação Regional do Nilo (1980). ....	55
Figura 38 - Versão anotada. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [58]– [61]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).....	56
Figura 39 – Mudança melódica e inserção de novo material. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [58]–[61]). Gravação Regional do Nilo (1980).....	56
Figura 40 - Versão anotada. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [5]–[8]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).....	57
Figura 41 – Mudança melódica e inserção de novo material. Fonte: Édna - Variação Wagner Segura Bandolim (comp. [5] –[8] da repetição). Gravação Conjunto Vibrações – ~1988. Acervo Carlos Alberto A. Vieira. ....	57
Figura 42 – Versão original. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [27]). Gravação Regional do Nilo (1980).....	58
Figura 43 – Movimento cromático descendente. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [27] da repetição final). Gravação Regional do Nilo (1980).....	58
Figura 44 – Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [58]–[61]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).....	58
Figura 45 – Grupeto. Variação Wagner Segura Bandolim (comp. 63). Versão Conjunto Vibrações do choro Édna - Fonte: Gravação Conjunto Vibrações – (~1988). Acervo Carlos Alberto A. Vieira. ....	59
Figura 46 – Édna – transcrições e variações página 1 .....	60
Figura 47 - Édna – transcrições e variações página 2 .....	61
Figura 48 - Édna – transcrições e variações página 3. ....	62
Figura 49 - Transcrição do violão de sete cordas da música Édna – Nilo Dutra e Carlos Vieira (1980) realizada por Júlio Córdoba (p.1) .....	86
Figura 50 - Transcrição do violão de sete cordas por Júlio Córdoba em set. de 2008. Choro Édna – Nilo Dutra e Carlos Vieira (1980). ....	87
Figura 51 – Jornal de Santa Catarina. Os sete homens que fazem choro na Ilha. Florianópolis, 14 de nov. de 1977.....	89

Figura 52 – Matéria Jornal O Estado. O Chorinho sendo resgatado. Florianópolis, 26 de out. de 1986 .....	90
Figura 53 – Nilo Cordeiro Dutra (sax tenor a esquerda) com a Orquestra do Clube XII de Agosto. (197?) .....	90
Figura 54 – Nilo e seu Regional (197?) .....	91
Figura 55 – Capa e contracapa do CD Nilo e seu Regional - 1980 .....	91
Figura 56 – Recorte de Jornal - Clube do Samba . Artistas da terra se destacam no Show Fala Coração – Florianópolis (198?) .....	92
Figura 57 – A Notícia. Casa de Cultura proporciona uma noite de chorinho. Florianópolis (198?).....	94
Figura 58 – Jornal O Estado. O nosso choro ganha espaço nacional. Florianópolis, 11 de out. de 1986.....	95
Figura 59 – Jornal do Paula Ramos. “Encontro” lota a noite do chorinho. Florianópolis, jul. de 1987. ....	96
Figura 60 – Diário Catarinense. Pró-Musica: temporada encerra com chorinho. Florianópolis, 11 de nov. de 1987 .....	97
Figura 61 – Jornal do Paula Ramos. O projeto “O Choro é livre foi bem aceito no Paula Ramos. Florianópolis, 1987.....	98
Figura 62 – Manuscrito relatando dados biográficos do compositor Carlos Vieira e Cláudio Bousfield Vieira.....	100
Figura 63 – Caderno de Partituras de Sebastião Bousfield Vieira datado de 1917. ....	102
Figura 64 – Apresentação de alguns músicos de choro na Rádio Guarujá. Florianópolis, 1967. ....	102
Figura 65 – Roda de choro na residência de Wagner Segura, início do Grupo Vibrações – 1980.....	103
Figura 66 – Recorte de jornal do grupo Vibrações. Florianópolis (~1984).....	103

**LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Amostras do choro Édna.....	40
Tabela 2 – Elementos interpretativos analisados no choro Édna.....	63

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	15
1 O CHORO .....	18
1.1 O Choro em Florianópolis .....	23
2 OS COMPOSITORES.....	31
2.1 Carlos Vieira (1924 -1995).....	31
2.2 Nilo Cordeiro Dutra (1921 - 1985).....	35
3 ANÁLISE INTERPRETATIVA DO CHORO ÉDNA .....	39
3.1 Análise Rítmico-Melódica .....	42
3.2 Discussão dos elementos interpretativos.....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	73
APENDICE A - PARTITURAS.....	76
APÊNDICE B – ENTREVISTAS.....	78
ANEXO A – PARTITURAS.....	85
ANEXO B – ARQUIVO SÔNIA INÊS DUTRA GUEBES .....	88
ANEXO C – ARQUIVO LAÉRCIO MARTINS.....	93
ANEXO D – ARQUIVO CLAUDIO BOUSFIELD VIEIRA.....	99
ANEXO E - ARQUIVO CARLOS ALBERTO ANGIOLETTI VIEIRA .....	101

## INTRODUÇÃO

O universo do choro é amplo e complexo, abrange diversos ritmos e estilos que lhe imprimem uma singularidade encontrada em poucos gêneros musicais. Entre valsas, polcas e maxixes, o choro assume diferentes roupagens - ora calmo, tranqüilo e chorado, ora enérgico, eufórico e empolgante - representando a diversidade da música popular brasileira.

O contexto pessoal que me move na pesquisa do choro teve início a alguns anos em minha caminhada no estudo da flauta transversal. Fui apresentado desde a primeira aula às composições do choro, que me impressionaram pela musicalidade e exigência técnica para execução. Seguindo em frente, estudando algumas peças básicas deste repertório, o gosto foi tomando forma, mais tarde, ouvindo diversas gravações e aprendendo também “de ouvido”, me envolvi completamente. Cada peça aprendida criava a necessidade de uma outra nova, que possuía melodia semelhante. O incentivo de ver grandes solistas interpretando instigava ainda mais a vontade de vencer as limitações técnicas no instrumento para poder desfrutar do prazer de tocar choro.

Há dois anos, em conversas com outros músicos, surgiu-me a necessidade de conhecer não apenas os choros “clássicos” e a maneira de interpretar (ou imitar) os instrumentistas conhecidos, mas também, a produção dos compositores catarinenses, e com isso, a interpretação dos chorões<sup>1</sup> do nosso Estado. Já havia ouvido belas músicas de compositores catarinenses como Aldo Krieger, Edino Krieger, Geraldo Vargas, dentre outros, e resolvi buscar mais informações sobre nossos compositores. Foi então que soube da quantidade e qualidade de muitos compositores e também dos grupos de choro que existiram no Estado e

---

<sup>1</sup> Nome dado aos músicos que tocam choro.

principalmente em Florianópolis. Nesta ocasião pude conhecer mais sobre os compositores José Brasilício de Souza, Álvaro de Sousa, Sebastião Bousfield Vieira, Carlos Vieira (Carlinhos), Carlos Alberto Vieira, Nilo Dutra, Noca, Nabor Ferreira, José Cardoso (Zequinha), Wagner Segura, Léo e tantos outros. Além dos compositores, fiquei sabendo de um período de intensa atividade musical dos chorões, durante as décadas de 1950 até 1980.

Desde as primeiras manifestações da música popular que mais tarde passa a ser chamada de choro - por volta do fim do séc. XIX no Rio de Janeiro - já havia, simultaneamente em Santa Catarina, compositores como José Brasilício de Souza que possuía em meio a sua obra musical polcas e valsas com linguagem semelhante àquelas compostas pelos antigos chorões.

Com as informações sobre a existência e qualidade de compositores e grupos de choro que existiram em Florianópolis, percebi que o repertório do gênero é desconhecido e pouco executado por instrumentistas. Atualmente existem alguns músicos locais que interpretam o repertório tradicional (principalmente composições de Jacob do Bandolim e de Pixinguinha), no entanto, a maior parte deles não conhece as composições da própria terra.

Foi motivado pelas constatações já mencionadas que surgiram os questionamentos sobre a interpretação do repertório de choro produzido em Florianópolis. Se houve, durante pelo menos quatro décadas, regionais de choro atuantes em Florianópolis, deve haver também uma interpretação característica do choro na Ilha. Sendo assim, questiona-se: Que elementos interpretativos são característicos no choro produzido e executado em Florianópolis?

O objetivo principal deste Trabalho é discutir os aspectos interpretativo-musicais do choro em Florianópolis. Escolhi o choro Édna de Carlos Vieira (1924-

1995) e Nilo Cordeiro Dutra (1921-1985) para análise, por ser uma composição de dois grandes interpretes do choro local, e por conter diversos elementos que julgo interessantes. Na abordagem interpretativa que fiz dessa peça, utilizei diferentes amostras como gravações, partituras, transcrições e depoimentos. Analisei comparativamente as amostras, comentando cada característica interpretativa para, em seguida, tecer a análise dos elementos interpretativos.

No Primeiro Capítulo encontra-se a Revisão de Literatura sobre o choro no Brasil e um panorama do choro em Florianópolis. O Segundo Capítulo é dedicado às informações dos compositores Carlos Vieira e Nilo Dutra. No Terceiro Capítulo do trabalho desenvolveu-se a análise interpretativa do choro Édna e a discussão dos elementos interpretativos encontrados na peça.

## 1 O CHORO

No Rio de Janeiro, antes da cidade se tornar capital do Vice-Reinado, as atividades musicais eram modestas, embora já houvesse dois teatros em funcionamento. O impulso extraordinário veio mesmo com a vinda de D. João VI ao Brasil, em 1808.<sup>2</sup> A chegada da corte portuguesa desencadeou um movimento de modernização na cidade do Rio de Janeiro. Além das melhorias urbanas, foram feitos investimentos para criar uma infra-estrutura de serviços públicos essenciais como correio e estradas de ferro. Foi nesse contexto que a classe média urbana surgiu, composta de funcionários públicos e pequenos comerciantes. Nessa classe média, majoritariamente afro-brasileira, que nasceu o choro e também o público consumidor desse tipo de música. (CAZES, 1998).

Por volta de 1870, nasce o choro, o gênero popular urbano mais importante do Brasil. Este período é apontado por Cazes (1998) como sendo o início da música genuinamente brasileira. O que se denominou “choro”, consiste no gênero musical expressivamente brasileiro, nascido da fusão de ritmos como lundu, ritmo de sotaque africano à base percussão, com gêneros europeus como a polca, a valsa, o schottich e a mazurca. Com o tempo, o choro tornou-se um dos maiores representantes da cultura brasileira<sup>3</sup>.

Os pequenos grupos de choro no Rio de Janeiro eram formados por pessoas simples e modestas que moravam nos subúrbios cariocas. A composição instrumental desses primeiros grupos era integrada por flauta, violão, e cavaquinho.

---

<sup>2</sup> CAZES, 1998.

<sup>3</sup> DINIZ, 2003 apud. SILVEIRA, 2007.

A flauta como solista, o cavaquinho como “centro” e o violão na “baixaria”, (DINIZ, 2003).

Segundo Ferlim (2006, p. 211),

Há um conto que descreve com sagacidade o ambiente musical “leve” e “brejeiro” que fazia sucesso desde meados dos oitocentos. O enredo gira em torno de Pestana, um compositor erudito que compõem polcas de sucesso, o que é vivenciado conflituosamente por ele mesmo. Tendo por mestres os clássicos Mozart, Beethoven, Chopin, Cimarosa, etc, ele não consegue se furtar da inspiração “popular” e compõe, a contragosto, muitas polcas dançantes, que eram ansiadas avidamente pelo editor musical e pelo público. Estamos por volta dos anos de 1875, quando Pestana foi participar de um sarau íntimo na casa da viúva Camargo, e foi reconhecido como compositor, após tocar uma polca de sua lavra. É significativo o aborrecimento de Pestana ao ser reconhecido como compositor de polcas, ele que tinha entre os compositores eruditos de sua preferência, os clássicos, e que os guardava representados por quadros expostos na parede de sua casa em sinal de idolatria.

Os choros e tangos eram denominações de gêneros que se popularizavam. E apesar do “choro” ter uma conotação de música “técnica”, isto é, de música elaborada por músicos com alguma formação, ele também podia assumir outras conotações. O lugar social do choro era ambivalente. Para Pixinguinha (apud. FERLIM, 2006, p. 114)

O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba, só no quintal, para os empregados.

Ainda comenta Donga (apud. FERLIM, 2006, p. 114):

Todos os pais daquela época não queriam o cidadão no choro porque era feio, era crime previsto no Código Penal. O fulano (polícia) pegava o outro tocando violão, esse sujeito do violão estava perdido, perdido! Mais perdido, pior que comunista. Muito pior”.<sup>4</sup> Como se vê, a definição do que era o choro não era objetiva e imediatamente positiva.

<sup>4</sup> Conforme José Miguel Wisnik, “Getúlio da Paixão Cearense” em “**O nacional e o popular na cultura brasileira**”. Música. Enio Squeff e José Miguel Wisnik. São Paulo: Brasiliense, 1983, 2ª edição, p. 161. In FERLIM, 2006, p.114.

O Choro possuía diferentes significados no início do século XX, poderia ser compreendido como música para dançar, assim como podia denotar o termo “tango” e, como certamente significava, o “maxixe”, este último, associado à atividade de gente que se supunha desordeira e vagabunda.

No mesmo registro que denotavam os lundus de fins de oitocentos, o “choro”, o “tango”, o “maxixe” e mesmo a “polca” (que já deixava de ser novidade há muito tempo, pois desde meados do século XIX ela já causava furores requebrantes) eram sinônimo de música leve, brejeira, feita para festa e para o baile. (FERLIM, 2006, p.118)

A palavra choro, dentre as várias suposições ou definições de sua origem, parece convencer melhor quando se refere à maneira melancólica com que o solista executava as melodias (CAZES, 1998). Além disso, alguns autores acreditam derivar da maneira chorosa de frasear<sup>5</sup>, onde teria gerado o termo chorão, designando o músico que “amolecia” as polcas. Ainda de acordo com Cazes (1998), o que ajudou para que o termo vigorasse, sendo amplamente usado e resistindo assim ao tempo, foi o fato de traduzir com precisão a maneira caracteristicamente sentimental com que os músicos populares da época abasileiravam as danças européias.

Sobre a definição da palavra e seu significado, comenta Ferlim (2006) quando escreve:

Da fusão entre música para ouvir e a música para dançar surge o que hoje conhecemos como choro. A palavra, que originalmente se aplicava a uma formação instrumental e a um modo de execução de músicas dançantes, passa a designar também um gênero<sup>6</sup> e um idioma<sup>7</sup>, que têm em

<sup>5</sup> Frasear em música significa criar melodias, assim como frases compõe um texto, melodias ou frases musicais compõe o discurso musical.

<sup>6</sup> Muitas vezes, na literatura sobre música popular brasileira, confunde-se gênero e forma musical. Vale lembrar que, enquanto a forma refere-se à estruturação das seções ou partes componentes de uma obra (no caso do choro, por exemplo, predomina a forma rondó), o gênero engloba diversos aspectos da obra, incluindo a forma, além da instrumentalização, texto, função, lugar de execução, etc. In. FERLIM, 2006, p.46.

<sup>7</sup> Neste sentido, vale lembrar que o choro, embora calcado no sistema tonal, possui, assim como o jazz e outros estilos e gêneros populares, um idioma próprio. Uma tentativa de sistematização dessa

Pixinguinha um de seus principais sistematizadores. É bem verdade que muitas das características desse novo gênero musical já podiam ser encontradas em Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros entre outros. Mas nesse autores o choro se configurava antes como um modo de dizer – um sotaque, muitas vezes identificado como brasileiro – do que como um idioma propriamente dito. É na geração de Pixinguinha essa nova linguagem ganha forma, sintetizando diversos elementos que se encontravam dispersos nas gerações anteriores. (2006, p.46)

Ainda sobre o choro podemos contar com as belas palavras do chorão

“Animal<sup>8</sup>”, que diz:

Quem não conhece este nome? Só mesmo quem nunca deu naqueles tempos uma festa em casa. Hoje ainda este nome não perdeu de todo o seu prestígio, apesar de os chôros de hoje não serem como os de antigamente, pois os verdadeiros choros eram constituídos de flauta, violões e cavaquinhos, entrando muitas vezes o sempre lembrado ophicleide e trombone, o que constituía o verdadeiro choro dos antigos chorões. Naquelles tempos existiam excellentes músicos, que ainda hoje são citados como os cometas que passam de cem em cem anos. (Apud, PINTO, 1936, p.9).

Raul Pederneiras, caricaturista, jornalista e autor de revistas teatrais, publicou em 1922, no Rio de Janeiro, sob a indicação o de "Verbetes para um dicionário de gíria" a seguinte definição para a palavra choro: "Choro - Baile, musicata. Concerto de flauta, violão e cavaquinho. Música improvisada. Cair no choro, dançar." O bandolinista Hamilton de Holanda<sup>9</sup> acrescenta no entendimento do significado da palavra comentando que, o choro, ao iniciar-se a década de 1920, era considerado como uma forma de tocar e não como um gênero musical como é considerado hoje. De acordo com Hamilton de Holanda:

Desde a metade do século XIX, o que se chamava de choro era realmente a música tocada em bailes tendo como formação do conjunto executante os instrumentos: flauta, responsável pela condução da melodia principal;

---

linguagem encontra-se em SÈVE, Mario. Vocabulário do choro. Estudos e composições. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. In. FERLIM, 2006, p.46.

<sup>8</sup> Animal, apelido do chorão Alexandre Gonçalves Pinto, escritor do livro O Choro – Reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro, 1936.

<sup>9</sup> Texto trabalho de Hamilton de Holanda, presente no site “O Choro em Brasília” que traça um histórico desse segmento musical. Disponível em <http://www.secrel.com.br/elismar/artchoro/histchoro.htm>

cavaquinho, que realizava a condução rítmica e harmônica e o violão harmonizador. Estes conjuntos tocavam gêneros como o maxixe, a polca, a mazurca - gêneros europeus -, o lundu africano, dando um caráter de improvisado a estes estilos. O mais conhecido dos primeiros líderes de conjuntos de choro é Joaquim Antônio da Silva Callado, flautista carioca que compôs aquele que é considerado o marco do início das composições que hoje são consideradas Choro: A Flor Amorosa - ele compôs como polca e assim está na partitura original, que mostra a influência que o Choro sofreu e sofre das danças européias.<sup>10</sup>

Dentre os compositores de choro, além do já citado Joaquim Callado, flautista considerado o precursor do choro, destaca-se Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha. Foi reconhecidamente um dos compositores que contribuiu com marcantes mudanças na concepção do choro. Estruturalmente, o formato musical do choro, que até aqui se fazia através do modelo de três partes na ordem (A-B-A-C-A), sofre sensível mudança com a gravação de dois choros de Pixinguinha, Lamentos (1928) e em seguida Carinhoso (1930), que de início sofrem críticas da imprensa por serem compostas num novo modelo de duas partes (A-B-A), mas que, no decorrer do tempo foram assimiladas e aceitas pelos chorões (LACERDA, 2007). Segundo Oliveira (2000, p.34):

Esses choros são constituídos em duas partes, e não como o esquema rondó<sup>11</sup> herdado da polca – três partes - No caso de ‘Lamentos’ temos, além de duas partes, uma introdução, que realmente pouco acontecia na época. A estruturação do esquema harmônico proposto por Pixinguinha influenciou os compositores que vieram depois dele, como Jacob do Bandolim.

Pixinguinha é considerado como um divisor de águas, pois através de sua influência instituiu características musicais, dentre as principais o improvisado, o contraponto e a valorização dos instrumentos e elementos rítmicos.

Essas transformações musicais que aos poucos foram abasileirando a maneira de tocar as polcas e os ritmos europeus, e reestruturando a forma de

<sup>10</sup> Ibid., p. 1.

<sup>11</sup> Citando Schoenberg, Oliveira define a forma rondó como sendo “um esquema de três partes (A-B-C), onde se toca cada uma e volta-se sempre à primeira (A-B-A-C-A)”. OLIVEIRA, 2000. P.28.

composição, proporcionaram ao choro um novo significado dentro do contexto musical do início do século XX que é muito bem definido por Ferlim (2006, p. 41)

Embora muitas das canções e gêneros instrumentais preservassem ainda sua função coreográfica, servindo de acompanhamento rítmico para as danças, boa parte deles ia cedendo espaço ao puro deleite estético – até então exclusivo da música de concerto.

Após o período de criação e sistematização que vai do fim do séc. XIX às primeiras décadas do séc. XX, o choro continua a receber contribuições de diversos compositores que o mantêm em constante estado de desenvolvimento e recriação. Até hoje, o choro conserva-se como gênero vivo da música brasileira contando com inúmeros compositores em todo Brasil e diversos clubes do choro no Brasil e também no exterior.

### **1.1 O Choro em Florianópolis**

Na Ilha, a prática musical deste gênero teve muitos adeptos e alguns compositores de importância. É válido lembrar que as informações dispostas neste capítulo são, em alguns momentos, incompletas pela dificuldade de acesso ao material musical dos antigos chorões que comumente não faziam registro de suas composições. Nos próximos parágrafos relato as informações obtidas por meio de entrevistas e de pesquisas de materiais históricos como partituras, fotos, matérias em jornais, assim como de trabalhos de pesquisa sobre o choro em Florianópolis.

Dos trabalhos de preservação de material musical, destaca-se o esforço de Sueli Souza Sepetiba<sup>12</sup>, responsável pela organização, registro e cuidados da obra de seu bisavô José Brasilício de Souza, seu avô Álvaro de Sousa e seu pai Abelardo

---

<sup>12</sup> Sueli é bisneta de José Brasilício de Souza (1854 – 1910) e filha de Álvaro de Souza (1879 - 1939).

Sousa. A obra musical de Zequinha (José Cardoso nascido em 27/10/1930) composta por 18 peças, foi editada pela Universidade Federal de Santa Catarina – Pró - Reitoria de Cultura e Extensão em 1990. A cavaquinhistas Fernanda Regina Raulino da Silveira desenvolveu, em 2007, trabalho intitulado Preservação da Memória Musical da Grande Florianópolis onde pesquisou diversas famílias de compositores localizando-os no cenário do choro de Florianópolis, bem como os grupos, compositores e instrumentistas da Ilha. Fernanda também conseguiu partituras com as famílias de músicos que constituem importante material para a construção de um panorama do choro em Florianópolis. Em Santa Catarina há também o trabalho do IAK - Instituto Aldo Krieger que é responsável pela obra do compositor.

Desde as primeiras décadas do séc. XX o choro já era tocado na Ilha de Santa Catarina, o que acontecia juntamente com o desenvolvimento do gênero em outras partes do Brasil. Segundo relatos de antigos interpretes desse gênero, a prática desta música é recorrente na Ilha desde 1920, no entanto, há registros de composições de polcas, mazurcas e outros ritmos que denotam a presença do choro em Florianópolis antes dessa época. Segundo Lacerda (2007), em um livro intitulado “A Música em Santa Catarina no Século XIX”, de 1951, Oswaldo Cabral, lembra que através de investigação histórica e lembranças, vários músicos da então Ilha do Desterro já praticavam os gêneros que constituirão mais tarde as bases para a formação do choro.

Em Florianópolis o choro passou por diferentes momentos. Em conversa com Sueli Souza Sepetiba, que me mostrou o acervo musical dos compositores José Brasilício de Souza e Álvaro de Souza, observei uma quantidade significativa de peças nos ritmos de valsa, mazurca, polca e schottich. Pude constatar que no

início do século XX já existiam composições desses ritmos na Ilha, no entanto, eram esparsas. Segundo Sueli, havia poucos compositores desse tipo de música na região.

É impossível precisar a data do surgimento do choro na Ilha. Sabe-se que os movimentos culturais, principalmente na área das artes tomam certo tempo para se estabelecerem e passarem a fazer parte do cotidiano. Assim como o choro no Brasil começou com manifestações que não eram chamadas de choro onde o repertório era principalmente composto de polcas, mazurkas e outros ritmos de origem européia, em Florianópolis provavelmente este processo aconteceu de maneira semelhante. Das partituras encontradas no arquivo musical de Carlos Alberto A. Vieira muitas delas datavam de 1917. No arquivo musical de Sueli Souza Sepetiba há composições da mesma época como polcas que faziam parte dos ritmos característicos do choro.

Sobre a música do início do séc. XX, podemos contar com o depoimento de Sueli sobre seu avô Álvaro Souza:

Meu avô Álvaro dizia que naquela época as pessoas vivenciavam mais a música do que hoje, era muita gente aprendendo, tocando e se apresentando e o teatro era bem mais freqüentado, os músicos de Florianópolis dividiam o palco com músicos de outros estados, a cultura era bem vista.<sup>13</sup>

A polca da Figura 1 foi gentilmente cedida por Carlos Alberto A. Vieira e faz parte de um caderno de partituras de Sebastião Bousfield Vieira, datado de 1917. Na parte superior desta partitura consta: “Gilberto – Polka - Álvaro de Souza”. Segundo Carlos Alberto A. Vieira, os compositores Sebastião e Álvaro eram amigos, estudaram juntos e também tocavam juntos. Por esse motivo, encontram-se

---

<sup>13</sup> SEPETIBA, Sueli Souza. **Entrevista concedida a Fernanda Silveira**. Florianópolis março de 2007. Entrevista.

algumas músicas de Álvaro no caderno de Sebastião.



Figura 1 – Gilberto – Polca de Álvaro Souza, encontrada no caderno de partituras de Sebastião Bousfield Vieira. Acervo Carlos Alberto A. Vieira.

Muitos músicos têm um consenso de como se deu o processo do início do choro em Florianópolis. Nabor Ferreira, nascido em 1926, em Florianópolis, começou a tocar clarinete aos 15 anos. O clarinetista e saxofonista comenta que “quando eu comecei a tocar saxofone já existiam pessoas que tocavam choro, mas não em regionais, que surgiram mais tarde”.<sup>14</sup> Segundo conta Carlos Alberto A. Vieira,

(...) na fase do meu avô [Sebastião Bousfield Vieira nascido em 1896] não existia o choro com nome de choro. Eles faziam choro mas não se chamava de choro. Era uma maneira de fazer música. Meu avô tocava as valsas, schottich, polcas e maxixes e era disso que foi surgindo o molho que fez mais tarde o choro, dessa maneira de tocar.<sup>15</sup>

Carlos Alberto A. Vieira ainda relata que o gênero teve uma fase de bastante crescimento nas décadas de 1960, 1970 e 1980 onde havia os regionais como o Regional do Zequinha que se apresentava nas antigas rádios Diário da

<sup>14</sup> Silveira, 2007, p.45.

<sup>15</sup> VIEIRA. Carlos Alberto A. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, abr. de 2008.

Manhã e Guarujá. Mais tarde na metade da década de 1980 o choro deu lugar a outros gêneros e entrou em estado de “banho-maria”.

Na Figura 2, com dedicatória a Carlinhos (Carlos Vieira) e datada de 29/05/1952, é registrada a apresentação do Regional do Zequinha que se apresentava na rádio Guarujá, demonstrando um período de grande atividade musical para os chorões da Ilha onde alguns grupos eram contratados das rádios.



Figura 2 – Foto do Zequinha e seu Regional na Rádio Diário da Manhã com dedicatória de Zequinha: “Ao amigo Carlinhos, com a admiração e amizade de Zequinha e seu Regional. Florianópolis, 29/5/52” – Acervo Paulo Roberto Vieira.

Estes períodos de grande atividade do choro são perceptíveis por alguns autores, e tiveram diferentes momentos em regiões distintas do Brasil. Um bom exemplo é dado por Góes quando comenta sobre os momentos do choro no Rio de Janeiro:

(...) o choro sempre esteve em estado de ressurgimento e renovação. Durante os anos de 1950 e 1960, perdeu força, mas reapareceu na década seguinte marcada pelo impulso dos festivais. Atualmente, iniciativas

individuais de divulgação e preservação fazem com que cada vez mais jovens se interessem em conhecer o choro (2008, p.7).

Segundo Maurício Carrilho (in. Góes, 2005) o choro sempre foi estudado, preservado e respeitado desde a sua criação. Embora tenha passado por momentos de ostracismo, nunca deixou de ser admirado pelas novas gerações e cultivado pelos grandes chorões.<sup>16</sup>

Em conversas com músicos locais e familiares de músicos do passado, tive oportunidade de saber um pouco mais sobre a reputação de grandes instrumentistas da Ilha como o clarinetista Nilo Dutra, o saxofonista Nabor Ferreira, Zequinha e outros. Não apenas os músicos antigos, mas os da nova geração também concordam que para tocar choro é necessário, além de muito estudo e habilidades técnicas, certa “mandragem”. Carlos Alberto A. Vieira explica que o aprendizado do choro na sua família também seguiu certa norma. Segundo ele, havia um desafio entre os músicos, se uma pessoa queria tocar choro, a outra que iria ensinar deveria propor alguma frase ou motivo melódico no instrumento e o aluno deveria absorver rapidamente responder na mesma altura. Sobre estes desafios Carlos Alberto A. Vieira complementa:

Não era para dizer que um era melhor que o outro, mas servia como um desafio para desenvolver a técnica. Quem não conseguisse fazer aquilo não era um músico chorão. O músico podia até tocar direitinho, mas se não conseguisse fazer aquela mandragem, aquele malabarismo, aquelas coisas que não estão escritas não dava. A pessoa pode até estudar na faculdade e tudo, tocar tudo certo mais se não tiver aquela mandragem, aquela “bossa” não dá. O músico tem que se dedicar de corpo e alma, mais de alma até... pra ele se desenvolver vai ter que fazer coisas absurdas, isso é que é o choro, e os músicos de Florianópolis, todos eles que eu conheci, eram muito bons.

---

<sup>16</sup> Entrevista cedida à pesquisadora Claudia dos Santos Góes em seu trabalho - Memória e identidade cultural: o choro e a escola portátil de música. 2005 Mestranda em Comunicação ECO/UFRJ (RJ)

Ainda sobre o cotidiano dos chorões antigos da Ilha, contamos com informações de Mazinho do Trombone sobre as qualidades dos músicos desse gênero. Mazinho explicou-me que era muito importante estudar o instrumento para poder tocar choro e que também era muito importante ter bom ouvido. Segundo ele, antigamente os músicos ficavam esperando ansiosamente os programas de rádio para “pegar de ouvido” as músicas porque não havia partituras, esperavam a música tocar e quem tinha gravador usava para facilitar o trabalho. Mazinho relata a vontade de ter estudado mais, no entanto, por ter bom ouvido acabava ouvindo algumas vezes a música e não a exercitava, apenas ia para o baile ou encontro com os músicos e tocava de ouvido o que havia escutado<sup>17</sup>.

Sobre o aprendizado musical, Nilo Cordeiro Dutra (1921-1985), clarinetista e compositor, também procedia da mesma maneira. Segundo depoimento de seu filho, Nilo César Dutra era um habilidoso músico, dotado de excelente ouvido. Nilo quando queria aprender uma música nova ia à seção de cinema para escutar as músicas dos filmes e voltava para casa imediatamente para tocar a música que havia escutado. Além disso, ele costumeiramente levava folhas pautadas para o cinema para escrever a música simultaneamente enquanto ouvia. Seu filho relatou ainda que não fosse hábito dos chorões da época, inclusive de seu pai, escrever os choros pois todos tocavam de ouvido.

Segundo depoimento de Carlos Alberto A. Vieira, nos tempos em que seus familiares tocavam choro, havia pouquíssimos registros das músicas. Tradicionalmente, os chorões passavam as músicas “de ouvido” para os filhos e amigos e todos aprendiam a tocar. Com o tempo, sem registro das peças e com a mudança no repertório, muitas músicas eram esquecidas. Carlos Alberto completa

---

<sup>17</sup> Mazinho do Trombone. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, 22 de ago. de 2008. Entrevista

explicando que os músicos antigos aprendiam sempre em contato uns com os outros e pegavam as músicas rápido, um tocava para o outro e não era costume escrever as peças. Não se escrevia para aprender e tampouco para registrar as músicas. Carlos Alberto lamenta a constatação e ressalta que por esse motivo quando os músicos paravam de executar as músicas, elas eram esquecidas<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> VIEIRA. Carlos Alberto Angioletti. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, abr. de 2008.

## 2 OS COMPOSITORES

### 2.1 Carlos Vieira (1924 -1995)



Figura 3 – Carlos Vieira em apresentação no Teatro Álvaro de Carvalho (~1985). Arquivo: Paulo Roberto Vieira.

Filho de Sebastião Bousfield Vieira, Carlos Vieira (Fig.3) nasceu em 2 de setembro de 1924, em Florianópolis. Aprendeu a tocar violão com seu pai e, posteriormente, partiu para outros instrumentos como violão tenor, bandolim, cavaquinho e clarinete. Desde cedo apresentava grande vocação para música e logo aos quatorze anos, segundo relato do seu irmão Cláudio Bousfield Vieira<sup>19</sup>, formaram a dupla caipira Nhô Juca (Carlos) e Piriquito (Cláudio), onde, muito afinados, apresentavam-se em diversas festas em Florianópolis e, mais tarde, em Santos, onde moraram alguns anos por volta de 1939. Carlos tocava cavaco e Cláudio, violão tenor. O repertório da dupla era formado por canções de gêneros

---

<sup>19</sup> Cláudio Bousfield Vieira escreveu especialmente para este trabalho um pequeno relato sobre seu Carlos Vieira e Sebastião Bousfield Vieira. Ver anexo 1.

diversos e bem-humoradas como se pode verificar nos versos de uma das músicas da dupla:

“Pega, pega, pega a veia,  
Que essa véia é miserável,  
Jogou meu chapéu de paia  
Pra riba do pé de arve”

Em Santos, criaram o Quinteto Santista, formado por mais três jovens músicos. Com esse grupo fizeram apresentações de samba na Rádio Atlântica e na Rádio PRG-5. Segundo Cláudio, foi um ano de muitas apresentações onde a rádio tinha audiência superior a todas as outras e o auditório ficava sempre lotado.

Por volta de 1943, formaram o Trio Irmãos Vieira que se apresentou no show de calouros do Ary Barroso, na Rádio Nacional. Obtendo o primeiro lugar, receberam convite para trabalhar na Rádio. Meses mais tarde tiveram que voltar a Florianópolis e o grupo se desfez pelo falecimento de um dos irmãos.

Mais tarde Carlos aprendeu a tocar violoncelo e juntamente com seu pai, no contrabaixo, e seu filho Carlos Alberto A. Vieira, na viola, constituíram um conjunto de cordas que chegou a apresentar-se na Sala Cecília Meirelles (~1975). Esse grupo terminou posteriormente pelas dificuldades de trabalho em Florianópolis.

Carlos participou de vários grupos de choro em Florianópolis. Carlinhos, como era chamado, criou o Regional<sup>20</sup> do Carlinhos e integrou diversos outros grupos como o: Regional do Mandinho, Regional do Zequinha, Regional do Nóca, Regional do Nilo, Regional do Célio, e ainda o grupo Demônios do Ritmo e Vibrações. Um fato interessante desses regionais é que os conjuntos eram formados

---

<sup>20</sup> O nome regional se originou de grupos como “Turunas Pernambucanos”, “Vozes do Sertão” e mesmo “Os Oito Batutas”, que na década de 1920, associavam à instrumentação de violões, cavaquinho, percussão e alguns solistas a um caráter de música regional. Pela improvisação na hora da necessidade de acompanhar cantores no tom que eles queriam e de músicas que muitas vezes não conheciam, diversos músicos que viveram neste período apontam esta prática com a maior escola para aprender a música popular brasileira. (PETTERS, 2004, p. 5)

em sua maioria pelos mesmos músicos, mudando o repertório e algum dos integrantes. Esses grupos atuaram durante a década de 50 até final da década de 1970, quando surgem outros nomes como o grupo Vibrações, na década de 1980. (SILVEIRA, 2007).

Até os anos 70, a função do regional em Florianópolis era fazer música ao vivo nas rádios, seja música instrumental, choro ou serestas, samba-canção, samba e outras. Nesse período em que as rádios eram o meio de comunicação de maior acesso, o movimento cultural na cidade de Florianópolis era muito grande e forte. Os donos das três rádios da cidade, Guarujá, Diário da Manhã e Anita Garibaldi, faziam questão de empregar músicos e regionais de qualquer estilo como: sertanejo, tango, seresta, samba e choro. Carlos Alberto A. Vieira comenta que em 1954, o ex-governador Aderbal Ramos da Silva, proprietário da Rádio Guarujá, empregou o Grupo Demônios do Ritmo, do qual seu pai, Carlinhos, fazia parte, para tocar num dia fixo da semana.

Carlos Alberto A. Vieira comenta que antigamente o conjunto regional tocava de tudo. Praticamente todo repertório de música brasileira que estava sendo tocado na época. O mesmo ainda complementa:

Os músicos que vinham de fora para se apresentar como Silvio Caldas, por exemplo, apenas ligavam para avisar o repertório. Nem precisavam de ensaio com os músicos daqui. Era impressionante, pois eles {os músicos [daqui]} conheciam tudo. Hoje em dia há tantas escolas de música mais o pessoal não conhece muita coisa.<sup>21</sup>

Segundo o violonista Wagner Segura, antes do Grupo Vibrações, Carlinhos integrou o Regional do Nilo na década de 70, chegando a se apresentar num concurso de choro no Rio de Janeiro, onde participou o Grupo Carioquinhas e na

---

<sup>21</sup> VIEIRA, Carlos Alberto A. Vieira. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, 14 de jun. de 2008. Entrevista

comissão julgadora participava o mestre Horondino Silva, conhecido como Dino Sete Cordas. O Regional ilhéu ficou entre os 6 classificados.

Além de músico, Carlos Vieira trabalhava como telegrafista. Começou emprego fixo na Polícia Militar, aonde chegou a Tenente, depois foi para os Correios e por último na Polícia Federal. Dentre os doze filhos que teve somente três deram seqüência à paixão pela música, Vicente Vieira, Ricardo Luis Vieira e Carlos Alberto A. Vieira.

Laércio Martins, cavaquinhista que atuou com Carlinhos no Grupo Vibrações em sua primeira formação, em 1985, relata que musicalmente Carlinhos era especial:

Carlinhos era uma pessoa habilidosa no trato com instrumentos musicais. Reformava e consertava seus próprios instrumentos, além de afinar piano. Era um exímio instrumentista, como solista e harmonizador de violão-tenor e violoncelo. Conhecia como ninguém o instrumento que tocava e não escolhia tonalidade. Nos ensaios com violão tenor, era freqüente trocar a tonalidade da música (por esquecimento), mas a executava em outra tonalidade com a mesma desenvoltura. No tempo que tocamos juntos, os ensinamentos e aprendizados eram constantes: como pessoa – era simples, calmo e atencioso; como músico – era fabuloso. A sua atitude, a forma sensível de tocar, o bom gosto em dividir e harmonizar transmitia e envolvia a todos que tocavam com ele.<sup>22</sup>

Também lembrando da musicalidade de Carlinhos, o violonista Wagner Segura comenta:

Musicalmente ele era extraordinário, dominava o braço do violão tenor como poucos, era humilde como pessoa e um espírito muito evoluído, sensível e incapaz de dizer alguma palavra que pudesse ferir algum companheiro. Nos ensaios nos dava idéias brilhantes, armava duetos para tocar com o bandolim. Nas apresentações era primoroso, não tinha tom para ele, tocava em qualquer um, se arrebetasse uma corda ele conseguiria tocar sem perder uma nota. Isso eu vi e presenciei.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Laércio Martins. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, 8 de set. de 2008. Entrevista

<sup>23</sup> SEGURA, Wagner. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, 13 de agosto de 2008. Entrevista.

Carlos Alberto A. Vieira ainda explica sobre o instrumento predileto de seu pai:

O meu pai tocava violão tenor, que era de quatro cordas com afinação de Cello e ele tocava muito bem esse instrumento. Lembro que existia no Rio de Janeiro um compositor chamado Garoto que também tocava esse instrumento, mas no Brasil era de se contar nos dedos o número de compositores que tocavam esse instrumento. O meu pai era realmente um dos melhores do país no violão tenor. O conjunto deles não ficava pra trás de nenhum conjunto de fora. Pena que não havia mídia para divulgar como nos conjuntos de fora.<sup>24</sup>

Carlos Vieira faleceu em 30 de abril de 1995, deixou algumas composições de choro que estão sob o cuidado de seus filhos, principalmente Carlos Alberto A. Vieira e Ricardo Luis Vieira, que atualmente toca o mesmo instrumento do pai, o violão tenor.

## **2.2 Nilo Cordeiro Dutra (1921 - 1985)**

Nasceu em Florianópolis no dia 2 de novembro 1921. Suas primeiras experiências musicais começaram quando a família fazia festas em datas comemorativas. Acompanhado por outros familiares Nilo, que deveria ter aproximadamente doze anos, tocava no cavaquinho as músicas interpretadas pelos membros da família. Mais tarde aprendeu a tocar clarinete e saxofone com seus irmãos, tocando ao lado deles em bandas e orquestras. (SILVEIRA, 2007).

Nilo começou a trabalhar como sapateiro, no entanto, sua paixão pela música era maior, o que o fez mais tarde dedicar-se integralmente à música. Sua história com a música começou em 1940 quando entrou para Banda da Polícia

---

<sup>24</sup> Idem.

Militar, permanecendo durante quinze anos como o primeiro clarinetista. Posteriormente, seu irmão Paulo levou-o para participar da Orquestra do Clube XII de Agosto, onde trabalhou durante 30 anos (ver Fig.4). Nilo também tocou em outras bandas como a Banda Nossa Senhora da Lapa situada no Bairro Ribeirão da Ilha, a qual existe até hoje e a Banda de Tijucas, situada em Tijucas, município vizinho de Florianópolis.



Figura 4 – Nilo Dutra na Orquestra do Clube XII de Agosto onde trabalhou durante 30 anos.

Em 1960, o governo federal cria a Ordem dos Músicos do Brasil, Nilo foi o primeiro secretário desta entidade em Florianópolis e assinou a carteira de todos os músicos em exercício naquela época.

Nilo tocou no Regional do Carlinhos, Nabor, Zequinha, Célio, Nóca, Wagner, Laércio e muitos outros. Na década de 1970, fundou seu primeiro Regional que se chamava “Nilo e seu Regional” (ver Figura 5), com este grupo tocou nas rádios da cidade, consideradas a principal forma de divulgação e expressão dos artistas na época (SILVEIRA, 2007).

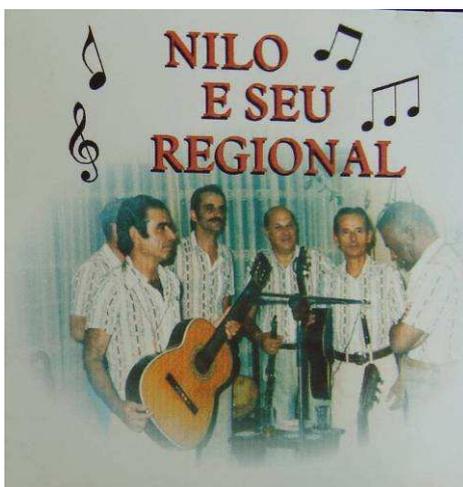


Figura 5 – Capa do CD Nilo e seu Regional (1980). Gravado pelos próprios músicos em casa em fita e mais tarde transformado em CD pelos familiares.

A esposa de Nilo, Luiza Dutra, relata que “o choro sempre existiu em Florianópolis, mas só esteve em alta quando se formaram regionais para apresentações em rádios” (SILVEIRA 2007). Nilo acompanhou a cantora Neide Maria Rosa, o compositor Zininho e vários cantores de outros estados. Com seu Regional fazia apresentações em bares e restaurantes como no restaurante Saveiros, localizado na Lagoa da Conceição, no Coqueirão, bar localizado no bairro de Coqueiros, no Restaurante Lindacap, no Centro de Florianópolis e no Hotel Caldas da Imperatriz, na cidade de Santo Amaro da Imperatriz.

Segundo seu filho Nilo César Dutra, musicalmente Nilo Cordeiro Dutra era perfeccionista e muito dedicado. Como professor era divertido mas muito exigente. O comentário feito por Nilo César ajuda na compreensão dessas características:

Quando ele queria aprender alguma música nova, ele ia ao cinema escutar as músicas dos filmes, e chegando em casa ele passava para a partitura, para incluir no seu repertório. Normalmente quando ele tocava as serestas, ele descia do palco e ia de mesa em mesa tocar o choro, para interagir com a clientela, que respondia com aplausos. Apesar da precariedade dos recursos tecnológicos da época, ele procurava modernizar sempre o seu repertório, tornando dinâmico o seu estilo musical. Às vezes comentava da falta valorização dos músicos da terra, que não tinham muitos recursos para se manterem (Entrevista concedida ao autor. Florianópolis, 07 nov. de 2008)

Na década de 1980 Nilo e seu Regional foram levados para o Rio de Janeiro por Édna, uma grande amiga e admiradora, para participar de um festival nacional de choro onde ficaram com a segunda colocação. A partir daí, em Florianópolis, foram promovidos vários encontros de grupos e regionais de choro no Teatro do CIC e TAC.

Em seu casamento, Nilo teve quatro filhos, e para cada um que nascia compunha uma música em homenagem, costumava fazer isso também com parentes e amigos. Ele faleceu em 1985 deixando um repertório enorme de composições de choros. Seu clarinete a família guarda com muito cuidado, já que nenhum filho despertou o interesse pela música.

A Câmara de Florianópolis a fim de homenagear Nilo Cordeiro Dutra, colocou seu nome numa das ruas de Florianópolis, localizada no bairro Trindade.

### 3 ANÁLISE INTERPRETATIVA DO CHORO ÉDNA

Segundo informações dos familiares dos compositores, o choro Édna foi composto em 1979, por Nilo Cordeiro Dutra e Carlos Vieira. É um choro que se destaca por diversos fatores, dentre eles a criatividade das linhas melódicas e o balanço gerado pelas sincopes freqüentes. É composto por duas partes, a primeira em fá maior e a segunda parte em ré menor<sup>25</sup>. Segundo o violonista Wagner Segura<sup>26</sup>, que participou do conjunto Vibrações juntamente com Carlos Vieira, os compositores dedicaram essa música à Dona Édna (no centro da Figura 6, cantando com alguns dos chorões da Ilha), uma senhora que gostava muito de choro e que freqüentemente hospedava o conjunto Vibrações no Rio de Janeiro.



Figura 6 – Dona Édna (centro) cantando com alguns dos chorões de Florianópolis. Fonte: Jornal de Santa Catarina, 13 e 14 de novembro de 1977, p. 18. Arquivo Sônia Inês Dutra Guebes.

<sup>25</sup> Tonalidade da versão gravada por Nilo Dutra e Carlos Vieira no Regional do Nilo, em 1980. A gravação feita com o Conjunto Vibrações por volta de 1988 foi executada em Sol Maior e a versão ditada por Carlos Vieira e anotada por Wagner Segura esta na tonalidade de Lá maior.

<sup>26</sup> SEGURA, Wagner. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, 18 de out. de 2008. Entrevista

A primeira gravação que tive acesso foi executada pelo grupo “Nilo e seu Regional” (1980) integrado por Nilo Dutra (clarinete), Carlos Vieira (violão tenor), Léo (violão de sete cordas), Célio Alves (bandolim), Nóca (cavaco) e Walter (percussão). A segunda gravação com o Conjunto Vibrações (~1985) integrado por Wagner Segura (bandolim solo), Paulo Roberto Vieira (violão), Eduardo Teixeira (violão de sete cordas), Laércio Martins (cavaco) e Cláudio de Souza (pandeiro). A terceira gravação do grupo Nosso Choro (1996) com os músicos Altamiro (clarinete), Roberto Salgado (bandolim), Mazinho (trombone), Paulinho (violão), Wagner Segura (violão de sete cordas), Chico Camargo (cavaco e agogô), Marquinho (pandeiro), Dú (surdo e tamborins) e Cláudio (agogô). A Tabela 1 apresenta as amostras das gravações e partituras do choro Édna que foram encontradas.

Tabela 1 – Amostras do choro Édna.

<b><i>Amostra</i></b>	<b><i>Intérpretes</i></b>	<b><i>Grupo</i></b>	<b><i>Data</i></b>
Gravação Nilo e Carlos Vieira	Nilo Dutra (clarinete) e Carlos Vieira (violão tenor)	Nilo e seu Regional	1980
Gravação Conjunto Vibrações	Wagner Segura (bandolim)	Conjunto Vibrações	~1988
Gravação Grupo Nosso Choro	Altamiro (clarinete) e Roberto Salgado (bandolim)	Grupo Nosso Choro	1996
Partitura anotada por Wagner Segura			~1988

As gravações e partituras que tive acesso no decorrer desse trabalho foram extremamente importantes para a compreensão do estilo musical do choro em Florianópolis. Considerei as gravações encontradas como fontes de maior importância por se tratar de interpretação dos próprios compositores executando sua

música<sup>27</sup>. As transcrições que fiz foram baseadas neste material e corrigidas posteriormente por familiares e conhecedores da música deste compositor.

Para a realização da análise comparativa foram escolhidas duas das gravações mencionadas anteriormente, do Nilo e seu Regional onde pode-se ouvir os dois compositores dividindo os solos, e do Grupo Vibrações com Wagner Segura no Bandolim.

A única versão escrita que encontrei dessa obra faz parte do acervo de Wagner Segura e estava transposta para clarinete em si bemol, (tonalidade diferente da versão gravada pelo Regional do Nilo, com Nilo Dutra e Carlos Vieira). Segundo Wagner, que participou do Grupo Vibrações juntamente com Carlos Vieira, essa versão foi anotada por ele no fim da década de 80, e o próprio autor (Carlos Vieira) tocou o violão tenor ditando o nome das notas. Essa partitura que chamo de versão anotada por Wagner Segura é exatamente a executada no bandolim por Wagner com o Grupo Vibrações na segunda gravação que tenho como referência.

Nas duas versões analisadas neste Capítulo podem ser percebidas diferenças interpretativas e características da linguagem musical do choro. Neste contexto, considero a interpretação de Wagner Segura como sendo semelhante ao do compositor Carlos Vieira, pois foi o compositor que ditou a versão em que Wagner se baseou para interpretação, além disso, segundo depoimento, Wagner relatou que todo o aprendizado que teve desta música foi com o mestre e amigo Carlos Vieira.

Para facilitar a análise, transcrevi a versão anotada por Wagner Segura para uma versão digital, sem alterá-la. A melodia foi transposta para a mesma tonalidade da gravação da versão do Nilo e seu Regional.

---

<sup>27</sup> As gravações utilizadas foram gentilmente cedidas por Carlos Alberto A. Vieira que relata ter gravado num aparelho portátil a versão da música Edna em uma apresentação do Conjunto Vibrações no Teatro Álvaro de Carvalho por volta de 1988.

A gravação do grupo “Nilo e seu Regional” foi transcrita e posteriormente comparada com a versão anotada e com a gravação do Conjunto Vibrações. Neste processo encontrei muitas variações no ritmo, na melodia, nas frases, nos ornamentos, que identificam a linguagem interpretativa característica do choro.

A seguir, são selecionados e analisados os trechos musicais do choro Édna na ordem em que aparecem na gravação.

### ***3.1 Análise Rítmico-Melódica***

Nesta análise, a transcrição que fiz da gravação do Regional do Nilo será chamada de “versão original” por ser a versão gravada pelos dois compositores. A versão ditada por Carlos Vieira e anotada por Wagner Segura chamarei de “versão anotada por Carlos Vieira e anotada por Wagner Segura”. Na partitura da Figura 7 (versão anotada), foram numerados os compassos iniciais de cada pentagrama para facilitar a localização e compreensão dos comentários ao longo do texto.

Clarinetto

ÉDNA (Nilo Dutra / Carlos Vieira)

introd

5

9

14

20

26

32

38

42

46

50

53

57

Figura 7 – Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) Versão anotada por Wagner Segura (1988).

Logo no início da partitura da versão anotada por (Fig. 8) há a indicação de quatro compassos de pausa que são referentes á a introdução da música Édna. Nesta não consta a introdução executada na versão original.



Figura 8 – Indicação da Introdução de Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira). Versão anotada por Wagner Segura (1988).

A seguir (Figura 9), é apresentada a transcrição da introdução da música segundo a gravação do Regional do Nilo.

Introdução Violão de Sete Cordas

 Musical notation for the introduction of 'Édna' on a seven-string guitar. The notation is in treble clef, B-flat key signature, and 2/4 time. It shows a sequence of chords: G7, C7, F, and C5+. The first four measures are marked with [1] through [4]. The final measure is marked with [5] and labeled "Solo".

Figura 9 – Introdução do choro Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) transcrição (comp. [1]–[4]). Gravação Regional do Nilo (1980).

O início do solo da melodia na versão anotada (comp. [5]–[8]) é demonstrado na Figura 10. A diferença da versão anotada para a versão original (Fig.11) está no início do compasso 5 onde na versão original há colcheia e semicolcheia, diferentemente das duas semicolcheias da versão anotada.

Musical notation for measures 5 through 8 of the solo. It is in treble clef, B-flat key signature, and 2/4 time. Measures 5 and 6 contain eighth notes with a syncopated rhythm. Measures 7 and 8 contain quarter notes.

Figura 10 – Síncope e antecipação. Fonte: Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [5]–[8]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).

Musical notation for measures 5 through 8 of the solo, similar to Figure 10 but with a different rhythmic pattern in measure 5. It is in treble clef, B-flat key signature, and 2/4 time. Measures 5 and 6 contain eighth notes. Measures 7 and 8 contain quarter notes.

Figura 11 – Síncope e apoiatura - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [5]–[8]). Gravação Regional do Nilo (1980).

No segundo tempo do compasso 6 (Fig.10), a versão anotada apresenta quatro semicolcheias que antecipam a chegada da nota ré que soa na parte fraca do tempo. Na versão original (Fig.11), o segundo tempo do compasso 6 é composto por semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Desta forma, fazendo como que a nota de chegada ré esteja sobre o tempo forte do compasso 7. Além disso, no segundo tempo do compasso 7 da versão original (Fig.11) há uma apojatura (nota ré) seguida por duas semicolcheias (mi e lá). Esse mesmo trecho na versão anotada contém as notas mi e lá (colcheia e semicolcheia) sem apojatura. Essa diferença sutil de sincopes e ornamentação confere o balanço característico da linguagem dos chorões, ora sincopando e adiantando o ritmo, ora retardando a chegada das notas.

Pode-se observar uma antecipação no segundo tempo do compasso 10 na (Fig.12), onde na melodia da versão anotada há quatro semicolcheias. A última delas (nota ré) antecipa a nota do compasso seguinte e é prolongada com uma ligadura. A diferença pode-se perceber com clareza na versão original (Fig.13), onde a mesma passagem foi grafada com o ritmo composto por semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Dessa forma, adiando para o compasso 11 a chegada da nota ré. Outra diferença melódica e rítmica ocorre no primeiro tempo do compasso 11, onde a nota ré (Fig.12) dá lugar ao cromatismo e quiáltera de colcheias (ré, ré# e mi), como aparece na versão original (Fig.13). A aproximação por movimento cromático é elemento muito usado na linguagem do choro e muitas vezes está associada ao deslocamento da nota de chegada como no compasso 11 da versão original (Fig.13).



Figura 12 – Antecipação. Fonte: Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [10]–[12]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).



Figura 13 – Movimento cromático. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [10]–[12]). Gravação Regional do Nilo (1980)

O movimento cromático acontece novamente no exemplo a seguir quando observamos a diferença da versão anotada (Fig.14) onde no segundo tempo do compasso 15 as notas sol (semicolcheia) e mi (colcheia), foram grafados na versão original (Fig.15) por três semicolcheias (ré, ré# e mi). O movimento cromático neste caso precede a chegada da nota mi (diferente do exemplo anterior na figura 13), criando um movimento ascendente até a nota alvo.



Figura 14 – Versão anotada - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [15]–[16]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).



Figura 15 – Movimento cromático. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [15]–[16]). Gravação Regional do Nilo (1980).

Nos compassos [17]–[20] da versão anotada (Fig.16) as três síncopes: sol-ré, no compasso 17, sol-dó#, no compasso 18 e sol-dó, no compasso 19, são escritas de maneira diferente da versão original (Fig.17). Nesta versão original (Fig.17), a

nota sol dos compassos 17, 18 e 19 é precedida pela nota fá#, formando assim uma apojatura. A apojatura como elemento interpretativo na linguagem do choro está presente em diversas músicas (por exemplo no choro Um a Zero de Pixinguinha e em Língua de Preto de Honorino Lopes) e tem efeito rítmico ao criar um acento intensificando a nota que contém esse ornamento.

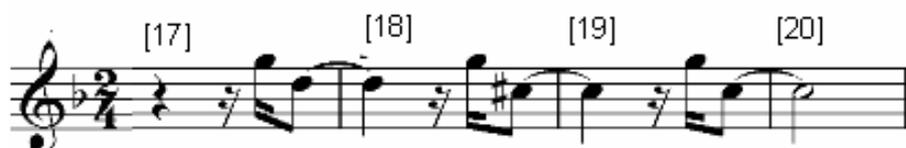


Figura 16 – Síncopes. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [17]–[20]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).



Figura 17 – Apojeturas. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) apojeturas (comp. [17]–[20]). Gravação Regional do Nilo (1980).

O grupo de quatro semicolcheias referente às notas fá, lá, dó e mi bemol presentes no segundo tempo do compasso 26 da versão anotada (Fig.18), aparece na Figura 19 (versão original) com quiáltera de três colcheias (notas fá, lá e dó) e, conseqüentemente, transferindo para o tempo forte do compasso seguinte (comp. 27) a nota mi bemol. Nesse exemplo, a diferença entre as melodias ocorre na mudança da nota mi bemol que aparece ora em tempo fraco (Fig.18), ora e em tempo forte (Fig.19).



Figura 18 – Antecipação. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [25]–[27]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).



Figura 19 – Passagem com quiáltera. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [25]–[27]). Gravação Regional do Nilo (1980).

No exemplo a seguir, há mudanças rítmicas na melodia com a utilização de sincopes, antecipações e acréscimo de mordente. No primeiro tempo do compasso 29 da versão anotada (Fig.20), há uma pausa de colcheia e em seguida as notas fá e sol (semicolcheias) que são escritas de maneira diferente na versão original (Fig.21). Nesta versão, a nota fá tem duração de uma colcheia e nela há um mordente. Essa mudança de ritmo e adição de ornamento tem efeito de intensificar a nota alvo (neste caso a nota sol). É um recurso amplamente utilizado na interpretação do choro Édna e pode ser percebido em outros interpretes como o bandolinista Jacob do Bandolim.



Figura 20 – Versão anotada - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [29]–[31]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).

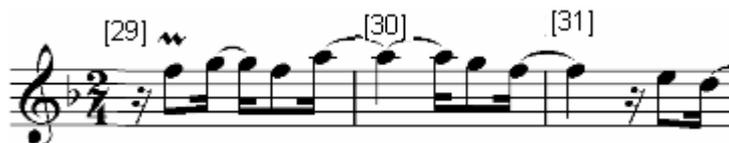


Figura 21 – Mordente e antecipação. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [29]–[31]). Gravação Regional do Nilo (1980).

Ainda na versão anotada da Figura 20, o segundo tempo do compasso 30 é preenchido pela nota sol (semínima) e o primeiro tempo do compasso seguinte (31), pela nota fá. Na versão original (Fig.21) no segundo tempo do compasso 30 escrito de maneira diferente. Há uma prolongação com ligadura da nota lá (semicolcheia) que pertence ao primeiro tempo do compasso e, no segundo tempo, há uma antecipação da nota fá (semicolcheia) que foi deslocada para o tempo fraco do compasso.

No final da primeira parte do choro Édna pode-se observar duas diferenças. No segundo tempo do compasso 32 da versão anotada (Fig.22), as notas dó, si natural e si bemol (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) estão antecipando a chegada do si bemol que está sincopado e ligado ao compasso 33. No mesmo trecho da versão original (Fig.23) há uma pausa de semicolcheia, a nota dó com mordente (colcheia) e a nota si natural (semicolcheia). Essa diferença entre o compasso 32 das duas versões aponta a mudança da antecipação da Figura 22 colocando a nota si bemol no tempo forte do compasso 33 (Figura 23).



Figura 22 – Antecipação - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [32]–[33]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).



Figura 23 – Mordente - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [29]–[31]). Gravação Regional do Nilo (1980).

Na segunda parte da música Édna que inicia no compasso 37, a versão anotada (Fig.24) está uma oitava abaixo da versão original executada pelos compositores (Fig.25). Comparando-se as duas melodias podemos observar que logo no compasso 37 da versão anotada (Fig.24), a notação do primeiro tempo apresenta uma pausa de colcheia pontuada seguida da nota lá (semicolcheia). Na versão original (Fig.25) há uma pausa de semicolcheia e duas notas lá (colcheia e semicolcheia) que demonstram a utilização da síncope como recurso característico do choro. Esta mesma síncope pode ser observada novamente no primeiro tempo do compasso 39 da versão anotada (Fig.24) nas notas fá, mi e lá (semicolcheia-colcheia-semicolcheia). De acordo com a gravação original (Fig.25), a mesma passagem é escrita por quatro semicolcheias referentes às notas fá, mi, lá e lá. Neste exemplo a ultima nota lá é antecipada.



Figura 24 – Síncopes. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [37]–[39]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).



Figura 25 – Síncopes. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [37]–[39]) Gravação Regional do Nilo (1980).

Ainda de maneira semelhante ao exemplo anterior, há uma síncope no primeiro tempo do compasso 42 da versão anotada (Fig.26) que é composta pelas notas ré, dó# e mi (semicolcheia–colcheia–semicolcheia). Na gravação original (Fig.27) são grafadas por quatro semicolcheias referente às notas ré, dó#, mi e mi. A diferença na versão original está na antecipação da nota mi (última nota do primeiro tempo do compasso 42).



Figura 26 – Síncope. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [40]–[42]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).



Figura 27 – Antecipação. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [40]–[42]). Gravação Regional do Nilo (1980).

É interessante ressaltar a afirmação de Salek (1999, in CÔRTEZ, 2006) quando se refere às interpretações de grupos de semicolcheia-colcheia-semicolcheia e grupos de quatro semicolcheias:

Essa maneira de frasear antecipando as notas, traz mais independência para a linha melódica, visto que no acompanhamento dos choros, a célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia é quase uma constante, ao utilizar semicolcheias sobre tal acompanhamento, a melodia se emancipa por realizar um pequeno contraponto rítmico. Esse tipo de transformação é

considerado um dos deslocamentos rítmicos característicos do choro (CÔRTEZ, 2006, p.46).

Uma variação bastante utilizada no choro é executada na repetição da segunda parte desta música por Wagner Segura no Conjunto Vibrações. Ele utiliza o motivo original (compassos 37 e 38 da Figura 28) e o comprime (Fig.29) suprimindo o prolongamento da nota fá (ligadura entre os compassos 37-38 e 38-39) criando o deslocamento da acentuação no trecho.



Figura 28 – Versão anotada - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [37]–[42]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).



Figura 29 – Variação melódica. Fonte: Édna - (comp. [5] –[8] da repetição). Gravação Conjunto Vibrações – ~1988. Acervo Carlos Alberto A. Vieira.

Um outro exemplo da maneira de frasear antecipando as notas acontece no primeiro tempo do compasso 47 da versão anotada (Fig.30), onde são grafadas as notas dó, si natural e dó (semicolcheia-colcheia-semicolcheia). De acordo com a gravação da versão original (Fig.31), com a antecipação da nota dó, este compasso fica escrito da seguinte forma: o primeiro tempo é composto pelas semicolcheias dó, si natural, dó e dó (antecipada).



Figura 30 – Versão anotada - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [47]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).



Figura 31 – Antecipação. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [47]). Gravação Regional do Nilo (1980).

A antecipação também ocorre no exemplo seguinte onde o primeiro tempo do compasso 49 da versão anotada (Fig.32) é composto pelas notas sol, fá e mi (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) e, na versão original (Fig.33) o primeiro tempo deste mesmo compasso é composto pelas notas sol, fá, mi, e ré (semicolcheias) onde a nota ré é antecipada para o primeiro tempo do compasso 49 e unida ao segundo tempo deste compasso por uma ligadura. Seguindo a análise para compasso 50 da versão anotada (Fig.32) há a mesma mudança descrita anteriormente, no entanto com notas diferentes. O primeiro tempo do compasso 50 da versão anotada (Fig.32) é composto pelas notas mi, lá e si (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), na versão original (Fig.33) o primeiro tempo deste mesmo compasso é composto pelas notas mi, lá, si e dó (semicolcheias) onde a nota dó é antecipada para o primeiro tempo do compasso 50 e unida ao segundo tempo deste compasso por uma ligadura.



Figura 32 – Versão anotada - Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [49]–[50]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).



Figura 33 – Antecipações. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [49]–[50]). Gravação Regional do Nilo (1980).

No primeiro tempo do compasso 51 da versão anotada (Fig.34), há uma síncope com as notas si bemol, si natural e dó (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), e no segundo tempo deste mesmo compasso estão escritas as notas ré, mi, ré e dó# (semicolcheias). De acordo com a versão original (Fig.35), esse mesmo trecho é escrito de maneira diferente. No primeiro tempo do compasso 51, as quatro notas são semicolcheias e a nota ré é antecipada.



Figura 34 – Síncope. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [51]–[52]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).



Figura 35 – Antecipação. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [51]–[52]). Gravação Regional do Nilo (1980).

A inserção de material melódico na forma de pequenas variações é linguagem característica do choro. No compasso 53 da versão anotada (Fig.36)

nota-se um conjunto de colcheias referentes às notas sol, fá# e lá. No compasso seguinte (54) estão grafadas as notas mi e uma síncope das notas ré e dó (colcheia-semicolcheia) precedidas por uma pausa (semicolcheia). Na transcrição da versão original (Fig.37) existem notas e ritmos diferentes. Há uma síncope no compasso 51 com as notas sol, fá# e fá natural (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) prosseguindo no segundo tempo desse compasso com as notas fá#, lá, dó e mi bemol. No compasso 54 da versão original (Fig.37) há uma semicolcheia (mi bemol) que precede o conjunto de colcheias sincopadas (notas ré, sol#, lá e dó). Essas diferenças demonstram um dos aspectos mais interessantes da maneira de interpretar o choro que é o uso de pequenas variações melódicas. No exemplo é mostrado uma maneira diferente de executar o mesmo trecho sem perder a estrutura melódica.



Figura 36 – Versão anotada. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [53]–[54]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).



Figura 37 – Mudança melódica. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [53]–[54]). Gravação Regional do Nilo (1980).

A mudança melódica com inserção de novo material pode ser observada novamente no exemplo descrito a seguir. O compasso 58 da versão anotada (Fig.38) é escrito como um conjunto de colcheias representadas pelas notas ré, ré, dó# e ré. O compasso seguinte na mesma versão anotada também é composto por

colcheias, são elas: fá, sol#, si natural e ré. Na versão original (Fig.39) este trecho é escrito com notas sincopadas no compasso 58 (semicolcheia ré, colcheia dó# e semicolcheia ré) e, em seguida quatro notas em semicolcheia: ré (com ligadura), ré#, mi e fá. O compasso 59 da versão original (Fig.39) contém a semicolcheia fá e um conjunto de notas sincopadas (sol#, si, ré e fá) que confere ao trecho o movimento típico da interpretação do choro.



Figura 38 - Versão anotada. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [58]–[61]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).



Figura 39 – Mudança melódica e inserção de novo material. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [58]–[61]). Gravação Regional do Nilo (1980).

Ainda analisando a versão anotada (Fig.38), as notas que compõe o compasso 60 são: fá, sol#, mi e sol natural. O compasso seguinte apenas é preenchido com uma semibreve. A versão original difere muito neste trecho da versão anotada, pois os compassos 60 e 61 são compostos pela notas: fá (semínima), pausa de semicolcheia, mi (apojatura de colcheia) fá e ré. No compasso seguinte (61) a apojatura de fá repete-se durante ré, dó# e dó natural. Esse trecho é semelhante a outras cadências de choros conhecidos como, por exemplo, “Murmurando” de Jacob do Bandolim, e demonstra a variação melódica e ornamentação dentro da linguagem tradicional do choro.

Logo após o término da repetição da segunda parte do choro Édna, é retomada a primeira parte da música sem introdução. Desta vez, na execução de Wagner Segura com o Conjunto Vibrações (Fig.41) é adicionada uma pequena variação transformando a melodia que já havia sido apresentada na Figura 40.



Figura 40 - Versão anotada. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [5]–[8]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).



Figura 41 – Mudança melódica e inserção de novo material. Fonte: Édna - Variação Wagner Segura Bandolim (comp. [5]–[8] da repetição). Gravação Conjunto Vibrações – ~1988. Acervo Carlos Alberto A. Vieira.

Essa nova interpretação utiliza um elemento interessante no compasso 7 que é a repetição de um motivo com três semicolcheias (nesse caso as notas ré, ré# e mi) que ocasiona o deslocamento da acentuação dentro do compasso. Esse elemento pode ser observado em diversos choros, um exemplo conhecido aparece na primeira e na segunda parte do choro Um a Zero, de Pixinguinha.

Outra variação melódica interessante ocorre na última repetição da primeira parte da música. Nilo Dutra interpreta de maneira diferente o trecho já executado no compasso 27 (Fig.42) adicionando um cromatismo descendente (as notas lá e lá bemol da Figura 43) para então chegar à nota alvo sol.



Figura 42 – Versão original. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [27]). Gravação Regional do Nilo (1980).



Figura 43 – Movimento cromático descendente. Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [27] da repetição final). Gravação Regional do Nilo (1980).

Um ornamento característico da música erudita que também é utilizado pelos chorões é o floreio. É explicado por Med (1996) como um ornamento sem forma definida que é composto por uma ou mais notas e é executado como uma apojatura irregular. A Figura 44 mostra o compasso 63 escrito na versão anotada por Wagner Segura. Ao repetir este trecho no fim da música (Figura 45, compasso 67) Wagner interpreta acrescentando o ornamento grupeto com semicolcheias usando as notas fá, sol, fá e mi. Esse ornamento é amplamente utilizado como elemento interpretativo no choro porque dá à execução maior flexibilidade por meio de pequenas variações sem distanciamento da melodia principal.



Figura 44 – Fonte: Édna (Nilo Dutra / Carlos Vieira) (comp. [58]–[61]). Versão anotada por Wagner Segura (1988).



Figura 45 – Grupeto. Variação Wagner Segura Bandolim (comp. 63). Versão Conjunto Vibrações do choro Édna - Fonte: Gravação Conjunto Vibrações – (~1988). Acervo Carlos Alberto A. Vieira.

Os trechos que foram expostos nos exemplos anteriores representam as alterações mais significativas nas diferentes interpretações do choro Édna coletados das amostras que tive acesso e que escolhi como referência para esta pesquisa de elementos interpretativos. As transcrições encontram-se agrupadas na partitura da Figura 46.

# Édna

Transcrição - Bernardo Sens  
 Revisão da Harmonia - Wagner Segura

Nilo Dutra / Carlos Vieira

100 ♩ - Choro

Introdução Violão de Sete Cordas

Versão Original  
 Nilo e seu Regional  
 (Nilo Dutra e Carlos Vieira)

Versão anotada  
 Conjunto Vibrações  
 (Bandolim Wagner Segura)

7 F C<sup>5+</sup> Solo F/A C<sup>5+</sup> F

V. Orig.

V. An.

Violão de sete cordas

Varição Wagner Segura - Conjunto Vibrações

13 F/A F/C Ddim Gm D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> Gm D<sup>7</sup>/A

V. Orig.

V. An.

19 Gm/B<sup>b</sup> C<sup>7</sup> B<sup>b</sup>/D B<sup>b</sup>m/D<sup>b</sup> F/A D/F<sup>♯</sup>

V. Orig.

V. An.

The image displays a musical score for the piece 'Édna'. It is set in 2/4 time with a tempo of 100 ♩ (Choro). The score is divided into three systems. The first system shows the introduction for seven-string guitar and tenor banjo. The second system, starting at measure 7, features a 'Solo' section with various chords (F, C5+, F/A, C5+, F) and a 'Varição Wagner Segura - Conjunto Vibrações' section. The third system, starting at measure 13, continues the solo with chords (F/A, F/C, Ddim, Gm, D7/F#, Gm, D7/A) and includes triplets. The final system, starting at measure 19, has chords (Gm/Bb, C7, Bb/D, Bbm/Db, F/A, D/F#). The original version is in treble clef, and the annotated version is in bass clef.

Figura 46 – Édna – transcrições e variações página 1

The image displays a musical score for guitar, organized into five systems. Each system contains two staves: 'V. Orig.' (Original) and 'V. An.' (Annotated). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The systems are numbered 25, 31, 37, 43, and 49. Chord symbols are placed above the notes. The first system (25) includes the annotation 'Variação Nilo Dutra - Repetição' and a triplet of eighth notes. The second system (31) includes the annotation 'Variação na repetição - Conjunto Vibrazões - Wagner Sepura' and a triplet of eighth notes. The third system (37) includes the annotation 'To Coda' and a triplet of eighth notes. The fourth system (43) includes the annotation 'To Coda' and a triplet of eighth notes. The fifth system (49) includes the annotation 'To Coda' and a triplet of eighth notes. The score uses various chord symbols such as G/B, C7/E, F, C5, F, F7/A, F7/C, Bb/D, Bb, Bbm6, F/A, D7, G7, C7, F, Dm, Dm/F, A7/E, A7/G, Dm, C7/G, F, and Bm7(b9).

Figura 47 - Édna – transcrições e variações página 2

The image displays a musical score for the piece 'Édna', page 3. It is organized into five systems, each with two staves: 'V. Orig.' (Violin Original) and 'V. An.' (Viola Adapted). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'dim' and 'D.S. al Coda'. Chord symbols are placed above the original violin staff in each system.

**System 1 (Measures 54-57):** Chords: Am/C, E<sup>b</sup>/G<sup>♯</sup>, A<sup>b</sup>/C<sup>♯</sup>. Includes a first ending bracket and a 'dim' marking.

**System 2 (Measures 58-62):** Chords: D<sup>♭9</sup>/F<sup>♯</sup>, Gm, Em<sup>♭9</sup>, Dm/F. Includes a second ending bracket.

**System 3 (Measures 63-66):** Chords: E<sup>b</sup>/B, A<sup>b</sup>/C<sup>♯</sup>, Dm, E<sup>b</sup>7, C<sup>7</sup>/E. Marked 'D.S. al Coda'.

**System 4 (Measures 67-71):** Chords: B<sup>b</sup>/D, B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>m<sup>6</sup>, F/A, D<sup>7</sup>.

**System 5 (Measures 72-75):** Chords: G<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F. Includes the instruction 'Viollão de sete cordas'.

Figura 48 - Édna – transcrições e variações página 3.

### 3.2 Discussão dos elementos interpretativos

A partir da análise comparativa feita anteriormente no choro Édna, discutiremos os elementos interpretativos característicos contidos nesta obra. Para o entendimento inicial, são apresentados na Tabela 2, os elementos interpretativos, um exemplo representativo de cada elemento (ilustração de um dos compassos onde o elemento está presente), a descrição de cada elemento e os compassos onde os elementos interpretativos são encontrados no choro Édna<sup>28</sup>.

Tabela 2 – Elementos interpretativos analisados no choro Édna.

<b>Elemento interpretativo</b>	<b>Exemplo</b>	<b>Descrição</b>	<b>Compasso onde ocorre<sup>29</sup></b>
Sincope ou nota sincopada		Deslocamento do acento do tempo forte para tempo fraco do compasso	Todos os compassos exceto: 4, 8, 12, 16, 20, 28 e 36.
Apojatura		Ornamento que precede a nota real por intervalo de 2ª maior ou menor	7, 17-19, 60 e 61
Antecipação		É uma nota própria de um acorde que é antecipada no acorde anterior imediato, em posição métrica mais fraca <sup>30</sup> .	1-3, 8, 12, 15-17, 23, 30, 35, 49, 50, 53, 60, 61 e 69.
Retardo		Precede a uma nota do acorde por uma distancia de segunda. É preparado como uma nota própria do acorde anterior e é resolvido por grau conjunto na	6, 10, 14, 22, 26, 30, 32, 34, 38-41, 42, 43, 46-49, 55, 57, 64 e 68.

<sup>28</sup> Ver partitura da transcrição da Versão Nilo e seu Regional no APÊNDICE - A

<sup>29</sup> Ver partitura com transcrições e variações na página 62 (Fig.46)

<sup>30</sup> HINDERMITH (1998).

---

		nota harmônica do acorde posterior em posição métrica mais fraca.	
Movimento cromático		Inserção de nota de passagem cromática.	7 (variação), 11, 27 (variação), 32 e 58.
Inserção de novo material		Adição de elementos de arranjo como introdução e finalização da música e também mudanças melódicas e finalização da música.	1-5, 5 (variação), 70.

---

### *Síncope*

A síncope é a suspensão de um acento normal do compasso pela prolongação de tempo fraco para o tempo forte<sup>31</sup>. Produz o efeito muito apreciado e utilizado nos diferentes tipos de choro porque desarticula os acentos normais do compasso resultando numa tensão gerada pela ausência do acento esperado e, com isso, a “flexibilização” e “amolecimento” do tempo. Em outras palavras, produz a maneira “chorada” de tocar.

Uma das principais características da interpretação do choro Édna é o uso freqüente de notas sincopadas que, como pode-se observar, aparece em quase todos os compassos da música (com exceção dos compassos preenchidos por notas longas), ora de forma regular (com notas ligadas de mesma duração), ora de forma irregular (com notas de duração diferentes). A síncope confere o balanço característico da linguagem dos chorões justamente por proporcionar esse deslocamento do acento, por vezes adiantando ou retardando as notas de chegada.

### *Apojatura*

É o ornamento que precede a nota real por intervalo de 2ª maior ou menor. A apojatura como elemento interpretativo na linguagem do choro está presente em diversas músicas e tem efeito de criar uma variação rítmica por adição de uma nota (apojatura simples), ou duas notas (apojatura dupla ou sucessiva) que precedem a nota real. Um exemplo interessante acontece (ver Figura 13) quando uma apojatura inferior simples repetida em três compassos sucessivos enfatiza a nota real. Este ornamento dificilmente é encontrado escrito em partituras de choro, no entanto, é de praxe que cada intérprete escolha a própria maneira de usá-lo. Esta prática está tão

---

<sup>31</sup> MED (1996).

entranhada na interpretação dos chorões que a falta dela causa estranhamento e, claramente denuncia o músico que aprendeu o choro apenas de acordo com a partitura. Comenta Côrtes (2006, p. 40) sobre este ornamento: “Jacob [do Bandolim] que sempre foi bastante criterioso, aplicava esse efeito de forma econômica e ‘musical’, sem torná-lo abusivo”. A apojatura pode ser encontrada freqüentemente nas interpretações de grandes músicos como Abel Ferreira, Altamiro Carrilho e Jacob do Bandolim.

### *Antecipação*

É uma nota própria de um acorde que é antecipada no acorde anterior imediato, em posição métrica mais fraca. O exemplo mais representativo que encontrei foi da célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia (  ) transformadas para quatro semicolcheias (  ) antecipando assim, a nota da melodia que soaria no acorde do próximo compasso. Essa maneira de interpretar antecipando as notas, possibilita maior independência para a linha melódica, conforme comenta Salek (1999, in CÔRTEZ, 2006). Ao justificar essa afirmação, Salek explica que no acompanhamento dos choros<sup>32</sup> a célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia é quase uma constante, ao utilizar o conjunto de semicolcheias sobre tal acompanhamento, a melodia se emancipa naturalmente por realizar um pequeno contraponto rítmico. O autor considera este tipo de transformação um dos deslocamentos rítmicos característicos da linguagem interpretativa do choro.

---

<sup>32</sup> Aqui o autor se refere aos instrumentos que fazem o acompanhamento rítmico e harmônico no choro. Tradicionalmente são: violão de seis e de sete cordas, cavaco e pandeiro. Alguns grupos tradicionais usam também o acordeom.

### *Retardo*

Precede a uma nota do acorde por uma distância de segunda. É preparado como uma nota própria do acorde anterior e é resolvido por grau conjunto na nota harmônica do acorde seguinte em posição métrica mais fraca. O retardo confere destaque à melodia por desarticular os acentos normais do compasso atrasando a resolução da nota e, assim, criando tensão e resolução harmônica e rítmica. No choro Édna, o retardo e a antecipação são utilizados com frequência, de modo que a melodia dificilmente se encontra apoiada sobre o tempo forte do compasso de maneira linear. Esse “jogo” de suspensão constante da melodia, como se as notas estivessem fora do tempo, provavelmente é consequência das transformações e interpretações que foram dadas à polca no Brasil pela influência dos rimos afro-brasileiros com características semelhantes. O comentário de Wisnik (1999, p.68) ajuda a compreender:

O ritmo não é meramente uma sucessão linear e progressiva de tempos longos breves, mas a oscilação de diferentes valores de tempo em torno de um centro que se afirma pela repetição regular e que se desloca pela sobreposição assimétrica dos pulsos e pela interferência de irregularidades, um centro que se manifesta e se ausenta como se estivesse fora do tempo (...)

### *Movimento Cromático*

A aproximação por movimento cromático consiste na utilização de nota de passagem cromática entre duas notas diatônicas. No choro Édna é encontrada nas variações melódicas<sup>33</sup> dos instrumentos solistas onde o cromatismo aparece inserido em um grupo de três semicolcheias ascendentes (ver Figura 13 e 41) ou em uma nota sincopada (ver Figura 22 e 43). O acompanhamento feito pelo violão de sete

---

<sup>33</sup> Ver anexo 1 – Partitura do choro Édna com variações.

cordas<sup>34</sup> nesta música também utiliza inúmeras vezes o movimento cromático ascendente e descendente demonstrando que este elemento interpretativo está presente não apenas na interpretação dos solistas, mas também dos instrumentos acompanhadores.

### *Inserção de novo material*

Consiste na adição de elementos de arranjo (introdução e finalização da música) e variações da linha melódica. A introdução e finalização da música são bastante significativas na interpretação do choro, pois são nesses momentos que o grupo ou intérprete tem liberdade para criação musical.

Em todas as amostras gravadas do choro Édna que tive acesso, havia introduções e finalizações diferentes que demonstram a criatividade no estilo do choro. Notadamente nessas introduções os elementos melódicos e rítmicos empregados eram derivados do corpo da música, mantendo assim uma relação de semelhança com a totalidade da peça.

As variações melódicas em Édna acontecem principalmente sob a forma de modificações curtas que não descaracterizam a melodia original. Consistem em uma nova maneira de executar um trecho que já foi executado anteriormente (ver Figura 37 e 39). Sobre este aspecto, vale ressaltar que no choro, a maneira de improvisação difere de outros gêneros, principalmente porque há uma atenção especial em manter o mesmo estilo da música (figuras rítmicas, acentos, ornamentos e desenho melódico) durante o improviso. Um comentário a respeito das variações executadas no choro por Jacob do Bandolim é feito por Nascimento (2006):

---

<sup>34</sup> Ver anexo 1, compasso 52 da transcrição do violão de sete cordas por Júlio Córdoba do choro Édna. Versão Nilo e seu Regional (1980).

Jacob era o rei de mudar os fraseados, finais, ele não gostava que tocassem a música dele errada, mas ele mudava a música de todo mundo, ele tocava a gosto dele e por incrível que pareça, a maioria das vezes ficava melhor (in CÔRTEZ, 2006, p.71).

Nascimento (2006) explica que Jacob do Bandolim cria uma nova dimensão interpretativa quando varia de forma criteriosa as melodias na reexposição do choro e, além disso, busca valorizar as idéias propostas pelo compositor enriquecendo as peças através de improvisações galgadas sobre a forma de articular as frases (in CÔRTEZ, 2006).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O choro ocupa espaço de grande importância dentro da música popular brasileira, pois é resultado do processo de mistura de gêneros e sotaques a partir dos elementos das danças européias (principalmente a polca) que foram somadas à linguagem afro-brasileira. Assim foi surgindo a base desse gênero nos moldes que conhecemos hoje.

A análise dos elementos interpretativos do choro Édna surpreendeu-me por muitos motivos. Por meio das amostras analisadas (gravações e partitura) pude perceber com clareza os elementos interpretativos utilizados pelos chorões de Florianópolis, que muito se assemelham à linguagem musical de grandes expoentes do gênero. Aqui cabe um breve retorno à pergunta que impulsionou este trabalho: Que elementos interpretativos são característicos no choro produzido e executado em Florianópolis? Pois bem, os elementos observados com mais frequência nas amostras do choro Édna, de acordo com as análises dessa pesquisa, são os ornamentos (principalmente apoiaturas), o uso frequente de síncopes, a inserção de novo material, as antecipações, os retardos e os movimentos cromáticos.

A apoiatura como elemento interpretativo na linguagem do choro está presente nesta e em diversas músicas do repertório tradicional de choro. Tem efeito de deslocar o ritmo criando um diferente acento, intensificando na nota que contem esse ornamento. Dificilmente é encontrada grafada em partituras de choro, no entanto, é comum que cada intérprete escolha a própria maneira de usá-la.

O uso de síncopes confere o balanço característico da linguagem dos chorões por deslocar o acento natural do compasso que ocorre no tempo forte para o tempo fraco, ora adiantando o ritmo, ora retardando a chegada das notas. O movimento

gerado pela ausência do acento no momento esperado é o principal responsável pela expressividade e pela característica “chorada” do gênero.

A inserção de material melódico é elemento bastante utilizado na interpretação do choro Édna e no repertório tradicional do gênero. Praticamente isso pode ser percebido ao ouvir gravações de diferentes interpretes executando a mesma música onde cada um cria pequenas variações que não descaracterizam a melodia principal. Além disso, no choro Édna, a inserção de elementos novos como introdução e finalização demonstram a flexibilidade desse tipo de música em aceitar mudanças de acordo com gosto do interprete. É o espaço para criatividade dentro da música.

A antecipação é o elemento que mais aparece no choro Édna. Tem especial função de dar independência a linha melódica por desarticular o acento natural do compasso dando destaque à melodia que na maior parte das vezes fica sobre o tempo fraco. Por esse motivo é também recurso que confere o balanço característico do choro.

Semelhante á antecipação, o retardo também modifica o tempo natural do compasso. Cria tensão harmônica e rítmica ao atrasar a resolução da nota. É responsável pelo “amolecimento” do ritmo no choro por aparecer sempre prolongando a nota para um tempo fraco do compasso.

A aproximação por movimento cromático é elemento muito usado na linguagem do choro e é encontrado algumas vezes no choro Édna. Frequentemente aparece como nota de passagem ou como pequena variação associada ao deslocamento da nota de chegada.

Os elementos encontrados no choro Édna demonstram uma preocupação e refinamento dos interpretes e compositores para a elaboração melódica no choro.

São características presentes na interpretação de muitos músicos renomados no Brasil e que são claramente identificadas nos chorões Ilhéus que gravaram a música Édna. O objetivo de identificar e analisar os elementos interpretativos nos choros é tarefa complexa e pode ser bastante aprofundada nesta e em outras obras do gênero.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *ENTREVISTAS*

VIEIRA, Carlos Alberto Angioletti Vieira. **Entrevista concedida ao autor.** Florianópolis, 14 de junho de 2008. Entrevista.

VIEIRA, Cláudio Bousfield. **Entrevista concedida ao autor.** Florianópolis, 16 de agosto de 2008. Entrevista.

VIEIRA, Cláudio Bousfield. **Entrevista concedida ao autor.** Florianópolis, 16 de agosto de 2008. Entrevista.

VIEIRA, Valéria. **Entrevista concedida ao autor.** Florianópolis, 16 de agosto de 2008. Entrevista.

VIEIRA, Ricardo. **Entrevista concedida ao autor.** Florianópolis, 21 de agosto de 2008. Entrevista.

SEGURA, Wagner. **Entrevista concedida ao autor.** Florianópolis, 13 de agosto de 2008. Entrevista.

VARGAS, Geraldo T. **Entrevista concedida ao autor.** Florianópolis, 12 de ago. de 2008. Entrevista.

Mazinho do Trombone. **Entrevista concedida ao autor.** Florianópolis, 22 de agosto de 2008. Entrevista.

MARTINS, Laércio. **Entrevista concedida ao autor.** Florianópolis, 08 de setembro de 2008. Entrevista.

DUTRA, Nilo César. **Entrevista concedida ao autor.** Florianópolis, 22 de outubro de 2008. Entrevista.

*BIBLIOGRAFIA CITADA*

CAZES, Henrique. **Choro do quintal ao municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. **A história da música de Santa Catarina no século XIX**. Florianópolis. IHGSC, 1951.

CÔRTEZ, Almir Barreto. **O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim**. 2006. 142 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, SP: [s.n.], 2006.

FERLIM, Uliana Dias Campos. **A polifonia das modinhas – Diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do Se. XIX ao XX**. Dissertação (Mestrado em xxx). Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2006.

HINDEMITH, Paul. **Curso condensado de harmonia tradicional: com predomínio de exercícios e um mínimo de regras**. 13. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, [1998]. 127p.

LACERDA, Izomar. **“Ilha por quem choras?” Concepções musicais e relações de poder entre praticantes do gênero musical choro na ilha de Florianópolis**. Trabalho de Conclusão de Curso. Ufsc. Florianópolis, 2007.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ª ed. Brasília, DF : Musimed, 1996.

PETERS, Ana Paula. **O regional, o rádio e os programas de auditório - nas ondas sonoras do Choro**. Revista eletrônica de musicologia. Vol. VIII – Dezembro de 2004. UFPR

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro – Reminiscências dos chorões antigos**. Rio de Janeiro, 1936.

OLIVEIRA, Samuel de. **Choro: um estudo histórico e musicológico**. Trabalho de conclusão de curso. Florianópolis: UDESC – CEART, 2000a.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ/ Zahar, 2002.

SILVEIRA, Fernanda Regina Raulino da. **Preservação da memória musical da grande Florianópolis**. Estágio (Graduação em Administração) – Faculdade Energia de Administração e Negócios, Florianópolis, 2007.

GÓES, Claudia dos Santos. **Memória e identidade cultural: o choro e a escola portátil de música**. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação). ECO/UFRJ (RJ)

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

#### *BIBLIOGRAFIA CONSULTADA*

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba**. Campinas 2006.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro: A História do Chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

HOLANDA, Hamilton de. **O Choro em Brasília**. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/elismar/artchoro/histchoro.htm>> Acesso em: 18/08/2008.

PELLEGRIN, Itarazona Remo. **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro**.

SÈVE, Mario. **Vocabulário do choro. Estudos e composições**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

SOUSA, Abelardo. **O Sábio e o Idioma**. Florianópolis: loesc, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**. Ed. Vozes LTDA, Petrópolis, 1978.

ULHÔA, Martha Tupinambá. **Pertinência e música popular – em busca de categorias para análise da música brasileira popular**. Actas de III Congresso Latino-americano IASPM – AL. Bogotá: 2000.

**APENDICE A - PARTITURAS**

## Edna

Transcrição - Bernardo Sens

Nilo Dutra / Carlos Vieira

100 ♩ - Choro

Introdução Violão de Sete Cordas

Solo

G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F C<sup>5+</sup> Solo  
 6 F/A C<sup>5+</sup> F F/A F/C Ddim Gm  
 13 D<sup>7</sup>/F<sup>#</sup> Gm D<sup>7</sup>/A Gm/B<sup>b</sup> C<sup>7</sup> B<sup>b</sup>/D B<sup>b</sup>m/D<sup>b</sup> F/A D/F<sup>#</sup>  
 21 G/B C<sup>7</sup>/E F Fm<sup>7</sup>M/A<sup>b</sup> F F<sup>7</sup>/A F<sup>7</sup>/C B<sup>b</sup>/D  
 29 B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m<sup>6</sup> F/A D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F To Coda  
 37 A<sup>7</sup> Dm Dm/F  
 42 A<sup>7</sup>/E A<sup>7</sup>/G Dm 1. C<sup>7</sup>/G  
 48 F Bm<sup>7</sup>(b5) Am/C E<sup>7</sup>/G<sup>#</sup> A<sup>7</sup>/C<sup>#</sup>  
 53 2. Cdim D<sup>7</sup>b<sup>9</sup>/F<sup>#</sup> Gm Em<sup>7</sup>(b5)  
 57 Dm/F E<sup>7</sup>/B A<sup>7</sup>/C<sup>#</sup> Dm E<sup>b</sup>7 C<sup>7</sup>/E D.S. al Coda  
 63 B<sup>b</sup>/D B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m<sup>6</sup> F/A D<sup>7</sup>  
 68 G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F Violão

Todos os direitos reservados aos compositores. Proibida a reprodução.

## **APÊNDICE B – ENTREVISTAS**

Entrevista - Wagner Segura. Florianópolis, 17 de agosto de 2008.

1- Em que grupo vocês tocavam juntos?

Tocamos com o Carlinhos Grupo Vibrações, na década de 80. A formação inicialmente era composta por Wagner (bandolim), Paulo Vieira (violão de seis cordas), Eduardo Teixeira (violão de sete cordas), Laércio Martins (cavaco) e Cláudio de Souza (pandeiro). Mais tarde a formação teria Marcelo no cavaco no lugar de Laércio e Paulo Vieira passaria para o violão de sete cordas, Eduardo saiu. Integrou o grupo na percussão e vocal Carlos Henrique Silveira.

2- Sabes de outros grupos que ele participava?

Sei que antes do Vibrações ele integrou o Regional do Nilo na década de 70, chegando a se apresentar num concurso de choro no Rio de Janeiro onde participou Grupo Carioquinhos e na comissão julgadora participava o mestre Horondino Silva no 7 cordas. O Regional ficou entre os 6 classificados . Tenho um CD deste grupo elaborado pela família do clarinetista Nilo.

3-Musicalmente como era o seu Carlinhos?

Musicalmente ele era extraordinário, dominava o braço do violão tenor como poucos, era humilde como pessoa e um espírito muito evoluído, sensível e incapaz de dizer alguma palavra que pudesse ferir algum companheiro. Nos ensaios nos dava idéias brilhantes, armava duetos para tocar com o bandolim. Nas apresentações era primoroso, não tinha tom para ele, tocava em qualquer um, se arrebetasse uma corda ele conseguiria tocar sem perder uma nota. Isso eu vi e presenciei.

4 - Como acontecia o aprendizado de choro para o pessoal naquele tempo aqui na ilha? Seu Carlinhos também ensinava os outros chorões?

O Aprendizado do choro naquela época era de ouvido. Tirávamos as musicas ouvindo em rádios e mais tarde em discos. No início da década de 80 é que eu apareci com toda força e vontade, assim como você hoje para estudar música, partitura, harmonia. Eu fazia intercambio freqüente com os músicos reconhecidos do Rio de Janeiro. Trazia músicos para Florianópolis, ia para lá sempre tocava. Aprendi com isso a linguagem, balanço carioca, os segredos do solo. Eu introduzi a leitura por cifras aqui, pois não existia. Por isso era difícil na época aprendermos com esses antigos chorões, eles eram muito intuitivos.

5 - Seu Carlinhos tocava algum outro instrumento além do violão tenor?

O Seu Carlinhos tocava cavaquinho, violão, bandolim e Violoncelo, porém não com a mesma desenvoltura do violão tenor.

6 - Wagner, você tocou com ele desde quando?

Toquei com ele por uns 10 anos, de apresentações e ensaios semanais. Viajamos muito pelo interior do Estado.

## 7 – Sabe de alguma história interessante dos chorões daqui?

Lembro-me de uma história que ele contou de um cantor que ele iria acompanhar no regional da rádio Guarujá ao vivo. O cantor se preparou sem saber que estava ligado e disse: to rouco pra “caramba poxa”<sup>35</sup>!

Outra era do baterista falecido Pirelli que tocava num bar com ele no canto do palco que era alto. Pirelli já estava com sono e lá pelo meio do show o Carlinhos procurou o Pirelli não achou. Ele havia caído do palco e ficou dormindo!!

Colaram de sacanagem o cavaquinho do músico que tocava com ele numa caixa de madeira. Colaram com cola de sapateiro e quando o músico tentava puxar ele nem se mexia. Depois de tanto forçar arrancou o fundo da caixa do cavaquinho.

Entrevista - **Carlos Alberto Angioletti Vieira**. Florianópolis, 14 de jun. de 2008.

Meu avô [Sebastião Bousfield Vieira] era músico desde menino, tocou saxofone, clarinete. Tocou na banda Comercial que era banda centenária e também na Amor a Arte. Ele tocava requinta também e mais tarde tocou baixo de corda. Ele tocava e compunha muita coisa também, músicas para clarinete e também choros. Mas eles não escreviam as composições.

Na fase do meu avô não existia o choro com nome de choro. Eles faziam choro mas não se chamava de choro. Era uma maneira de fazer música. Meu avô tocava as valsas, schottich, polcas e maxixes e era disso que foi surgindo o molho que fez o choro, dessa maneira de tocar. O meu pai e o meu tio aprenderam a tocar violão com o meu avô. Mais tarde com um outro tio que morreu fizeram o trio Irmãos Vieira onde eles cantavam e tocavam. Mais tarde meu avô foi embora pra Santos trabalhar lá. Em Santos tinha uma rádio chamada Clube de Santos. Este trio se apresentou na rádio e ganhou o primeiro prêmio e também convite para seguir carreira artística e gravar CD. Não puderam usar a oportunidade porque tinham que voltar para Florianópolis. Anos mais tarde um dos integrantes do grupo faleceu aos treze anos por contrair tétano.

Meu pai, seu Carlinhos foi muito amigo do seu Léo que tocava violão e eles formaram muitos grupos de choro, sempre tocaram juntos e daí eles já chamavam de conjunto regional. O conjunto regional tocava tudo, todo repertório de música brasileira. Os músicos que vinham de fora como Silvio Caldas quando vinham se apresentar, os músicos se ligavam para conhecer o repertório e nem precisava ensaiar. Era impressionante, pois eles conheciam tudo. Hoje em dia há tanta escola de música e pessoal não conhece muita coisa.

O meu pai tocava violão tenor, que era de quatro cordas com afinação de violoncelo e ele tocava muito bem esse instrumento. Lembro que existia no Rio de Janeiro um compositor chamado Garoto que também tocava esse instrumento, mas no Brasil era de se contar nos dedos o número de compositores que tocava esse instrumento. O meu pai era realmente um dos melhores do país no violão tenor. O conjunto deles não ficava pra trás de nenhum conjunto de fora. Pena que não havia mídia para divulgar como nos conjuntos de fora.

---

<sup>35</sup> Na entrevista original foram usadas outras palavras com as mesmas iniciais.

Os músicos antigos aprendiam sempre em contato um com outro e pegavam as músicas rápido. Um tocava pro outro e não escrevia. Não se escrevia para aprender e também para registrar as músicas. Isso que é uma coisa lamentável, pois se perderam muitas músicas.

Meu avô falava muito bem do Luiz Americano e também tocava muitos choros dele. Como ele era mais estudado, conhecia bastante de música, ele que ensinava os mais novos, o meu pai e meus tios, em casa despretensiosamente. O seu Léo aprendeu violão com o meu avô. Meu avô achou no lixo quando ele estava em SP um violão quebrado e levou para casa para concertar. Diminuiu o tamanho do braço e arrumou-o e nesse violão que o meu pai, seu Carlinhos começou a tocar. Houve uma época que meu avô formou um trio de violões que era junto como meu pai, seu Carlinhos, e o Léo. O meu avô preparava as músicas de clássicos ligeiros assim como Minueto de Boquerini, valsas de Duran, etc. Com esse trio eles se apresentavam em festas, eventos e tocavam muito bem. Muitas músicas que hoje eu sei de memória eu aprendi com meu pai tocando, tem musicas que eu aprendi e não sei nem o nome. Isso era então a influencia de uma pessoa que tinha muito conhecimento e acabava trazendo pra dentro de casa aqueles ensinamentos. Isso é muito importante na cultura e na relação humana porque aquele conhecimento que ele me passou, hoje eu também passo pra frente.

Na nossa família, nós sempre tocamos três gerações juntas, eu meu pai e meu avô. Um tempo depois chegamos a tocar em quatro gerações com meus filhos. Isso aconteceu durante muito tempo.

O choro foi assim de família também, mas havia um desafio, se uma pessoa queria tocar choro, a outra que iria ensinar tinha que propor alguma coisa no instrumento e o aluno responder na mesma altura, era comum isso aí. Não era para dizer que um era melhor que o outro, mas servia como um desafio para desenvolver a técnica. Quem não conseguisse fazer aquilo não era um músico chorão. O músico podia até tocar direitinho, mas se não conseguisse fazer aquela malandragem, aquele malabarismo, aquelas coisas que não estão escritas não dava. A pessoa pode até estudar na faculdade e tudo, tocar tudo certo mais se não tiver aquela malandragem, aquela “bossa” não dá. O músico tem que se dedicar de corpo e alma, mais de alma até... Pra ele se desenvolver vai ter que fazer coisas absurdas, isso é que é o choro, e os músicos de Florianópolis, todos eles que eu conheci, eram muito bons.

O meu avô era bancário e foi jornalista também, meu pai foi da policia militar e depois foi telegrafista dos correios. Antigamente era muito difícil viver de música. Eu vivo de música há muitos anos, mais para isso eu dou aulas, e todos aqui em casa tocam e ajudam nas despesas.

Entrevista – **Laércio Martins**. Florianópolis, 08 de setembro de 2008.

Em que época você tocou com o seu Carlinhos?

Que grupo era esse? Sabes quando foi formado e os músicos que faziam parte?

Em 1985, com o Grupo Vibrações em sua 1ª formação. Músicos: Carlos Vieira (violão tenor), Wagner do Amaral Segura (bandolim), Laércio Martins (cavaquinho)

mais tarde Marcelo, Paulo Roberto Vieira (violão 7 cordas) e Cláudio de Souza (pandeiro)

Mais tarde, em 1995 com a Camerata Arcos, em várias apresentações pelo Estado (Florianópolis, Lages, Jaraguá do Sul).

Formação básica para o grupo de choro:

Carlos Vieira (Carlinhos), Violão-tenor.  
 Wagner do Amaral Segura, Bandolim.  
 Laércio Martins, Cavaquinho.  
 Paulo Roberto Vieira, Violão 7 cordas..  
 Cláudio de Souza, Pandeiro.  
 Carlos Augusto Vieira, Violino.  
 André Luiz Vieira, Viola.  
 Katarina Grubisic, Viola.  
 Carlos Vieira (Carlinhos), Violoncelo.  
 Cipriano Pagani Campieri, Violoncelo.

Musicalmente como era seu Carlinhos? Ele costumava ensinar os colegas?

Era uma pessoa habilidosa no trato com instrumentos musicais. Reformava e consertava seus próprios instrumentos, além de afinar piano. Era um exímio instrumentista, como solista e harmonizador de violão-tenor e violoncelo. Conhecia como ninguém o instrumento que tocava e não escolhia tonalidade. Nos ensaios com violão-tenor, era freqüente trocar a tonalidade da música (por esquecimento), mas a executava em outra tonalidade com a mesma desenvoltura.

Apesar do curto tempo que tocamos juntos, os ensinamentos e aprendizados eram constantes: como pessoa – era simples, calmo e atencioso; como músico – era fabuloso.

A sua atitude, a forma sensível de tocar, o bom gosto em dividir e harmonizar transmitia e envolvia a todos que tocavam com ele.

Entrevista com Nilo César Dutra sobre seu pai **Nilo Cordeiro Dutra**. Florianópolis, 07 de nov. 2008.

1 - Como foi o aprendizado musical dele? Estudou em alguma escola, professor ou aprendeu sozinho? Teve influencia de músicos na família?

Ele serviu na polícia militar, sendo incorporado a Banda de Música da Polícia Militar, onde se aposentou, após exercer a função de maestro durante 25 anos. Foi incentivado pelo irmão mais velho chamado Paulo Cordeiro Dutra, que também tocava na Banda.

2 - Aprendia as músicas que ele tocava com auxilio de partitura ou aprendia ouvindo gravações e "tirando de ouvido"?

Aprendia as músicas de ouvido, mas também sabia fazer e ler partituras.

3. Ele tocava algum outro instrumento além de clarinete?

Além do clarinete, ele também tocava saxofone, geralmente nos bailes de carnaval.

4. Nilo tinha algum músico que admirava muito? Por exemplo, algum clarinetista?

Ele admirava e gostava muito de ouvir o clarinetista Paulo Moura.

5. O que ele costumava escutar? Ele ouvia muito choro?

Ele gostava de ouvir várias músicas, mais se especializou em choro. Gostava principalmente, do Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo.

6. Nilo foi professor de música? Deu aula em alguma escola ou particular?

Ele trabalhou na Ordem dos Músicos do Brasil, seção de Santa Catarina, onde exerceu a função de Secretário, sendo responsável pela execução das provas musicais, para se tirar carteira de músico.

7. Como era Nilo enquanto ensinava?

Ele era muito exigente, mas muito divertido.

8. Nilo participou de quais regionais de choro?

Ele fundou o regional do Nilo, onde tocou durante muito tempo nas noites de Floripa, especialmente, no restaurante Fragata na lagoa, no Coqueirão, em coqueiros e nos eventos realizados pela prefeitura de Floripa. Além de tocar em eventos de final de ano, como no hotel de Caldas de Imperatriz.

9. Os ensaios dos grupos aconteciam em que lugar? Como ele era nos ensaios?

Com relação aos ensaios eram realizados na casa de algum músico integrante do grupo. Ele comandava os ensaios determinando o repertório musical a ser ensaiado, para as apresentações. Ele mesmo é quem levava os integrantes do grupo em casa.

10. Podes me descrever melhor aquela história que falaste de quando ele ia ao cinema para ouvir as músicas dos filmes e depois chegava em casa para tocar de ouvido ou escrever a que lembrava...

Quando ele queria aprender alguma música nova, ele ia ao cinema escutar as músicas dos filmes, e chegando em casa ele passava para a partitura, para incluir no seu repertório.

11. Há alguma história interessante que gostarias de contar sobre seu pai?

Normalmente quando ele tocava as serestas, ele descia do palco e ia de mesa em mesa tocar o choro, para interagir com a clientela, que respondia com aplausos. Apesar da precariedade dos recursos tecnológicos da época, ele procurava modernizar sempre o seu repertório, tornando dinâmico o seu estilo musical. Às vezes comentava da falta valorização dos músicos da terra, que não tinham muitos recursos para se manterem.

**ANEXO A – PARTITURAS**

3

## Edna

[Composer]

G7 C7 F F dim  
 5 F/A A<sup>b</sup>dim F F/A F/C D dim  
 11 Gm D7/F# Gm Gm7<sup>M</sup> Gm7/B<sup>b</sup> C7  
 17 B<sup>b</sup>/D B<sup>b</sup>m/D<sup>b</sup> F/A D/F# G7/B C7/E F  
 22 Fm7<sup>M</sup>/A<sup>b</sup> F F7/A F7/C B<sup>b</sup>/D  
 29 B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m6 F/A D7 G7 C7 F A7  
 38 Dm Dm/F A7/E A/G  
 44 C7/G F Bm7(b5) Am/C  
 50 E7/G# A7  
 54 Dm/F A7/E  
 59 C dim F#dim Gm Em7(b5) Dm/F

Figura 49 - Transcrição do violão de sete cordas da música Édna – Nilo Dutra e Carlos Vieira (1980) realizada por Júlio Córdoba (p.1)

65 E7/B A7/C Dm <sup>Edna</sup>E<sup>b</sup>7 C7/E F/A

70 A<sup>b</sup>dim F F/A F/C F<sup>o</sup> Gm

76 D7/F<sup>o</sup> G<sup>o</sup>Gm<sup>7</sup>M/Gm/F C7 B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m/D<sup>b</sup>

83 F/A D/F<sup>o</sup> G7/D C7/E F/A Fm<sup>7</sup>M/A<sup>b</sup> F

88 F7/A F7/C B<sup>b</sup>/D B<sup>b</sup>m6 F/A

96 D7/F<sup>o</sup> G7 C7 F

Figura 50 - Transcrição do violão de sete cordas por Júlio Córdoba em set. de 2008. Choro Édna – Nilo Dutra e Carlos Vieira (1980).

**ANEXO B – ARQUIVO SÔNIA INÊS DUTRA GUEBES**



Figura 51 – Jornal de Santa Catarina. Os sete homens que fazem choro na Ilha. Florianópolis, 14 de nov. de 1977.



Figura 52 – Matéria Jornal O Estado. O Chorinho sendo resgatado. Florianópolis, 26 de out. de 1986



Figura 53 – Nilo Cordeiro Dutra (sax tenor a esquerda) com a Orquestra do Clube XII de Agosto. (197?)



Figura 54 – Nilo e seu Regional (197?)



Figura 55 – Capa e contracapa do CD Nilo e seu Regional - 1980



CLUBE DO SAMBA

Aldirio Simões

## Artistas da terra se destacaram no show Fala Coração



Nilo do Clarinete e seu Regional em segundo plano.

As três mil pessoas que lotaram o ginásio do Sesc para assistirem o show Fala Coração, com a finalidade de angariar donativos para os flagelados das cheias, foram surpreendidas com o talento de Nilo do Clarinete. Os aplausos e o apelo unânime de "mas terra" fizeram a plateia esquecer, por algum momento, que as grandes estrelas da noite eram o espetacular Paulinho da Viola e os músicos Kleiton e Kleidir. E o experiente Nilo viveu uma estonteante notada, ovacionado por um público jovem.

"O velhinho é fera, fêcho". E claro que o Nilo é fera. Uma fera engraçada e muito pouco reconhecida pelo público que somente agora, lamentavelmente, após os 50 anos cheios ao encontro do apelo popular. Singelamente, quando sambistas e fanfarristas se esqueceram do sucesso de um dos maiores clarinetistas deste País (o Nilo) em qualquer momento fagelado surpresa, mas não posso deixar de reconhecer que foi uma festa para o meu interior. O reconhecimento popular do músico ilhéu ocorreu graças ao trabalho que a Marcota Produções Artísticas vem desenvolvendo, principalmente com o Projeto Desterrado e agora com a produção do show Fala Coração.

Todavia, as pessoas que estão evidentemente associadas à música popular com raízes na terra, há muito reconhecem o talento de Nilo Dutra, que alguns anos se recusou integrar a uma grande orquestra brasileira para permanecer fiel às suas origens. Ele sempre foi um músico da noite e a sintonia de seu clarinete comove a todos aqueles que o assistem, até mesmo os poucos, sensíveis. Domina seu instrumento com perfeição e é reconhecido um dos mais perfeitos músicos nacionais. Há pouco Nilo Dutra esteve enfermo e chegou a pensar em parar de tocar. Mas seus amigos decidiram não aceitar essa decisão, até lá tinha ele e o com grande faceta nas noites da Ilha. Hoje ele está de volta, esbanjando talento que bem poderia ser melhor aproveitada pelos músicos novos e avidos em aprender. O velhinho é fera, fêcho.

Além da participação do Nilo foi muito gratificante a presença de outros artistas nativos, tantos que seria difícil evidenciá-los. Mas como esta coluna trata especificamente de samba, lembramos uma outra grande atração da noite, um outro inextinguível talento, o Mazinho do Trombone que firma, ao lado do clarinetista, como um dos maiores músicos deste País. E isso mesmo, deste País. Convencido por Paulinho da Viola no transcorrer do show, Mazinho não teve inibição em atuar o seu trombone e acompanhar o sambista carioca ao executar dois de seus sambas de mais difíceis execução, como "Onde a Dor Não Tem Razão" e "Nao e As-

sim" o Mazinho acompanha as duas músicas inseridas no repertório do Clube do Samba, contando ainda com a cunja do instrumentista Noca, um dos cavacos centos mais perfeitos de São Paulo. Perplexo diante da categoria de Mazinho, principalmente, ao final Paulinho da Viola derreteu-se em elogios ao trombonista.

O ginásio do Sesc foi pequeno para um grande show. Reconheço que a massa participou apenas em função de uma grande causa. Mas não precisamente devido a presença de Paulinho da Viola e Kleiton e Kleidir. É evidente que a ampla bilheteria grande sucesso junto ao público jovem, mas não o suficiente para superlotar mesmo o ginásio do Sesc. E que o público da Ilha tem o hábito de não entrar ingressos para assistir shows, principalmente na linha de samba. Ao menos se algum sambista se apresentar em público em troca de alguns quilos de farinha.

Mas além do objetivo específico do show — ajudar nossos irmãos flagelados — a promoção serviu também para ajudar o meio artístico da Capital, pois foi uma grande oportunidade para se assistir artistas de renome nacional e abrir espaço para os músicos da terra, como o Nilo Dutra, o Mazinho do Trombone, Tão do Violão e mesmo o Grupo Enenho. A nível de emprenhamento o Enenho se destaca como o grupo que atendeu a evidência profissional, partindo agora para a gravação do terceiro LP e em condições de apresentar seu trabalho, muito bem elaborado, em

qualquer parte do País, como vem ocorrendo. Embora com a mensagem de ser um grupo com origem terra-a-terra, com objetivo de desenvolver um trabalho de amplitude nativa, com base específica no folclore e nas coisas da Ilha, o Enenho elitizou-se facilmente vai alcançar a massificação, o apelo popular. Mas é, reconhecidamente, fiel às suas origens. Para quem conhece o trabalho do Quinteto Violado sabe que o Enenho nada deixa a desejar. Mas o Quinteto está muito mais ligado à sua proposta de trabalho ao seu lado, também com base no folclore. O Enenho se estrutura, cresce, mas se eletrifica demais. A sofisticação do enenho grupo deveria ser permitida nos nossos rapazes uma única saída, partir para um trabalho reconhecidamente popular, como a maioria dos conjuntos que sobrevivem por este Brasil afim. Acredito ser a única maneira do Grupo Enenho buscar o retorno para tamanho investimento e atinar às dividas do disputado e escurado mercado brasileiro.

Lamenta-se que as escolas de samba não tenham se organizado e promovido shows beneficentes visando arrecadar donativos aos flagelados das enchentes nas várias regiões do Estado. Certamente o povão das escolas daria a sua colaboração espontânea. Na realidade, as escolas sobrevivem mesmo só no Carnaval e com o indispensável apoio público. Ficou comprovado.



Nilde Marizawa em primeiro plano. Ao fundo Mazinho do Trombone e Ton

Figura 56 – Recorte de Jornal - Clube do Samba . Artistas da terra se destacam no Show Fala Coração – Florianópolis (198?)

**ANEXO C – ARQUIVO LAÉRCIO MARTINS**

ARIEDADES A Notícia — 15

**Orquestra de Blumenau hoje em Brusque**

*Brusque* — A Orquestra da Câmara de Blumenau se apresenta, hoje, às 20h30min, no teatro da Febe, com a regência do maestro Norio Morozowicz e a participação da soprano Angela Barra. O grupo vai interpretar obras de Antonio Dvorak e Giuseppe Verdi, dois representantes do período romântico, que se expandiu durante o século 19. O concerto vai marcar os 150 e 90 das mortes de Dvorak e Verdi, respectivamente, amanhã, a orquestra vai estar em Blumenau para uma apresentação, às 20h30min, no Teatro Carlos Gomes.

Na primeira parte do programa, que será desenvolvido igualmente nos dois concertos, está prevista a interpretação da Sonata para Cordas OP. 22 em Mi Maior (Moderato, Minuetto-Allegro Molto-Trio, Scherzo-Vivace, Larghetto e Finale-Allegro Vivace). A segunda parte, os músicos reservaram para várias óperas de Verdi: "La Traviata (Prelúdio do 1º ato "Addio del passato"), "Ernani" (Surta la Notte... Ernani, Ernani...), "Il Trovato" (Prelúdio do 3º ato), "Um Baile de Máscaras" ("Morro, ma Prima Ingrazia"), "Gigolotto" ("Caro Nome").

O Romantismo tomou conta de quase todo o século 19, através de várias ondas sucessivas de artistas altamente criativos. Acompanhando o movimento geral das artes, a música deste período foi marcada pelo individualismo e pela subjetividade. Os românticos ampliaram a composição musical tornando a sua harmonia mais rica e cheia de sutilezas, surgindo o trama que se transformou na ópera, que é um espetáculo onde se funde teatro, poesia, dança, artes plásticas e música.

Para o concerto em Blumenau, a Sociedade Dramático Musical Carlos Gomes está oferecendo descontos, a partir da compra de dois ingressos, de 10 a 30% e ainda há descontos especiais para compra de pacotes com mais de 10 entradas.

**Área cultural traça planos a longo prazo**

*Lages* — O I Encontro de Dirigentes Culturais de Santa Catarina, realizado no Centro Educacional Vidal Ramos Júnior em Lages, teve co-

**Camerata do Choro é formada por experientes instrumentistas**



**Casa da Cultura proporciona uma noite de chorinho**

■ **Camerata do Choro, da Capital, faz uma única apresentação, às 20 horas**

*Joinville* — Em prosseguimento ao projeto Música-Viva, o Serviço Social do Comércio (Sesc) e a Fundação Cultural de Joinville promovem hoje, às 20 horas, no auditório da Casa da Cultura, a apresentação da Camerata do Choro, de Florianópolis. A Camerata do Choro é formada por instrumentistas experientes na interpretação do chorinho, considerado a excelência da arte instrumental da música popular brasileira. A entrada será franca.

Com sua formação diferente, onde estão incluídos violino, viola, violoncello, bandolim, cavacos, violões e o pandeiro, a Camerata do Choro, recria obras-primas do gênero de arranjos próprios adequados à sua interpretação inovadora. A Camerata tem 10 componentes e se apresentará em outras cidades onde também será desenvolvido o projeto Música Viva.

O repertório da apresentação na Casa da Cultura é o seguinte: Doce de Côco (Jacob do Bandolim), Carinhoso (Pixinguinha), André de Sapato Novo (André Victor Corrêa), Evocação e Jacob (Avenda de Castro), Sons de Carilhões (João Pernambuco), Gente Humilde (Garoto), O Boêmio (Anacleto de Medeiros), Brasileiro I (João Pernambuco), O Nó (Candido Pereira da Silva), Natalia (Luz Americano), Noites Cariocas (Jacob do Bandolim), Ingênuo (Pixinguinha), Brasileiro (2) (Jacob do Bandolim), Subindo ao Céu (Waldir Azevedo) e Odeon (Ernesto Nazareth).

ARQUIVADOS

Figura 57 – A Notícia. Casa de Cultura proporciona uma noite de chorinho. Florianópolis (198?)



Em Chapéu, cerca de 100 músicos se reuniram para o lançamento do livro de poemas culturais de autoria de...

# 2º Caderno

Florianópolis, sábado, 11 de outubro de 1986

A cultura no Continente foi o assunto dos Conselhos Culturais do Sul...

**A**inda uma vez, o grupo musical 'Vivências de Florianópolis' está entre os 11 melhores do Brasil. São os resultados de 25 a 29 de setembro na São Paulo, no Rio de Janeiro e em outras cidades por onde passou o tradicional Concurso de Música do Brasil.

Em 1985, o Prêmio de Música do Brasil reuniu 100 músicos de diversas cidades para que fossem julgados por jurados experientes. A ocasião foi feita por música local. Além de música de flauta, clarinete, saxofone, em Florianópolis, cinco grupos de vários gêneros musicais, entre eles o vibrante que se apresentou com Luiz Mendes.

O mesmo material, mais do que com Luiz Mendes, foram apresentados para o Prêmio, com 400 grupos em todo o Brasil. Desde então, não pararam de ser 40 e por fim, 17 grupos ficaram para o Prêmio.

### CACHE

Vivências executa músicas de Choro e é formado por seis músicos. Claudio Almeida, Leão Cavalcanti, Mário Vello de sete cordas, Wagner Bandolim, Wagner, violão de seis cordas, e Nabor no sax tenor. Logo após o concurso, Wagner, Almeida, Sérgio, Leão e Nabor, foram convidados para a Fundação Catarinense de Cultura, onde pôde trabalhar por um ano em Florianópolis. Neste ano, a Fundação não se-

## O nosso choro ganha espaço nacional



reunir as condições necessárias para que a programação do Prêmio fosse do Estado. Sem falar da falta de espaço, devido ao fato de não haver um local adequado.

Wagner não se dá por satisfeito a respeito e diz que o cachê pago pela Fundação em setembro de 1985, era de R\$ 500,00 e para o Prêmio a Fundação se pagou, para cada componente do grupo, R\$ 8 mil por mês, mais 5% de benefício, aumento de R\$ 500,00 de mais e passagens de ida e volta ao Rio.

### ESPAÇO

Burgos no século passado, o Choro é um dos gêneros musicais que requer conhecimento técnico e muito estudo. A respeito deste estilo, as gravações também pouco espaço para novos estilos e músicos que se dedicam ao gênero. As pessoas dizem que o choro não existe mais. Choro não existe e a intenção das gravações pelo Choro", afirma Wagner.

Além de Mário e Nabor, que são os principais nomes do choro, há outros nomes importantes. Wagner, Almeida, Sérgio, Leão e Nabor, foram convidados para a Fundação Catarinense de Cultura, onde pôde trabalhar por um ano em Florianópolis. Neste ano, a Fundação não se-

Figura 58 – Jornal O Estado. O nosso choro ganha espaço nacional. Florianópolis, 11 de out. de 1986

012144  
 8370237 0000000 000000  
 0000 00000 000  
 0000 000000000000  
 0000 000000000000

**Jornal do**  
**PAULA RAMOS**

FORTI PAUL  
 02/70  
 030-00-340/00

Diário Literário do Paula Ramos Forti Clube - Ano IV - n.º 24 julho de 1987

# “Encontro” lota a noite do chorinho



O encontro pelo conjunto Vênus, a noite do chorinho a primeira atração especial das noites literárias, reuniu cerca de 200 pessoas, num ambiente agradável e divertido. O “Encontro Literário” a partir de amanhã, um dos principais programas do Paula Ramos.

*A associada Jureia Farias, autora de “Homenagem aos Pais”, publicada nesta edição, abre um novo espaço para aqueles que gostam de escrever. Página 5*

*A II Olimpíada reuniu cerca de 170 pessoas, que estão disputando várias modalidades esportivas. É o esporte como meio de integração e lazer. (P. 7)*

*A “Festa Capina” em benefício do Lar de Zúnia movimentou associados e comunidades. Foguete, show com bol-de-maniá e quadrilha foram as atrações do dia. (P. 8)*

Figura 59 – Jornal do Paula Ramos. “Encontro” lota a noite do chorinho. Florianópolis, jul. de 1987.

dos 20 anos, o mesmo | Scala - As Turas de | Rua Marechal Lobo | Conquistado...

Leandro, regente de músicos (Leandro Araújo), Um e Serro (Pixinguinha e Benedito Lacerda) e Curioso (Pixinguinha).

## Pró-Música: temporada encerra com chorinho

A apresentação do Grupo Vibrações, hoje, às 21 horas, no Centro Integrado de Cultura, marca o encerramento da Temporada Oficial de Concertos 1987 da Pró-Música de Florianópolis. Iniciado em março, com o concerto da pianista Laís de Souza Brasil, o projeto trouxe ainda aos palcos catarinenses nomes como Miguel Proença, Turibio Santos, Olinda Alessandrini e Aldo Baldin, além das orquestras de câmara de São Paulo e Blumenau, do Coral Masculino François Legrand e da Sinfônica do Paraná.

Ainda dentro da programação da Pró-Música, aconteceu o Ciclo de Intérpretes Catarinenses, que apresentou os pianistas Jorge Hartke, Harold Auras, Paulo Kolb, Marco Aurélio Schmidt, Aldo Martinez Lopes, Alêda Schweitzer, Maria Bernadete Castellan Póvoas e Ione Urbano Sant'An-

na. Todos eles com a mesma proposta: homenagear o centenário de nascimento do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos.

### VIBRAÇÕES

Vibrações é o nome de um chorinho de Jacob Bittencourt. E é também o nome do grupo criado em 1983, pelo bandolinista Wagner do Amaral Segura, natural de São Paulo. Formado por Wagner (bandolim), Cláudio (pandeiro), Laércio (cavaquinho), Waldir (violão de 6 cordas), Nabor (saxofone) e Márcio (violão de 7 cordas), o Vibrações tem procurado preservar as raízes da música popular brasileira. O reconhecimento por esse trabalho veio no ano passado, quando o grupo representou Santa Catarina no Projeto Pixinguinha 88. No Rio, eles se apresentaram na sala Sidney Mil-

ler, da Funarte, ao lado de artistas como Deo Ryan e Ademilde Fonseca.

Na apresentação de hoje à noite, o Grupo Vibrações vem acompanhado de um convidado especial. Trata-se de Dirceu Leite, flautista, que há três anos toca com o regional Choro Só, que já acompanhou Moreira da Silva, Carolina Cardoso de Menezes, Raul de Barros, Ademilde Fonseca e outros. Porém, o conhecimento de Dirceu não se restringe ao chorinho. Admirador de todas as formas de expressão musical, tem trabalhos desenvolvidos com o Quanta Jazz Trio, e se dedica ao estudo da música erudita. Seus mais recentes trabalhos são na Orquestra de Câmara do Conservatório Brasileiro de Música, onde é primeiro flautista, e na Rede Globo, onde responde pela trilha sonora da novela *Direito de Amar*.



Grupo Vibrações estará hoje no Centro Integrado de Cultura

2

DIÁRIO CATARINENSE VARIADADES QUARTA-FEIRA, 11 DE NOVEMBRO DE 1987

Figura 60 – Diário Catarinense. Pró-Música: temporada encerra com chorinho. Florianópolis, 11 de nov. de 1987

pág. 5

## O projeto "O Choro é livre" foi bem aceito no Paula Ramos

A apresentação do projeto "O Choro é Livre" no Paula Ramos foi a primeira iniciativa da diretoria no sentido de levar a esta sociedade um pouco de cultura, abrindo espaço para um plano mais definitivo neste sentido. A apresentação foi no dia 7 e a aceitação, inesperada. A casa, quase lotada, mostrou um público ávido por música brasileira.

Mas os paulanos não foram só para assistir. Dançaram e participaram efetivamente quando sentiram que a música é a "nossa" - aquela conhecida.

Entre os músicos que se apresentaram no Paula Ramos, o destaque ficou para Mazinho - trombone - Wagner - bandolin - e para a cantora Neide Mariarrosa. Um dos melhores momentos foi registrado quando feita a homenagem para "chorões" já falecidos, como Avico do Bandolin, Nilo Dutra e Nelson Cavatinho.

### CHORINHO

O chorinho é um gênero musical genuinamente brasileiro e que busca abertura para mostrar o talento e a criatividade nos músicos, basicamente intuitivos. É a afirmação da manifestação popular. Participam do projeto músicos de conhecida competência como o flautista carioca Dirceu Leite e Nabor Ferreira. O projeto "O Choro é Livre" tem intenções de percorrer todo o Brasil.




Mazinho do Trombone foi a grande estrela da apresentação. Ele não deixou por menos e mostrou tudo o que sabe.



O casal estava atento e o grupo que apresentou o projeto prova que a cultura deve ser levada aos Clubes.



O aspecto mais animador desta apresentação foi constatado quando os ouvintes começaram a dançar. A participação foi total.

Figura 61 – Jornal do Paula Ramos. O projeto "O Choro é livre" foi bem aceito no Paula Ramos. Florianópolis, 1987.

**ANEXO D – ARQUIVO CLAUDIO BOUSFIELD VIEIRA**

cã do horário e lotando o auditório no qual  
 nos exibíamos. Um show e uma de apresenta-  
 ções.

Em 1943, após muitas dificuldades, a família (o  
 Circo, dizia o nosso pai) foi viver no Rio de Janeiro.  
 O pai, de nome Jurcino, prematuramente fe-  
 lecido, tinha uma voz privilegiada; e acredito que  
 se sobrevivesse teria de ser um intérprete de reno-  
 me da música brasileira. Foi com ele que o Carlos  
 e eu constituímos o Trio Irmãos Vieira. Apresenta-  
 mo-nos no show de calouros do Ary Barroso no  
 Rádio Nacional. Ali obtivemos um dos melhores  
 primeiros lugares, além de um contrato de exclusi-  
 vidade no cenário. Uma voz, do Jurcino, e  
 duas contrasozes com acompanhamento de violão e  
 fagote, ~~ou~~ meu um pentacórdio enguimbado pelo  
 velho Sebastião e derivado do meu violão, do  
 qual o pai se recorreu a cordas ~~de~~ ~~meu~~ ~~violão~~  
 a respectivas cordas. O nosso conjunto de "I-  
 rmãos Vieira", de Hecker Tarver, sugnificou-me  
 certa notoriedade no rádio.

Na proximidade do Trio, na vida profissional,  
 o Circo voltou para Florianópolis. Um mês depois  
 da viagem, nasceu o primogênito do Carlos,  
 que contraiu meningite no seu interior, e,  
 dois anos depois, morreu de tétano o Jurcino,  
 o que decretou o fim do conjunto.

Desse período, outros dois anos, em 1948, fui es-  
 tuda e trabalhar no capital inglês, lá me casei,  
 lá vivi por cerca de dois meses, com um do-  
 lência de continuidade por ocasião de um aciden-  
 te no torção natal, de 1953 a 1957. Terdi-  
 assin o contrato com o circo, que já exercia-  
 as atividades, batizadas de III, onde me preti-  
 um enteio. Sobre a vida ter sido mais período  
 do meu desposse e que o Carlos começou a estu-  
 dar violoncelo, com aquele elã vicinense her-  
 dado do velho Sebastião; e o seu primogênito  
 Debefo, violão, lá tardaram e fundar os três u-  
 ms orquestra de cordas da qual (en) contrasozes

Figura 62 – Manuscrito relatando dados biográficos do compositor Carlos Vieira e Cláudio Bousfield Vieira.

**ANEXO E - ARQUIVO CARLOS ALBERTO ANGIOLETTI VIEIRA**



Figura 63 – Caderno de Partituras de Sebastião Bousfield Vieira datado de 1917.



Figura 64 – Apresentação de alguns músicos de choro na Rádio Guarujá. Florianópolis, 1967.



Figura 65 – Roda de choro na residência de Wagner Segura, início do Grupo Vibrações – 1980.

### *O grupo Vibrações é a atração local*

**FLORIANÓPOLIS (Sucursal) —** Na segunda etapa do Projeto Pixinguinha que se realiza em Florianópolis desde o final de semana passado, neste sábado e domingo, a partir das 18:30 horas, no Centro Integrado de Cultura — CIC, além de Luiz Melodia e Rosa Maria, estará participando o conjunto musical da Ilha, "Grupo Vibrações".

Sendo realizado durante todos os finais de semana, o Projeto Pixinguinha prossegue até o final deste mês, sempre a partir das 18:30 horas no Centro Integrado de Cultura — CIC, são apresentadas músicas exclusivamente brasileiras e no fim de semana passada estiveram participando a cantora Elza Soares, instrumentista João de Aquino e o cantor Frank.

O Grupo Vibrações, criado em 1981 é formado por seis instrumentistas, como Wagner no bandolim (solista); Carlos Vieira no violão tenor (solista), Paulo Roberto no violão sete cordas; Laércio Martins no cavaquinho; Cláudio de Souza no pandeiro e Henrique no tantan.

Conforme informa Cláudio, que juntamente com Wagner foi responsável pela formação do conjunto, o Vibração só toca chorinhos e costuma se apresentar em espetáculos teatrais, boates, clubes e com a orquestra de violinos e do teatro. Recentemente participou de um encontro nacional de conjuntos.

No espetáculo deste fim de semana, no Projeto Pixinguinha, o Grupo Vibração estará apresentando música do mestre Nazaret, de Pixinguinha e Jacó do Bandolim, além de composições locais.

O grupo catarinense Vibrações.

Divulgação

Figura 66 – Recorte de jornal do grupo Vibrações. Florianópolis (~1984)

Eu **NILO SERGIO DUTRA**, brasileiro, casado, CPF 468.233.019-53, RG 169.289-8, residente e domiciliado à Serv. Ipanema, nº. 59, Ingleses, Florianópolis, Santa Catarina, **DECLARO** para os devidos fins e efeitos que na qualidade de filho do falecido compositor Ilhéu **NILO CORDEIRO DUTRA**, **AUTORIZO** o Sr. **BERNARDO SENS DOS SANTOS**, CPF 047664709-66, RG 4.370.003 a utilizar a música **ÉDNA** de meu pai para fim de pesquisa, para elaboração de seu Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Artes / Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, tendo o Sr. Bernardo Sens dos Santos que se comprometer a não usar as partituras para fins lucrativos, não usa-las como se fossem de sua autoria e não reproduzi-las.

Firmo a presente por ser a expressão de minha vontade. Assina comigo de acordo o Sr. Bernardo Sens dos Santos.

Florianópolis, 11 de dezembro de 2008.



NILO SÉRGIO DUTRA



BERNARDO SENS DOS SANTOS

## DECLARAÇÃO

Eu **RICARDO LUIS VIEIRA**, brasileiro, casado, CPF 520874929-72, RG 987581-6, domiciliado e residente à rua XVII de Maio, nº 165 Rio Caveira, Biguaçu, Santa Catarina, **DECLARO** para os devidos fins e efeitos que na qualidade de filho do falecido compositor Ilhéu **CARLOS VIEIRA**, **AUTORIZO** o Sr. **BERNARDO SENS DOS SANTOS**, CPF 047664709-66, RG 4.370.003 a utilizar a música **ÉDNA** de meu pai para fim de pesquisa, para elaboração de seu Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Artes / Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, tendo o Sr. Bernardo Sens dos Santos que se comprometer a não usar as partituras para fins lucrativos, não usa-las como se fossem de sua autoria e não reproduzi-las.

Firmo a presente por ser a expressão de minha vontade. Assina comigo de acordo o Sr. Bernardo Sens dos Santos.

Florianópolis, 10 de dezembro de 2008.



RICARDO LUIS VIEIRA



BERNARDO SENS DOS SANTOS