

JÚLIO CÓRDOBA PIRES FERREIRA

**REFLEXÕES SOBRE O CHORO ENQUANTO GÊNERO E
MUSICALIDADE E SUA PRESENÇA EM FLORIANÓPOLIS/SC**

FLORIANÓPOLIS/SC

2009

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

CENTRO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JÚLIO CÓRDOBA PIRES FERREIRA

**REFLEXÕES SOBRE O CHORO ENQUANTO GÊNERO E
MUSICALIDADE E SUA PRESENÇA EM FLORIANÓPOLIS/SC**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do PPGMUS/UDESC como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Música.

Orientador: Professor Doutor Acácio Tadeu Camargo de Piedade.

FLORIANÓPOLIS/SC

2009

ERRATA

O título deste trabalho foi modificado, constando o antigo na folha assinada pelos membros da banca, que vem a seguir.

JÚLIO CÓRDOBA PIRES FERREIRA

O CHORO:

**UM GÊNERO, UMA MUSICALIDADE E SUA PRESENÇA EM
FLORIANÓPOLIS/SC**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do PPGMUS/UDESC como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Música.

Banca Examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. Acácio Tadeu Camargo de Piedade
UDESC

Membro:

Prof. Dr. José Rafael de Menezes Bastos
UFSC

Membro:

Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler
UDESC

Suplente:

Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros
UDESC

Florianópolis, 30 de abril de 2009

Dedico este trabalho à Mariana, sem a qual as linhas a seguir não seriam possíveis.

AGRADECIMENTOS

Dentre as muitas coisas que aprendi durante a pesquisa que resultou neste trabalho, é que a dissertação de mestrado é apenas o resultado final de um processo muito rico de aprendizado e de experiência, que tive o privilégio de vivenciar graças ao apoio de algumas pessoas e instituições, seja de forma direta ou indireta.

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, Reynaldo e Silvia, ao meu irmão Pablo e minha “irmã” Thais e à Mariana e família, pois tudo teria sido muito mais difícil, ou até inviável, sem o porto seguro que é a família e as pessoas mais próximas.

Tive a oportunidade, de ser aluno da primeira turma de mestrado do Programa de Pós-Graduação da Udesc, fato do qual muito me orgulho. Importantíssimo proferir também meu agradecimento à CAPES.

Quando tive a idéia de entrar em um curso de Pós-Graduação, um dos meus objetivos era o de me aperfeiçoar, em especial, como músico e, de maneira geral, como ser-humano, objetivo alcançado graças a esta Universidade e aos professores do PPGMUS. Nesse sentido, agradeço ao Professor Acácio Piedade pela orientação e por todo conhecimento passado nas conversas e nas disciplinas e ao Professor Marcos Holler, sempre solícito, por se oferecer em ajudar na revisão do projeto apresentado no final do primeiro ano do curso, mas também por todas as observações pertinentes nas bancas. Agradeço ao conterrâneo Professor Guilherme Sauerbronn, à Professora Maria Ignez (*in memoriam*), à Professora Maria Bernardete e ao Professor Sérgio Figueiredo. Agradeço ao programa pela oportunidade de ter aprendido com diversos professores de outras instituições nos seminários oferecidos. Sou grato também ao Professor Rafael Menezes Bastos por suas valorosas contribuições nas bancas. Sou também agradecido a todos os meus colegas.

Sou grato à Casa da Memória (Fundação Franklin Cascaes) e à Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, e aos seus funcionários, sempre prestativos. Agradeço a Wagner Segura do Amaral e a Cláudio Souza, por disponibilizarem seus acervos e pelas

conversas, e também a Bernardo Sens, pela generosidade de compartilhar o fruto de suas pesquisas.

Agradeço aos colegas das *tocatas* aos domingos, Salgado, Gastão, Igor, e Diego. Sou grato a este último, em especial, por me dar acesso a seu acervo de gravações.

Finalmente, sou grato aos amigos mais próximos: André, Ricardo e Léo; aos amigos distantes (geograficamente), que no Rio ficaram, registro meu enorme agradecimento, pois se infelizmente não se fazem fisicamente presentes cotidianamente, sempre o são como uma constante referência.

Naquele tempo já havia “naquele tempo”.

Baden Powell de Aquino (1937-2000)

RESUMO

Este trabalho busca construir um entendimento sobre o choro enquanto manifestação de uma musicalidade existente em solo brasileiro, além de atentar para sua presença na capital do estado de Santa Catarina. Aqui são discutidos aspectos históricos, narrativas e discursos que permeiam a historiografia da música popular brasileira, em geral, e o choro, em particular. Assumindo o choro como um fenômeno de âmbito nacional em uma perspectiva histórica, Florianópolis é situada como parte deste processo, de modo que são mapeadas algumas manifestações locais da música na cidade que guardem relação com o gênero desde o Brasil colônia até o auge dos tempos do rádio na cidade. Por fim, este trabalho traz um panorama do choro na cidade a partir da segunda metade dos anos 1970, momento em que o gênero vivia uma revitalização em âmbito nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Música Popular Brasileira, Choro, Florianópolis, Santa Catarina.

ABSTRACT

This thesis attempts to understand the *choro* as a manifestation of the Brazilian musicality taking it from its presence in the capital of the state of Santa Catarina. The discussion includes Historical aspects, narratives and discourses that permeate the history of Brazilian popular music, and particularly the *choro*. Assuming the *choro* as a national phenomena from a historical perspective, its manifestation in the city of Florianópolis is treated as part of this process, so the dissertation comments some local manifestations of music in the city since Brazilian colonial times, going ahead until the so-called Age of Radio. Finally, it provides an overview of the *choro* scene in Florianopolis from the second half of the 1970s on, a period in which the genre lived a national revival.

KEYWORDS: Brazilian Popular Music, *Choro*, Florianópolis, Santa Catarina

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

<i>Figura 1 – Banda Amor à Arte. Data atribuída: 1908. Disponível em http://www.ufsc.br/~esilva/Albuma02.htm (Consulta em agosto de 2008)</i>	84
<i>Figura 2 – “Bandas do 14º Batalhão de Caçadores e da Força Pública Estadual posam juntas para fotografia na década de [19]20” (Florianópolis, origens e destinos de uma cidade a beira-mar 1996: vol.22, p4)</i>	92
<i>Figura 3 - Zequinha e seu Regional na Rádio Guarujá em 1954 (in: Zequinha 1990)</i>	96
<i>Figura 4 – A capital catarinense cresce e se transforma, atendendo anseios modernizantes. (O Estado, 4 de setembro de 1977, p33)</i>	96
<i>Figura 5 – Capa do CD de Nilo e seu Regional, com músicas gravadas em 1980</i>	107
<i>Figura 6 – Zequinha ao violino (O Estado, 25 de agosto de 1985, p34)</i>	110
<i>Figura 7 – Chamada para o Chorinho em Concerto (O Estado, 23 de agosto de 1985, capa do segundo caderno)</i>	111
<i>Figura 8 – Capa e contracapa de um exemplar do LP Som da Gente, de 1984. Foto do exemplar da Casa da Menória, tirada pelo autor em agosto de 2008.</i>	113
<i>Figura 9 – Conjunto Vibrações. Do arquivo pessoal de Cláudio Souza.</i>	119
<i>Figura 10 – Conjunto Vibrações na formação que viajou para se apresentar no Rio de Janeiro. (O Estado, 29 de julho de 1986, capa do segundo caderno)</i>	119

SUMÁRIO

Introdução	13
Sobre Musicologias e Música Popular	19

PRIMEIRA PARTE

O CHORO:

ASPECTOS HISTÓRICOS, UM GÊNERO, UMA MUSICALIDADE

Capítulo 1

1. O choro: aspectos históricos.	23
1.1 Bandas militares e civis	26
1.2 Os <i>Pianeiros</i>	29
1.3 <i>Choros</i> : pequenos conjuntos musicais à base de violão, cavaquinho e flauta	31
1.4 A consolidação do choro como gênero musical no início do século XX	34
1.5 Os <i>Regionais</i> nos tempos do rádio	37
1.6 O ‘Ressurgimento’ ou as transformações do choro a partir dos anos 1970	40

Capítulo 2

2.1 Sobre narrativas que permeiam a historiografia musical brasileira e uma concepção do choro enquanto manifestação de uma musicalidade	42
2.2 Choros regionais	56
2.2.1 O choro em Belém do Pará	60
2.2.2 O choro em Belo Horizonte	62
2.2.3 Avendano: indícios de uma tradição chorística em Pelotas (RS)	63
2.2.4 O choro nas rádios de Curitiba (PR)	64
2.2.5 Florianópolis: “Ilha, por que choras?” e “Édna”	65

SEGUNDA PARTE
A MÚSICA E O CHORO EM DESTERRO/FLORIANÓPOLIS

Capítulo 3

3.1 A música em Desterro – Período colonial; primeiros registros	71
3.2 A música em Desterro nos tempos de Império	75
3.3 A música e os músicos populares em Florianópolis no alvorecer do século XX.	85
3.4 A Ilha nas ondas do rádio	93

Capítulo 4

4. Panorama do choro em Florianópolis no contexto das transformações do gênero a partir do final dos anos 1970	97
---	-----------

Conclusão	120
------------------	------------

Referências	124
--------------------	------------

ANEXO I – PARTITURAS DE ‘APAIXONADO’ E ‘QUANDO MORRE A TARDE’	131
--	------------

ANEXO II – SELEÇÃO DE ALGUMAS CRÍTICAS, CRÔNICAS, TEXTOS E REPORTAGENS	133
---	------------

INTRODUÇÃO

No dia 26 de Abril de 2008, um sábado de sol, pude presenciar a comemoração do Dia Nacional do Choro (portanto, com um pequeno atraso de três dias) no vão do mercado público, tradicional e popular ponto de encontro da cidade de Florianópolis, capital do estado de Santa Catarina. O evento, organizado e idealizado por uma produtora local comandada por Luis Sebastião Juttel¹, pôde contar com um palco e sonorização graças a apoio e fomento de algumas empresas e políticos locais. O evento se iniciou aproximadamente às 10 horas, se estendendo até por volta das 15 horas, com apresentação de uma jornalista, filmagem e fotos da própria produção e uma tímida cobertura da imprensa local. Diversos conjuntos se apresentaram, na seguinte ordem: *Ginga do Mané* (formação de conjunto regional², com bandolim e flauta solistas); *Trio Sonoroso* (com piano, flautas e clarinete); *Faltando um* (regional, com bandolim solista); *Nó na Madeira* (quarteto de clarinetes); *Portal do Choro* (diversos instrumentos, único conjunto com arranjos vocais); Célio Alves (*Seu Célio*, bandolim), Mazinho do Trombone e José Sardá (acordeon) – os três últimos, considerados da *velha guarda* do choro local, foram acompanhados por grupos provisórios formados por músicos dos outros conjuntos; *Garapuvú* (violão sete cordas, cavaco, pandeiro e bandolim); e *Banda Compasso Aberto* (ligada à escola de música homônima, com sopros e metais acompanhados por instrumentos elétricos, nos moldes de *jazz band*). O público, além de parentes e amigos dos músicos ou de gente diretamente interessada no evento, era formado também pelos habituais freqüentadores do espaço, dos quais de maneira geral pôde-se notar uma boa aceitação da música apresentada. Quanto ao repertório executado, predominaram os choros tradicionais consagrados, com algumas composições esparsas de autoria de integrantes dos grupos – com a exceção do *Garapuvú*, que somente executou músicas do bandolinista Rogério Piva, que faz parte do conjunto – e apenas uma música não contemporânea de compositor catarinense, *Escadaria*, de autoria de Pedro Raimundo (Imaruí/SC 1906-Rio de Janeiro/RJ 1973), executada ao acordeon.

¹ Músico ilhéu, de uma geração mais recente, ligado ao choro e ao samba. Integrante do conjunto de choro *Garapuvú*, onde é responsável pelo violão de sete cordas.

² Formação esta a ser explicada adiante neste trabalho.

Entre um conjunto e outro, pequenos discursos, pequenas entrevistas com os músicos no palco – muitas palavras enaltecendo o choro: “a música clássica brasileira”, disse um dos músicos. Uma comenda criada para a ocasião, a comenda Aldírio Simões³, foi concedida a alguns homenageados: ao próprio Aldírio e, também *in memoriam*, ao Tião, criador do Bar do Tião, localizado no bairro do Monte Verde, tradicional ponto de encontro de músicos ligados ao samba e ao choro; também receberam a homenagem os músicos Mazinho do Trombone, Célio Alves, José Sardá, Nabor Ferreira, Nelson Nogueira Silva e Wagner Segura e os apoiadores Márcio de Souza e Nelson Rolim de Moura.

Um observador externo poderia tirar algumas conclusões do episódio. O choro é bem aceito na cidade, e executado por vários conjuntos profissionais e amadores locais, embora nem todos se dediquem exclusivamente ao gênero. Há uma atividade do choro nos dias de hoje em Florianópolis, com jovens executantes e compositores, em sintonia com uma tendência nacional. Mas também há um passado, representado pela *velha guarda* presente na ocasião, o que indica a existência de uma *tradição* local do choro. Tradição que pouco se conhece, muito dela restrita à memória de quem o vivenciou.

Há registros de atividades musicais na cidade desde os relatos dos viajantes que nela passaram nos tempos de Brasil colonial, mas é ao longo do século XIX que começaram a se disseminar pelo Brasil as danças estrangeiras que serviriam de base para a estruturação do que viria a ser conhecido como choro, no mesmo período em que tais danças estavam em voga na capital do Império, Rio de Janeiro, cidade a partir de onde a história do choro costuma ser contada pela historiografia.

Nessa mesma época, a então capital da província, chamada de Nossa Senhora do Desterro⁴, tinha sua vida musical e, em sintonia com o que vinha acontecendo na capital do Império e no resto do país, se tocavam e dançavam aquelas danças. Em seguida, em meados do século XX, encontraremos registros da continuidade desta prática, pelas mãos dos músicos nas bandas, festas, bailes, saraus e ruas.

³ Aldírio Simões, jornalista e apresentador de televisão, falecido em 2006 aos 62 anos. Considerado um dos pioneiros a valorizar a cultura ‘mané’, isto é, a do nativo da ilha de Santa Catarina. Com seu programa *Bar Fala Mané* construiu uma imagem idealizada e folclórica do passado da Florianópolis de antes dos processos de transformação que se deram no período de 1950-70 (Costa 2004).

⁴ Até fins do século XIX a capital catarinense se chamava Nossa Senhora do Desterro. Ver capítulo 3.

Antes de se cristalizar como gênero, o choro deve ser entendido como “uma maneira de tocar [as danças européias] (...) à base do trio flauta, violão e cavaquinho” (Tinhorão 1998: 197). Mais tarde, com o advento da radiodifusão, tal formação instrumental (ou variantes), com acréscimo de percussão, seria denominada de *conjunto regional*. Segundo Marcelo da Silva (2000), desde a década de 1920 até 1950 se formaram conjuntos em Florianópolis e arredores muito semelhantes a esta formação e, já nos tempos do rádio, com essa denominação.

Recentemente, por ocasião de uma apresentação de músicos feita por iniciativa do Clube do Choro de Florianópolis, foi publicada uma nota em um jornal local, da qual abaixo está reproduzido um excerto.

Desde a década de 30, o choro faz parte da história de Florianópolis, com destaque para grupos que contribuíram para a preservação do gênero. Nesta relação é necessário incluir Regional do Mandinho, Regional do Célio, Regional do Avico, Regional do Zequinha (bandolim, cavaquinho e violino), Regional do Nilo (clarinete), Grupo Vibrações, Grupo Choro Livre, Grupo Nosso Choro e Grupo Corda Vida. (A *Notícia*, 22 de abril de 2006)

Trata-se de conjuntos com músicos de diferentes períodos. Alguns atuaram desde os tempos em que as rádios ilhoas mantinham programação musical, entre os anos 1940 e 1960, até meados de 1990. Outros, mais recentes, correspondem ao período em que o choro viveu uma espécie de ‘ressurgimento’, que se deu a partir da década de 1970. Em resumo, a nota acima é um indicativo de uma história do gênero na ilha, uma memória pouco documentada⁵, de modo que se tornam pertinentes novas pesquisas nessa direção.

O presente trabalho parte de uma reflexão em busca de uma compreensão do fenômeno do choro enquanto gênero musical e modo de tocar, abordando aspectos teóricos e observando como o tema é tratado na historiografia da música popular brasileira. Constituída esta base, buscou-se mapear e comentar registros de manifestações de música popular em solo desterrense/florianopolitano que tenham alguma relação com o choro e expor um levantamento sobre o panorama do choro em Florianópolis a partir de 1977 até fins dos anos 1980, registrando os principais conjuntos, músicos e acontecimentos desse período.

⁵ Trabalhos pioneiros, nesse sentido, são os de Lacerda (2007) e Santos (2008), que serão citados e comentados ao longo deste trabalho.

Havia uma proposta inicial de, através de material musical coletado, investigar a existência de elementos característicos oriundos da cultura local que porventura se fizessem presentes na interpretação ou na composição local que dotassem o choro local de uma identidade própria, mas ao longo da pesquisa, chegou-se à conclusão de que tal questão não é relevante, uma vez que, em nossa perspectiva, o choro é muito mais do que um gênero, mas uma *musicalidade* de amplitude nacional, em que diversas influências regionais e internacionais se entrecruzaram dando como fruto esta musicalidade específica do músico brasileiro, fortemente presente no choro. Para fundamentar tal pensamento, articulamos as noções de *multimusicalidade* (Nettl 2005), *fricção de musicalidades* (Piedade 2003, 2005) e *hibridismo* (Vargas 2004)⁶. Finalmente, quanto à questão de identidade, alinhamo-nos à conclusão de Moraes (2004) em seu estudo sobre o choro paraense.

Chegamos à conclusão de que não há, por exemplo, como dizer, com propriedade, que exista um choro “carioca”, “paraense” ou “brasiliense”, embora, em todos esses lugares e em outros, seja possível perceber um sotaque próprio, a influência da musicalidade local dos compositores, instrumentistas no Choro que eles produzem. (: 114-115)

Aliado a essa conclusão ainda há o fato de que, no caso catarinense, a busca por uma identidade musical se mostra problemática pela natureza descentralizada do panorama sócio-econômico e cultural do estado, que deixa mais evidentes as diferenças regionais.

Seria possível definir um registro musical como tipicamente catarinense? Mesmo uma tentativa contemporânea de definir tal imagem continua incerta, tendo em vista que se trata de um Estado descentralizado: tomado por uma cultura agauchada no oeste e no planalto, repleta de referências que remetem aos povos indígenas que habitam ou habitaram a região; predominantemente imigrante (alemã e italiana) no Vale do Itajaí; açoriana no litoral, com uma forte tendência de traços da cultura afrodescendente, sobretudo em Florianópolis. Santa Catarina não está, portanto, coberta pela irradiação de uma capital-metrópole. (Téo 2007a: 126)

O período delimitado entre fins de 1970 e fins dos anos 1980, no qual nos atemos mais especificamente na última parte do trabalho, foi marcado por profundas

⁶ O *hibridismo* é uma noção utilizada nos estudos culturais latino-americanos que teve como entre seus principais teóricos Néstor Canclini. Vargas (2004) buscou adaptar o conceito como “um instrumento teórico de entendimento da música popular”.

transformações na capital do estado dadas no contexto das mudanças econômicas em âmbito nacional, resultando em rápida expansão urbana e aumento populacional, aliado ao crescente movimento turístico; ao mesmo tempo, foi o período de ‘iniciação’ de muitos músicos atuantes no choro da atualidade, que de certa forma se constituem em uma espécie de ‘elo’ entre os antigos chorões e os tempos atuais. No que se refere especificamente à história do choro na cidade, foi um período de transformações no perfil do músico e da música produzida, período este em que o gênero ganhou um novo fôlego nacionalmente, com o estabelecimento de clubes do choro, além da realização de festivais, oficinas e projetos culturais em todo país. A pretendida contribuição deste trabalho é no sentido de primeiro conhecer este período mais recente do choro ilhéu, para tornar mais fácil o acesso e a compreensão dos períodos anteriores, em futuras pesquisas nesse sentido, que certamente se farão necessárias a fim de preencher algumas das muitas lacunas da historiografia catarinense.

A pesquisa que resultou neste trabalho foi dividida em duas etapas. Primeiro, buscou-se, através de uma leitura crítica da literatura dedicada ao choro (livros, publicações, artigos e trabalhos acadêmicos), uma compreensão deste fenômeno musical. Paralelamente, foi feita também uma revisão de literatura (livros, artigos e trabalhos acadêmicos) com a finalidade de construir um entendimento acerca da história social, cultural e musical da cidade de Florianópolis, para assim estabelecer padrões comparativos entre a historiografia do choro e a realidade da capital catarinense. Outra etapa foi o levantamento e leitura de publicações, acervos e arquivos pessoais ou públicos⁷, na tentativa de reunir dados que pudessem contribuir para uma compreensão inicial da história do gênero em Florianópolis especificamente no período delimitado, levando-se em conta o contexto da época. Naquele período, a incipiência do mercado cultural local resultou em pouca produção fonográfica do gênero para fins comerciais. O material a que tive acesso é em sua maioria composto por áudios caseiros (fitas cassete e CDs) e vídeos (de programas de televisão), além de algumas poucas partituras manuscritas. De material comercial, tive notícia e acesso a apenas um trabalho, o LP Som

⁷ O leitor encontrará uma amostra desse material transcrito no anexo II.

da Gente, de 1984, coletânea que contém duas faixas do *Regional do Zequinha*⁸. Tal material é rico e merece ser minuciosamente examinado em futuros trabalhos.

Este trabalho está dividido em duas partes.

Na primeira parte são discutidos os aspectos históricos do choro e algumas características, conceitos e noções inerentes à sua formação. O primeiro capítulo apresenta uma história do choro, a partir da proliferação das danças estrangeiras pelo Brasil ao longo do século XIX até os tempos atuais, baseando-se na literatura dedicada ao gênero e à música popular brasileira. No segundo capítulo foram analisados os discursos e narrativas presentes nessa mesma literatura, para então ser desenvolvida a idéia do choro como produto da mistura de diferentes culturas musicais, resultando em uma musicalidade específica e de âmbito nacional.

A segunda parte é dedicada a um olhar sobre a presença desta musicalidade em Desterro/Florianópolis. O terceiro capítulo está dedicado a expor um quadro histórico da música popular na capital catarinense desde os primeiros registros dos tempos coloniais até os regionais das rádios, privilegiando informações relacionadas ao fenômeno do choro. O quarto e último capítulo traz um panorama do choro em Florianópolis a partir de fins dos anos 1970 até fins dos anos 1980, em busca de mostrar como a cidade estava inserida no contexto das transformações do gênero, que se deram em nível nacional.

Por fim, há dois anexos: um trazendo partituras de duas músicas gravadas pelo *Regional do Zequinha* em disco de 1984 (acima citado) e outro com uma coletânea de textos diversos do período delimitado.

Como espécie de preâmbulo a este trabalho, há uma pequena nota preliminar a seguir que trata do campo de estudo em que esta pesquisa se insere.

⁸ Vale registrar que, fora do período delimitado, há o CD do conjunto Nosso Choro (1996), que traz músicas de compositores catarinenses antigos e contemporâneos.

SOBRE MUSICOLOGIAS E MÚSICA POPULAR

Este trabalho situa-se entre a musicologia histórica, a etnomusicologia e os estudos da música popular. Para uma maior discussão, a seguir exporemos algumas definições básicas oriundas da visão paradigmática corrente no mundo ocidental na qual, via de regra, o pensamento acadêmico brasileiro se filia.

A publicação da obra *Musicologia*, de Joseph Kerman (1987), trouxe, à época, críticas a essa disciplina, que segundo o autor referia-se “ao estudo da história da música na tradição de arte superior, (...) percebida como tratando essencialmente do factual, do documental, do verificável e do positivista” (1987: 2), onde se deve entender “arte superior” como a música erudita essencialmente ocidental. A musicologia teria como objeto de estudo a história factual (contexto) de um lado, e as partituras (texto) de outro, mas, “a musicologia historicamente ficou associada a um dos seus ramos originais, a musicologia histórica”, sendo dedicada ao estudo da “nossa” (ocidental) música, excluindo-se a música dos “outros” (fora do ocidente) (Baia, 2007). O impacto da crítica de Kerman trouxe mudanças significativas em direção a uma musicologia crítica, interdisciplinar, pós-positivista, a chamada *nova musicologia*, que agrega novos pontos de vista, e caracteriza-se por um amplo prestígio ao relativismo e uma maior atenção a objetos tradicionalmente pouco estudados, como o papel das mulheres, das minorias, atenção a outras obras além das consagradas, entre outros⁹.

A etnomusicologia seria, em uma primeira definição, dedicada a “comparar a produção tonal, especialmente os cânticos folclóricos dos diferentes povos países e territórios, com propósito etnográfico e classificá-la, na sua diversidade, de acordo com suas características” (Adler apud Menezes Bastos 1995:14). Numa explicação simplificada, se dedicaria ao estudo “da música exterior ao ocidente e, para uma menor extensão, da música folclórica européia” (Nettl 1964: 1; tradução minha). Em uma definição mais englobante, segundo Alan P. Merriam seria “o estudo da música na cultura”, ou como o próprio corrigiria mais tarde, “o estudo da música como cultura” (Merriam 1980: 6; Menezes Bastos 1995: 37), definições estas que colocam a própria música erudita ocidental como passível de investigação etnomusicológica. Nesse sentido,

⁹ Para um bom panorama dessas novas tendências, ver CLAYTON, HERBET e MIDDLETON 2003.

de acordo com John Blacking, “a musicologia nada mais é do que apenas mais uma etnomusicologia” (1973: 3).

Para além da musicologia e etnomusicologia então estabelecidas, os estudos em música popular surgem nos anos 1970 e 1980, a reboque dos Estudos Culturais em voga na época, culminando com a criação do IASPM (*Internacional Association for the Study of Popular Music*) e a primeira edição do jornal *Popular Music*, em 1981. Os estudos nesta área se caracterizam por um caráter interdisciplinar sem deixar de abandonar o enfoque textual (texto musical, partituras, gravações), muitas vezes negligenciado na historiografia da música popular antes deste período.

Os campos de estudo da música tendem a convergir, uma vez que em última análise todos tem o mesmo objeto de estudo (a música), e, de fato, atualmente isto vem ocorrendo com maior frequência, o que pode ser considerado um fato positivo, uma vez que as divisões entre os campos de estudo em muitas ocasiões se dão por aspectos ideológicos ou devido às lutas dentro do espaço institucional no campo científico, conforme as observações de Pierre Bourdieu acerca do assunto¹⁰.

Em relação à (etno)musicologia brasileira, uma boa exposição do dilema dos campos de estudo da música está na introdução do livro *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, de Carlos Sandroni (2001).

Talvez o que o leitor tem em mãos possa se definir como um trabalho de “etnomusicologia histórica”. De fato, seu objeto é a música popular, que na divisão universitária do trabalho tem sido reservada à etnomusicologia. Se, entretanto, considerarmos que esta última se caracteriza pela pesquisa de campo formalizada, numa cultura em relação à qual o pesquisador se situa como “estrangeiro”, este trabalho não pode ser assim classificado. O fato de ter estudado músicas do passado e de ter dedicado, na Parte I, bastante espaço à análise de peças de música impressa contribuiria igualmente, segundo as etiquetas em vigor, para classificá-lo antes no domínio da musicologia.

Mas esta discussão só interessa na medida em que contribui para atenuar a rigidez das fronteiras metodológicas. Acho mais importante reconhecer minha dívida para com uma boa tradição dos estudos musicais brasileiros: os dois grandes iniciadores destes estudos, Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, escreveram tanto sobre música popular como sobre música erudita, sobre música do presente e sobre música do passado. O mesmo pode ser dito de alguns de seus mais talentosos continuadores, como Mozart de Araújo, o padre Jaime Diniz, Gerard Behague ou José Miguel Wisnick. No Brasil, a separação entre diferentes categorias musicais parece ser menos marcada que em outros

¹⁰ Bourdieu (1983) propôs observar o campo científico como um campo social igual a qualquer outro, sujeito às mesmas disputas. Portanto, neste campo se estabelecem lutas concorrenciais pelo monopólio da “autoridade (ou competência) científica”. Nesse sentido, “os conflitos epistemológicos são sempre, inseparavelmente, conflitos políticos” (: 124).

países. É compreensível, e útil na minha opinião, que os estudos musicais brasileiros sigam o mesmo caminho. (: 16-17)

Sandroni indica um caminho próprio para o estudo acadêmico da música no Brasil a partir de uma tradição já estabelecida e consolidada, forjada pelos pesquisadores citados pelo autor. Fato é que a nossa realidade apresenta questões e problemas singulares, cujas respostas e soluções nem sempre poderão ser obtidas pelo pensamento em voga no momento. Parece existir uma tendência no meio acadêmico brasileiro de estar sujeito a modismos epistemológicos, havendo sempre mudanças inspiradas nas novidades dos países hegemônicos, como constata Roberto Schwarz¹¹.

Nos vinte anos em que tenho dado aula de literatura assisti ao transito da crítica por impressionismo, historiografia positivista, *new criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e agora teorias da recepção. A lista é impressionante e atesta o esforço de atualização e de desprovincianização de nossa universidade. Mas é fácil observar que só raramente a passagem de uma escola a outra corresponde, como seria de esperar, ao esgotamento de um projeto; no geral, ela se deve ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte. Resulta a impressão – decepcionante – da mudança sem necessidade interna, e por isso mesmo sem proveito. (1997: 30)

As palavras de Schwarz são especialmente importantes para a (etno)musicologia¹² florianopolitana/catarinense na medida em que ainda há muito o que se pesquisar, de modo que não devemos ter vergonha de tratar “do factual, do documental do verificável e do positivista” (como disse Kerman), uma vez que talvez seja um pouco pretensioso refletir tão sofisticadamente sobre uma vida musical ainda muito pouco discutida e estudada de uma maneira mais sistemática. O que também não significa abrir mão de reflexionar dialogicamente com apoio de outros campos de conhecimento. A citação acima vem no sentido de nos alertar contra o excesso de modismos; de qualquer maneira, as musicologias e os estudos em música popular brasileiros vêm tendendo a traçar seus caminhos próprios sem deixarem de estar conectadas com novidades. Nesse espírito, o intuito do presente trabalho foi o de seguir uma tradição brasileira de fazer pesquisa musical, seguindo a linha sugerida por Sandroni.

¹¹ A referência a esta obra de Schwarz e a idéia de sua conexão com a musicologia ouvi de Paulo Castagna em seminário realizado pelo PPGMUS/UDESC em 2008.

¹² A opção por essa grafia vai no sentido de englobar os dois campos (musicologia e etnomusicologia).

PRIMEIRA PARTE

O CHORO:

ASPECTOS HISTÓRICOS, UM GÊNERO, UMA MUSICALIDADE

CAPÍTULO I

1. O choro: aspectos históricos.

Ao longo do século XIX houve uma difusão de diversos gêneros populares dançantes de origem européia pelas Américas. No Brasil, já por volta da década de 1830 (Vasconcelos 1977: 18), houve o estabelecimento das primeiras editoras de partituras, que visavam atender à crescente demanda por novidades musicais em um tempo em que o piano, enquanto símbolo de status, se tornaria quase obrigatório nas residências das altas classes urbanas do Império, ansiosas em equiparar-se às suas congêneres européias – é preciso lembrar a importância do instrumento na Europa do século XIX, constatável no enorme repertório para ele composto neste período. Estas novidades musicais que eram as danças, porém, não se restringiam apenas às festas, bailes e saraus da burguesia, sendo aos poucos incorporadas aos repertórios das bandas de música e de pequenos conjuntos de músicos diletantes e de baixa renda, sem possibilidades de possuir um piano. Tais conjuntos, compostos por violões e cavaquinho, seriam denominados, com a incorporação da flauta, *trios de pau e corda*, ou simplesmente *choros*.

A valsa, nascida na França no século XVI, desembarca no Brasil lá por 1837. Uma dança da Boêmia, que surgira na Europa por em 1830, a polca, é dançada pela primeira vez no Brasil, no Teatro São Pedro de Alcântara, na noite de 5 de julho de 1845. E virão ainda o *schottisch* (1851), a habanera, a varsoviana, a quadrilha (em cinco seções), a contradança (uma quadrilha menor, em três seções apenas), a redova, etc. (Vasconcelos 1977: 19)

Dentre estas danças, a polca, em especial, atinge popularidade febril. Não é ponto pacífico a data de sua primeira exibição, como está afirmado acima segundo Vasconcelos, mas a maioria dos autores concorda que a dança originária da Boêmia chega ao Brasil por volta da década de 1840. Segundo Bessa (2005) tal popularidade transforma o próprio nome da dança em *rotulo comercial*.

O certo é que, com o passar do tempo, a polca exerceu certa hegemonia no mercado musical brasileiro, ao menos como *rotulo comercial*, fato que perduraria até a segunda década do século XX. Perguntado sobre qual seria o gênero de *Carinhoso*, Pixinguinha respondeu: “Quando fiz a música, *Carinhoso* era uma polca lenta. **Naquele tempo tudo era polca**. O andamento era esse de hoje. Por isso, eu chamei de polca-lenta ou polca

vagarosa. Depois, passei a chamar de choro. Mais tarde, alguns acharam que era samba.”
(: 36, grifos do original) ¹³

O uso do termo *polca* como rótulo ocorre na medida em que a dança é incorporada e composta pelo músico nativo. A autora quer chamar a atenção para o fato de que muitas vezes podem ocorrer confusões em fontes documentais devido a essa indistinção ou inexatidão na classificação das danças populares. Ao mesmo tempo tal confusão de nomenclatura porventura poderia ter provocado combinações das características de diferentes danças, dando origem a danças híbridas reunidas sob um rótulo, seja ele *polca* ou qualquer outro.

[A] ausência de rótulo não implica necessariamente na não existência de um gênero de discurso – no caso, musical – (tanto quanto a existência de rótulo simplesmente não decreta a existência de gênero. Enfim, um gênero musical não é tão somente um rótulo, podendo bem ter vida sem este). (Menezes Bastos 2007b)

Portanto, essas de danças tocadas de um modo particular mais tarde seriam agregadas – e consolidadas como gênero musical – em torno de um nome: *choro*. E quanto ao ‘modo particular’ de tocar, é evidente que antes da chegada das danças européias já havia vida musical na colônia¹⁴. A historiografia costuma designar a modinha e o lundu como gêneros fundadores da música popular brasileira, sem deixar de citar as *fofas*, *fados*, *chulas* e outros, gêneros de pouca ou nenhuma documentação musical. O que não se discute é a existência desta vida musical neste território, portanto de uma *musicalidade*¹⁵ específica. E a assimilação destas novas danças é feita por esta musicalidade que de imediato fez surgir novos gêneros, ou simplesmente novos *rótulos* como *polca-lundu* e *tango brasileiro*, por sua vez nomes mais elegantes para substituir o chulo e vulgar (à época) *maxixe*. Nessa perspectiva, a própria utilização de rótulos demonstraria um anseio em se elitizar a música oriunda das classes mais baixas, como sublinha Paulo Castagna.

¹³ A autora está citando depoimento de Pixinguinha ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1966 e 1968.

¹⁴ De acordo com Nettl (2005), a música enquanto manifestação humana é universalmente cultural, embora não seja linguagem universal. Ora, se há homem, há cultura e, portanto, música. Nesse sentido, para além dos tempos de colônia, é óbvia a existência de vida musical nas Américas inclusive antes do ‘descobrimento’.

¹⁵ A idéia de *musicalidade* será abordada no capítulo 2.

Os próprios músicos, quando originários de classes baixas, incluindo mulatos e negros, assumiam a ideologia da elite, policiando-se na forma de manifestar sua arte. Ocorria um fenômeno muito parecido como o que se verificara no período colonial, quando os escravos assumiam a religiosidade portuguesa, mascarando seus costumes africanos com a simbologia católica. Agora, os ritmos, danças e canções de origem popular, muitos deles já centenários, eram envoltos em roupagem européia e reapresentados de forma “chique” e “civilizada”. (2003: 1)

Resulta deste processo um fenômeno de estilização das danças populares, agora enquadradas nos novos formatos em voga, danças estas que, de certa forma, acabariam mais tarde por se emanciparem, embora sua permissão nos círculos mais altos da sociedade estivesse condicionada a certas adaptações.

A polca, a valsa, a quadrilha, o schottisch e, mais tarde, o tango, começaram a receber, a partir da década de 1870, a influência das danças proscritas, como o *lundu*, o *samba*, o *maxixe*, o *cateretê*, o *corta-jaca*, o *batuque* e, principalmente o *maxixe* (...) [que] representou a principal forma de “pressão” que a cultura popular exerceu sobre a cultura de elite, refluindo para os centros urbanos à medida que era expulsa. Esse refluxo, no entanto, era feito sob uma roupagem “civilizada”, com a transformação do *maxixe* em dança de salão. (Castagna 2003: 5)

Em suma, as tais danças foram difundidas em um primeiro momento pelas altas classes, como repertório pianístico destinado aos saraus e salões. Porém, foram também apropriadas, transformadas e disseminadas entre as camadas médias e baixas, basicamente por três diferentes – embora complementares – meios: por bandas civis e militares, por pianistas destas classes, pejorativamente chamados de *planeiros*, e por aqueles pequenos conjuntos musicais chamados de trio de pau e corda ou choros. E o que ocorreu foi uma constante interação entre esses três que acabara resultando no que virá a ser conhecido como choro. Examinaremos a seguir como surgiram e atuaram estes três pilares da formação do gênero.

1.1 Bandas militares e civis

Segundo Tinhorão (1998: 155-173), as bandas de música têm sua presença registrada no Brasil com a chegada da Família Real Portuguesa e substituem, em certa medida, o que o autor chama de *grupos de música de barbeiros*, criados por tais profissionais em seus momentos de folga, de certo modo para distinguir-se dos trabalhadores braçais, em tempos de uma ainda incipiente urbanização (1998: 155-173). No entanto, segundo Binder (2006), há um equívoco quando a musicologia histórica, em geral, identifica 1808, o ano da vinda da corte, como um marco na história das bandas de música.

Isso tem várias causas: a indiferença dos musicólogos brasileiros com história dos conjuntos e instrumentos de sopro, a desatenção dada à literatura organológica, uma carência enorme de estudos aprofundados sobre bandas, seus instrumentos e seu repertório, principalmente no período anterior a 1870. (: 9-10)

O autor pôde constatar evidências de existência de bandas antes de tal data, deixando claro que com o termo ‘bandas’ está se referindo às suas congêneres européias contemporâneas, em outras palavras, conjuntos com formações similares. Em que pese o provável equívoco, é bem razoável supor que a chegada da Família Real tenha modificado a vida musical colonial, aliás, o que é demonstrado por Binder, que descreve a formação e a vinda de diversas bandas e músicos acompanhando a corte, que posteriormente se espalharam e se incorporando cada vez mais à vida militar e civil do país.

As bandas militares têm atuação documentada não apenas em eventos oficiais, mas também em coretos de praças públicas em dias de folga e até mesmo em bailes carnavalescos. Tais eventos eram “uma das poucas oportunidades que a maioria da população brasileira das grandes cidades tinha de ouvir qualquer espécie de música instrumental” (Tinhorão 1998: 182). Tais bandas tinham também o papel de profissionalizar músicos, muitas vezes de baixa renda e sem acesso a uma educação musical formal, e que não raro atuavam nos pequenos conjuntos de músicos amadores, os *choros*. Segundo Tinhorão, “bastava tirar a farda a um músico militar para encontrar nele um autêntico chorão” (op.cit.: 199).

Aos poucos, as bandas militares irradiaram seus costumes para as bandas civis, deixando uma herança que até os dias de hoje pode ser constatada.

A presença multiplicada que aos poucos as bandas militares foram adquirindo a partir de 1830 parece ter contribuído para a criação de **hábitos característicos que ainda hoje podem ser encontrados nas bandas de música civis**, cuja origem ou vetor de difusão foram as bandas militares. Existiram outros conjuntos de sopro e percussão, menores e mais informalmente organizados mas, toda vez que se fazia necessária uma certa pompa oficial, as bandas tinham preferência. [...] A incorporação deste **ethos militar** não se reduzia ao nome do conjunto ou ao repertório; a aparência também era um fator importante. Disso é sintomático o uso de uniformes que se inspiravam nas fardas militares. (Binder 2006: 77-78, grifos meus)

Este *ethos* militar, como dito acima, não se resumia apenas ao vestuário ou à pompa, mas também ao repertório. As partituras que o constituíam eram de “dobrados, marchas, quadrilhas, polcas, schottisches, valsas, redovas, polonesas, mazurcas, varsovianas, aberturas e fantasias, todas, sem nenhuma exceção, seguidas da expressão ‘para Banda Militar’” (: 80). Binder pôde observar certa composição popular da audiência destas bandas, quando da ocasião de festas públicas (casamentos, batizados, coroações, etc.) promovidas pela nobreza (: 47-48), além de presença de música destas bandas “no cotidiano das vilas e cidades” (: 69) e na tentativa de “civilizar” os festejos do carnaval (: 72-73).

A constatação desta presença cotidiana das bandas, militares ou não (pois aqui o que importa é o *ethos* militar), perpassa o âmbito de sua historiografia. Dá indícios de uma participação seminal das bandas na constituição da musicalidade brasileira. Em uma rápida reflexão, podemos referir-nos aos gêneros citados acima, tão importantes a esta música, e a compositores como, por exemplo, Anacleto de Medeiros (1866-1907) e Albertino Pimentel (1874-1929), oriundos de bandas militares, que ajudaram a moldar a música brasileira popular e o choro.

Das bandas, uma das mais marcantes foi a *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*, fundada pelo acima citado Anacleto de Medeiros em 1896, e uma das primeiras a gravar no Brasil, inicialmente “em cilindros de cera, e a partir de 1902 em discos de setenta e seis voltas por minuto” (Tinhorão 1998: 185). Enquanto arranjador e compositor, Medeiros é considerado um pioneiros na orquestração de música popular no Brasil e na “fusão na linguagem” das bandas e dos conjuntos de choro (Cazes 2005: 31).

Suas composições mais marcantes foram os schottisches *Três estrelinhas*, *Iara*, *Santinha* e *Não olhes assim*, presentes até os dias de hoje no repertório chorístico tradicional.

O legado deixado pelas bandas pode ser visto na formação de gêneros e subgêneros como o frevo, marchinha, marcha-rancho, dobrado, entre outros. Além disso, no nível de composição, execução, interpretação e improvisação possivelmente podem ter contribuído com o estabelecimento de tópicos conforme definidas por Piedade (2007).

O autor sugere a utilização do conceito de tópicos musicais aplicadas à música brasileira inspirando-se na Teoria dos Afetos (século XVIII) que por sua vez surge a partir do desenvolvimento da disciplina Música Poética, desenvolvida por teóricos do século XVII, que buscaram estabelecer analogias com a Retórica de Aristóteles e Cícero para a compreensão do discurso musical.

Fundamental na filosofia aristotélica é a noção de topoî, entendidos como lugares-comuns (loci-communes) produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos. Os topoî formam a “Tópica”, as fontes que estão na base de um raciocínio. (Piedade 2007)

Segundo o autor, o resgate da Retórica aplicada à compreensão musical foi recentemente sugerido por alguns autores para a compreensão do repertório clássico europeu (Robert Hatten, Leonard Ratner, Kofi Agawu), configurando o que o autor chama de teoria das tópicos. Nesse sentido, Piedade sugere a possibilidade de desenvolver uma teoria análoga adaptada à música brasileira. Tais tópicos teriam sido (e seguiriam sendo) construídas ao longo do processo histórico que resulta na constituição da identidade brasileira, e pela natureza da música popular tornaram-se ‘naturais’ ou ‘espontâneas’, mas são de fato advindas da prática adquirida nesta cultura musical, tanto por parte do intérprete como do ouvinte¹⁶.

¹⁶ O assunto não é foco deste trabalho, mas fica a sugerida a busca por essas possíveis tópicos oriundas das bandas civis e militares.

1.2 Os *Pianeiros*

Nos tempos do Império, a disseminação do piano foi tamanha que, na segunda metade do século XIX, o Rio de Janeiro chegou a ser conhecido como ‘cidade dos pianos’, e São Paulo como ‘pianópolis’ (Bloes 2006: 65). No entanto, a educação musical formal nos moldes europeus era precária nestes tempos, permitida apenas a uma elite com possibilidades de pagar por aulas particulares ou de mandar seus filhos estudarem música na Europa, seu centro de referência (: 66). Em consequência surgiu uma nova classe de instrumentistas, oriundos das classes menos abastadas, os *pianeiros*, músicos desprovidos de educação musical nos moldes tradicionais, porém, é razoável de se supor, dotados de uma musicalidade própria e não-formal não apreciada pelas elites da época, fato traduzido na própria acepção pejorativa do termo *pianeiro*, em contraste com *pianista*, que indica o intérprete do tradicional repertório de consagrados compositores clássico-românticos europeus. Com a diversificação do repertório pianístico para além destes, através da crescente disseminação de partituras com repertório dançante e para atender um nascente mercado de entretenimento urbano, tais músicos se profissionalizam, atuando em festas, bailes particulares, teatro de revista, casas de música e salas de espera de cinema.

Os mais notórios *pianeiros* foram Ernesto Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935), considerados dois dos principais pilares no processo de consolidação do choro como gênero. Nazareth iniciou seus estudos com sua mãe, tendo aulas com dois outros professores mais tarde, sem ter tido a possibilidade de freqüentar um curso regular de música. Sua música caracteriza-se por uma maior preocupação formal, pianística e virtuosística, sendo evidente a inquietação do compositor em aproximar sua obra da música erudita, porém sem nunca deixar de transparecer sua origem popular. De acordo com alguns autores, sua pretensão nos remete ao personagem Pestana, do conto *Um homem célebre* (1895), de Machado de Assis. Pestana passa noites em claro em tentativas de compor ‘à altura’ de seus mestres europeus, mas para seu desespero via nascerem novas polcas a cada manhã, que quando editadas faziam estrondoso sucesso, lhe causando profunda angústia. De modo análogo, Nazareth buscava desvincular-se da sua condição de músico popular. Costumava classificar de *tangos*

brasileiros muitas de suas composições que poderiam ser consideradas maxixes e de certo modo renegou sua obra ao chamar de *Opus 1* o Noturno composto em um momento em que já tinha mais de cem peças publicadas (Travassos 2000: 14). O conflito de Nazareth revela uma contradição comum, presente na vida social, cultural e política no Brasil do século XIX, entre ambição (cultura, erudita) e vocação (mestiça, popular)¹⁷. O compositor pode ser considerado em parte responsável por uma transição destes gêneros, de música dançante para música para fruição, música para ouvir.

A pianista e compositora Chiquinha Gonzaga, ao contrário da maior parte dos *pianeiros*, teve uma iniciação musical tradicional. Atuou em bailes populares, fazendo parte de conjuntos formados por alguns dos músicos considerados fundadores do choro, como Joaquim Callado e Viriato Figueira, e mais tarde compôs para os espetáculos de teatro de revista, obtendo um sucesso popular bem maior do que Nazareth (Tinhorão 1974: 67), talvez pelo estilo mais dançante e menos ambicioso de suas músicas, que combinavam “elementos do lundu, da polca e da habanera” (Neves 1977: 19).

¹⁷ A comparação de Nazareth com *Pestana* é desenvolvida por Machado (2005). A oposição entre ambição e vocação foi desenvolvida por José Miguel Wisnik. Ver Bessa (2006: 43-44).

1.3 Choros: pequenos conjuntos musicais à base de violão, cavaquinho e flauta

Em se tratando da segunda metade do século XIX, três sentidos são atribuídos ao termo *choro*. Deve ser compreendido como o nome dado a uma formação instrumental à base de violão, cavaquinho e instrumento solista, em geral flauta (também conhecido como *trio de pau e corda*) e também como o modo característico de tocar destes conjuntos ou como nome dado às festas onde os mesmos atuavam. Apenas em meados do século XX é que *choro* passaria a ser entendido como um gênero musical.

Não há um consenso em relação à origem do termo. Há algumas possíveis explicações: a palavra *choro* poderia se referir ao caráter melancólico (‘choroso’) das linhas de baixo contrapontísticas e improvisativas dos violões acompanhantes, movimentos muitas vezes descendentes e realizados na região grave do instrumento (Tinhorão 1974: 95); o nome seria uma confusão com sua parônima *xôlo*, nome dado a bailes realizados por escravos negros africanos nas fazendas brasileiras (Luis Câmara Cascudo apud Vasconcelos 1977: 20-21); seria derivada de *choromeleiros*, “corporação de músicos (...) que teve atuação importante no período colonial” (Vasconcelos 1977: 21); seria uma corruptela da grafia de *chorus*, que designa conjunto instrumental, segundo (Batista Siqueira apud Neves 1977: 18); seria uma referência ao caráter dolente e choroso das músicas tocadas por estes conjuntos (Mozart de Araújo, de acordo com Neves 1977: 18); seria uma referência à “maneira chorosa de frasear” dos músicos dos conjuntos de pau e corda, ao executarem as polcas (Cazes 2005: 17)

Os conjuntos de choro nasceram no contexto de uma incipiente urbanização, na segunda metade do século XIX. Este processo provoca o surgimento de uma classe de burocratas, pequenos funcionários, operários e empregados de empresas estrangeiras, entre os quais havia “uma sutil gradação social”, onde os mestiços eram admitidos. Esta nascente camada média busca “equiparar-se à pequena burguesia européia” (Tinhorão 1998: 195), promovendo encontros domésticos com música que lhes estava ao alcance, isto é, canções e danças européias tocadas ao violão e cavaquinho (que também podia assumir o papel de solista).

A introdução da flauta no conjunto é atribuída a Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior (1848-1880), flautista profissional e professor do instrumento no Imperial

Liceu de Artes e Ofícios, requisitado nesses encontros domésticos. Callado forma na década de 1870, no Rio de Janeiro, o “Choro Carioca”, considerado o primeiro conjunto de choro que se tem registro. Também é atribuída ao flautista a composição da primeira obra a ser considerada choro, a polca *Flor Amorosa*.

Era o flautista que costumava incentivar o gosto pelo choro, aguçando as qualidades inatas dos acompanhadores de ouvido, arranjando tropeços através das modulações exaustivas empregadas nas ‘polcas de serenata’. Quase sempre essas obras eram de autoria do próprio flautista e nunca chegaram a ser editadas porque não tinham sentido dançante, sugeriam apenas pessoas dançando. A finalidade da composição de tais peças era jocosa (...) (Batista Siqueira apud Taborda 1995: 35).

De fato, em geral o flautista era o único que sabia ler partituras, sentindo-se responsável pelo desenvolvimento musical de seus colegas, incentivando-os com súbitas mudanças rítmicas e melodias modulantes, em clima de brincadeira, onde o ‘ouvido’ apurado dos acompanhantes era valorizado. Esses conjuntos, além da prática amadora, atuavam em pequenas festas e bailes das baixas classes médias urbanas, assim como no caso das bandas, preenchendo uma lacuna deixada pelos chamados *grupos de música de barbeiros* (Tinhorão 1998: 193). O autor ressalta o papel sócio-cultural destes conjuntos de músicos amadores que, no seu entender, eram verdadeiras “orquestras de pobres”, onde todos “eram recebidos como iguais” (: 200). Segundo Tinhorão, com a modernização do início do século XX, o espaço urbano se transformaria, e uma nascente indústria do entretenimento criaria novas formas de diversão paga (teatro de revista, cinema, discos) que de certa forma pulverizam esses encontros domésticos, festas e bailes, de modo que muitos destes músicos deixariam de tocar enquanto outros se profissionalizariam. No entanto, o hábito de reunir-se para tocar permaneceria vivo.

A partir de então, o choro começa a deixar de ser a música favorita do público [o autor se refere, aproximadamente, ao final dos anos 1920], perdendo terreno para os novos gêneros que aparecem. Isto não quer dizer, entretanto, que ele tenha morrido. Os amantes desta música continuaram a se reunir como antes, os “chorões” continuaram a executá-lo com o mesmo rigor de antigamente. (...) O “choro” é considerado hoje pelo público da cidade grande como algo do passado, ainda que continue vivo nos bairros da periferia do Rio de Janeiro, sendo a música de um grupo de “iniciados”. Na verdade, ele é um gênero musical dos mais complexos, exigindo de seus intérpretes altas qualidades musicais, o que impede sua abordagem por músicos que não preencham estas exigências. (Neves 1977: 21).

É curioso observar as palavras de José Maria Neves, escritas em um momento em que o choro não estava em evidência (anos 1970, justamente a partir de quando o gênero daria os primeiros sinais de seu ‘renascimento’ contemporâneo). De fato, a ‘sobrevivência’ do choro em períodos em que o gênero esteve obscurecido é atribuída à manutenção deste costume por grupos e famílias dos subúrbios. Talvez por conta disso, com o tempo tenha se formado a imagem do *chorão* tradicional, uma espécie de ‘guardião’ do gênero, extremamente conservador, não admitindo influências externas que coloquem em risco a ‘autenticidade’ do choro.

Após esta primeira fase, em que as danças foram difundidas principalmente por estes três meios, em meados do século XX o choro iria se consolidar como gênero, constando como subtítulo em gravações e partituras. Vamos analisar a seguir alguns aspectos desta transformação.

1.4 A consolidação do choro como gênero musical no início do século XX

Relembrando a citação de Neves (1977: 21) no subcapítulo anterior, lemos o autor comentando que ao final dos anos 1920 o choro deixaria de ser a “música favorita do público”. Ele se referiu às primeiras décadas do século XX no Brasil, que se caracterizaram por profundas transformações no espaço urbano (a reurbanização da capital da República por Pereira Passos é o maior exemplo), mudanças tecnológicas (advento da radiodifusão e das gravações mecânicas) e por um crescente nacionalismo.

Nacionalismo este que nas artes se refletiu na busca pela identidade brasileira e desembocou na semana de arte moderna de 1922 e no plano político resultou no Estado Novo, a partir de 1930. Neste contexto, o samba – antes “ritmo maldito” – emerge como “música nacional e de certa forma oficial”, quando simultaneamente há, por conta da vida boêmia, uma interação entre músicos mestiços e a elite intelectual e artística na capital da república (Vianna 1995: 29). Nesse sentido, é possível inferir que não seja mera coincidência a emergência do choro como gênero no mesmo período, uma vez que ambos (samba e choro) sempre estiveram historicamente entrelaçados.

O chorinho consolidou-se em torno de músicos deste período, como Pixinguinha e Garoto, abrindo caminho para que outras músicas instrumentais pudessem conquistar o gosto da audiência. É preciso notar que as origens do chorinho e do samba estão profundamente imbricadas e a constituição do chorinho como um gênero individual pode ter relações com a grande mudança de estilo¹⁸ que ocorreu no samba nos anos 30, quando o antigo samba-maxixe, que vinha desde meados do século XIX, cedeu lugar ao samba mais “esbranquiçado” dos sambistas do Estácio. (Piedade 2005)¹⁹

Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973), o Pixinguinha, é o mais notório representante desta transição e é considerado o principal sistematizador do novo gênero musical. Sua trajetória é tão significativa que o dia de seu nascimento foi escolhido como o Dia Nacional do Choro (23 de abril). Atuou como flautista, compositor e arranjador em conjuntos musicais, teatro de revista, rádios e gravações. A sua obra é extensa e de difícil

¹⁸ O autor se baseia em Sandroni 2001.

¹⁹ “Chorinho established itself around musicians such as Pixinguinha and Garoto, who paved the road for other instrumental music to conquer the public’s tastes. It should be noted that the origins of chorinho and samba are deeply interwoven, and the consolidation of chorinho as an individual genre is perhaps related to the great shift in style that occurred within samba in the 1930s, when the old samba-maxixe, dating from the mid-1800s, gave way to the more “whitened” samba of the sambistas of Estácio.” (Tradução obtida em manuscrito do próprio autor).

catalogação, pois além de escrever muito, o compositor muitas vezes vendia suas músicas para terceiros, abrindo mão da autoria. Apesar de toda sua inventividade, Pixinguinha precocemente passou a ser considerado envelhecido. As mudanças em torno dos anos 1930 foram tão intensas, que o compositor, já consagrado, embora ainda novo, se torna um ícone da “Guarda Velha”, nome este o de um conjunto ao qual pertenceu (Bessa 2005: 12). E o próprio choro, tão ligado à sua imagem, também ‘envelheceu’, tornando-se nostálgico, uma música que remete a um passado saudoso, como deixa transparecer os relatos de Alexandre Gonçalves Pinto no famoso livro *O Choro*, de 1936. Naquele tempo já havia ‘naquele tempo’²⁰.

Assim agora as pessoas daquelles tempos no Rio de Janeiro recordam-se e sente n'alma a vibração das musicas daquela época: os chorões do luar, os bailes das casas de familias, aquellas festas simples onde imperavam a sinceridade, a alegria expontanea, a hospitalidade, a communhão de idéas e a uniformidade de vida ! (Pinto 1936: 10)

Ainda em relação ao samba e ao choro, as casas das ‘tias’ baianas são muito representativas no que diz respeito à estreita ligação entre os dois gêneros, à qual Piedade se referiu. O processo histórico que envolveu duas importantes mudanças, a do eixo econômico do Nordeste para o Sudeste e a da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, trouxe como consequência um fluxo migratório interno para este novo centro, em especial de população de origem africana – escravos libertos ou filhos de escravos nascidos livres, beneficiados com a lei do ventre livre. Assim se estabelece uma ‘comunidade baiana’ que predominantemente habitava cortiços e casebres no bairro da Saúde, na região central do Rio de Janeiro, próximo aos trapiches que escoavam a produção de café do Vale do Paraíba, o que demandava mão-de-obra pesada. Segundo Tinhorão (1998: 265-266), esta nova população trouxe consigo uma cultura própria oriunda de sua origem afronordestina, que em comunhão com a cultura das baixas camadas locais resultou em manifestações tais como a cultura carnavalesca carioca.

Algumas mulheres dessa comunidade baiana tornaram-se bem sucedidas em seu meio, ocupando antigos casarões que passaram a ser centros de referência e ponto de

²⁰ Minha memória não me permite saber – afinal faz tempo – se ouvi esta frase em fins dos anos 1980 ou início dos 1990. Mas foi em um show do violonista Baden Powell. O músico anunciou que tocaria *Naquele Tempo*, segundo ele uma música muito antiga composta por Pixinguinha nos anos 1930. Arrematou dizendo: “Pois é... Naquele tempo já tinha naquele tempo...”.

encontro comunitário. Destas, a mais conhecida foi Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, citada por muitos autores²¹ devido ao fato de sua casa atingir “uma dimensão quase mítica como ‘lugar de origem’ do mundo do samba” (Sandroni 2001: 101). As festas realizadas nesta casa se dividiam de um modo curioso (e significativo): “(...) as casas obedeciam ao esquema longitudinal, com sala de entrada seguida de vários cômodos dando para o longo corredor que conduzia ao quintal, após passar pela sala de jantar e a cozinha” (Tinhorão 1998: 276). O primeiro cômodo, a sala de visitas, o local mais ‘respeitável’ da casa, era reservado aos bailes e à música dos choros, enquanto que a sala de jantar era destinada ao samba e o quintal a jogos corporais como o *batuque*, similar à capoeira (Sandroni 2001: 102-106). Tal divisão demonstra que as danças ao som dos choros indicavam um anseio por distinção, portanto no local mais nobre da casa, enquanto que as manifestações de origem mais evidentemente africanas eram ‘escondidas’ nos ‘fundos’, mas tal divisão de modo nenhum impedia a circulação entre os ambientes, o que possivelmente ocorria, de acordo com Sandroni (2001: 106).

O filho de uma dessas ‘tias’ baianas, João Machado Guedes (João da Bahiana, 1887-1974), amigo de Pixinguinha, é considerado o responsável pela introdução da percussão no conjunto de choro (Cazes 2005: 77), resultando em uma nova formação que se tornou bastante significativa na cultura musical brasileira, o *conjunto regional*, formado por violões, cavaquinho e pandeiro, acompanhando cantores ou instrumentos solistas em gravações e no rádio.

E é justamente o advento da radiodifusão que abriria um novo espaço de atuação para os músicos da época, levando o já ‘envelhecido’ choro a uma espécie de ‘época de ouro’.

²¹ Praticamente toda literatura contemporânea do samba e choro aborda o assunto. Como principal referência, ver Moura (1983).

1.5 Os *Regionais* nos tempos do rádio

As transmissões radiofônicas se iniciaram em 1922, mas apenas a partir da década de 1930 é que o rádio assumiria o papel de um veículo de transmissão em nível mais amplo, tornando-se um novo mercado para os profissionais da música. Vários conjuntos musicais de diversas formações se destinavam a apresentar as mais diversas músicas nas novas rádios: erudita, italiana, francesa, portuguesa, entre outras, e como não poderia deixar de ser, a brasileira, que para diferenciar-se das outras era intitulada ‘música regional’ (Taborda 1995: 37). Por extensão, os conjuntos destinados a acompanhá-la, os velhos *choros* acrescidos de percussão, agora eram denominados ‘conjuntos regionais’. Os músicos integrantes desses conjuntos, que, via de regra, não liam partitura, eram muito hábeis no acompanhamento de ‘ouvido’, seguindo a tradição dos antigos *chorões*, e os arranjos eram feitos coletivamente, muitas vezes em questão de minutos, atendendo a necessidade de rapidez combinada com a falta de recursos das rádios da época. Em geral a rotatividade era grande nas formações dos regionais, embora alguns destes conjuntos fossem mais estáveis e tenham se notabilizado.

No Rio de Janeiro havia inúmeros regionais. Cada bom instrumentista do setor organizava um para suas apresentações. Pixinguinha, Donga, Dilermando Reis, Valdir [sic] Azevedo, Luis Americano dirigiam regionais. Em São Paulo, Garoto, Rago, Aimoré, Armandinho Neves, e em Recife Luperce Miranda, seu irmão Nelson e Rossini Ferreira tiveram regionais. A maioria desses conjuntos, entretanto, não só tinha duração efêmera ou, quando não, conservava um ou dois músicos e os outros eram rotativos. (Taborda 1995: 39)

Os poucos regionais que foram mais duradouros foram o de Dante Santoro, o de Rogério Guimarães, o de Claudionor Cruz e o de Benedito Lacerda. Este último era formado pelo próprio Benedito (flauta), Gorgulho (José Pereira, violão), Nei Orestes (violão), Canhoto (Valdir Frederico Tramontano, cavaquinho) e Russo (Antônio Cardoso Martins, pandeiro), que com a substituição de Gorgulho por Carlos Lentine e deste por Meira (Jaime Florence), e de Nei Orestes por Dino (Horondino José da Silva) perduraria por mais de meio século (Taborda 1995: 40), passando a ser conhecido, com a saída de Lacerda, como *Regional do Canhoto*, conjunto responsável pelo acompanhamento de intérpretes em incontáveis gravações da música popular brasileira.

Outro conjunto ‘mítico’, em atividade até os dias de hoje, é o *Época de Ouro*, formado por Jacob do Bandolim, em 1966, cuja composição original era: Dino (Violão de sete cordas), Benedito César Faria e Carlos Fernandes de Carvalho Leite (Carlinhos) (violões), Jonas Pereira da Silva (cavaquinho), Gilberto d’Ávila (pandeiro) e Jorge José da Silva (Jorginho) (ritmista). O *Época de Ouro* se notabilizou pelo virtuosismo, alcançado em árduas horas de ensaio sob o rígido comando de Jacob, que preferia usar o termo *conjunto* para titular o *Época de Ouro*, repudiando o termo *regional* por entendê-lo como referência a “um conjunto mambembe de músicos que tapava buracos nas estações de rádio” (Cazes 2005: 133). De certo modo, o *Época de Ouro* se diferenciava dedicando-se quase que exclusivamente ao repertório chorístico, enquanto que os outros regionais se dedicavam predominante ao acompanhamento de música vocal, em voga na época.

Os regionais perderam o espaço que haviam conquistado por volta dos anos 1950 com a entrada em cena da televisão, que tomou parcela importante do prestígio e da influência das rádios, estas que, aos poucos, substituíram suas orquestras e regionais por gravações (Peters 2005: 105), e devido a um novo ciclo da música popular brasileira associado ao surgimento da Bossa Nova, tornando *envelhecido* tudo anterior a ela. Neste contexto, o choro sofreu um “período de retração” (Piedade e Réa 2007), assumindo mais do que nunca sua aura de música nostálgica.

No entanto restaram alguns ‘bastiões de resistência’ a impedir a ‘morte’ do gênero. O próprio conjunto *Época de Ouro*, por exemplo, “teve grande importância no movimento de resistência do choro na década de 1960, época em que a bossa nova imperava nos meios de comunicação” (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira). Mas talvez tenha sido no ambiente doméstico e familiar que o gênero tenha encontrado seu verdadeiro ‘abrigo’.

[N]o calor do quintal, ou melhor, da casa, da família, o samba e o choro sobreviveram à longa seca. Ecoa aqui a importância dos laços de parentesco no mundo do choro (...). (Piedade e Réa 2007).

Talvez o ressentimento quanto a esse ‘esquecimento’ tenha forjado aquela figura estereotipada, tão comum ao mundo do choro, do *chorão* enquanto um abnegado

defensor de sua música e que combate as influências externas que possam por em risco sua ‘autenticidade’.

Os chorões mais antigos sempre tiveram um discurso mais conservador a respeito da música que tocavam, como quem guardava um grande tesouro que não pode ser tocado, talvez magoados por perderem espaço para as novidades da época como a bossa-nova. (Piedade e Réa 2007)

De qualquer modo, parte da geração que protagonizaria a retomada do choro a partir dos anos 1970 era ligada direta ou indiretamente a esse mundo doméstico e familiar, o que pode indicar que justo nesse período de ‘obscurcimento’ é que foi germinada e cultivada a semente que brotou e floresceu no período subsequente.

1.6 O ‘Ressurgimento’ ou as transformações do choro a partir dos anos 1970²²

A partir da década de 1970 voltaram a surgir novos conjuntos de choro, mas em experiências mais ambiciosas, com música escrita, arranjos mais sofisticados e sonoridades camerísticas, tornando-se definitivamente música para fruição, de modo que os chorões tradicionais saem de cena para dar lugar a instrumentistas com educação musical formal. Neste processo, uma das figuras fundamentais foi Radamés Gnattali (1906-1988), que antes figurou, junto com Pixinguinha, como importante arranjador de música popular brasileira em rádios e gravações. O maestro regeu e escreveu arranjos para a *Camerata Carioca*, conjunto que aproveitou a formação do *Carioquinhos no Choro*, constituído por jovens instrumentistas de (ou ligados a) famílias de antigos chorões.

Uma série de iniciativas fizeram o choro ‘renascer’ nos últimos anos em todo o país, como a realização de festivais²³, o surgimento de novos conjuntos com o mesmo caráter da *Camerata Carioca*, retomada de antigos repertórios (e exploração de novos), criação de gravadoras especializadas, edição de livros e *songbooks* e a entrada do choro com frequência cada vez maior nos meios acadêmicos como objeto de estudo. No nível composicional, mesmo com algum experimentalismo²⁴, o choro permanece em muitos aspectos pouco flexível e resistente a mudanças, principalmente no que diz respeito à forma musical, que ainda obedece ao esquema rondó²⁵ (ou a forma mais simplificada ABA) com cada parte com número par de compassos, com antecedente e conseqüente, como nas antigas polcas.

Neste capítulo vimos como a historiografia musical brasileira narra o modo como o choro surgiu na segunda metade do século XIX, isto é, a partir do tripé bandas civis e

²² Este subcapítulo é propositadamente curto. Irei retomar o tema no capítulo 4, com Florianópolis contextualizada nesse processo.

²³ Os exemplos mais notáveis: as quatro edições do *Concursos de Conjuntos de Choro* no Rio de Janeiro (1977-1980) e os *I e II Festivais Nacionais do Choro* (o primeiro foi transmitido para todo país pela TV Bandeirantes). (Cazes 2005)

²⁴ O conjunto Nó em Pingo D’água, por exemplo, nasceu ‘tradicional’ mas acabou por adotar instrumentos como baixo e guitarra elétricos e violão de aço, além de dar um peso maior à percussão (Cazes 2005:196).

²⁵ Rondó é uma “forma musical em que a seção primeira, ou principal, retorna, normalmente na tonalidade original, entre seções intermediárias (*couplets*, episódios) e conclui a composição” (Sadie 1994: 797); forma ABACA.

militares, conjuntos chamados *choros* e *pianeiros*, para depois consolidar-se como gênero nas primeiras décadas do século XX. Vimos o choro presente nas rádios – novo espaço para profissionalização dos músicos – a partir dos anos 1930, pelas mãos dos *conjuntos regionais*, espécie de continuação dos antigos *choros*, até sua saída de cena por diversos fatores como o advento da televisão, a ‘invasão’ da música norte-americana com o desenvolvimento do mercado fonográfico e devido a um novo ciclo na música popular brasileira. Por fim, a partir da década de 1970 o choro ressurgiria com pretensões camerísticas por meio de uma nova geração de músicos, chegando aos dias de hoje como, mais do que um gênero, uma musicalidade, presente na música brasileira como um todo. Com a palavra, o músico Maurício Carrilho.

Hoje, todo disco do Hermeto Paschoal tem choro, mas ninguém fala que ele é um músico de choro. Uma análise estética da obra do Tom vai revelar que metade dela é composta de choros. Mas se alguém lhe pedir para citar dez choros do Tom Jobim, você vai titubear²⁶. Por que as pessoas só tratam como choro as músicas do Pixinguinha para trás? Por que ninguém fala que Edu Lobo, Caetano, Chico são compositores de choro? O choro é uma linguagem que sempre foi usada pelas pessoas, só que ninguém chama de choro. Com o jazz, qualquer coisa que guarde mínima semelhança é chamado de jazz. (apud Pellegrini 2005: 30)

Essa presença chorística se dá em nível composicional e nos arranjos, mas também na performance, como pode ser visto nas *levadas* do acompanhamento de violonistas e pianistas, nas linhas de baixo e no modo de frasear e improvisar dos solistas. De certo modo, o choro nunca deixou de ser um modo de tocar, nunca deixou de ser uma musicalidade, mais do que um gênero. E assim permanece sendo.

Nesse sentido, no próximo capítulo, a partir de noções como *multimusicalidade*, *hibridismo* e *fricção de musicalidades*, buscaremos desenvolver um entendimento do choro enquanto manifestação de musicalidade específica (e, portanto, modo de tocar), sem antes deixar de fazer um exame dos discursos e narrativas que permeiam a historiografia da música popular brasileira em geral, e do choro, especificamente.

²⁶ Em favor de Carrilho, o próprio Tom Jobim afirmou que a Bossa Nova corresponde à minoria no total de sua produção, sendo esta composta majoritariamente por "canções de câmara, fundo de filmes, música sinfônica, muito samba-canção, **muito choro**". (entrevista a José Eduardo Homem de Mello apud Naves 2000; grifo nosso)

CAPÍTULO 2

2.1 Sobre narrativas que permeiam a historiografia musical brasileira e uma concepção do choro enquanto manifestação de uma musicalidade²⁷

No primeiro capítulo buscamos a compreensão do choro em sua dimensão histórica, baseando-se na historiografia musical brasileira. Alguns aspectos desta última serão discutidos neste presente capítulo, para então construirmos a base de um entendimento do choro como uma musicalidade característica presente em solo brasileiro e que transcende a este gênero musical.

Podemos identificar no discurso geral em torno da música brasileira (seja na literatura ou no senso comum) traços constituídos pela chamada *fábula das três raças*²⁸ (Da Matta 1987) e por diversas narrativas modernistas (Hamm 1995).

Da Matta discute a problemática do racismo no Brasil, no meio erudito e popular, sob duas expressões cunhadas pelo autor: a *fábula das três raças* ou o *racismo à brasileira*. O autor observa que um sistema altamente hierarquizado se estabeleceu no país por influência da herança do antigo regime e “fundadas nas leis de Deus e da Igreja” (: 63). Fala-se, no senso comum, das “raças formadoras do Brasil”: da “preguiça do índio”, da “melancolia do negro” e da “cupidez e estupidez do branco lusitano degredado e degradado” como justificantes de “nosso atraso econômico-social, por nossa indigência cultural e da nossa necessidade de autoritarismo político” (: 59). A formação do país é vista como “uma história de raças e não de homens” (: 60). Esta ideologia é alimentada por algumas idéias importadas da Europa, como as teorias evolucionistas, a idéia de que “cada raça ocupa um certo lugar na história da humanidade” e o determinismo de cunho racial (: 71-73). Combinada com a natureza hierárquica do país, esta ideologia eliminaria a “necessidade de segregar o mestiço, o mulato, o índio e o negro, porque as hierarquias asseguram a superioridade do branco” (: 81). O “racismo à brasileira” e da “fábula das três raças” evitariam um confronto maior: “é por meio da mediação que se pode

²⁷ O item 1.4 (primeiro capítulo) trata da consolidação do choro enquanto gênero musical. Neste capítulo, pretendemos desenvolver a compreensão do choro também como a manifestação de uma musicalidade, partindo de noções apresentadas por Piedade, Nettl, Vargas e outros autores.

²⁸ Sobre o mesmo tema, ver Menezes Bastos (2007a: 7).

efetivamente propor o adiamento do conflito e do confronto. Assim, o uso, ou melhor: a invenção do ‘mulato’ como uma válvula de escape” (: 83).

Um exemplo flagrante de uso de tal discurso se encontra na introdução do livro *História da Música no Brasil*, onde Vasco Mariz tenta definir as origens de nossa música.

Três raças concorreram para a eclosão do tipo brasileiro: a branca, a negra e a vermelha. Não exageramos ao afirmar que o elemento ameríndio teve, relativamente, pouca interferência na concretização da música nacional brasileira. (...) a maior contribuição dos africanos foi rítmica. Imprimiram acentuada lascívia à nossa dança e introduziram um caráter dramático ou fetichista.

A influência branca, ou seja, portuguesa, espanhola, francesa e italiana foi a mais relevante. (...) (1994: 31).

Em relação à suposta irrelevância dos índios na formação desta música, o autor se contradiz no mesmo texto, ao afirmar que os missionários chegavam a desprezar o cantochão ao “sobrepôr textos cristãos às melodias indígenas” (*ibid.*). No entanto o que aqui importa é que este fragmento reflete a crença na formação racial e cultural do país, conforme identificado por Da Matta, através da mescla entre negro, índio e europeu, a partir de onde a musicografia muitas vezes atribuiu ao europeu o aspecto do racional, intelectual, identificados na melodia e na harmonia, e ao negro, o papel emocional, corpóreo e físico, associados ao ritmo, enquanto ao índio foi atribuído papel irrelevante (Menezes Bastos, 2005b, 2007a). Em outras palavras, permite-se a presença de todos (evitando o confronto) neste mito fundador da música brasileira, mas com a condição de atribuir ao índio papel irrelevante, enquanto que a musicalidade de origem negra (a qual, de acordo com esse discurso, foi ‘aprimorada’) historicamente foi, via de regra, considerada vulgar e inferior, embora apropriada pela cultura hegemônica e oficial.

Outro aspecto que constitui a visão que se tem da história da música brasileira é a tensão entre música erudita, popular e folclórica²⁹. Enquanto que, à primeira, é atribuída ‘sofisticação’ e, à última, ‘pureza’ ou ‘autenticidade’, muitas vezes foi atribuída à popular um sentido pejorativo, de degeneração e simplificação vulgar das outras duas (Menezes Bastos, 2005b, 2007a). Em contrapartida, detecta-se nesta mesma musicografia uma

²⁹ Para maiores detalhes acerca desta discussão, ver também Carvalho 1991 e Quintero-Rivera 2000: 93-150.

narrativa modernista (Hamm 1995)³⁰, a da *música popular clássica*, que pode ser vista como uma incorporação pela música popular da narrativa da *autonomia musical*, narrativa esta que estabelece que a música tem valor em si mesma, independente de sua recepção e uso, temática muito abordada e defendida por Eduard Hanslick (1992), influente crítico musical alemão do século XIX. Assim, de modo análogo ao que ocorre na música erudita, na música popular, certos gêneros, subgêneros ou obras musicais individuais são elevados à condição de ‘obra-de-arte’ (autônomas) e alguns indivíduos são elevados à categoria de ‘gênios’, estabelecendo-se muitas analogias com certos discursos que tratam da música erudita. Tais concepções são facilmente identificáveis até os dias de hoje no discurso dos críticos, comentaristas e músicos da música brasileira popular, e em especial quando o assunto é o choro.

Conforme tratado no primeiro capítulo, a historiografia musical brasileira costuma situar o surgimento do choro na segunda metade do século XIX, referindo-se a uma formação instrumental de mesmo nome, também conhecida como trio de pau e corda, formado por violão, cavaquinho flauta, cujo repertório costumava ser de danças européias estilizadas. Por extensão, choro passa a referir-se a essa forma de tocar e também às festas em que esta música era executada por aqueles músicos.

A difusão do choro começa com o estabelecimento dos primeiros editores de música em meados do século XIX, surgindo a partir daí um comércio de partituras de danças européias, que iria impregnar a vida musical do império, com sua aura de novidade, irradiada do centro de referência das elites locais. No contexto de uma nascente urbanização, tais novidades seriam propagadas pelas bandas militares, pela difusão do piano como instrumento doméstico e pelos choros, os pequenos conjuntos de músicos oriundos da baixa classe média, em geral amadores. Aos poucos, tais gêneros dançantes são modificados, misturados com uma musicalidade nativa pré-existente, de modo a transformar-se numa forma particular de execução, adquirindo novas características. Uma visão bastante difundida, e não raro encontrada na literatura dedicada ao tema, trata tal processo como ‘abrasileiramento’ ou ‘nacionalização’ da música vinda de fora, como se constata nas palavras de Vasconcelos.

³⁰ O tema das narrativas modernistas de Hamm será novamente abordado no item 2.2 deste capítulo.

A princípio, evidentemente, todos esses gêneros musicais europeus serão executados no Brasil em sua forma original. Mas a partir de 1850 – ano em que chega ao Rio de Janeiro uma febre autêntica – a febre amarela – nota-se que essa música alienígena ganha características particulares, ou seja, começa a se **abrasileirar**. (1977: 19)

Também em relação a essas transformações, Tinhorão refere-se à “*nacionalização* sonora pelo choro” (1998: 193-203); Bruno Kiefer comenta a “invasão de danças estrangeiras” no século XIX que acabaram “*nacionalizadas* pelo povo e muitas vezes misturadas entre si” (1986: 7-8). Henrique Cazes fala da “maneira exacerbadamente sentimental com que os músicos populares da época *abrasileiravam* as danças européias” (2005: 17).

No entanto, pode ser questionável falar de *abrasileiramento* ou *nacionalização* em um momento (segunda metade do século XIX) em que não há no país, uma identidade nacional definida e o próprio conceito de nação, como modernamente entendido, ainda está em gestação (Hobsbawn, 1990: 27-56), de modo que podemos identificar em tais formulações um anseio pela construção de elementos de diferenciação que embasariam uma suposta autenticidade nacional, em sintonia com uma tendência surgida em meados do século XX – também identificada em outros países do continente americano – oriunda da modernidade, tendência esta de construção de um discurso de valorização da mestiçagem em favor da constituição de símbolos de afirmação da nacionalidade, conforme constatado por Quintero-Rivera (2000).

Para analisar sob outra ótica como se dá a gênese do choro, seja como gênero ou como musicalidade, pretendo fazer uma reflexão sobre alguns autores que usam outras noções e conceitos que serão pertinentes para a abordagem destas transformações no que diz respeito ao presente trabalho.

De acordo com Bruno Nettl (2005), existem diferenças nas músicas e até mesmo no conceito *música* em cada sociedade específica. Para o autor, a música enquanto manifestação humana é universalmente cultural, mas não é linguagem universal. Portanto, as manifestações musicais não devem ser julgadas pelos mesmos padrões. Analogamente às culturas ou às línguas, tais manifestações se estabeleceriam em determinadas áreas geográficas, embora, entre elas, dificilmente possa se estabelecer

limites claros. Uma *musicalidade*³¹ pode pertencer a um grupo étnico, a uma nação ou a um indivíduo. No entanto, em um fenômeno associado ao colonialismo, alguns povos podem ser bimusicais³² ou biculturais, e do contato de diferentes musicalidades podem surgir novos gêneros. Segundo Nettl, tal situação se torna ainda mais complexa na medida em que os meios de difusão de informação e o deslocamento geográfico cada vez mais fácil e rápido contribuem para a constituição de países multiétnicos e multiculturais, fatos que, somado ao neo-colonialismo pós 1990 – que impõe o uso do inglês como língua franca – provocam o surgimento de uma sociedade multimusical, com um tipo de vida musical nunca antes imaginado, o que demanda novas concepções para um melhor entendimento destes fenômenos.

Nessa perspectiva, podemos falar em um processo histórico de onde surgiu uma *musicalidade especificamente brasileira* e, portanto, própria desta cultura e deste povo, mas em constante interação com o contexto internacional e, portanto, composta elementos de diferentes musicalidades, tendo como matrizes mais evidenciadas as músicas africana e européia³³, onde a primeira se sobressai (Sandroni 2001).

Piedade (2003, 2005) analisa as tensões existentes na relação entre a música instrumental brasileira (*brazilian jazz* – jazz brasileiro – rótulo dado a esta música no cenário internacional) e a musicalidade jazzística norte-americana, propondo a noção de *fricção de musicalidades*.

[A] musicalidade do jazz brasileiro é composta de um amálgama de musicalidades regionais – nordestina, chorística, samba, afro-bahiana, free (atonalismo urbano, outside scales) – que é colocado em uma relação ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de

³¹ Piedade (2005) entende a idéia de musicalidade como “uma espécie de memória musical-cultural que os nativos compartilham. Musicalidade seria, assim, um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas”. Quero aqui articular a noção de Piedade com a idéia de multimusicalidade de Nettl.

³² A noção de bimusicalidade foi apresentada pela primeira vez por Mantle Hood (1960). Para o autor, do mesmo que no mundo ocidental, outras culturas também possuem processos próprios de desenvolvimento de suas musicalidades, se constituindo em um desafio – “o desafio da bi-musicalidade” – para um ocidental a compreensão destas musicalidades, com todas as limitações relativas às diferenças culturais. Por extensão, Nettl utiliza-se da noção para classificar povos que tenham contato com duas (“bimusicais”) ou mais (“multimusicais”) culturas musicais.

³³ Mas, sublinhe-se enfaticamente, não são as únicas. Se entendermos musicalidade como uma memória musical-cultural compartilhada (Piedade 2005), há de se levar em conta as musicalidades indígenas, orientais, ciganas, árabes (vide o domínio de mais de 700 anos desse povo na península ibérica, de onde migrou parcela importante da população que constitui este país) ou de qualquer outro povo com presença direta ou indireta nesse país. Quanto às matrizes mais evidentes, será assunto tratado adiante, nesse mesmo capítulo.

aproximação e de distanciamento, com a musicalidade jazzística norte-americana. Esta relação é carregada de discursos nativos sobre imperialismo cultural, identidade nacional, globalização e regionalismo. Para dar conta desta relação dialética constituinte do jazz brasileiro, elaborei o conceito de fricção de musicalidades, que foi inspirado na teoria da fricção interétnica do antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira (1964,1972)³⁴. Cardoso de Oliveira desenvolveu este conceito a partir dos anos 60, para dar conta da relação entre sociedades indígena e a sociedade brasileira, que ele via como marcada pela contradição. O conflito, inerente à situação de fricção interétnica, se explica pelos interesses diversos das sociedades em contato, sua vinculação irreversível e interdependência. Cardoso de Oliveira se afasta da idéia de transmissão, aculturação ou assimilação, ligadas ao paradigma culturalista anterior, desviando o enfoque na mudança cultural para a interação continuada entre duas sociedades que formam um sistema intersocietário. Este sistema exhibe, em seu cerne, uma desigualdade. (Piedade 2005)³⁵

Piedade procura identificar especificamente a tensão entre estas duas musicalidades, a saber, brasileira e a norte-americana. Segundo o autor, “um primeiro momento importante na fricção de musicalidades” da música instrumental brasileira se dá na ocasião em que Pixinguinha e os Batutas voltam de uma temporada em Paris, em 1922, onde teriam entrado em contato com o jazz, incorporando elementos desta música, tais como instrumentos (como o saxofone, o clarinete e o trompete), gêneros musicais (como *fox-trots*, *charlestons* e outros) e estilo de arranjo de *jazz band* (Menezes Bastos 2005a: 178). Esta incorporação de elementos do jazz se dá no seguinte contexto: há um crescente mercado de entretenimento urbano, no bojo da modernização do país, e a aparição e desenvolvimento das gravações, tendo em consequência a profissionalização dos músicos, que agora tendem a satisfazer as demandas e expectativas do público consumidor; paulatinamente a cultura norte-americana substitui a européia

³⁴ Obras citadas:

Cardoso de Oliveira, Roberto. O Índio e o Mundo dos Brancos. São Paulo: Difusão européia do livro, 1964.
 ———. A Sociologia do Brasil Indígena. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo/Tempo Brasileiro, 1972.

³⁵ “the musicality of Brazilian jazz is comprised of an amalgam of regional musicalities—Northeastern, chorinho, samba, Afro-Bahian, free (urban atonalism, outside scales)—that is placed in a relationship that is both tense and synthesizing, near-coming and distance-taking, in regards to North American jazz musicality, and that this relationship is charged with native discourses regarding cultural imperialism, national identity, globalization and regionalism. In order to understand this dialectic relationship that constitutes Brazilian jazz, I came up with the concept of friction of musicalities, which was inspired on the theory of interethnic friction of Brazilian anthropologist Roberto Cardoso de Oliveira (1964, 1972). Cardoso de Oliveira developed this theory beginning in the 1960s, in order to capture the unequal relationship between the indigenous and Brazilian societies, which he saw as marked by contradiction. The conflict, inherent to the reality of interethnic friction, is explained by the diverse interests of the societies in contact and their irreversible entanglement and interdependence. Cardoso de Oliveira stays away from the idea of transmission, acculturation or assimilation, linked to the previous culturalist paradigm, and directs the focus away from cultural change and towards the continued interaction between the two societies that forms an intersocietal system. This system exhibits, in its core, inequality.” (Tradução obtida em manuscrito do próprio autor).

(especialmente a francesa) no papel de referencial cultural, através da consolidação de uma cultura de massa que, na música, promove a dupla jazz/rock mundialmente.

Esta música [popular, de massa], em torno do eixo jazz/rock, invade o planeta como novo *kathólon* [universal]. Ela, usando cada vez mais elementos e processos das “músicas exóticas” – ao mesmo tempo em que mantendo, enquanto sistema tonal e universo de valores, uma impressionante continuidade com a Música Ocidental – passa a ser empregada como um dos idiomas mais cruciais do “compromisso político”, especificamente das lutas étnicas. Este novo *kathólon* não mais aponta, como o da Música Ocidental, para um ocidente tópico, europeu, mas para uma ocidentalidade planetária (Menezes Bastos 1995: 65).³⁶

Esta nova música popular de massa passou a incorporar e a ser incorporada por diversas manifestações musicais, sempre mantendo certos elementos estruturais que a identifiquem com a tradição ocidental, conduzindo a um processo de internacionalidade das idéias musicais. Um destes elementos pode ter sido originado através da difusão de gêneros populares dançantes pelas Américas ao longo do século XIX, através de edições musicais. A polca, em especial, rapidamente atinge ampla popularidade, fornecendo recursos para a futura música popular de massa, como sustenta Bessa, citando Machado (2005).

Segundo Carlos Machado, essa rápida popularização [da polca] fez com que o gênero se configurasse, em âmbito internacional, numa das primeiras expressões daquilo que, mais tarde, ficaria conhecido como música de *massa*. Pois além de ser apreciada indistintamente por um público bastante amplo e indeterminado (o que caracteriza seu consumo *massivo*), a polca “fornecerá a métrica musical (andamento binário e seções de oito a dezesseis compassos, por exemplo) sobre a qual a música popular de sucesso (ou *pop*) do século XX se estruturará, especialmente na forma canção” (Bessa 2005: 35).

Outro conceito que pode ser útil na compreensão do fenômeno choro é sugerido por Herom Vargas (2004): o hibridismo foi utilizado por Néstor Canclini³⁷ e outros

³⁶ O autor entende como *kathólons* – ou universais – anteriores à música popular estadunidense o canto gregoriano e a música erudita européia. O primeiro é propagado pela Europa pela Igreja Cristã, se consolidando a partir do século VI, e representa o poder centralizador desta instituição. A música erudita, símbolo do individualismo burguês, não por acaso emerge como novo *kathólon* a partir das revoluções burguesas. Finalmente a música popular ascende na modernidade capitalista, onde todas as manifestações musicais se tornam matéria-prima, matéria bruta, processada e transformada em produto de fabricação em massa em escala global. Nesse sentido, não por acaso a música instrumental brasileira, inclusive o choro, é reduzida ao termo *brazilian jazz* (de acordo com Piedade 2005) no cenário internacional.

³⁷ Canclini propôs como idéia central a compreensão da “América Latina como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento” (apud Vargas 2004)

autores para o entendimento das dinâmicas que se fazem presentes na constituição e nas transformações das culturas latino-americanas. Um produto cultural híbrido resulta de fusões complexas de origens diversas, constituindo um “diagrama” ou “mosaico” (: 2) exposto a constante transitoriedade e cujos aspectos não podem ser analisados isoladamente, dada a dificuldade em se estabelecer limites claros entre seus diferentes elementos constituintes, que muitas vezes têm fontes também produtos da mistura.

[D]esde a colonização até sua transformação pelos meios eletromecânicos de reprodução, [a música popular] construiu-se por mesclas e sobreposições de elementos arcaicos, modernos e de diversas origens. Com as combinações entre a harmonia tonal européia e as polirritmias e melodias modais de africanos e indígenas, até a difusão em massa pelas mídias no século XX, a dinâmica da canção popular sempre caracterizou-se pela incorporação de elementos externos e experimentação em novos formatos e instrumentações, apesar mesmo da standardização imposta pelos processos de mercantilização da música. Daí indicarmos que sua conformação não está na origem única, nem na marca da essência, mas no trânsito e na mistura. (Vargas, 2004: 2)

Deste modo, podemos considerar o choro como um gênero híbrido, resultante da mistura de gêneros dançantes importados com a musicalidade afrolusobrasileira, presente na modinha e no lundu, que por sua vez também não podem ser considerados gêneros puros, autênticos³⁸, mas, por sua vez, também produtos de mistura.

São estes dois, a modinha e o lundu, alguns dos primeiros gêneros populares de que se tem notícia em solo brasileiro, com seus primeiros registros datando dos séculos XVII e XVIII, gêneros estes que mantêm uma relação de contraste, no que diz respeito ao espectro sócio-político (Menezes Bastos 2005b; 2007a: 17). Segundo o autor, enquanto a modinha apresenta um aspecto austero e horizontal, o lundu se apresenta irreverente e vertical, entendendo-se as denominações ‘horizontal’ e ‘vertical’ relativas à hierarquia social (dialógico e desigual, respectivamente): a modinha é representativa e sóbria enquanto o lundu é participativo e festivo. Em geral a modinha e o lundu, são apresentados pela literatura como “raízes principais da música brasileira” (Kiefer 1986: 7). Conforme o conceito de bimusicalidade de Hood, os dois gêneros representam duas musicalidades que entram em choque (ou *fricção*), uma ligada à tradição européia, outra à africana, desnudando uma ambição erudita em contraste com uma vocação popular e

³⁸ É legítimo pensar que não existam gêneros puros ou autênticos, sendo estes adjetivos constituintes de um discurso pertencente à narrativa da autenticidade (Hamm 1995).

mestiça, choque este que é um aspecto seminal na formação da música brasileira, muitas vezes identificável na tensão bastante discutida entre ‘erudito’ e ‘popular’.

No entanto, como dito acima, mesmo a origem destes gêneros é difusa, em conformidade com a noção de hibridismo adaptada para a música popular latino-americana por Vargas, isto é, não têm raiz única, mas resultam do trânsito e da mistura. Nesse sentido, torna-se pouco pertinente a busca por origens específicas e autênticas, restando-nos a possibilidade de uma reflexão em torno de alguns elementos constituintes de tais produtos culturais.

A modinha é normalmente associada à figura de Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), que a partir de 1770 se mudou para Portugal, onde teria difundido sua música. Duas coleções encontradas por Gerard Béhague, *Modinhas* e *Modinhas do Brasil* seriam de suposta autoria do compositor (Kiefer 1986: 16). Segundo Bruno Kiefer, que assume a modinha como um gênero original do Brasil (em contraposição com a atribuição de sua origem como portuguesa), há duas hipóteses em relação à origem do gênero.

[O]u Caldas Barbosa criou as suas modinhas a partir de um substrato pré-existente no Brasil (que seria desconhecido para nós) ou ele partiu de si mesmo fundindo, em suas modinhas, elementos das árias de corte portuguesas com elementos ainda difusos e não cristalizados em gêneros musicais específicos. (Kiefer 1986: 15)

Ao assumir a modinha como brasileira Kiefer deixa transparecer sua opção por uma postura nacionalista, o que pelos argumentos expostos no começo desta reflexão nos parece despropositado, somado às evidências da existência de uma relação de continuidade do mundo lusófono (Brasil, África e Portugal) neste período, fato corroborado na transferência da Corte Real, não por acaso, para o Rio de Janeiro, em 1808 (Menezes Bastos 2005b; 2007a; 2007b). Parece legítimo inferir que Caldas Barbosa, antes de inventor de um gênero, foi, na verdade, o catalisador daquela cultura e daquele momento ou, em outras palavras, foi ele “o demiúrgico ponto de aglutinação de todos esses encontros na formalização dos gêneros luso-brasileiros” (Menezes Bastos 2007b). A apoiar essa idéia, de acordo com Clifford Geertz (1997: 142-181) a arte não se encerra em si própria mas deve sim ser entendida como um produto do meio, produto oriundo da sensibilidade individual de um artista imerso em (e inseparável de) uma

determinada cultura específica – com toda sua complexidade – e, portanto, em última análise, expressão de uma sensibilidade coletiva.

Os aspectos musicais que caracterizaram a modinha, segundo Kiefer, são: a forma binária (por vezes acrescida de refrão) com modulação; compassos binários ou quaternários predominantemente, com a ocorrência de ternários e de mudanças de compasso internas; a ocorrência de “cadências femininas” (em tempo fraco) intermediárias e finais; ocorrência de linhas melódicas descendentes a partir de um salto ascendente. Para o autor, tais características “conferem à modinha singeleza, intimismo, doçura, saudade” (:24), em suma, um certo caráter seresteiro, certamente uma das fontes do conjunto de tópicas *época de ouro*³⁹ (Piedade 2007).

A modinha, portanto não pode ser considerada brasileira, mas resulta de um sistema único formado entre metrópole e colônia (Menezes Bastos 2005a, 2007a, 2007b), com toda a cultura musical forjada neste processo, complexa e de difícil definição. Ainda se soma a esse emaranhado cultural, as influências externas, em especial a do *bel canto* italiano, bastante presente na modinha, segundo diversos autores.

Ocorre com o lundu fenômeno semelhante. Os primeiros registros encontrados definem o termo como uma dança de origem africana, segundo Bruno Kiefer (1986: 31) derivada do *batuque*, entendido como um nome genérico dado a ritmos produzidos por percussão, definição esta atribuída pelo autor a José Ramos Tinhorão. No entanto, segundo Carlos Sandroni, *batucada* (que aqui assumimos como sinônimo de batuque) se refere a “um jogo de destreza corporal, variante da capoeira” ou a uma “variante do samba-de-umbigada”, com cantos e palmas, em que se usava a pernada no lugar da umbigada com objetivo de derrubar os oponentes (2001: 103). O fato é que desde seu mais antigo registro (segundo Kiefer), o lundu é comparado às fofas e aos fandangos portugueses (Kiefer 1986: 31-32), confirmando a tese de Menezes Bastos, de relação de

³⁹ Sobre o que são tópicas, ver item 1.1 do primeiro capítulo; Piedade (2007) chama de *época de ouro* o conjunto de tópicas ligadas a certo lirismo nostálgico repleto de “maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras”, onde “imperava a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo, de ruralidade e frescura”, em suma, tópicas que transmitem um sentimentalismo romântico, um caráter seresteiro evocando os tempos de colônia, de fados e modinhas. Em alguns títulos de choros tradicionais há exemplos da manifestação das tópicas época de ouro, como é o caso de *Naquele Tempo* (Pixinguinha e Benedito Lacerda) e *No meu tempo era assim* (Rossini Ferreira) que, não por acaso, são choros em cujas melodias pode-se observar as características acima citadas.

continuidade entre colônia e metrópole. A conversão do lundu para gênero musical também é atribuída a documentos associados a Domingos Caldas Barbosa

Sobre a constituição dos gêneros musicais brasileiros, Carlos Sandroni (2001) aborda os elementos que moldaram e constituíram o samba, assim como os aspectos de suas transformações. Para o autor, há inicialmente no samba o *paradigma do tresillo* e posteriormente o *paradigma do Estácio*, no que tange à estrutura rítmica do gênero. Sandroni comenta a ênfase dada por vários estudiosos na síncopa como elemento de diferenciação da música brasileira, alertando, porém, para a origem européia do conceito de *síncopa*, o que lhe faz, portanto, não-universal, e o torna muitas vezes impróprio uma vez que a música brasileira tem origens diversas e que a síncopa é, nesta música, regra, e não exceção.

O autor cita Mieczyslaw Kolinski, que “postula (...) a existência de dois níveis de estruturação do ritmo musical: o da métrica e o do ritmo propriamente dito”, de modo que o ritmo pode “confirmar ou contradizer o fundo métrico, que é constante” (: 21), em outras palavras, o ritmo pode ser *cométrico* ou *contramétrico*, onde se deve levar em conta que a noção de compasso também é européia, portanto não-universal. A síncopa, portanto, seria apenas uma manifestação rítmica contramétrica, e na música de origem africana, a *contrametricidade* seria regra, ao contrário da música européia que tem a ocorrência da *cometricidade* como mais usual.

É senso comum que a síncopa tenha origem africana. Sandroni pensa que tal questão só é pertinente se for possível haver uma fundamentação e se a resposta puder dizer algo sobre o sentido atual da música brasileira.

Quanto à fundamentação, o autor examina alguns autores estudiosos da música africana. Tais estudiosos encontraram na música africana padrões rítmicos que fogem à regra (da teoria musical ocidental), quando observaram a mistura de tempos binários com ternários. A partir desta constatação, A. M. Jones, segundo Sandroni, definiu que, enquanto a música ocidental é divisiva, a africana é aditiva (: 24). Enquanto a última é constituída de unidades rítmicas somadas independentemente de uma pulsação fixa regular, a primeira é feita através da divisão de uma unidade de tempo que se repete constantemente (pulso) em partes iguais (dois ou três), sendo as alterações (síncopas e quáteras) exceção à regra. Nesse sentido, o musicólogo Simha Arom pôde observar que

na música africana muitas vezes ocorre a *imparidade*, isto é, embora a soma dos tempos de um período seja par, não é possível separar, sem quebrar as unidades, em duas partes iguais as estruturas rítmicas que se repetem regularmente (um período de 8 tempos, formado por 3+3+2, é separado em 3+5; um período de 12, formado por 3+2+3+2+2 é separado em 5+7) (: 24-25).

Sandroni comenta ainda as “linhas-guia” (*time lines*), isto é, padrões rítmicos contramétricos que se repetem em ostinato, algumas vezes com variações (“ostinato variado”), de acordo com estudiosos da música subsaariana (: 25).

Nesse sentido, ao constatar a presença de todos estes elementos (contrametricidade, imparidade e linhas-guia) como regra, e não exceção, o autor conclui que a música brasileira está mais próxima da africana do que da européia, em outras palavras, no que diz respeito ao ritmo, a música brasileira teria recebido uma *herança musical africana*. De modo que, até mesmo a escrita musical tradicional européia pode vir a ser questionada, uma vez que toma a síncopa como exceção, quando esta é, na música brasileira, regra.

Sandroni chama de *paradigma do tresillo* (: 28) um padrão rítmico recorrente nas Américas onde houve escravos de origem africana, constituído de duas colcheias pontuadas e uma semicolcheia (3+3+2), o qual é, sob outros nomes (Mario de Andrade chamava-o *síncope característica* (: 29)), consagrado na musicologia destes países. Este modelo rítmico apresenta diversas variações. Em resumo:

[A] característica fundamental [do tresillo] é a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5). É esta marca que o distingue dos padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, para a qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional e simétrico). (Sandroni 2001: 30)

O autor argumenta que “existe uma ligação entre o tipo de contrametricidade (ou música ‘sincopada’) configurada pelo *paradigma do tresillo* e certa concepção do “afro-brasileiro” e do “tipicamente brasileiro” (: 31-32). Porém, segue Sandroni, tal padrão cede lugar a um novo paradigma por volta de 1930, que lançará “novas idéias sobre o que é “ser brasileiro”, ao mesmo tempo em que “os velhos gêneros confundidos cederão lugar ao samba como música popular por excelência” (:32).

Sandroni chama este novo paradigma de *paradigma do Estácio*, que se diferencia do *tresillo* por ser mais extenso (em 16 pulsações), mas que também foi encontrada na música africana por musicólogos dedicados àquele estudo. Este novo modelo, enquanto novidade, contribui para a diferenciação do samba do Rio de Janeiro em relação a outras músicas baseadas no *tresillo*. Os dois paradigmas se diferenciam, mas se baseiam nos mesmos princípios.

[O] paradigma do *tresillo* corresponde à imparidade rítmica num ciclo de 8 pulsações (3+3+2 e suas variantes); e o novo paradigma [...], à mesma num ciclo de 16 pulsações (2+2+3+2+2+2+3 e suas variantes). (:36)

Esta ‘nova’ forma de tocar se estabelece no samba carioca e está associada à emergência deste como gênero musical e como símbolo nacional, conforme comentado anteriormente nesta reflexão. O choro esteve sempre de algum modo ligado ao samba, e simultaneamente ao processo de mudança acima descrito, ocorrem mudanças neste gênero, identificáveis na obra de Pixinguinha, considerado seu principal sistematizador. Não podemos esquecer a ligação do compositor com o mundo do samba: embora se considerasse um *chorão*, “teve 37 sambas gravados ou editados ao longo de sua carreira , número significativo se comparado aos 63 choros produzidos no mesmo período” (Bessa: 70).

Em uma análise musical de 1x0, Virgínia de Almeida Bessa (: 52-62) pôde constatar algumas dessas inovações. A peça é de difícil execução pelo caráter virtuosístico e em andamento acelerado, o que lhe confere status de música para ouvir e um caráter instrumental.

Da análise, a autora destaca alguns elementos que ela entende como novidades no gênero choro no que diz respeito à sua estrutura formal. A forma do choro é derivada principalmente da polca, tradicionalmente composta na forma rondó, isto é, em três partes, com repetição, onde a primeira parte é executada entre cada parte (AABBACCA). Cada parte geralmente é composta por duas frases de 8 ou 16 compassos que se repetem quase literalmente, podendo ser a primeira em cadência suspensiva e a segunda, conclusiva. Em 1x0, Pixinguinha subverte esta regra, ao compor um B em 32 compassos, onde a segunda metade é uma variação melódica da primeira metade na qual, segundo

Bessa, o compositor “mimetiza um gesto improvisatório” que, ainda que presente também nas rodas de choro, remete também ao *blues* e *jazz*.

A autora também observa na peça uma grande variedade rítmica, embora, como ela demonstra, a música esteja toda estruturada em torno de uma célula rítmica. Ela observa também como aspectos novos no que concerne à fraseologia, a incorporação de deslocamentos de acento, hemíolas e síncopas. A autora conclui:

[P]oderíamos inferir que os recursos rítmicos utilizados em *um a zero* sejam oriundos da rítmica de origem africana, plena de polirritmias, muitas vezes intransponíveis para a escrita em partitura, em função da divisão em compassos (...). O fato é que os tais *deslocamentos rítmicos*, atualmente bastante recorrente nas composições e interpretações de choro, só começaram a ser utilizados sistematicamente com Pixinguinha. (: 62)⁴⁰

Fica patente na música de Pixinguinha, considerado um dos principais sistematizadores do choro, a manifestação dessa musicalidade específica brasileira, ao reunir os elementos oriundos das musicalidades africanas (imparidade, contrametricidade) a elementos de origem da musicalidade européia (forma musical originada da Polca, harmonia tonal), além de agregar “gestos improvisatórios” presentes na musicalidade norte-americana. Talvez tenhamos outras musicalidades presentes que fujam do escopo do exemplo acima. Afinal, é tarefa difícil e pouco produtiva identificar origens exatas das manifestações musicais. Fica evidente que o choro foi forjado como um gênero híbrido, em um território que foi ocupado em um processo geopolítico que determinou um povoamento caracterizado pela multiplicidade étnica (e conseqüentemente cultural), por extensão um território multimusical, onde, por fim, ocorre uma relação dialética (fricção) com a música popular de massa em torno do eixo jazz/rock (novo *kathólon*) externa a esta cultura.

Veremos a seguir que em diferentes partes deste território multimusical ocorreram manifestações chorísticas, embora exista um discurso corrente indicando a cidade do Rio de Janeiro como local de origem desta manifestação de uma musicalidade que é o choro.

⁴⁰ Piedade (2007) se refere a estes deslocamentos como uma *tópica brejeira*. Ver a nota teórica *Sobre Análise Musical*, no início deste trabalho.

2.2 Choros regionais

Nesse subcapítulo será tratado o tema da centralidade do Rio de Janeiro nas narrativas da música popular brasileira. Será também demonstrada a existência de diferentes tradições chorísticas em alguns lugares do Brasil, finalmente chegando a Florianópolis, onde dois trabalhos acadêmicos, cujos temas são o choro local, são comentados.

Já citado na primeira parte deste capítulo, Charles Hamm identificou uma série de narrativas modernistas presentes em textos dedicados à história ou à crítica em música popular, em especial no mundo anglo-saxão. Em relação a esta música, de acordo com o autor,

A música popular, como entendemos o termo hoje, foi um produto da era moderna, estendendo-se do final do século XVIII até os primeiros dois terços do século XX, ou da revolução industrial até o capitalismo tardio⁴¹. (Hamm 1995: 1; tradução minha)

As diversas transformações deste período, tais como a “concentração de poder em instituições dos países industrializados”, a “emergência de novos grandes estados nacionais”, o “colonialismo” e o “pós-colonialismo” e a “dominação oligárquica” estatal ou privada (*ibid*), moldaram uma atmosfera ideológica e intelectual que contribuiu para a formação das tais narrativas que, em certa medida, tratam de dar legitimidade aos valores e crenças hegemônicas destes tempos. De acordo com o autor, a literatura dedicada à música não ficou alheia a este ambiente. Deste modo, Hamm identificou a *narrativa da autonomia musical, da cultura de massa, da autenticidade e da música popular clássica*, entre outras.

O Brasil deste período, enquanto região periférica, inegavelmente, na figura de suas elites dirigentes, ansiou equiparar-se às potências do capitalismo central, contaminando-se com semelhantes valores e ideologias. Embora as narrativas de Hamm tenham sido identificadas no contexto específico da literatura musical anglo-saxã, podemos identificá-las também em nossa literatura. Para além disso, a partir das

⁴¹ Popular music, as we understand the term today, was a product of the modern era, extending from the late eighteenth century through the first two thirds of the twentieth, or from the industrial revolution through the late capitalism.

particularidades da realidade brasileiras, é possível imaginar narrativas essencialmente relacionadas com o ambiente pátrio. Nesse sentido, uma das narrativas da modernidade brasileira a ser considerada é a *narrativa da grande sede*⁴², onde a antiga capital do Império, e depois da República, o Rio de Janeiro, é apresentada como o grande centro cultural do país, de onde emanam todas as manifestações musicais importantes, que ali se originaram ou, pelo menos, se desenvolveram.

Vimos anteriormente neste trabalho como se desenvolveu o choro, entendido como gênero, como maneira de tocar, ou como uma manifestação da musicalidade brasileira, musicalidade esta produto de misturas culturais diversas, sejam provenientes de dentro ou de fora do país ao longo de sua formação e desenvolvimento. Ponto pacífico entre os autores que tratam do tema é certa unanimidade no sentido de especificar a cidade do Rio de Janeiro como local de origem do choro.

Para Tinhorão (1998: 193), a partir da década de 1870 os “tocadores saídos da baixa classe média” desta cidade foram responsáveis por um “estilo facilmente reconhecível” ao executarem suas músicas, ou seja, um estilo próprio, o que seria fato inédito na vida musical brasileira, embora o próprio autor destaque que a música dos barbeiros, ainda no século XVIII, apresentasse certas singularidades, embora de um modo menos consistente no que se refere à originalidade. Do mesmo modo, Cazes (2005: 17) data o início da história do Choro em julho de 1845, ocasião da primeira audiência em que se executou uma polca no País, no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro. É na mesma cidade que, segundo Vasconcelos (1977: 20), surge um “*jeito* brasileiro de se tocar a música européia” a partir de 1870.

Estes e muitos outros autores talvez não tenham focado a devida atenção ao que estava acontecendo no restante do país nesse mesmo instante. O choro, sem dúvida, é música urbana. Nesse sentido será que em outros centros urbanos também não havia o gosto pela música e, portanto, o mesmo hábito carioca, entre músicos diletantes, semi-profissionais ou profissionais, de se reunir e tocar?

Como vimos no primeiro capítulo (itens 1.1 e 1.2), é certo que havia bandas militares e suas variantes civis por todo país; certo também é que havia a proliferação do

⁴² Sugestão de Rafael Menezes Bastos em Julho de 2008, por ocasião do exame de qualificação deste trabalho.

piano em outros grandes centros; e há muitas indicações de que também havia o hábito de reuniões particulares para festas, saraus ou serestas em outros centros urbanos, em síntese, condições mesmas que possibilitaram o surgimento daquilo que viria a ser *rotulado* como choro. Portanto, podemos assumir a existência do choro em nível nacional até mesmo antes deste ser chamado de choro.

Havia vida musical fora do Rio de Janeiro, que sem dúvida, por sua condição de capital do Império e depois da República até pouco mais da metade do século XX, se torna um espaço privilegiado em diversos aspectos entre os quais o fato de ser local de confluência de todo o país atraindo fluxos migratórios (e, portanto, distintas culturas) devido a sua importância política e econômica, o que conseqüentemente aumenta sua visibilidade a ponto de se tornar centro de referência nacional, o que pode explicar a ênfase dada à cidade não só pela historiografia musical como entre muitos outros campos de conhecimento. Não se trata aqui de negar que o que chamamos *choro* tenha surgido no Rio de Janeiro, mas sim de especular que este tenha *também* surgido nesta cidade para, finalmente, tratar esta questão como pouco pertinente e considerar a cultura de nosso território em uma perspectiva de continuidade, de constante fluidez e transitoriedade, onde as trocas são cada vez mais intensas com o desenvolvimento de tecnologias que permitem o fluxo de informação e o rápido transporte. A capital fluminense – até os dias de hoje – sempre se notabilizou por apresentar uma espécie de reflexo do que acontece no país. Nesse sentido, se torna legítimo imaginar que o ambiente sócio-cultural da cidade era semelhante a dos outros centros urbanos, e conseqüentemente o mesmo se daria na vida musical.

Embora a alegada condição nativa carioca do choro esteja presente em grande parte dos textos – acadêmicos ou não – submetidos à *narrativa da grande sede*, encontram-se indícios nesses mesmos textos de diferentes tradições musicais intrínsecas à concepção do gênero. Cazes (2005), por exemplo, deixa transparecer certo ‘etnocentrismo carioca’ (na falta de termo melhor) ao reduzir a contribuição nordestina ao choro a *enriquecimento e consolidação* do gênero.

A assimilação de novos sotaques e a incorporação de gêneros virtuosísticos, como o frevo, certamente foram fatores de **enriquecimento** do Choro na década de 20. No plano das oportunidades profissionais, o fortalecimento do rádio e da indústria fonográfica gerou trabalho que atraiu esses geniais chorões nordestinos à capital da república. Embora

muitas vezes, ao chegar ao Rio, não fosse o Choro o objeto de trabalho, o contato informal entre músicos cariocas e nordestinos estimulou a **consolidação** do choro. (: 71, grifos meus)

Mais curioso ainda é o caso da caixa de CDs intitulada *Choro Carioca, música do Brasil*, cujo próprio título já é flagrantemente contraditório. Nesta coleção, foram produzidas gravações de diversos compositores nascidos antes de 1905 e de todas as regiões do país. Em outras palavras, o trabalho mostra indícios de que o mesmo processo que ocorria na capital e que deu origem ao choro era corrente em todo o país, sem, no entanto, abrir mão de atribuir à capital fluminense a centralidade neste processo: ao passo em que o choro – carioca – “influencia” o resto do país, recebe, em câmbio, “contribuições” de outras regiões.

Aqui temos um rico mapeamento da presença e **atuação do choro por todas as regiões do Brasil** (...). Constata-se assim o quanto **o choro influenciou** não apenas a música carioca, mas também diversos outros gêneros da música brasileira, como o frevo, o baião e o xote nordestino, por exemplo. Em contrapartida, **recebeu contribuições** importantes da cultura de cada região brasileira, criando assim sotaques diversos. (Texto de Luciana Rabello, extraído do encarte da coleção de CDs *Choro Carioca, música do Brasil* do selo Acari Records (2006); grifos meus)

É preciso lembrar que o fluxo migratório para o Rio de Janeiro foi intenso, muito antes dos anos 1920, não sendo novidade dada pelo advento da fonografia e do rádio, de modo que discutir origens específicas para um gênero musical diante de todo um enorme contexto histórico vivenciado na modernidade a que se refere Hamm é tarefa hercúlea e inútil. Em outros termos, foram e continuam sendo tempos de constante movimentação de pessoas e troca de informações, de modo que parece-nos muito mais pertinente abordar o gênero choro como um produto desse contexto, conforme discutido na primeira parte deste capítulo – onde foram utilizadas as categorias de multimusicalidade, hibridismo e fricção de musicalidades – no sentido de construir um outro entendimento do assunto. Nesse sentido, o regional e local se articulam com o global dentro do contexto da internacionalização das idéias musicais.

[A] localidade é o cerne do mundo do sentido, cada uma delas sendo definida como ponto de vista, pleno de agentividade, que constitui a totalidade. As matrizes histórico-estruturais dos fenômenos músico-culturais, portanto, muito pelo contrário de cancelar a pertinência das localidades, são por estas – e somente por estas – edificadas, para cada

localidade resultando uma totalidade própria. O mapa geral dessas totalidades evoca a figura do arquipélago. (Menezes Bastos 2007b)

Dentro desse espírito, será apresentado a seguir um panorama das tradições locais do choro em algumas localidades específicas do Brasil através do exame de publicações e textos acadêmicos, para demonstrar indícios da existência desta musicalidade em outros centros. Cabe lembrar que estes textos quase sempre estão imersos na *narrativa da grande sede*, embora muitas vezes apresentem indícios da existência local das mesmas condições (grosso modo, danças de origem européia, pianos, bandas civis e militares, encontros musicais em casas de família, etc.) em que o gênero teria sido germinado.

2.2.1 O choro em Belém do Pará

Maria José de Moraes⁴³ pesquisou o choro em Belém do Pará nas décadas de 1970 a 1990, propondo-se a analisar a música deste período de maneira contextualizada, uma vez que “falar sobre choro é de uma forma ou de outra, falar também sobre chorões” (2004: 88). Deste modo, a autora se propôs a analisar parte da obra de cinco compositores paraenses. Quanto ao período escolhido, justifica-se a escolha por ser um período de “ressurgimento” e “renovação” (: 89) do choro em todo o país com a criação de clubes do choro locais, com as iniciativas estatais, em especial por parte da FUNARTE, com a publicação e reedição de livros sobre choro e música popular e o estímulo a realização de shows, dos quais o que mais se notabilizou foi o *Projeto Pixinguinha*. O Pará não esteve alheio a esse movimento: houve a criação de um Clube do Choro local (cujo evento de fundação teve a participação do conjunto *Época de Ouro*⁴⁴) e a realização de vários shows do *Projeto Pixinguinha* na capital e no interior, que possibilitaram a circulação de nomes projetados nacionalmente como Dona Ivone Lara, Radamés Gnattalli, Joel Nascimento, Elizeth Cardoso, Paulo Moura e Altamiro Carrilho. Além disso, o próprio estado fomentou o *Projeto Jaime Ovalle*, nos moldes do *Pixinguinha*, que teve como objetivo incentivar compositores e cantores locais, estimular a profissionalização e

⁴³ A autora publicou a dissertação de mestrado (O Choro em Belém do Pará. Sonoridade Regional de Um Gênero Musical Brasileiro (décadas de 1970 a 90). USP: 2003), que foi resumida em capítulo de livro (Moraes 2004), que foi a referência para este trabalho.

⁴⁴ Ver capítulo 1 (item 1.5) deste trabalho.

formação de novos conjuntos, estimular consciência de classe, estimular profissionais ligados à música (som, iluminação, produção, etc.), habituar comunidade à música local e propiciar melhorias estruturais nos grupos musicais (: 91-92). No entanto, o projeto não obteve êxito satisfatório, por falta de uma maior divulgação, que indicaria certa falta de apoio ao músico paraense, de acordo com o discurso local⁴⁵.

A partir deste contexto, no período estudado houve uma grande atividade do choro local, especificamente na capital, com a formação de diversos conjuntos, atuação destes nas rádios, shows e em estabelecimentos (bares e restaurantes) e a continuação da velha prática de serestas e choros nas casas de família, espaços onde a prática do choro se fez presente de forma constante. No entanto, a autora indica a existência de conjuntos de choro anteriores a este período, muitos deles profissionalizados por conta das transmissões radiofônicas, no período dos anos 1930 a 1950. Além disso, há registros de grupos de pau e corda no Pará do final do século XIX⁴⁶ (: 92). A autora cita diversos “chorões paraenses”, entre músicos amadores e profissionais, nascidos desde 1893 até 1962. Embora Moraes não vá a fundo nesta questão, por escapar ao foco do estudo, estas informações indicam uma antiga tradição da prática de choro em Belém e no Pará.

Quanto ao choro paraense, a autora, em sua análise do repertório selecionado, pôde notar que de modo geral os compositores tiveram uma vivência com o choro dito tradicional, traduzida em suas músicas, mas, no entanto, emprestam “algo pessoal, gostos, vivências” (: 115) a seus estilos particulares. Nesse sentido, foi possível perceber nas peças elementos de danças caribenhas⁴⁷, de danças afro-ameríndias como o Carimbó, de bossa-nova, jazz e mesmo da música erudita. Esses elementos se manifestam nas harmonias, nas melodias, ritmos e improvisos, enquanto que, predominantemente, a forma musical tradicional do Choro é respeitada.

O Choro em Belém, atualmente, é reflexo da heterogeneidade da formação dos compositores. De onde se conclui que o sotaque paraense do Choro se dá, na verdade, na escolha de interpretação dos músicos, algo que só é registrado sonoramente. O Choro do

⁴⁵ É curioso notar que a vitimização do *chorão* é um aspecto em comum com a Florianópolis desse mesmo período. Uma rápida passada de olhos no Anexo II deste trabalho dará uma idéia disso. Não é foco deste trabalho, mas parte daí uma interessante questão: por que muitas vezes o chorão é visto como pouco valorizado (e, muitas vezes, assume esse discurso)?

⁴⁶ Para esta informação, a referência da autora é: SALLES, Vicente. A música e o tempo no Grão Pará. Belém: conselho Estadual de Cultura, 1980 (Coleção Cultura Paraense. Série Theodoro Braga).

⁴⁷ Ressalte-se a proximidade do Pará com as Guianas, regiões cuja cultura tem forte influência caribenha.

Pará não é diferente, mas há o acréscimo da vivência de cada músico. (...) Chegamos à conclusão de que não há, por exemplo, como dizer, com propriedade, que exista um choro “carioca”, “paraense” ou “brasiliense”, embora, em todos esses lugares e em outros, seja possível perceber um sotaque próprio, a influência da musicalidade local dos compositores, instrumentistas no Choro que eles produzem. (: 114-115)

Em seguida a autora prossegue, afirmando que mesmo com particularidades locais, “o choro continua sendo uma música de caráter nacional” (: 116), embora seja originário (em sua opinião) do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, “justamente em um momento em que se discutia fortemente a definição de uma identidade nacional” (*ibid*). De todo modo, para Moraes “o choro é um ritmo básico brasileiro” (: 117).

2.2.2 O choro em Belo Horizonte

Ao longo do século XVIII, o ciclo do ouro em Minas Gerais intensificou as atividades econômicas do estado, conseqüentemente trazendo uma maior atividade cultural. Nesse sentido, Minas se notabiliza por ser objeto de diversas pesquisas musicológicas, principalmente no que concerne à música colonial. No artigo de mestrado *O Choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e obras*, Freitas (2005) aborda especificamente o choro na cidade mineira fundada por volta de 1701, mas que viria a tomar de Ouro Preto o status de capital somente em 1897, tendo havido diversas tentativas anteriores de mudança. Ano em que, segundo o autor, “já havia no Rio de Janeiro um movimento musical bem acentuado” (: 6).

Por conta do novo status de capital, houve “preocupação em transformar a vida provinciana do antigo arraial, trazendo para o povo mais cultura e um estilo mais cosmopolita” (: 6), com a fundação de clubes, de um teatro, de uma biblioteca e a primeira banda de música da cidade – fundada um ano antes, 1896⁴⁸.

Para Freitas, o advento da gravação – e, posteriormente, da rádio-difusão – fez com que “o choro lançasse suas sementes e se enraizasse na cultura musical mineira” (:

⁴⁸ Deve-se imaginar que houvesse vida musical em Belo Horizonte antes do período da mudança de capital, como se vê no caso da fundação da primeira banda de música da cidade, um ano antes. Aliás, como ressalta o próprio autor, mesmo ano da fundação da banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, liderada por Anacleto de Medeiros.

8). De acordo com ele, por conta desses veículos que “o movimento do choro” pôde “transpor as fronteiras cariocas” (: 9). Além disso, o autor destaca a importância da passagem do conjunto *Os Oito Batutas* em Belo Horizonte, em janeiro de 1920. Para ele, “o contato dos mineiros com o grupo mais significativo de choro de todos os tempos, pode ter sido a semente que estimulou a formação dos primeiros grupos regionais⁴⁹ de Belo Horizonte” (: 9).

O autor não traz dados mais precisos sobre a existência ou não de conjunto de choro antes da passagem dos *Batutas*, embora destaque, sem precisar datas, que “um forte estímulo à existência de grupos regionais anteriores às rádios foram os saraus [,] (...) reuniões familiares, festas, serenatas e bandas de música (...)”, e que “nos bairros da cidade, havia grupos que se restringiam a encontros domésticos” (: 10).

Finalmente, a partir de 1936, as primeiras rádios começam a operar na cidade, contratando músicos para formar regionais, até que na década de 1960 o trabalho destes conjuntos é esvaziado, seguindo tendência nacional. A partir de 1970, com a retomada do choro em escala nacional, surgem novos conjuntos em Belo Horizonte, como o *Naquele Tempo*, *Abandonado Choro*, *Sacatrapo*, *Sarau Brasileiro*, *Clube do Choro*, *Flor de Abacate* e *Waldir Silva e Grupo*, cujo líder teve projeção nacional, com a música *Telegrama Musical*, espécie de hino dos telegrafistas brasileiros, além de ter suas composições *Quatro Cordas que Choram* e *Castelo de Amor* incluídas em trilha sonora da telenovela *Pecado Capital*, da Rede Globo de Televisão.

Freitas ainda registra as fundações do Clube do Choro de Belo Horizonte, na década de 1980, e do bar *Beco do Choro*, em 1984, exclusivamente dedicado ao gênero, mas que funcionou somente até 1989. Na atualidade, segundo o autor, o choro é tocado em várias casas noturnas na cidade, além de surgirem diversos conjuntos novos, acompanhando a tendência nacional.

2.2.3 Avendano: indícios de uma tradição chorística em Pelotas (RS)

⁴⁹ Cabe aqui ressaltar que parece haver um equívoco de Freitas em relação à denominação *regional*, que para ele surgiu com *Os Batutas*. No entanto, tal termo aparece mais tarde, nos tempos do rádio, conforme abordamos no capítulo 1 (item 1.5).

Silveira e D'Ávila (2004) publicaram o artigo *Avendano Júnior: A tradição do choro em Pelotas*. Os autores abordam a trajetória do músico da cidade gaúcha, instrumentista e compositor sem formação acadêmica que atuou em conjuntos regionais que, segundo os autores, contribui para manter viva “a tradição musical do choro e da seresta na cidade de Pelotas”. O estudo dos pesquisadores, de natureza interdisciplinar, foca-se em aspectos como identidade e sociabilidade, deixando em segundo plano a abordagem musicológica, embora indique a existência de uma tradição do choro em tal cidade do Rio Grande do Sul.

2.2.4 O choro nas rádios de Curitiba (PR)

Petters (2005), na dissertação de mestrado *De ouvido no rádio. Os programas de auditório e o choro em Curitiba*, pesquisou a trajetória de conjuntos e músicos do choro e suas atuações nas rádios locais da capital paranaense. A autora argumenta ter partido da memória individual (relatos, objetos pessoais) de chorões e gente do rádio no sentido de revelar uma memória pública (: 37-40), além de abordar aspectos da vida musical chorística atual e do passado recente na capital paranaense. Em relação a um passado mais distante, a autora destaca a presença de bandas militares desde o século XIX.

A primeira delas foi criada em 4 de Julho de 1857, sob a regência de Bento Antônio de Menezes, cargo que ocupou por cinco anos. Foi substituído por Clarimundo José da Silva, um dos fundadores da banda, ocupando o cargo de Mestre da Música até 1883 (...). Os músicos das bandas que foram surgindo tornaram-se os professores de música, nessa época que ainda não havia conservatórios ou escolas de música.

Além de das bandas militares, Curitiba também teve bandas particulares a partir da segunda metade do século XIX. (: 61)

As bandas militares paranaenses costumavam atuar em festas religiosas e civis. Segundo a autora, a circulação destas bandas contribuiu para colocar os músicos locais em contato com músicos de outros estados.

A proliferação do piano como instrumento presente nas casas curitibanas também foi um fato – comum a outros centros – detectado pela autora.

Em Curitiba a divulgação dos pianos ocorreu pela família Essenfelder, tradicional na fabricação deste instrumento musical, que chegou nesta cidade em 1909. O piano foi fundamental na formação da tradição das bandas familiares, que no fim do século XIX formaram a base da música paranaense, surgindo entre as novas atrações e formas de entretenimento das famílias paranaenses. (: 64)

Antigos músicos entrevistados pela autora também dão conta de encontros domésticos entre músicos em espírito lúdico, sem finalidade profissional. Petters comenta que o início da profissionalização do músico em Curitiba se deu a partir do estabelecimento de cinemas, hotéis, confeitarias e cafés no início do século XX, no contexto das reformas urbanas. Mais tarde, de modo incipiente, abriu-se espaço nas rádios, em pequenas inserções na programação, até os regionais se tornarem indispensáveis no acompanhamento de cantores e nos shows de calouros, até perderem importância com a entrada em cena da televisão e a mudança dos moldes da programação do rádio.

2.2.5 Florianópolis: “Ilha, por que choras?” e “Édna”

Por fim, dois trabalhos recentes tratam do choro em Florianópolis. Izomar Lacerda (2007), em monografia de conclusão de curso, abordou o tema com uma perspectiva antropológica, de modo a dar ênfase aos discursos, hábitos e modos de se relacionar dos praticantes do gênero, desenvolvendo para isso a noção de *campo chorístico*, a partir da ideia de *campo* de Pierre Bourdieu. Apesar da ênfase nas ciências sociais, o autor não negligencia alguns aspectos históricos, no que concerne ao choro na capital catarinense. Nesse sentido, afirma que:

O choro tem uma relação antiga com a Ilha de Santa Catarina, que remete pelo menos às primeiras décadas do século XX, **numa concomitância com o desenvolvimento do gênero no Rio de Janeiro** e em outras partes do Brasil. Segundo relatos de antigos praticantes desse gênero, a prática desta música é recorrente na Ilha desde a década de 20, mas com ressalvas de que anteriormente já haveria a presença desta na Ilha. (: 7, grifos meus)

Antes de sublinhar a contemporaneidade das práticas relacionadas ao choro entre Florianópolis e a capital fluminense, Lacerda faz uma ressalva quanto à existência de “um discurso que tende a assumir este [o Rio de Janeiro] como o pólo por excelência da

constituição do choro enquanto gênero musical” (*ibid.*) encontrada na literatura sobre o gênero.

Para sua pesquisa, Lacerda buscou inserir-se no meio chorístico e, para tanto, tentou identificar locais onde a prática do gênero era corrente, o que lhe fez concluir que não havia na Ilha um *reduto* específico para o choro, mas predominava o que o ele chamou de *itinerância*, isto é, o gênero e seus praticantes se fazem presentes em bares, shows e eventos sem periodicidade e sem um calendário particular, embora esforços no sentido de criar *rodas de choro* fossem empreendidos, porém, pelos músicos mais jovens e em geral oriundos de outros locais do país. Nesse sentido, o autor conclui pela falta de uma “*cultura da roda de choro*” na cidade, fato corroborado por alguns de seus informantes (os quais o autor optou por manter anônimos), como no relato abaixo, de um praticante de aproximadamente 80 anos, que afirmou haverem apenas reuniões “com o caráter de ensaio, com repertório pré-definido, tendo os músicos mais ou menos fixos, sem a possibilidade de se chegar e sair tocando” (: 29).

“Eu nunca vi esse tipo de coisa (roda) por aqui. O pessoal se reunia pra ensaio mesmo. Não tinha público, não tinha nada, nem bebida, nem comida, nem festa, só um cigarro, (risos) e era mais pra ensaiar pra tocar num bar ou numa apresentação, (...) isso é coisa do pessoal mais novo que parece que ta fazendo um encontro desse aí, porque antigamente não tinha não”. (apud Lacerda 2007: 29)

Esta possível ausência de uma “cultura de roda de choro”, no entanto, não implica em falta de tradição de choro na Ilha. Nesse sentido, Lacerda obteve, de diferentes informantes, referências a uma ‘velha guarda’ do choro ilhéu, dentre os quais cita “Seu Noca, Seu Célio, ainda vivos, e Seu Carlinhos, Seu Nilo, Seu Zequinha e Seu Léo, já falecidos” (: 30). O autor, no entanto, notou a carência de um vínculo maior das novas gerações para com estes antigos chorões, o que ele chamou de *falta de reconhecimento prático* (: 31), no sentido de que, embora houvesse o devido respeito a estas figuras, nada se fazia em termos de ações – em termos práticos – em prol da devida valorização deles, como gravar ou executar suas músicas, prestar homenagens, ou atos semelhantes.

Lacerda buscou notar alguma característica singular – ou sotaque – do choro em relação ao praticado no Rio de Janeiro, perguntando diretamente a seus informantes, que responderam, de modo geral, afirmativamente, embora não fossem capazes de identificá-

lo concretamente no plano coletivo e, por fim, foi dada a ressalva de que este “sotaque” estaria em construção (: 37).

O autor detectou, entre seus informantes, o discurso acerca do atraso da Ilha, ou de sua “modernidade tardia”, discurso este que, o próprio Lacerda destaca, é recorrente na Ilha, assunto que será abordado na segunda parte deste trabalho. Como consequência direta disto, salienta o autor, o discurso do músico local coloca o choro do Rio de Janeiro como o “ideal a ser seguido” (: 39).

A pesquisa de Santos (2008), também uma monografia de conclusão de curso, buscou analisar elementos interpretativos característicos do choro *Edna*, de 1979, de Nilo Dutra e Carlos Vieira, compositores de Florianópolis. O trabalho também traz um panorama do choro na cidade, além de informações biográficas dos autores da peça. O autor aponta reminiscências de peças compostas por compositores catarinenses, entre valsas, schottisch, polcas e mazurkas desde meados do século XX (: 24-25). Santos teve acesso aos acervos de Sueli Souza Sepetiba, neta de Álvaro de Souza (1879-1939), e de Carlos Alberto A. Vieira, neto de Sebastião Bousfield Vieira, incluindo um caderno de 1917 com choros, valsas, polcas e schottisches de autoria de Sebastião e de Álvaro⁵⁰, este último, filho do compositor catarinense José Brasilício de Souza.

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. (Santos 2008: 16)

Santos também comenta o período entre os anos de 1950 e 1970, quando as rádios da cidade transmitiam a música ao vivo de diversos conjuntos regionais, período o qual, para o autor, “o movimento cultural na cidade de Florianópolis era muito grande e forte” (: 33).

⁵⁰ Santos apresentou em seu TCC, apenas a título de exemplo, a polca “Gilberto”, de Álvaro de Souza, e, em anexo, “Saudades de ti”, de Sebastião Vieira. O caderno foi copiado pelo autor mediante fotos digitais, às quais tive acesso.

O autor traz a informação da destacada participação do *Regional do Nilo* – do qual faziam parte Carlos Vieira e Léo, Nilo Dutra⁵¹ – em um concurso de choro no Rio de Janeiro.

Segundo o violonista Wagner Segura, antes do Grupo Vibrações, Carlinhos integrou o Regional do Nilo na década de [19]70, chegando a se apresentar num concurso de choro no Rio de Janeiro, onde participou o Grupo Carioquinhas e na comissão julgadora participava o mestre Horondino Silva, conhecido como Dino Sete Cordas. O Regional ilhéu ficou entre os seis classificados. (Santos 2008: 33-34)

Outra informação semelhante foi fornecida a Lacerda.

Segundo alguns informantes, o choro Avaí, de autoria de Seu Léo, foi vice-campeão do I Concurso de Conjuntos de Choro no Rio em 1977, onde o prêmio de melhor composição ficou com o choro Recado de Rossini Ferreira. Infelizmente não tive evidências sobre este fato, mas, é de muita importância, pois, no livro de Cazes (1999), no capítulo dedicado aos festivais de choro no Rio e em São Paulo, há referência aos três primeiros colocados na categoria de melhor grupo (todos do Rio e S. Paulo) e apenas ao primeiro colocado na categoria melhor composição, no caso Rossini. Esta informação merece atenção em trabalhos futuros. (Lacerda 2007: 31; nota de rodapé)

A confusão entre a categoria e a colocação (sexto colocado entre os regionais ou segundo lugar entre as composições? Ou ambos?) pode ter se dado devido a falhas dos informantes, levando-se em conta que se trata de um fato temporalmente tão distante, ocorrido há aproximadamente 30 anos. O problema é que o *I Concurso de Conjuntos de Choro* ao qual os informantes parecem se referir aconteceu no Rio de Janeiro em 1977, mais precisamente no mês de agosto, de acordo com Cazes (2005: 159). Não encontramos nenhuma referência a tal evento em pelo menos três publicações da imprensa local nos meses próximos ao evento⁵² nem nos arquivos particulares consultados. Além disso, causa estranheza que um fato tão significativo tenha passado em branco em uma longa matéria sobre *O Regional do Nilo* de novembro daquele ano⁵³, portanto logo após o concurso. Resta ainda a hipótese de que Cazes ou os informantes de Lacerda tenham se enganado quanto à data do concurso, de modo que o conjunto possa

⁵¹ Para maiores informações sobre o conjunto, ver último capítulo deste trabalho.

⁵² Foram pesquisados o *Diário Catarinense* (não confundir com o atual, do grupo RBS, que só começou a circular no meio da década de 1980), *A Gazeta* e *O Estado*.

⁵³ “Os sete homens que fazem o choro na Ilha”. *Jornal de Santa Catarina*. Domingo e Segunda-feira, 13 e 14 de Novembro de 1977. Página 18. Ver transcrição no Anexo II

ter ido antes ou depois de 1977 ao Rio, talvez em uma das outras três edições do concurso, ocorridas em 1978, 1979 e 1980 (datas também informadas por Cazes), ou até mesmo pode se tratar de algum outro concurso.

Este segundo capítulo partiu de uma revisão de literatura e exame de discursos e narrativas para depois definir o choro como manifestação de uma musicalidade existente em solo brasileiro, incluindo-se Florianópolis, cidade esta cujas manifestações musicais relacionadas ao choro nos dedicaremos a olhar mais cuidadosamente na segunda parte deste trabalho.

SEGUNDA PARTE

A MÚSICA E O CHORO EM DESTERRO/FLORIANÓPOLIS

CAPÍTULO 3

3.1 A música em Desterro⁵⁴ – Período colonial; primeiros registros

Ao longo deste terceiro capítulo será comentada de uma forma contextualizada a vida musical (ênfatizando a música popular e o choro) da Desterro/Florianópolis a partir de seus tempos coloniais até os tempos dos regionais das rádios locais. De início, este primeiro item do capítulo é relativo ao período colonial.

Em meados do século XVI a Ilha de Santa Catarina começa a ser episodicamente visitada por navegantes portugueses e de outras nacionalidades e habitada por desterrados, desertores, náufragos e missionários, que se somariam aos habitantes nativos já presentes. A ilha, por sua localização estratégica e por seus recursos naturais, tornou-se ponto de suprimento de embarcações e expedições que circulavam por este litoral. Em 1662, liderados pelo bandeirante vicentista Francisco Dias Velho, um grupo de familiares, índios subjugados e padres jesuítas deu início ao pequeno povoado de Nossa Senhora do Desterro, na ilha de Santa Catarina. Este povoado, ao final do mesmo século, foi massacrado por piratas que agiram em vingança por terem sido rendidos tempos antes pelo bandeirante, deixando a ilha praticamente desabitada. Apenas em 1730 foi restabelecido o povoado, a Freguesia de Nossa Senhora do Desterro, nos esforços do governo português pela vigilância e ocupação do litoral sul do Brasil, no qual a ilha cumpria importante papel militar-estratégico. Concomitantemente, entre 1748 a 1756 a Coroa portuguesa iniciou um processo de povoamento, transferindo para o este litoral parte da população do arquipélago dos Açores e da Ilha da Madeira, aproveitando também para desafogar estas ilhas, que sofriam com excedente populacional (Piazza 1983). Esta população forneceria, até os dias de hoje, alguns dos traços culturais mais

⁵⁴ A capital de Santa Catarina foi batizada, como veremos, como Nossa Senhora do Desterro. Apenas no fim do século XIX, já na República, foi rebatizada como Florianópolis, homenagem ao então presidente Floriano Peixoto. Tal denominação é polêmica até os dias de hoje, uma vez que Peixoto teria, com a derrocada da Revolta da Armada, ordenado a execução de rebeldes locais na ilha de Anhatomirim, nas proximidades da cidade (ver: Piazza 1979: 507-517; Florianópolis, origens e destinos de uma cidade a beira-mar 1996: vol.13).

valorizados pelo discurso local nos esforços pela construção de uma identidade regional⁵⁵.

Deste modo, a população da ilha foi sendo constituída pelos portugueses e por seus descendentes já nascidos em território brasileiro, por escravos oriundos da África e pelos arredios nativos.

As primeiras notícias conhecidas sobre atividades musicais na Ilha de Santa Catarina são datadas do século XVII e XVIII, com a passagem de padres jesuítas, o estabelecimento de missões e a fundação do Colégio de Desterro, de acordo com a comunicação do projeto de pesquisa *A música na imprensa em Desterro no séc. XIX* (Universidade do Estado de Santa Catarina) coordenado por Holler (2008). O autor indica também como importante fonte para a historiografia local os relatos de viajantes de passagem pela ilha. Algumas passagens estão especificadas abaixo.

Pernetty testemunhou um concerto de música instrumental de compositores europeus realizado por oficiais portugueses e um baile na casa do governador em 1763 (apud Haro 1990: 82, 83). Em uma publicação de 1829, outro viajante, este brasileiro, descreve um baile no ano de 1797, para o qual foi convidado, comparando-o elogiosamente aos de centros considerados mais importantes no Brasil.

Em um baile que também deu o dito governador pelo mesmo motivo, vi uma brilhante companhia de senhoras e de homens, das famílias mais distintas do país, e uma numerosa orquestra, em que se tocaram todos os instrumentos de sopro, e de cordas, com harmonia e bom gosto. Cantaram várias senhoras e dançaram minuets, contradanças e valsas, tudo segundo os usos da Europa. Fiquei admirado de encontrar tudo isto em uma terra tão pequena do Brasil (...) e a exceção do Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, em nenhuma das terras em que estive, observei nas senhoras a polidez, urbanidade, e boas maneiras, que tinha encontrado nas de Santa Catarina... (Paulo Jozé Miguel de Brito apud Costa 2004: 24)

Daqui vale ressaltar o registro da execução de danças de origem européia interpretadas por conjuntos locais, ainda em fins do século XVIII, prática esta que, com a

⁵⁵ A segunda guerra mundial, que resultou na derrocada das potências do Eixo – entre as quais Itália e Alemanha –, deixou como consequência a estigmatização dos povos e culturas oriundos daqueles países ao longo da década de 1940. Este fato contribuiu para a ascensão, em fins da mesma década, de um novo discurso de valorização do imigrante de origem açoriana, que agora se torna o responsável pela herança cultural predominante no litoral sul do Brasil. Nesse sentido, afrodescendentes e indígenas mais uma vez são postos de lado em prol de uma nova narrativa branca. (Mortari e Cardoso 2000: 86; sobre açorianismo, ver também Flores 1997)

desenvoltura com que se tocava, se cantava e se dançava relatadas neste testemunho nos permite imaginar que devia ser repetida com alguma frequência.

Em 1803, Lisiansky conta ter presenciado “esquisitas danças típicas” dos escravos negros locais (apud Haro 1990: 154). Lagsdorff, em relato referente aos anos de 1803 e 1804, narra encontros familiares com danças e canções ao som de saltério⁵⁶ e guitarra (: 163), descreve a dança e a música dos escravos negros (: 169-170) e relata o costume de realização de serenatas⁵⁷:

Na véspera da festa dos três reis, costuma-se fazer uma pequena serenata: do namorado à namorada, do amigo ao amigo, em suma, de um para o outro. Nós não sabíamos de tal costume e, após a calada da meia-noite, fomos despertados pela suave e calma harmonia de cantos melódicos, acompanhados de flautas e guitarras. (...) Somente na manhã seguinte é que soubemos que a serenata é prova de querer bem e de amizade, quer havíamos conquistado junto a moradores durante a nossa estada aqui. (apud Haro 1990: 170)

Langsdorff também relata ter ouvido canções interpretadas pelas filhas de um morador do continente que lhe serviu de guia em uma expedição (apud Haro 1990: 170-171). O viajante transcreveu uma das canções e anexou-a à publicação de sua narrativa com o título de “ária brasileira” ou “modinha”, segundo Holler (2008) “a partitura mais antiga de uma modinha datada e indubitavelmente coletada no Brasil”.

O historiador Oswaldo Rodrigues Cabral indica ter havido o ensino e a prática musical na ilha desde pelo menos o século XVIII, citando José de Almeida Moura, um professor de música que teria atuado na segunda metade do século, deixando discípulos, e a esposa do governador Francisco de Souza de Mendes (1765-1775), “amante da música, que atraía cantadores e executantes à sua casa para ouvi-los, gostando principalmente das modinhas populares, doces e ingênuas, importadas dos açores e mesmo do Reino” (Cabral 1979: 53).

Embora os exemplos anteriores sejam poucos e esparsos, fruto da pouca documentação disponível, eles são indícios que sugerem a existência, no período colonial, no pequeno povoado de Nossa Senhora do Desterro e arredores, de uma vida

⁵⁶ Segundo Holler, esta é a única referência encontrada da presença do saltério na Ilha, embora tenha sido à época instrumento comum entre os portugueses.

⁵⁷ A serenata tem origem aos fins da Idade Média, geralmente realizada à noite e com propósitos românticos. Sua primeira referência conhecida no Brasil está no relato de um viajante português, em 1717, na Bahia (Tinhorão 2005: 13).

musical sintonizada com os acontecimentos de outros centros e recorrente em todas as camadas sociais: cantos e danças dos escravos negros, concertos, serenatas, canções e bailes entre os estratos mais altos. Em outra perspectiva, pode ter havido desde estes tempos a coexistência de diferentes *musicalidades*, até onde a estrutura da sociedade colonial permitia.

3.2 A música em Desterro nos tempos de Império

A vida musical naturalmente prosseguiria no século XIX, acompanhando as profundas transformações decorrentes do processo iniciado com a transferência para o Brasil da corte portuguesa em 1808 e culminando com o país alçado à condição de império independente, em 1822. A presença da Família Real modifica a vida cultural da cidade do Rio de Janeiro, com o estabelecimento de diversas instituições, tais como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional, a Imprensa Nacional, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, e com a construção de um teatro e da Capela Real, cujo primeiro mestre-de-capela foi o padre José Maurício Nunes Garcia. Era grande o apreço de D. João VI pela música, traduzido na realização de festas religiosas e eventos sociais e oficiais ao som de música (Kiefer 1986).

Importante é que a corte traz consigo uma leva de novos músicos a seu serviço. E dá serviço aos que aqui estavam. Há um considerável aumento de práticas das bandas nas festas reais após a chegada de D. João VI no Brasil. Há referências, relatos e documentos que indicam a presença de diversos conjuntos musicais no Brasil após 1808, basicamente bandas militares, bandas que acompanhavam a aristocracia e ainda bandas de escravos mantidas por alguns fazendeiros. Tal hábito acaba se irradiando para além da capital. Com as constantes movimentações do exército português, no sentido de estabelecer controle e combater revoltas, as bandas que constituíam os regimentos se espalham pelo Brasil (Binder 2006).

Além disso, conforme indica Binder, há uma relação histórica entre os conjuntos de sopro e nobreza, indicando que tais conjuntos sempre foram uma ferramenta de demonstração de status e poder (op.cit: 35-37). Nesse sentido, como no exército português havia a presença da aristocracia, este fato contribuiu para o desenvolvimento das bandas militares, cujos músicos muitas vezes podiam circular também na corte, havendo, portanto, uma tênue fronteira entre as músicas dos dois ambientes. Como exemplo, Binder cita a banda que acompanhou a princesa Leopoldina em sua viagem ao Brasil, cuja formação era quase a mesma de um regimento militar, de modo que “mais uma vez evidencia-se a dificuldade em separar de maneira rigorosa as bandas de música das unidades militares daquelas atuantes nas residências de aristocratas, ou seja, bandas

militares de bandas civis” (: 40). A chegada dos novos músicos no Brasil se tornou importante, na medida em que eram vistos como “melhores e mais próprios” (: 41) e, portanto necessários, principalmente considerando a proximidade da cerimônia de coroação.

Embora a presença da Família Real tenha intensificado e irradiado a atividade musical por todo país, há indícios de bandas em atividade antes de 1808, como vimos no primeiro capítulo (item 1.1) deste trabalho.

Pelo Brasil afora, as comemorações das festas reais, perpetuavam práticas que vinham desde pelo menos o século XVIII, como as salvas de artilharia, fogos de artifício, iluminações, Te Deum, cortejos, desfiles, sem que faltasse, é claro, música (op.cit 61).

Segundo Binder, além da capital, há relatos que indicam a presença de bandas de música na Paraíba, em São Paulo, Bahia, Pernambuco, Maranhão, Piauí, no Vale do Paraíba e no Rio Grande do Sul (61-72).

Na primeira metade do século XIX poucos são os indícios da existência de bandas de música em Nossa Senhora do Desterro.

Em 22 de abril de 1831, foi comemorada a abdicação do Imperador, ocasião em que foi oferecido à alta sociedade local um luxuoso baile em honra ao início do Segundo Reinado. Segundo Cabral, o baile contou com a participação de quatro bandas militares, atraindo populares, que tiveram sua presença restringida à rua, onde assistiram a entrada dos convidados. Resultou em uma grande confusão entre o “pessoal do sereno” (Cabral 1979: 19).

Em 1845 há o registro da passagem pela ilha a “*Legião da Música* da fragata *Constituição*” por ocasião da visita do Imperador (Téo 2007a: 127). Nos anos seguintes, isto é, segunda metade do século, se intensifica a atuação das bandas militares, civis ou conjuntos semelhantes.

Segundo O Correio Catarinense, Em 15 de outubro de 1853 foi realizado um baile em homenagem à chegada do Imperador, que ouviu o Hino Nacional e teve o privilégio de dançar a 1ª quadrilha (...). Em baile realizado a 7 de dezembro de 1853 a Sociedade de Bailes “Recreio Catharinense” festejou o 28º aniversário do Imperador, inicialmente cantou-se o Hino Nacional, acompanhado pela “música composta por vários sócios”, após o qual dançaram-se “11 quadrilhas e 2 Sochist [sic] novas (a passo de polka)”. Um comunicado descreve um baile realizado no Salão do Quartel do Manejo em 4 de janeiro

de 1854, no qual se “dançaram 9 quadrilhas e 2 schotisk, e terminou o baile às 2 da madrugada”. (Holler, 2007)

Entre a elite ilhoa, no século XIX, na maioria das vezes a vida noturna se restringia a ambientes privados, onde eram promovidos “bailes, saraus, serões, encenações teatrais” (Costa 2004: 16), hábito bastante cultivado até a segunda metade do século seguinte (Téo 2007a: 144) e, como uma extensão do espaço privado, há notícias da fundação de clubes e sociedades, onde se realizavam bailes nos quais as “danças mais conhecidas e praticadas (...) eram as habaneras, varsovianas, schottisches, mazurkas, polonaises e quadrilhas” (Florianópolis: origens e destino de uma cidade a beira mar. Diário Catarinense 1996: vol.22 p3).

Portanto, já eram conhecidas em Desterro as danças de origem européia que serviriam de base para a estruturação do que viria a ser conhecido como choro, no mesmo período em que tais danças estavam em voga na capital do Império. E executadas por habitantes locais. Como foi o caso da notícia, citada por Holler, do 28º aniversário do Imperador. O conjunto que acompanhou os festejos era “música composta por vários sócios”, isto é, conjuntos⁵⁸ formados por habitantes locais, possivelmente músicos amadores, pois não é de se supor que os sócios do clube em questão fossem profissionais.

Dentro deste período (Império), há notícia de pelo menos 20 conjuntos, entre bandas militares e sociedades civis – estas últimas com o tempo passaram a ocupar o espaço deixado pelos grupos militares (Holler 2008) – com participações “em eventos sociais profanos e sacros, litúrgicos e paralitúrgicos” (Holler, Pires 2008).

Holler e Pires encontraram nos jornais da época referências às seguintes bandas ou sociedades musicais: *Quatro de Março*, *Doze de Agosto*, *União Juvenil*, *Amor e Honra*, *Filarmônica Militar*, *Filarmônica Comercial* e *Euterpe Catarinense* (1874)⁵⁹, *Phanteon Musical* (1868), *Club Euterpe Quatro de Março* (1872 a 1882), *Philharmonica Commercial* (1874 a 1884), *Santa Cecília* (1875 a 1877), *Estellita* (1875), *Artistas Catharinenses* (1875 a 1885), *Sociedade Musical Trajano* (1875 a 1885), *Associação*

⁵⁸ Talvez bandas de sopro, nos moldes de banda militar. Era corrente a denominação *música* para bandas neste período. Ver Binder, 2006.

⁵⁹ As datas entre parêntesis indicam os anos em que foram encontradas as referências, todas de jornais do período do Império, conforme levantamento relatado no artigo de Holler e Pires, que, vale lembrar, é apenas a comunicação de um trabalho de pesquisa em andamento, que resultará em TCC da última autora, com informações mais detalhadas.

Musical Tymbiras (1875), *Sociedade Musical Lyra Artística Catharinense* (1875 a 1881), *Sociedade Guarany* (reformulação da *Sociedade Musical Trajano*, 1880 a 1885), *Sociedade Musical Amor à Arte* (1875 a 1880, ainda em atividade), *Club Harmonia Lyrica* (1876), *Sociedade Musical União Artística* (1881 a 1889), *Companhia Nitheroyense* (1888), *Club Estrella d'Alva* (1886), *Sociedade Igualdade e Fraternidade* (1889) e *Recreio Josephense* (1878).

Com relação ao mesmo período, Cabral faz referência a algumas sociedades, embora talvez nem sempre tenham tido o caráter de banda. A *União Musical*, segundo o autor, é possivelmente anterior a 1858; a sociedade *Paraíso Desterrense* teria sido fundada em 1861, promovendo apresentações musicais com membros da alta sociedade, em uma das quais houve a presença de alguns músicos da “banda de música do Corpo de Artilharia da Guarda Nacional” (Cabral 1979: 62). O autor também faz referência a algumas das sociedades e bandas dentre as citadas acima na relação (mais completa) de Holler e Pires.

Porém, nem sempre houve o devido registro dos conjuntos musicais nos jornais da época. A depender da posição social dos integrantes desses conjuntos, nem dignos de notícia eram.

Em 1860, foi fundada uma banda composta por afrodescendentes, não só livres e libertos mas também cativos, acontecimento censurado pela imprensa local – jornal *O Despertador*. O código de posturas não lhes permitia sair à rua depois do toque de recolher, abrindo exceção caso portassem licenças de seus senhores (...). (Téo 2007a: 128)

Conforme dito no início deste capítulo, continuou havendo a coexistência de diferentes *musicalidades* no século XIX, porém nem sempre de forma harmônica. As manifestações musicais das camadas mais baixas – principalmente negros ou mulatos – eram ridicularizadas, diminuídas, ou mesmo reprimidas, o que não era fenômeno isolado, restrito à capital catarinense.

A formação instrumental nas performances instrumentais distinguia os conjuntos eurodescendentes dos afrodescendentes. A apropriação que estes faziam do instrumental europeu era considerada ruidosa e, em certo sentido, poderia soar desrespeitosa para com os rituais religiosos partilhados, tendo em vista que a performance dos afrobrasileiros destoava daquela idealizada pelos imigrantes de origem européia. (...) Desta forma, fazia-se necessário evitar possíveis aproximações entre manifestações “sãs” e “ruidosas”, fato

que se consumaria com a criação de uma banda afrodescendente, pois os chamados “homens de cor” teriam em mãos instrumentos diversos e, com isto, estariam aptos a acabar com o prestígio (ou, o que é pior, concorrer por ele) destas apresentações musicais. (Téo 2007a:129)

No entanto, em relação à questão racial, parecia haver uma maior aceitação entre indivíduos da mesma classe social, como é o exemplo da *Banda da Lapa*, resultante da fusão de duas bandas inicialmente rivais, formadas basicamente por dois núcleos familiares, um descendente de alemães e outro de afrodescendentes.

Antes de prosseguir, cabe lembrar que um aspecto relevante na história das bandas no Brasil é a rivalidades entre diferentes conjuntos de uma mesma localidade, que quando se encontravam se postavam frente a frente, alternando a execução de seus repertórios em desafio musical, algumas vezes chegando a vias de fato (Tinhorão 1998: 186; 2005: 108-134). Em Santa Catarina o fenômeno ocorreu, por exemplo, em São Francisco do Sul, onde as bandas *Treze de Maio* e a *Babitonga* mantinham intensa rivalidade, até mesmo contaminada pela rixa política entre conservadores e liberais. Seus raros encontros, evitados pela rivalidade, muitas vezes terminavam em briga (Téo 2007a: 128).

Na freguesia de Nossa Senhora da Lapa (Ribeirão da Ilha), situada ao sul da Ilha de Santa Catarina, pescadores e pequenos operários e funcionários residentes no local fundaram, por volta de 1871, a banda *Amantes do Progresso*, conhecida popularmente como *Banda de Cera*, pois segundo se conta, seus integrantes eram tão pobres que colavam com cera de abelha os seus instrumentos, quando necessária a manutenção. Aproximadamente 25 anos depois, foi fundada na mesma localidade a banda *Nossa Senhora da Lapa* (O Estado, 6 de Dezembro de 1981: 17).

A partir daí estabeleceu-se uma forte divergência entre as duas, que nos dias de festa arrumavam dois coretos: cada banda em um; as músicas eram proibidas de se repetir, o povo dançava; a música continuava, chegava a noite, a madrugada; o povo ia embora, as bandas continuavam até o amanhecer; cansadas, mas não paravam, nem iriam parar; a salvação veio do céu, um forte temporal desabou sobre toda a Ilha, e os músicos de ambas as bandas correram para suas casas tranqüilos; não houve derrotados; empataram na garra e no amor da arte, porque a banda que repetisse alguma música ou parasse de tocar antes que a outra era como se tivesse perdido o desafio. (*ibid.*)

Após alguns anos, porém, a *Banda de Cera* encerrou suas atividades por falta de recursos, mas seus membros foram solidariamente acolhidos na antiga banda rival, como relatou ao jornal *O Estado* Alécio Heidenreich, irmão do contramestre à época da reportagem.

– Dizem os antigos que a Banda da cera era boa demais. Mas no fim ficou uma banda só, a da Nossa Senhora da Lapa. A Banda da Cera era mais pobre que a nossa, que é bastante pobre, e os músicos foram abandonando a arte, foram casando os filhos [nascendo] e não conseguiram manter a tradição. Por fim, as duas bandas se juntaram. A da Lapa é uma continuação daquele bonito trabalho que fazia a Banda da Cera. (*ibid.*)

A fusão das duas bandas teve também o papel de integrar dois núcleos familiares de origens diversas. A natureza humilde dos habitantes do Ribeirão remete-nos à comparação com o clima de tolerância relatado por Tinhorão quando da formação, no Rio de Janeiro, dos primeiros *choros*, por pequenos funcionários e operários, entre os quais havia “sutil graduação social”, lhes permitindo o convívio com mestiços sem discriminação (1998: 195).

Desde os bisavós das famílias Heindereich e Silva e Vieira, que, de pai para filho, de tio para sobrinho, de sogro para genro, de avós para netos, vem se mantendo vivo o som das bandas. E são basicamente duas famílias, com todas as ramificações possíveis, os responsáveis pela tradição. Uma família é de brancos, descendente de alemães, outra de negros, descendentes de africanos.

Mas são todos irmãos, não existe cor para quem é músico da banda. Inclusive, para escândalo de quem for racista, as duas famílias já começam a casar entre si seus descendentes. “Aqui somos todos irmãos, e aprendemos isto com a própria prática da vida. Porque se morria alguém da família de cor, metade da banda ficava de luto. Ai se via a importância que eles tinham. Já muito tempo vimos que a cor da pele não faz um homem pior ou melhor do que o outro”. (*O Estado*, 6 de Dezembro de 1981: 17)

Por ocasião da reportagem de *O Estado*, em 1981, estavam sendo entregues certificados de conclusão do curso, dado gratuitamente, com duração de um ano, com quatro aulas semanais, totalizando 288 horas. A Banda da Lapa conserva suas atividades musicais e seus cursos até os dias de hoje, inclusive tendo sido formado um conjunto de choro, a ela vinculado e com integrantes da própria banda, o *Chorinho da Lapa*⁶⁰. Neste exemplo se confirma o caráter educativo destas bandas, muitas vezes únicos locais de formação profissional para as camadas menos abastadas. Conforme anteriormente

⁶⁰ Ver <http://www.bandadalapa.com.br/>, consultado em Novembro de 2008.

colocado neste trabalho (item 1.1 do primeiro capítulo), as bandas tiveram destacada importância no cenário musical brasileiro. Atravessaram o século XX, sobrevivendo até os dias de hoje, e tendo importante papel como centros (únicos, em muitos locais) de formação de músicos.

Com a evidência do interesse profissional, a escola de filarmônica [banda civil] faz o papel, na sociedade, não só de uma escola que forma músicos para a sua banda, mas de uma escola de música responsável pela formação de músicos que atuam nas bandas militares e nos conjuntos de música popular. Pela tradição em formar seus músicos e pela falta de outra escola na comunidade, a escola de filarmônica absorve todos os que desejam aprender música (Cajazeira 2004: 22).

Esta função, de fornecer educação musical, a princípio tem como função alimentar os próprios quadros das bandas, dando-lhe continuidade. As bandas civis, no entanto, ao fornecerem ensino gratuito ou a baixos preços, não tinham o esperado retorno, perdendo seus integrantes mais jovens para as bandas militares. Foi o caso da banda *Filarmônica*, fundada a 11 de Outubro de 1874, que passava por dificuldades financeiras por ocasião da reportagem de O Estado.

Cultivando a arte da música, realizando retretas e abrilhantando festividades esportivas, religiosas e beneficentes, há 107 anos a Sociedade Musical Filarmônica de Florianópolis consagra sua existência à cidade. (...) Em sua sede, à Rua Bento Gonçalves n.º 2, funcionam também aulas à noite para aspirantes que, tão logo toquem um instrumento, podem ser integrados aos músicos mais antigos. (...) Mas os mais jovens, em geral, aprendem ali para ingressarem nas bandas militares, onde podem receber remuneração. Na banda filarmônica ficam mesmo aqueles que tocam por vocação, e que sabem compreender o valor do que é feito por prazer. (O Estado, 20 de Outubro de 1981).

Alino Vieira, presidente da Sociedade Musical à época, relatou o problema da evasão de seus músicos.

“Por ser a mais antiga da região, tornou-se um celeiro de músicos, de onde tem surgido verdadeiras vocações musicais”, continua o atual presidente da banda. “É que a falta de rendimentos os faz ingressar nas bandas militares do País. Do pessoal que aprendeu aqui, temos gente na Aeronáutica, no 63.º BI e na Polícia Militar. Nosso curso é gratuito e temos material disponível para o aspirante, que assim que estiver apto, já toma parte da banda”. (*ibid.*)

Deste modo, as bandas ilhoas, além de exercerem a função de trazer músicas de festas populares a eventos oficiais, foram importantes – e o são até os dias de hoje – na

formação de músicos locais. Mas nem só de bandas se fez a ilha. A exemplo do que ocorria em outros centros urbanos, o piano também era ali difundido neste período, presente nos clubes e, principalmente, nas residências, como símbolo de distinção. Segundo Cabral, “raro era a casa de gente da classe média que não tivesse o seu piano” (1979: 66). O ensino, segundo o autor, era dado por professores na residência dos alunos, moças, em sua maioria. Também outros instrumentos eram difundidos, como o violino, o bandolim, a flauta e, claro, o violão.

O violão era dos seresteiros, dos cultores da modinha popular, instrumento considerado plebeu, próprio para acompanhar serenatas, boemias, cachaçadas homéricas e outras bagunças... Não era instrumento de freqüentar salões... (Cabral 1979: 67)

Contudo, nada impedia que, ocasionalmente, peças de caráter mais popular freqüentassem os saraus e concertos de música ‘séria’, como foi o caso de um certo Sr. Guilherme Hautz, que em 1867, em um concerto da *Sociedade Euterpe*, executou à flauta uma polca de sua autoria (Cabral 1979: 62). Polca que era um gênero bastante em voga na capital do Império naquele momento⁶¹, e a sua presença em um recital da alta sociedade desterrense indicam sua aceitação local.

A mesma *Euterpe*, que realizara tal concerto, mantinha contato com um compositor de São Francisco do Sul que vendia partituras, indicando uma demanda para o repertório das mesmas danças européias que viriam a formar o choro.

Figura curiosa como professor de música, foi Benjamin Carvalho de Oliveira. Natural de São Francisco, tinha como seu correspondente na Capital a João Prado Faria, um dos diretores da *Euterpe*, e que se encarregava de lhe transmitir as encomendas. Em 1875, anunciava ele ter um pequeno ‘repertório musical à disposição dos amadores da arte, escrevendo ou prontificando-se a qualquer encomenda que deste gênero se lhe faça’. E oferecia: - ‘Não instrumentadas: - aberturas, hinos, hinos para sociedades, pequenas músicas sacras: a 1\$000 – Finais para coro: 1\$500 – quadrilhas: 2\$000 – Polcas, valsas, schottishs, varsovianas, mazurcas, lundus: \$500, 1\$000 e 2\$000 – dobrados, marchas, grandes marchas religiosas e duetos – de 2 a 5\$000 – Hino dos Reis 5\$000 (Cabral apud Lacerda 2007: 7).

Em suma, a Desterro do século XIX, com suas bandas, saraus, serenatas e músicos – e também com seus preconceitos – estava integrada à vida musical nacional. Havia uma forte valorização da música de concerto européia, especialmente trechos de

⁶¹ Ver capítulo 1 do presente trabalho.

óperas e a música dos grandes mestres europeus, constantes nos programas dos saraus das altas classes geralmente executadas por seus membros (Cabral 1979), mesmos hábitos e gostos remanescentes na segunda metade do século XX (Téo 2007a). Veremos, portanto, a continuidade deste processo no século XX, acompanhando suas transformações.



Figura 1 – Banda Amor à Arte, fundada na segunda metade do século XIX. Data atribuída: 1908. Disponível em <http://www.ufsc.br/~esilva/Albuma02.htm> (Consulta em agosto de 2008).

3.3 A música e os músicos populares em Florianópolis no alvorecer do século XX.

No início do século XX o Rio de Janeiro era uma cidade marcada por profundas transformações e ambigüidades. Por um lado além da evidente importância política, a capital da agora República era um importante centro comercial e também dotada de uma incipiente atividade industrial, fatores que atraíram um intenso fluxo migratório de trabalhadores ao mesmo tempo em que a consolidaram como centro de referência para a burguesia brasileira. Em contraste, era uma cidade de ruas estreitas, cortiços, pobreza, epidemias e criminalidade. Como reação ao ‘atraso’, a partir de 1902 ocorre uma ‘modernização’ da cidade, uma ampla reforma urbana comandada pelo então prefeito Pereira Passos, conhecido como prefeito ‘bota-abaixo’ por conta das demolições de antigas casas que promovia com a finalidade de construir avenidas (Entler e Oliveira Jr. 2003). Ao mesmo tempo, associada a essa atividade econômica, surge uma incipiente indústria do entretenimento, com o advento do cinema e das gravações mecânicas, além da proliferação de ‘cafés cantantes’ (em contrapartida, o humor carioca logo apelidar as casas menos nobres do gênero de ‘chopes berrantes’) e o sucesso dos teatros de revista. Ao mesmo tempo houve nesse início de século uma forte tendência nacionalista traduzida na busca por uma identidade própria brasileira.

Tais transformações têm no meio musical basicamente dois efeitos. Por um lado, esta nascente indústria do entretenimento provoca uma ainda claudicante profissionalização dos músicos populares e a transformação da música popular em produto ou artigo destinado ao consumo (Tinhorão 1998: 208-209) dentro do contexto da modernidade capitalista em um processo em que grande parte das manifestações musicais populares se tornará, de certo modo, matéria-prima, matéria bruta, processada e transformada em produto de fabricação em massa, em uma escala global. Alguns indivíduos tiveram a percepção (ou oportunismo) de compreender esta mudança, registrando músicas em seus nomes⁶².

Natural que as transformações na capital – que na realidade eram fruto de um conjunto de ideologias e valores que trabalhavam em prol de uma determinada

⁶² Um exemplo notório é o caso do registro de Pelo Telefone por Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1890-1974). A música, considerada o primeiro samba gravado, foi criação coletiva possivelmente baseada em temas folclóricos (Sandroni 2001).

‘modernidade’, cujo modelo ideal a ser seguido era o da civilização européia – acabassem se disseminando pelo país. A Desterro, ainda no século XIX, à parte um pequeno centro urbano e um palácio de governo, era uma cidade vista como suja, formada por ruas estreitas e casas simples, e com uma periferia de economia informal e de humildes casebres habitados por lavadeiras, prostitutas e população pobre (Mortari e Cardoso 2000).

Enquanto isso, no Estado de Santa Catarina, os vales próximos à cidade haviam sido ocupados por italianos e alemães, colonização bem vista e estimulada pelo pensamento vigorante à época, de teorias raciais oriundas do ambiente cientificista vigente, traduzidas entre outras formas em um desejo de ‘tornar mais branca’ a população local, fato frustrado pela pouca disposição dos povos europeus, fechados em suas colônias, em se misturar. Nesse sentido, construiu-se um imaginário onde as “promissoras colônias germânicas” contrastavam com o litoral e sua “indolente população” (Mortari e Cardoso 2000: 84), dando origem a uma *relação de dualismo* (Lohn 2002: 120), entre um *interior desenvolvido*, de colônias italianas e alemãs, contrastando com um *litoral atrasado*, de colonização açoriana e de negros e mestiços “invisíveis”. Relação de dualismo, segundo Lohn, muito semelhante à existente entre *norte atrasado* e *sul desenvolvido*, no espectro nacional. No caso catarinense, tal discurso – que, arriscamo-nos a dizer, sobrevive aos dias atuais – era reverberada pela mídia local, conforme é comentada, pelo autor, uma notícia de um jornal local datada da metade do século XX.

A capital continuava a ser uma cidade de “vida pacata e desenvolvimento moroso”, com sua população de funcionários públicos, vivendo a ausência de indústrias e de comércio em grande escala, estando assim muito distante das “características dos centros urbanos mais desenvolvidos” (Lohn 2002: 121; citações entre aspas extraídas de *A Gazeta*, de 7 de Março de 1953)

Mas, voltando ao início do século, a partir de sua segunda década os novos ares da República, embutidos de novos valores e ideologias, chegam a Florianópolis, trazendo transformações no espaço urbano, em muito influenciadas pela capital da República. Nesse sentido, foram construídas redes de água e esgoto, linhas de bonde e aterros; foram promovidas demolições; foram instituídos um departamento de saúde pública, asilos para

mendigos, hospitais, penitenciárias, manicômios e leprosários “para retificar as condutas” (Mortari e Cardoso 2000: 85, 92). Em suma, um esforço para ‘sanear’ a cidade, torná-la mais civilizada, mais limpa, mais “branca”, como um modo de negar o modelo colonial, reduzindo o espaço para as populações marginalizadas, em especial os afrodescendentes (*op.cit.*).

O movimento sanitarista da Primeira República, tanto nos grandes centros como nas zonas rurais, constituiu uma modalidade de intervenção do Estado na sociedade visando garantir as condições de saúde pública minimamente necessárias à reprodução da força de trabalho, sem contudo implementar políticas de habitação, abastecimento e assistência médica para as classes populares, cujas condições de vida permaneceram precárias. (Araújo 1999: 107)

Nesse espírito, é somente a partir dos anos 1910 que a antiga Desterro dá lugar à nova Florianópolis, com a construção de edifícios públicos, praças ruas e avenidas, além da instalação de redes elétricas e de água e esgoto, tudo nos moldes das reformas de outros centros urbanos de maior expressão nacional, em um anseio modernizante, no sentido de tornar a cidade compatível com seu status de capital, em sua luta contra seu estigma de *litoral atrasado* perante a prosperidade do interior.

A apregoada vitalidade que a imigração, por meio do ‘sangue europeu’, proporcionava ao Estado não alcançava Florianópolis, e sua população composta por descendentes de portugueses e açorianos e, em menor proporção, por descendentes de africanos e por um número restrito de estrangeiros, a caracterizava como uma cidade luso-brasileira de antigos costumes e tradições. A cidade passou então a ser considerada suja, colonial e feia quando as elites locais deparavam-se com uma realidade que se manifestava por toda a parte: as relações informais de sobrevivência econômica e de convívio social que constituíram o cotidiano das classes pobres da ilha e da capital. População perante a qual, a restrita camada formada pelos políticos profissionais, oficiais militares, magistrados, proprietários, armadores, grandes comerciantes e alguns poucos profissionais liberais passou a se diferenciar cada vez mais, ao mesmo tempo em que reservava exclusivamente para si as melhores oportunidades de ascensão social (Araújo 1999: 108-109)

Das reformas urbanas, dá-se, como efeito colateral, a marginalização, um ambiente de segregação da população mais pobre, com restrições à vida cotidiana, havendo simultaneamente, uma rígida imobilidade social. Em especial, os descendentes de africanos sofreriam um maior impacto, tendo suas manifestações culturais ignoradas, quando não reprimidas, no entanto apenas agravando um quadro já existente. Ainda em 1898, foi decretado um Código de Posturas Municipais de Florianópolis lançando

restrições de circulação à noite e proibindo “sambas”⁶³ e batucadas (...), assim como as bulhas e vozerios” na cidade e arredores (Costa 2004: 32).

Mesmo sendo proibidos, não devemos acreditar que sambas, festas e distrações noturnas não aconteciam. Teríamos a pista das transgressões, mas infelizmente, as fontes que dizem respeito a elas não foram encontradas, já que os jornais da época, assim como os mais recentes, não dão espaços a tais atividades populares, ainda mais quando estas não eram permitidas (*ibid.*).

A questão racial desterrense/florianopolitana não é objeto deste trabalho, mas peço licença ao leitor para abrir um parêntesis e comentá-la, no entendimento de que o assunto é pertinente na medida em que pode trazer subsídios para a compreensão da música feita nestas terras, sobretudo quando buscamos compreender o choro como produto de diferentes musicalidades, conforme tratamos no capítulo 2.

Áurea Silva (2005) aborda o tema racial em seu trabalho sobre a escola de samba *Embaixada Copa Lord*, de Florianópolis. A autora utiliza-se da noção, desenvolvida por vários autores, da *invisibilidade* dos afrodescendentes no sul do Brasil. Nesse sentido, o Estado de Santa Catarina é comumente apresentado como um “Estado Branco”, como uma “Europa incrustada no Brasil” com uma imagem de “superioridade racial, desenvolvimento e progresso” (Ilka Boaventura Leite apud Silva 2005: 16). Deste modo, para o discurso oficial e para o próprio imaginário popular, o estado é povoado basicamente por populações de origens alemã, italiana ou açoriana, onde até há concessões para o índio, mas a participação do afrodescendente é tida como pouco significativa, inclusive no que tange à construção de uma identidade local, como pôde constatar a autora. Em reação, tal população, segregada e ignorada, busca criar espaços próprios de convivência e sociabilidade, mantendo suas tradições, e em última análise, sua musicalidade, em geral mal vistos pela elite local, quando não, de uma forma ou de outra, reprimidos.

Em determinados momentos, essa população marginalizada cria espaços exclusivos para si como uma espécie de resposta aos clubes freqüentados pela elite local,

⁶³ Não foi possível apurar se o termo ‘samba’ aparece literalmente no documento, mas nos parece mais provável que o uso da palavra tenha sido opção da autora da citação, para transmitir uma idéia em sua conotação contemporânea. Na referida época, o termo assumia significados diversos e não era corrente (ver Sandroni 2001: 84-99).

aos quais lhes era negado o acesso. Foram os casos da *Sociedade Recreativa Brinca Quem Pode*, imaginado como “o grande espaço da elite negra florianopolitana” (Mortari e Cardoso 2000: 94) e da *União Recreativa 25 de Dezembro*, ou simplesmente o 25:

[U]m clube para homens negros, trabalhadores e respeitáveis, rival do clube Clube Concórdia, freqüentado por brancos. Gerações de descendentes de africanos dançaram em seu salão, das antigas danças ao *funk*, *reggae*, *black* e *soul* dos adolescentes dos anos 1970/80 e do *hip hop* dos anos 1990. A sociedade funcionou por 63 anos até ser fechada pela justiça, a pedido da classe média branca que passou a residir nas imediações. (*ibid.*)

Exigia-se dos freqüentadores desses espaços bom comportamento e que estivessem bem vestidos, uma “estratégia dos afrodescendentes como forma de afirmação social”, ou “a luta de uma classe pobre para inserir-se no contexto da cidade, às suas transformações e à conquista de um espaço público até então proibido” (Silva 2000: 37). No entanto, muitas vezes tais espaços não escapavam da vigilância das autoridades. Nos anos 1940 funcionou no morro da Caixa D’Água, um destes salões de baile populares, o *Flor do Abacate*, o qual “precisava de policiamento ostensivo da cavalaria para manter a ordem [sic]” (Florianópolis: origens e destino de uma cidade a beira mar. Diário Catarinense 1996: vol.22 p4). Tal situação não se modificou muito, pelo menos até tempos recentes. Áurea Silva (2005) relatou as dificuldades da Escola de Samba *Copa Lord* em arrumar espaço junto à prefeitura para seus ensaios, realizados em local público, os quais eram objeto de ostensiva vigilância policial. Em pleno século XXI.

Portanto, a vida musical florianopolitana de meados do século XX estava presente nos salões, clubes de elite, bailes e salas de concertos, onde era praticada a música européia, signo de distinção, idealizada e posta como a mais alta manifestação de civilidade, em contraposição à música da população menos privilegiada, presente nas ruas e nos bailes e festas mais modestas. De acordo com Téo (2007a: 126), nos primeiros 50 anos do século XX havia uma divisão entre apresentações de música “séria” e “de divertimento” ou “música ligeira”, com repertório de sambas, choros, marchas, foxtrots, tangos, valsas e músicas de jazz-bands em bailes e noites dançantes.

Vale lembrar que, a reboque das transformações na estrutura urbana vividas nas primeiras décadas do século XX, surgiram novos espaços na cidade. A exemplo da capital da República, estabeleceram-se cafés, confeitarias, cinemas e outros novos

espaços de sociabilidade que, ainda que restrita a poucas opções e exclusivamente situados no centro da cidade e arredores, possibilitaram o surgimento de novos hábitos. Assim, foram formados novos pontos de encontro de figuras influentes da sociedade, abrindo-se a possibilidade da vivência de uma vida boêmia, ainda que muitas vezes estigmatizada (Costa 2004). Para o músico local significou novo espaço para atuar, embora o profissionalismo ainda fosse muito restrito, como deixou transparecer o cronista João M. Barbosa, em sua coluna de 22 de setembro de 1934, em *A Gazeta*. O autor, ao comentar a criação da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, usa de ironia para criticar a falta de apoio oficial aos músicos catarinenses.

Como se vê os poderes públicos já olham com mais carinho pela situação aflitiva dos músicos e, aos poucos, vão procurando melhorá-la. Felizmente em Santa Catarina não existe nenhum único artista nas condições precaríssimas dos colegas dos grandes centros, pois que aqui nunca tivemos, ao que cremos um único profissional da música. Os artistas catarinenses têm o vintém da arte como um achego às finanças. Antes assim. (apud Téo 2007b: 74)

A despeito da falta de um mercado de trabalho mais consistente para o músico nestas primeiras décadas do século, a música popular esteve, de todo modo, presente nas ruas, festas e bailes pela cidade. Em 5 de outubro do mesmo ano, o próprio cronista descreve romanticamente a atuação de um músico de rua.

A música da rua é a alma do povo. Descíamos ontem para o labor diário quando ouvíamos sons à distância e procurando donde proviam chegamos ao mercado. Lá estava o Juvêncio, o gaitero, interpretando uma valsa inédita, com rara felicidade. O pobre cego, com olhos da alma, por certo estava vendo um panorama sublime. Que harmonia, que ritmo! De tal forma nos calou aquela valsa magnífica que nos fez esquecer tanta coisa... não lembramos mais das infâmias, da perfídia, da maldade dos homens. Como é grande, como é nobre, como é divina a alma das ruas! (João M. Barbosa apud Téo 2007b: 86)

A mesma coluna, agora escrita por Sebastião Bousfield Vieira, lembraria dez dias depois de um músico, segundo o autor, “parte da alma das ruas”, já falecido à época, que se não vivia exclusivamente de sua música, ao menos dela obtinha alguns dividendos.

Lindolpho [Rosa, ou Lindolpho da Gaita, segundo o próprio autor] era um encanto. Quem teve a oportunidade de apreciá-lo em seu harmonioso instrumento, pode perfeitamente corroborar essa nossa afirmativa. (...) Vivia fazendo música na sua riquíssima gaita de triplo teclado, em que executava trechos lindos das nossas músicas populares. E o fazia

com aquela leveza de dedos que lhe era peculiar. Nas festas realizadas pelo interior de nossa ilha, ou no continente pelas circunvizinhanças de nosso município, era Lindolpho, figura obrigada, e na sua *harmônica* residia todo o encanto, toda a alegria da festa! Fazia ele os seus contratos de *tocatas* e os cumpria alegremente, sob as palmas e o *bis* de todos que se divertiam ao som do belo instrumento.. (...) Executava também, entre as músicas populares, composições suas que não ficavam *grafadas* no pentagrama musical, mas... gravadas na sua maravilhosa memória onde ele tinha um vastíssimo repertório! (apud Téo 2007b: 97)

A apoiar a tese de que os dois músicos de rua acima citados não eram uma exceção, Marcelo da Silva (2000) aponta a existência de conjuntos de música popular a partir dos anos 1920. Silva afirma que “muitas orquestras (...) e grupos regionais estáveis se formaram em Florianópolis nos anos 1920 a 1950” (: 32). Segundo Otacílio J. Agostinho, informante do autor, em alguns locais da cidade e em seus arredores “era comum a utilização de instrumentos de corda e percussão, formando um *regional* com ‘*violão, cavaquinho e gaita só aquela de ponto*’” (: 37). Agostinho indica que “os ritmos mais tocados durante os bailes (...) ‘*era uma Valsa, era Samba, (...) era Valsa, Mazurka, o Chote* [sic] que era o limpa banco, tocava *Chote, Samba, Marchinha de Carnaval* (...)’” (: 39). Chama a atenção as formações destes conjuntos musicais, muito semelhante aos choros do final do século XIX e início do XX no Rio de Janeiro, que mais tarde seriam a base da formação dos *regionais* dos tempos do rádio. Como veremos, a ‘tardia’ instalação da primeira emissora de rádio de Florianópolis possibilitou, assim como na capital brasileira – embora, por razões óbvias, em menor escala – a criação de um novo espaço para estes músicos populares atuarem.

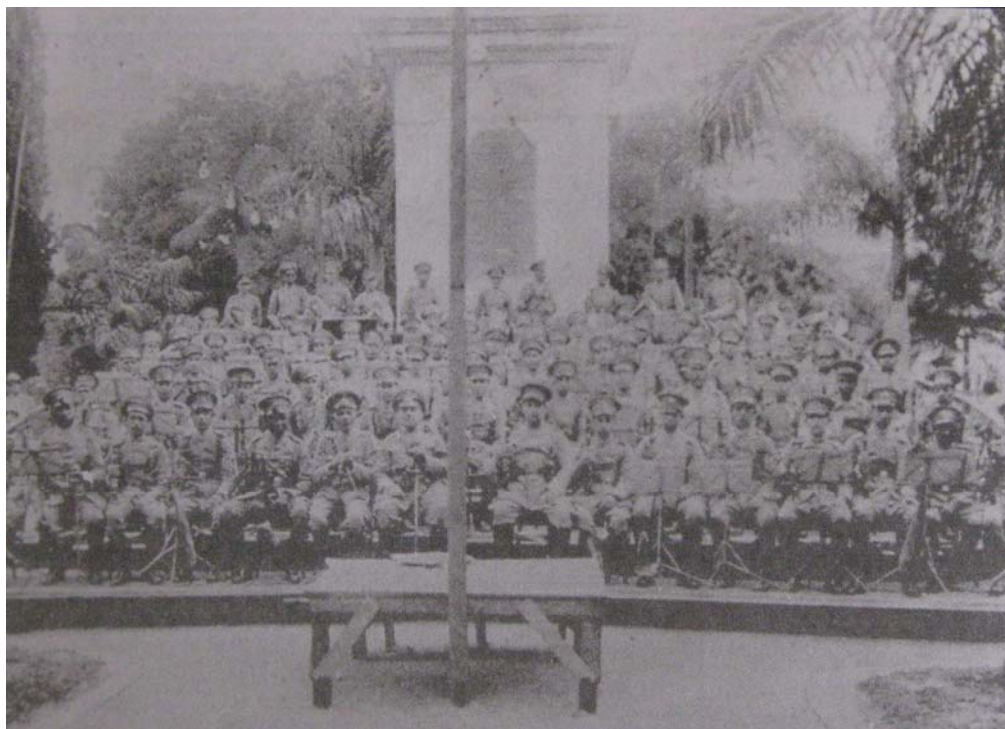


Figura 2 – “Bandas do 14º Batalhão de Caçadores e da Força Pública Estadual posam juntas para fotografia na década de [19]20” (Florianópolis, origens e destinos de uma cidade a beira-mar 1996: vol.22, p4)

3.4 A Ilha nas ondas do rádio

Ao contrário das cidades próximas Joinville e Blumenau, com estações de rádio desde os anos 1930, e a fazer jus de seu aclamado ‘atraso’, a capital catarinense só teria sua primeira emissora inaugurada na primeira metade da década de 1940, ainda que antes a população já tivesse acesso, nos anos 1930, à Rádio Nacional, emissora sediada no Rio de Janeiro com transmissão para todo o país.

A primeira empreitada no sentido de estabelecer uma rádio local foi um sistema de alto-falantes espalhados pelo centro da cidade pela *Empresa de Propaganda Guarujá Ltda.*, mais tarde conhecida como *Sociedade Rádio Guarujá Ltda.*, quando da fundação da rádio propriamente dita, em 14 de março de 1943⁶⁴. Tal rádio reinou absoluta até meados de 1950, quando do estabelecimento das rádios *Diário da Manhã* e *Anita Garibaldi* (Machado 1999).

O estabelecimento destas rádios, inicialmente da *Guarujá*, naturalmente iria demandar a presença de músicos, a partir do momento em que as programações incluíram música. Nesse sentido, nada mais natural que fossem atraídos para esse novo mercado os músicos disponíveis no cenário ilhéu. Para falar deste cenário, ressaltase-se que não houve neste período nenhuma novidade em relação à clara divisão de classes da cidade, que se refletia no entretenimento urbano. De um lado e de outro, muitos novos espaços foram estabelecidos pela cidade, de modo geral concentrados em torno da Praça XV de Novembro – “núcleo de sociabilidade” – e proximidades (Machado 1999: 68). O autor destaca alguns: Confeitaria do Chiquinho, Miramar (demolido em 1974, dando lugar à Praça Fernando Machado, conhecida até hoje pelo nome do antigo bar), Ponto Chic, Cafés Nacional e Rio Branco, bares Poema e Príncipe, boate Democrata, cines São José, Roxy, Ritz, Imperial e Odeon. Até mesmo as sedes das rádios iriam se situar nas cercanias da mesma praça. Se para a elite eram agora oferecidos novos cafés, confeitarias e cinemas, somados aos tradicionais clubes, também houve novidades para o povo mais humilde da cidade, dentre os quais:

⁶⁴ Uma particularidade da história da radiodifusão florianopolitana foi o fato de que a Guarujá fora fundada dentro de uma visão empresarial, na contramão de outros locais do Brasil, onde as rádios em geral partiram de iniciativas amadoras de alguns particulares com suficientes recursos para financiá-las, resultando no formato rádio-clubes, sem fins lucrativos e destinadas a propagar as idéias e valores de seus proprietários (ver Machado 1999: 39).

[Os] bares Foguinho e João Bebe Água, o Clube Flor-de-Abacate (...), além do ‘teatrinho de bolso’ – em função de suas acanhadas acomodações – da União Beneficente Operária [UBRO](...), que revelou através de suas peças de teatro e das suas noites cantantes, diversos músicos, atores, atrizes, cantores e cantoras que iriam, posteriormente, compor o ‘cast’ de artistas das estações de rádio da capital. (Cláudio Alvim Barbvosa em entrevista concedida a Norberto Delpizollatti apud Machado 1999: 67-68)

Para Machado, todo esse processo – novos entretenimentos urbanos em prol de uma maior sociabilidade somados ao estabelecimento das rádios – provocou um lento processo de “mundialização e cosmopolitização” de Florianópolis, e a inserção da população da cidade em um “contexto mundial e histórico mais amplo” (: 81). As rádios paulatinamente deixariam de ser restritas apenas ao âmbito local na medida em que ganhariam patrocínios nacionais e multinacionais. Naturalmente, sua ampliação atrairia patrocinadores e acirraria a concorrência.

Podemos dizer, então, que a implantação da radiodifusão possibilitou a incipiência de uma indústria cultural em Florianópolis, principalmente no que tange à música e, sobretudo, aos manifestantes desta manifestação artística na cidade. Da mesma forma que a radiodifusão a nível nacional, as emissoras de Florianópolis também possibilitaram a revelação de inúmeros artistas da música, seja através da produção de *jingles*, e/ou da possibilidade de criação e divulgação de seus sambas, boleros, marchinhas, chorinhos, entre outros estilos musicais. (Machado 1999: 106)

A radiodifusão local possibilitaria a revelação de músicos locais, alçados à condição de ‘estrelas’ locais. A primeira iniciativa a favorecer este fenômeno foi o programa *Calouros ao Microfone*, transmitido pela Rádio Guarujá, no qual o primeiro colocado ganhava um programa de duas horas na semana seguinte, passando a ser contratado e remunerado pela emissora (: 107). Para atender às necessidades de rapidez e agilidade que a dinâmica das rádios exigia, tanto na tarefa de acompanhar os calouros como na de preencher espaços na programação, ninguém melhor indicado do que aqueles intuitivos músicos populares presentes nas ruas, festas, cinemas e bailes, que iriam formar os *conjuntos regionais*, como seria o caso do *Regional do Zequinha*, do *Nilo e seu Regional*, do *Regional do Avico*, entre outros.

Até os anos [19]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. (Santos 2008: 33)

As atividades destes músicos e grupos neste período é mais uma lacuna a ser preenchida pela historiografia florianopolitana, no que tange não apenas ao choro, mas também à música popular. Um importante acervo se encontra na Casa da Memória (Fundação Franklin Cascaes), no centro de Florianópolis, que possui arquivo sonoro e bibliográfico, além de um banco de fotografias. Na instituição há centenas de fitas de rolo que, entre outras coisas, são registros da programação das rádios, a grande maioria ainda sem identificação, devido à carência de equipamentos aptos para a escuta e digitalização de tal material e de pessoal suficiente (técnicos, estagiários) para classificá-las, diante de tal volume de informações⁶⁵.

Além das fitas, a instituição possui um arquivo mais modesto, porém devidamente classificado, de fitas cassete pessoais do poeta e compositor Zininho (Cláudio Alvim Barbosa). Nele, encontram-se desde gravações de programas de rádio até apresentações e encontros caseiros de conjuntos de música popular e de choro, tudo em fita cassete.

A Casa da Memória também tem em seu acervo uma coleção de LPs dos mais variados estilos musicais, alguns (poucos) dos quais relativos a artistas catarinenses.

Vimos neste capítulo os primeiros registros de atividades musicais na ilha de Santa Catarina; vimos os tempos de império, com suas bandas, serenatas e saraus ao som de piano nas casas mais abastadas; vimos a cidade em seu esforço para equiparar-se a outros centros urbanos mediante as reformas urbanas das primeiras décadas do século XX, que criaram novos espaços para atuação dos músicos populares; vimos que o advento da radiodifusão abriu para estes mesmo músicos um novo mercado profissional, ainda que incipiente. No último capítulo deste trabalho, veremos a atuação de alguns dos principais músicos e conjuntos de choro formados a partir do final dos anos 1970 até fins dos 1980, período consagrado pela literatura do gênero como uma espécie de ‘renascimento’ – ou de *transformação*, como preferimos tratar neste trabalho – do choro.

⁶⁵ Conforme me informou em Agosto de 2008 o Sr. Norberto Depizzolatti, responsável pelo acervo.



Figura 3 - Zequinha e seu Regional na Rádio Guarujá em 1954 (*in* Zequinha 1990).



Figura 4 – A capital catarinense cresce e se transforma, atendendo anseios modernizantes. Legenda das fotos: “Florianópolis, de uma cidade acanhada de 10 anos atrás... ..ao centro dinâmico e empreendedor de hoje.” (O Estado, 4 de setembro de 1977, p33)

CAPÍTULO 4

4. Panorama do choro em Florianópolis no contexto das transformações do gênero a partir do final dos anos 1970

A partir da década de 1970, o choro passou por um processo de transformação, em geral tratado pela literatura em termos como ressurgimento, resgate ou renascimento⁶⁶, que se deu após um hiato de algumas décadas em que o gênero se manteve restrito a alguns círculos familiares e a poucos adeptos e visto, de maneira geral, como uma música nostálgica, associada a um passado remoto e dourado.

Por outro prisma, o que acontece a partir deste período é uma espécie de mudança do perfil do músico ligado ao choro: antes, o *chorão* tradicional era, em linhas gerais, o músico intuitivo, aficionado, muitas vezes amador, remetendo aos tempos dos pequenos conjuntos formados pelas baixas classes médias urbanas; agora o gênero passa a ser apropriado por uma nova classe de músicos, adeptos ao ensino musical formal e com anseios profissionalizantes, muitas vezes ligados a entidades de ensino superior, cujo resultado foi uma música de caráter mais camerístico, o que, em suma, pode ser visto como uma espécie de elitização do gênero.

Como dissemos no primeiro capítulo (item 1.6), talvez o trabalho do maestro Radamés Gnattali possa ser considerado o divisor de águas neste processo. O compositor, aliado a jovens músicos, alguns ligados a ou provenientes de famílias tradicionais do choro, foi figura central na formação da *Camerata Carioca*, conjunto cujo nome já denuncia uma determinada pretensão musical. Há que se ressaltar, porém, ponto de partida de tal processo, a figura de Jacob do Bandolim, que impunha a seus músicos “disciplina férrea”⁶⁷ em ensaios constantes, além de rejeitar o prenome *regional* para seu conjunto *Época de Ouro*, pois associava o termo à falta de seriedade perante a música (Cazes 1998). A experiência do bandolinista resultou em uma nova forma de interpretação musical do choro, com exploração de dimensões antes pouco experimentadas pelos conjuntos de choro, como os contrastes dinâmicos e o esmero na

⁶⁶ Aqui retomamos e desenvolvemos temática tratada no capítulo 1 (item 1.6), agora incluindo o contexto local.

⁶⁷ Conforme texto do próprio, inserido na contracapa de seu LP *Vibrações*, com o conjunto *Época de Ouro*.

concepção dos arranjos. Seu trabalho, em especial o LP *Vibrações* (Bittencourt 1967), tornou-se ‘mítico’ no mundo do choro, e seu conjunto um ideal a ser seguido por essas futuras gerações de músicos.

Além disso, este ‘ressurgimento’ do choro foi, em certa medida, impulsionado pela política cultural do período de ditadura militar iniciada em 1964 no Brasil, no qual, no sentido de criar um sentimento de unidade e identidade nacional, houve esforços em diferentes frentes no sentido de valorizar e fomentar a cultura brasileira, através de apoio estatal. Com esta finalidade, foram criadas ou remodeladas uma série de instituições voltadas para o mecenato cultural.

Alguns órgãos culturais importantes foram criados durante o regime militar, abrigados pela estrutura burocrática e administrativa do Ministério da Educação e Cultura. Dentre eles tem-se a Empresa Brasileira de Filmes – EMBRAFILME, em 1969, a redefinição do papel do SPHAN, passando a chamar-se IPHAN, em 1970, o Departamento de Assuntos Culturais, do MEC, o Conselho Nacional de Direito Autoral e o Centro Nacional de Referência Cultural, em 1973, a Fundação Nacional das Artes – FUNARTE, em 1976, o Conselho Nacional de Cinema – CONCINE, em 1976, e a Secretaria de Assuntos Culturais dentro do próprio MEC. (Freire 2007)

Em relação à música, o ‘resgate’ do passado tornou-se muito valorizado e, nesse sentido, o choro teve posição privilegiada enquanto gênero considerado autenticamente brasileiro, fato que contribuiu com seu novo impulso a partir deste período.

O apoio estatal a este ‘resgate’ materializou-se na reedição de antigos livros e partituras, na edição de novos livros e biografias de músicos consagrados e no lançamento de novos discos, tudo fomentado principalmente pela FUNARTE. No caso do choro, a título de exemplo, a instituição foi responsável pela reedição do livro *O Choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto, obra considerada fundamental até os dias de hoje pelos estudiosos do gênero, pelo lançamento de biografias como a de Pixinguinha (Cabral 1978) e a de João Pernambuco (Leal e Barboza 1982), pelo lançamento de discos como o do próprio João Pernambuco (disco de mesmo nome, com músicas do compositor interpretadas por Antônio Adolfo e o conjunto *Nó em Pingo d’Água*, de 1984) e do acima citado Radamés Gnattali e a *Camerata Carioca* (LP *Vivaldi e Pixinguinha*, de 1980), entre outros.

Outra frente da FUNARTE foi a realização do *Projeto Pixinguinha*, uma série de apresentações musicais que mesclavam artistas consagrados a novos músicos dedicados a

diferentes gêneros da música popular brasileira, apresentações estas que eram realizadas em diversas partes do Brasil.

Não diferentemente do que ocorria em todo país, as apresentações do *Projeto Pixinguinha* foram constantes em Florianópolis e em outras localidades do estado. Os *shows* rodavam as cidades mais importantes e, não raro, em intervalos menores que um mês podia-se ter a oportunidade de assistir a diferentes apresentações, uma vez que cada edição do projeto era feita com vários artistas, distribuídos em distintas etapas em diversas datas ao longo de um período determinado. A título de exemplo, no início de maio de 1981 passaram pela capital catarinense João Nogueira, Gisa Nogueira e Raul de Barros, poucos dias depois da passagem, no final de abril, de Monarco, Paulinho da Viola e Canhoto da Paraíba⁶⁸; somente em agosto de 1985 aconteceram três etapas do projeto, o primeiro com Elza Soares, João de Aquino, Geraldo Espíndola e Frank (cantor local), o segundo com Elizeth Cardoso, o conjunto *Camerata Carioca* (anteriormente citado neste capítulo) e como representantes locais a cantora Elena acompanhada do grupo *Stagium 10* e, finalmente, o terceiro, com Jamelão, Nora Ney, Alcivandro Luz e o conjunto local de choro *Regional do Zequinha* (dados obtidos das edições do jornal *O Estado* da época).

Esta atmosfera de valorização da música brasileira gerou também algumas iniciativas regionais de certa forma semelhantes ao *Pixinguinha*, como o *Balança Povo* e o *Projeto Desterro*. Diferenciavam-se do *Pixinguinha* por serem iniciativas individuais de entusiastas da música popular brasileira e do choro, embora contassem com apoio de instituições públicas.

Em Agosto de 1977 o *Balança Povo* contou com a participação de chorões locais, e até mesmo de um conjunto com formação nos moldes do rock/pop ‘convertido’ em regional. Não diferentemente de outros centros do país, Florianópolis também vivia um clima de ‘resgate’ do gênero.

O show “Balança Povo” será responsável pelo **ressurgimento do chorinho em Florianópolis**. (...)

⁶⁸ Músico ligado ao choro, o paraibano Francisco Soares de Araújo (1926-2008) ficou conhecido por, sendo canhoto, tocar o violão invertido, embora mantivesse as cordas dispostas na posição para destros, desenvolvendo técnica ímpar.

Na oportunidade o público poderá sentir a qualidade dos excelentes instrumentistas da ilha, por isso o “Fina Flôr” está sendo convidado para representar o Estado no Festival Nacional de Chorinho a ser realizado no mês de novembro em Londrina, no Paraná.

(...)

O conjunto Stagium 10, que acompanhará a parte de sambas, também vai entrar no time dos chorões. José Ribeiro, o Zezinho, vai trocar a guitarra pelo cavaquinho. Batista deixará o baixo pelo violão. Nelson Padilha sai do órgão e vai executar acordeon, enfim, todos usarão instrumentos adequados e a orquestra vai adquirir o clima de regional para tocar chorinhos como “Saxanfone [sic] porque choras” e “Chorando baixinho”.

Nilo, famoso clarinetista de Florianópolis também é parte integrante do “Balança Povo”, apresentando chôros como “Urubu Malandro”, “Carinhoso”, “Pedacinho do Céu” e “André de Sapato Novo”. (O Estado, 17 de agosto de 1977, p15, grifo meu)

Já o *Projeto Desterro* foi realizado em duas edições, em 1982 e 1983, por mãos de uma produtora local, a *Maricota Produções*, sempre presente em eventos relacionados à música popular local e ao choro, naqueles tempos.

Num ambiente onde raramente os músicos tinham seu trabalho reconhecido, há um ano atrás surgia a Maricota Produções Artísticas. Nascia, assim, uma singela promotora de espetáculos, cujo único capital era a intenção de valorizar e divulgar o intérprete e o compositor catarinense. E esse primeiro ano de atividade está sendo comemorado com a abertura (...) de mais uma edição do “Projeto Desterro”, uma série de oito espetáculos que conduz ao palco do Teatro Álvaro de Carvalho algumas das maiores expressões musicais do Estado. (O Estado, 30 de agosto de 1983, p31)

A especificidade da capital catarinense a coloca em uma situação diferente de outras capitais do país: nem sequer é a maior cidade de um estado economicamente descentralizado e culturalmente diversificado de tal modo que nem mesmo o papel de referência cultural lhe coube. A alegada condição de ‘atraso’ do litoral em relação aos locais de colonização ítalo-germânica do estado, e ao restante do país, no que diz respeito ao desenvolvimento econômico seria discurso ainda presente nas décadas de 1970 e 1980⁶⁹, discurso este que também se manifestaria no trato ao ambiente cultural e à música. Neste período o espaço adequado à profissionalização do músico popular era exíguo. Até mesmo as rádios locais, que eram, nas décadas anteriores, ambientes abertos para o músico ilhéu, não mais o eram, acompanhando a tendência nacional de mudanças na programação radiofônica. Para este músico restava, portanto, basicamente a atuação no entretenimento noturno, em alguns poucos bares, e em bailes e eventos, talvez devido

⁶⁹ Conforme a *relação de dualismo*, idéia desenvolvida por Lohn (2002), opondo um *interior desenvolvido* a um *litoral atrasado*. Ver capítulo 3, item 3.3, e a figura 4 do presente trabalho.

à falta de uma estrutura local mais desenvolvida de mercantilização da música, o que favorecia a valorização e veiculação na televisão e nas rádios de músicos de centros maiores ou do exterior, possuidores de toda uma estrutura envolvendo as grandes gravadoras e os meios de comunicação em massa.

E quem sabe quem são os músicos de Florianópolis? Músicos da noite, porque aqui, inclusive, a palavra “noite” tem duplo sentido. Uma representa a única atividade dos músicos profissionais ou amadores da Cidade, que não aparecem nos rádios, não têm músicas gravadas em discos. O outro, pode representar a noite como abandono, o escuro, a falta de sucesso e o desconhecimento da arte que toda a noite eles fazem, às vezes, de graça, às vezes, pela comida ou por umas cervejas na mesa. A exceção talvez do “Grupo Engenho”, os milhares de músicos e centenas de grupos musicais formam uma categoria social totalmente marginalizada. Entre as montanhas, lagoas e praias da Ilha, eles vão cantando, tocando e compondo, e esperando. (O Estado, 19 de julho de 1981, p24)

Interessante notar que, a despeito do tom de denúncia da matéria, ao observar as edições diárias da época do jornal que a publicou, via-se pouco esforço no sentido de promover o músico popular local. Faltava, por exemplo, na seção dedicada à cultura, uma seção periódica com a programação de música popular da cidade. Fora algumas poucas notas ou propagandas pagas de clubes ou restaurante, a publicação se limitava a divulgar concertos de música erudita, festivais ou *shows* com artistas de repercussão nacional, eventos específicos – como era o caso do *Projeto Pixinguinha* –, e eventualmente matérias ou chamadas para apresentações de algumas poucas bandas de pop-rock locais, como o acima citado *Grupo Engenho* e o *Expresso Rural* e, mais raramente, alguma coisa sobre o que restava da música popular local. Uma exceção a confirmar a regra era a coluna de Aldírio Simões, *Clube do Samba*, dando destaque ao gênero, também em âmbito nacional, mas prestigiando e divulgando os acontecimentos locais, inclusive, embora com menor frequência, os relacionados ao choro. No entanto, nas raras matérias que a imprensa local dedicava aos conjuntos de choro, era comum os músicos serem apresentados como abnegados defensores da ‘boa música’, que com muito sacrifício resgatavam uma música esquecida, à beira de extinção e eclipsada pela invasão da música estrangeira comercial, sem que o devido reconhecimento lhes fosse concedido (e que esta mesma imprensa concedia-lhes muito esporadicamente).

O Jornal de Santa Catarina, por exemplo, fazia publicar em 1977 uma matéria que tratava dos “sete homens que fazem o choro na Ilha”, os integrantes do conjunto *Nilo e seu Regional*.

Eles executam um tipo de música popular brasileira que está voltando a fazer sucesso. **Com sacrifícios, ganhando pouco e sofrendo um desgaste físico que não compensa**, mesmo assim o conjunto “Nilo e seu Regional” vai em frente, executando a “boa música”. (...) Todas as sextas e sábados à noite, quem frequenta os restaurantes da Lagoa da Conceição poderá encontrar, entre a escolha de um ou de outro local para o jantar, um conjunto constituído por senhores de idade madura, executando música popular brasileira do gênero que transformou Jacó do Bittencourt (do Bandolim) e Waldir Azevedo em compositores e solistas conhecidos em todo o país, e mesmo no exterior. O grupo é formado por sete pessoas, e se chama “Nilo e seu Regional”.

O cachê que percebem [sic] por essas duas apresentações semanais no Restaurante Saveiros, talvez não compense o **desgaste físico** e a ausência do lar durante as noites de final de semana, mas o que os mantém na ativa não são os cruzeiros que ganham, mas o prazer do tocar juntos, de agradar aos frequentadores do estabelecimento e, mesmo, congratulações como as de Gianfrancesco Guarnieri – que um dia levantou-se de uma das mesas, quando de passagem por Florianópolis (estava jantando na Lagoa) e foi cumprimentá-los, e de Orlando Silveira, que segundo Nilo é um dos maiores “experts” em regionais do Brasil. Quando estive na Lagoa há algum tempo, Orlando Silveira não conteve a emoção e chorou quando ouviu o grupo executar algumas músicas de compositores brasileiros já mortos. (Jornal de Santa Catarina. 13 e 14 de Novembro de 1977, p18, grifos meus)

A baixa remuneração e o pouco espaço para atuarem narrados na reportagem indicam uma situação de semiprofissionalismo destes músicos, fato confirmado mais adiante no próprio texto, como veremos. Esta situação de ‘atraso’, ou talvez melhor dizendo, pré-capitalista, no que diz respeito ao trato à música local, moldaria o perfil do músico ilhéu como diletante, muitas vezes com outra profissão, dedicando as horas vagas à prática musical voluntariamente e não necessariamente com fins profissionais. No caso do *Nilo e seu Regional*, a matéria do Jornal de Santa Catarina entrevistou uma senhora⁷⁰ entusiasta do conjunto, que se encarregava de conseguir para eles apresentações em eventos, além de ceder sua própria casa para os ensaios. Segundo ela, o conjunto ganhava muito pouco nas apresentações na Lagoa, de modo que “infelizmente, por questões profissionais e particulares, eles não podem se dedicar exclusivamente à música, como seria o ideal. E é justamente isso que mais me impressiona: o fato de eles fazerem tanto por tão pouco” (*ibid.*). Assim sendo, a maioria dos integrantes do conjunto mantinha

⁷⁰ Não se sabe por que razão, a senhora foi mantida anônima na reportagem, referida apenas pelas iniciais E.V.M. É muito provável que se trate da *Edna* homenageada em música, por Nilo Dutra e Léo (ver Santos 2008).

outras profissões, quase todos ligados ao funcionalismo público. O apoio da senhora possibilitou uma maior atividade do grupo, que além do restaurante em que atuavam, passaram a tocar, por seu intermédio, em festas e eventos oficiais, ligados à alta sociedade florianopolitana, espaço ao qual ela tinha acesso.

[O]s contratos ficavam mais difíceis de serem obtidos, isso porque **todos os membros do grupo trabalham durante o dia**, de modo que lhes faltava tempo para fazer contatos na busca de apresentações, apesar deles nunca terem se esforçado neste sentido, considerando que **seus objetivos eram e continuam sendo pouco pretensiosos em termos de profissionalismo**.

(...)

O conjunto é formado por um bandolim, um clarinete, um violão-tenor, dois violões, um cavaquinho e um pandeiro. O bandolinista é Célio Alves [conhecido como *seu Célio*], que toca desde os 12 anos e atualmente tem 39 anos de idade. Ele é considerado um dos melhores solistas desse instrumento em todo Estado, e para tocar impões, invariavelmente, duas condições: que haja silêncio para que todos possam ouvir, e que o público tenha sensibilidade e gosto pelo gênero.

O clarinete é o instrumento de Nilo Cordeiro Dutra, 56 anos, e que já foi contramestre da **Banda da Polícia Militar**, saxofonista das orquestras do Clube Lira e Doze (onde tocou por mais de 25 anos), participou de um conjunto chamado “Os Melódicos”, que fazia um programa na Rádio Guarujá, de Florianópolis, já fez parte de orquestras sinfônicas e da **Banda Nossa Senhora da Lapa**, do Ribeirão da Ilha. Hoje ele dedica-se ao Regional e às suas atividades de **secretário da Ordem dos Músicos do Brasil**, seção de Santa Catarina. Nilo é oficial (tenente) da reserva da Polícia Militar.

Nilton Setúbal, de 52 anos, é um dos violonistas. Toca há mais de 25 anos, e sempre em conjunto de seresta. Fora da música, é **funcionário público**.

O violão-tenor é o instrumento de Carlinhos (Carlos Vieira), de 53 anos, e que há mais de 30 divide o seu tempo entre a música e suas funções de **funcionário público federal**. Ele, assim como Célio e Nilo, também são [sic] compositores. O conjunto, nas suas apresentações, costuma incluir suas próprias músicas.

O cavaquinho é tocado por Noca (Targinho Coutinho Filho), que toca há mais de trinta anos e atualmente tem 53, e é **reformado da Marinha**.

Leo é o outro violonista, responsável pela “baixaria”. Muito modesto, Leo afirma que toca desde criança e já fez parte de orquestra. Assim como Nilton, Carlinhos e Walter, ele é **funcionário público**. Por último, o ritmista de “Nilo e seu Regional”: Walter, **funcionário público federal**, com 41 anos de idade, muito ritmo e que dá o “molho” e o “balanço” às interpretações musicais. (*ibid.*; grifos meus)

Em comum, todos tinham uma musicalidade adquirida informalmente, na prática diária, oralmente, pela passagem em conjuntos de música popular ou em bandas, em suma, não exatamente seguindo métodos do ensino tradicional musical europeu. Musicalidade esta que impressionou a senhora que os admirava, ela que havia cursado

ensino superior em música, apesar de ter outra profissão, e que assim relatou ao jornal o seu espanto:

“Quando eu os conheci através do “Noca”, meu professor de cavaquinho, fiquei admirada com a sensibilidade musical de cada um deles. Eu me perguntava **como pessoas tão simples e tendo tido tão poucas oportunidades para estudar, haviam chegado a um nível de musicalidade tão alta.** E nas minhas reflexões comparava-me a eles: afinal, eu formada em teoria e solfejo pelo Conservatório do Rio de Janeiro, tendo estudado piano e até violão clássico, cheguei à conclusão de que realmente não sei nada de música.” (*ibid.* grifos meus)

A resposta a tal questionamento possivelmente possa ser dada pela tradição de oralidade dos conjuntos de choro, em outras palavras, a aprendizagem musical não-formal proporcionada pela inserção do músico em um ambiente musical, aprendizagem esta baseada na observação, na audição e na repetição dos músicos mais antigos (Carvalho 1998). Maurício Carrilho, ao narrar como foi seu aprendizado com o violonista Jayme Florence (*Meira*), dá pistas de como se dá este processo.

Ele era um excelente professor. Tinha tocado com Agustín Barrios, Garoto, João Pernambuco, e foi professor do Baden Powell, Raphael Rabello, João de Aquino e muitos músicos excelentes da MPB. Minha aula era das 7 às 8 da manhã, e depois disso ele ficava tocando, e tocava de tudo: choro, samba, baião, frevo, bossa-nova, bolero, etc. Nestas horas ele não falava nada, só tocava, e eu tinha que acompanhar, imitando, **tirando de ouvido.** Só saía da casa dele depois do almoço. Foi o melhor aprendizado que eu tive. **Desenvolvi muito o ouvido,** a percepção, o ritmo e a harmonia. Eu estava com uns 11 anos de idade. **Acho que todo violonista tem que fazer isto: ir para os bares, acompanhar, tirar de ouvido, tocar com todo mundo. Mesmo que não acerte nenhum acorde, vai tentando. Depois da 10a vez já está tocando a música. É assim que se aprende.** (apud Carvalho 1998: 18, grifos meus)

No mesmo sentido, o violonista carioca José Paulo Becker dá um testemunho sobre o aprendizado de violão no choro.

No contato visual, no contato com o músico de Choro, tem muita ‘malandragem’ que você aprende, com os músicos mais antigos no meio. Muita ‘malandragem’ que eu digo, macete mesmo e posições de acorde. (...) **Eu acho que uma coisa fundamental no aprendizado do Choro é que desenvolve o ouvido. No caso do acompanhador, desenvolve o ouvido harmônico.** (...) E isso é fundamental pra qualquer músico, pelo fato de que isso vai trazer pra ele benefícios, dele poder chegar e tocar numa roda de choro, ou tocar em outras ocasiões, ou acompanhar cantores, e às vezes não necessariamente tendo que estar preso a uma partitura. (...) No caso da universidade, onde o ensino tá calcado em cima de uma maneira européia, da música européia, daquela maneira convencional de você estudar a partitura e reproduzir, eu acho que seria fundamental esse outro aprendizado da música, o aprendizado “de ouvido”, a pessoa ter

capacidade de harmonizar. (...) Mas eu acho que só o fato do Choro me permitir chegar num ambiente social que tem outros músicos tocando, eu poder chegar junto e tocar também, isso aí já é uma felicidade enorme que o Choro proporciona. O lado social do convívio, da troca. E em música a coisa mais importante que tem é a troca, é você tocar com as outras pessoas. Isso aí já é uma coisa fantástica do Choro e o Choro só vive com isso. (apud Carvalho 1998: 20-21, grifo meu)

Para não ficar apenas nos relatos de músicos ligados ao mundo do choro carioca, dois testemunhos locais dão pistas de que este processo de aprendizagem era comum também em Florianópolis. Nas palavras do músico ilhéu Carlos Alberto Vieira:

O conhecimento do que era choro, do que veio a ser choro, foi passado dessa forma, oralmente. Ai os novos músicos assimilaram com os mais velhos... Claro, cada um tem que... Havia um desafio, assim, “ah, tu queres tocar choro?” Então eu... digamos que eu fosse bom no choro, né? “Queres tocar comigo?” Eu ia tocar alguma coisa lá, um desafio, fazia alguma coisa difícil, tu tem que responder na mesma altura. Era comum isso daí. Não era, assim, pra dizer que, assim ó, “eu sou melhor que tu”. Mas era... servia como um desafio pra desenvolver. Então, através daquilo, o chorão desenvolvia muita habilidade, muita técnica. Quem não conseguisse fazer isso, não era um músico chorão. Isso aí é um conceito geral. (...) O cara podia tocar direitinho, mas ele não conseguia fazer aquelas malandragens lá, né? Fazer um malabarismo, coisa que não tá escrita, né? A maior parte das coisas não se escreve. A maneira de tocar não se escreve. Se escreve quadradinho. (...) O estudo acadêmico serve pra dar técnica, lógica. Mas o cara pode tirar dez na prova lá na escola de música, né? Na faculdade. Mas se ele não tiver essa bossa, ele não é um músico. Ele se formou... Tudo bem, ele tá começando a carreira, mas pra ele desenvolver ele vai ter que fazer coisas absurdas. Ele tem que se dedicar de corpo e alma, assim, mais de alma do que de corpo. (...) Isso aí é que é relativamente o choro, né? E esses músicos de Florianópolis, todos eles, que eu conheci, eram muito bons. (Entrevista de Carlos Alberto Angioletti Vieira concedida a Bernardo Sens dos Santos. Florianópolis, abril de 2008. Transcrito por mim a partir de áudio gentilmente cedido por Santos)

No mesmo sentido, Wagner do Amaral Segura testemunhou para o mesmo entrevistador como se dava o aprendizado com os músicos mais velhos, tendo de certo modo vivenciado pessoalmente a transição do choro daquele período (e contribuindo com ela em Florianópolis, enquanto professor de música), ao buscar ampliar seus conhecimentos musicais para além do aprendizado intuitivo das gerações anteriores.

O aprendizado do choro naquela época era de ouvido. Tirávamos as músicas 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.** (apud Santos 2008: 78, grifos meus)

O aprendizado tradicional do choro, segundo os autores acima, dava-se, portanto, através deste contato, embora a partir deste período, como ressaltamos, há transformações no perfil do músico do choro, fato confirmado quando Wagner afirma ter introduzido o ensino por cifras, mais acessível, embora não substituísse o aprendizado não-formal adquirido na prática. Os músicos Nabor Ferreira e Walmir Scheibel, que em 1986 integrariam o conjunto de Wagner, o *Vibrações*, são autênticos exemplos de “antigos chorões”, como indicado na matéria abaixo.

Nabor Ferreira e Walmir Scheibel, os dois mais recentes “reforços” do *Vibrações*, têm histórias diferentes para explicar a volta. (...)

– A impossibilidade de viver da música foi o motivo que me levou a abandonar o ramo – conta Nabor. Decidi voltar pelo tipo de proposta do *Vibrações*, sempre bem aceito onde se apresenta. Além disso, a gente toca a vida inteira porque existe o prazer em fazer música. Este prazer foi outro motivo do meu retorno.

Depois de começar as primeiras lições ainda com 17 anos na Sociedade Musical Amor à Arte, Nabor Ferreira passou pela Orquestra de Moacir do Pistão, isso por volta de 1943, ficando por 13 anos na orquestra do clube Doze de Agosto e mais 12 na orquestra do Lira Tênis Clube, animando incontáveis bailes sociais. Também passou pela época áurea dos programas musicais das rádios Guarujá e Diário da Manhã, onde sempre foi destaque no saxofone.

Outro que estava afastado há algum tempo, depois de muitos bailes e passagens por orquestras da cidade, é Walmir Scheibel, digitador de O ESTADO e Edeme e que muitos consideram “o melhor violão do Estado”. Já tocou guitarra e contrabaixo, mas sua função no *Vibrações* é responder pelo violão de 6 cordas. “É uma experiência interessante porque há muito tempo não tocava no estilo de regional de chorinho. Acredito que agora formamos um grupo muito coeso”, diz ele.

Considerando “exagero” o que comentam sobre o seu trabalho, Walmir começou sozinho, na adolescência, passou pela boa fase das rádios, quando “o chorinho tinha espaço”, e se desencantou após o surgimento do iê-iê-iê, que mudou quase tudo. Continuou, desistiu e agora retorna “porque aqui há gente boa e se pode voltar às raízes”. Perguntado sobre a razão da continuidade, da persistência, da eterna volta aos instrumentos, ele diz:

– Existe o prazer de tocar e a oportunidade de manter a amizade com os outros músicos. Viver de música não é possível, porque o mercado é fraco e muito disputado. O que conta mesmo é o prazer. (O Estado, 29 de julho de 1986, primeira página do segundo caderno)

O anteriormente citado *Nilo e seu Regional* era integrado por músicos experimentados, seja na prática musical, em bandas militares ou em outros conjuntos de música popular atuantes em bailes, festas e em programas de rádio, mas que, a despeito de suas desenvolvidas habilidades ao instrumento, não eram – pelo menos integralmente – profissionais. Esse pouco desenvolvimento no que concerne à indústria cultural na cidade tornou muito rara e difícil a gravação profissional e comercial do trabalho de

músicos e conjuntos locais. Nesse sentido, o conjunto *Nilo e seu Regional* não deixou nenhum registro fonográfico comercial, mas apenas gravações ambientais feitas com os precários recursos técnicos que se podiam ter em mão à época. Destas, o mais importante é uma gravação caseira de 1980, digitalizada e transformada em CD igualmente caseiro pela família de Nilo Dutra como forma de homenagear e preservar a memória do músico. Constan no CD músicas autorais mescladas com clássicos do choro.



Figura 5 – Capa do CD de *Nilo e seu Regional*, com músicas gravadas em 1980.

Descontadas todas as deficiências resultante do precário processo de gravação, ao ouvir as faixas do CD pode-se perceber um conjunto bem desenvolvido musicalmente e com um trabalho compatível a muitos dos de seus congêneres contemporâneos com projeção nacional. Um testemunho nesse sentido o jornal *O Estado* fez publicar: a coluna *Clube do Samba* do jornalista Aldírio Simões continha uma crítica de sua autoria relativa a uma apresentação do conjunto enaltecendo as qualidades de Nilo Dutra como clarinetista, texto que deve ser lido com os devidos descontos por conta da maneira apaixonada como o jornalista defendia e se referia às coisas da Ilha.

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 surpreendidos com o talento de Nilo do Clarinete. Os aplausos e o apelo uníssono de “mais uma” fizeram a platéia esquecer, por algum momento, que as grandes estrelas da noite eram o espetacular Paulinho da Viola e os gaúchos Kleiton e Kledir. E o experiente Nilo viveu uma estonteante noite, ovacionado por um público jovem, “O velhinho é fera, bicho!”.

É claro que Nilo é fera. Uma fera enjaulada e muito pouco reconhecida pelo público que somente agora, lamentavelmente, após os 50 anos chega ao encontro do apoio popular. . Sinceramente, quando amigos evidenciaram o sucesso de um dos maiores clarinetistas deste país (o Nilo) em nenhum momento fiquei surpreso, mas não posso deixar de reconhecer que foi uma festa para o meu interior. (...)

Todavia, as pessoas que estão devidamente associadas à nossa música popular com raízes na terra há muito reconhecem o talento de Nilo Dutra, que há alguns anos se recusou a integrar a uma grande orquestra brasileira para permanecer fiel às suas origens. Ele sempre foi um músico da noite e a suavidade de seu clarinete comove a todos aqueles que o assistem, até mesmo os pouco sensíveis. Domina seu instrumento com perfeição e é reconhecidamente um dos mais perfeitos músicos nacionais. Há pouco Nilo esteve enfermo e chegou a pensar em parar de tocar. (...) Hoje ele está de volta, esbanjando talento que bem poderia ser melhor aproveitado pelos músicos novos e ávidos em aprender. O velhinho é fera, bicho. (O Estado, 22 de julho de 1983, p22)

Nilo, apesar do tão alegado talento, não foi um profissional da música no sentido mais amplo, embora seus empregos estivessem, de alguma forma, ligados a esta arte: foi tenente da Polícia Militar (onde fez parte da banda da instituição) e trabalhou como secretário da Ordem dos Músicos do Brasil. Dentro daquele cenário, para aqueles músicos que arriscavam o profissionalismo restavam os referidos poucos espaços para se apresentar, dedicar-se ao ensino musical ou atuar em bandas, e quanto aos com maiores ambições, caber-lhes-ia buscar oportunidades em outros centros. Como vimos, no caso dos conjuntos de choro, era comum que o perfil dos músicos fosse compatível com a figura do *chorão* tradicional, em geral amador e sem ensino musical formal ou proveniente de bandas. Eram músicos atuantes, embora, como dito anteriormente, com pouca visibilidade nos meios de comunicação.

O conjunto deles [*Vibrações*], que eles tocavam, a turma toda daqui, o Wagner [do Amaral Segura] inclusive, né? Eles não ficavam, pra trás de nenhum conjunto de fora. Eles tocavam muito, com grande qualidade. **Pena que não havia a mídia**, tudo mais, pra ficar em cima deles e valorizar, né? Como tem o pessoal de... **Tá, o pessoal bom é o do Rio de Janeiro. Ué? Com uma mídia boa em cima que o resto do Brasil não tem.** (...) Aqui tem um monte de músico bom, músico inclusive que veio pra cá e ficou ai, né? (...) **O choro tinha em todo lugar, tinha em São Paulo, Porto Alegre, aqui... Tinha no interior de São Paulo, né? Rio de Janeiro era porque ficava mais famoso porque era o meio onde eles conseguiam sobreviver, né?** (...) Então o Rio de Janeiro era o que oferecia uma condição melhor porque tinha muito local pra trabalhar, a noite, né? A própria rádio. (Entrevista de Carlos Alberto Angioletti Vieira concedida a Bernardo Sens dos Santos. Florianópolis, abril de 2008. Transcrito por mim a partir de áudio gentilmente cedido por Santos. Grifos meus)

Carlos Alberto Vieira é regente da Orquestra Sinfônica de Florianópolis, pertencente a uma família de gerações de músicos de Florianópolis. Seu pai, Carlos

Vieira, conhecido como Seu Carlinhos, tocava violão tenor, tendo integrado o *Regional do Nilo* e o conjunto *Vibrações*, entre outros, anteriores a este período. Seu avô, Sebastião Bousfield Vieira, além de músico amador, escrevia uma coluna dedicada ao assunto no jornal *A Gazeta*, nos anos 1930 (ver Téo 2007b) e foi o fundador da orquestra. Segundo Vieira, apesar da dedicação por gerações, para a família sempre foi difícil viver de música.

Conheci mais de perto meu pai, meu avô, que eram excelentes músicos. Não por serem meu pai e meu avô, mas eram excelentes músicos. Eu assino embaixo com todas as letras. E eles tocavam muito. Agora, o meu avô era bancário, era jornalista, e era músico também. Meu pai era funcionário. Foi da polícia militar, era telegrafista, depois foi do correio... telégrafo, né? E era músico também. Então era difícil o camarada que vivesse exclusivamente de música, não dá! Mesmo hoje, é difícil. (...) Eu vivo só de música, mas vivo o que? Dando aula, tocando, fazendo de tudo. A minha sorte hoje é que tem vários da família morando junto que todos fazem a mesma coisa, então quando um não tem, o outro tem, então supre a necessidade do outro financeiramente. Ninguém passa fome, tá? Mas é difícil, não é fácil. E antigamente também era assim. Nunca foi diferente não. (Entrevista de Carlos Alberto Angioletti Vieira concedida a Bernardo Sens dos Santos. Florianópolis, abril de 2008. Transcrito por mim a partir de áudio gentilmente cedido por Santos)

Os conjuntos de choro de Florianópolis deste período de transformação do choro mantinham, de certo modo, características dos antigos *regionais*. Muitos dos seus músicos, de fato, eram remanescentes dos tempos de rádio, tendo integrado seus quadros na função de acompanhar os cantores locais. Destaca-se também a existência de certa circularidade na formação dos conjuntos da época, em outras palavras, era freqüente que alguns músicos integrassem diferentes conjuntos (como é o caso de Carlinhos), o que nos faz supor que não eram muitos os músicos dedicados ao gênero na cidade, ou pelo menos os dispostos a se apresentar em público.

Um desses remanescentes dos tempos do rádio foi José Cardoso, o Zequinha, responsável por um dos mais destacados conjuntos da cidade, o *Regional do Zequinha*. Nascido em Florianópolis em 1930, iniciou-se no violino muito cedo, logo formando um trio com o pai e o irmão que, de mudança para o Rio de Janeiro em meados dos anos 1940, atuou em rádios e circos, depois voltando para a capital catarinense, onde também atuou em rádios e shows pela cidade. Entre 1954 e 1957 atuou em regionais, em rádios e casas noturnas, primeiro em Curitiba e em seguida no Rio de Janeiro, voltando a Florianópolis no fim deste período. De volta, continuou atuando em rádios até 1963,

chegando a atuar no acima citado *Nilo e Seu Regional*. Com o fim das atividades dos regionais nas rádios, continuou atuando em orquestras dos clubes da cidade até se afastar, dedicando-se ao ensino de música na escola local “Casa da Arte”. No contexto da ‘revitalização’ do choro, entre 1981 e 1989 voltou a apresentar-se, formando com antigos alunos seus o *Grupo Musical Regional do Zequinha*. Veio a falecer em 1990.



Figura 6 - “José Cardoso, o Zequinha, com seu violino: “O chorinho vem sendo mais aceito pelas camadas mais jovens”” (O Estado, 25 de agosto de 1985, p34).

A trajetória de Zequinha ficou marcada pela polivalência, espécie de “estratégia de sobrevivência” (termo emprestado de Bessa 2005). O músico atuou nas mais diversas frentes que a vida profissional musical podia lhe proporcionar (e até além de seus limites) e, no campo composicional, freqüentou diferentes estilos musicais.

Nas rádios foi de tudo: músico, diretor musical, locutor, contra-regra e até ponta em rádio teatro. Estudou e executou vários instrumentos: violino, contrabaixo, violão tenor, violão, piano e bandolim. Compositor de choros, valsas, canções, boleros e por ai afora, sua obra é testemunho de amor à música popular – em especial o chorinho, e pela música e músicos de sua terra. (Zequinha: Obra musical 1990: 6-7)

Ao escolher atuar profissionalmente em música, restou a Zequinha buscar as mais variadas formas de atividade, nem sempre gozando do retorno esperado. Nesse sentido, o músico exibía certa mágoa em algumas declarações aos jornais da época, alegando falta

de reconhecimento e desvalorização, tanto do artista quanto da música brasileira, não apenas perante os meios de comunicação, mas também dentro do próprio meio musical.

“Sempre fui marginalizado no setor artístico, nunca me deram valor porque nunca pus as unhas de fora.” (O Estado, 30 de agosto de 1983, p31)

“Tenho 26 anos de rádio e uma carreira extensa e posso dizer que realmente santo da terra não faz milagres.” (O Estado, 3 de Julho de 1984, p19)⁷¹

Para José Cardoso, o chorinho tem atualmente muita aceitação por parte das pessoas mais jovens, que o estão descobrindo e valorizando, embora, de maneira geral, a música brasileira esteja fortemente desvalorizada. (O Estado, 25 de agosto de 1985, p34)

Neste período de retorno do conjunto, formado agora por integrantes de uma nova geração, o *Regional do Zequinha* foi atuante, na medida do possível, enquanto lhe foi oferecido espaço.

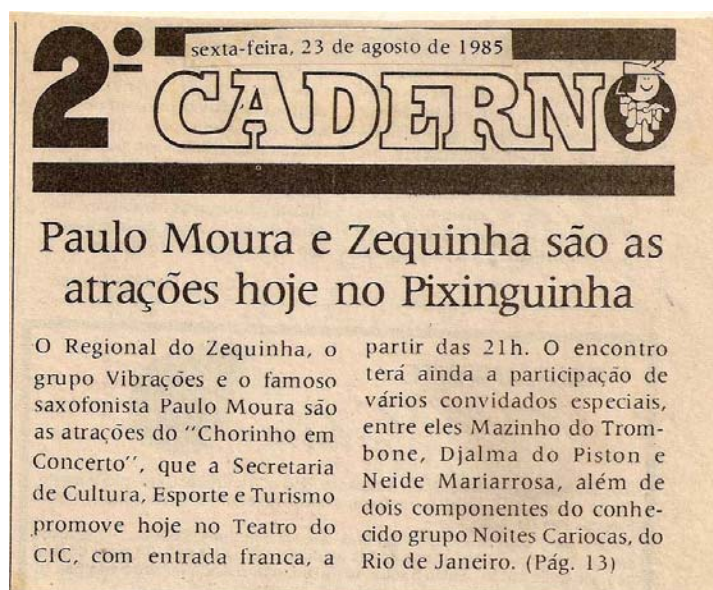


Figura 7 – Jornal O Estado: Apesar da manchete equivocada, a chamada é para o *Chorinho em Concerto*, embora o *Regional do Zequinha* também tenha participado do *Projeto Pixinguinha*, no mesmo mês (O Estado, 23 de agosto de 1985, capa do segundo caderno).

⁷¹ A matéria de onde foi extraída esta declaração, presume-se, era sobre o show de lançamento do disco *Som da Gente* (ver adiante). O “presume-se” é por conta de eu não ter tido acesso ao texto completo, pois infelizmente parte do trecho superior da folha do exemplar disponível na Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina foi recortado e subtraído, sobrando apenas a parte inferior da matéria. Este fato foi, infelizmente, constatado também em alguns outros exemplares consultados de diferentes anos do período pesquisado.

Suas apresentações mais destacadas foram em duas edições do *Projeto Desterro*, em 1982 e 1983, o espetáculo *Fala Coração*, de 1983, o festival *Chorinho Bem Chorado* e o *Encontro Nacional do Choro*, ambos em 1984, os *I e II Chorinho em Concerto*, em 1985 e 1986 e o *Projeto Pixinguinha*, de 1985. No movimentado mês de agosto de 1985 para o choro na Ilha, o jornalista Aldírio Simões comentava a agenda do conjunto em sua coluna *Clube do Samba*.

O Regional do Zequinha, que tem como líder o mestre José Cardoso, o popular Zequinha, vem trabalhando de forma incansável pela preservação da música popular brasileira, em especial o chorinho aqui na Ilha. Segundo o percussionista Falcão, o relações públicas do grupo, no mês de agosto o Regional está com a agenda cheia.

No dia 23 (sexta-feira) o Regional do Zequinha apresenta-se no projeto “Chorinho em Concerto”, ao lado de grandes nomes como Paulo Moura. Neste mesmo dia, às 22:30 horas, os rapazes estarão na Festa do Folclore, em Pântano do Sul. No sábado, dia 24, eles têm presença no Projeto Pixinguinha e da mesma forma no dia 25, no CIC, às 18:30 horas. O mais tradicional do grupo de chorinho da ilha parte também para um trabalho de composições próprias do maestro Zequinha. (O Estado, 16 de agosto de 1985, p17)

E falando em composições próprias, quando da segunda edição do *Projeto Desterro*, surgiu a proposta de gravar todos os participantes do evento para a posterior produção de “um álbum duplo contendo uma faixa de cada um dos 24 intérpretes e compositores” (O Estado, 30 de agosto de 1983, p31). É possível que a idéia tenha germinado um resultado um pouco mais modesto, o LP *Som da Gente*⁷², que foi comentado pelo jornalista Aramis Millarch no jornal *Estado do Paraná*, sob o título *A música barriga-verde*.

Gravado num estúdio improvisado no Centro Integrado de Cultura, em Florianópolis, o disco traz surpresas agradáveis como o violonista Ricardo Boppré executando “Aquarela do Brasil” e o regional do Zequinha com “Apaixonado” e “Quando Morre a Tarde”, composições de José Cardoso. O ótimo grupo Engenho, já com três elepês independentes gravados (os dois primeiros independentes, o terceiro saiu pela Continental) comparece em duas das melhores faixas: “Meu Boi Vadiou” (Allison A. Motta) e “Braço Forte” (Citaldo/Chico Thives). Outro grupo catarinense, já com um elepê independente gravado - o Expresso Rural é ouvido em “Tom Natural” (Daniel Lucena/Robert Alencar) e “Manhas do Sul do Mundo” (Daniel Lucena). Zuvaldo Ribeiro e o grupo Grande Passado apresentam “Menininha”. Infelizmente, Frank (“Som da Gente”, “Ave Ligeira”), Renato Botelho (“Olho d’Água”) e, especialmente, Beto Mondadore (“Suco de Imaginação”) são

⁷² Há um exemplar na Casa da Memória (Fundação Franklin Cascaes), no centro de Florianópolis (Rua Padre Miguelinho, 58; esquina com a Rua Anita Garibaldi). Ver Figura 8.

ainda inseguros, com músicas prejudicadas. (Adamis Millarch, O Estado do Paraná, 4 de novembro de 1984, p20)⁷³

O *Regional do Zequinha* participara com duas faixas, *Apaixonado*, composta pelo líder do grupo e pelo violonista Léo, e *Quando Morre a Tarde*⁷⁴, de Zequinha, ambas mais tarde editadas em uma coletânea das músicas desse compositor após sua morte (Zequinha 1990; ver Anexo I).



Figura 8 – Capa e contracapa de um exemplar do LP *Som da Gente*, de 1984, com duas faixas do *Regional do Zequinha*. Foto do exemplar da Casa da Menória.

No decorrer dos anos 1980, a vida chorística da capital catarinense foi enriquecida com importantes eventos que contaram com a presença de convidados de fora, o que lhes deu certo caráter ‘nacional’.

Em decorrência das enchentes que atingiram parte do Estado de Santa Catarina em 1983, foi realizado o espetáculo *Fala Coração*, que, por seu caráter beneficente e tendo em vista a repercussão da tragédia em nível nacional, pôde contar com a participação de artistas com projeção nacional. Assim como os artistas locais, Paulinho da Viola, a dupla Kleiton e Kledir, o conjunto *As Frenéticas* e a cantora Diana Pequeno abriram mão do cachê. O show, cuja entrada era no mínimo dois quilos de alimentos, contou com a presença de cerca de três mil pessoas. Os participantes catarinenses foram “Ricardo Boppré, Maria Haro, Marcão, Avatar, **Regional do Nilo**, Asa de Morcego,

⁷³ A crônica completa se encontra disponível em <http://www.millarch.org/artigo/musica-barriga-verde> (consulta em agosto de 2008). O sítio virtual <http://www.millarch.org/> disponibiliza publicamente um banco de dados com mais de 50,000 artigos digitalizados, publicados entre 1957 e 1992, de autoria de Aramis Millarch (1943-1992), jornalista e crítico de cinema e música.

⁷⁴ As mesmas músicas foram mais tarde regravadas em CD de 1996 do conjunto *Nosso Choro*, também de Florianópolis. Ver o texto do CD no Anexo II.

Mauro Montezuma, **Regional do Zequinha**, Grupo Moçambique, Jaguari, Jaguarito e Osvaldinho, Expresso Rural, Neco, Feijão Maravilha e Engenho”, conforme contou o jornal *O Estado*, em 20 de julho daquele ano (p16, grifos meus), com chamada na primeira página. Dois dias depois, o jornalista Aldírio Simões, em seu constante esforço em prol da música e cultura ilhoa, fez publicar em sua coluna *Clube do Samba*, uma crítica elogiosa aos participantes catarinenses – em especial ao clarinetista Nilo Dutra – sob o título “Artistas da terra se destacaram no show Fala Coração” (ver Anexo II).

O ano de 1984 contou com dois eventos especialmente relacionados ao choro. Foi realizado o *Chorinho Bem Chorado*, espetáculo produzido pela *Maricota Produções* e que reuniu alguns dos músicos do gênero que estavam mais em evidência à época. Participaram do evento os conjuntos *Regional do Nilo*, o *Regional do Zequinha*, o *Vibrações*, além do violonista lagunense Ivaldo Roque. Curioso notar que, talvez devido à diminuta quantidade de *chorões* locais – ou pelo menos a dos dispostos a se apresentar em público –, as formações dos conjuntos se repetiam, como é o caso do *Vibrações* e do *Regional do Nilo*. Aliás, como já dito neste capítulo, uma característica local. Quanto ao repertório, além dos choros tradicionais, foram executadas neste evento composições próprias, sempre interpretadas pelos seus autores.

A noite se inicia com o *Vibrações*(...). O grupo formado por Carlinhos do Tenor (violão[tenor]), Noca (cavaquinho), Léo (violão), Paulo (violão), Cláudio (pandeiro) e Wagner do Bandolim (bandolim).

(...)

Na segunda parte do espetáculo aparece o *Regional do Zequinha*, liderado pelo maestro José Cardoso, um dos mais populares músicos de nossa terra. E, assim como acontece no *Vibrações*, onde experientes intérpretes unem-se a jovens talentos para produzir a nossa mais autêntica música, *Zequinha* sobe ao palco com seu violino e bandolim acompanhado por Geraldo (cavaquinho), Beto (violão), Falcão (atabaque), João Carlos (afoxé) e Souza (pandeiro).

O maestro José Cardoso, além de ser um extraordinário intérprete, é um de nossos mais expressivos compositores. Nesta quarta-feira apresentará somente músicas de sua autoria, como “Amigo Noca”, “Doutor no Cavaquinho”, “Pinheiro na Conselheiro”, “PX Walter”, “Apaixonado”, esta em parceria com Léo, e “Quando Morre a Tarde”.

(...)

O violinista [sic] Ivaldo Roque, acompanhado por Nereu de Souza, ambos de Laguna, dá continuidade ao espetáculo. (...)

(...)

O espetáculo encerra-se com o *Regional do Nilo*, o mais conhecido do Estado e que equipara-se aos melhores do País. O Maestro Nilo Cordeiro Dutra com seu clarinete

acompanhado por Léo (violão), Newton (violão), Noca (cavaquinho) e Walter Dias (pandeiro) interpretará “Chorando Baixinho” e “Ternura”, de Abel Ferreira, e “Chorinho do Léo”, de sua autoria, entre outras composições. (Recorte de jornal sem data, do arquivo pessoal de Wagner do Amaral Segura)

No mesmo ano, entre os dias 20 e 22 de julho, aconteceu o *Encontro Nacional do Choro* – mais uma vez, realização da *Maricota Produções Artísticas* em conjunto com a Secretaria de Turismo de Florianópolis (Setur), apoio de empresas de comunicação locais e patrocínio do Banco do Estado –, em um esforço para colocar a cidade em evidência no cenário nacional do choro. Para tanto, foram convidados músicos conhecidos nacionalmente, além de jornalistas e críticos musicais dos principais órgãos de imprensa dos grandes centros para a realização de debates. Estiveram presentes na capital catarinense o bandolinista Déo Ryan, o conjunto *Noites Cariocas*, o trombonista Zé da Velha, o acordeonista Orlando Silveira e Paulo Moura. Os representantes locais foram o *Regional do Zequinha*, o *Regional do Nilo*, o *Vibrações*, Ivaldo Roque e Nereu Souza, Mazinho do Trombone e o conjunto *Feijão Maravilha*. Os jornalistas convidados foram Juarez Fonseca, Zuza Homem de Mello, Tárík de Souza, Roberto Moura, Ruy Castro e Ilmar Carvalho. Este último deixou suas impressões sobre o evento no periódico *O Pasquim*, do Rio de Janeiro, sob o título “Choro em Florianópolis: comove e encanta” (ver Anexo II).

No ano de 1985, no dia 23 de agosto, foi realizado o espetáculo *Chorinho em Concerto*, com a volta de alguns dos músicos convidados para o *Encontro Nacional* do ano anterior, além dos músicos locais, com a ausência do *Regional do Nilo*, em virtude do falecimento do clarinetista, alvo de homenagens. O evento foi idealizado pelo jornalista Aldírio Simões e contou com o apoio da Secretaria da Cultura, Esporte e Turismo do Estado

(...) Além de Paulo Moura, estão vindo do Rio com a finalidade de participar do concerto dois componentes do grupo *Noites Cariocas* – Toni, violão de sete cordas, e Julinho, cavaquinho. Eles acompanharão o saxofonista juntamente com outros dois músicos catarinenses: Cláudio (percussão do *Vibrações*) e Dirceu (flauta).

Para o espetáculo também foram convidados Mazinho do Trombone e Djalma do Piston, dois instrumentistas da Ilha que tocarão junto com Dirceu (flauta), Marquinhos do Cavaco (percussão) e Rolando (surdo). A cantora Neide Mariarrosa é outra que tem presença assegurada no palco do CIC cantando clássicos do choro – “Doce de côco” e “Carinhoso”.

A programação ainda prevê a participação de Ire, que, ao piano acompanhará a cantora Betinha numa música de Néelson Wagner (compositor catarinense). Leleco, cantor do grupo Couro e Corda, por sua vez, terá o acompanhamento de Toni no violão de sete cordas. Aldo Gonzaga fará um solo no piano, tudo antecedendo a apresentação de Paulo Moura.

O concerto ainda renderá uma homenagem póstuma a três antigos músicos que ajudaram a fazer a história do chorinho em Florianópolis: Avico do Bandolim, Nelson do Cavaquinho e Nilo Dutra, todos já falecidos. Para lembrá-los, haverá uma projeção de slides com a execução de algumas músicas gravadas e colhidas nos arquivos do poeta Zininho. (O Estado, 23 de agosto de 1985, p34 – Segundo Caderno)

No início de novembro de 1986, aconteceu uma segunda edição do *Chorinho em Concerto*, realizado em pleno Largo do Mercado Público, com a intenção de “levar o chorinho ao encontro do povão” (O Estado, 11 de outubro de 1986, capa do segundo caderno), de acordo com Aldírio Simões, um de seus produtores (o outro foi Décio Bortoluzzi). O evento contou com o apoio institucional da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado e da Setur e da prefeitura de Florianópolis, além do Banco Regional do Extremo Sul. Contou com as participações locais do *Regional do Zequinha* e do *Vibrações*, além de Mazinho do Trombone, da cantora Neide Mariarrosa e da banda da Polícia Militar. Os convidados de fora foram os flautistas Dirceu Leite (também presente no ano anterior), do Rio de Janeiro, Plauto Cruz, do Rio Grande do Sul, e Luiz Carlos Dias, do Paraná.

O conjunto *Vibrações*, presente na maioria destes eventos de maior envergadura, foi fundado no início dos anos 1980, tendo à sua frente o então jovem bandolinista Wagner do Amaral Segura, músico bastante atuante até os dias de hoje, principalmente no samba e no choro, mantendo uma escola de música basicamente dedicada a estes dois gêneros. O conjunto, em suas diferentes formações, assim como o *Regional do Zequinha*, é um perfeito retrato das transformações ocorridas neste período, mesclando antigos e experientes músicos – daqueles intuitivos, identificados como autênticos chorões, de musicalidade adquirida pela aprendizagem não-formal de bailes, ruas e saraus, como são os casos, por exemplo, de Carlos Vieira, Nabor Ferreira e Walmir Scheibel – a jovens músicos, daquela nova geração com pretensões musicais mais ambiciosas, buscando assim aprendizado formal, além do adquirido do convívio com os antigos. Nesse sentido, Wagner se orgulha de ter sido, segundo ele, o introdutor do ensino de harmonia por cifras

na cidade⁷⁵, além de também alegar ter sempre se esforçado no sentido de fortalecer o intercâmbio com os músicos de choro do Rio de Janeiro⁷⁶.

Talvez o ponto alto da carreira do conjunto *Vibrações* tenha sido a participação no projeto *Pixingão*, de 1986, que reuniu para algumas apresentações conjuntos de todo país na Sala Funarte/Sidney Miller, no Rio de Janeiro, sendo um dos 11 selecionados como revelações entre 489 candidatos, de todo país, participantes do *Projeto Pixinguinha* do ano anterior (ver Anexo II).

No final de 1986, a Pró-Música de Florianópolis⁷⁷ encerrou seu calendário com um concerto do lendário conjunto *Época de Ouro*, fato que possivelmente abriu a possibilidade de o *Vibrações* ser convidado para encerrar o calendário do ano seguinte. Era a mais pura materialização da *narrativa da música popular clássica* de Hamm (1995)⁷⁸, muito comum ao choro. Também uma demonstração de que, se era recorrente a vitimização dos músicos por eles próprios e por jornalistas e críticos da época, que incansavelmente denunciavam falta de apoio e de espaço para o choro na cidade, havia, por outro lado, ampla aceitação do gênero, a ponto de, por dois anos seguidos, conjuntos de choro encerrarem um calendário elitista por natureza, injetando-lhes uma inegável carga de status e distinção.

Tanto o regional do Zequinha quanto o *Vibrações* atuaram até os fins dos anos 1980, deixando frutos: Geraldo Vargas, integrante do conjunto de Zequinha, fundaria em 1989 o conjunto *Cordaviva*, que no mesmo ano participaria do *Projeto Pixinguinha*. Já em 2003 lançaria o CD *Sarau no Ribeirão*, exclusivamente com músicas de sua autoria, gravado no Rio de Janeiro, com participação de seu conjunto e de músicos conceituados no choro carioca, como Jorginho do Pandeiro, Rui Alvim, Samuel Oliveira, Pedro Paes, João Lyra e, principalmente, Maurício Carrilho, que produziu o CD, fomentado pela Fundação Catarinense de Cultura. Já Wagner Segura fundaria em 1991 o conjunto *Nosso Choro*, que contava com integrantes do *Vibrações* e do *Regional do Zequinha*, e que em 1996 lançou CD com músicas de compositores catarinenses antigos e contemporâneos,

⁷⁵ Conforme o músico me informou em comunicação pessoal (sem registro), e também a Santos (2008).

⁷⁶ Também conforme comunicação pessoal do músico.

⁷⁷ A Pró-Música de Florianópolis, instituição dedicada à promoção de concertos de música erudita, promove anualmente um calendário cujas despesas são fomentadas pela arrecadação entre seus sócios. Mais informações em <http://www.promusica-sc.com.br/> (Consulta em março de 2009)

⁷⁸ Ver capítulo 2.1 deste trabalho

também fomentado pela mesma fundação. Neste CD, Wagner já teria abraçado o violão de sete cordas, deixando o bandolim a cargo do paraense Roberto Salgado. A partir dos anos 1990 aos dias de hoje, a cidade vem apresentando espantoso crescimento e, como consequência, rápidas mudanças. Novos conjuntos, cursos, festivais e outros eventos relacionados ao choro aconteceram e vem acontecendo. Mas, como diria o Gastão, meu colega de ‘tocatas’ aos domingos, essa é outra história.

Neste último capítulo foi exibido um panorama do choro em Florianópolis no período que vai da segunda metade da década de 1970 aos fins dos anos 1980, onde foi possível observar os reflexos locais da transição do gênero em nível nacional. O choro, após um período eclipsado, ganhou novo impulso graças, entre outros fatores, a uma política cultural nacionalista iniciada pelo governo ditatorial. Nesse cenário, o choro foi privilegiado enquanto gênero considerado “autenticamente brasileiro”, e a capital catarinense, a reboque desta nova onda nacionalista, pôde contar com eventos de amplitude regional e nacional em que o choro esteve envolvido. Ainda neste capítulo, examinamos o perfil do *chorão* ilhéu da época, músico amador e dotado de aprendizado empírico e não-formal, e as transformações deste perfil também inerentes a este período. Por fim, observamos as trajetórias dos principais conjuntos atuantes na época.



Figura 9 – Conjunto Vibrações. Da esquerda para a direita: Wagner Segura, bandolim; Carlinhos (Carlos Vieira), violão tenor; Paulo Roberto, violão de sete cordas; Laércio Martins, cavaquinho; Cláudio Souza, pandeiro; Henrique, tam-tam. Do arquivo particular de Cláudio Souza



Figura 10 – Conjunto Vibrações na formação que viajou para se apresentar no Rio de Janeiro. Da esquerda para a direita: Wagner Segura, bandolim; Cláudio Souza, pandeiro; Laércio Martins, cavaquinho; Nabor Ferreira, saxofone; Walmir Scheibel, violão de seis cordas; Márcio Alves, violão de sete cordas (O Estado, 19 de julho de 1986, capa do segundo caderno).

CONCLUSÃO

A base inicial que ajudou a fundamentar este trabalho foi construída pela leitura da musicografia do choro e da música popular brasileira, onde a história do choro é contada a partir da profusão de danças de salão estrangeiras no século XIX, rapidamente absorvidas e transformadas pelos músicos nativos reunidos no tripé de intensa intercomunicação formado pelas bandas militares e similares, pianeiros e trios de pau-e-corda.

Esta transformação, tida por parte da literatura como ‘abrasileiramento’ ou ‘nacionalização’, foi aqui compreendida de outro modo, mediante as idéias apresentadas no capítulo 2, que vieram no sentido de construir um entendimento do choro como produto de um encontro de musicalidades, estas por sua vez originadas de um intenso fluxo de povos com diferentes culturas, fluxo este que é fruto de um processo iniciado meio milênio atrás, o de invasão das Américas pelos europeus. Resultou a partir de tal processo um território multimusical (Nettl 2005), ou um povo dotado de diferentes musicalidades, dentre as quais as mais evidentes (e não únicas) são as de matriz européia e africana, e é esta última, de acordo com Sandroni (2001), que predomina em nossa música. Ao mesmo tempo a música brasileira sempre esteve em constante transformação, como um complexo mosaico transitório, se fundindo e incorporando elementos externos a ela, de acordo com a proposta de *hibridismo* aplicado à música popular latino-americana (Vargas 2004). Esta fusão ou incorporação nunca deixou de ser repleta de conflitos (*fricção de musicalidades*, Piedade 2005), em especial com a música popular em torno do eixo jazz/rock promovida mundialmente como universal (Menezes Bastos 1995).

Diante de tudo isso, onde entra Florianópolis? Ora, se retomarmos o choro em suas origens no século XIX, a cidade entra como parte de um todo, parte de um “vasto sistema transatlântico de gêneros musicais” (Menezes Bastos 2007b) constituído por Brasil, África e Portugal. O choro deve ser visto nessa perspectiva de continuidade, formando tradições regionais em todo país, país este do qual Desterro/Florianópolis fez e faz parte, significando que a cidade esteve sempre conectada à vida musical brasileira, com suas particularidades regionais e locais. Aqui também repercutiram chorosas melodias, desde tempos de império, nos saraus, nos salões, nos clubes, através das

inúmeras bandas e sociedades musicais (algumas em atividades até hoje), pelas mãos de músicos das mais diversas origens, desde músicos de rua e seresteiros até compositores como Álvaro de Souza e Sebastião Vieira, através dos regionais que difundiam sua música através das ondas dos rádios até chegarmos ao período da retomada do choro em nível nacional, quando conjuntos em que diferentes gerações de músicos conviveram, tais como o *Regional do Nilo*, *Vibrações* e *Regional do Zequinha*, foram protagonistas de uma vida chorística local, com algumas incursões em nível nacional. Conjuntos que deixaram seu legado até hoje, e que, assim, ajudaram a construir uma tradição local do choro (à qual, por sua vez, em sua época deram continuidade).

Quando imaginei uma temática para apresentar o projeto que resultou neste trabalho, pensei em falar sobre o choro, até mesmo no sentido de satisfazer uma curiosidade pessoal sobre o passado do gênero – e da música popular, em geral – na cidade de Florianópolis, assunto às vezes ainda carente de uma maior atenção na abordagem histórica e incipiente na abordagem (etno)musicológica. Esta falta de referências me deu uma sensação de tatear no escuro, contando apenas com o apoio dos poucos, ótimos e recentes trabalhos na área, que foram de grande valia. Se este trabalho, em sua modesta contribuição, pode ser considerado pioneiro, está, por outro lado, condenado a – o que não é, de modo algum, negativo – tornar-se rapidamente obsoleto, tendo em vista o crescente interesse neste objeto, não apenas na (etno)musicologia, mas que, especialmente nesta área, tende a ser cada vez mais investigado. Nesse sentido, gradativamente a cidade, enquanto parte do sul do Brasil, vai tornando-se parte da historiografia musical brasileira, de certa maneira atendendo os anseios de Maria Elizabeth Lucas (1998), que chamava a atenção para um maior interesse musicológico para a região⁷⁹.

Ao partir do quase total desconhecimento acerca do passado musical florianopolitano, foi bastante surpreendente descobrir diversos indícios de uma vida musical que, sem dúvida, merece maior atenção em futuros trabalhos. Uma das contribuições desta dissertação, nesse sentido, foi de, através da observação da vida musical desterrense/florianopolitana, lançar um olhar mais detalhado ao panorama do

⁷⁹ A autora se refere ao enfoque da música colonial, mas por que não estender a idéia para a música popular?

choro na cidade nos fins dos anos 1970 até fins dos 1980, período em que o choro ganhou um novo fôlego em âmbito nacional e passou por transformações, como vimos no capítulo 4. Por estas terras, pudemos observar que houve uma convivência entre gerações naqueles tempos, configurando-se um período que nos liga aos tempos dos rádios, das orquestras dos clubes, das retretas em praça pública, etc. Além disso, foi importante constatar que os músicos e entusiastas do choro de Florianópolis se esforçaram para – e, em certa medida, conseguiram – de alguma forma fazer parte desse ambiente musical nacional.

A favor do entendimento da capital catarinense como inserida em um todo nacional, foi deixada de lado a questão da existência ou não de uma identidade própria – ou *sotaque*, como gostam de dizer os chorões – do choro e da música local, permanecendo esse tema em aberto, o que demandará um amplo levantamento e análise de material musical⁸⁰. Nos dias de hoje tal questão fica problematizada, com o intenso crescimento dessa cidade, que ano a ano assiste ao estabelecimento e visita de cada vez mais levas de imigrantes e turistas de outros estados a até mesmo de outros países, numa espécie de fenômeno de transição em que a cidade deixa de ser uma pacata capital periférica para tornar-se convidada a tomar parte da grande festa globalizante⁸¹. Esta abertura para um sistema nacional-internacional demanda novas formas de abordagem,

⁸⁰ Além de gravações caseiras e da notícia da existência de um amplo material ainda não devidamente identificado e classificado (ver capítulo 3, item 3.4; ver também Téó (2007a: 138), onde o autor cita a existência de “grande quantidade de material”, entre partituras e arranjos, pertencentes ao acervo da *Sociedade Musical Amor à Arte*. É possível imaginar a existência de ainda outros acervos ainda não explorados), tive acesso e notícia de poucas gravações comerciais, seja do passado recente ou mais distante da cidade, talvez devido à ausência de um maior desenvolvimento da indústria fonográfica e dos meios de massa locais. Nem é preciso dizer que a partir dos anos 2000 o cenário muda, de modo que cada vez mais trabalhos de choro e de música popular vêm sendo produzidos na Ilha, permitidos pelas mudanças tecnológicas como a massificação da informática e da internet, que explodiram a partir de fins do século XX, levando à paulatina derrocada dos grandes conglomerados multinacionais de comercialização de música em favor da crescente disseminação de pequenos estúdios e selos musicais, além da possibilidade de gravar e divulgar sem sair de casa. Nesse sentido, no já longínquo ano de 1985, ao entretecer a história da música à economia, Jacques Attali (2003) foi profético, ao prever a “era da composição”, em que a ausência de códigos levaria cada indivíduo a desenvolver sua própria percepção de mundo, porém procurando ligá-la aos outros que o cercam, conduzindo a um cenário em que a música não-comercial anuncia um fim não-capitalista.

⁸¹ Em Janeiro de 2009, fato muito festejado pela imprensa local, Florianópolis chegou a ser indicada como um dos 44 melhores destinos turísticos por um prestigiado jornal estadunidense. Na matéria, lemos o depoimento de um empresário estrangeiro estabelecido na ilha: “It’s a mixture of St.-Tropez and Ibiza but without the attitude and without the prices”. (<http://travel.nytimes.com/2009/01/11/travel/11party.html?scp=1&sq=florianopolis&st=cse>. Consultado em abril de 2009)

uma vez que a configuração da população local está em pleno processo de transformação, em certa medida tornando o habitante destas paragens, o *manezinho* (enquanto identidade construída), estrangeiro em própria terra.

Para concluir, a tendência é que o “hiato de gerações” no mundo do choro, apontado por Lacerda (2007: 31), se torne ainda maior, com a chegada de novo público e de novos músicos vindos de fora e totalmente ignorantes do passado e da música local (como foi meu caso). Portanto, penso que uma das contribuições deste trabalho é somar-se a outros já escritos e ainda a se escrever, no intuito de registrar tal passado e, quem sabe, ajudar a diminuir este hiato.

Referências bibliográficas

A NOTÍCIA/AN CAPITAL (Jornal), 22 de Abril de 2006. Disponível em <http://an.uol.com.br/ancapital/2006/abr/22/1opi.jsp>. Consultado em Julho de 2007.

ARAÚJO, Hermes Reis de. Fronteiras internas: urbanização e saúde pública em Florianópolis nos anos 20. In: Ana Brancher. (Org.). Fronteiras internas: urbanização e saúde pública em Florianópolis nos anos 20. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999, v. , p. 102-113.

ATTALI, Jacques. Noise: the political economy of music. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press. 2003.

BAIA, Silvano Fernandes. Estudos sobre música popular: considerações sobre um campo acadêmico em formação. In: Anais da ANPPOM 2007. CD-ROM. São Paulo, 2007.

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu. Revista Eletrônica de Musicologia, Volume XI. 2007. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/REMv11/04/04-bastos-jazz.html> (Consulta em 05/2008)

BESSA, Virginia de Almeida. Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, Departamento de História, 2005.

BINDER, Fernando Pereira. Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Unesp, Instituto de Artes, 2006.

BLACKING, John. "Humanity Organized Sound", in (do autor) How Musical is Man? Seattle and London: University of Washington Press, 1973.

BLOES, Cristiane Cibeli de Almeida. Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, Instituto de Artes, 2006.

BOPPRÉ, Afrânio. Expansão urbana em Florianópolis: conflito entre a cidade real e a cidade legal. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2003.

BOURDIEU, Pierre. O Campo Científico. In: Pierre Bourdieu: Sociologia (Org. Renato Ortiz). São Paulo. Ática, 1983. Pp.122-155.

CABRAL, Sergio. Pixinguinha: vida e obra. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. Nossa Senhora do Desterro (volume 2): memória. Florianópolis: Lunardelli: 1979.

CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza. Educação continuada à distância para músicos da Filarmônica Minerva – Gestão e Curso Batuta. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, Escola de Música, 2004.

CARVALHO. José Jorge. Entre o Clássico e o Popular. Série Antropologia. UNB, 1991.

CARVALHO, Ana Paes de. O Violão na escola do choro: uma análise dos processos não-formais de aprendizagem. Monografia de Conclusão de Curso. Rio de Janeiro: Uni-Rio, Centro de Letras e Artes, 1998.

CASTAGNA, Paulo. A aclimação das danças de salão e os primórdios do nacionalismo musical no Brasil. Apostila nº. 13. Curso de história da música brasileira. Instituto de Artes da UNESP, 2003.

CAZES, Henrique. Choro: do quintal ao municipal. 3ª edição. São Paulo: Ed.34, 2005.

CLAYTON, Martin; HERBET, Trevor; MIDDLETON, Richard (editores). The cultural study of music: a critical introduction. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2003.

COSTA, Gláucia Dias da. Vida noturna e cultura urbana em Florianópolis (décadas de 50, 60 e 70 do século XX). Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2004.

DA MATTA, Roberto. Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: Relativizando: uma introdução à antropologia social - Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>.

ENTLER, Ronaldo; OLIVEIRA JR, Antônio Ribeiro de. Rio de mão dupla: dois olhares sobre a metrópole. In: Revista Facom, No 11. São Paulo: FAAP, 2003. Pp. 6-14.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. A Farra do Boi: palavras, sentidos e ficções. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997

FLORIANÓPOLIS: origens e destino de uma cidade a beira mar (31 suplementos de jornal publicados periodicamente). Florianópolis: Diário Catarinense, 1996.

FREIRE, Alberto Nascimento. Política Cultural no Brasil: do Estado ao mercado. Trabalho apresentado no III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA, 2007. (Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AlbertoFreire.pdf> – consulta em Nov/2008).

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. O Choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e obras. Artigo de Mestrado. UFMG, Escola de Música, 2005.

GARCIA, Carmen Silva. Pattápio Silva, flautista virtuose, pioneiro da belle époque brasileira. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, Departamento de Música, 2006.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: O Saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997.

HAMM, Charles. Putting Popular Music in its Place. Cambridge UK: Cambridge University Press, 1995.

HANSLICK, Eduard. Do Belo Musical. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

HARO, Martim Afonso Palma de. Ilha de Santa Catarina – Relato de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX. Florianópolis: Lunardelli, 1990.

HOLLER, Marcos Tadeu. A Música na Imprensa Em Desterro no Séc. XIX. In: Anais da ANPPOM 2007. CD-ROM. São Paulo, 2007.

_____. Fontes sobre a história da música em Desterro. DAPesquisa: Revista de investigação em Artes. Vol. 3, Nº 1, Ano5. 2008. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/

HOLLER, Marcos; PIRES, Débora Costa. Atuação das sociedades musicais e bandas civis em Desterro durante o Império. DAPesquisa: Revista de investigação em Artes. Vol. 3, Nº 1, Ano5. 2008. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/

HOOD, Mantle. The Challenge of Bi-musicality, *Ethnomusicology*, 4, 1960. Pp.55-59.

KERMAN, Joseph. Musicologia. São Paulo: Martins Fontes, 1987

KIEFER, Bruno. A modinha e o lundu. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

LACERDA, Izomar. “Ilha por quem choras?” Concepções musicais e relações de poder entre praticantes do gênero musical choro na ilha de Florianópolis. Monografia de Conclusão de Curso. Florianópolis: UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.

LEAL, José de Souza; BARBOZA, Artur Luiz. João Pernambuco: arte de um povo. FUNARTE, 1982.

LOHN, Reinaldo Lindolfo. Pontes para o futuro: relações de poder e cultura urbana Florianópolis, 1950 a 1970. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002.

LUCAS, Maria Elizabeth. Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro. In: I Simpósio de Musicologia, Curitiba, 1998. Anais. Curitiba: Fundação Cultura de Curitiba. 1998. p. 69-74.

MACHADO, Aldonei. A cidade no dial: Florianópolis nas ondas médias e curtas do rádio (décadas de 40 e 50). Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 1999.

MACHADO, Carlos. O enigma do homem célebre. Ambição e Vocação de Ernesto Nazareth. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2005.

MACHADO, Ewerton Vieira. Florianópolis: um lugar em tempo de globalização. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2000.

MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

_____. História da música no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. Anuário Antropológico 93. Brasília: Tempo Brasileiro, 1995.

_____. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, v.20, n.5, 2005a. Pp. 177-213.

_____. Verbete Brasil. In: Continuum encyclopedia of popular music of the world- vol. III Caribbean and Latin America. (Org.) John Shepherd, David Horn e Dave Lacing, pp. 213-248. London: Continuum, 2005b.

_____. As contribuições da música popular brasileira às músicas populares do mundo: diálogos transatlânticos Brasil/Europa/África (primeira parte). Antropologia em primeira mão. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2007a.

_____. Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e sua pertinência ao sistema de transformações Lundu-Modinha-Fado. Antropologia em primeira mão. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2007b.

MERRIAM, Alan P. "The study of Ethnomusicology", in (do autor) The Anthropology of Music. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1980.

MIDDLETON, Richard. Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap, Popular Music, 12(2). Cambridge University Press, 1993.

MORAES, Maria José Pinto da Costa de. O choro em Belém do Pará – Sonoridade regional de um gênero musical brasileiro (Décadas de 1970 a 90). In: Trilhos da Música. Fernando Lazzetta e Lia Braga Vieira (Orgs.). EDUFPA, 2004. Pp. 87-119

MORTARI, Ana Cláudia; CARDOSO, Paulino de Jesus. Territórios negros em Florianópolis no século XX. In: História de Santa Catarina: estudos contemporâneos. 2ª Ed. Ana Cláudia Brancher (Org.). Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

MOURA, ROBERTO M. Tia Ciata e a pequena Africa no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Musica, Divisão de Musica Popular, 1983.

NATTIEZ, J-J. A semiologia musical: além do estruturalismo, depois do pós-modernismo. In: O Combate entre Cronos e Orfeu. São Paulo: Via Lettra, 2005. ed. Pp. 17-66.

NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. Rev. bras. Ci. Soc. vol.15 n.43. São Paulo, Junho de 2000.

NETTL, Bruno. The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts. University of Illinois Press. Urbana and Chicago, 2005.

_____. "What is Ethnomusicology", in (do autor) Theory and Method in Ethnomusicology. London: Free Press, 1964.

NEVES, José Maria. Villa-Lobos, o choro e os chorões. São Paulo: Ricordi, 1977.

_____. Música contemporânea brasileira. São Paulo: Ricordi, 1981.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas no samba e choro. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, Instituto de Artes, 2005.

PETERS, Ana Paula. De ouvido no rádio. Os programas de auditório e o choro em Curitiba. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2005.

PIAZZA, Walter Fernando. Santa Catarina: sua história. Florianópolis: Editora da UFSC, 1983.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities, In: E. Taylor Atkins (ed.) Planet Jazz. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, pp. 41-58.

_____. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. Opus, v. 11, 2005, p. 197-207.

_____. Expressão e sentido na musica brasileira: retórica e análise musical. Revista Eletrônica de Musicologia, Volume XI. 2007. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/REMr11/11/11-piedade-retorica.html> (Consulta em 05/2008)

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo; RÉA, Adriano Maraucci. Comentários sobre o choro atual. DAPesquisa: Revista de investigação em Artes. Vol. 1, Nº 2, Ano2. 2005. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/

_____. Atualizando a tradição. DAPesquisa: Revista de investigação em Artes. Vol. 2, Nº 2, Ano4. 2007. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/

PINTO, Alexandre Gonçalves. O choro: reminiscências dos chorões antigos. 1936. Disponível em http://www.ordiecole.com/music/o_choro.pdf (Consulta em abril de 2008)

QUINTERO-RIVERA, Marea. A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

SADIE, Stanley (Ed.). Dicionário Grove de música (edição concisa). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANDRONI, Carlos, Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Bernardo Sens dos. O Choro em Florianópolis: uma análise dos elementos interpretativos no choro Edna de Carlos Vieira e Nilo Dutra. Monografia de Conclusão de Curso. Florianópolis: UDESC, Centro de Artes, Departamento de Música, 2008.

SCHWARTZ, Roberto. Que Horas São? Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, Áurea Demaria. No balanço da “Mais Querida”: música, socialização e cultura negra na escola de samba Embaixada Copa Lord – Florianópolis (SC). Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, Instituto de Artes, 2006.

SILVA, Marcelo da. Os bailes, as casas e a rua: o samba nas camadas populares de Florianópolis nas décadas de 1920 a 1950. Monografia de Conclusão de Curso. Florianópolis: UDESC, Centro de Ciências da Educação, Curso de História, 2000.

SILVEIRA, Ana Paula; D’ÁVILA, Raul Costa. Avendano Junior: A tradição do choro em Pelotas. Comunicação de projeto de pesquisa. Pelotas: UFPEL, 2004. Disponível em www.ufpel.edu.br/cic/2004/arquivos/LA_01062.rtf.

TABORDA, Márcia Ermelindo. Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na Música Popular Brasileira (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, 1995.

TAGG, Phillip. *Analysing Popular Music*, Popular Music, 1982. Disponível em <http://www.mediamusicstudies.net/tagg/articles/xpdfs/pm2anal.pdf> (Consultado em outubro de 2007)

_____. Para que serve um musema? Anti-depressivos e a gestão musical da angústia. Conferência proferida no V Congresso do IASPM-AL. Rio de Janeiro, 2004.

TAGG, Philip & CLARIDA, Bob. *Ten Little Tunes: towards a Musicology of the Mass Media*. New York & Montreal: Mass Media Music Scholars' Press, 2003.

TÉO, Marcelo. *A Vitrola Nostálgica: música e constituição cultural em Florianópolis (décadas de 1930 e 1940)*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007a.

_____. De arte: crítica e crônica musical n'A Gazeta, Florianópolis, década de 1930. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007b.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular (da modinha à canção de protesto)*. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira – 1a edição brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. A análise da música brasileira popular. In: *Cadernos do Colóquio*. UNIRIO, 1998. Pp.61-68.

VARGAS, Herom. O Enfoque do hibridismo nos estudo da música popular latino-americana. *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, 2004. Disponível em [http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/HeromVargas.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/HeromVargas.pdf). Consulta em Abril de 2008.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira: 1500-1889*. São Paulo: Martins, 1977.

VAZ, Nelson Popini. *Reorganização da área central de Florianópolis: o espaço publico do ritual*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 1990.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.

ZEQUINHA: *Obra Musical*. Florianópolis: UFSC, 1990.

Referências Fonográficas

BITTENCOURT, Jacob; Conjunto Época de Ouro. *LP Vibrações*. Brasil: RCA Camden, BBL 1383, 1969.

DUTRA, Nilo. Nilo e seu Regional. Gravações em fita cassete de 1980 convertidas para CD caseiro. Florianópolis: s/d.

GRUPO Nosso Choro. CD. Florianópolis: 1996.

VÁRIOS autores. LP Som da Gente: a música de Santa Catarina. Florianópolis: Som Livre, 1984.

VÁRIOS autores. Choro Carioca – Música do Brasil. (9 CDs) Acari Records. 2006.

ANEXO I – PARTITURAS DE ‘APAIXONADO’ E ‘QUANDO MORRE A TARDE’

APAIXONADO Zequinha e Léo

The musical score for 'APAIXONADO' by Zequinha e Léo is presented in a handwritten format. It consists of ten staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, often beamed together. Chord symbols are written above the staff, including D6, D°, Em, A7, D6, D°, Em, A7, D6, D°, F#m, C#7, F#m, Im, Em, A7, D6, D°, Em, A7, Am, D7, G, G#°, G#°, D, B7, E7, A7, D, D7, G, G#°, D7, G#°, F#m5/7, Am, G°, D7, G, B, Ebm, Dm, Dbm, F#7, B, D7, G, G#°, D7, G#°, F#m5/7, Am, G°, G7, C, B7, Em, G7, C, D7/9+, D7/9# G7, D7, 2° G7, A7, and D6. The score ends with a double bar line and a final D6 chord.

QUANDO MORRE A TARDE

Zequinha

Handwritten musical score for the song "Quando Morre a Tarde" by Zequinha. The score is written on ten staves in 2/4 time, featuring various chords and melodic lines. The chords include Gm, A7, Dm, D7, Em5-/7, Bb7, F7, Eb7, Cm, C7, F, and Do. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The score ends with a double bar line and a "Do" symbol.

ANEXO II – SELEÇÃO DE ALGUMAS CRÍTICAS, CRÔNICAS, TEXTOS E REPORTAGENS

O ESTADO, 6 DE AGOSTO DE 1977. P15.

Chorinhos como *Relaxado*, *Doce de Côco*, *André de Sapato Novo*, *Brejeiro*, *Apanhei-te Cavaquinho*, *Chorando Baixinho*, e sambas de autores como Noel Rosa, Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, Ataulfo Alves, Cartola, Lupicínio Rodrigues, Paulinho da Viola e compositores da terra como Zininho, Mirandinha, Nelson Wagner, Luiz Henrique e outros, você poderá assistir ainda este mês, na última sexta-feira às 18h30m no calçadão da Felipe Schmidt, quando será apresentado o show *Balança Povo*, produção de Aldírio Simões e Túlio Carpes, envolvendo músicos e cantores da Ilha.

Balança Povo vai mostrar gente nossa ainda praticamente desconhecida do grande público, como Nelson Cavaquinho, humilde e excelente instrumentista dos nossos morros, cavaquinista há quase 30 anos, apenas tocando para o seu mundo, o Morro da Caixa e adjacências. Ele estará neste *show* mostrando a sua arte, executando o chorinho *Brasileirinho* e cantando “Na Pedreira”, com sua voz rouca mas dentro de um excelente ritmo e com muita autenticidade.

Um outro exemplo é Mizinho, que com sua requinta chorosa faz a alegria dos bares da noite por onde se apresenta, sempre cercado de gente humilde, assim como ele. Mizinho é um misto de instrumentista e cômico, executando em sua requinta (um pequeno clarinete) choros da maior importância na música popular brasileira. Avico, um dos melhores bandolins que já apareceu em Florianópolis, falecido recentemente, será palco de uma singela e merecida homenagem. O violão mágico de Orlando Dutra, bastante respeitado na velha guarda e nas serestas de Florianópolis antigo, possivelmente, deverá [estar presente] entre os quase 30 artistas que estão no *show*.

Afiados a esta gente da velha guarda, instrumentistas modernos também estão no contexto do *Balança Povo*, como músicos do *Stagium 10* e seus cantores Carlos Rogério, Eloi, Rúbia e Viviane. Gente saudosista como o reginal [sic] “Fina Flor” (de Noca e Carlinho) estará acompanhando cantores jovens cantando sambas antigos, como Jane, Zuvaldo, João Carlos e outros. Esta é a primeira vez que uma promoção deste nível é apresentada em Florianópolis, aberta ao público, mostrando o potencial artístico da cidade, em condições de se projetar nos maiores centros nacionais. *O Estado*, TV Cultura, *Stagium 10*, Rádio Guarujá e Banda Mexe-Mexe de Coqueiros fazem o esquema de promoção.

O ESTADO, 17 DE AGOSTO DE 1977. P15.

As Atrações do “Balança Povo”

A produção do “Balança Povo”, show de música popular brasileira que será levado ao público no próximo dia 26 de agosto às 18h30m no calçadão da Felipe Schmidt (esquina com Deodoro), continua mantendo ensaios intensivos dos seus 36 componentes entre músicos e cantores de Florianópolis. Ontem à noite todos os cantores foram convocados para ensaios no Clube Ipiranga, no Saco dos Limões.

Segundo a produção do “Balança Povo”, o chorinho é uma das partes mais importantes do show. Diz o jornalista Aldírio Simões que “o chorinho foi o início de tudo. Ele representa a forma mais autêntica da música popular brasileira. Com ele nasceram os grandes instrumentistas brasileiros como Pixinguinha (“Carinhoso”), Jacó do Bandolim (“Doce de Coco”), Ernesto Nazareth (“Brejeiro”), Benedito Lacerda (“Displiciente”), Zequinha de Abreu (“Tico-tico no Fubá”), Valdir Azevedo (“Pedacinho do Céu,

Brasileirinho”), Lupércio Miranda (“Apanhei-te Cavaquinho”)⁸². Esses músicos tradicionais estão hoje sendo revividos através de suas composições, em todo país, mas por iniciativa da própria juventude, saturada pelo cansativo lugar comum da música importada. Esta transformação já era esperada, considerando que o brasileiro é bastante sensível às suas tradições. O chorinho foi uma forma encontrada para superar o cardume de discotecas que nascem em cada canto do país. Ele é também uma forma de valorizar o nosso músico intuitivo, influenciado pelo repertório dos grandes mestres”.

O show “Balança Povo” será responsável pelo ressurgimento do chorinho em Florianópolis. O regional “Fina Flôr” do Chôro, composto de Célio (bandolim), Noca (cavaquinho), Léo (violão), Setúbal (violão), Carlinhos (violão tenor), Valter Dias (pandeiro) e ainda a participação de Nilo (clarinete) e Luiz Fernando (flauta), está elaborando um excelente repertório de chorinhos para apresentar ao público no calçadão.

Na oportunidade o público poderá sentir a qualidade dos excelentes instrumentistas da ilha, por isso o “Fina Flôr” está sendo convidado para representar o Estado no Festival Nacional de Chorinho a ser realizado no mês de novembro em Londrina, no Paraná. Este regional é o mais autêntico e tradicional de Florianópolis, e além dos instrumentistas conhecidos destaca-se o herdeiro de Avico, recentemente falecido, o Célio do Bandolim que executa este instrumento com absoluta perfeição. Além de acompanhar vários cantores, o “Fina Flôr” vai apresentar famosos chorinhos como Brasileirinho, Sentimento Oculto, Odeon, Murmurando, Dôce de Côco, André de Sapato Novo, Brejeiro, Noites Cariocas, Flôr do Abacate, Vale Tudo, Delicado e Apanhei-te Cavaquinho.

O conjunto Stagium 10, que acompanhará a parte de sambas, também vai entrar no time dos chorões. José Ribeiro, o Zezinho, vai trocar a guitarra pelo cavaquinho. Batista deixará o baixo pelo violão. Nelson Padilha sai do órgão e vai executar acordeon, enfim, todos usarão instrumentos adequados e a orquestra vai adquirir o clima de regional para tocar chorinhos como “Saxanfone [sic] porque choras” e “Chorando baixinho”.

Nilo, famoso clarinetista de Florianópolis também é parte integrante do “Balança Povo”, apresentando chôros como “Urubu Malandro”, “Carinhoso”, “Pedacinho do Céu” e “André de Sapato Novo”.

O ESTADO, 9 DE OUTUBRO DE 1977, P14.

PREPARANDO O CARNAVAL

Por Aldírio Simões

FILHOS DO CONTINENTE

Não fosse a chuva, a roda de samba promovida pela Escola de Samba Filhos do Continente teria alcançado maior êxito. Mesmo assim a promoção atingiu seus objetivos, integrando os sambistas. Esta, é o início de uma série de rodas de samba que será apresentada neste verão por promotores diferentes. Nelson do Cavaquinho não apareceu. Mas lá estava Mazinho do Trombone, que sozinho tomou conta da noite. Isso porque ele é um músico autêntico, experiente e criativo. Um músico intuitivo e do maior valor, dominando seu instrumento com incrível perfeição, tirando acordes sensíveis a mais requintada audição. Ele esteve acompanhado de Isaias no sax, Rato e seus batuqueiros e Airton Oliveira, da Diretur, dando uma canja no paulistão, surdo este que domina com facilidade. Mas as promoções da Filhos do Continente continuarão, com o baile da escola da mais bela garota do continente, ainda este mês, no dia 22 e outras rodas de samba.

RODA AUTÊNTICA

⁸² Na realidade, o nome do bandolinista se grafa ‘Luperce’. E o autor de *Apanhei-te cavaquinho* é Ernesto Nazareth.

Pela Primeira vez o povo de Florianópolis vai ter condições de presenciar uma roda de samba autêntica, como aquelas das noites cariocas e paulistas. A produção do Balança Povo vai mostrar neste verão, a partir da segunda quinzena de outubro, aos fins de semana, rodas de samba em vários locais da cidade, iniciando durante a semana dos Jogos Abertos. Estarão reunidos o que existe de melhor na cidade. Senão vejamos: Célio do bandolim estará puxando os sambas apoiado por Nogueira do cavaco (com afinação Paraguaçu) e o excelente violão de Valmir Scheibel voltando à ativa. Eles terão uma cozinha de primeira, com Rato e seus batuqueiros (dois surdos paulistão, um surdo $\frac{3}{4}$, cuíca, tamborim, agogô e pandeiro). No sambão a excelente Jane, elói e Zuvaldo, além de apresentações de Nelson do Cavaquinho e Mizinho na requinta. Como isso não bastasse ainda tem o Mazinho do Trombone, no samba, sambão e no chorinho. Muitos já são os clubes interessados na apresentação deste show, mas qualquer contato poderá ser obtido junto a Diretur. A produção é minha e do Túlio Carpes.

(...) [COMENTÁRIOS SOBRE A ESCOLA DE SAMBA PROTEGIDOS DA PRINCESA E SOBRE UMA EXPOSIÇÃO DE ARTESANATO] (...)

VIDA NOTURNA

Na Lagoa da Conceição é ainda onde você pode observar pela noite música popular brasileira ao vivo. No Saveiros os tradicionais chorinhos às sextas e sábados. Mas é no Café Lagoa que você vai encontrar roda de samba e outros sons diferentes, com Luiz Henrique [Rosa], o violão do Tião, o Nelson do Cavaquinho, Nilo e o Mazinho do Trombone, além de bandas maravilhosas. A turma entra pela noite a dentro, proporcionada por um ambiente alegre e descontraído. O Café Lagoa agora é uma opção a mais nas nossas acalentadas noites.

O ESTADO, 16 DE OUTUBRO DE 1977, P26.

A Banda

A nossa simpática Sociedade Musical AMOR À ARTE completou, a 12 do corrente, oito décadas de vida. Vida de lutas e tropeços, de esperanças e decepções, de persistências e frustrações, mas de Fe na perseguição de um ideal nobre e belo, em cujo caminho tem encontrado, também, momentos de grandeza e exultação, de sublimação e amor, de compreensão e apoio, este principalmente do povo desta cidade, que lhe reconhece o mérito e o serviço prestado em favor da arte musical entre os florianopolitanos e seus vizinhos.

Neste ensejo tão grato para todos nós, parece-nos oportuno repetir um artigo publicado aqui neste mesmo Jornal, em sua edição de 13 de outubro de 1937, quando a nossa querida filarmônica chegava à metade do caminho percorrido até agora. Escreveu meu pai, o maestro Álvaro Sousa, um dos seus fundadores. Aliás diga-se que não passava aniversário da AMOR À ARTE sem que ele deixasse de registrar o evento através de artigo na imprensa aqui da terra e de outras cidades catarinenses. A Banda era a menina dos seus olhos e a ela ele dedicou e legou grande parte de sua vasta obra musical, de caráter sinfônico, religioso e popular, que hoje é ainda executada em retretas, audições e procissões. Mas, vamos ao artigo: “ S.M. AMOR À ARTE – O dia de ontem assinalou, segundo a história, a passagem do 445º ano de descoberta da América, por Cristóvão Colombo, e marcou, também, o transcurso do 8º lustro de feliz e utilíssima existência da Sociedade Musical, cujo nome serve de epígrafe a estas linhas. Originária de um grupo de amadores da divina arte, a que deram, na época, o título depreciativo de *Orquestra dos Cupins*, foi a AMOR À ARTE fundada a 12 de outubro de 1897.

Excetuando a João Caldeira Junior, já falecido, encontram-se ainda entre nós cinco velhos *cupins*: Indalício Pires, Hermínio Jaques, Maximiliano Freyesleben, Francisco Cunha e Álvaro Sousa. Como se vê, o bloco compunha-se (o bloco *cupiniano*, permita-se-nos a expressão) de seis figuras: dois violinos, duas flautas e dois violões. Por vezes, era esse número reforçado pelo clarinete de Manuel Livramento, ou *Mané do Padre*, como geralmente o conheciam, sargento músico da Polícia de antanho. Fundada a AMOR À ARTE, escreveu José Brasilício, à gusa de estímulo, uma valsa a que pôs o nome da Sociedade, e da qual ainda existe um arranjo do autor para violino, flauta e piano. Da Lavra do mesmo professor, era também a

música do pequeno hino dos *cupins*, letra de Dona Maria Carolina da Souza, que a subscreveu com o pseudônimo de *João Duarte*. Esse fato, que durante quarenta anos ficou envolvido em profundo silêncio, é agora revelado pelo signatário deste artigo. O atual hino da filarmônica era representada por um conjunto orquestral. Desnecessário é frisar que a dilatada existência da Sociedade em foco é devida, especialmente, à boa e profícua administração de seus dois primeiros presidentes: Indalício Pires e Otávio Cabral. Entretanto, por dever de consciência, não nos é lícito olvidar Antonio Coelho, o presidente cinco vezes reeleito e que bastante contribui para a elevação sempre crescente da sociedade, me que somos um dos mais obscuros fundadores.

Quanto à parte musical e à regência, muito se deve ao zeloso e proficiente Maestro Pavão. Enfim, pela magna e justa satisfação que ontem experimentamos, daqui enviamos aos da AMOR À ARTE um grande abraço de congratulações pela passagem de tão auspiciosa data.”

Um esclarecimento deste cronista: Dona Maria Carolina de Souza, citada no artigo transcrito atrás, era esposa do Professor Brasilício de Sousa e, portanto, mãe do maestro Álvaro Sousa. Como poetisa, adotou mais comumente o pseudônimo de *Semiramis* nos seus trabalhos. Recentemente, uma breve, mas significativa biografia sua foi incluída na pequena obra MULHERES EXEMPLARES, preparada e editada pelo Ministério da Educação e Cultura.

Abelardo Sousa

JORNAL DE SANTA CATARINA, DOMINGO E SEGUNDA-FEIRA, 13 E 14 DE NOVEMBRO DE 1977. P18. DO ARQUIVO PESSOAL DE SÔNIA DUTRA, FILHA DE NILO DUTRA (CÓPIA CEDIDA POR BERNARDO SENS DOS SANTOS).

Os sete homens que fazem o choro na Ilha

Eles executam um tipo de música popular brasileira que está voltando a fazer sucesso. Com sacrifícios, ganhando pouco e sofrendo um desgaste físico que não compensa, mesmo assim o conjunto “Nilo e seu Regional” vai em frente, executando a “boa música”. Apesar de serem pessoas simples, eles atingiram um nível alto de musicalidade e harmonia detectado em tempo pela “madrinha” do conjunto, a psicóloga E.V.M., que passou a ajudá-los e incentivá-los, cedendo o seu próprio lar para os ensaios do “Nilo e seu Regional”.

FLORIANÓPOLIS – Todas as sextas e sábados à noite, quem frequenta os restaurantes da Lagoa da Conceição poderá encontrar, entre a escolha de um ou de outro local para o jantar, um conjunto constituído por senhores de idade madura, executando música popular brasileira do gênero que transformou Jacó do Bittencourt (do Bandolim) e Waldir Azevedo em compositores e solistas conhecidos em todo o país, e mesmo no exterior. O grupo é formado por sete pessoas, e se chama “Nilo e seu Regional”.

O cachê que percebem [sic] por essas duas apresentações semanais no Restaurante Saveiros, talvez não compense o desgaste físico e a ausência do lar durante as noites de final de semana, mas o que os mantém na ativa não são os cruzeiros que ganham, mas o prazer do tocar juntos, de agradar aos frequentadores do estabelecimento e, mesmo, congratulações como as de Gianfrancesco Guarnieri – que um dia levantou-se de uma das mesas, quando de passagem por Florianópolis (estava jantando na Lagoa) e foi cumprimentá-los, e de Orlando Silveira, que segundo Nilo é um dos maiores “experts” em regionais do Brasil. Quando estive na Lagoa há algum tempo, Orlando Silveira não conteve a emoção e chorou quando ouviu o grupo executar algumas músicas de compositores brasileiros já mortos.

INCENTIVO

A psicóloga E.V.M, que gosta da “boa música” tem uma resposta para o fato do conjunto ser pouco conhecido e não muito visto:

– Quando eu os conheci através do “Noca”, meu professor de cavaquinho, fiquei admirada com a sensibilidade musical de cada um deles. Eu me perguntava como pessoas tão simples e tendo tido tão poucas oportunidades para estudar, haviam chegado a um nível de

musicalidade tão alta. E nas minhas reflexões comparava-me a eles: afinal, eu formada em teoria e solfejo pelo Conservatório do Rio de Janeiro, tendo estudado piano e até violão clássico, cheguei à conclusão de que realmente não sei nada de música.

Com isso, E.V.M começou a nutrir especial admiração pelo grupo a ponto de tornar-se “madrinha voluntária” de “Nilo e seu Regional”. Agora, o grupo, que não possuía um local próprio e fixo para os ensaios semanais necessários, já tem onde fazê-lo: a residência desta senhora, que além de oferecer o ambiente, encarrega-se do incentivo e de saber quais as pretensões do conjunto e seus componentes.

A maior surpresa de E.V.M., segundo ela (que é do Rio), foi descobrir que realmente Santa Catarina possui, “e acho que ainda não descobriu”, esse grupo genial, tanto na música como em “calor humano, e que não estava sendo, de forma alguma, ouvido, visto e valorizado. E foi por isso que me propus a ajudá-los sem ganho pessoal, e a promovê-los. E com muita emoção e um pouco de psicologia descobri que, além de grandes músicos, eles são muito gente”.

A primeira preocupação foi pensar no que realmente estaria faltando para que “Nilo e seu Regional” recebesse o valor que merece.

A primeira providência foi “colocar a minha casa à disposição deles para os ensaios. O que acontece, atualmente, todas as segundas-feiras à noite”. A segunda providência foi “falar bem deles a todas as pessoas que eu sentia que poderiam, de alguma forma, ajudá-los”.

E isso está sendo conseguido. Como tem fácil penetração nas altas rodas da sociedade florianopolitana, inclusive ao Palácio da Agrônômica, os contratos para apresentações em festas, chás e mesmo shows filantrópicos têm surgido. Antes, quando o grupo não conhecia E.V.M., os contratos ficavam mais difíceis de serem obtidos, isso porque todos os membros do grupo trabalham durante o dia, de modo que lhes faltava tempo para fazer contatos na busca de apresentações, apesar deles nunca terem se esforçado neste sentido, considerando que seus objetivos eram e continuam sendo pouco pretensiosos em termos de profissionalismo.

ENSAIO

Na última segunda-feira, na residência desta senhora todo grupo esteve reunido para mais um ensaio. Até aproximadamente 9h30min, eles haviam ensaiado apenas duas músicas. Mas, não era para menos. Todos faziam proposições no sentido de obterem a melhor interpretação possível de um chorinho. Mudavam, tons, introduções, dividiam a música, determinando passagens e suas tonalidades para cada um dos solistas (violão-tenor, clarinete, ou cavaquinho) etc.

Quando a dona da casa chegou, vinda da Agrônômica (onde havia acertado uma apresentação para os próximos dias, num chá que será realizado no Lira Tênis Clube), tratou logo de anotar os nomes das músicas ensaiadas e servir um café aos músicos, que de sete já eram oito: o marido também aderiu ao grupo, discretamente, com uma marca nas mãos.

Depois de comunicar os vários contatos feitos, a anfitriã foi convidada também a cantar algumas músicas. O que, depois, ela explicou.

– Apesar de não cantar bem, reconheço minhas limitações, me propus a “curtir” com eles um “som da pesada”, mais moderninho e mais atualizado, ao ponto de ter algumas aulas de técnica vocal com a maestrina Ruth Gleber, da Associação Coral de Florianópolis, de forma a me aproximar da sensibilidade musical deles (do grupo).

Com o ensaio já quase no final, E.V.M traz cerveja para dois visitantes, amigos da família, que foram assistir ao ensaio, e depois fala do mercado florianopolitano para o consumo de músicas do gênero executado por “Nilo e seu Regional”.

– Florianópolis tem mercado para o gênero de música que eles fazem, principalmente com a volta do maravilhoso chorinho.

Segundo ela, o grupo tem todos os requisitos para “partir para uma boa”, como se diz na gíria. Para tanto, bastaria um pouco mais de apoio por parte dos órgãos estaduais. E neste aspecto também a madrinha do conjunto já manteve alguns contatos: “O governador já promete que vai nos ajudar. Até isso eu já pedi”, disse.

O que o conjunto ganha por apresentação no Restaurante Saveiros, na Lagoa, é muito pouco. Mas “infelizmente, por questões profissionais e particulares, eles não podem se dedicar exclusivamente à música, como seria o ideal. E é justamente isso que mais me impressiona: o fato de eles fazerem tanto por tão pouco”.

O GRUPO

Terminado o ensaio, quando já são duas horas da manhã, os sete membros do “Nilo e seu Regional”, mais a dona da casa e o seu esposo, conversam amenidades. Mas, apesar de tudo, a música está presente, pois um violão foi levado à presença dos músicos para que o experimentassem. Célio, o solista de bandolim apanha o violão, pois lhe foi solicitado o “Abismo de Rosas” de Américo Jacomino (popular “Canhoto”). Depois foi perguntado ao Leo (um dos violonistas) se ele não solava alguma coisa, ao que ele respondeu: “só solo sapatos; sabia que sou sapateiro?”. Noca, o do cavaquinho, falava de cordas para esse instrumento e Célio sugere a colocação de cordas de Bandolim, dizendo que o som que pode ser obtido é de excelente qualidade.

Assim passaram os minutos, até que todos decidiram voltar para suas casas, mas não sem antes acertar os detalhes de uma apresentação que foi feita na última quinta-feira, num congresso de vereadores, em Joaçaba.

O CONJUNTO

O conjunto é formado por um bandolim, um clarinete, um violão-tenor, dois violões, um cavaquinho e um pandeiro. O bandolinista é Célio Alves, que toca desde os 12 anos e atualmente tem 39 anos de idade. Ele é considerado um dos melhores solistas desse instrumento em todo Estado, e para tocar impões, invariavelmente, duas condições: que haja silêncio para que todos possam ouvir, e que o público tenha sensibilidade e gosto pelo gênero.

O clarinete é o instrumento de Nilo Cordeiro Dutra, 56 anos, e que já foi contramestre da Banda da Polícia Militar, saxofonista das orquestras do Clube Lira e Doze (onde tocou por mais de 25 anos), participou de um conjunto chamado “Os Melódicos”, que fazia um programa na Rádio Guarujá, de Florianópolis, já fez parte de orquestras sinfônicas e da Banda Nossa Senhora da Lapa, do Ribeirão da Ilha. Hoje ele dedica-se ao Regional e às suas atividades de secretário da Ordem dos Músicos do Brasil, seção de Santa Catarina. Nilo é oficial (tenente) da reserva da Polícia Militar.

Nilton Setúbal, de 52 anos, é um dos violonistas. Toca há mais de 25 anos, e sempre em conjunto de seresta. Fora da música, é funcionário público.

O violão-tenor é o instrumento de Carlinhos (Carlos Vieira), de 53 anos, e que há mais de 30 divide o seu tempo entre a música e suas funções de funcionário público federal. Ele, assim como Célio e Nilo, também são compositores. O conjunto, nas suas apresentações, costuma incluir suas próprias músicas.

O cavaquinho é tocado por Noca (Targinho Coutinho Filho), que toca há mais de trinta anos e atualmente tem 53, e é reformado da Marinha.

Leo é o outro violonista, responsável pela “baixaria”. Muito modesto, Leo afirma que toca desde criança e já fez parte de orquestra. Assim como Nilton, Carlinhos e Walter, ele é funcionário público. Por último, o ritmista de “Nilo e seu Regional”: Walter, funcionário público federal, com 41 anos de idade, muito ritmo e que dá o “molho” e o “balanço” às interpretações musicais.

2. O ESTADO, 06 DE DEZEMBRO DE 1981. P.17

No Ribeirão, uma banda de 111 anos que ainda alegra a população

No Ribeirão da Ilha a primeira banda de música da Ilha de Santa Catarina continua viva, tocando todos os ritmos: são valsas, dobrados, sambas, marchas de carnaval. A Banda de Nossa Senhora da Lapa, continuadora da tradição da Banda da cera, que recebe este nome porque seus músicos eram tão pobres que eles colavam seus instrumentos com cera de abelha – seu nome era “Amantes do Progresso”.

A Banda da Lapa e suas histórias. A Banda da Lapa e sua fraternidade: foi fundada por imigrantes alemães, entretanto não se fechou na comunidade germânica. Hoje, é uma banda brasileira, formada por duas famílias e suas várias ramificações. Uma família é negra e a outra branca, descendente de alemães. Na quinta-feira passada foi formada a nova turma de aprendizes da Banda da Nossa Senhora da Lapa. A tradição viva, não curiosa ou folclórica, continua nos instrumentos tocados pelos jovens novos integrantes da Banda dos Trabalhadores do Ribeirão da Ilha, de Santa Catarina.

Paulo Barros (texto) e Lourival Bento (fotos)

Os pés manchados de poeira calçavam sandálias de dedo. A velha calça de brim não escondia a vida difícil. A camisa, o corpo, o rosto, as mãos, tornavam um conjunto que lhe dava um aspecto tímido como seus olhos. Aspecto contrastante com o instrumento que, como jibóia, serpente sonora, enroscava-se em seu corpo fazendo ressaltar seu brilho metálico exigindo do músico-operário enorme esforço para resistir a seu abraço. Da boca da tuba-baixo – jibóia, o som selvagem que acompanhava, domesticado, a Banda da Nossa Senhora da Lapa, herdeira direta da Banda do Progresso, mais conhecida como Banda da cera, porque seus músicos eram muito pobres e colavam seus instrumentos com cera de abelhas. Quinta-feira passada o Contra-Mestre da Banda da Lapa, a mais antiga da Ilha, Cid Heidenreich, garantiu que a tradição será mantida. Foram entregues, em uma alegre festa, 3 certificados para os aprendizes de Cid, o professor que sempre chega primeiro na sala de aula. Depois ainda deu para a Banda sair tocando “A Banda Chegou” alegremente na silenciosa noite do Ribeirão da Ilha, terra de nascimento da “Cera”, da “Nossa Senhora da Lapa”, das bandas de música, na Ilha.

MÃO DE FERRO

A cerimônia desenvolveu-se entre palmas, lágrimas e aplausos e música. O Mestre Paulo Dutra, um tenente reformado que mora no Centro e vai ao Ribeirão cada vez que a banda tem que tocar, acompanhava de sua cadeira o trabalho do Contra-Mestre Cid. Ele regia a nova banda, os novos músicos.

Emocionado, o operário metalúrgico aposentado anunciava: “Parabéns a você, me desculpem algum defeito”, e sua mão direita saía cortando o ar, batendo o ar, sufocando o ar entre as duas mãos. Seus longos e pesados braços, acostumados por 35 anos de trabalho na base aérea a mexer no ferro, como torneiro-mecânico, soldador, ferreiro (“o que dependia de ferro a gente fazia tudo”), levantavam e baixavam conforme a melodia da música. Depois os aprendizes cantavam sem os instrumentos, apenas os tambores de quatro músicos veteranos da banda, rufando, acompanhando as vozes. Depois tocaram o “Parabéns” em ritmo de dobrado e o pesado braço e a grande mão de Cid cortavam com pesada rapidez, com movimentos quase iguais, o ar. Passaram para o “Hino do Soldado Católico”, e tanto a melodia como a expressão e também os gestos de Cid-maestro transformaram-se.

Seus braços exprimiam fatalidade, resignação, como se deles saíssem os tristes, melancólicos e fatalistas acordes cristãos. Duas mãos no ar cruzam-se, a música termina. A penitência espiritual continua no salão do Centro Social do Ribeirão da Ilha, com mais uma música de procissão: “Nossa Senhora”, regida pelo Contra-Mestre. E foi desta maneira que Cid, que já ensinou a dezenas de pessoas os segredos instrumentais das bandas, despedia-se como professor. Via garantida a continuação. Olhos: muita lágrima. Braços: muita tristeza, inclusive quando o tema foi o “Viúva Alegre”.

SAMBA, SUOR E CERVEJA

O final da festa foi com músicas da Banda da Lapa. Ai o músico com o corpo enroscado pela baixo-tuba, acompanhava os outros 21 membros. E não importa que a Banda da Lapa também erre acordes, ou que erre mais que as filarmônicas ou clássicas orquestras. De qualquer jeito, da garra de seus sentimentos, aqueles trabalhadores que nada ganham para tocar com o coração criavam o céu estrelado no teto iluminado do Centro Social. A música soava forte e parecia que seus acordes, em espiral, soavam para o infinito. Música terminada, cerveja e, de repente, música de novo, um samba improvisado num canto do Centro Social. E ainda se encontrou fôlego para um pequeno desfile pelas ruas do Ribeirão.

CERA DE ABELHA

Antes existia a banda “Amantes do Progresso”, que o povo chamava de “Banda da cera” (seus instrumentos, quando gastos, eram colados com cera de abelhas. Isto não é lenda, é histórico). Era mais ou menos o ano de 1871. A banda Nossa Senhora da Lapa foi criada 25 anos após. A partir daí estabeleceu-se uma forte divergência entre as duas, que nos dias de festa arrumavam dois coretos: cada banda em um; as

músicas eram proibidas de se repetir, o povo dançava; a música continuava, chegava a noite, a madrugada; o povo ia embora, as bandas continuavam até o amanhecer; cansadas, mas não paravam, nem iriam parar; a salvação veio do céu, um forte temporal desabou sobre toda a Ilha, e os músicos de ambas as bandas correram para suas casas tranquilos; não houve derrotados; empataram na garra e no amor da arte, porque a banda que repetisse alguma música ou parasse de tocar antes que a outra era como se tivesse perdido o desafio.

Muitos desafios como este aconteceram naquela época. Quem relembra esta pequeninha parte da história da Ilha é Alécio Heidenreich, irmão do Contra-Mestre Cid. Alécio é funcionário da UFSC. Ele continua.

– Dizem os antigos que a Banda da Cera era boa demais. Mas no fim ficou uma banda só, a da Nossa Senhora da Lapa. A Banda da Cera era mais pobre que a nossa, que é bastante pobre, e os músicos foram abandonando a arte, foram casando [?] os filhos e não conseguiram manter a tradição. Por fim, as duas bandas se juntaram. A da Lapa é uma continuação daquele bonito trabalho que fazia a Banda da Cera.

ALEMÃES E AFRICANOS

E assim foram se passando vários anos. Desde os bisavós das famílias Heindereich e Silva e Vieira, que, de pai para filho, de tio para sobrinho, de sogro para genro, de avós para netos, vem se mantendo vivo o som das bandas. E são basicamente duas famílias, com todas as ramificações possíveis, os responsáveis pela tradição. Uma família é de brancos, descendente de alemães, outra de negros, descendentes de africanos.

Mas são todos irmãos, não existe cor para quem é músico da banda. Inclusive, para escândalo de quem for racista, as duas famílias já começam a casar entre si seus descendentes. “Aqui somos todos irmãos, e aprendemos isto com a própria prática da vida. Porque se morria alguém da família de cor, metade da banda ficava de luto. Ai se via a importância que eles tinham. Já muito tempo vimos que a cor da pele não faz um homem pior ou melhor do que o outro”.

REPRESSÃO MUSICAL

E os anos que foram passando, passaram-se entremeados de passagens difíceis, alegres e apaixonadas.

Por exemplo: certa vez a Banda da Lapa foi ao Centro de Florianópolis e percorreu várias ruas tocando seus dobrados e suas alegres marchas. A felicidade na rua. Mas a Banda da Polícia não gostou e resolveu reprimir a manifestação da Banda do Ribeirão da Ilha. Mas reprimir também com música. E formou atrás da Lapa e a seguiu. Para desmoralizá-la tocou um dobrado, que deve ter feito o tocador de tuba-baixo colocar o coração pela boca. Mas a Lapa não se intimidou, retrucou na hora, valente e ágil, outro dobrado, e foi tão forte e bem tocado que a banda da polícia parou. Envergonhada deixou a Lapa, livre, seguir pelas ruas de Florianópolis. E aquela vez, você se lembra Alécio?, que se lembra sim, e conta entre as gargalhadas de quem o escuta e as dele mesmo. A alegria daquele ano.

“Estávamos na Garopaba, quando um dos tios dos pretos, que já morreu, aconteceu uma coisa engraçada com ele, que acabou nossa apresentação. Ele era pescador e usava aquelas calças tipo ceroula, apertadas nas canelas e amarrada com cordão em vez de cinto, bem pescador mesmo. No meio da apresentação o cordão arrebentou, era numa procissão. Quando ele viu suas calças já tinham descido bastante. Ele teve que tocar com uma mão só. E o povo todo ria, nem olhava mais pro santo que ia na frente da procissão. A banda também ria, nem tocava mais.”

“Outra vez a banda mais uma vez ia encabeçando a procissão. Forte trovoadas, forte chuva desabou. Na frente havia quatro pessoas carregando uma santa. O povo todo correu. A banda continuou na chuva, e os carregadores, porque os dois da esquerda correram para a esquerda e os da direita quiseram correr para a direita. O resultado é que não saíram do lugar ficando na chuva, continuando a procissão, santa, carregadores e a banda encharcados.”

A MAIS ANTIGA

A Banda da Lapa sempre foi uma banda de trabalhadores. Antes tocavam nela muitos trabalhadores, pescadores, mas agora a pesca está praticamente acabada no Ribeirão da Ilha. Mas há operários, funcionários da Prefeitura, aposentados civis e alguns militares. Ninguém ganha nada. Quase

sempre se apresentam de graça, a não ser no carnaval ou em alguma ocasião especial. E nestes momentos todo o dinheiro vai para a caixa da Sociedade da Banda.

Ela começou suas atividades, segundo Alécio, dois anos antes da “Amor à Arte, mas, como é uma continuação da Banda da Cera, na verdade esta tradição se inicia no Ribeirão, 27 anos antes que no Centro, o que faz dela a primeira da Ilha. Muitas vezes, pela falta de dinheiro, seus uniformes ficaram em farrapos e eles tocaram sem uniforme.

Uma vez, a crise foi tão grande que tiveram que parar, e ficarem [sic] sete anos sem tocar uma marchinha para alegrar a freguesia do Ribeirão. Não tinham instrumentos. Não tinham roupas. Entretanto, conseguiram de alguns políticos uma doação, arrumaram os instrumentos e desde lá não pararam de tocar, mesmo sem nenhum apoio oficial.

NEIL ARMSTRONG DA SILVA

Delmiro Venâncio da Silva, rosto negro e sorriso brilhante e branco. Tem 51 anos de idade, mas 20 anos de banda. Trabalha 12 horas por dia dirigindo um caminhão, vendendo bebidas. Subindo e descendo caixas de bebidas nos armazéns e bares da vida. Ele sente a música como

“Eu sinto a música de uma forma espetacular e uma alegria, é uma coisa principal”. Ele improvisa e com seu sax. Chega perto do jazz e do soul norte-americanos – músicas negras também. Nestes momentos, enquanto o ritmo do samba é mantido, Silva viaja no improviso. “É o enfeite da música, que a gente sente na hora”. Seu sorriso, de Louis Armstrong. Seu corpo e alma de Louis Armstrong. Suas grandes mãos negras possuem dedos ágeis, e o coração sensível de artista popular do Ribeirão.

– Para mim é uma alegria ser músico aqui. Somos todos amigos e eu me sinto feliz rodeado de amigos. Somos duas famílias, mas é como se fôssemos uma família só, eu, o Cid. O Mestre é meu padrinho três vezes.

“ZÉ PEREIRA JOGA NA AGUA”

O Contra-Mestre da Banda da PM quem ensinou foi o Contra-Mestre da Banda do Ribeirão: o velho professor, jovem em seus 55 anos, mas já cansado de tocar trombone na Banda, e de seus 35 anos de metalúrgico na Base Aérea. Ele disse que era sua última turma. Ele formou três turmas de aprendizes. Ele sempre chega antes que seus alunos.

As aulas são às 20 horas. Lá pelas 16h30m ele vai indo para o local das aulas. Vai chegando devagar. Pára na venda, bate um papo com um compadre aqui, outro com outro amigo, e as horas vão passando. Quando os aprendizes chegam ele já está esperando há uma hora.

Mas ele está cansado. Cid não será mais professor. Alécio, seu irmão responsável, secretário, achará quem substituí-lo, mas não será uma tarefa fácil. Cid também está pensando em parar de tocar.

Realmente não é fácil agüentar, por exemplo, as cinco noites de carnaval seguidas. Trocando a noite pelo dia e sustentando a alegria. Mas Cid continuará acompanhando os “Zé Pereiras”, tradicional festa, muito conhecida no Ribeirão. A partir do primeiro fim de semana de janeiro, todo os “santos” sábados e domingos tem carnaval, tem Zé Pereira. “Os escravos de Jô, jogavam o caxambó, bota, tira-deixa o Zé Pereira que se vá, guerreiros fazem zigue-zague-za, guerreiro com guerreiro fazem zigue-zague-za”. Zé Pereira é carnaval. “Quando chega na quarta-feira, os meninos vêm perguntar: Vai ter Zé Pereira, vai ter Zé Pereira?” E vai ter Zé Pereira: vai ter “branco, preto, mulher, senhoras, homens, todo o povo brincando aqui nas ruas do Ribeirão”. E no último domingo antes de iniciar o carnaval tem o dia do “Joga-N’Água”. A banda vai tocando maneira, jeitosa, o povo acompanhando feliz, até que a banda puxa o povo para a beira da praia. Ai Cid dá um conselho. Quem não quiser ser jogado na água, não vá. Pode ser autoridade, pode ser mulher casada ou solteira, grávida ou estéril, prendada ou mal-educada, pode ser homem grande ou pequeno, forte ou fraco, “Vai tudo pra dentro da água”.

A BANDA NÃO PODE PARAR

Na tarde da última quinta-feira o professor, o Contra-Mestre Cid, dormia. Descansava para fazer o melhor possível de noite, quando ia entregar os certificados de conclusão do curso que foi de 288 horas em um ano de aulas, quatro por semana. Ele entregou. A banda não pode parar...

3. O ESTADO, 22 DE JULHO DE 1983, p22. Coluna Clube do Samba. Por Aldírio Simões.

Artistas da terra se destacaram no show Fala Coração

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 surpreendidos com o talento de Nilo do Clarinete. Os aplausos e o apelo uníssono de “mais uma” fizeram a platéia esquecer, por algum momento, que as grandes estrelas da noite eram o espetacular Paulinho da Viola e os gaúchos Kleiton e Kledir. E o experiente Nilo viveu uma estonteante noitada, ovacionado por um público jovem, “O velhinho é fera, bicho!”.

É claro que Nilo é fera. Uma fera enjaulada e muito pouco reconhecida pelo público que somente agora, lamentavelmente, após os 50 anos chega ao encontro do apoio popular. Sinceramente, quando amigos evidenciaram o sucesso de um dos maiores clarinetistas deste país (o Nilo) em nenhum momento fiquei surpreso, 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 Maricota Produções Artísticas vem desenvolvendo, primeiramente com o projeto Desterro e agora com a produção do show **Fala Coração**.

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

Além da participação de Nilo foi muito gratificante a presença de outros artistas nativos, tanto que seria difícil e evidenciá-los. Mas como esta coluna trata especificamente de samba, lembramos um outra grande atração da noite, um outro inegável talento, o Mazinho do Trombone que figura, ao lado do clarinetista, como um dos maiores músicos deste País. Convocado por Paulinho da Viola no transcorrer do show, Mazinho não teve inibição em ativar o seu trombone e acompanhar o sambista carioca ao executar dois de seus sambas de mais difíceis execuções, como “Onde a Dor Não Tem Razão” e “Não é Assim” (o Mazinho acompanha as duas músicas inseridas no repertório do Clube do Samba), contando ainda com a canja do instrumentista Noca, um dos cavacos centros mais perfeitos do Sul. 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 devidamente à presença de Paulinho da Viola e Kleiton e Kledir. É evidente que a dupla alcança grande sucesso junto ao público jovem, mas não o suficiente para superlotar mesmo o ginásio do Sesc. É que o público da Ilha tem o hábito de não pagar ingresso para assistir show, 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 agitar o meio artístico da Capital, pois foi uma grande oportunidade para assistir artistas de renome nacional e abrir espaço para os músicos da terra, como Nilo Dutra, o Mazinho do Trombone, Tião do violão e mesmo o Grupo Engenho. A nível de empreendimento o Engenho se destaca como o grupo que atingiu 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 um grupo com origem terra-a-terra, com objetivo de desenvolver um trabalho de amplitude nativa, com base nas coisas da Ilha, o Engenho elitizou-se dificilmente 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 Engenho não deixa a desejar. Mas o Quinteto está muito mais ligado à sua

proposta de trabalho no seu todo, também com base no folclore. O engenho, se estruturou, cresceu, mas se eletrificou demais. A sofisticação do engenhoso grupo deverá só permitir a nossos rapazes uma única saída, partir para um trabalho reconhecidamente popular, como a maioria dos conjuntos que sobrevivem por este Brasil afora. Acredito ser a única maneira de o Grupo Engenho buscar o retorno para tamanho investimento e atingir as divisas do disputado e escrachado 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 sua colaboração espontânea. Na realidade, as escolas sobrevivem mesmo só no Carnaval e com o indispensável apoio público. Ficou comprovado.

RECORTE DE JORNAL DO ARQUIVO PESSOAL DE WAGNER DO AMARAL SEGURA, SEM DATA DEFINIDA. (~1984)

Os melhores grupos de choro do Estado tocam quarta-feira no CIC

Na próxima quarta-feira, dia 29, às 21 horas, acontecerá o espetáculo “Chorinho Bem Chorado”, no Teatro do Centro Integrado de Cultura, que reúne alguns de nossos melhores intérpretes de chorinho. O Regional do Nulo, Regional do Zequinha, Vibrações e Ivaldo Roque estarão apresentando composições de autores catarinenses, além de clássicos da Música Popular Brasileira.

O chorinho é, reconhecidamente, a maior expressão musical do País. Entretanto, apesar de suas profundas raízes populares, e talvez até por isso, pouco ou quase nenhum espaço tem conquistado no mercado nacional de música. O domínio das gravadoras multinacionais, mais preocupadas em reeditar grupos e cantores internacionais de discutível qualidade ou promover música de consumo rápido, praticamente bloqueou todas as portas para a música brasileira. Por isso mesmo, este “Chorinho Bem Chorado” pode ser saudado como uma rara oportunidade para assistir-se um espetáculo de conteúdo basicamente popular.

A noite se inicia com o Vibrações, que interpretará algumas de nossas mais consagradas composições, como “Primeiro Amor”, de Patápio Silva, “Odeon”, de Ernesto Nazareth, e “Cristal”, de Jacob do Bandolim. O grupo formado por Carlinhos do Tenor (violão[tenor]), Noca (cavaquinho), Léo (violão), Paulo (violão), Cláudio (pandeiro) e Wagner do Bandolim (bandolim).

O Vibrações é hoje um dos mais consagrados grupos de chorinho do Estado. Porém, como diz Wagner do Bandolim, “lamentavelmente são poucas as oportunidades que temos para mostrar nosso trabalho”. Ele acredita que se houvessem mais oportunidades de apresentação “o público acabaria prestigiando nossa música, pois quem ouve um chorinho sempre gosta e volta a assistir”.

Na segunda parte do espetáculo aparece o Regional do Zequinha, liderado pelo maestro José Cardoso, um dos mais populares músicos de nossa terra. E, assim como acontece no Vibrações, onde experientes intérpretes unem-se a jovens talentos para produzir a nossa mais autêntica música, Zequinha sobe ao palco com seu violino e bandolim acompanhado por Geraldo (cavaquinho), Beto (violão), Falcão (atabaque), João Carlos (afoxé) e Souza (pandeiro).

O maestro José Cardoso, além de ser um extraordinário intérprete, é um de nossos mais expressivos compositores. Nesta quarta-feira apresentará somente músicas de sua autoria, como “Amigo Noca”, “Doutor no Cavaquinho”, “Pinheiro na Conselheiro”, “PX Walter”, “Apaixonado”, esta em parceria com Léo, e “Quando Morre a Tarde”.

O violinista [sic] Ivaldo Roque, acompanhado por Nereu de Souza, ambos de Laguna, dá continuidade ao espetáculo. Ele resistiu durante muitos anos em Porto Alegre, onde praticamente construiu sua carreira, e há pouco tempo retornou à sua cidade natal. Na capital gaúcha compôs algumas de suas mais famosas músicas, como “Porto Seguro”, gravada por Eliana Pittman, e “Moda de Sangue”, em parceria

com Jerônimo Jardim, que chegou ao disco através da voz de Elis Regina, fazendo parte da trilha sonora da novela “Coração Alado”, da Rede Globo.

Atualmente Ivaldo Roque tem trabalhado basicamente com temas relacionados a Laguna e vem buscando motivar os músicos locais transmitindo toda sua bagagem musical e sua experiência em movimentos renovadores, como aconteceu no início da década de [19]70, quando seu grupo “Pentagrama”, juntamente com “Os Almôndegas”, onde Kleiton e Kledir iniciaram sua carreira, e outros artistas provocaram uma grande movimentação no Rio Grande do Sul.

O espetáculo encerra-se com o Regional do Nilo, o mais conhecido do Estado e que equipara-se aos melhores do País. O Maestro Nilo Cordeiro Dutra com seu clarinete acompanhado por Léo (violão), Newton (violão), Noca (cavaquinho) e Walter Dias (pandeiro) interpretará “Chorando Baixinho” e “Ternura”, de Abel Ferreira, e “Chorinho do Léo”, de sua autoria, entre outras composições.

Com esse naipe de músicos, “Chorinho Bem Chorado” deverá agradar a todos os que se dirigirem ao Teatro do Centro Integrado de Cultura, na quarta-feira, para prestigiar essa promoção da Maricota Produções Artísticas em conjunto com a Fundação Catarinense de Cultura e como apoio da Setur/PMF e Citur.

O ESTADO, 13 DE JULHO DE 1984. P22

A morte lenta do choro, sem público e seguidores

Por Aldírio Simões

Está sendo articulado na cidade esquema para organização de um festival de chorinho, a nível nacional, programado a princípio para a segunda quinzena de julho. A idéia não é nova, embora reconheça que a iniciativa é altamente válida e mereça todo o apoio. Este colunista, que há muitos anos defende a valorização do choro e dos chorões da terra, no final de [19]83 planejou a realização de igual evento e chegou a apresentar projeto ao prefeito Cláudio Ávila da Silva, que se manifestou sensível à promoção de eventos desta natureza. Para quem não sabe, o Prefeito é chegado a uma roda de chorinho. O companheiro Ylmar Carvalho, em coluna assinada neste jornal, elogiou a nossa iniciativa e colocou-se à disposição para colaborar.

A nossa intimidade com o choro vem de muito longe. Quando criança, como bom ilhéu, graças a Deus, acompanhávamos as domingueiras animadas por Nelson Cavaquinho, entre outros, nos morros da cidade. Na década de [19]70 outro maravilhoso chorão, o Avico do Bandolim engalanava as noites da Ilha com o seu mágico instrumento de cordas, em extinção em todo o Brasil. Ainda neste jornal registrávamos anos mais tarde, lamentavelmente, a morte de Avico que antes de falecer, internado no Hospital Celso Ramos, pediu que fosse realizado seu último desejo, solicitou à enfermeira seu bandolim, solou “Cadeira Vazia” e depois morreu. Em 1977, juntamente com Túlio Carpes, promovíamos aquela que ficou marcada como a primeira e mais importante promoção musical em plena rua Felipe Schmidt (ainda não havia Calçadão), quando cerca de sete mil pessoas se acotovavam para assistir o **Balança Povo**, às seis e meia da tarde. Chorões como Nelson Cavaquinho, que pela primeira vez desceu o Morro da Caixa para se apresentar em público sorrindo todas as suas tristezas; o talentoso Nilo Dutra, Célio do Bandolim, Noca do Cavaco, Carlinhos do violão tenor, Nilton Setúbal e Mazinho do trombone, entre outros. Nelson Cavaquinho, antes de morrer, promoveu, a nosso convite, gratificantes noitadas de choro no Bar Petit e apresentando-se ainda em diversas casas noturnas executando principalmente o “Brasileirinho”.

Mas o nosso encontro de chorinho a nível nacional em gestação desde o ano passado acabou não saindo e por uma razão simples. O chorinho, difundido no país pela pianista Chiquinha Gonzaga (Enredo da Mangueira para [19]85), autora de “Ó Abre Alas”, o primeiro sucesso de carnaval, segundo pesquisadores tem origem no tango, já foi popular em todo Brasil. Mas hoje, massacrado pela massificação da música eletrônica importada (somente o samba consegue ainda sobreviver), o choro foi literalmente marginalizado, sobrevivendo apenas através de uma pequena parcela da sociedade. Quem diria, virou elitista. Poucos são os seus seguidores e o grande público desconhece a sua importância dentro de nossa música brasileira. Quando pintou a idéia para se organizar um festival de choro foi feito um estudo de sua

profundidade e ficou claro que o retorno a nível de investimento é pouco ou quase nada, a não ser no aspecto cultural, é claro. Afinal, o choro está muito mal chorado, sem renovação de valores, vivendo de romantismo e encontrando o seu inevitável fim.

Mas idéias é o que não faltem, aliás nunca nos faltaram, encontrar condições para desenvolvê-las é outra coisa. Mesmo assim vamos continuar divulgando iniciativas de promoções e torcendo para que elas sejam bem aproveitadas. E por não faltarem idéias é que a do choro ficou em segundo plano, foi superada por outra muito mais ampla e de maior profundidade, onde o retorno a nível de público e de investimento está assegurado. Todo o planejamento está sendo efetuado com a colaboração de amigos no Rio e após a nossa viagem nesta segunda quinzena teremos então em mão a definição de todo o projeto do evento, que tenho certeza vai na realidade promover Florianópolis a nível nacional.

De qualquer forma, estou torcendo para o sucesso deste projeto do chorinho. Mesmo porque, por se tratar de uma promoção a nível nacional certamente teremos oportunidade de observar grandes chorões de reconhecido talento, pois acredito não faltarão, para que a promoção atinja expressiva repercussão nacional, nomes como Joel do Bandolim, Camerata Carioca (esta não poderá estar ausente de qualquer encontro de choro que se preze), Paulo Moura, Grupo Chapéu de Palha, Altamiro Carrilho, o maravilhoso violão do Dino Sete Cordas (o maestro Horondino Vieira), Rafael Rabello, Caçulinha; a maior revelação do choro nos últimos anos – a menina Nilze Carvalho, o ainda desconhecido mas talentos regional do flautista Cláudio Camunguello (de Osvaldo Cruz), Raúl do Trombone, além dos artistas aqui da terra, onde se destaca um dos pouquíssimos instrumentistas da nova geração, o Wagner do bandolim, mas que também sabe muito de cavaco e com certeza, tem muito a ver na organização desta promoção que está por se realizar.

E como chorões como Avico do bandolim e Nelson do cavaquinho devem estar sempre presentes à nossa lembrança, estamos definindo esquema para promover nos próximos trinta dias **Uma Noite para Dois Grandes do Choro: Nelson e Avico**, quando toda a renda será destinada à **Serte**.

O PASQUIM. RIO DE JANEIRO, DE 26 DE JULHO A 1º DE AGOSTO DE 1984.

Choro em Florianópolis: Comove e Encanta

Por Ilmar Carvalho

CHUVA, frio de arrasar e vento sul participaram também do Encontro Nacional de Chorinho, em Florianópolis. Foi bom na medida em que a “intempérie” estimulou o consumo de birita no Bar Açoriano do simpático Hotel Fayal, ou lá no intrépido ou impertérrimo (?) botequim *Petit*, onde o mafioso em tempo integral Décio Vortoluzzi, criador da festejadíssima “Galinha All Right”, barbarizou a chegada do escriba e a do Ruy Castro com um pagode legal. Parecia até que a gente estava num pé-sujo ao lado da sede da Caprichosos de Piores, ali em Japerí. Era apenas o começo.

Os jornalistas e estudiosos da nossa música, convidados em nome da comissão organizadora disseram presente: Zuza Homem de Mello, do “Estado de S. Paulo”, Juarez Fonseca, da “Zero Hora”, de Porto Alegre, Ruy Castro, da “Folha de S. Paulo”, Roberto Moura, de “O Dia”, Tárík de Souza, do “Jornal do Brasil”, e o autor destas mal traçadas, pelo “Pasquim”. A programação, cumprida à risca, constava de 3 espetáculos noturnos no auditório, muito bom, por sinal, do Centro Integrado de Cultura, e dois painéis, à tarde, no mesmo local, para apresentação, pelos jornalistas, seguidos de debates, sobre temas relativos à música popular brasileira. Domingo à noite o último recital.

O encontro foi patrocinado pelo Banco do Estado de Santa Catarina S/A., realizado pela Prefeitura de Florianópolis através de sua Secretaria de Turismo, Cultura e Esporte, com a excelente participação de seu titular, Carlos Augusto Silva Neves. A organização coube à Maricota Produções, que com o Nelson e o Gilnei, já tem a seu crédito mais de 60 trabalhos no setor artístico.

Produção

Em Florianópolis, além de outras manifestações musicais de muito bom nível (a carnavalesca, por exemplo) o chorinho é cultivado com muito amor. É uma tradição da cidade, e cultuando esse tipo de música os ilhéos [sic] de várias gerações vão se reunindo, tocando e compondo choros de excelente qualidade. A idéia do Encontro foi a de mostrar ao público e aos jornalistas o nível dessa produção musical. E isso foi feito através do *Regional do Nilo*, do conjunto *Vibrações*, do violonista Ivaldo Roque, *Regional do Zequinha* e a do trombonista Mazinho. Do Rio, participaram Déo Ryan e o Noites Cariocas, maestro e acordeonista Orlando Silveira, Zé da Velha e Paulo Moura.

Os conjuntos e solistas de Florianópolis deram um recado com muita segurança, musicalidade e desembaraço. O bandolinista Wagner toca seu instrumento com habilidade e sensibilidade, enquanto Mazinho, com seu trombone de válvula, toca com uma dinâmica, um pique excelentes. Daqui por diante vai precisar do ambiente de um centro que lhe ofereça as possibilidades profissionais ideais para o seu desenvolvimento. O *Vibrações* está no mesmo caso. Já o violonista lagunense Ivaldo Roque domina o seu violão dentro do velho estilo clássico de Dilermando Reis, preferindo um choro mais plangente, rico de modulações, como demonstrou especialmente na suíte que vem escrevendo, e da qual tocou duas peças, recolhidas de músicas do litoral catarinense. Ele acompanhou Paulo Moura num choro de andamento rápido, assim como Mazinho voltou ao palco para dar a sua “deixa” ao lado de Zé da Velha, Paulo, Déo, Orlando e o *Noites Cariocas*. Tanto os virtuosos da terra, como os artistas visitantes prenderam a grande platéia do CIC por três noites seguidas. Vale dizer, o santo da terra em Florianópolis já fez milagre, e pode ser apresentado no melhor auditório da cidade, ao lado dos grandes nomes já citados. E isto foi belo e comovente de se ver e ouvir. É preciso agora que o *Encontro* se multiplique daqui por diante, se diversifique para que outros gêneros musicais produzidos na Desterro (este o nome certo da capital catarinense), possam ser também prestigiados e estudados. Vale dizer, – e isso é importante e deve ser imitado por muitas outras cidades pelo Brasil afora – que em Santa Catarina, tanto um prefeito como os dirigentes de um banco estadual entenderam que é o momento de cultivar e prestigiar uma manifestação cultural local, defendendo esse patrimônio, preservando-o numa demonstração de sensibilidade e apreço àqueles que praticam a arte em sua comunidade. É desses artistas que, através de gerações deles, numa família, originou-se um Johann Sebastian Bach, que em 85 completa 300 anos de nascimento e hoje, mais do que nunca, em plena glória, é interpretado a qualquer momento, em todas as partes do mundo. É desta maneira que evitaremos a colonização brutal, estúpida, pelo lixo musical internacional que nos entope os ouvidos e a mente. E esse lance de Florianópolis acontece especialmente, como frisou Tárik de Souza no debate havido sobre problemas da música popular, quando gravadoras decretaram o veto ao samba, substituído agora pelo rock. Como antes houve a voga da música do Nordeste, e até mesmo a voga do choro, que também já foi expurgado dos discos, enquanto o samba está só sendo ouvido nos pagodes de subúrbio. Enquanto isso Michael Jackson vende 35 milhões de discos, e sua gravação, num aparatoso sistema de promoção maciça, é lançado no Brasil uma semana após ter sido posto à venda nos EUA. É – como disse Zuza Homem de Melo, do *Estadão* – um tapa na cara do músico brasileiro. E o Julio Iglesias também está dentro dessa onda. Recentemente a gravadora de Kid Abelha, Lulu Santos e Ruy, do MPB-4, lançou discos desses artistas, enfatizando a divulgação só dos dois primeiros.

Faixa

Ruy Castro diz, em relação à ocupação de faixas de vendas de público dos diversos gêneros musicais, observa que o choro tem que lutar para reconquistar e manter a sua própria clientela. Não se trata de tentar transformar o país numa chorolatria, no que eu também concordo. É preciso que os adeptos do choro entendam isso, e vão à luta, (re)conquistar o espaço, a faixa de seus cultores-ouvintes, ampliando inclusive o repertório e se apresentando dentro de uma forma mais dinâmica, sem saudosismos nem nostalgia de uma época, já muito distante, em que foi um gênero de consumo absoluto. A arte e a ciência têm sua mobilidade própria, não param, se aperfeiçoam, modificam-se, crescem-se de novas formulações, valores, descobertas e criações. O choro agora não terá todo o lugar, terá um lugar. Porque aconteceu exatamente isso desde que ele surgiu, com Callado lá por 1870: muita coisa aconteceu e o choro, com sua riqueza e seu encantamento, gênero orquestral requintado, deve e precisa reocupar sua posição dentro da faixa de seus consumidores. É música nossa, e muitíssimo boa música. Mas não nos iludamos: *hay que pelear*. E muito. Uma forma de luta é o *Encontro* de Florianópolis. Outros deverão vir. Com discos, mesmo independentes, se a barra não estiver boa dentro das gravadoras. Trata-se de um dado de nossa cultura musical popular, como é o samba, e a marchinha carnavalesca, assassinada há uns vinte anos. Que pena. Mas isso aí: *hay que pelear*. Pois *no está muerto quien pelea*. Bah!...

4. O ESTADO, 23 DE AGOSTO DE 1985, P13. 2º CADERNO.

Um encontro com os chorões

Em meio ao fervilhar do rock, o choro – um dos nossos mais originais e ameaçados gêneros musicais ganha uma apresentação especial que visa, sobretudo, evitar o seu desaparecimento e sua substituição por ritmos importados e tocados exaustivamente nos principais veículos de comunicação do nosso País – as rádios. Assim, tentando fazer frente à euforia do rock, a Secretaria da Cultura, Esporte e Turismo do Estado promove hoje à noite o “Chorinho em Concerto”.

Marcado para as 21h no Teatro do Centro Integrado de Cultura (CIC), o show reúne os sofridos e persistentes grupos, cantores e solistas locais e o renomado saxofonista internacional Paulo Moura, que vem a Florianópolis especialmente para participar do concerto. Como a proposta básica é ampliar o público do chorinho na Capital, a entrada será gratuita, havendo uma distribuição prévia dos ingressos.

A idéia da promoção partiu do jornalista Aldírio Simões, que há seis meses decidiu desengavetar seu antigo projeto e oferecê-lo à Secretaria de Cultura, a patrocinadora do evento. Aliás, a proposta só não saiu da gaveta com mais antecedência em razão da tradicional falta de recursos financeiros para este tipo de evento, mesmo quando se tem como o objetivo a preservação de um ritmo em extinção.

Foi sentindo cada vez mais este perigo que Aldírio – um apaixonado pareciador [sic] do samba e do chorinho – resolveu concretizar o concerto e mostrar que esse tipo de música ainda tem seu público. Desta forma, ele acaba atingindo dois alvos ao mesmo tempo – preenche uma lacuna deixada para o público e oferece um espaço para os músicos cujas atividades se limitaram aos shows em bares e casas noturnas.

Segundo Simões, há muita gente nova interessada por este gênero musical, mas continuam faltando apoio, recursos, promoções, divulgação. São fatores que, no entender do jornalista, contribuem para apagar este ritmo da MPB. Em consequência deste quadro a nível nacional, um número cada vez menor de grupos de músicos locais têm [sic] se dedicado ao chorinho. Atualmente, por exemplo, só existem dois conjuntos identificados com o choro em Florianópolis – o Vibrações e o Regional do Zequinha, que estão com a presença confirmada no concerto de hoje.

GRUPOS

O Regional do Zequinha tem como objetivo desenvolver um trabalho de valorização e preservação da música popular, e em especial o chorinho. O conjunto, criado em 1981, é liderado por José Cardoso (Zequinha), um dos mais destacados instrumentistas do Bandolim e do violino no Estado. Violinista desde os 11 anos de idade, Zequinha também participou da fase áurea do rádio, ou seja, de uma época em que a MPB tinha um espaço garantido nas emissoras.

Ele trabalhou em empresas radiofônicas no Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Santa Catarina. No Estado, especificamente, foi diretor musical da antiga Rádio Anita Garibaldi (hoje Cultura) e trabalhou na Guarujá. Em 58 foi contratado pela Rádio Diário da Manhã, onde permaneceu até 1963. Simultaneamente a estas atividades, atuou nas orquestras do Clube Doze de Agosto e do Lira e, mais recentemente, formou o Regional, que inclusive reúne alguns de seus ex-alunos da Casa da Arte.

O conjunto é formado por Zequinha (bandolim e violino), Geraldo (cavaquinho e bandolim), Beto (violão), Souza (pandeiro) e Falcão (atabaque e voz). Beto e Geraldo estudaram música com Zequinha e ajudaram a formar o grupo.

Já o Vibrações teve a sua estréia oficial durante a realização do I Encontro Nacional do Chorinho, em Florianópolis, no ano passado. O grupo, porém, existia desde 81, quando cinco músicos que tocavam nos vares decidiram se reunir para fazer alguns shows esporádicos. Destes, apenas Cláudio (pandeiro) e Wagner (bandolim e cavaquinho) continuam no conjunto, que ainda conta com as participações de Carlinhos (violão tenor), Paulo Roberto (violão de sete cordas), Laércio (cavaquinho) e Henrique (tam/tam).

A exemplo de Aldírio Simões, estes músicos também reclamam do pouco espaço dado pelas rádios brasileiras aos grupos e cantores de chorinho. Esta preocupação é demonstrada quando afirmam que a “tendência do choro é sumir se não houver um maior interesse das autoridades”. Pela experiência que têm junto ao público, eles acham que este gênero musical “pegaria se fosse mais divulgado e se tivesse mais respaldo”.

ESCOLAS

Para o jornalista Aldírio Simões, o apoio governamental poderia começar com um trabalho junto às escolas, o que aliás vem sendo feito em Joinville. Lá, informou Simões, o chorinho foi introduzido nas escolas de forma didática, medida que poderia ser encampada pela Secretaria de Educação em todo Estado como forma de resgatar e incentivar a produção deste gênero.

Enquanto se espera por iniciativas desta natureza, o jeito é aproveitar as poucas oportunidades que surgem para promover shows como o que acontecerá hoje. Além de Paulo Moura, estão vindo do Rio com a finalidade de participar do concerto dois componentes do grupo Noites Cariocas – Toni, violão de sete cordas, e Julinho, cavaquinho. Eles acompanharão o saxofonista juntamente com outros dois músicos catarinenses: Cláudio (percussão do Vibrações) e Dirceu (flauta).

Para o espetáculo também foram convidados Mazinho do Trombone e Djalma do Piston, dois instrumentistas da Ilha que tocarão junto com Dirceu (flauta), Marquinhos do Cavaco (percussão) e Rolando (surdo). A cantora Neide Mariarrosa é outra que tem presença assegurada no palco do CIC cantando clássicos do choro – “Doce de côco” e “Carinhoso”.

A programação ainda prevê a participação de Ire, que, ao piano acompanhará a cantora Betinha numa música de Néelson Wagner (compositor catarinense). Leleco, cantor do grupo Couro e Corda, por sua vez, terá o acompanhamento de Toni no violão de sete cordas. Aldo Gonzaga fará um solo no piano, tudo antecedendo a apresentação de Paulo Moura.

O concerto ainda renderá uma homenagem póstuma a três antigos músicos que ajudaram a fazer a história do chorinho em Florianópolis: Avico do Bandolim, Nelson do Cavaquinho e Nilo Dutra, todos já falecidos. Para lembrá-los, haverá uma projeção de slides com a execução de algumas músicas gravadas e colhidas nos arquivos do poeta Zininho.

O ESTADO, 11 DE AGOSTO DE 1985, P42.

Vibrações: tentando recuperar os lesados acordes do choro.

A presença local nesta segunda etapa do Projeto Pixinguinha (Teatro do Centro Integrado de Cultura, 18h30), que termina hoje na capital, é o regional Vibrações. Criado em [19]81 por cinco músicos que tocavam nos bares e que sentiram, nos primeiros encontros, uma série de afinidades entre si, ele passou a fazer shows esporádicos e, em [19]84, aproveitou o Encontro Nacional do Chorinho para mostra pela primeira vez ao grande público e em local oficial o seu trabalho. Dos fundadores, apenas Cláudio (pandeiro) e Wagner (bandolim, e cavaquinho) estão na formação atual, complementada com Carlinhos (ou Carlos Vieira, respeitado violão tenor que tem uma respeitável carreira como músico na cidade), Paulo Roberto (violão de sete cordas) e Henrique (tam-tam).

Esta qualificação não permite, contudo, que os integrantes do grupo possam viver de música. Todos eles são funcionários públicos ou trabalham em empresas privadas, chegando, como no caso de Wagner, a conciliar várias atividades (ele trabalha no Tribunal de Justiça, faz faculdade e ensaia a partir das 4h da manhã). Também a gravação de um disco está ainda no campo dos projetos, porque este é um passo bastante arriscado. Até agora houve apenas a participação num dos LPs Pró-Criança (Fecic 84) e presenças em especiais de televisão.

POUCOS ESPAÇOS

Parte do repertório do Vibrações é formado por composições de gente da terra e artistas como Ernesto Nazareth, Pixinguinha e Jacob do Bandolim. Criações próprias mesmo apenas as de Wagner e, especialmente, de Carlinhos, compositor nato que atua também junto à Orquestra da UFSC, à orquestra de violinos do CIC e, como professor, na Escola de Música do Método Suzuki. Há 12 anos ele investe na criação de composições e já atuou no Rio de Janeiro.

Uma das maiores reclamações do Vibrações diz respeito ao espaço estrito dado aos grupos e cantores de chorinho nas rádios brasileiras. De acordo com o pandeirista Cláudio, “tudo o que se consegue é através do próprio esforço”, porque o apoio oficial também costuma ser limitado. Assim, o jeito é tocar em teatros e praças públicas com o objetivo único de divulgar o trabalho e, de modo geral, o chorinho como gênero musical ligado às raízes brasileiras. Em Florianópolis, apenas o Vibrações e o Regional do Zequinha estão no ramo, preenchendo uma lacuna e uma exigência crescente, especialmente nos últimos anos por um público eclético, inclusive o mais jovem. “O chorinho pegaria se fosse divulgado e tivesse maior apoio”, garante Cláudio. Ele gostaria que houvesse mais escolas de música como a do CIC (onde o coordenador, Carlos Alberto Vieira, é filho do violonista Carlinhos), que poderiam despertar o gosto das crianças para o chorinho, e que as rádios locais (atualmente apenas a Itapema FM abre espaços) dessem maior atenção ao gênero. “A tendência é o choro sumir se não aumentar o interesse das autoridades”, constata o músico.

O ESTADO, 25 DE AGOSTO DE 1985. P34.

ZEQUINHA, UMA VIDA PARA A MÚSICA

Compositor, regente e arranjador, José Cardoso, o “Zequinha”, é um homem que ainda cultiva os hábitos simples da época em que trabalhava em rádios do Rio de Janeiro e São Paulo. Hoje, no tranqüilo ambiente da Casa da Arte, que dirige desde 68, relembra a fase áurea de seu trabalho e afirma que os jovens estão despertando para o chorinho, que ele e seu regional vão apresentar ainda neste domingo pelo Projeto Pixinguinha no CIC, às 18h30m.

Nascido no Rio de Janeiro, mas se considerando catarinense de fato, José Cardoso começou a estudar música aos 11 anos de idade. “Comecei a aprender no violino e mais tarde formamos um grupo eu, meu pai e meu irmão”, lembra Zequinha. No Rio de Janeiro trabalhou na rádio Mayrink Veiga, onde participou do programa “Trem da alegria”, dirigido então por Iara Salles, Herbert de Bôscoli e Lamartine Babo, conhecido, segundo ele como o “trio de osso”.

Freqüentou o “Ranchinho do Posto Seis”, no bairro de Copacabana, e atuou no cabaré “Novo México”, na boêmia Lapa. “Foi uma época maravilhosa”m recorda Cardoso, quando é interrompido por um dos seus alunos que freqüentemente vem lhe pedir conselhos ou afinar os instrumentos. Ele os atende com o mesmo carinho que dispensou à sua velha companheira de tantos anos, a música.

CIRCOS

Com passagens pela Rádio Record, de São Paulo, e duas emissoras do Paraná, o maestro Zequinha aponta outro espaço importante para o músico profissional: o circo. Ele conta que profissionais como Jorge Veiga se apresentavam durante os espetáculos circenses, já que os programas de radiodifusão eram muito restritos.

Em 1946, o pai de José Cardoso, na época sargento da Marinha, retornou definitivamente a Florianópolis e se aposentou, radicando-se definitivamente na Ilha e possibilitando a Zequinha o seu encaminhamento musical. Em 1950 ele vai para a Rádio Guarujá e lá permanece por quatro anos, período em que teve um prfograma exclusivo chamado “Recordações”, todas as sextas-feiras, das 21h as 21h30m, produzido por José Nazareno Coelho.

Com apenas o Ginásio, completado no grupo São José, Zequinha diz que a sua maior escola foi a União Operária, situada perto do centro espírita do “seu” Noronha, onde muita gente iniciou a vida artística e “berço” do Regional, naqueles tempos já existindo na Guarujá em seus programas de auditório.

PEIXEIRO

Convidado pela Rádio Anita Garibaldi, optou em 1957 para ser seu diretor musical, e um ano depois transferiu-se para o [a rádio] Diário da Manhã; fez parte do conjunto de ritmo RDM com Aldo Gonzaga, De Maria, Tida, Altair Castellan, Nabor Ferreira, Sílvio e Álvaro. “Fiquei até 1963, quando surgiu a inimiga n.º 1 do rádio, a televisão”, conta Zequinha, que paralelamente trabalhou na orquestra do Clube Doze de Agosto, onde conheceu o clarinetista Nilo Dutra e gravou um compacto duplo.

Músico de muitos instrumentos (toca com perfeição bandolim, violão, cavaquinho, contrabaixo acústico e elétrico, além de violino). José Cardoso já trabalhou até como peixeiro no Mercado Público, na antiga peixaria da Acarpesc. Sua vida profissional abandonou em 1968, quando resolveu se dedicar somente à Casa da Arte. “Daqui já saiu muita gente para o estrelato”, arremata com uma ponta de orgulho e bastante seguro do que está dizendo, explicando que a escola não tem subvenção alguma.

“MARGINALIZADA”

O Regional do Zequinha, composto por ele, Geraldo, cavaquinho e bandoli; Beto, violão; Souza, pandeiro; e Falcão, atabaque e voz, traz em no seu roteiro do Projeto Pixinguinha as músicas “Quando morre a tarde”, “Apaixonado”, “Três gerações”, “PX Walter”, “Saudades de ti”, “Carinhoso” e “Brasileirinho”. Para José Cardoso, o chorinho tem atualmente muita aceitação por parte das pessoas mais jovens, que o estão descobrindo e valorizando, embora de maneira geral, a música brasileira esteja fortemente desvalorizada.

O ESTADO, 29 DE JULHO DE 1986. PRIMEIRA PÁGINA DO SEGUNDO CADERNO.

Vibrações, trabalhando em silêncio para manter o chorinho em evidência

O Projeto Pixingão, que a Funarte programou para os meses de outubro, novembro e dezembro na Sala Sidney Müller, da Funarte, no Rio de Janeiro, inclui apenas um grupo catarinense, um dos 11 selecionados entre 489 candidatos a partir de sua participação no Pixinguinha de 1985. Trata-se do regional Vibrações, que há vários anos vem trabalhando em cima do chorinho, um gênero musical que se mantém a duras custas em função do empenho de alguns abnegados.

Um lembrete: com os reforços do violonista Walmir Scheibel e do saxofonista Nabor Ferreira, o vibrações estará se apresentando neste sábado, no calçadão, na edição de agosto da Feirarte.

Por Paulo Clóvis Schmitz

“Tocar choro exige muita técnica e habilidade”, afirma Wagner Segura, um dos fundadores e líder do grupo Vibrações, que vai participar do Projeto Pixingão, da Funarte, no final do ano no Rio de Janeiro. Banido das rádios e, por isso, sem chance nas gravadoras, o chorinho resiste por que há gente que, como faz Wagner, teima em ficar três ou mais horas por dia ensaiando., nem que para isso seja preciso acordar bem mais cedo ou cancelar eventuais compromissos sociais à noite ou nos fins de semana.

Esse tipo de dificuldade é vencido apenas em parte pelo empenho dos músicos, porque é impossível reverter uma situação em que a música estrangeira, geralmente de má qualidade, as canções sertanejas, igualmente de nível inferior, e o próprio samba, que a custo se mantém em evidência, dominam as programações de rádio no Brasil – e em maior grau ainda em Santa Catarina. O jeito é tocar nos raros shows que aparecem, pensar em gravar um disco (independente) ou se contentar com os saraus na casa de amigos.

E O RESPEITO?

Essas dificuldades geralmente provocam a extinção dos grupos de chorinho, cada vez mais raros por aí. Mas, para o Vibrações, acabou sendo um reforço para aprimorar a qualidade do produto final – a música. Tanto que recentemente entraram no grupo nada menos de Nabor Ferreira, Saxofonista que há 10 anos estava fora do “ramo”, e Walmir Scheibel, que o jornalista Aldírio Simões e outros “experts”

consideram o maior violonista do Estado. Exigentes, os dois imprimiram um ritmo novo e contribuíram para elevar a qualidade do grupo.

Com eles estão Wagner Segura (bandolim), um dos fundadores e quem fora do choro, é funcionário público; Márcio Alves (violão 7 cordas), filho de Sérgio Alves⁸³, grande bandolinista de outros tempos, e que toca na noite de Florianópolis; Laércio Martins (cavaquinho), que é engenheiro; e Claudio Souza (pandeiro), funcionário público e que também ajudou a criar o grupo. Cláudio, a propósito, é muito respeitado no meio musical porque é um dos raros pandeiristas que tem sensibilidade para tocar choro com o instrumento. Seu trabalho chegou a ser elogiado até pelo exigente Paulo Moura, que já conhece o Vibrações.

Depois de passar do Projeto Desterro em [19]83 e [19]84 e do encontro Nacional do Choro, que não passou da primeira edição, o Vibrações sofreu várias reformulações – sempre para melhor, confia Wagner. Houve momentos difíceis e por pouco o grupo não seguiu o mesmo caminho de tantos outros, alguns bem mais antigos e experientes, que acabam se extinguindo. A entrada de Nabor Ferreira foi fundamental, pois sua exigência de mais um violonista provocou a inclusão de Walmir Scheibel. “Eles são muito exigentes, mas nós correspondemos”, diz Wagner, ele próprio um perfeccionista que aprendeu sua técnica com Joel Nascimento, considerado o melhor bandolinista do Brasil, acelerando seu aprendizado.

Com todo esse cacife, o Vibrações vai seguindo, procurando seu espaço. “Falta respeito”, denuncia Wagner, ao citar que os donos de casas noturnas pagam no máximo Cz\$ 200,00 por quatro horas de trabalho. “Por essa quantia nosso regional não vai tocar. Preferimos os saraus na casa dos amigos”.

CAMINHO CERTO

Por que o músico toca, se há tantas dificuldades? “Tocamos por prazer”, responde Wagner, com o consentimento da maioria. Todos entendem que o Governo deveria promover shows de chorinho em praças públicas, organizar encontros em teatros, trazer músicos de fora para o intercâmbio e troca de informações. Enquanto isso não vem, resta fazer aquele trabalho silencioso, anônimo, vendo com tristeza tanta coisa ruim sendo tocada nas rádios.

– Acho que estamos no caminho certo – se conforma o bandolinista Wagner – Podemos chegar ao nível do choro que se faz no Rio de Janeiro, porque progredimos a cada dia. Resta esperar que os espaços se abram, pois as pessoas estão aceitando mais o chorinho, apesar da carência de promoções do gênero e da falta de apoio oficial.

As composições do Vibrações (o grupo foi assim batizado em homenagem a uma música de Jacob do Bandolim com esse nome) são feitas pelos seus próprios integrantes, com destaque para Nabor, além de gente como Nilo Dutra, Carlinhos e Léo. Nas apresentações, contudo, é inevitável tocar peças clássicas de Jacob, de Pixinguinha, de Ernesto Nazareth, de Waldir Azevedo, de Altamiro Carrilho e de Zequinha de Abreu.

Depois do Pixingão, quando a arte do Vibrações pode ser melhor avaliada a nível nacional, continuará o trabalho quieto, buscando sempre o aprimoramento. Uma fita será gravada e enviada para as rádios, embora seja cedo para pensar num disco. De qualquer forma, tudo pode ocorrer, menos extinguir o grupo. Wagner é otimista:

– O grupo é jovem, está cada vez mais forte, ensaia quase diariamente e tem vontade de tocar muitos anos juntos. E não pretendemos só tocar: queremos evoluir também. Mesmo porque o músico nunca está totalmente satisfeito.

[QUADRO EM DESTAQUE:]

Nabor e Walmir, os “reforços”

Nabor Ferreira e Walmir Scheibel, os dois mais recentes “reforços” do Vibrações, têm histórias diferentes para explicar a volta. A de Nabor, agente fiscal rodoviário aposentado e que há 10 anos estava afastado da música, é sem dúvida a mais pitoresca. Morando em Biguaçu, aproveitando a folga da aposentadoria, ele ficou sabendo, atrabés do poeta Zininho (Cláudio Alvim Barbosa, autor do “Rancho de

⁸³ Na verdade, Célio Alves.

amor à Ilha”), que em Balneário Camboriú alguém que ele conhecia tinha um sax para vender. Nabor resolveu comprar o instrumento e, incentivado por Zininho, voltou a tocar.

– A impossibilidade de viver da música foi o motivo que me levou a abandonar o ramo – conta Nabor. Decidi voltar pelo tipo de proposta do Vibrações, sempre bem aceito onde se apresenta. Além disso, a gente toca a vida inteira porque existe o prazer em fazer música. Este prazer foi outro motivo do meu retorno.

Depois de começar as primeiras lições ainda com 17 anos na Sociedade Musical Amor à Arte, Nabor Ferreira passou pela Orquestra de Moacir do Pistão, isso por volta de 1943, ficando por 13 anos na orquestra do clube Doze de Agosto e mais 12 na orquestra do Lira Tênis Clube, animando incontáveis bailes sociais. Também passou pela época áurea dos programas musicais das rádios Guarujá e Diário da Manhã, onde sempre foi destaque no saxofone.

POR PRAZER

Outro que estava afastado há algum tempo, depois de muitos bailes e passagens por orquestras da cidade, é Walmir Scheibel, digitador de O ESTADO e Edeme e que muitos consideram “o melhor violão do Estado”. Já tocou guitarra e contrabaixo, mas sua função no Vibrações é responder pelo violão de 6 cordas. “É uma experiência interessante porque há muito tempo não tocava no estilo de regional de chorinho. Acredito que agora formamos um grupo muito coeso”, diz ele.

Considerando “exagero” o que comentam sobre o seu trabalho, Walmir começou sozinho, na adolescência, passou pela boa fase das rádios, quando “o chorinho tinha espaço”, e se desencantou após o surgimento do iê-iê-iê, que mudou quase tudo. Continuou, desistiu e agora retorna “porque aqui há gente boa e se pode voltar às raízes”. Perguntado sobre a razão da continuidade, da persistência, da eterna volta aos instrumentos, ele diz:

– Existe o prazer de tocar e a oportunidade de manter a amizade com os outros músicos. Viver de música não é possível, porque o mercado é fraco e muito disputado. O que conta mesmo é o prazer.

O ESTADO, 11 DE OUTUBRO DE 1986. PRIMEIRA PÁGINA DO 2º CADERNO.

O nosso choro ganha espaço nacional

Após uma seleção rigorosa, o grupo musical, de Florianópolis, está entre os 11 finalistas do Pixingão. Eles se apresentam de 25 a 29 de novembro na sala Funarte, no Rio de Janeiro, acompanhados por um padrinho, o bandolinista Ademir da Fonseca Del Rihan.

Em 1985, o Projeto Pixinguinha abriu inscrições, junto às fundações de diversos Estados, para que novos músicos pudessem mostrar seus trabalhos. A escolha foi feita por músicos locais. Após a escuta de fitas cassetes, classificaram-se em Florianópolis, cinco grupos de vários gêneros musicais, entre eles o Vibrações que se apresentou com Luiz Melodia.

O mesmo material, mais os do show com Luiz Melodia, foram encaminhados para a Funarte, somando 489 grupos em todo Brasil. Desse número, nova peneirada deixou 40 e por fim, 11 classificados para o Pixingão.

CACHÊ

Vibrações executa músicas de Chorinho e é formado por seis músicos: Cláudio, pandeiro; Laércio, cavaquinho; Márcio, violão de sete cordas; Wagner, bandolim; Walmir, violão de seis cordas; e Nabor no sax tenor. Um dos componentes, Wagner Amaral Segura, lamenta que a Fundação Catarinense de Cultura mostre pouco interesse por eventos que valorizem o músico local. “Neste ano, a Fundação não ofereceu as condições necessárias para que a programação do Pixinguinha viesse ao Estado. Sem falar da falta de shows, devido ao baixo cachê que paga”.

Wagner traça um paralelo a respeito e diz que o cachê pago pela Fundação em setembro de 1985, era de Cr\$ 500,00 e para o Pixingão a Funarte vai pagar, para cada componente do grupo, Cz\$ 8 mil por noite, mais 5% da bilheteria, acrescido de Cz\$ 600 de diária e passagens de ida e volta ao Rio.

ESPAÇO

Surgido no século passado, o Chorinho é um dos gêneros musicais que requer conhecimento técnico e muito estudo. A despeito desse esforço, as gravadoras fornecem pouco espaço para novos discos e músicos que se dedicam ao gênero. “As pessoas pensam que ninguém mais curte Chorinho. Ai quando se vai ao Rio ou São Paulo, se encontra muita gente tocando-o nos bares. O que não existe é o interesse das gravadoras pelo Chorinho”, lamenta Wagner.

Além de Márcio e Nabor, que são aposentados, os demais participantes do Vibrações exercem outras atividades, já que viver de música em Florianópolis é inviável. Wagner diz que além do cachê baixo, os bares tem má sonorização, prejudicando o trabalho do grupo e que por isso, costumam trabalhar com projetos oficiais e tocar em saraus de amigos.

O ESTADO, 26 DE OUTUBRO DE 1986. CADERNO DE DOMINGO, P10.

O CHORINHO SENDO RESGATADO

Por Aldírio Simões (Coluna *Domingueiras*)

O chorinho, o mais autêntico gênero musical brasileiro, tem sua memória resgatada em Florianópolis a partir de um trabalho de revitalização de chorões abnegados e a realização de promoções populares, que permitem levar o choro ao encontro do povo. No próximo dia 5 de novembro, justo quando se comemora o Dia Nacional da Cultura, será realizado no Largo do Mercado Público, às 6h30 da tarde, o II Chorinho em Concerto, com a participação de instrumentistas de Florianópolis, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Curitiba.

Esta segunda edição do Chorinho em Concerto tem a promoção da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Governo do Estado e conta com integral apoio do secretário Paulo Bernardi. O banco Regional do Extremo Sul, ao comemorar seus 25 anos de fundação, se integra à promoção diante da sensibilidade do Presidente Herry Kormann, que de uma forma simpática coloca o BRDE apoiando o evento eminentemente cultural e de profundidade popular, como é o chorinho. A Setur/PMF, que também apóia a promoção e vai desenvolver uma programação cultural durante a semana no Largo do Mercado pretende, através do secretário André Schmitt, implantar naquele local, um novo espaço cultural.

A intenção da produção do II Chorinho em Concerto (Aldírio Simões/Décio Bortoluzzi) é levar o chorinho ao encontro do povão, por isso a necessidade de realizar a promoção no ambiente do velho Mercado, aproveitando o espaço físico daquele local e a bela arquitetura do prédio, um pedaço da história da cidade. Um show com grandes instrumentistas brasileiros às 6h30 da tarde, gratuito e a alcance de todas as camadas sociais, a ser iniciado quando funcionários públicos, comerciantes e trabalhadores em geral deixam seus empregos. Dois excelentes grupos de choro catarinense não poderiam ficar de fora do projeto, como o tradicional Regional do Zequinha, reunindo novos e antigos chorões. Destaca-se neste grupo o maravilhoso talento dos experientes Léo ao violão (um retorno bastante gratificante para os amantes do choro) e Zequinha com seu bandolim e violino fazendo incursões musicais. O Grupo Vibrações que participará do Pixingão-Rio, reúne músicos de reconhecida competência, como Nabor Ferreira e seu sax mágico, apoiado pelo novato Wagner (bandolim) e Laércio (cavaco). Um dos melhores trombones deste País, o talento de Mazinho do Trombone é muito conhecido de todos os catarinenses, um músico de qualidades e recursos excepcionais. A arte de cantar choro ficará por conta da nossa eterna Neide Maria Rosa, que representa uma homenagem a sua grande amiga Elizeth Cardozo que está completando festejados 50 anos de vida artística. Do Rio vem o flautista Dirceu Leite, da escola de Paulo Moura, que conquistou o mais absoluto sucesso durante realização do I Chorinho em Concerto, no CIC lotado do ano passado. O talento do garoto Dirceu, poderá ser avaliado pelo público, diante da presença do veterano

flautista Plauto Cruz, do Rio Grande do Sul, de absoluto conceito à nível nacional. Outro instrumentista participante vem do Paraná e seu nome [Luiz Carlos Dias] será conhecido neste final de semana. A promoção será encerrada com a presença da majestosa banda da Polícia Militar regida pelo competente maestro Kell, com a execução do Carinhoso, do inimitável Pixinguinha, um final apoteótico que deverá ser cantado por todo o público presente.

Será um encontro de choro e chorões que deverá ser inesquecível. O choro, como o próprio nome indica. É a expressão do sentimento, é a música chorada, gênero inconfundível e sinônimo de beleza, de pureza musical. Pode-se dizer que seu ritmo tenha nascido no Rio de Janeiro no século passado e que seu precursor tenha sido Joaquim Antonio da Silva Callado (1848-1880), flautista mulato, protegido da Princesa Isabel, Cavalheiro da Ordem de Santa Rosa e catedrático do Imperial Conservatório de Música. Callado foi o primeiro a utilizar violão e cavaquinho acompanhando as peças que executava. Seu exemplo foi imitado por músicos e boêmios da época.

A história do choro estende-se pelo País inteiro, sempre tratada com o mesmo carinho e executado com os mesmos requintes. Um chorão tem a dignidade de solar um choro quando tem a consciência de que é na realidade um autêntico chorão. Um gênero de difícil execução e que só pode ser mostrado por grandes instrumentistas. Florianópolis não fugiu à regra e o chorinho surgiu numa época em que se cantava pelo prazer de cantar. Os versos saindo improvisados ao som de violão e, no final, estava pronta uma modinha, na mais absoluta pureza, sem a pretensão de ser comercializada.

A cidade conserva até hoje a memória de grandes chorões e intocáveis boêmios. Com a voz de Daniel Pinheiro, maior seresteiro de todos os tempos, pelos botequins da vida estavam Avico do Bandolim, Nilo Dutra (um clarinetista que não deixou seguidor), Nelson Cavaquinho, Gouveia do Bandolim, e tantos outros. O choro vive hoje graças à dedicação e abnegação de poucos músicos. Sobrevive da vontade de um garoto como Wagner do Amaral Segura, líder do Vibrações e que consegue a união de novos músicos com o quase lendário Nabor Ferreira (sax). O choro sobrevive da dedicação de um Zequinha (regional do Zequinha) sempre com uma alegria contagiante e exteriorizada, do romantismo de Léo o violão, uma doce figura e do trabalho desenvolvido pelo percussionista e compositor Falcão que conseguiu dar dimensão e promover o grupo. Isso sem falar em outros inúmeros chorões que preferem tocar apenas para grupos de amigos em casa, além de poucos outros que timidamente começam a despontar.

TEXTO DO FOLHETO DO CONCERTO DE ENCERRAMENTO DA TEMPORADA DE 1987 DO *PRÓ-MÚSICA* DE FLORIANÓPOLIS (10 DE NOVEMBRO DE 1987). DO ARQUIVO PESSOAL DE CLÁUDIO DE SOUZA.

GRUPO VIBRAÇÕES

Desde seu surgimento, em 1983, fruto da iniciativa de um aficcionado do choro, Wagner, bandolinista, o Grupo Vibrações (nome inspirado numa imortal criação de Jacob Bittencourt) vem obtendo grande sucesso e elogios por parte da crítica especializada e d público em geral.

Procurando conservar as raízes de nossa música, o Grupo Vibrações, com seis elementos, atualmente (bandolim, violões 7 e 6 cordas, cavaquinho, sax e pandeiro) vem conseguindo, ao longo deste período, uma renovação de valores, elevando cada vez mais seu nível musical. E o reconhecimento veio no ano passado, quando o Grupo representou nosso Estado no Programa “Pixingão/86”, participando de cinco apresentações na Sala Sidney Miller. Da Funarte, RJ, ao lado de grandes artistas como Ademilde Fonseca, Deo Ryan, entre outros.

PARTICIPAÇÕES

“Som da Gente” (RBS-TV)

Projeto Desterro/1983 (TAC)

“Amostra de Música Instrumental”/1984 (TAC)

“Tarde Verde-Amarela” (RBS/TV)/1984

“Chorinho Bem Chorado”/1984 (CIC - Laguna)

“Encontro Nacional do Choro”/1984, no CIC, que reuniu durante três dias nesta capital músicos como Paulo Moura, Orlando Silveira, Deo Ryan, entre outros, além de críticos da MPB dos principais jornais do país.

“Projeto Pixinguinha”/1985 (CIC), realizado pela Funarte

“Circuito de Choro”/1985 (CIC)

“Aniversário da Cidade de Florianópolis”/1985

“Circuito de Choro”/1986 (TAC)

“Feirarte” (3 anos de Feirarte, acompanhando a cantora Neide Mariarrosa)

“Projeto Pixingão”/1986 (Sala S. Miller, Funarte-RJ), que reuniu os artistas novos, revelações do ano de 1985 no Projeto Pixinguinha, seleção esta feita por uma comissão de músicos, críticos, instrumentistas, arranjadores e maestros, designados pela Funarte. O Grupo Vibrações marcou grande presença neste evento, tendo como madrinha a cantora Ademilde Fonseca.

COMPONENTES

Wagner do Amaral Segura (bandolim), natural de Florianópolis, SC, 20.09.61. Estuda seu instrumento desde 1980, quando sentiu grande atração pelas músicas de Jacob Bittencourt. Autodidata, é o líder do Grupo desde sua criação. Em 1983 conheceu Joel Nascimento, considerado pela crítica como o maior bandolinista do País, na atualidade, com quem obteve grandes ensinamentos sobre as técnicas do instrumento. Em 1984, a convite de Altamiro Carrilho, participou no Sesc, do show em homenagem a Jacob do Bandolim.

Cláudio de Souza (pandeiro), nascido em Piratuba, SC, em 26.09.51. Seu interesse pela música começou bem cedo, por influência de seu irmão que era baterista. Já aos 11 anos de idade participava de apresentações, como baterista, em clubes sociais. Em 1983, convidado por Wagner Segura, integra-se ao Grupo Vibrações, como pandeirista. Já acompanhou grandes músicos como Paulo Moura, Altamiro Carrilho, etc.

Laércio Osvaldo Martins (cavaquinho). Natural de Garopaba, SC, 9.12.49. Iniciou no contrabaixo, em 1972, período em que participou de diversos conjuntos musicais, atuando em clubes sociais. Sentindo grande atração pelo chorinho, dedica-se ao cavaquinho, com participações em vários grupos musicais do Estado. Já participou, sob a orientação da maestrina Aurélia Hachenhaar, de apresentações com o Grupo “Couro e Corda” e Associação Coral de Florianópolis, no 31º Recital Oficial. Em 1985 passa a dedicar-se ao Grupo Vibrações.

Walmir Scheibel (violão 6 cordas). Nascido em Tubarão, 7.08.39. Aos 12 anos já participava de shows musicais, executando ao bandolim músicas de Ernesto Nazareth, Jacob, Waldir Azevedo etc. Na década de 60, já ao violão, integrou por muitos anos o Regional do Mandinho, famoso conjunto da época, atuando ao lado de grandes músicos como Nilo Dutra, Nabor Ferreira, Carlinhos Vieira, Aldo Gonzaga, entre outros. De 1963 a 1982 fez parte de vários conjuntos e orquestras, intercalando guitarra e contrabaixo. Convidado em 1985 pelo Grupo Vibrações, retornou às atividades musicais, e às raízes (violão 6 cordas).

Nabor Ferreira (saxofone). Natural de Florianópolis, SC, 3.09.26. Iniciou na música aos 17 anos, tomando as primeiras lições com o maestro Wespaziano Souza, na Soc. Musical Amor à Arte. Como saxofonista sempre se destacou ao longo de sua carreira, sendo considerado um dos melhores musicistas do Estado. Integrou vários conjuntos e orquestras. Dirigiu por longos anos as orquestras do Clube 12 de Agosto e do Lira Tênis Clube. Na década de 50 foi responsável pelo Regional da Rádio Guarujá, como clarinetista, e posteriormente, ao sax, dirigiu o conjunto musical da Rádio Diário da Manhã. Após um longo período de inatividade, retomou ao meio musical, em 85, integrando o “Grupo Vibrações”.

Márcio Alves (violão 7 cordas). Natural de Florianópolis, SC, em 17.01.61. Estudou flauta na Escola Superior de Música de Blumenau (82/83)/ VII Seminário de Educação Musical de Florianópolis (Funarte-1983); Escola de Música da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, RS, 1984 (fagote); 2º Festival de Música de Câmara de Blumenau (Curso de Fagote, com Noel Devos), 1984; Curso de Introdução à Regência Coral e Instrumental (Maestro Ernani Aguiar – Funarte), Fpolis/1985. Como músico participou da peça teatral

“Os Saltimbancos” com o Grupo Raízes, 1982; Grupo Instrumental Universitário da UFSC, 1983; I Encontro de Música Antiga do Paraná, 1983; peça teatral “Folias do Coração”, com o Grupo Armação, 1984; peça teatral “Gota D’Água”, com o grupo Armação, 1985. Integra o Grupo Vibrações desde 1985.

DIRCEU LEITE

Convidado – Participação Especial

Incentivado por um vizinho, Dirceu iniciou na flauta doce, estudando por música, quando sentiu grande atração pelo chorinho, pelo qual se apaixonou e que lhe mostrou que a música era o seu verdadeiro caminho.

Mais tarde, convicto de sua vocação, ingressou no curso de Técnica de Instrumentação em flauta transversa, na Pró-Arte (onde cursa o 5º ano). Estudou com Ia[n] Guest, Adamo Prince e Antonio Jardim (teoria e harmonia musical) e, no momento está no último ano de Educação Estética Musical, no Conservatório Brasileiro de Música.

Há três anos, o flautista toca com o regional “Choro Só”, que já acompanhou Moreira da Silva, Carolina Cardoso de Menezes, Raul de Barros, Marcelos [sic] Bernardes, Ademilde Fonseca, Claudionor Cruz, entre outros.

Mas o conhecimento de Dirceu na música 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 de música erudita, exercendo a função de 1º flautista da Orquestra de Câmara do Conservatório Brasileiro de Música.

Contratado pela Rede Globo, responde pela trilha sonora da Novela “Direito de Amar”.

PROGRAMA DO CONCERTO DE ENCERRAMENTO DA TEMPORADA DE 1987 DO PRÓ-MÚSICA DE FLORIANÓPOLIS (10 DE NOVEMBRO DE 1987). EXTRAÍDO DE RECORTE DE JORNAL NÃO IDENTIFICADO E SEM DATA DO ARQUIVO PESSOAL DE CLÁUDIO DE SOUZA.

I Parte

- 1 – Vibrações (Jacob do Bandolim)
- 2 – Saxofone por que choras (Ratinho)
- 3 – Tenebroso (Ernesto Nazareth)
- 4 – Peguei a Reta (Porfírio Costa)
- 5 – Os Cinco Companheiros (Pixinguinha/Benedito Lacerda)
- 6 – Gostosinho (Jacob do Bandolim)
- 7 – Chorinho Prá Você (Severino Araújo)
- 8 – Bole Bole (Jacob do Bandolim)
- 9 – Santa Morena (Jacob do Bandolim)

II Parte

- 10 – Retratos (Radamés Gnattali), com Quinteto de Cordas
- 11 – Bachianas nº. 5 (Heitor Villa-Lobos)
- 12 – Choro nº. 1 (Heitor Villa-Lobos)

- 13 – Prelude (Estudo Atonal Julio Falk), com Dirceu Leite
- 14 – Ainda Me Recordo (Pixinguinha), com Dirceu Leite
- 15 – Pela Vida (Dirceu Leite)
- 16 – Espinha de Bacalhau (Severino Araújo), com Dirceu Leite
- 17 – Um a Zero (Pixinguinha/Benedito Lacerdaq), com Dirceu Leite
- 18 – Carinhoso (Pixinguinha)

ENCARTE DO CD DO CONJUNTO NOSSO CHORO, LANÇADO EM 1996

NOSSO CHORO É ASSIM

Este disco nasce de uma semente que foi plantada em 1991, quando o grupo Nosso Choro surgiu. É fruto de uma certeza e de uma vontade. Certeza na força de nossa música, que representa um dos traços permanentes daquilo que se identifica como cultura brasileira. Vontade de fazer música instrumental e acústica, num tempo de facilidades eletrônicas e de preferência pelo vocal.

A seleção de músicas do disco apresenta duas facetas. Primeiro, privilegia o estilo instrumental do choro, que é a manifestação mais genuína de nossa música “tocada”. Segundo, pretende mostrar um pouco da música instrumental feita em Santa Catarina, que se não for divulgada, acabará esquecida ou guardada na memória de poucos.

Foi gratificante encontrara peças que enriqueceriam o repertório de qualquer músico. Obras de compositores daqui, por nascimento ou adoção que, por várias razões, tiveram pouco acesso aos meios fonográficos. Como Sebastião Vieira (1896-1984), que foi o primeiro regente da Orquestra Sinfônica de Florianópolis na década de [19]40, autor da singela “Teus Lábios que Doçura”. Seu filho, Carlos Vieira (1924-1995), que compôs “Fragmentos”, entre outros choros, valsas e canções, notabilizou-se como esmerado solista no violão tenor. Carlinhos pertenceu a uma geração memorável de chorões de Florianópolis, como seu parceiro em “Edna”, Nilo Dutra (1921-1985), clarinetista e saxofonista, cujo conjunto, o Regional do Nilo, teve a sorte de reunir quase todo esse time de primeira. Dele fazia parte Guilherme Silveira, o Léo (1924⁸⁴), que continua desempenhando em seu velho violão de tarrachas pretas. É autor de “Apaixonado”, junto com José Cardoso, o Zequinha (1930-1990), que solava no bandolim e no violino e liderou o grupo de choro mais popular do Estado, o Regional do Zequinha. E para fechar esta roda de choro, é indispensável citar Noca no cavaquinho, Célio no bandolim, Valter no pandeiro, Niltom no sete cordas e Nabor no sax.

O lagunense Pedro Raimundo, exímio acordeonista, teve sua composição “Escadaria” gravada pelo grande violonista Canhoto da Paraíba, que para ela criou uma terceira parte. A versão agora apresentada é a original, com duas partes e com o acordeom como instrumento solista. É dele também a evocativa valsa “Saudades de Laguna”, cujo registro busca preservar sua forma original de execução.

Compõem também esta seleção peças de compositores mais recentes, que teimosamente prosseguem na trilha do choro. Pianista de formação clássica, Hélio Paladino (1942) cedo converteu-se à música popular. Apreciador de harmonias elaboradas, comparece com “Açores”, um choro diferente, cujo nome remonta as origens de além-mar desta ilha de moças faceiras.

Menino ainda, Tayrone Mandelli (1962) já tocava em um grupo de choro em Criciúma. Flautista por formação, arranjador e maestro, contribui para o disco com interpretações primorosas da valsa “Eliana”, que fez para sua mulher e do ágil chorinho “Pro Virno”.

⁸⁴ Falecido recentemente.

Wagner Segura (1961) foi durante bom tempo solista de bandolim, dedicando-se atualmente ao violão, de seis e sete cordas. Arranjador e professor de música, é o fundador do grupo Nosso Choro. Menos conhecido é o trabalho como compositor, representado pela polca “Gracinha”, o frevo “No Embalo de lá” e os choros “Egoísta” e “Brincando com o Sax”. Este último é justa homenagem ao saxofonista Nabor Ferreira.

Está dado o recado. Nós, instrumentistas, que tivemos o privilégio de conhecer, estudar, tocar e sentir a música destes criadores, agradecemos. Agora, é esperar que vocês apreciem “ouvir um cavaco conversando com um pandeiro um dialeto brasileiro”, como uma vez já foi dito num choro. Mas essa é outra história.

Luiz Gastão C. Souza / Maio [19]96