

**ANA PAULA PETERS**

**DE OUVIDO NO RÁDIO:  
os programas de auditório e o choro em Curitiba**

**CURITIBA  
2005**

**ANA PAULA PETERS**

**DE OUVIDO NO RÁDIO:  
os programas de auditório e o choro em Curitiba**

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre em Sociologia, Curso de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Ana Luisa Fayet Sallas

Co-orientador: Prof Dr. Marcos Napolitano

**CURITIBA  
2005**

## AGRADECIMENTOS

Às pausas na orientação de Ana Luisa, sensibilidade que me permitiu ouvir a minha própria música, agora composta nesta forma de dissertação.

A mais uma fermata feita no choro, nos estudos e na co-orientação de Marcos Napolitano, possibilitando este mergulho pela música popular brasileira.

A Ubiratan Lustosa, Euclides Cardoso de Almeida, Renato Mazânek, Moacyr de Azevedo, Alaor da Flauta, Hiram de Oberg Tortato, Zé Pequeno, Oscar Fraga e Aderly Santi, por compartilhar suas memórias possibilitando a reconstrução do momento selecionado para estudar o choro em Curitiba.

A todos os professores do mestrado em Sociologia, pelo incentivo, dedicação e conhecimento compartilhado.

Ao professor e amigo Álvaro Carlini, por me ensinar a “pentear” textos, o que acabou inclusive por me especializar em diferentes “penteados” textuais, quando me encontrava sem inspiração para escrever.

Ao professor e amigo Luiz Geraldo, por possibilitar um maior conhecimento da obra de Norbert Elias, mostrando que além de estar com os autores precisamos sair de trás deles, das linhas gerais, dando a confiança para me afirmar na escrita deste trabalho.

Neste mesmo sentido agradeço as considerações que a professora Selma Baptista fez na qualificação sobre o ofício do sociólogo e da assinatura que devemos deixar em nossos trabalhos.

À Sueli, secretária do programa de mestrado em Sociologia, por sua disposição em resolver problemas, inscrições em congressos, fazer declarações e pelas conversas carinhosas entre tantos dos seus afazeres.

Aos amigos feitos durante o mestrado, especialmente José Eduardo, pelas horas ao telefone, nos cafés e mesmo em festas conversando sobre como escrever de maneira sociológica e pela leitura deste trabalho. A Mônica, pelo incentivo de trabalhar com rádio

e pela leitura e revisão deste texto. Ao Vanderlei, pelo apoio e “suporte técnico” na sala de estudo do mestrado, para imprimir as primeiras versões desta dissertação. As amigas Silmara, Miriam, Vanessa e Louise que tanto apoio deram para pensar a teoria e o trabalho sociológico, dividindo angústias e vitórias.

Ao amigo e grande livreiro Eleotério, que desde a graduação compartilha comigo a paixão pelos livros. Conhecendo meus interesses, separou livros que provavelmente eu gostaria de ler e acertando sempre, principalmente os utilizados nesta dissertação.

Ao violonista, bandolinista, compositor, idealizador do Clube do Choro de Curitiba e grande amigo João Egashira, por realizar comigo as entrevistas, pelas conversas sobre o choro e as nossas pesquisas, compartilhando esta paixão pelo choro e pela divulgação e construção da sua história em Curitiba.

Ao incentivo de músicos, pesquisadores e amigos como Sérgio Prata, Pedro Aragão, Anna Paes e Jayme Vignoli (este escreveu no encarte do cd “As inéditas de Pixinguinha”: sucesso na sua empreitada *socioantropohistoricomusical*, a qual espero ter iniciado com este trabalho) pelas conversas, idéias e disponibilidade para falar e tocar choro.

Às grandes amigas de descobertas de cafés em Curitiba, Edelise, Lídia, Tânia e Didonet, pela cumplicidade que construímos, entre risos e choros partilhados e vividos com todo o nosso ser, sempre lembrando da importância desta fase da vida acadêmica.

Ao carinho de José Roberto, pela paciência e compreensão em esperar “até amanhã” durante os momentos de concentração da escrita deste trabalho. E pelos momentos de distração e descontração quanto era necessário.

À minha sobrinha Maria Angélica, por brincar e me emocionar ao falar suas primeiras palavras, atendendo ao telefone para dizer o meu nome, lembrando de rir das coisas mais simples da vida, para esquecer “probleminhas” com a tecnologia.

Às minhas irmãs, Ana Karina e Anelise, e ao cunhado preferido e único, Anderson, pelo carinho de me chamarem para passear, almoçar, viajar para espairecer ou

simplesmente ficarmos junto com os nossos pais em Piraquara ou aqui mesmo, em Curitiba, para conversar, assistir filmes e comer “porcaria”.

Ao amor e dedicação dos meus pais, Irineu e Regina. Incentivadores dos meus devaneios de fazer música, curso de roteiro para cinema, viajar, morar sozinha, costurar, cozinhar, e agora, seguir uma carreira acadêmica. Possibilitando sempre o encontro comigo mesma e com o caminho que quero trilhar. É a eles que dedico este trabalho.

*Parte do porto  
do próprio ser  
o itinerário  
do conhecer.  
Em nós mesmos navegamos.  
Somos barco e marinheiros,  
continentes e oceanos.  
(Helena Kolody)*

*De onde vem esta memória, revelando mundos  
revirando tudo, como se fosse um tufão ?(...)  
Onde anda essa memória  
a que horas chegará, como sempre, obscura,  
com suas preciosas falhas  
que recolho agradecido  
para traçar o rumo de minhas canções ?  
Velhas histórias, memórias futuras ?  
Sei de onde vem, já sei por onde andou  
saiu para trocar de roupa, não pode andar nua.  
(Paulinho da Viola)*

## RESUMO

Este trabalho busca entender as relações da configuração da roda de choro em Curitiba a partir da experiência dos programas de auditório das rádios nesta cidade. A delimitação do objeto compreende o período entre as décadas de 1950 e 1970. Sem perder de vista o entendimento sobre o choro, seu surgimento e o contexto da música popular urbana brasileira e o desenvolvimento do rádio deste período, analisa a possibilidade que os programas de auditório deram ao desenvolvimento do choro na cidade de Curitiba, enquanto uma escola de formação musical e espaço de sociabilidade. Para se aproximar deste objeto foram realizadas entrevistas com músicos que integraram os regionais que atuavam nos programas de auditório e ex-diretores de rádios de Curitiba. Os conceitos que norteiam o desenvolvimento deste trabalho são: capital simbólico, *habitus* e campo, de Pierre Bourdieu e configuração de Norbert Elias.

Palavras-chave: musica popular urbana brasileira, Choro, rádio.

## SUMÁRIO

<b>AGRADECIMENTOS</b> .....	3
<b>EPÍGRAFE</b> .....	6
<b>RESUMO</b> .....	7
<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2 DESVENDANDO TEORICAMENTE O OBJETO DA PESQUISA</b> .....	15
2.1 O CONCEITOS UTILIZADOS .....	16
2.2 O CHORO REGISTRADO EM OUTROS PAPÉIS .....	27
2.3 NA TEIA DA MEMÓRIA, OS FIOS DO CHORO .....	37
2.4 TÉCNICAS PARA SE CHEGAR A ESSA MEMÓRIA .....	42
<b>3 O CHORO EM CURITIBA HOJE</b> .....	45
<b>4 ACORDES INICIAIS: O CHORO</b> .....	58
4.1 CONJUNTO, FESTA E JEITO DE TOCAR .....	58
4.2 GÊNERO MUSICAL .....	65
<b>5 SINTONIZANDO O RÁDIO</b> .....	77
5.1 NAS ONDAS DO RÁDIO.....	78
5.2 NO PALCO DAS EMISSORAS, OS REGIONAIS .....	90
5.3 A CORTINA DOS PALCOS DAS RÁDIOS SE FECHA .....	98
<b>6 ACORDES FINAIS</b> .....	109
<b>7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	114

## 1 INTRODUÇÃO

A escolha do choro<sup>1</sup> como objeto de pesquisa está relacionada com a minha vivência com a música e com este gênero musical. Desde pequena faço aula de música. Particpei de cursos de musicalização infantil, de violino para crianças (numa das primeiras turmas do método Suzuki na EMBAP), piano, flauta doce e flauta transversal. Este último instrumento, presente dos meus pais, veio acompanhado de um pedido deles, assim que eu pudesse, eles gostariam muito de me ouvir interpretar as obras de Pixinguinha, Altamiro Carrilho, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Ouvi o pedido sem entender direito porque esses compositores, aliás, quem eram esses compositores?!<sup>2</sup>

Começando a desvendar os novos mistérios da flauta transversal, continuei a tocar flauta doce e interpretar música antiga e barroca, participando de cursos de verão e de *workshops* em Curitiba, Rio de Janeiro, Niterói e Juiz de Fora. Até que em janeiro de 1993 participei da I Oficina de MPB<sup>3</sup> da XI Oficina de Música de Curitiba, participando do curso de prática do choro com a orientação do violonista Luiz Otávio Braga, do Rio de Janeiro. Entro na sala e fico admirada ao ver que também está inscrita como aluna a flautista Zélia Brandão, de família tradicional de músicos de Curitiba. Cada um tocou um pouco o seu instrumento para que o professor tivesse uma base de como iria trabalhar com essa turma. Tinham flautas, cavaquinho, violões e pandeiros. Tinham também alguns

---

<sup>1</sup> Choro é um gênero da música popular urbana brasileira que surgiu no Rio de Janeiro por volta de 1870, que será melhor compreendido com a leitura do capítulo quatro desta dissertação.

<sup>2</sup> Ressaltar a presença de meus pais na minha trajetória musical deve-se ao fato da família também ser responsável pela transmissão de um capital simbólico (conceito que será explicitado no próximo capítulo). Afinal, “de origem privilegiada ou não, a família transmite para seus descendentes um nome, uma cultura, um estilo de vida moral, ético e religioso. Não obstante, mais do que os volumes de cada um desses recursos, cada família é responsável por uma maneira singular de vivenciar este patrimônio”. (SETTON, 2002, p. 111)

<sup>3</sup> O primeiro curso envolvendo a música popular brasileira aconteceu durante a II Oficina de Música, em 1984, quando foi convidado o maestro Gaya para ministrar aulas de Ritmos Brasileiros e Arranjo. Na IX Oficina de Música, em 1991, Roberto Gnattali foi convidado para ministrar um curso de MPB pela primeira vez. A direção artística da Oficina, Ingrid Seraphim e Paulo Bosísio, abriu cada vez mais espaço para a MPB. Assim, em 1993, dos 44 professores convidados, 8 eram professores de música popular brasileira (Roberto Gnattali, Marcos Leite, Antônio Cícero, Paulo Lima, Luiz Otávio Braga, Odilon Costa, Jarbas Cavendish e José Eduardo Gramani), constituindo a I Oficina de MPB sob a coordenação de Roberto Gnattali.

alunos argentinos, possibilitando uma troca de repertórios<sup>4</sup>, como os estudos tanguísticos do Piazzola. Afinal, se para eles o choro era difícil de interpretar, percebemos que Piazzola também não era fácil, pelo seu sotaque portenho.

Assim que começamos a tocar fui surpreendida por esse gênero musical. Mesmo lendo nota por nota, sentia a melodia como se fizesse parte de mim, como se já a conhecesse. E logo fui interiorizando sua forma rondó: tocar e repetir a parte A, tocar e repetir a parte B, voltar para a parte A, tocando-a uma vez apenas, ir para a parte C, tocando-a duas vezes e, para terminar, tocar a parte A mais uma vez. Só ficava um pouco tímida na interpretação mais pessoal, ao saber que, cada vez que uma parte era repetida, deveria ser improvisada<sup>5</sup>, rítmica ou melodicamente. Afinal essa é a grande especificidade do choro.

Depois desse curso, o Conservatório de MPB de Curitiba<sup>6</sup> anunciou uma seleção de instrumentistas para a sua orquestra, na qual logo me inscrevi. Entretanto, na hora do teste esqueci de uma regra básica para a interpretação da partitura de choro: o solista deve interpretar a melodia uma oitava acima da que está escrita... Mas a minha interpretação de “Noites Cariocas”, lida de primeira vista também não foi tão boa... Faltava também a brincadeira dos chorões<sup>7</sup>, colcheia nem sempre é colcheia, uma nota de tempo forte pode começar no compasso anterior, no tempo fraco... Perdi um pouco o entusiasmo.

Passado um tempo, inscrevi-me na aula de flauta transversal com a Zélia Brandão, no Conservatório de MPB de Curitiba. No teste de seleção, conto para ela um pouco da minha história, como estou contando até aqui, acrescentando o fato de já ter estudado um pouco de flauta com o Luiz Pedro Krull, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná

---

<sup>4</sup> Conjunto de peças musicais pertencentes a um determinado compositor, época, escola ou gênero musical.

<sup>5</sup> A improvisação, para os músicos de choro, significa mostrar sua capacidade de criação, invenção melódica e rítmica na interpretação de um choro, conhecimento dos improvisos consagrados por chorões legitimados neste meio e domínio do seu instrumento musical.

<sup>6</sup> Em 1992, o professor e maestro Roberto Gnattali foi convidado pelo então prefeito de Curitiba, Jaime Lerner, para criar e colaborar na implantação do projeto artístico-pedagógico do Conservatório de Música Popular Brasileira, mantido pela Fundação Cultural de Curitiba desta capital. Criou também e dirigiu a Orquestra do Conservatório, formada por 30 músicos bolsistas, igualmente mantida pela Fundação Cultural de Curitiba, com a qual gravou, em 1996, o cd “Orquestra do Conservatório”. Ainda em Curitiba, idealizou e foi responsável pela coordenação da Oficina de Música Popular Brasileira realizada anualmente. Atuando na direção do Conservatório a partir de 1993, ficou neste cargo até abril de 2001.

<sup>7</sup> Chorão é o instrumentista que toca choro.

(EMBAP). Após a seleção, fiquei feliz por começar o curso, no semestre referente à interpretação do choro<sup>8</sup>.

Tratar sobre o choro nesta dissertação de mestrado, gênero pelo qual hoje sou tão apaixonada pela história e prática musical como flautista, pertence aos novos rumos que os estudos culturais assumiram após a década de 1980. Sobre isso, Ana Carolina D. Escosteguy comenta, utilizando-se das palavras de Martín-Barbero,

(...) eu sintetizaria o avanço numa mudança de perguntas. Creio que a pergunta de um animador cultural, de um trabalhador social, de um educador, de um comunicador, não pode ser o que é que na vida das pessoas fica de autêntico, o que é que na vida das pessoas permanece de parecido a como era antes? Mas sim, o que é que na vida das pessoas está vivo, as motiva, as dinamiza, as apaixona? (ESCOSTEGUY, 2001, p. 111)

Na vida do pesquisador também encontramos essa mudança de rota das perguntas e no entendimento do popular, o que possibilitou a realização deste trabalho. E saber o que me apaixona é também descobrir o que deixa as pessoas apaixonadas pelo choro. Olhar para o “outro” não seria mais fácil se não olhasse para o meu “eu”. A concretização deste trabalho foi uma maneira de sistematizar minha própria trajetória no meio musical do choro e entender porque ele vem se tornando cada vez mais apreciado, angariando mais adeptos para a sua prática, principalmente entre os músicos mais jovens. Este é um olhar que quer costurar toda esta minha experiência e desvendar esse gênero musical através da sua sociabilidade, num momento específico, da formação de regionais<sup>9</sup> para as rádios. Assim, este aspecto inicial subjetivo da pesquisa, relacionando a biografia do pesquisador com o objeto de pesquisa tem a finalidade de situar o leitor sobre o ponto inicial de onde parte a pesquisa.

O passo inicial para entender este objeto foi pesquisar como começou o choro em Curitiba. Este problema surgiu da minha própria inserção no campo de pesquisa, na

---

<sup>8</sup> Zélia divide seu curso didaticamente de acordo com as fases da história da música popular brasileira difundida por muitos pesquisadores (lundu e maxixe, modinha, choro, samba, música do nordeste, jovem guarda e música contemporânea e improvisação).

<sup>9</sup> Conjunto musical que tem por base violões de seis e sete cordas, cavaquinho, percussão e instrumentos solistas como flauta, clarinete, sax, trompete entre outros.

medida em que participo dele como flautista, pesquisadora e professora de história da música popular brasileira do Conservatório de MPB de Curitiba. A delimitação do objeto compreende o período que vai de 1950 a 1970, entendendo as relações de configuração da roda de choro<sup>10</sup> em Curitiba a partir da experiência dos programas de auditório das rádios PR-B2 (Rádio Clube Paranaense), Guairacá e Marumby.

Sem perder de vista o entendimento sobre o choro no contexto da música popular brasileira, neste trabalho analisa-se a possibilidade que os programas de auditório das rádios citadas deram ao desenvolvimento do choro, na cidade de Curitiba, enquanto uma grande escola de formação musical e espaço de sociabilidade. Ou seja, não se pretende analisar o choro como um dos elementos que compõe a linguagem radiofônica, mas sim no seu aspecto de linguagem própria que contou com o rádio e a indústria fonográfica para o seu desenvolvimento.

A possibilidade de trabalhar com o choro e o rádio deve-se ao fato também da arte radiofônica ser um conjunto de expressões que tem lugar dentro do nascimento e desenvolvimento da arte musical do século XX, pois

el arte radiofónica há venido utilizando y poniendo de manifiesto las posibilidades expresivas inherentes a la radio y que, al hacerlo, há expandido el lenguaje próprio del medio. Pero, siendo así que arte radiofónica es radio hecha por artistas (al margen de que éstos vengan de la literatura, del cine, de la música o de la plástica), se desprende de esa afirmación el hecho de que las obras de dicho arte participan, en tanto que contemporáneas, de los mismos criterios estéticos y conceptuales que animam la producción artística de un periodo dado en otros dominios de la creación. No se constata, por tanto, un divorcio entre la creación artística de un tiempo concreto y la realizada para la radio, si bien esta última tiene en cuenta (o debe tenerlo, si quiere ser un arte “para” la radio y no sólo “en” la radio) lo específico del espacio para el que nasce. Una especificidad que toma en cuenta la fugacidad del medio, su dependencia de la tecnología y su existencia en el presente. La radio es continuo tiempo presente y sólo en el presente. (IGES, 2004, p. 46-47)

Assim, as perguntas iniciais foram como se constituiu a configuração dos indivíduos que formaram os regionais para tocar nos programas de rádio? Em que outros

---

<sup>10</sup> A roda de choro é um dos espaços para a prática e vivência do choro, no qual os músicos sentam em roda, para se olharem, principalmente durante os improvisos.

espaços, além do rádio, o choro foi praticado pelos regionais?

A importância de analisar o regional reside, assim, no fato dele haver trazido, aos programas de auditório, a ambiência da roda de choro. Momento de integração e socialização dos músicos, ela concretiza a manutenção e o diálogo constante entre a tradição do choro (enquanto maneira de tocar e gênero musical) e o momento presente, incluindo novos instrumentos e gêneros musicais, atualizando e preservando sua origem.

De igual ou maior importância é perceber a roda de choro como uma forma de sociabilidade, já que se mostra como parte fundamental do processo de fusão de gêneros (como a polca, o maxixe e o lundu) que originaram o choro. É, aliás, até hoje, o espaço de transmissão, criação, experimentação, improvisação e convivência dos músicos que se aproximam desse gênero musical. Esse espaço também se amplia para o estabelecimento de relações com não músicos, que tem o prazer de ouvir, conhecer as composições e conviver com estes músicos.

Para ouvir os compassos/parágrafos desta composição em forma de dissertação, mostra-se no primeiro capítulo os referenciais teóricos e metodológicos utilizados nesta pesquisa. Conceitua-se configuração, segundo Norbert Elias, e *habitus*, campo e capital simbólico, segundo Pierre Bourdieu. Comenta-se também como ocorreu a aproximação com as teias da memória e a realização das entrevistas.

No segundo capítulo, apresenta-se um breve mapeamento sobre a situação do choro hoje em Curitiba, para mostrar como se chegou na delimitação da formação de regionais para as rádios como o começo do choro em Curitiba. Partir do presente, o ano de 2005, em direção ao passado, a I Oficina de MPB em Curitiba de 1993, foi a maneira encontrada para entender a “reinvenção” da tradição do choro nesta cidade.

O terceiro capítulo, acordes iniciais do choro, traz nota a nota para se entender o surgimento deste gênero musical no Rio de Janeiro, as relações que estabeleceu com as rádios e a roda de choro, para, aos poucos, entrelaçarmos esta história com a que ocorreu em Curitiba, para começar a construir a história do choro nesta cidade.

No quarto capítulo, os rádios curitibanos foram sintonizados com os programas de auditório, para analisar o surgimento destes programas e como a formação de regionais foi imprescindível para aqueles. Para isso, as falas dos entrevistados sobre a participação nesses programas de auditório, os espaços que ocuparam além dos programas de rádio para praticarem o choro, o entendimento sobre o que é choro, a maneira de tocar e trocar músicas nesses diferentes espaços surgem entre outras configurações que estabeleceram, inclusive as de comensalidade<sup>11</sup>.

Como “trabalhos científicos são parecidos com uma música que fosse feita não para ser mais ou menos passivamente escutada, ou mesmo executada, mas sim para fornecer princípios de composição” (BOURDIEU, 1989, p. 63), no quinto e último capítulo se improvisa algumas considerações que se quer propor para futuros trabalhos, como se quer o choro presente em dissertações, teses, partituras e interpretado de ouvido.

---

<sup>11</sup> A comensalidade é comentada por vários autores como Alexandre Gonçalves Pinto e Henrique Cazes. E pode ser encontrada ainda hoje quando os músicos tocam em restaurantes e bares onde, além de ganhar um cachê pré-estabelecido, tem direito depois de tocar a uma refeição. E quando tocam em rodas que se realizam em casas de família, a mulher tem um papel importante pela espera da sua deliciosa comida por parte dos músicos. O que não é privilégio só do choro, mas do samba também.

## 2 DESVENDANDO TEORICAMENTE O OBJETO DE PESQUISA

*A pesquisa é uma coisa demasiado séria e demasiado difícil para se poder tomar a liberdade de confundir a rigidez, que é o contrário da inteligência e da invenção, com o rigor, e se ficar privado deste ou daquele recurso entre vários que podem ser oferecidos pelo conjunto das tradições intelectuais da disciplina – e das disciplinas vizinhas: etnologia, economia, história.<sup>12</sup>*

Pesquisar com tal liberdade, como nos propõe Pierre Bourdieu, não nos exime da vigilância às condições de utilização de certas técnicas e da sua adequação ao problema posto pela pesquisa. Assim, neste capítulo, mostramos como os conceitos aqui utilizados de campo, capital simbólico, *habitus* e configuração são concebidos e postos empiricamente em obra nesta dissertação. Já que “os conceitos não são nem concretos nem abstratos, mas representam níveis e capacidades diferentes de síntese” (MALERBA, 2000, p. 207).

Para entender a trama tecida no campo musical brasileiro, com nosso olhar focado no choro, trabalharemos com os fios da memória nos tons deste gênero musical e do rádio - que tem como um de seus produtos o desvelamento das sociabilidades que os músicos desenvolveram principalmente nos programas de auditório. Assim, comentamos também o conceito de memória utilizado e as técnicas para realizar as entrevistas.

Pensamos no choro e sua relação com o rádio por ainda aparecer na programação de certas emissoras, por ser tema de programas de rádio e pela institucionalização do Dia Nacional do Choro, comemorado pela primeira vez no Brasil em 23 de abril de 2001. Entrevistar os músicos e ex-diretores das rádios de Curitiba levou em consideração o rádio enquanto um dos principais espaços de sociabilidade no cotidiano vivido destas pessoas.

---

<sup>12</sup> BOURDIEU, Pierre. Introdução a uma sociologia reflexiva. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 26.

## 2.1 OS CONCEITOS UTILIZADOS

Pensar em termos de campo é pensar relacionalmente. O que existe no mundo social são relações objetivas independentemente de consciências e de vontades individuais. Um campo pode ser definido como uma configuração de relações objetivas entre posições socialmente distribuídas. Essas posições são definidas objetivamente em sua existência e nas determinações que elas impõem aos seus ocupantes, agentes ou instituições por sua situação atual e potencial na estrutura de distribuição das diferentes espécies de poder (ou de capital simbólico), cuja posse comanda o acesso aos proveitos específicos que estão em jogo no campo, e da mesma forma, por suas relações objetivas às outras posições. Assim,

Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir. (BOURDIEU, 1989, p. 69)

É preciso destacar uma característica da prática musical do choro, que é a improvisação. No surgimento desse gênero musical a improvisação ocorria pelo fato dos músicos, na sua grande maioria, aprenderem de ouvido a tocar seu instrumento e o repertório escolhido. É uma característica essencial da música e do *habitus* do chorão, como podemos perceber neste depoimento de Jacob do Bandolim:

Há dois tipos de chorões, o chorão de estante, que eu repudio, que é aquele que bota o papel para tocar choro e perde sua característica principal que é a improvisação e há o chorão autêntico, verdadeiro, aquele que pode decorar a música pelo papel e depois lhe dar o colorido que bem entender. Este me parece o verdadeiro, autêntico, típico chorão. (Jacob do BANDOLIM, 2003).

Recuperar este chorão autêntico, improvisador e interligado com a origem do choro tornou-se um fato corriqueiro das rodas de choro. Assim, Jacob deixou transparecer uma

das transformações de aprendizagem do choro. Do ouvido passou-se para a leitura musical. Entretanto, mesmo aos que sabem ler, devem evitar se prender a partitura: é preciso saber improvisar. A importância de também saber ler partituras “para aprender as notas e não errar a harmonia”, como comentam alguns professores de choro em aulas e oficinas, é necessária quando este gênero musical passou a existir em conservatórios de música, universidades, cursos e oficinas de música popular, por ser uma das maneiras de aprender e divulgar ainda mais este gênero musical. Ou seja, é importante cada vez mais ter o capital simbólico da leitura da partitura de choro para conhecer a fundo a composição musical, para depois procurar tocar de cor e improvisar.

O valor de uma espécie de capital simbólico, neste caso a improvisação, depende da existência de um jogo, de um campo no qual este trunfo pode ser utilizado. Este capital simbólico é o que é eficiente nesse campo determinado, ao mesmo tempo como arma e como entrada em luta, o que permite ao seu detentor exercer um poder, uma influência, portanto, existir num campo determinado. Para o chorão, a improvisação, junto com o conhecimento do repertório de choro consagrado, é um capital simbólico para a participação em um dos espaços para a continuidade do choro e da sua aprendizagem, a roda de choro.

Assim, no trabalho empírico, trata-se de uma só e a mesma coisa determinar o que é campo, quais são os limites, e determinar que espécies de capital simbólico estão em ação, e em que limites se exercem os seus efeitos. É, a cada momento, o estado dos acordos de força entre os jogadores que define a estrutura de campo. Sua força relativa no jogo, a sua posição no espaço do jogo, os golpes, mais ou menos arriscados, mais ou menos prudentes, subversivos ou conservadores, que ele empreende, dependendo ao mesmo tempo do volume global de seus tentos e da estrutura das pilhas de tentos, do volume global da estrutura do seu capital simbólico.

As estratégias de um “jogador” e tudo aquilo que define o seu “jogo” dependem, na realidade, não só do volume e da estrutura do seu capital simbólico no momento considerado e das permutas no jogo que elas lhe asseguram, mas também da evolução no

tempo do volume e da estrutura do seu capital simbólico, isto é, da sua trajetória social e das disposições que são constituídas na relação prolongada com uma certa estrutura objetiva de trocas. Para conhecer um pouco mais sobre o desenvolvimento do choro em Curitiba, optou-se por entender as relações de configuração da roda de choro a partir da experiência dos programas de auditório das rádios, que também acabaram por revelar os outros espaços que estes músicos circulavam e atuaram, como construíram ou deixaram de construir sua trajetória musical. Assim,

se existe uma história propriamente artística, é, além do mais, porque os artistas e os seus produtos se acham objetivamente situados, pela sua pertença ao campo artístico, em relação aos outros artistas e aos seus produtos e porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la. (BOURDIEU, 1989, p. 72)

No campo musical, essa situação evidencia-se ao perguntarmos sobre quem seria a maior expressão da música popular brasileira, principalmente em se tratando de choro. Músicos, críticos, jornalistas e pessoas comuns concordam com o crítico e historiador da música Ari Vasconcelos: “se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido; escreva depressa: Pixinguinha” (CABRAL, 1997, p.14). Esta unanimidade será melhor compreendida durante a leitura do capítulo quatro.

Os jogadores podem jogar para aumentar ou conservar o seu capital simbólico, isto é, de acordo com as regras do jogo e das necessidades da reprodução e do jogo e das entradas do jogo. Mas eles também podem trabalhar para transformar, parcial ou totalmente, as regras imanentes do jogo, para mudar, por exemplo, o valor relativo dos tentos, a taxa de mudança entre as diferentes espécies de capital simbólico, por estratégias visando a desacreditar a subespécie de capital simbólico sobre a qual repousa a força de seus adversários e a valorizar a espécie de capital simbólico do qual eles são particularmente providos. Assim, ter um bom domínio do instrumento musical e conhecer a notação musical passam a fazer parte do capital simbólico de um chorão, dando-se cada

vez mais importância a composição de choros, não só a sua interpretação, quando a preocupação maior era conhecer o repertório de choro. Ou seja,

O *habitus* como sentido do jogo é jogo social incorporado, transformado em natureza. Nada é simultaneamente mais livre e mais coagido do que a ação do bom jogador. (...) O *habitus* como social inscrito no corpo, no indivíduo biológico, permite produzir a infinidade de atos de jogo que estão inscritos no jogo em estado de possibilidades e de exigências objetivas; as coações e exigências do jogo, ainda que não estejam reunidas num código de regras, impõem-se àqueles e somente àqueles que, por terem o sentido do jogo, isto é, o senso da necessidade imanente do jogo, estão preparados para percebê-las e realizá-las. (BOURDIEU, 1990, p. 82)

Os participantes de um campo trabalham para se diferenciar dos seus rivais mais próximos, a fim de reduzir a concorrência e estabelecer um monopólio sobre um subsetor particular do campo. Eles trabalham também para excluir do campo uma parte dos participantes atuais ou potenciais, elevando o direito de entrada ou impondo uma certa definição de dependência. Os seus esforços para impor e fazer reconhecer tal ou tal critério de competência e de dependência podem ser mais ou menos coroados de sucesso, segundo a conjuntura. Assim, as fronteiras do campo não podem ser determinadas a não ser por uma investigação empírica.

Os limites do campo se situam no ponto onde cessam os efeitos do campo. No trabalho de busca empírica, a construção de um campo não se efetua por um ato decisório. O princípio da dinâmica de um campo reside na configuração particular de sua estrutura, na distância e desvios entre as diferentes forças específicas que se afrontam. Por isso, podemos perceber a roda de choro ser praticada em saraus, programas de auditório das rádios, nos cursos de MPB, em restaurantes e bares e nos palcos de grandes teatros.

As forças que são ativas no campo e que o analista seleciona deste fato como pertinentes, por produzirem as diferenças mais importantes, são aquelas que definem um capital simbólico específico, como comentamos anteriormente sobre o conhecimento do instrumento, da notação musical e da improvisação, que formam o *habitus* do chorão. Um capital simbólico só existe e funciona em relação com um campo, conferindo um poder

sobre o campo, sobre os instrumentos materializados ou incorporados de produção ou de reprodução cuja distribuição constitui a própria estrutura do campo e sobre as regularidades e as regras que definem o funcionamento ordinário do campo. E por lá, sobre os proveitos que daí se engendram.

Nesse sentido, o *habitus* aponta para esta disposição “regrada para gerar condutas regradas e regulares, à margem de qualquer referência a regras” (BOURDIEU, 1990, p. 84). Como ocorre no *habitus* dos chorões, ao esperar ser convidado por um músico mais antigo para improvisar numa roda de choro, conhecer as variações rítmicas mais freqüentes e utilizadas por músicos já consagrados e legitimados pelo campo musical, ou, ao tocar lendo uma partitura, conhecer a leitura das partes e repetições com improvisos.

Nesta pesquisa, analisamos o *habitus* dos atores, destacando suas capacidades criadoras, os diferentes sistemas de disposições que eles adquiriram através da interiorização de um tipo determinado de condições sociais e econômicas e que encontraram numa trajetória definida no interior do campo considerado uma ocasião mais ou menos favorável de se atualizar.

As determinações que pesam sobre os atores situados num campo determinado nunca se exercem sobre eles diretamente, mas somente através da mediação específica que constituem as formas e as forças do campo. É a partir do conhecimento do campo no qual eles estão inseridos que se pode melhor aprender aquilo que faz a sua singularidade, a sua originalidade, o seu ponto de vista como posição num campo a partir da qual se institui a sua visão particular do mundo, e do próprio campo. No caso dos programas de auditório das rádios, a improvisação solicitada para o bom andamento dos programas reforçou a improvisação como *habitus* desses músicos.

É um certo estado da relação de força entre os atores que define a estrutura do campo, e as condutas e estratégias desses últimos. A da distinção, por exemplo, tem precisamente por objetivo transformá-la ou restaurá-la, segundo a natureza dos interesses em jogo, ela mesma função da posição dentro do campo.

Os atores sociais são portadores de capital simbólico e, segundo a sua trajetória e a posição que ocupam no campo em virtude de sua dotação em capital simbólico, eles tem uma propensão para se orientar ativamente, seja em direção à conservação da distribuição do capital simbólico, seja em direção à subversão dessa distribuição. O campo é o lugar de aprendizados sociais relativos ao conhecimento e ao reconhecimento dos jogos que ali se explicitam, recobrando o *habitus*.

Todos os atores engajados em um campo partilham um certo número de interesses fundamentais dos quais resulta uma cumplicidade objetiva que é subjacente a todos os antagonismos. Assim, o *habitus* consiste em esquemas de percepção, de apreciação e de ação inculcados pelo contexto social que se analisam a partir da sua incorporação nas estruturas sociais. Simultaneamente, esse sistema de disposições adquiridas pela experiência, princípio gerador dos comportamentos individuais, é produtor de práticas, variável segundo o lugar e o momento. É produto da interiorização das condições objetivas e condição das práticas individuais. O *habitus* não se refere a atores dotados de intencionalidade, mas àqueles situados num campo e portanto submetidos, pela mediação do *habitus*, às necessidades do jogo concorrencial que se desdobra. O *habitus* se relaciona com o campo, sendo sua condição de funcionamento e produto deste funcionamento. Segundo a posição ocupada, o *habitus* consiste num conhecimento das leis do jogo, dos riscos e dos interesses e inspira estratégias que só tem sentido no próprio campo,

sendo produto da incorporação da necessidade objetiva, o *habitus*, necessidade tornada virtude, produz estratégias que, embora não sejam produto de uma aspiração consciente de fins explicitamente colocados a partir de um conhecimento adequado das condições objetivas, nem de uma determinação mecânica de causas, mostram-se objetivamente ajustadas à situação. (BOURDIEU, 1990, p. 23)

Neste momento, é oportuno aproximar as definições de Pierre Bourdieu e Norbert Elias,

o *habitus* tem a ver com o fluido, o vago. Essa espontaneidade geradora, que se afirma na confrontação improvisada das situações que não cessam de se renovar, que definem “le

rapport ordinaire au monde”, guarda uma afinidade conceitual íntima com o conceito de *habitus* e com o de configuração social (sua matriz geradora) em Norbert Elias. Assim como as representações não são “projeções, reflexos de uma realidade material, o conceito de *habitus* em Bourdieu evidencia suas capacidades “criadoras”, formadoras, mas não no sentido de uma razão universal ou espírito absoluto. Ao contrário, o *habitus* talvez melhor se defina como os limites de ação, das soluções ao alcance do indivíduo em uma determinada situação concreta. É, portanto, um produto da história que produz práticas individuais e coletivas e que estabelece os limites dentro dos quais os indivíduos são “livres” para optar entre diferentes estratégias de ação. (...) É no *habitus* que assenta outro princípio fundamental da hierarquia social. Enquanto princípio gerador e unificador que configura as características intrínsecas de uma posição social em um estilo de vida homogêneo, é ele que instaura a distinção social. O conceito de *habitus* em Elias não se apresenta explicitamente definido como em Bourdieu, mas constrói-se a partir de sua teoria do processo civilizador. A civilização é um sistema não-planejado e se estrutura progressivamente: as relações entre unidades a grupos sociais são em realidade as relações de força que ligam, opõem, e dessa forma, inscrevem os indivíduos em estruturas hierarquizadas, que presumem “campos de força”, “tensão”, “equilíbrio”, “competição”. Neste sentido, a “configuração” de Elias é muito próxima do conceito de campo de Bourdieu, o qual traduz a idéia de um espaço estruturado de posições onde se desenvolvem as relações de luta. (MALERBA, 2000, p.216)

Assim, para Norbert Elias, *habitus* são as normas afetivas e mentais que organizam a economia psíquica. São os “auto-controles” que os homens se impõem a si mesmos, produto da interdependência social. A estrutura da economia psíquica se modifica no mesmo passo que a estrutura das funções sociais. (ELIAS, 1994, p. 23-50) Assim, as estruturas mentais são as estruturas sociais interiorizadas, neste caso ser um músico chorão. O *habitus* não é por si só uma força de mudança, mas se ajusta em todas as circunstâncias às necessidades do jogo da concorrência que se mostra no campo. Essas necessidades evoluem ao mesmo tempo em que a estrutura do campo se transforma sob a influência de fatores históricos exógenos, como ser músico amador tocando no final do expediente do serviço público, profissionalizar-se, formar regionais, tocar em casas de família e, recentemente, praticar e ensinar em universidades, conservatórios e festivais.

O *habitus* resulta da posição no campo e da trajetória do ator, da sua própria história. A transformação do *habitus* pode decorrer de uma intensificação ou do enfraquecimento da concorrência entre as posições. Elias introduz muitas vezes a idéia de uma estruturação do sistema de relações na ocasião de mutações históricas, reestruturação que afeta a hierarquia das posições. Trata-se de uma teia de relações estruturada em um

espaço de posições, aberta e constantemente trabalhada pelas contingências históricas que fazem então funções de variáveis exógenas e transformam a hierarquia das posições.

A historicidade lhe permite tornar preciso o tipo de correspondência entre modificação da hierarquia das posições e transformação do *habitus*, e confirma o status de variável exógena das transformações históricas. Assim, o *habitus* se transforma paralelamente à estrutura das relações e acrescenta o ritmo das mudanças, que depende da intensidade das tensões entre a camada daqui para frente vencida e a camada que passa a dominar. Quando as tensões são muito fortes, os modos antigos são reprimidos e o controle psíquico muito consciente. Uma vez as tensões apaziguadas, o *habitus* se consolida emprestando, para uma parte variável segundo o fim das tensões, os elementos das normas antigas. Ou seja, o controle psíquico é menos consciente. Como podemos perceber neste trecho da entrevista de Jorginho do Pandeiro:

**Quais as maiores diferenças entre tocar, por exemplo, com o Arranca-Toco, e com o Época de Ouro ou o Regional do Canhoto, são épocas tão diferentes, estilos...**

É, mas não tem muita diferença, não. Por exemplo, o Maurício Carrilho começou com o Raphael Rabello, com a Luciana Rabello, com o Celsinho, e no primeiro disco eu fui para lá, ajudar a produzir. Então o Maurício sabe tudo do Regional do Canhoto, ele e a Luciana sabem tocar daquele jeito, ela aprendeu com o Lino, meu irmão, então não fica muito diferente, porque eles aprenderam e sabem fazer do jeito que eu gosto, que é fazer chorinho bem tocado.

**Mas harmonicamente eles não seguem caminhos bem diferentes nos trabalhos autorais deles?**

Bem, o Maurício às vezes procura fazer uns acordes mais alterados e tal, mas ele faz bem. O pessoal da antiga fazia uma harmonia mais simples, e os de hoje gostam de fazer mais carregados. Mas o Maurício, por exemplo, não é sempre que ele faz os acordes muito alterados não. Ele faz de acordo com a melodia, mas faz naquele estilo que ele procura seguir.

**E as levadas, mudaram muito? De cavaquinho, de violão, de pandeiro? O Canhoto e a Luciana Rabello, por exemplo, mudou muito de um para o outro?**

A Luciana gosta muito de imitar o Canhoto, o Jonas, ela gosta de fazer a palheta do Jonas. Já o Maurício gosta de fazer os baixos do Dino, toca violão de 7... É diferente porque o conjunto do Canhoto era bem ensaiado, bem organizado, trabalhava junto todo o dia, então só de olhar um pro outro a gente já sabia o que ia acontecer. Hoje é diferente, tem uma gravação um dia, outra dali a um mês, então é claro que nesse ponto não é a mesma

coisa. Mas eles são todos muito bons. Se a gente tocasse todo dia, voltava àquela época de tocar tudo justinho só de olhar um pro outro.<sup>13</sup>

Jorginho do Pandeiro iniciou na música com 14 anos, trabalhando em regionais para os programas de auditório das rádios do Rio de Janeiro. Considera, assim como Altamiro Carrilho, a participação em regionais para as rádios uma das melhores escolas para aprender música. Na entrevista acima percebemos as diferenças entre quando começou a tocar choro e como ele é tocado hoje. Apresentando a permanência e a reverência que um chorão deve fazer a primeira maneira de aprender choro, ouvindo os chorões anteriores e imitando sua maneira de tocar. Existem estilos diferentes nas gerações posteriores, mas elas se inspiram nos chorões antigos, para que depois possam criar seus improvisos e interpretações.

Para Elias, o jogo entre atores produz, através da simples interação, uma realidade inédita, que ninguém desejou explicitamente. O que ocorre, como comenta Dèchaux<sup>14</sup> é “um processo através do qual um conjunto de interações vai formando um sistema e se estruturando progressivamente: as relações entre unidades ou classes sociais são na realidade a base de sustentação que liga, opõe e desse modo, situa as mesmas numa estrutura hierarquizada”. Assim, a sociedade é um tecido de interdependências entre grupos. E por isso,

Não é possível imaginar nenhuma formação social, nenhuma conexão humana, seja grande ou pequena, pertencente a tempos remotos ou ao presente, cujo estudo objetivo e rigoroso, comparado ao de qualquer outro, possa contribuir em maior ou menor grau para ampliar e aprofundar nosso conhecimento do modo como os indivíduos se relacionam mutuamente, em todas as situações, no pensamento como no sentimento, no ódio como no amor, na atividade como na inatividade. A variabilidade das conexões humanas é tão grande e diversificada que, pelo menos em termos das dimensões restritas e das lacunas de nosso saber atual, não se pode imaginar nenhuma investigação objetiva de uma figuração humana ainda não pesquisada, e de seu desenvolvimento, que não traga nada de novo para a compreensão do universo humano, para a compreensão que temos de nós mesmos. (ELIAS, 1999, p. 15).

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida a Naná Vaz de Castro, para o site [www.acari.com.br](http://www.acari.com.br)

<sup>14</sup> DÉCHAUX, 1993, p. 4.

Caracterizando dessa maneira sua noção de configuração, Elias aproxima-se da noção de campo de Bourdieu, que se traduz na idéia de um espaço estruturado de posições no qual se desenvolvem as relações de luta. Para Elias,

Por configuração entendemos o padrão mutável criado pelo conjunto dos jogadores – não só pelos seus intelectos que eles são no seu todo, a totalidade das suas ações nas relações que sustentam uns com os outros. Podemos ver que esta configuração forma um entrelaçado flexível de tensões. A interdependência dos jogadores, que é uma condição prévia para que formem uma configuração, pode ser uma interdependência de aliados ou de adversários. (Elias, 1999, p. 142)

Assim, dentro do campo musical, focado no choro, podemos encontrar os que defendem a execução do repertório de cor, aprendendo-o de ouvido, e os que se utilizam do seu registro em partituras. Entretanto, ambos podem participar de uma roda de choro e serem conhecidos como chorão,

Na maior parte das vezes, as figurações que os indivíduos formam em sua convivência mudam bem mais lentamente do que os indivíduos lhe dão forma, de maneira que homens mais jovens podem ocupar a mesma posição abandonada por outros mais velhos. Assim, em poucas palavras, figurações iguais ou semelhantes podem muitas vezes ser formadas por diferentes indivíduos ao longo de bastante tempo (...). Figurações têm uma relativa independência em relação a indivíduos singulares, mas não aos indivíduos em geral. (ELIAS, 2001, p. 51)

Como é o caso do saxofonista curitibano Rodrigo Capistrano, músico de formação erudita e jazzística, aceito pelos chorões pelo seu “som limpo”, *swing* e improvisos no choro, mesmo que “de olho” na partitura. Ou como comentado na entrevista de Jorginho do Pandeiro citada anteriormente, sobre Maurício Carrilho saber “tudo do regional do Canhoto”. Sendo reconhecido por tocar à maneira de Canhoto, para depois ser reconhecido pelo seu jeito de tocar atualmente, ou seja, ele reconhece a tradição para depois reinventá-la.

Percebemos que alguns dos mecanismos de distinção continuam os mesmos, como tocar de cor, ser virtuose e conhecer os clássicos, colocando as diferenças de convenções

nas lutas de influências, conflitos que retornam a estrutura social. Que hoje se alia a existência não só de um choro carioca, mas também de paulista ou curitibano. Através das práticas distintivas, tentam salvaguardar ao grupo dominante sua condição, buscando manter seu nome e sonoridade em gravações, realizando cursos regulares ou de férias para ensinar o choro, através de apresentações oficiais para celebrar esse gênero musical e a música popular brasileira, além da participação em rodas de choro. O plano das conexões e dependências humanas abarca as estruturas e processos que, em longo prazo, se repetem continuamente e que são designados com os conceitos de “chorão”, “roda de choro” e “improvisos”.

Tanto para Elias como para Bourdieu, as estruturas mentais e as estruturas sociais coincidem. É a posição dentro do campo, dentro do sistema de relações interdependentes que explica o *habitus*. Bourdieu construiu seu conceito de *habitus* destacando suas capacidades criadoras e ativas, para além das esferas conscientes e inconscientes dos atores, considerados efetivamente em ação no campo. Para Elias, o *habitus* ou hábito social deve ser entendido juntamente com o conceito de estrutura social da personalidade. Desta maneira, evidencia que,

Cada homem singular, embora diferente de todos os demais, apresenta um caráter específico que partilha com os outros membros da sociedade. Seria esse caráter, ou esse *hábito social dos indivíduos*, que constituiria a base da qual derivam as características pessoais que dão aos homens singulares, ao mesmo tempo, sua identidade, ou seja, tudo aquilo que os identifica e os distingue dos demais membros da coletividade. (...) Esse pertencimento à coletividade, o caráter social da individualidade humana, é efeito e função do *habitus* social. (MALERBA, 2000, p. 214-215)

A explicitação dos mecanismos através do quais um capital simbólico é transmitido e internalizado nos indivíduos gerando o *habitus*, deve também ser situado nessa abordagem da música popular brasileira, especificamente no caso do choro.

## 2.2 O CHORO REGISTRADO EM OUTROS PAPÉIS QUE NÃO A PARTITURA

Um dos primeiros trabalhos sobre o choro foi a obra *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, publicada originalmente em 1936 por Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido como o Animal. Seu trabalho mapeou inúmeros chorões desde 1870, informando sobre o ambiente social das festas. Mostrou uma memória social do choro a partir da sua própria e experiências neste campo. Em sua obra encontramos o choro enquanto sinônimo de conjunto, forma de tocar ou no sentido de baile popular.

Essa preocupação e necessidade de uma preservação documental foi a marca dos folcloristas, disseminando-se entre historiadores, jornalistas e entre os próprios músicos, como no caso de Jacob do Bandolim.

O grande marco da produção sobre música popular brasileira ocorreu durante o modernismo, sobretudo com as obras de Mário de Andrade e Renato de Almeida, com questões sobre a brasilidade, a identidade nacional, os procedimentos pelos quais se deveria pesquisar o folclore e os projetos de modernismos musicais. Assim,

A preocupação em encontrar uma identidade musical e nacional para o Brasil vai remeter à fixação dos traços da música popular desde fins do século XVIII, quando já podiam ser notadas “certas formas e constâncias brasileiras” no lundu, na modinha, na sincopação. Mais tarde, ao longo do século XIX, verificou-se a fixação das danças dramáticas, como os reisados, as cheganças, congos e outras manifestações folclóricas. Finalmente, em relação às primeiras décadas do século XX, Mário de Andrade afirmava que “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte, criação de nossa raça até agora”. Nesta altura, segundo Mário de Andrade, a modinha já se transformara em música popular, o maxixe e o samba haviam surgido, formaram-se conjuntos seresteiros, conjuntos de “chorões” e haviam se desenvolvido inúmeras danças rurais. A arte nacional estava então feita na “inconsciência do povo”, sendo a arte popular a alma desta nacionalidade. (NAPOLITANO;WASSERMAN, 2000, p. 168-169)

Seguindo essa indicação, o livro *Música Popular Brasileira*, de Oneyda Alvarenga fez um panorama da música folclórica e popular. Apesar do título, somente um capítulo tratou da música popular urbana. Considerou que a música popular urbana, embora de criação culta ou semiculta, pode ser incluída no patrimônio da música popular, ao lado

dos reisados, cheganças, maracatus e quilombos, já que concordava com as tendências e constâncias gerais delas, ocupando um lugar na nossa vida musical. A música popular urbana era representada pela modinha, o maxixe, o samba, o choro, a marcha e o frevo. “Embora urbanos, a Modinha e o Choro são hoje gêneros perfeitamente folclorizados desnivelados para o seio do povo, do seio semiculto dos salões”. (ALVARENGA, 1960. p. 284)

A definição do choro restringiu-se a comentar sua instrumentação e forma rítmica:

O choro é, no seu sentido geral, um conjunto instrumental urbano composto quase sempre de um solista e um grupo de instrumentos acompanhantes. Pelo costume luso-brasileiro de usar e abusar do diminutivo, é chamado também *chorinho*. Enquanto conjunto concertante, tocam em bailes e acompanham as formas da música urbana cantada. Marca sua fixação instrumental no final do século XIX. As peças escritas para este grupo também são chamadas de choro, adotando uma forma de valsa nacional, próxima ao maxixe e ao samba pelo seu corte rítmico, começando-se a marcar a síncope como elemento estruturador e característico desta música. Sua forma instrumental, que é também mantida nas peças vocais é A-B-A-C-A. (ALVARENGA, 1960, p. 299)

No final da década de 1940, o radialista e compositor Almirante e o jornalista Lúcio Rangel apareceram com um espírito de coleta e preservação para sistematizar a música popular, marcada pelo olhar folclorista, misturando ensaio, opinião e questões ideológicas. Almirante difundiu o conceito de “velha guarda”, reconfigurando o passado da música popular brasileira. Esse termo efetivou-se definitivamente nos anos 1950 ao criar os mitos e nomes do melhor da música popular brasileira, de “gênios” como Noel Rosa, Donga, Pixinguinha, Ismael Silva e Silvio Caldas, por exemplo. O que nos leva a começar a compreender a unanimidade em torno de alguns nomes, principalmente de Pixinguinha.

Assim, “a tentativa de estabelecer uma tradição era concomitantemente a um cancionero que se consagrava na audiência popular, via rádio, marcado pela afirmação da crença na autenticidade de um gênero específico e de difícil estabelecimento, como era o samba”. (NAPOLITANO;WASSERMAN, 2000, p. 173)

Lúcio Rangel, além de escrever o livro *Sambistas e chorões*, criou a Revista de Música Popular com Pêrsio de Moraes, com a preocupação de preservar a memória musical do Brasil, sistematizando um pensamento folclorista aplicado à música popular urbana, para resgatar gêneros e estilos incorporados pelo mercado radiofônico e fonográfico. Com a difusão dessa revista, também se reconheceu a música urbana carioca como a autenticamente brasileira.

Outro nome ligado à tradição folclorista é Ary Vasconcelos. Em sua obra *Carinhoso etc: história e inventário do choro*, com a intenção inicial de escrever apenas uma discografia do choro, após alguns anos de pesquisa e audição de gravações de choro, acabou por ser um dos primeiros pesquisadores a organizar a história do choro em ordem cronológica, apresentada por gerações.

Ary Vasconcelos levantou as composições, cerca de 3.000 choros, das origens até a década de 1970, mostrando que é um gênero exclusivamente instrumental, deixando claro que:

quando me refiro aqui a choro, emprego o termo no sentido lato de música instrumental que formava, basicamente, o repertório dos chorões: polcas, tangos brasileiros, valsas, mazurcas, maxixes, xotes, choros (aqui no sentido restrito) e, em casos excepcionais, até mesmo sambas e marchas. Em princípio, toda música popular instrumental brasileira, desde que contenha, pelo menos, alguns elementos de brasilidade, poderia ser considerada choro. (VASCONCELOS, 1984, p. 10)

Ary Vasconcelos definiu seis gerações de chorões. As três primeiras (1870 à 1889, surgimento do choro como conjunto instrumental e jeito brasileiro de tocar os gêneros dançantes europeus em voga; 1889 à 1919, o choro e as bandas musicais, civis e militares, e a posterior passagem para os pianistas e grupos musicais menores; e 1919 à 1930, período das *jazz bands*, da influência nordestina e do auge do choro com Pixinguinha) situam-se no que ele chamou de fase primitiva da música popular.

Já a quarta geração está localizada na fase de ouro, de 1927 à 1946, com as gravações elétricas e a formação dos regionais para acompanhar os “cartazes” da música vocal. Foi a época da profissionalização dos músicos e compositores.

A quinta geração, pertencente a fase moderna, situa-se entre 1946 e 1975, quando a música passou a ser um negócio e a influência da música estrangeira era ainda mais forte. Foi um momento de decadência desse gênero musical para o autor, que mais tarde ressurgiu no final do período, com shows e gravações. A sexta e última geração, abrangendo as décadas de 1970 e 1980, trouxe a mobilização em busca da legitimação definitiva do choro.

Recentemente, o violonista Maurício Carrilho também traçou uma linhagem do choro, identificando dez gerações até a atualidade. Sua divisão baseia-se nos músicos que participaram de um determinado período, nascidos na mesma década. Na primeira geração, a mais antiga, temos Henrique Alves Mesquita (1820-1905) que compunha quadrilha, polca e criou o tango brasileiro. A segunda geração conta com Joaquim Callado (1848-1880) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935), consolidando a formação básica dos grupos de choro. A terceira geração conta com Anacleto de Medeiros (1866-1907), formador de chorões na condução da Banda do Corpo de Bombeiros e Ernesto Nazareth (1863-1934), com seus tangos e polca chorados. A quarta geração ainda é nascida no século XIX, com Pixinguinha (1897-1973), Patápio Silva (1881-1907) e João Pernambuco (1883-1947).

A quinta geração é a primeira nascida no século XX, sendo que com estes, o choro passou a ser completamente mediado pela nascente indústria cultural do país. Conta com Radamés Gnattali (1906-1988), Benedito Lacerda (1903-1958) e Luperce Miranda (1904-1977). A sexta, considerou como uma boa fase do choro, coroada no início dos anos 1960 com a formação do conjunto Época de Ouro. Além de contar ainda com músicos nascidos por volta de 1920, como Jacob do Bandolim (1918-1969), Waldir Azevedo (1923-1980) e Altamiro Carrilho (1924).

Na sétima geração estão os nascidos entre 1930 e 1940, o pessoal da bossa nova, “movimento que criou um buraco no choro”, segundo Maurício. Na oitava geração estão os provenientes do final dos anos 1940, como Paulinho da Viola, Cristovão Bastos e Déo Rian. Na nona, os gerados no final da década de 1950 e início da década de 1960, geração

na qual se situa junto com Pedro Amorim, Raphael e Luciana Rabello. Na décima e última temos a presença dos que nasceram a partir de 1970, composta principalmente por seus alunos, geração na qual me incluo.

Um herdeiro também dos folcloristas é o jornalista José Ramos Tinhorão, que escreveu extensivamente sobre a música popular brasileira. Sua idéia básica era definir um tipo de nacionalismo com base num pensamento folclorista que enfatizava a ligação direta entre “autenticidade” cultural e base social.

Sua obra *Pequena história da música popular*, escrita em 1974, comenta sobre o desenvolvimento histórico de alguns dos principais gêneros como a modinha, o lundu e o choro. Procurando incorporar uma periodização marcada pela longa duração e por um aporte documental extenso, mostrou que a música popular é uma criação contemporânea que surgiu com o aparecimento de cidades com um certo grau de diversificação social, como Rio de Janeiro e Salvador. Foi resultado da criação renovada de sonoridades destinadas a atender às necessidades de lazer das grandes camadas urbanas, demarcando uma oposição entre produto musical ligado a características locais e produto que simplesmente reproduz, ainda que “nacionalizando”, as novidades “internacionais” criadas para seu equivalente social em países mais desenvolvidos. Ou seja, o contexto sócio-econômico era responsável pelo surgimento de cada fenômeno musical. Neste sentido,

De toda a experiência, salvava-se, afinal, um novo gênero nascido do estilo chorado de tocar: o choro instrumental, depois também transformado em canção, resultado da cristalização daquela maneira lânguida que os músicos chorões imprimiam à execução mesmo das peças mais alegres, e que constituía, afinal, a maior herança das antigas bandas de negros das fazendas, em combinação com o sentimento piegas com que as camadas médias do Rio de Janeiro assimilaram os transbordamentos do Romantismo. (TINHORÃO, 1991, p. 110)

Podemos perceber nessas abordagens do choro a grande marca deixada pelo pensamento folclorista, que atingiu o seu ápice nos anos de 1950, gerando uma corrente de pensamento sobre a música brasileira que se estabeleceu na historiografia. Assim,

“pesquisadores como Tinhorão, Vasco Mariz e Ary Vasconcelos classificam a história da música popular de maneira didática, para mostrar as diferenças musicais existentes em cada período. As datas não são as mesmas para os autores, mas a proposta metodológica sugere os anos 30 como a época que corresponde a melhor fase da música popular brasileira”. (WASSERMAN, 2002, p. 16).

Já no período entre 1964 e 1980, a censura agiu com uma repressão seletiva que impossibilitou a emergência de um determinado pensamento ou obra artística,

O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário e promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada. (ORTIZ, 2001, p. 114-115)

Ficou clara a importância de se atuar junto às esferas culturais. Incentivou-se a criação de novas instituições, assim como se iniciou um processo de gestação de uma política de cultura. Surgiu nesse período a FUNARTE, em 1975, publicando vários livros sobre artistas populares, promovidos através de concursos de monografias para uma maior integração do território nacional. Isso trouxe a necessidade de músicos representativos e símbolos da música popular brasileira como Pixinguinha - e também um gênero musical que represente o Brasil, como o samba naquele momento e o choro atualmente.

Foi um momento em que

A preservação do patrimônio histórico e artístico converte-se então num terreno de consenso em torno do qual é possível fazer convergir os esforços de agentes cujos interesses e motivações certamente colidiriam em gêneros de produção cultural onde a problemática estivesse fortemente referida a questões da atualidade social e política. O patrimônio constitui, portanto, o repositório de obras do passado sobre cujo interesse histórico, documental e, por vezes, estético não paira qualquer dúvida. Trata-se de obras e monumentos que, no mais das vezes, já se encontram dissociados das experiências e interesses sociais que lhe deram origem” (MICELLI, 1984, p. 101-102).

A noção de patrimônio envolvia tanto o acervo associado à história dos grupos dirigentes como as tradições e costumes das classes populares, definidas como folclore ou popular, como bem delimita a Política Nacional de Cultura (1975). Percebemos ainda que a grande preocupação era com a origem da música popular urbana brasileira, devido a realização de vários concursos e publicações de monografias vencedoras sobre nomes da música brasileira como Ari Barroso, Jacob do Bandolim, Pixinguinha e Araci Cortes. Nesse período também surgiram vários Clubes do Choro pelo país.

Na tentativa de também divulgar esse gênero musical, a gravadora Marcus Pereira foi um importante projeto fonográfico nacional. Entre 1974 e 1981, produziu e editou cerca de 140 discos, a maior parte dedicada aos estilos musicais considerados genuinamente brasileiros<sup>15</sup>. Também pautou-se pela busca da autenticidade da cultura popular como substrato para a construção de uma representação de nação. Seu projeto fonográfico adotou uma política de produção alternativa, fora da indústria cultural, de grandes grupos fonográficos e do mecenato estatal.

Resgatar a década de 1920 também foi importante na obra *Mistérios do samba*, de Hermano Vianna, quando vínculos mais consistentes passaram a reger as relações entre os intelectuais cariocas e suas amplas margens sociais,

As elites cariocas já se haviam habituado a ouvir a boa música de Donga, Pixinguinha e seu grupo na sala de espera do Cine Palais, vindo Arnaldo Guinle a patrocinar, por sugestão de Coelho Neto, a pesquisa musical que empreenderam pelo Nordeste e, em seguida, a viagem do grupo a Paris, onde vicejava a cultura jazzística norte-americana e onde os Oito Batutas permaneceriam por cerca de nove meses. O próprio Rui Barbosa, que, anos antes, se pronunciara contra a invasão do Catete pelo gosto popular, tornara-se assíduo frequentador do Palais, solicitando aos músicos a execução de suas canções preferidas (...).É evidente, por tanto, que, em pouco menos de uma década, a música que se tocava popularmente no Rio pareceu aproximar-se dos padrões que serviam também às elites. (CARVALHO, 2004, p. 42)

Para que isso ocorresse, alguns fatores foram decisivos, como a comunicação entre membros isolados da *intelligentzia* e artistas populares, que aproximou jovens maestros e

---

<sup>15</sup> Disponível em: <[www.samba-choro.com.br/debates/1034059887](http://www.samba-choro.com.br/debates/1034059887)>

grupos tradicionais de músicos, com o impacto sobre a produção de ambos. Como exemplo podemos citar Villa Lobos e suas pesquisas musicais, que teve contato com o choro pelas visitas ao velho casarão do bairro do Catumbi, a Pensão Viana, dos pais de Pixinguinha.

Esses encontros, como Hermano Vianna comenta, colaboraram na explicação, inclusive, na passagem do samba de maldito à música nacional, enquanto um indício da originalidade do projeto de civilização brasileira que estava se colocando a partir de então, principalmente da Semana da Arte Moderna de 1922. Confundi-se e fundiu-se à idéia de modernidade, quando todos estavam sendo “seduzidos pela cultura popular carioca” (VIANNA, 1995, p. 26). A construção do novo *status* do samba seria, na sua hipótese, o coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade brasileira. Projeto facilitado por um quadro de rupturas políticas, sociais e intelectuais<sup>16</sup>.

Ou seja, esses encontros com representantes de parte da elite, neste caso do historiador Sérgio Buarque de Holanda, do sociólogo Gilberto Freyre, do promotor Prudente de Moraes Neto, dos músicos eruditos Heitor Villa Lobos e Luciano Gallet com os valores populares de Patúcio Teixeira, Pixinguinha e Donga, acarretou na transformação da mestiçagem em algo positivo para o Brasil. Considerada durante todo o século XIX pela classe dominante como motivo de atraso do país, a mistura de raças passou a ser vista como aspecto central da originalidade do Brasil<sup>17</sup>.

O Rio de Janeiro, na década de 1920 não assistiu apenas a uma depuração da música que se praticava nas ruas e que, por circunstâncias específicas à capital federal, conquistou igualmente as salas e os salões da república. Também conheceu uma mudança no gosto popular devido, em larga medida, à vitória do ângulo nacional com que a

---

<sup>16</sup> Políticas: prenúncios da revolução de 30, o tenentismo, a Coluna Prestes e a falência do projeto político das oligarquias do café. Sociais: elaboração da cultura nacional pelos modernistas. Em 1921, Donga, Pixinguinha e João Pernambuco já tinham feito turnê por Minas, Bahia e Pernambuco para a pesquisa musical encomendada por Arnaldo Guinle. No ano seguinte, foram a Paris, num movimento inverso, para exportar a cultura colhida e sintetizada por eles em suas músicas. Intelectuais: valorização da mestiçagem, escolhendo como tipo ideal os mulatos urbanos, talvez pela sua grande presença na capital da república, o Rio de Janeiro.

<sup>17</sup> Tese defendida na obra *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre.

vanguarda modernista buscou legitimizar sua crítica ao academicismo europeizante, ainda hegemônico no sistema cultural brasileiro. Assim, as modinhas, os choros e os maxixes, que, devidamente arranjados, passaram a integrar um repertório comum aos subúrbios e ao Catete, seriam progressivamente deslocados por cantigas e ritmos trazidos do fundo do Brasil por pesquisadores que lá iam à procura do som “genuinamente nacional”, abrindo-lhe espaço nos catálogos das gravadoras, nos palcos dos teatros e no repertório de conjuntos já famosos, como os Oito Batutas, de Donga e Pixinguinha, e Bando dos Tangarás, de Almirante e Noel. (CARVALHO, 2004, p. 44)

Entre as publicações recentes sobre choro, encontramos o livro *Choro: do quintal ao municipal*, de Henrique Cazes, comentando muito da sua memória, já que participou de grupos, rodas de choro e criou grupos com o seu sotaque e entendimento de choro. Fez um grande relato das suas memórias e das histórias que ouviu.

Em 2001, originando-se do levantamento de partituras e dos arranjos e harmonias para essas melodias encontradas, Luciana Rabello e Maurício Carrilho, através de sua editora e gravadora, Acari Records<sup>18</sup>, em parceria com a Biscoito Fino, organizaram a coleção *Princípios do Choro*, com o objetivo de pesquisar, restaurar, digitalizar e realizar musicalmente 215 choros reunidos em quinze cds. Com repertório quase todo inédito de cinquenta compositores, publicaram ainda suas partituras em cinco cadernos de choro. Para Luciana Rabello, “trata-se de gravações de parte da produção musical brasileira de uma época anterior ao advento do disco e do rádio. Essa parte da história permanecia em total obscuridade e inacessível ao público comum, uma vez que o registro das obras musicais desse período contava apenas com um suporte: as partituras.” (RABELLO, 2001).

Na mesma linha, a Biscoito Fino aliada a Sarapuí Produções Artísticas, ao Instituto Moreira Salles e a Petrobrás, lançou uma caixa com quinze cd’s chamada “Memórias Musicais” contendo 210 músicas com as primeiras gravações realizadas no Brasil.

---

<sup>18</sup> Sobre a Acari Records, Maurício comentou que seu surgimento foi uma necessidade: “O choro tem quase 140 anos de existência e nunca teve uma gravadora para abrigá-lo com o devido cuidado. Alguém, algum dia, teria que tomar a atitude que tomamos. São mais de 15.000 músicas sem gravação. Não dava mais para esperar pelos executivos marqueteiros da grande indústria fonográfica.” (In: [ww.daniellathompson.com/Texts/Depoimentos](http://ww.daniellathompson.com/Texts/Depoimentos))

Resgatam o primórdio da indústria fonográfica brasileira, registrado pelo fonógrafo, gravados entre 1902 e 1950.

Muita coisa que era desconhecida do passado tem sido colocada à disposição. Além disso, a produção contemporânea de choro também tem crescido. Mas ainda não é suficiente para colocar o choro ao lado do samba como a maior expressão da identidade musical nacional.

Atualmente, a integração de aspectos de manifestações folclóricas ao mercado musical moderno vem sendo do interesse de antropólogos, historiadores, músicos e instituições culturais, procurando entender como os setores dominantes e subalternos apropriam-se da herança das culturas populares urbanas, como a recontextualizam e lhes atribuem um novo significado em função dos seus interesses. Levando-se a criação de conservatórios de música popular brasileira, festivais, clubes de choro, rodas de choro em bares e restaurantes e a institucionalização do Dia Nacional do Choro.

A análise da cultura deve se ocupar do processo de produção e circulação social dos objetos e dos significados que receptores diferentes lhes atribuem. Principalmente quando encontramos a retomada do choro em alguns quintais de músicos ou de famílias que o apreciam, o ressurgimento deste gênero musical na década de 1970 através de um show produzido por jornalistas, críticos e músicos e a proliferação de partituras e gravações de choro, mesmo que por editoras e gravadoras pequenas.

Esse gênero musical *outsider* que se quer nacional parece que ainda não rompeu todas as barreiras existentes para ser reconhecido por todos os brasileiros, como o samba. Talvez porque “Qualquer desenvolvimento autônomo ou alternativo por parte das culturas subalternas é impedido, tanto o seu consumo e produção quanto a sua estrutura social e linguagem são reordenados com a finalidade de se tornarem adaptados ao desenvolvimento capitalista.” (CANCLINI, 1983, p. 27).

É nesse contexto que notamos a passagem do choro enquanto música de diversão da classe média para fazer parte de conservatórios, do seu registro em partituras, escola e festivais para ensiná-lo, pelo contato com os antigos chorões e a criação do Dia Nacional

do Choro. Neste sentido podemos recorrer a noção de *hibridação* de Néstor García Canclini, “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p. XIX). Quando também os meios de comunicação eletrônica difundindo cada vez mais a cultura popular, no caso o choro, de filmes que o tem como tema, programas de rádios feitos só para tocar choro e acompanhando a feijoada de sábado de todas as classes sociais.

### 2.3 NA TEIA DA MEMÓRIA, OS FIOS DO CHORO

Assim como podemos nos transformar a partir das nossas reminiscências, também encontramos nelas a possibilidade de resgatar um caminho de acesso a lacunas do passado. A proposta deste trabalho é chegar a uma das maneiras de compreensão do choro e da formação de regionais pela memória, “aquela que tem vínculos com o passado, com a tradição, com experiências transmitidas e negociadas. É uma memória a um só tempo individual e coletiva, e que pode ser percebida entre indivíduos, considerados sujeitos do conhecimento e da ação política.” (SANTOS, 2003, p. 20)

A memória está presente no pensamento, na imaginação e nas construções sociais, além de ser também uma experiência vivida objetivada em representações, rituais, textos e comemorações. Pode associar-se a objetos, músicas, aromas e cores. Assim, “se a mobilidade e a contingência acompanham nossas relações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto de objetos que nos rodeiam” (BOSI, 2003, p. 25), colocando-nos numa posição de atenção ao se resgatar e encontrar memórias.

Foi rodeado por fotos, discos e um cenário montado com manequins para contar a história do rádio que encontramos Vicente Mickosz (jornalista, locutor e diretor da Rádio Clube Paranaense B-2 de 1958 a 2001) montando o Museu do Rádio, na sede da Lúmen, Centro de Comunicação dos Irmãos Maristas. Já Euclides Cunha (porteiro, sonoplasta e

produtor da Rádio Clube Paranaense B-2) e Renato Mazânek (operador de som, sonoplasta, locutor, radioator, humorista e diretor das Rádios Clube Paranaense B-2 e Guairacá) estavam lutando pela criação do Instituto da Comunicação e da Memória.

Buscou-se ampliar a noção de “objetos biográficos” de Ecléa Bosi, indo além daqueles objetos que compõem a ordem das casas e os separa da sociedade. Mas por terem sido pessoas públicas, perceber a necessidade que eles têm de manter esse elo com o público ao criar estas instituições com suas histórias pessoais, fazendo parte de temas maiores, como o rádio ou a comunicação.

Esses objetos/museus/institutos mais que uma sensação estética ou de utilidade dão um assentimento à posição no mundo que estes homens ocuparam - e querem ocupar, de guardiães dessas memórias e da identidade deles. Os objetos que envelheceram com estes homens, foram sendo incorporados às suas vidas, às suas histórias individuais, como a associação da infância de seu Vicente ao rádio galena, ou melhor, como os fatos da sua vida passaram a ser pontuado pelo convívio com o rádio, seja na curiosidade que esta invenção lhe despertava, seja como seu trabalho mais tarde. Quase que num caminho irremediável, justificando a contaminação por esta tecnologia desde que se conhece por gente até sua carreira nesse meio de comunicação. Cada um desses objetos representou uma experiência vivida, uma aventura efetiva de quem está nos emprestando suas memórias. Assim, guardar coisas em casa - como as primeiras válvulas usadas pelas emissoras – aguardam hoje nossa surpresa devido ao encontro com vestígios materiais daquela época, resgatada pela memória destes homens. “Como as válvulas eram enormes!”, esperam ouvir das gerações mais novas, acostumadas com a miniaturização dos aparelhos devido aos avanços tecnológicos. Pois “só o objeto biográfico é insubstituível: as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade”. (BOSI, 2003, p. 26).

Assim, a memória dos velhos, tanto desses que passaram por tantos cargos na rádio quanto dos músicos, será trabalhada como uma mediadora entre a geração atual e a deles, enquanto testemunha do passado. Ela é a intermediária informal da cultura, conservando

os aspectos da tradição do choro e das suas práticas, tanto por músicos que atuaram nos regionais como por diretores e produtores de rádio. Sem perder de vista que,

A memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente mas porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo. É tarefa do cientista social procurar estes vínculos de afinidades eletivas entre fenômenos distanciados no tempo. (BOSI, 2003, p. 31)

E o brilho que continuamente vem incidindo sobre o choro - devido ao aumento de gravações, de lançamento de partituras, de fundação de clubes de choro, de cursos regulares em conservatórios ou oficinas para aprender e praticar o choro e até de programas de rádio sobre choro -, nos coloca a vontade para falar sobre este tema, procurando-o entre os fios da memória. Esse também foi nosso ponto de partida, para procurar entre os momentos vividos a melodia do passado interpretada pelo presente. Desse vínculo com o passado também extraímos a força para a formação da identidade dos chorões, que pelo rádio foram adquirindo certa disciplina, exaltada por Jacob do Bandolim já no final da década de 1950 e retomada hoje por alguns músicos ao comentarem aos mais jovens sobre como tocar choro, e que o músico alcoólatra e sem compromissos é uma imagem que se quer substituir. Atualmente mantém-se a tradição musical do choro e evita-se sua tradição social envolta pela boemia e bebidas<sup>19</sup>.

Como metodologia para abordar este tema, a memória é um trabalho sobre o tempo, o tempo vivido pela cultura e pelo indivíduo, no qual o conjunto das lembranças é também uma construção social do grupo em que a pessoa vive e onde coexistem elementos de escolha e rejeição em relação ao que será lembrado. Assim, é preciso

---

<sup>19</sup> Isto foi percebido durante o I Festival Nacional do Choro em Mendes, Rio de Janeiro, de 5 a 12 de dezembro de 2004. No primeiro encontro com os alunos, Luciana Rabello deixou bem claro que todos deveriam comparecer pontualmente às aulas (9h00 às 12h00, prática de instrumento; 14h00 às 16h00, prática de banda ou de regional; das 14h30 às 18h30, cursos teóricos de história do choro, composição de choro, harmonia, arranjo para conjunto de choro e arranjo para instrumentos de sopro). Sendo obrigatório cursar os três horários de aula indicados. Como todo o festival ocorreu num hotel, onde aconteciam as oficinas e os professores e alunos estavam hospedados, só foi permitido vender bebida alcoólica depois do término do último curso, ou seja, a partir das 18h30. Sem abusar, pois a semana seria de estudo intenso.

matizar os laços que unem memória e ideologia, já que hoje o choro está sendo valorizado cada vez mais, amarrando a memória pública à memória individual.

É a história de um passado aberto, inconcluso, visto como um universo contraditório do qual se podem arrancar o sim e o não, o que teve seguimento triunfal e o que foi truncado. Começa-se, assim, a atribuir à memória uma função na existência, já que ela permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no curso atual das representações. Pois, “o sujeito mnêmico não lembra uma ou outra imagem. Ele evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca ele está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência. (...) O corpo memorativo recebe um tônico e uma força inesperada.” (BOSI, 2003, p. 44)

A memória tem uma função prática de limitar a indeterminação do pensamento e da ação e de levar o sujeito a reproduzir formas de comportamento que já deram certo. Como uma constatação no presente, do qual parte o chamado que a lembrança responde.

Como a “expressão oral da memória tem a ver mais com a música do que com o discurso escrito. (...) Temos elementos de melodia na sucessão ascendente e descendente da entonação, onde a voz sobe na pergunta, desce na dúvida. A fala é composta de curvas melódicas.” (BOSI, 2003, p. 45-46) É dessa maneira que as memórias e lembranças vão reger nossa interpretação.

Reconstruir a partir da experiência do rádio e da roda de choro vividas pelas pessoas entrevistadas é aproximar-se do choro, presente nas memórias dos músicos, produtores e diretores de rádio que estão atuantes até hoje. Assim, memória e choro são termos que se articulam através do rádio para a construção do entendimento da sociabilidade que existiu no meio musical durante o período de auge dos programas de auditório em Curitiba. Para isso, é necessário um distanciamento do objeto, principalmente devido à minha vivência como flautista de choro. O distanciamento é para enxergar o que se está observando, que é familiar, com outros olhos, não os que já estão acostumados e informados pelo que se está vendo.

As lembranças não vivem no passado, mas precisam de um tempo presente de onde sejam projetadas e ancoradas por um sentido, relacionando-se e envolvendo outros indivíduos. Assim como não se trabalha com uma memória social em seu sentido estrito, é preciso reconhecer que as memórias individuais são construídas a partir de vivências que os sujeitos experimentam durante suas vidas, no interior de grupos sociais. A memória faz parte de um processo social no qual indivíduos interagem uns com os outros, ao longo de suas vidas e a partir de estruturas sociais determinadas. Afinal, “indivíduos não recordam sozinhos, quer dizer, eles sempre precisam da memória de outras pessoas para confirmar suas próprias recordações e para lhes dar resistência”. (SANTOS, 2003, p. 43) Como aconteceu na entrevista com o cavaquinista Moacir de Azevedo (que nasceu na Lapa, em 20 de agosto de 1925) e o ex-diretor artístico Ubiratan Lustosa, que contaram com suas esposas para lhes ajudar a lembrar de todos os detalhes. Ou mesmo, no caso de Euclides e Renato que preferiram ser entrevistados juntos, pois caso um esquecesse alguma coisa, o outro ajudava a lembrar ou confirmar.

A rememoração do vivido é um ato cognitivo que um indivíduo produz sobre as situações vividas anteriormente. Assim, o passado que se conhece pelos depoimentos é chamado de memória, pois “lembrar não é reviver, mas re-fazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reparação do feito e do ido, não sua mera repetição.” (BOSI, 1994, p. 20)

As lembranças, além de oferecerem uma descrição dos acontecimentos vividos trazem também a análise destes mesmos acontecimentos, assim, muitas vezes percebeu-se a tendência em avaliar as transformações do rádio e de prática da música que vivenciaram, ora dando continuidade a estereótipos de músicos malandros e alcoólatras, ora enaltecendo e falando da importância em impor disciplina para um bom trabalho. O encadeamento dos acontecimentos rememorados foi feito por intermédio de associações cuja lógica era particular a cada indivíduo.

## 2.4 TÉCNICAS PARA SE CHEGAR A ESSA MEMÓRIA

Na tradição oral, um único depoente pode apresentar a força de uma prova de validade porque essa força depende da autoridade que o nome escolhido tem para tratar do assunto sobre o tema pesquisado. Neste trabalho, várias vozes realizaram seus depoimentos, sobre o mesmo tema, tratando o assunto como uma ressonância, que resultou de suas reflexões em condições especiais. Este espaço da dissertação pretendeu servir como um amplificador natural para multiplicar a intensidade desse som, enquanto uma grande sala projetada e arquitetada por Pierre Bourdieu e Norbert Elias. Para deixar ressoar o choro, as memórias, o rádio e entender os espaços de sociabilidade e o habitus dos chorões, foram enfatizados determinados “sons” em detrimento de outros.

As entrevistas serviram para nos amparar em testemunhos vivos e reconstituir comportamentos, sensibilidades e sociabilidades de uma época, a dos programas de auditório das rádios de Curitiba. Assim, coube interpretar tanto a lembrança quanto o esquecimento. Já que “esquecimentos, omissões, os trechos desfiados de narrativa são exemplos significativos de como se deu a incidência do fato histórico no cotidiano das pessoas. Dos traços que deixou na sensibilidade popular daquela época.” (BOSI, 2003, p. 18)

Tanto a narrativa – a dissertação – quanto a oralidade – as entrevistas – se desenvolveram “no tempo, falam no tempo e do tempo, recuperando na própria voz o fluxo circular que a memória abre do presente para o passado e deste para o presente.” (BOSI, 2003, p. 45) Assim, a música se recompôs na memória através do ritmo da língua, pela sucessão de sílabas fortes e fracas, átonas e tônicas, alternância do tempo que vai e vem. Contando ainda com elementos de melodia na sucessão ascendente e descendente da entonação, ornamentando a entrevista com crescendos e decrescendos, fermatas, staccatos, harmonias e andamentos. Além das entrevistas comentadas com os homens que trabalharam no rádio, também foram entrevistados os músicos Moacir de Azevedo (nasceu na Lapa em 20 de agosto de 1925), Zé Pequeno (nasceu em Morretes, com

entrevista realizada em sua casa, com direito a uma pequena apresentação sua ao acordeon), Alaor (nasceu em Curitiba, em 15 de novembro de 1940 e morreu em 2003, com entrevista realizada no lar de velhos que estava, no Boqueirão, com o pedido de me ouvir um dia a tocar flauta, fato que infelizmente não ocorreu), Hiram Tortato (nasceu em 10 de outubro de 1958, em Ponta Grossa, com entrevista realizada em sua casa) e Oscar Fraga (também o entrevistei em sua casa, graças ao fato dele ser o pai de um grande amigo da minha família e músico que integra também o grupo Banza, do qual participo, Orlando Fraga). O depoimento de Aderli Santy foi retirado da entrevista feita por João Egashira que ocorreu no primeiro semestre de 2005 durante o programa de rádio Clube do Choro.

Foram combinados os procedimentos de história de vida e perguntas exploratórias, desde que deixassem ao recordador a liberdade de encadear e compor, à sua vontade, os momentos do seu passado. A memória não é passividade, mas uma forma organizadora, por isso a importância de respeitar os caminhos que os recordadores vão abrindo na sua evocação porque são o mapa afetivo da sua experiência e da experiência do seu grupo. Quanto mais entramos em contato com o contexto histórico preciso onde viveram os depoentes, cotejando e cruzando informações e lembranças de várias pessoas, mais fomos configurando a imagem do campo de significações já pré-formada nos depoimentos.

As entrevistas proporcionaram laços de amizade, até por que não se quer esta relação como efêmera. E dessa qualidade do vínculo dependeu a qualidade da entrevista. Já que os velhos recordadores se sentiam à vontade em nos contar suas memórias por saberem da importância do tema e da prática do choro para nós<sup>20</sup>. Desta maneira, como nas palavras de Ecléa Bosi,

Narrador e ouvinte irão participar de uma aventura comum e provarão, no final, um sentimento de gratidão pelo que ocorreu: o ouvinte, pelo que aprendeu; o narrador, pelo justo orgulho de ter um passado tão digno de rememorar quanto o das pessoas ditas importantes. Ambos sairão transformados pela convivência, dotada de uma qualidade única de atenção. (BOSI, 2003, p.61)

---

<sup>20</sup> Para João Egashira e a autora, como será comentado no próximo capítulo.

A fala emotiva e fragmentada foi portadora de significações que nos aproximaram da verdade. Aprendemos a amar esse discurso tateante, suas pausas com fios perdidos quase irreparáveis, que fizeram emergir uma visão de mundo a partir das informações factuais das memórias de velhos. A fonte oral sugeriu mais que afirmou, caminhando em curvas e desvios, que nos obrigou a uma interpretação sutil e rigorosa. Esses depoimentos, por mais ricos que sejam, não tomaram o lugar de uma teoria que elucidasse estruturas e transformações políticas, econômicas e sociais, sendo tomados e interpretados com os autores citados anteriormente, sendo uma chave para chegarmos à sociabilidade.

A entrevista narrativa foi utilizada como uma técnica específica de coleta de dados. (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2002, p. 93) E a identidade dos entrevistados encontra-se na participação destes em regionais ou na direção das rádios e produção de programas, já que estes também participavam de todas as atividades e andamentos do quadro de profissionais da emissora de rádio.

### 3 O CHORO EM CURITIBA HOJE

Durante a XXIII Oficina de Música de 2005, no núcleo de MPB, Curitiba pode conhecer um pouco mais sobre o Choro de São Paulo pelos irmãos Isaías do Bandolim e o violonista Israel de Almeida. Eles participaram como professores nos seus instrumentos e na prática de choro, que não ficou restrita à sala de aula. Entusiasmados com alguns dos instrumentistas que aqui encontraram como Vinícius Chamorro (violão 7 cordas), Daniel Miranda (sax e clarinete), Julião Boêmio (cavaquinho), Daniel (bandolim), foram logo querendo conhecer onde se tocava choro na cidade. Durante a oficina, os bares que tocaram com estes músicos foram: Saudosa Maloca, Aquarela e Beto Batata. A vinda de Isaías e Israel foi uma quebra no ciclo de professores que vinham dar aulas de MPB em Curitiba até então, praticamente todos do Rio de Janeiro.

Outros bares que hoje contam com o choro na sua programação são: às terças, no Mambembe (com o dono também fazendo parte do grupo) e na Cervejaria Original, às quartas, no Bagdá Café, às quintas, no Alice Bar, às quintas e sextas, no Aos Democratas e às quartas, quintas e sextas no Nilo Samba e Choro. Aos sábados, acompanhando uma feijoada, encontramos choro no Bar do Zé Firino, no Botequim, no Bife Sujo, no Jacobina, no Jabuti, no Hora Extra, Casa de Bel, Dom Carneiro e provavelmente em outros lugares que associam choro a feijoada. É importante ressaltar que a casa Nilo Samba e Choro surgiu nos anos 80 como um dos espaços dando exclusividade à música brasileira. Lá existe um regional formado pelo dono, Nilo Branco (violão de 7 cordas), Marcinho, seu filho (cavaquinho solo), Didi (cavaquinho centro), Adãozinho (violão tenor), Zezinho (pandeiro) e Rubens Ferreira (surdo). Um dos motivos que levou a criação desta casa foram os encontros musicais de Cartola e Claudionor Cruz com os músicos locais Janguito e Lápis.

Neste ano mais uma Semana do Choro foi comemorada. Começou no sábado, dia 16 de abril, com uma roda de choro no Clube do Choro de Curitiba<sup>21</sup>, às 16h00, no Beto Batata. No Domingo, foi a vez de prestigiar o Grupo “Choro e Seresta”<sup>22</sup>, na Feirinha do Largo da Ordem, próximo ao Relógio das Flores, às 10h00, horário e local que se apresentam há mais de 30 anos.

Como que para mostrar os outros espaços que o choro vem ocupando em Curitiba, na segunda-feira, dia 18 de abril, num projeto chamado "O Choro vai a escola", ocorreu uma roda de choro na FAP (Faculdade de Artes do Paraná), às 17h00 e na terça-feira, o choro e a roda de choro foram para a EMBAP (Escola de Música e Belas Artes do Paraná), também às 17h00. A EMBAP não tem tradição de música popular, sendo uma escola de formação clássica para instrumentistas. Já a FAP, possui o curso de Música Popular Brasileira e uma roda de choro todas as terças, com alunos da instituição<sup>23</sup> e convidados.

Na quarta-feira, aconteceu um bate-papo musical com o bandolinista Pedro Amorim, no Conservatório de MPB de Curitiba, às 14h00. Neste ano, lembrou-se dos antigos chorões através da presença deste chorão reconhecido e atuante do Rio de Janeiro.

O Clube do Choro tem um programa de rádio na Lúmen (existe um outro programa sobre choro, da Paraná Educativa AM, comandado por Noemi Osna Carricone, chamado “Choro Vivo”, todos os domingos às 9h00). No dia 21 de abril, quinta-feira, foi gravado e transmitido ao vivo o Programa Clube do Choro - Roda de Choro no ACT - Atelier de Criação Teatral, às 15h00, que entrevistou Pedro Amorim. A preocupação do programa de rádio do Clube de Choro é justamente deixar registrada a

---

<sup>21</sup> Entidade autônoma criada em Curitiba, em 2002, por iniciativa do violonista e bandolinista João Egashira para preservar, divulgar e dar continuidade às composições de choro na cidade. É integrado por Cláudio Menandro (Violão, bandolim e cavaquinho), Gabriel Schwartz (flauta, clarinete e pandeiro), Fabiano Silveira (violão de 7 cordas), Julião Boêmio (cavaquinho), Sérgio Justen (piano), Luiz Otávio Almeida (bandolim) e João Egashira.

<sup>22</sup> Este regional anima a feirinha do Largo da Ordem desde 1973. Em sua primeira formação estavam Alvino Tortato (flauta e fundador do grupo), Gedeon (violão), Moacyr de Azevedo (cavaquinho) e Edmundo (pandeiro). Em seguida, ingressaram Benedito (pandeiro e voz), Nilo dos Santos (violão de 7 cordas) e Hiram Tortato (flauta), filho do Alvino. No final dos anos 70, marcaram época tocando no Restaurante Da Vinci, em São José dos Pinhais, todos os sábados, por aproximadamente 15 anos.

<sup>23</sup> O grupo, formado pelos alunos da FAP, chama-se SISAL e tem como proposta o resgate do regional de choro passando por diversos estilos que o originaram como o maxixe, a polca, o choro-canção e o choro-samba. Apresentam composições próprias de Cláudio Fernandes e interpretações do músico e compositor Maurício Carrilho.

memória do choro de e em Curitiba, colocando principalmente a geração que está atuando no momento presente em Curitiba para falar das suas composições e histórias com o choro.

No Sábado, no Dia Nacional do Choro, várias rodas e shows ocorreram: roda de choro na Boca Maldita, às 10h00, com o Grupo “Simplicidade”<sup>24</sup>; roda de choro do Conservatório de MPB de Curitiba no Jardim Botânico, às 14h00 e concerto da Orquestra à Base de Corda, com a participação de Pedro Amorim, no Teatro Paiol, às 21h00. No domingo, para encerrar as comemorações, ocorreu o Festival de Choro, uma mostra competitiva de choros inéditos no Clube do Choro de Curitiba, no Beto Batata às 14h00. E à noite, um bis do concerto da noite anterior, com a Orquestra à Base de Corda e o convidado Pedro Amorim, no Teatro Paiol, às 19h00.

Em 2004, para comemorar o Dia Nacional do Choro, também foi realizado uma série de eventos batizada de Semana Jacob do Bandolim. Com direito a roda de choro no Shopping Estação, músicos do Clube do Choro executando as obras gravadas por Jacob e mesa redonda sobre a herança de Jacob. No Dia Nacional do Choro, foi realizada uma Roda de Choro na Boca Maldita às 10h00. Foi realizado também o I Festival Curitiba no Choro, com eliminatória (23 de abril) e final (24 de abril) com show de Joel Nascimento, no Estação Embratel Convention Center, do Complexo Shopping Estação. Este festival, aberto aos músicos de todo o país<sup>25</sup>, foi uma iniciativa do Clube do Choro de Curitiba, tendo como principais objetivos: “incentivar a composição e o desenvolvimento do choro, divulgar a produção dos compositores contemporâneos e popularizar o gênero”, como encontramos nos sites de divulgação.

Afinal, para João Egashira, “A composição é a forma de perpetuar o gênero. Além de reverenciar os grandes chorões consagrados. Para termos uma continuidade da história

---

<sup>24</sup> Atualmente é formado por Didi (cavaco), Cláudio Fernandes (violão 7 cordas), Roberto (pandeiro) e Wilson (cavaco e bandolim). Eles se apresentam todo sábado no Bistrô do Parque Barigüí com convidados, como o carioca Cidinho, Júlio, e Alvino fazendo violão de 7 cordas e Julião Boêmio (cavaquinho). Este regional teve sua origem no extinto “Villa de Lobos”, regional liderado por Márcio Soares de Souza (violão) e seu irmão Mendelsson (bandolim). Sua primeira formação era Zélia Brandão (flauta), Daniel Miranda (sax e clarinete), Arlindo dos Santos (violão de 7 cordas) e os acima citados, que estão até hoje no grupo, Didi e Roberto.

<sup>25</sup> Entre os doze finalistas encontramos cinco choros de São Paulo, três do Rio de Janeiro, dois de Brasília, um de Belo Horizonte e um de Curitiba (“Arlindo para você este choro”, de Féerson Bientinez e Ivan Graciano).

do choro é necessário compor. Assim, colocamos elementos da nossa época no que já é consagrado”. No regulamento também encontramos a definição dada a choro: “serão aceitos somente choros instrumentais (choro em seu conceito mais amplo, incluindo polcas, maxixes, valsas, etc.) inéditos e originais”<sup>26</sup>. Para João, esse festival foi conseqüência de um amadurecimento das atividades promovidas pelo Clube do Choro de Curitiba,

Há dois anos nós fizemos um dia inteiro de eventos relacionados ao choro no dia 23 de abril (data de nascimento de Pixinguinha que virou Dia Nacional do Choro). No ano passado resolvemos fazer uma semana que a gente batizou de Semana Pixinguinha. Esse ano a gente repetiu a semana com uma homenagem à Jacob do Bandolim. A idéia é cada ano fazer uma nova edição do festival fechando uma semana de eventos dedicada a um grande chorão.

Essa preocupação do festival nos ajuda a começar a elucidar a questão sobre a existência de um choro paranaense ou curitibano, como comenta Sérgio Albach:

Quanto a possibilidade de existir uma maneira paranaense ou curitibana de executar o choro, é quase certo de que não está desenvolvida ainda uma linguagem própria, devido ao fato dos grupos mais antigos não terem cultuado seus compositores e praticamente não registrarem suas execuções e arranjos. Hoje está sendo dada mais importância para a execução de choros compostos por membros dos grupos, o que inevitavelmente acarretará numa criação de estilos e maneirismos desta nova geração do choro. (ALBACH, 2004, p. 237)

Se no começo deste capítulo colocamos que a oficina de 2005 serviu para aproximar alunos dos cursos de MPB de professores e do choro de São Paulo, esse contato já havia começado com a participação de músicos de São Paulo nos festivais que começaram a acontecer aqui em Curitiba. Entre essas presenças encontramos Roberta Valente (pandeiro), Tigrão (pandeiro) e Ale Ferreira (bandolim). Que além de participar dos festivais entravam em contato com os chorões da cidade para saber onde poderiam tocar choro. No decorrer deste trabalho vamos perceber que este contato com músicos de

---

<sup>26</sup> Disponível em: <[www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/8889](http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/8889)>

outras capitais brasileiras e até mesmo com músicos de outros países vai ser um tema recorrente.

O I Festival de Choro de Curitiba<sup>27</sup>, que ocorreu no dia 26 de abril de 2003, às 12h00, no Beto Batata, fez parte da semana comemorativa do Dia Nacional do Choro. O Clube do Choro, organizador do Festival, convidou todos os compositores da cidade para apresentarem suas músicas, a partir da proposta de que os choros fossem inspirados na obra de Pixinguinha. A idéia do festival era revelar novos talentos do gênero. Outros lugares onde ocorreram apresentações desta semana comemorativa do choro foram: no Conservatório de MPB, na Boca Maldita e no Original Café.

Em 2002, durante a X Oficina de MPB de Curitiba, Luciano Lima (violão 7 cordas da cidade) e Jorginho do Pandeiro ofereceram o curso de prática de conjunto de choro. Este ano contou com a participação de muitos professores do Conservatório de MPB para ministrar oficinas. Sobre essa experiência, Jorginho comentou:

Eu tinha pedido para que inscrevessem alunos que já tocassem, porque eu teria muito pouco tempo para ensinar. Mas quando cheguei lá o que eu mais vi foi gente que nunca tinha pego num pandeiro e foi muito melhor, porque os que já tocavam estavam viciados, tocando com a mão errada, pegando o pandeiro com a mão torta, e pra colocar no lugar é difícil. Já com os que estavam começando era mais fácil, porque eu podia ensinar desde o início.<sup>28</sup>

Num primeiro momento a idéia de Jorginho do Pandeiro era justamente apresentar e ensinar as batidas e breques tradicionais, como nos tempos em que se aprendia de ouvido ou prestando atenção na roda de choro. Diante da turma que encontrou, autodidatas, iniciantes ou sem conhecimento algum do instrumento, preferiu transmitir a técnica para a melhor execução do instrumento.

Poucos professores do Rio de Janeiro aceitaram vir para as oficinas de MPB, em virtude da saída de Roberto Gnattali da direção do Conservatório de MPB. Muitos

---

<sup>27</sup> Iniciativa do Clube do Choro de Curitiba, promovendo todo o último sábado do mês um festival para estimular a composição de choro. Podem participar integrantes do clube ou não, que são julgados pelo público que estiver presente no local. Pois como entidade autônoma, o Clube do Choro pode estar em qualquer lugar.

<sup>28</sup> Disponível em: <[www.sosamba.com.br/sambanews/news14/news91.htm](http://www.sosamba.com.br/sambanews/news14/news91.htm)>

músicos que acompanhavam seu trabalho aqui e eram professores nas oficinas desde a primeira vez em que ela foi realizada, solidarizaram-se com sua indignação<sup>29</sup> e não vieram para cá neste ano. Foi um momento de reestruturar os professores e a direção do Conservatório. Londrina, que mantém um festival de música em julho, continuou com os professores do Rio de Janeiro.

Conhecer, ouvir e praticar mais o choro ganhou força, principalmente, com a institucionalização do Dia Nacional do Choro, comemorado pela primeira vez em em 23 de abril 2001, dia do nascimento de Pixinguinha. Assim, em 2002, foi formado um regional chamado Ebubu Fulô (nome de uma das composições do cavaquinista do grupo) é composto por Daniel (sax e clarinete), Vinícius Chamorro (violão de 7 cordas), Julião Boêmio (cavaquinho) e Zezinho (pandeiro). Neste ano realizaram rodas de choro todos os domingos, a partir das 18h00, no Bar Esquina Brasil (que fechou no ano seguinte). Na programação deste bar tínhamos o Clube da Seresta nas sextas, a partir das 20h30 com o grupo Amigos da Seresta e no sábado, às 12h30 e às 20h30, show com Zé Pequeno, trazendo o repertório da época de ouro do rádio (a qual ele participou ativamente).

No dia 14 de setembro de 2002, data da fundação do Clube do Choro em Curitiba, no Original Café, João Egashira leu o seguinte texto:

Existe em Curitiba uma tradição de choro que se inicia junto com o surgimento do rádio e a conseqüente necessidade de formação dos chamados conjuntos regionais para acompanhar cantores e instrumentistas solistas. Duas das principais rádios são a PRB-2 e a Guairacá<sup>30</sup>. Os dois regionais mais importantes foram o “Regional do Janguito” e o “Choro e Seresta”<sup>31</sup> (comandado na flauta por Tortato). Ambos possuíram em suas formações

<sup>29</sup> O motivo da sua indignação é pouco comentado. O que descobriu-se na entrevista com o Sérgio Albach e conversando informalmente com a Ângela Sasse se refere a nova gestão da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) tendo como presidente Cássio Chameck. Este propôs que Janete Andrade (que teve uma trajetória musical mais voltada à música antiga), atual coordenadora de Música da FCC, fosse a consultora da Oficina de MPB e supervisora do Conservatório de MPB. Também exigiu que o Roberto passasse a morar em Curitiba, com contratos possivelmente renováveis de 6 em 6 meses, sem garantias. Ou seja, colocaram-no numa encruzilhada, sendo que desde o início de suas atividades no Conservatório ele e outros professores que vinham do Rio de Janeiro tinham suas passagens e estadias pagas pela FCC toda as semanas.

<sup>30</sup> Hoje sabemos que teria sido importante ter citado também a Rádio Marumby, pois os músicos de regionais circulavam por estas três emissoras.

<sup>31</sup> O “Choro e Seresta” só foi criado em 1970, portanto não fez parte dos regionais que atuaram em rádio. É sim um importante regional que a cidade tem tocando até hoje.

instrumentistas de grande talento, tendo como principais representantes Arlindo dos Santos (7 cordas), Alaor (flauta), Moacyr (cavaco), Hiram (flauta), Janguito (cavaco) entre outros.

O “Choro e Seresta” se mantém vivo até hoje e perpetua a tradição todos os domingos pela manhã na feirinha do Largo da Ordem. Há também no Barigüi uma roda de choro todos os sábados à tarde realizada pelo grupo Simplicidade. Hoje já começa a se formar uma nova geração de chorões. O Conservatório de MPB de Curitiba surge com um foco agregador desses novos talentos. Lá acontece toda quinta-feira, às 17h00 uma roda de choro comandada por Sérgio Albach e Luciano Lima.

Na realidade isso faz parte de um movimento que vem ocorrendo em nível nacional. Muitos jovens de Brasília, Rio de Janeiro e outros estados vêm se destacando como virtuosos instrumentistas e sempre ligados ao choro. É o caso de Hamilton de Holanda e Yamandú Costa.

Uma das características dos chorões mais novos em Curitiba é o surgimento de compositores, fato não muito presente nas gerações anteriores. Esse fato levou a criação do Clube do Choro que procura privilegiar os compositores.

Outro ponto importante a se salientar é o papel pedagógico do Conservatório de MPB de Curitiba na formação dos chorões. Tanto nas Oficinas de Música em janeiro com a presença de chorões de renome nacional quanto nas aulas de instrumento e na prática de choro comandado inicialmente por João Egashira e Sérgio Albach e mais recentemente Luciano Lima substituindo João”.<sup>32</sup>

O Clube do Choro ficou apenas três semanas no Original Café. O couvert artístico era muito alto para a maioria dos músicos e ouvintes. Seu ambiente, muito refinado e inspirado em grandes nomes do jazz não permitiu aos chorões se sentirem a vontade pela falta de público nestas primeiras apresentações. Logo um grande produtor cultural, Robert Amorim, coloca seu espaço, o bar Beto Batata, à disposição. O Clube do Choro foi transferido para lá no dia 25 de janeiro de 2003, com uma roda de choro com os professores da Oficina de MPB Paulo Sérgio Santos (clarinete), Luiz Otávio Braga (violão de 7 cordas e padrinho do Clube), Cláudio Menandro (cavaquinho) e Oscar Bolão (pandeiro). Além do idealizador do Clube, João Egashira (violão e bandolim) e Sérgio Albach (clarinete).

Junto com a idéia do Clube do Choro, destacando os chorões de Curitiba e o seu começo nesta cidade, a motivação deste trabalho de mestrado, ocorreu pela minha aproximação com João Egashira. Sem muitas pretensões começamos a entrevistar estes personagens importantes do cenário curitibano apontados na abertura do Clube do Choro.

---

<sup>32</sup> Como estava lá, tenho a cópia original e manuscrita deste texto.

O primeiro foi Moacyr Azevedo, cavaquinista do “Choro e Seresta”, que recém tinha se recuperado de um derrame. A entrevista foi realizada em sua casa, com a presença de sua mulher, que por muitas vezes lhe serviu de memória. De vez em quando ela entrava e nos trazia de dentro da casa um recorte de jornal mostrando a veracidade do que o marido tinha comentado. Logo depois surgiram os filhos e netos, como num grande evento. Todos muito tímidos, mas percebendo a importância do pai, dada pela família e por nós desconhecidos, que estávamos lá querendo registrar as palavras deste músico para a posteridade. Quando o seu Moacyr se cansou passamos para a sala de jantar, para comer um bolo e tomar café. Com o gravador desligado, mais histórias surgiram...

No decorrer desta busca pela memória do choro em Curitiba, algumas pessoas morreram. Ainda tive a oportunidade de ver o último concerto do seu Arlindo 7 cordas, no auditório da Biblioteca Pública do Paraná, com Zélia Brandão. Dias depois ele faleceu de uma diabete, doença que já o vinha incomodando, sem o preocupar a ponto de realmente seguir a dieta recomendada ou parar de beber. Logo depois faleceu Nilo Preto. Deste, fui ao enterro no Cemitério Municipal. Não sabia direito quem era, apenas que era uma grande perda para a música popular de Curitiba.

Entrevistamos num lar para idosos Alaor da flauta. Fumante inveterado contou algumas histórias, queixando-se da sua forma física (havia amputado suas pernas recentemente), pois quando jovem era muito bonito e amante das mulheres, aliás, por trás do seu pessimismo com relação a sua situação ainda era um grande galanteador. Alaor fez mais alguns concertos, vindo a falecer logo em seguida a esta entrevista.

Entrevistamos juntos também Hiram Oberg Tortato, filho do seu Tortato, fundador do “Choro e Seresta” que se mostrou muito solícito, afinal citou seu pai como o pioneiro do choro em Curitiba. Como era a primeira vez que escutávamos muitas destas histórias, ficávamos sempre boquiabertos. Ainda não sabíamos direito o que faríamos com este material.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> As entrevistas foram utilizadas nesta dissertação.

Musicalmente já vinha ocorrendo a aproximação das diferentes gerações do Choro em Curitiba e da divulgação de rodas de choro. Em agosto de 2000 foi inaugurada a Roda de Choro do Conservatório de MPB de Curitiba, comandada por Sérgio Albach e Luciano Lima (violão de 7 cordas). Em sua estréia participaram os cariocas Zé da Velha (trombone) e Silvério Pontes (trompete) e seu regional, além de vários músicos da cidade. Esta roda é realizada até hoje, todas as quintas-feiras a partir das 17h00. Hoje conta com a direção de Sérgio Albach e Cláudio Menandro (violão, bandolim e cavaquinho).

Em 9 de novembro de 1999, no Teatro Guairinha ocorreu a apresentação do show “Uma rosa para Elizeth”<sup>34</sup>, com o grupo Retratos, formado por João Egashira (bandolim), Sérgio Albach (clarinete), Luiz Otávio Almeida (violão), Luciano Lima (violão 7 cordas), Simone Cit (cavaquinho) e Joãozinho do Pandeiro. Nesta noite, a grande homenageada foi a “dama do Choro de Curitiba”, a cantora Aderly Santi, que fez uma participação especial neste show. Tirando o Joãozinho do Pandeiro, que vem acompanhando o grupo Choro e Seresta a algum tempo, todos os outros músicos eram fruto das oficinas de MPB e do Conservatório de MPB de Curitiba. E alguns já eram, inclusive, professores do Conservatório.

Ainda naquele ano ocorreram rodas de choro com alunos e professores do Conservatório de MPB numa livraria do Shopping Garcez, aos sábados. E neste mesmo dia da semana, das 13h30 às 14h00 podia-se ouvir um programa sobre choro, na Rádio Educativa, com a produção e apresentação de Vicente Ribeiro (atual diretor artístico e pedagógico do Conservatório de MPB de Curitiba).

Agosto de 1999 foi o período de revitalização das rodas de choro que vinham acontecendo em Curitiba desde 1996, ao passarem a ocorrer no Beto Batata. Nesse ano também foi criado o curso de prática de choro do Conservatório de MPB.

Em 1998 foi inaugurado o “Cimples Samba&Choro” no balneário Guarapari, em Pontal do Paraná, com a intenção de mostrar a diversidade sonora possível do samba e do choro

---

<sup>34</sup> Esta apresentação foi inspirada no show “Uma rosa para Pixinguinha”, com Elizeth Cardoso, Radamés Gnattali e a Camerata Carioca em maio de 1983, na Funarte do Rio de Janeiro, baseando-se em criações a partir da música “Rosa”, de Pixinguinha, de quem Elizeth gostava tanto. Assim surgiu “Uma rosa para Elizeth”, cantora que Aderly admirava tanto, dedicando-se este show ao seu Arlindo 7 Cordas.

tradicionais: “Inicialmente fundado como um bar, é hoje um espaço cultural criado para a divulgação do samba e do choro, mas que nunca perdeu sua aura de boteco. Recortes com biografias, letras de samba e matérias relacionadas são literalmente usados como papel de parede do bar”.<sup>35</sup> O proprietário e idealizador desse projeto é Anildo Guedes.

Em janeiro de 1998, durante a VI Oficina de MPB de Curitiba, a prática de conjunto de choro foi realizada com Joel Nascimento (RJ) e Luiz Otávio Braga (RJ). Que também participaram de um Bate-boca musical chamado “O choro em debate”, junto com outros músicos como Andréa Ernest Dias, Maurício Carrilho e Roberto Gnattali, no auditório do Colégio Estadual do Paraná. Aliás, este debate é antigo, como comenta em entrevista Joel Nascimento<sup>36</sup>, pois desde 1970, ele e Luis Otávio Braga conversavam com Jaime Lerner para desenvolver mais a música popular em Curitiba:

O primeiro evento que eu fiz aqui foi inaugurar a rua Jacob do Bandolim, na década de 70<sup>37</sup>. Hoje tiraram a rua. Foi na gestão do Jaime Lerner. A gente jantando com o Jaime Lerner, aí nos comentamos (ele mais o Luiz Otávio Braga), por que você não funda aqui uma escola de música popular brasileira ? Ele ficou tão entusiasmado que nos colocou no carro e aí chegava no Solar do Barão e dizia, será que pode ser aqui Joel? Aí entrava comigo e dizia esta pode ser a sala Joel Nascimento. Passaram-se alguns anos e ele fundou a escola. Eu não soube de mais nada...

Aquele também foi o último ano em que se contou com apresentações por iniciativa de João Egashira e Sérgio Albach, do grupo de choro “Ou vai ou racha”<sup>38</sup>, que tocou todos os sábados na Livraria Sebo de Elite no largo da Ordem, até o fechamento desse estabelecimento naquele ano (começaram a tocar em 1996, reunindo músicos de diferentes gerações de Curitiba como Arlindo dos Santos, o 7 cordas, Nilo 7 cordas, Moacir Azevedo e também de outros estados, como Andréa Ernest Dias (RJ), Dario (SP),

<sup>35</sup> Disponível em: <[www.obule.com.br/noticias/1074271982.shtml](http://www.obule.com.br/noticias/1074271982.shtml)>

<sup>36</sup> Entrevista realizada no dia 13 de agosto de 2005, um pouco antes de sua apresentação no Projeto Pixinguinha no Canal da Música.

<sup>37</sup> Este evento foi a estréia da Camerata Carioca em 11 de agosto de 1979 em Curitiba, com o “Tributo a Jacob do Bandolim”, no Teatro Guairá, com o maestro Radamés Gnattali ao piano. Na ocasião também foi lançado o livro “Pixinguinha, filho de Ogum Bexiguento”, de Marília Trindade Barboza da Silva e Arthur de Oliveira.

<sup>38</sup> Este grupo nasceu em outubro de 1992 com Zélia Brandão (flauta), Sérgio Albach (clarinete e arranjos) e Mário da Silva (violão). Mais tarde, ao conhecerem-no, convidaram Arlindo dos Santos (violão de 7 cordas) para integrar o grupo, fato que revigorou a vida deste homem considerado o maior violonista de 7 cordas do Paraná. Passaram ainda pelo grupo Alex Figueiredo (pandeiro), Márcio Tissori (violão, cavaquinho e bandolim) e João Egashira (violão).

Paulo Sérgio Santos (RJ) e Maurício Carrilho (RJ). Esta iniciativa surgiu quando, em março de 1995, Sérgio Albach e João Egashira resolveram unir seus trabalhos em prol do choro, quando realizaram o projeto “No TUC tem Choro”, acontecendo no Teatro Universitário de Curitiba, realizando um concerto por mês com um convidado diferente. Estes eventos foram fundamentais para o surgimento do grupo “Retratos”. Numa dessas rodas, já transferida para o Shopping Garcez, foi lançado o livro de Henrique Cazes, “Choro: do quintal ao municipal”. Henrique, além do livro trouxe seu cavaquinho, participando também da roda de choro. Depois essa roda continuou acontecendo na Livraria Werk, na rua Marechal Floriano Peixoto.

Ainda em 1998, o trio de choro “Conversa Fiada”, dirigido por João Egashira, com repertório privilegiando as composições de Waldir Azevedo, ficou entre os 12 finalistas do Prêmio Visa de Música Instrumental, em São Paulo. Além do João (violão), o trio era formado por Jonas Bach (harmônica de boca) e Fabiane (cavaquinho).

Em 26 de abril de 1997, realizou-se o projeto “Pixinguinha – 100 anos”, do qual participei, com Maria Clara e Marcos, apresentando nosso programa de rádio “Esquina Brasil” em noite de gala e homenagens. Este evento, comemorativo ao centenário de nascimento do compositor Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha), foi transmitido ao vivo naquela noite, diretamente da Praça do Memorial de Curitiba, contando com aproximadamente a presença 1200 pessoas. Apresentávamos as músicas com comentários sobre a vida e obra deste compositor e elas eram interpretadas pela Orquestra do Conservatório de MPB, Coral Brasileirinho, Vocal Brasileirão, Waltel Branco, Saul do Trompete, João Egashira, Sérgio Albach, Cristiane Gavazzoni, Jonas Bach e Indione Rodrigues.

Para Sérgio Albach, um dos grandes marcos de retorno do choro atualmente foram essas comemorações. Praticamente em todo o Brasil foi lembrada a presença de Pixinguinha e do choro na música popular brasileira. O livro “Pixinguinha: vida e obra”, escrito por Sérgio Cabral, foi relançado pela Lumiar Editora, novos cds com suas composições apareceram no mercado e o interesse pelo choro foi retomado.

O ano de 1997 apenas projetou nacionalmente o que já vinha ocorrendo em diversos lugares. Pois em 1996 eu estava começando uma especialização em História da Música, na EMBAP, com uma monografia sobre o surgimento do choro enquanto gênero musical. Foi meu primeiro contato mais teórico com o tema, com a orientação do profº Marcos Napolitano. Naquele período conversava com um grande amigo, Paulo Renato Guérios, que estava fazendo mestrado em antropologia no Rio de Janeiro sobre Villa Lobos. Para me incentivar, ele enviou um trecho da sua dissertação que comentava a relação desse compositor com os chorões. Agora sua dissertação pode ser encontrada em livro, “Heitor Villa Lobos”, pela editora da FGV, no qual ele traz uma nova compreensão da trajetória de vida do compositor, pela luz de Norbert Elias. Seu mergulho nos mundos sociais em que o compositor participou nos diferentes momentos de sua existência e a análise da substância musical que ele produziu me fez pensar sobre as sociabilidades do choro em Curitiba.

No ano em que iniciei a especialização, durante as aulas conheci e me aproximei de uma historiadora, Maria Clara Wasserman, e de um pianista com formação em música popular no Rio de Janeiro, Marcos Daniel Milléo. O encontro era óbvio, tínhamos a mesma paixão pela música popular brasileira. Foi assim que surgiu, no final de 1996 a possibilidade de fazermos um programa sobre MPB na Rádio Educativa do Paraná, FM 97.1, a partir de um programa piloto do professor Marcos Napolitano, que não poderia dar continuidade ao projeto. Como o espaço estava aberto, Napolitano nos permitiu, em seu nome, falar com o então diretor da Rádio Educativa José de Melo<sup>39</sup>, para fazermos o nosso programa piloto, que então foi aceito. Sem receber qualquer incentivo financeiro e trabalhando apenas como colaboradores, batizamos nosso programa de “Esquina Brasil”, onde os grandes nomes da música popular se encontravam com nossos ouvintes. Este programa durou até março de 1998.

---

<sup>39</sup> O jornalista José de Melo foi e é um dos grandes apoiadores da MPB na cidade. Com ele, os músicos de Curitiba conquistaram espaço maior na mídia, através de inserções diárias na programação da rádio.

O encantamento e a preocupação com o choro foram desencadeados durante a I Oficina de Música Popular Brasileira de Curitiba, em 1993, quando participei do curso de prática de choro. E é aqui que termino (ou começo) este breve mapeamento sobre o Choro em Curitiba. A marca daquela oficina para alguns foi tocar e desenvolver mais este gênero musical, para outros foi tentar conhecer mais este gênero que lhes era apresentado pela primeira vez. Para mim, foi uma oportunidade, além desta aproximação musical, de prestar mais atenção nas histórias que os músicos contavam de como aprendiam a tocar choro, de observar Arlindo 7 cordas, ouvir o grupo “Choro e Seresta” na feirinha de domingo com um outro olhar e entender mais essas histórias. Logo senti vontade de conhecer mais estes personagens do choro de Curitiba, para que esta memória não se perdesse com a morte deles. Levantei esta bandeira. Alguns a acharam legítima, outros achavam que os músicos que estavam vivenciando estas histórias é que deveriam escrevê-la. Mesmo assim, o que apresento é um começo deste longo percurso para a construção da história e das configurações do choro em Curitiba.

## 4 ACORDES INICIAIS: O CHORO

A partir do breve mapeamento do choro em Curitiba atualmente no capítulo anterior, situar a história do choro torna-se imprescindível para mostrar o desenvolvimento deste gênero musical que surgiu no Rio de Janeiro, quando se formou o *habitus* dos chorões. Levaremos em consideração o pensamento folclorista, comentado na parte teórica, até para ver como ele se disseminou na escrita da história do choro e para a ordenação de atividades musicais, como a retomada da roda de choro, identificada como o lugar da música popular de raiz, pura. Entendendo que esse processo de construção também é percebido em Curitiba. Neste momento, nossa preocupação é apresentar o contexto da sua dinâmica social e musical, sem querer nomear todos os chorões, citando apenas os que deixaram uma marca singular no desenvolvimento deste gênero musical e na formação de conjuntos regionais.

### 4.1 CONJUNTO, FESTA E JEITO DE TOCAR

O início do choro encontra-se na formação da música popular urbana brasileira, refletindo a diversidade cultural, étnica e sócio-econômica das cidades, onde os gêneros musicais europeus da moda estavam presentes. Rapidamente as principais danças de salão do século XIX, como a valsa, a mazurca, a polca, o *scottisch*, a quadrilha, a contradança entre outras, foram adotadas em todas as cidades, pequenas e grandes, passando, com o tempo, pelo processo de transformação em gêneros locais e nacionais.

A originalidade estilística passou a ser adquirida pela música popular brasileira durante os últimos trinta anos do século XIX, quando a modinha<sup>40</sup> e o lundu<sup>41</sup>, cultivados

---

<sup>40</sup> A palavra vem da "moda" portuguesa, tipo de canção de salão baseada em fórmulas melódicas possivelmente italianas. Abrasileirada, ganha uma "sensualidade mole", movimentos sincopados, palavras de gosto tropical e afro-brasileiro, além de uma carga de linguagem afetiva, a começar do diminutivo aplicado ao próprio nome do gênero –

nos salões imperiais desde a época da independência, começaram a se popularizar entre os músicos durante a década de 1870. Adaptações locais de danças européias também foram feitas, particularmente da polca<sup>42</sup>, que se tornou a base da maioria das músicas populares, originando novos gêneros como o tango brasileiro, o maxixe e o choro.

Nesta fase inicial encontramos o choro como designação de um conjunto instrumental e festa onde esses conjuntos se apresentavam. Para mais tarde ser um jeito brasileiro de tocar gêneros dançantes europeus.

O conjunto instrumental típico foi organizado em torno da flauta, de dois violões e um cavaquinho, fixado por Antônio Joaquim da Silva Callado no final do século XIX, no Rio de Janeiro – por isso este conjunto ficou conhecido como O Choro Carioca ou Choro do Callado - interpretando diversos gêneros estrangeiros tocados com ritmos afro-brasileiros. Aos poucos, a noção de conjunto de choro foi sendo ampliada e outros instrumentos foram inseridos. Assim, podemos encontrar na obra *O choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto a palavra choro designando o seguinte conjunto: “Indo daqui da capital, o competente choro, que eram: Henriquinho, de flautim; Lica, de bombardão; Galdino, de cavaquinho; Luiz Brandão, Néco, Alfredo, de cavaquinho; Felisberto, de flauta; Espindola, e muitos outros.” Além da noção de festa: “O seu pae (de Olavo Pinheiro) era

---

modinha. Durante o século XIX, as modinhas foram feitas muitas vezes sobre poemas de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Castro Alves. No fim do século, fixou-se efetivamente como um tipo de cantiga popular urbana, lírica e sentimental, tal como é praticada pelos cancionistas Xisto Baía (1841-1894), Laurindo Rabelo (1826-1864), Catulo da Paixão Cearense (1866-1946).

<sup>41</sup> Dança sincrética baseada nos batuques dos escravos bantos. Pela liberdade corporal que ela supunha foi muitas vezes vista como lúbrica, licenciosa e indecente. Descrições falam em gestos que pareciam combinar traços de fandangos ibéricos (como o estalar dos dedos) com a umbigada caracteristicamente africana. Desde o final do século XVIII adaptada para serões de corte, o lundu fez fortuna como dança de salão. Com a chegada da polca, mais o tango e a habanera, com os quais se funde, o lundu vem a estar na origem do maxixe, o primeiro gênero da música popular urbana moderna, no fim do século XIX e começo do XX.

<sup>42</sup> Dança popular da Boêmia, foi introduzida nos salões europeus da era pós-napoleônica com o atrativo da aproximação física dos dançarinos, ao prever duas possibilidades de evolução do par enlaçado: rodeando ou, mais animadamente, com rápidos pulinhos nas pontas dos pés. Tudo dentro de um compasso binário simples, de movimento em *allegretto*, cujo ritmo à base de colcheias e semicolcheias, com breves pausas regulares no fim do compasso, permitia aos pares as novas possibilidades de aproximação dos corpos que viria a chamar popularmente de *dançar agarrado*. É justamente devido a coincidência destes seus elementos constitutivos, além da preponderância de tom maior, que se cristalizam ao seu redor quase todos os gêneros da música popular brasileira do final do século XIX, chegando à era dos discos mecânicos. Isso é demonstrado pelo levantamento de centenas de gravações, entre 1902 e 1927, de polcas dobrado, galope, fado, fadinho, lundu, tango e, ainda em criações originais tipo polca militar e polca carnavalesca. A polca foi revivida após a década de 1930 em composições eventuais agora sob as formas de polca-choro, polca-maxixe, polca-baião e até numa curiosa experiência de polca-canção.

um distinto advogado, que dava em sua casa chôros agradabilíssimos.” E como ainda não era um gênero musical definido, podemos percebê-lo como uma maneira de tocar um repertório: “tocava os choros fáceis como fosse: polka, valsa, quadrilha, chotes, mazurka, ets.”<sup>43</sup> (PINTO, 1978, p.46).

O choro foi adquirindo sua forma musical instrumental virtuosística, incentivando a execução de diferentes ritmos e aprimorando as qualidades musicais dos acompanhadores de ouvido. O solista desafiava, tentando pegar nas suas armadilhas harmônicas seus acompanhadores. Dessa maneira, treinavam malandragens nas execuções, demonstrando duas características que ainda acompanham o choro nos nossos dias: o improvisado e a competição. (CAZES, 1998, p. 25).

Enquanto maneira de tocar, o choro foi levado às bandas musicais, civis e militares, que se constituíram nas cidades, formando os músicos populares daquela época, dando continuidade à música dos barbeiros.<sup>44</sup> O desenvolvimento das bandas militares nos grandes centros do Império encontraram seu surgimento a partir das bandas de música da Guarda Nacional, em 1831. Logo surgiram bandas civis imitando sua formação, que interpretavam músicas para bailes e se apresentavam nos coretos das praças. Em 1896 foi criada a Banda do Corpo de Bombeiros, no Rio de Janeiro, tendo como seu fundador e maestro Anacleto de Medeiros<sup>45</sup>, que divulgou a música popular e a cultura do choro, “numa época em que as bandas militares tinham por característica a dura sonoridade marcial, ela surpreendia por exibir uma maciez de interpretação que a deixava apta a transformar os gêneros estrangeiros como a polka, o schottisch, a mazurca e a habanera

<sup>43</sup> A primeira versão deste livro data de 1936 e não passou por uma correção ortográfica.

<sup>44</sup> Os grupos musicais conhecidos como barbeiros, existiam desde o século XVIII. Eram formados basicamente por escravos obrigados por seus senhores a aprenderem novos ofícios, já que a profissão de barbeiro era a única a deixar tempo livre para aprenderem outros trabalhos. Assim, no terceiro quartel do século XIX, a música de barbeiro foi perdendo espaço para outras formas de representação musical, como as canalizadas para os grupos de choro, encontrando nas bandas sua forma de continuidade. (DINIZ, 2002, p. 17)

<sup>45</sup> Ficou conhecido como “o grande introdutor do sotaque brasileiro na schottisch, dança européia mais lenta que a polca (...) O xote nordestino, além de uma corruptela do nome, herdou da schottisch o uso de figuras pontuadas na melodia. Os andamentos mais ligeiros e a marcação rítmica são, porém totalmente diversos da dança original.” Vale lembrar também que “A ponte que Anacleto realizou entre a cultura das bandas e a das rodas de choro enriqueceu enormemente ambas as manifestações. Por um lado a Banda do Corpo de Bombeiros conseguiu um resultado único em termos de coesão e musicalidade, por outro, a linguagem chorística se propagou como em nenhum outro momento.” (CAZES, 1998, p. 29, 32), o que deixa claro a convivência da roda de choro com as formações instrumentais de cada época, marcando o desenvolvimento e preservação deste gênero musical.

num gênero brasileiro – o choro” (ARAGÃO, 2002, p.4). Anacleto regeu-a em solenidades, festas públicas e diante dos primeiros aparelhos de gravação da Casa Edison, deixando seu registro nos primeiros cilindros e discos brasileiros.

Também encontramos alguns indícios de divulgação do choro em Curitiba no surgimento das bandas militares<sup>46</sup>. 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 (MONTEIRO, 2004, p. 74). As bandas eram indispensáveis nas comemorações oficiais e diversões populares, animando bailes tanto em sobrados particulares de pessoas influentes como os promovidos pela municipalidade ou clubes sociais. Os músicos das bandas que foram surgindo tornaram-se os professores de música, nesta época em que ainda não havia conservatórios ou escolas de música.

Além das bandas militares, Curitiba também teve bandas particulares a partir da segunda metade do século XIX,

As bandas particulares eram comuns naquela época, bem como pequenas orquestras familiares, pois a música era ensinada no seio das famílias como fator recreativo e complemento da educação e não raro cultivada entusiasticamente pelos seus membros. A família de Theodoro Stresser mantinha uma banda e com está é citado o Maestro Jejê (José Antônio Barbosa Brito), com sua doçura espontânea de requinta em punho à frente da bandinha, *chorando*, em torrentes lavadas de sonoridades difusas, a valsa “Teu Nome”, que ele compusera. (RODERJAN, 2004, p. 43)

Destacamos a palavra *chorando* por demonstrar a maneira como o Maestro Jejê interpretava sua valsa. Essa referência indica a importância de uma análise minuciosa do repertório das bandas em Curitiba, para encontrar outros gêneros musicais que faziam parte da prática dos chorões enquanto maneira de tocar o repertório comentado até agora. Outra ressalva a ser feita é com relação às viagens destes soldados, que os colocava em

---

<sup>46</sup> Naquela época, as bandas militares eram a única organização musical oficializada na Província do Paraná, participando das festas religiosas e civis.

contato com as bandas de outras localidades, numa troca de repertórios e de maneiras de tocar:

Em 1865, por conta da Guerra do Paraguai, o maestro Menezes viajou com a banda acompanhando ao Rio de Janeiro uma força destinada ao Paraguai. Foram voluntários oitenta e oito homens saídos das fileiras da Companhia da Força Policial. Destes, oito eram músicos. Destaque para o músico Clarimundo José da Silva, elevado a categoria de contramestre em 1874, seguiu então para as linhas de combate como soldado, tendo recusado o convite do comandante em fazê-lo corneteiro-mor. Como o soldado corneteiro havia sido abatido em combate, o Coronel Pinheiro Guimarães sugeriu que o músico treinasse o ouvido dos soldados ao som do pistão. Mesmo tendo recusado, ao retornar para a Companhia foi nomeado, mais tarde, mestre da Banda de Música. (MONTEIRO, 2004, p. 75).

Essa era a rede de configuração da qual os músicos participavam, ao serem também soldados. Como depois, os músicos que participaram de outras configurações sendo funcionários públicos para só a partir da metade do século XX se profissionalizarem e viverem da música. Já em outra configuração, permitindo-os viverem só do seu trabalho como músicos, como percebemos entre os membros do Clube do Choro de Curitiba.

A Casa Edison surgiu em 1902. Em sua fase inicial, privilegiou as bandas nas suas gravações, pois o registro sonoro mecânico acontecia a partir de um cone de metal que tinha em sua extremidade um diafragma, o qual comandava a agulha que cavava os sulcos na cera. Portanto, era necessária uma potência sonora considerável para se ter segurança da gravação do som. Tudo era gravado de uma só vez, já que a gravação era feita apenas em um canal. Foi a partir dessas gravações que se incentivou de forma ainda mais incisiva o virtuoso<sup>47</sup>, para que tudo saísse já na primeira vez.

---

<sup>47</sup> Desde o século XIX, na avaliação do virtuosismo, surpreendem-se várias concepções de interpretação e do conflito latente entre criação e interpretação. O virtuoso não é – ou não é completamente – um criador. Domina uma técnica esplêndida, mas pode exercê-la como um fim em si mesmo, assim, a exibição da técnica pode ser uma armadilha para o público despreparado, que se deixa seduzir por malabarismos. A valorização da criação sobre a execução estabeleceu as bases para hierarquizar atividades da esfera artística. Nesse pano de fundo amplo, inscreveram-se fenômenos específicos, como o aumento notável das dificuldades de execução colocadas pelas obras musicais entre os séculos XVIII e XIX. Operou-se uma gradação de categorias, aumentando a especialização do intérprete e acirrando a separação entre músicos amadores e profissionais. Evoca também o talento solitário que desabrocha apesar da inexistência de tradição artística e boa formação oferecida democraticamente à sociedade. Como Patápio

Percebemos que as “bandas eram responsáveis pelo processo de educação musical de seus componentes, e tendo elas chorões como mestres, foi natural que houvesse um efeito multiplicador da cultura chorística, fazendo surgir mais e mais músicos que dominavam a linguagem” (CAZES, 1998, p. 31). Além disso, participar de uma banda, significava mais do que o prazer de tocar. Foi muitas vezes a diferença entre a miséria e a dignidade. Os contatos com grupos de choro, que na maioria das vezes tinham como pagamento a comida e a bebida nas festas onde se apresentavam<sup>48</sup>, também colaboraram na formação desses músicos que ainda estavam longe de sua profissionalização. (VASCONCELOS, 1984, p. 21).

Os chorões do século XIX viviam de atividades amadoras,

Até o aparecimento da Casa Edison, as únicas possibilidades de ganhar algum dinheiro com música, no Brasil, eram a edição de composições em partes para piano, o emprego em casas de música, o trabalho eventual em orquestras estrangeiras de teatro de passagem pelo Brasil, a conquista de um lugar nas orquestras do próprio teatro musicado brasileiro, o fornecimento de música para dançar (grupos de choro, ou apenas um piano) e, finalmente, o engajamento, como instrumentista, nas bandas militares. (TINHORÃO, 1981, p. 23)

As casas de edição de partituras foram um dos mecanismos de divulgação da música popular. Em Curitiba, a Casa Hertel, existente desde 1896, ocupou esta função, para a música popular e erudita. Esta casa também era uma loja e oficina de conserto de instrumentos musicais.

---

Silva e Pixinguinha, eram indivíduos que se realizavam artisticamente com seus próprios recursos, à revelia do meio social e cultural. (TRAVASSOS, 1997, p. 64;70)

<sup>48</sup> Como podemos perceber numa das histórias contadas por Alexandre G. Pinto sobre Salvador Marins: “apesar de não ser um grande flautista, tocava seu pedaço com correção, não se negando a convites, mas perguntava logo se tinha “pirão”, nome que se dava nos “pagodes”, quando tinha boa mesa e bebidas com fartura. Quando ia tocar num baile, vendo tudo triste sem aquele alento dos grandes “pagodes” chamava um colega e dizia: Está me parecendo que aqui o gato está dormindo no fogão. E depois arranjava um motivo, procurava o dono da casa e pedia para ir ao quintal afim de passar pela cozinha e ver a fartura ou miséria em que se achava o dono da festa, vendo fartura vinha para a sala todo satisfeito, em caso contrario dizia: O gato está no fogão rapaziada, vamos sahindo de barriga. Não viemos aqui para passar “ginja”. (que quer dizer fome)” (PINTO, 1978, p.15-16)

O sucesso das edições de partituras deveu-se ao grande número de pianos na cidade do Rio de Janeiro<sup>49</sup>, que com a demanda cada vez maior pelo instrumento, ampliou a venda de pianos usados e facilitou sua aquisição por famílias de classe média, tornando-se um símbolo de ascensão social (CAZES, 1998, p. 20). Era ainda indispensável em diversas ocasiões como festas, saraus e salas de espera de cinemas. Assim, acabou por ser incorporado também aos conjuntos de choro. Nesse período, o teatro de revista, que realizava retrospectivas dos acontecimentos políticos, sociais, econômicos e culturais do ano também colaborou para a divulgação da música popular.

Em Curitiba, a divulgação dos pianos ocorreu pela família Essenfelder<sup>50</sup>, 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.

Com relação aos chorões cariocas do século XIX, sua música foi fruto da diversificação da sociedade, do crescimento das camadas médias e de uma maior demanda social por entretenimento. O Rio de Janeiro havia crescido com investimentos econômicos ocasionados pelo fim do tráfico negreiro em 1850, rumando a uma maior especialização do trabalho e ao crescimento da burocracia estatal, com um aumento do número de funcionários públicos (DINIZ, 2002, p. 34). Os próprios chorões advinham das camadas médias da sociedade e eram trabalhadores dos correios e telégrafos, das bandas militares e de pequenos cargos públicos, que lhes permitiam a boemia. Geralmente residiam na Cidade Nova e nas vilas do centro antigo até os bairros do Estácio e da Tijuca.

---

<sup>49</sup> Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth colaboraram com a divulgação desse instrumento e do choro. Ela por querer ver a “música dos chorões tocada e respeitada nos salões elegantes” e ele pela fixação do estilo tango brasileiro e “livre adaptação das partituras de piano trazidas da Europa”, dando seu toque pessoal ao gosto dos chorões. (CAZES, 1998, p. 36;38)

<sup>50</sup> Um dos motivos para a instalação da fábrica de pianos Essenfelder em Curitiba foi a madeira aqui encontrada, a peroba. Sua qualidade era necessária para a fabricação de determinadas peças.

Foi quando parte dos chorões começou a se profissionalizar ao tocar em teatros de revista, orquestras de cinema ou ao aderirem às *jazz bands*<sup>51</sup>, trabalhando posteriormente em gravações de discos ou regionais do rádio. A gravação de músicas para venda em discos também permitiu a profissionalização destes músicos que até então dedicavam-se a seus instrumentos pelo prazer de tocar. Ou, pela recompensa com comida e bebida ao tocarem em bailes ou festinhas de aniversário em casas de família.

As próprias bandas militares, cujos quadros eram também geralmente recrutados entre os mesmos grupos de músicos chorões, ganhavam com o aparecimento do disco uma importância e uma projeção até então ignoradas. Já que a fase mecânica foi o período em que mais se gravou música instrumental no Brasil. Nesse período, percebemos pouca atenção dada a improvisação (CAZES, 1998, p. 45) e a não utilização da percussão.

Ter um gramofone passou a ser símbolo de atualização e parecer progressista, passando a ser um elemento de distinção indicadora de condição sócio-econômica superior. Às pessoas de condição de vida não elevada, existia a oportunidade de ouvir os discos de gramofone tocando nos bares e, logo depois, nas salas de espera dos cinemas mais modestos. E muitas vezes com a música gravada substituindo os velhos pianeiros.

## 4.2 GÊNERO MUSICAL

A partir da década de 1910, começou-se a usar o termo choro para falar de uma forma musical definida, consolidado graças à Pixinguinha que, partindo da música dos chorões, misturou elementos da tradição afro-brasileira, da música rural e de sua experiência profissional como músico dando ao choro ritmo e o hábito do improvisado. (CAZES, 1998, p. 57). Ou seja, deixa de ser uma designação genérica usada para nomear

---

<sup>51</sup> A expressão *jazz band* não deve ser confundida com o *jazz* como linguagem musical. A partir da década de 1910, qualquer agrupamento instrumental que quisesse parecer moderno passou a se intitular *jazz band*. Assim, podia-se encontrar Aldo Krieger dirigindo uma *jazz band* em Brusque, Santa Catarina, com um repertório de polcas, valsas e marchas com sotaque alemão. Já as *jazz bands* norte-americanas tocavam adaptações da polca, como o *shimmy* e o *ragtime*. (CAZES, 1998, p. 61)

o conjunto de flauta, cavaquinho e dois violões, as músicas de danças tocadas de forma peculiar por esses grupos ou certos bailes populares.

Ao longo da década de 1920 aconteceu um êxodo de músicos nordestinos, trazendo outros sotaques e influências para o choro. O grupo Caxangá<sup>52</sup>, que deu origem a Os Oito Batutas<sup>53</sup>, mostrou que a música regional nordestina poderia contribuir para a transformação do choro: de música popular carioca passou a ser um gênero de caráter nacional. Já os Turunas Pernambucanos<sup>54</sup>, chamaram a atenção da elite intelectual do Rio de Janeiro pelas suas canções sertanejas, emboladas e cocos,

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 esse 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. (CAZES, 1998, p. 70)

Sobre Os Oito Batutas, é importante ressaltar a novidade que acrescentaram no grupo, como o ganzá e o pandeiro, dando início às inovações e aos instrumentos que foram se agregando ao quarteto inicial do choro. Nas apresentações que fizeram no Cine Palais, o grupo era apresentado como orquestra “típica” regional, lembrando sua origem nordestina. Mas o repertório incluía, além de músicas sertanejas, maxixes, lundus, batuques e cateretês. O caráter típico baseava-se justamente na introdução da percussão. Criava-se, assim, a base do que viria a se consolidar como “conjunto regional” na década de 1930.

<sup>52</sup> Desde 1904, João Pernambuco tinha um bloco, de inspiração nordestina, tanto no repertório como na indumentária, chamado Grupo de Caxangá, que desfilava com roupa de cangaceiro e com nomes de guerra (codinome sertanejo) escritos na aba do chapéu. Não tardou para músicos cariocas aderirem ao grupo, como Pixinguinha e Donga. Este grupo atuou no carnaval até 1919, quando surge Os Oito Batutas.

<sup>53</sup> Quando o dono do Cine Palais, Isaac Franke, que procurava um conjunto para tocar na sala de espera do seu cine, ouviu o Grupo Caxangá, pediu a Pixinguinha e Donga que organizassem um grupo menor. Sua procura devia-se ao fato do Cine Avenida já ter contratado o conjunto de Bonfiglio de Oliveira para tocar no seu hall de entrada. Surgiu Os Oito Batutas, com flauta, bandolim, cavaquinho, três violões, ganzá e pandeiro. Foi a morte do Grupo do Caxangá, cuja despedida ocorreu em 1919, com seus 19 componentes tocando na sede dos Tenentes do Diabo. Os Oito Batutas foram o primeiro grupo a ter projeção em termos nacionais e relativa estabilidade dos integrantes. (CABRAL. 1997, p. 44-45)

<sup>54</sup> Severino Rangel (Ratinho) e José Calazans (Jararaca), integrantes dos Turunas, pela sua música sertaneja, mudaram a música do interior de São Paulo e Minas, reinventando a moda de viola.

A partir da mistura da música regional com a música urbana do Rio de Janeiro ao longo da década de 1920, ocorreu na década seguinte a diversificação do mercado da música, com o aumento do número de emissoras de rádio e gravadoras de disco, principalmente com o fim das gravações mecânicas em 1927. O surgimento da gravação eletromagnética, possibilitou captar vozes e instrumentos sem muitas dificuldades. Gravadoras e programas de rádio passaram a contratar os conjuntos regionais para executarem canções e músicas instrumentais.

Com a criação da primeira escola de samba, começou também uma fase de ouro para a canção, na qual chorões deixaram grandes composições inéditas, pois as editoras e gravadoras não se interessavam mais tanto pelo choro. Estas composições circularam apenas no grupo reduzido dos próprios chorões, tornando-se uma música de público restrito, geralmente feito para uso interno dos seus criadores. É o momento de retomada das rodas de choro comentado por Alexandre Gonçalves Pinto em sua obra *O choro*. Demarcando uma outra visibilidade e configuração para os chorões. Nesse momento,

Cantores como Francisco Alves, Carmen Miranda, Silvio Caldas, Orlando Silva, Araci de Almeida, João Petra de Barros, Mário Reis; Castro Barbosa, farão um sucesso imenso, passando a ser cantados em verso e prosa pelo Brasil inteiro. Mas, de todo esse êxito, sobrarão apenas migalhas para os músicos, alguns simplesmente maravilhosos, porém todos reduzidos ao papel humilde – às vezes até humilhante – de acompanhadores. Em rádio e em disco, não há a rigor, conjuntos de choro, mas *regionais*, que são formados para acompanhar os astros da música vocal. (VASCONCELOS, 1984, p. 28-29)

O choro, mesmo não tendo a mesma divulgação e participação em gravações como no início da Casa Edison, encontrou na formação de regionais para os programas de rádios a possibilidade dos chorões manterem a prática de improvisação. A divulgação do choro ficou entregue principalmente a dois flautistas, ambos líderes de conjuntos regionais, Benedito Lacerda<sup>55</sup> e Dante Santoro<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Benedito Lacerda também foi regente e compositor (1903-1958). Aos 8 anos, começou a aprender flauta de ouvido. Iniciou suas atividades musicais como integrante da banda Nova Aurora em sua cidade natal, Macaé, Rio de Janeiro. Aos 17 anos, transferiu-se para o Rio de Janeiro. Em 1922, ingressou na Polícia Militar, não abandonando suas atividades musicais, assim, de 1923 a 1925, participou da banda do batalhão. Obteve sua transferência para a

As décadas de 1930 e 1940 foram das grandes *jazz bands* e das orquestras de salão, que também deixaram sua marca nos conjuntos e arranjos instrumentais de muitas formas na música popular brasileira. Como uma reação ao que era sentido como uma invasão da música estrangeira, em setembro de 1933, o cantor Mário Reis compareceu ao Palácio do Catete para expor uma sugestão de Orestes Barbosa, para formar uma orquestra “tipicamente brasileira”. A proposta de Orestes Barbosa foi muito bem recebida pelo governo, que promoveu a apresentação de um programa na Rádio Clube com a Orquestra Típica Brasileira, sob a regência de Pixinguinha. A Orquestra Típica Brasileira<sup>57</sup> foi umas das inúmeras iniciativas tomadas com o apoio do governo a morrer no nascedouro. Terminado o programa, nunca mais se falou no assunto. A idéia de Orestes Barbosa, na verdade, foi formar uma orquestra, financiada pelo governo, com a responsabilidade de divulgar as características da música orquestral brasileira. Seria uma maneira de contrapor o grande sucesso obtido no Brasil pelas orquestras típicas norte-americanas e argentinas.

O convite a Pixinguinha deveu-se ao fato de que, além de ter conhecimentos teóricos de música, tinha uma vivência como instrumentista de choro, o que lhe

---

Escola Militar do Realengo, como músico de primeira classe, tornando-se solista. Em 1927 deu baixa, passando a viver de suas atuações em orquestra de cinemas e teatros. Em 1928, participou de um grupo regional, os Boêmios da Cidade. Em 1929, passou a tocar em grupos de choros como flautista e em orquestras de jazz como saxofonista. No ano seguinte, organizou um grupo por ele batizado de Gente do Morro, nome dado ao conjunto pelo compositor Sinhô. Neste conjunto, atuou como regente, além de executar solos e cantar. Entre 1935 e 1938 atuou na Odeon com seu regional no acompanhamento de gravações. O seu famoso "Conjunto Regional de Benedito Lacerda" contou com diversos integrantes até 1937, quando se estabilizou com ele próprio na flauta, Dino e Meira nos violões e Canhoto no cavaquinho. Essa formação se manteve até 1950, ano em que Canhoto assumiu a direção do conjunto, mudando o nome para Regional de Canhoto. Com seu regional, brilhou em várias emissoras, sendo que na Tupi atuou por vários anos. Em 1940, apresentou-se com seu regional no Cassino da Urca e no Cassino Copacabana. Nesse período, começou a fazer acompanhamentos de gravações na RCA Victor com seu regional, gravadora na qual atuou durante três anos. Um dos flautistas mais atuantes e inovadores da música brasileira que desempenhou papel fundamental na estruturação do chamado conjunto regional. (Dicionário Cravo Albin, Disponível em: [www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br))

<sup>56</sup> Dante Santoro também foi compositor (1904-1969). Natural de Porto Alegre, transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1919. Ingressou na Rádio Educadora, estabelecendo-se posteriormente na Rádio Nacional, onde atuou por um período de 33 anos. Foi líder do Regional Dante Santoro, inicialmente formado por Carlos Lentine ao violão (posteriormente violonista do regional de Benedito Lacerda), Valdemar no cavaquinho, Joca no pandeiro (substituído mais tarde por Jorginho- Jorge José da Silva), e ainda Norival Guimarães, Rubens Bergman e Valzinho nos violões. As substituições eram comuns neste tipo de agrupamento, notando-se que com a saída de Bergman passaram a integrar o conjunto César Moreno e César Faria (violões). (Dicionário Cravo Albin, Disponível em: [www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br))

<sup>57</sup> Já em 1928, Pixinguinha havia criado com Donga a Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, conjunto composto só de instrumentos de sopro. Em setembro de 1932, com a inauguração nos escombros do Teatro São José, da Casa de Caboclo (teatro exclusivamente dedicado ao folclore, à música popular e às coisas típicas de nosso país), a idéia desta representatividade musical ficou mais evidente.

possibilitou criar arranjos audaciosos e uma linguagem orquestral brasileira. Um dos destaques nesse seu trabalho foi a utilização da percussão<sup>58</sup>, como um naipe tão importante quanto os sopros ou a base harmônica. As acusações de estar influenciado pelo *jazz* deviam-se ao fato dele ter experimentado efeitos com os instrumentos de sopro nos seus arranjos e orquestrações. Essas mesmas críticas se transformaram em elogios por parte de Radamés Gnattali<sup>59</sup>, ao ouvir seu arranjo para “Aquarela do Brasil”.

Seguir os exemplos norte-americanos para formar grupos e orquestras para tocar o repertório brasileiro ou para seguir o repertório americano foi a tônica do momento. Severino de Araújo realizou a fusão entre os elementos jazzísticos e chorísticos, primeiro interpretando só o repertório predominantemente americano na Orquestra Tabajara, depois traduzindo para a linguagem de orquestração americana, sambas e ritmos brasileiros de sucesso. A orquestra estreou no Rio de Janeiro com um repertório de sambas e choros arranjados à maneira norte-americana. Como mais tarde K-Ximbinho compôs choros que sugeriam acompanhamentos tipo bossa nova, nos anos 1970, mostrando as ligações que o choro foi estabelecendo com outros ritmos e gêneros, junto a grupos que queriam manter o choro tradicional. Um dos efeitos para o grupo de Pixinguinha foi a passagem do *status* de vanguarda para tornarem-se a “velha guarda”.

Tentativas de mostrar a vitalidade do choro ocorreram através de vários eventos, como o I Festival da Velha Guarda, por Almirante, da Rádio Record, em 1954, que teve como pretexto inicial o aniversário de Pixinguinha, que já trabalhava num programa denominado “Festival da Velha Guarda”, para defender e consagrar uma tradição na música popular brasileira. Foi uma série de espetáculos que acabou fazendo parte dos

---

<sup>58</sup> os instrumentos de percussão usados por Pixinguinha eram o pandeiro, prato e faca, caixa clara, caixeta, reco-reco e omelê (tambor grave).

<sup>59</sup> Radamés Gnattali foi compositor, arranjador, regente e pianista (1906-1988), que desde cedo freqüentou blocos de carnaval e grupos de seresteiros boêmios. Nessas ocasiões, já que não podia levar o piano, passou a tocar violão e cavaquinho. Até se formar no conservatório, estudava para ser concertista, tocava com a Jazz Band Colombo, fazendo as 'trilhas' dos filmes mudos exibidos no Cine Colombo. Também tocava em bailes. No Rio de Janeiro, em 1930 passou a atuar como pianista na Rádio Clube do Brasil, ao mesmo tempo em que atuava como violista e assistente de maestro. Sua obra já chamava a atenção da crítica, como comenta o jornalista Ângelo Guido no Diário de Notícias: "Radamés, como muitos belos espíritos da nova geração de músicos brasileiros, entre eles Villa-Lobos, aspira a fazer música nossa, em que sejam aproveitados os nossos ritmos típicos, originalíssimos, de nossa música folclórica, que é aquela que fala à alma de nossa gente". (Dicionário Cravo Albin, Disponível em: <[www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br)>)

festejos comemorativos do IV Centenário da cidade de São Paulo. Sobre este festival, escreveu Lúcio Rangel: “Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Caninha, Alfredinho, Edgard, Bide, Mirinho, Mulatão, Benedito Lacerda e todos os outros que atenderam ao convite de Almirante encantaram o público paulista e deram uma prova cabal de que a música continua viva na memória do povo, que ainda não esqueceu os seus ídolos do passado.” (CABRAL, 1990, p. 283.) Esse evento reuniu os representantes da “Época de Ouro”, reconduzindo ao cenário musical artistas que há tempos não se apresentavam ou gravavam. Pixinguinha foi o mais homenageado, considerado um dos “gênios da música popular brasileira”.

A missão era manter esse gênero musical soando. O que levou Jacob do Bandolim<sup>60</sup> a organizar rodas de choro<sup>61</sup> em sua casa, defendendo o “choro caseiro” como verdadeiro espaço da preservação e aprendizagem deste gênero. Assim, retomou sua prática nos quintais, um dos espaços do choro, sua raiz.

Provavelmente estas rodas também aconteceram em Curitiba. Euclides Cunha, ao explicar o que é improvisar, comentou sobre esse acontecimento, sem saber ao certo na casa de que pessoas isso ocorria,

Em relação ao choro, estes grupo se reuniam na casa de alguém, no fundo do quintal, você não tinha nada profissional, tudo amador. Estes músicos se atraíam, e cada vez iam para uma casa, que acabou criando o esquema de improvisação. Se tem um grupo de seis pessoas que se reúnem religiosamente todo sábado para tocar música juntos, é uma coisa. Agora se numa vez tem doze, no outro sábado, oito... Essa diversidade de presença de outros músicos criou o sentido de improvisação. E se tornaram mais criativos.

---

<sup>60</sup> Jacob Bittencourt foi bandolinista e compositor (1918-1969), nasceu no bairro carioca de Laranjeiras. Despertou para a música por volta dos 12 anos de idade, época em que tocava gaita para os colegas da escola. Seu primeiro instrumento foi um violino, que pediu à mãe ao ouvir um vizinho francês que executava o instrumento. Não se adaptando ao uso do arco, passou a tocá-lo com o auxílio de grampos de cabelo. Foi então, que uma amiga de sua mãe explicou que havia um instrumento próprio para esse tipo de execução, e assim o bandolim entrou em sua vida. Durante toda a década de 1930, se dividiu entre a música e diversos trabalhos: foi vendedor, prático de farmácia, corretor de seguros, comerciante e escrivão de polícia, cargo que ocupou até morrer. Por não depender financeiramente da música, pôde tocar e compor com mais liberdade, sem sofrer pressões de gravadoras ou editoras. (Dicionário Cravo Albin)

<sup>61</sup> A roda de choro permitiu a ambiência para o desenvolvimento deste gênero musical. É também o lugar onde os chorões se sentem à vontade para tocar, aprender, ensinar e apresentar suas composições, o que explica seu ressurgimento. Esta prática surgiu no final do século XIX, na casa da Tia Ciata. Tem este nome porque os músicos sentam em roda.

A sua observação sobre o surgimento da improvisação nos grupos de choro nos remete a uma maneira mais lúdica de execução. Sem procurar muitas explicações, e sim a mais lógica para alguém do rádio. É assim também sua definição de choro,

A flauta aqui ficou mais tropical, não tinha palácios maravilhosos, não tinha festa monumentais, sabe... Existia o carteiro, os funcionários públicos, tocando um instrumento ou outro. Então não é que baixou o nível, mas a alma da coisa, a essência da coisa... A realidade brasileira é diferente da européia. Lá tinham os pares rodopiando pelos salões com as valsas, aqui não. Aqui começou a ter um negócio assim mais, já tínhamos escravos aqui, mais gente lamentando... O chorinho começou a ser um lamento, mais dolorido. Não que não seja alegre também. Mas a aclimatização dos instrumentos musicais com o povo brasileiro foi diferente do que aconteceu no resto do mundo. Nós já tínhamos o índio, já tínhamos o português e o negro. A maneira da música ser executada aqui passou a ser diferenciada.

O que acaba por mostrar que leu muito da bibliografia comentada anteriormente sobre choro, como os escritos por José Ramos Tinhorão e Alexandre Gonçalves Pinto. Aliás, durante a entrevista Euclides Cunha recomendou a leitura da obra deste último autor.

O próprio nome regional se solidificou como a formação ideal para a prática da roda de choro. Nos anos 1960 e 1970, a Penha ficou conhecida pelas suas rodas regadas a bebida e muita brincadeira, no bar Sovaco de Cobra. Naquela época, nos bares de Curitiba se tocava muito samba, música sertaneja e choro com regional (composto por músicos como Janguito e Zé Pequeno). O Hermes Bar, fundado em 1962 e aberto até hoje, surgiu como um dos primeiros bares dedicados à música brasileira em Curitiba.

Jacob do Bandolim trouxe aspectos marcantes para as suas gravações, “o primeiro é o resgate de composições que já estavam praticamente esquecidas. O outro foi a sua capacidade de rearranjar e adaptar um repertório composto para outros instrumentos (no caso piano e flauta), de modo que o bandolim pudesse executá-lo. Ao fazer essas adaptações, Jacob muitas vezes mudava trechos da melodia e quase sempre o resultado final era ótimo.” (CAZES, 1998, p. 101.).

Realizou na Rádio MEC do Rio de Janeiro uma série de gravações que resgataram autores e repertórios esquecidos. Guiado pelo musicólogo e mediador cultural Mozart de Araújo<sup>62</sup>, então diretor da emissora, Jacob deixou gravado cerca de cinquenta músicas, das quais pouco mais da metade ainda se encontram no acervo da rádio<sup>63</sup>. Contribuiu também para a promoção do choro em São Paulo, com a realização dos festivais que realizou na TV-Record, como a Primeira Noite dos Choristas, em 1955 e, em 1956, a Segunda (e última) Noite dos Choristas. Dizia que,

O choro pode ser ouvido no palco de um teatro, casa noturna ou entre as mesas de um bar, mas não há dúvida de que o habitat natural desse tipo de música é a roda de choro, um encontro doméstico. (...) Uma roda de verdade é aquela que mistura profissionais e amadores, gente que toca melhor e pior, sem nenhum problema. Dos tipos desagregadores, o mais perigoso é o “fominha”, que chega na roda carregando três instrumentos e quando começa a solar não pára mais. Esse tipo gosta de direcionar o repertório e sempre tira o encanto da festa. (CAZES, 1998, p. 111)

Essa opção pelo choro foi comentada por Pixinguinha numa entrevista a Muniz Sodré,

O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas mais humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado nas salas de visita e o samba só no quintal para os empregados. A verdade é que o choro me agradava por ser mais trabalhado, com três partes, cada uma delas com dezesseis compassos, e não apenas oito, como no samba. Depois, o choro, que me parece originado da polca (uma das músicas de salão da época), era para mim a forma melódica através da qual eu podia expressar melhor meus sentimentos. (SODRÉ, 1998, p. 79)

E por Alaor, sobre sua vivência com esse gênero em Curitiba, delimitando alguns dos capitais simbólicos que fazem parte do *habitus* do chorão,

---

<sup>62</sup> Em Curitiba, o jornalista Aramis Millarch fez muito este papel de mediador cultural e divulgador da música popular brasileira.

<sup>63</sup> A grande contribuição de Jacob do Bandolim, nas palavras de Sérgio Prata cavaquinista e diretor de pesquisa do Instituto Jacob do Bandolim (IJB) foi ter sido o “primeiro músico que tratou o choro como um patrimônio nacional a ser preservado sistematicamente”. Jacob reuniu mais de mil peças entre fitas de áudio, partituras e discos. Com relação às partituras, existem trinta e quatro cadernos, com peças manuscritas por alguns chorões do final do século XIX e início do século XX, que se tornaram copistas por saberem ler e escrever a linguagem musical.

Tocar choro, conviver com o choro é uma escola. Principalmente no que diz respeito a tecnologia do instrumento, o capricho, a conservação, a afinação... tudo isto, existe tudo isto!

Nas rodas de choro realizadas na casa de Jacob a música vinha em primeiro lugar, que deveria ser ouvida em completo silêncio. A bebida deveria ser consumida com parcimônia e durante os intervalos.

Um divisor de águas na história do choro ocorreu em 1956, quando Radamés Gnattali compôs a Suíte Retratos, para homenagear quatro compositores que considerava os pilares da música brasileira: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. Esta suíte, dedicada a Jacob, foi escrita para bandolim, conjunto regional e orquestra de cordas, realizando a ponte entre a música de concerto e a música popular. Este salto deveu-se as dificuldades técnicas e musicais que a peça possui.

No começo dos anos 1970, com a ditadura militar instalada no Brasil, o sucesso do grupo Novos Baianos trouxe novamente o interesse pela música instrumental e por instrumentos como o cavaquinho, o violão de sete cordas e o violão tenor. Outro marco foi o show Sarau, em 1973, organizado por Paulinho da Viola e apresentado por Sérgio Cabral, com Copinha e o grupo Época de Ouro, contribuindo com as interpretações para conjunto camerístico. Esse show foi um ponto de encontro entre os jovens e a “velha guarda”, despertando a curiosidade para estes instrumentos e para o choro.

Aquele ano também marcou a inauguração da Fundação Cultural de Curitiba, com sua primeira unidade no Teatro Paiol, possibilitando a organização e troca de informações da cena local. Em 1975, neste teatro, aconteceram os debates sobre a produção da música popular local, promovidos pelo MAPA (Movimento de Atuação do Teatro Paiol).

Em 1976, Paulinho da Viola lançou o Lp “Memórias 2/Chorando” solando ao cavaquinho e ao violão, que contou, além de choros próprios, com as composições de Pixinguinha, Benedito Lacerda, Ary Barroso e Canhoto da Paraíba. No Natal deste mesmo ano, a Companhia Internacional de Seguros ofereceu a seus amigos um álbum duplo, sendo que no disco dois continha alguns choros inéditos do Pixinguinha.

A partir de 1977, as apresentações de choro tornaram-se cada vez mais frequentes. Em São Paulo, Marcus Pereira organizou o I Encontro Nacional do Choro, no teatro do Parque Anhembi em 1 e 2 de junho. E no mês de agosto, no Teatro João Caetano, realizou-se o I Concurso de Conjuntos de Choro. O outro passo para buscar a consagração nacional do Choro foi a realização do I Festival Nacional do Choro, subintitulado *Brasileirinho*, em São Paulo, a 25 de outubro de 1977, pela Rede Bandeirantes de Televisão:

“5º lugar : *Espírito Infantil*, de Um, isto é, de Maurício M. de Carvalho (A Cor do Som). Este último conjunto é, na realidade, um grupo brasileiro de rock, integrado por quatro jovens músicos: Dadi, baixo elétrico; Armandinho, guitarra, bandolim elétrico e bandolim acústico; Um, autor da música, piano, órgão e clarinete; e Gustavo, bateria. *Espírito Infantil* tornou-se o primeiro choro concebido e executado sob a influência direta do rock. Mas será... realmente choro?

Contraopondo-se a A Cor do Som, que buscava novas soluções harmônicas para o choro, um conjunto paulista, mais exatamente, o Grupo do Choro paulistano, faz retornar sons e timbres antigos que pareciam inteiramente perdidos para o gênero.”, como o bombardino e flugelhorn – uma espécie de pistom de sonoridade mais aveludada, devido à sua campana maior e à tubulagem mais grossa. (VASCONCELOS, 1984, p. 44).

O resgate do choro fez com que cada vez mais convivessem lado a lado a sua prática tradicional e a busca pela sua integração aos ritmos e instrumentos do momento. Assim, surgem vários regionais, como o Galo Preto e Os Carioquinhas, às vezes trilhando pela tradição, noutras integrando tradição e modernidade. Em 1978, Joel Nascimento pediu a Radamés uma nova versão da Suíte Retratos, para que pudesse tocá-la numa formação regional: três violões, sendo um de sete cordas, cavaquinho e pandeiro, além do seu bandolim solista. Ou seja, valorizando o regional como conjunto ideal para a prática do choro. Para essa interpretação Joel montou a Camerata Carioca, que empolgou Radamés e mudou a história dos regionais, pois o objetivo nessa música era uma fruição mais próxima das músicas de concerto. Essa suíte também foi adaptada pelo maestro para o duo Assad, livremente interpretada para dois violões e também por Rafael Rabello e Chiquinho do Acordeom. O que percebemos nos trabalhos seguintes da Camerata Carioca

é que a concepção musical com que o choro e o regional foram tratados voltou-se a uma linguagem mais erudita. Os arranjos começaram a ocupar uma posição tão importante quanto a da composição musical.

Ainda em 1978, ocorreu o II Concurso de Conjuntos de Choro, em julho, e o II Festival Nacional do Choro, com o subtítulo *Carinhos*. (VASCONCELOS, 1984, p. 45). Também encontramos o surgimento do conjunto “Nó em Pingo D’Água”<sup>64</sup>, que começou nos mesmos moldes de arranjos da Camerata Carioca, com formação de regional tradicional, com flauta e bandolim solistas, dois violões, sendo um de sete cordas, cavaquinho e percussão, para mais tarde buscar outros caminhos e instrumentos.

O movimento de renascimento do choro começou a declinar em 1979, ano que contou com o III Concurso de Conjuntos de Choro na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a 25 de setembro. Em 18 de julho de 1980, realizou-se no mesmo lugar o IV Concurso de Conjuntos de Choro. Ainda para manter esta chama acesa, 1983 foi importante para a divulgação do choro pela iniciativa individual de Hermínio Belo de Carvalho, que comemorou o centenário de João Pernambuco, com espetáculo, disco e livro (monografia vencedora do Projeto Lúcio Rangel, em 1980).<sup>65</sup>

Conjuntos continuaram surgindo e em 1987 foi a vez da Orquestra de Cordas Brasileiras, que também seguiu os passos da Camerata Carioca organizada por Henrique Cazes<sup>66</sup>. Esta, proporcionou novamente o contato de músicos ainda mais jovens com uma

---

<sup>64</sup> A partir de 1988, passaram por várias mudanças. Saiu o violão de sete cordas e entrou o contrabaixo elétrico, saiu o cavaquinho, entrou o violão de aço e a guitarra elétrica alternando-se com o bandolim, e a percussão ganhou mais peso. Outra renovação foi a utilização, dentro do choro, dos chamados *grooves*, levadas sobre as quais se apresenta um tema, uma técnica de arranjo oriunda da música pop, contribuindo com a antiga polêmica das influências externas, a mudança e o conservadorismo, que remontam a Pixinguinha.

<sup>65</sup> Em 1977, pela Fundação Nacional da Arte (Funarte), Hermínio lançou o Projeto Pixinguinha, promovendo espetáculos a preços populares por todo o País. Na entidade, ele capitaneou também os projetos Lúcio Rangel (de incentivo à produção de livros sobre MPB), Almirante (de gravação e lançamento de discos), Airton Barbosa (edição de partituras), Radamés Gnatalli (ensino musical) e Ary Barroso (voltado para a divulgação da música brasileira no exterior).

<sup>66</sup> Henrique Leal Cazes é cavaquinista, arranjador, compositor, escritor e radialista(1959-). Autodidata, começou a tocar violão aos seis anos de idade, interessando-se, mais tarde, pelo cavaquinho, banjo, violão caipira, bandolim e violão tenor. No ano de 1998, pela Editora 34, publicou "Choro - do quintal ao Municipal". Em 2002 publicou "171 histórias engraçadas sobre música e músicos". Em 2004 criou e apresentou o programa "Nacional Choro Clube", na Rádio Nacional AM e assumiu a programação musical do Bar Rio Scenarium, reduto de grupos e artistas novos, assim como de artistas consagrados do choro e do samba. Seu trabalho mais recente, a série Beatles' n' choro oferece

prática do choro, entre instrumentistas e arranjadores. No ano seguinte, Cazes montou e dirigiu a Orquestra Pixinguinha, com o intuito de reconstituir arranjos de Pixinguinha para orquestra de salão: violino, flautas, saxofone, trumpetes, trombone, tuba, violão, cavaquinho, banjo e percussão.

Outros grupos no formato regional de destaque são o Água de Moringa, com arranjos bastantes sofisticados, tendendo um pouco para uma mistura de choro com a MPB e O Trio, formado pelo violonista Maurício Carrilho, pelo clarinetista Paulo Sérgio Santos e pelo bandolinista Pedro Amorim, com um repertório constituído basicamente por arranjos de Maurício Carrilho, demonstrando o surgimento de um novo choro, a partir do desenvolvimento e processos que esta tradição passou e legou.

Grupos regionais continuam surgindo com novas possibilidades para o choro, buscando os seus sotaques próprios, como comentou Sérgio Albach no capítulo três sobre o que vem acontecendo em Curitiba, quando citamos os vários regionais que existem nesta cidade.

## 5 SINTONIZANDO O RÁDIO

Neste capítulo analisaremos o desenvolvimento do rádio no Brasil e em Curitiba. A importância do rádio reside no fato de ter sido o primeiro veículo de comunicação de massa, que se tornou parte do cotidiano dos seus ouvintes, passeando entre o entretenimento e a divulgação de valores políticos e culturais. Para chegar nesta fase, começou pela curiosidade de algumas pessoas que realizaram experiências para transmitir e captar sons usando ondas de energia irradiada, praticando a radiodifusão mais como uma diversão tecnológica. Essas experiências foram organizadas com caráter de clubes, os famosos radioclubes que acabariam dando nome a tantas emissoras do Brasil.

Neste sentido, vamos encontrar uma grande improvisação no início do desenvolvimento do rádio, visto que “o rádio nos seus primórdios era a própria improvisação e empirismo em forma de desafio, a provocar aqueles que se aventurassem a adotá-lo como profissão” (TAVARES, 1999, p. 165).

De natureza diferente do improviso musical, ressaltamos este aspecto por ser comentado várias vezes pelos locutores e ex-diretores de rádio que foram entrevistados. O entusiasmo e a felicidade por improvisar num programa ou num ajuste das máquinas que se apresentava pela primeira vez a essas pessoas é semelhante ao do músico que consegue deixar sua marca numa interpretação, impressionando a platéia. Pretende-se buscar uma maneira, cada um com sua especificidade, de integrar a grande teia que aconteceu entre o rádio e o choro.

Entremeando essas improvisações, a atuação dos regionais nos programas de auditórios traz a sociabilidade que se estabeleceu no rádio, marcada por muita disciplina, tanto musical quanto social.

## 5.1 NAS ONDAS DO RÁDIO

A implantação do rádio no Brasil ocorreu no dia 7 de setembro de 1922, com o discurso de inauguração da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, comemorativa do Centenário de Independência do Brasil, pelo então presidente Eptácio Pessoa. Foi transmitido por uma estação de pequena potência montada pela Westinghouse, trazida ao Brasil por esta empresa como atração do pavilhão dos Estados Unidos, sendo ouvido por centenas de pessoas pelo sistema de telefone alto-falante,

Aquele mesmo discurso foi ouvido em São Paulo, Petrópolis e Niterói, graças a instalação de uma potente “estação transmissora” no alto do Corcovado, a SPC, contando com o auxílio de oitenta “aparelhos receptores”. (...) No recinto da Exposição, a multidão teve uma sensação inédita: a ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, que estava sendo apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (evento que fazia parte dos festejos) foi, ali, distintamente ouvida e aplaudida.” (TAVARES, 1999, p. 50)

Foi através dos sistemas de alto-falantes que Ubiratan Lustosa começou a se aproximar profissionalmente do rádio em Curitiba, “falando nos serviços de festas paróquias da Igreja da Imaculada Coração de Maria, na Praça Ouvidor Pardinho”.<sup>67</sup> Ali dividia com o irmão Clayton, a primazia de anunciar homenagens que os rapazes faziam as moças, com dedicatórias musicais.

Como início do rádio, o sistema de alto-falantes formou muitos locutores, como conta Renato,

Quem entrava em rádio, nós primórdios, o locutor vinha de alto-falante, porque a quantidade de rádios que existiam era pequena nas capitais. No interior, por exemplo, ao invés de uma emissora de rádio, só tinha serviço de alto-falante. Então o cara começava a aprender ali. E normalmente ele vinha para a capital para estudar. Daí o que ele fazia, ele ia procurar uma rádio, porque ele já falava no alto-falante. Só que daí ele chegava aqui, começava a acompanhar o que os caras que já estavam no mercado estavam fazendo ou pegavam na Rádio Nacional do Rio de Janeiro que era o ponto de partida da coisa. E a maior parte

---

<sup>67</sup> Comentário disponível em: <[www.ulustosa.trix.net](http://www.ulustosa.trix.net)>

dos grandes locutores, companheiros nossos de rádio vieram do interior, de uma qualidade excepcional.

Em abril de 1923 constituiu-se como entidade jurídica a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro por Edgar Roquette Pinto e Henrique Morize. Ao verem esta demonstração de radiotelefonía decidiram usá-la para a difusão de conhecimento e cultura, levando o “conforto moral e das artes” para todos, ou seja, uma instituição puramente educativa que teve como primeiros receptores os rádios galena,

montados em casa, quase sempre pelos próprios candidatos a ouvintes, usando normalmente caixas de charuto. Isso se tornava possível pelo fato de os aparelhos de galena serem compostos, fundamentalmente, de apenas cinco pequenas peças – cristal de galena; regulador de contato da galena; indutor; condensador variável de sintonia e fones de ouvido), e que para funcionar pediam apenas uma antena externa – geralmente esticada entre duas varas de bambu – e uma tomada de terra, invariavelmente a torneira da pia mais próxima. (TINHORÃO, 1981, p. 36-37)

Os rádios galena despertaram a curiosidade e imaginação das pessoas em todos os cantos do país. Em Curitiba não foi diferente,

Comecei a gostar de radiofonia muito cedo, criança ainda, quando ouvi a Rádio Clube Paranaense num rádio galena, na casa de meu tio Bépi, no Bacacheri. Fiquei encantado com aquele aparelho rudimentar com o qual se podia ouvir as emissoras de rádio. Jamais esqueci o quanto fiquei impressionado.

Estas palavras do radialista Ubiratan Lustosa somam-se a do radialista Vicente,

O que me fez trabalhar na rádio foi a curiosidade. Eu era pequeno e ouvia várias vozes saindo daquela caixinha. Ficava imaginando como as pessoas tinham entrado lá... se elas tinham ficado bem pequenas... eu esperava horas alguém sair de lá...

A curiosidade pela captação e transmissão de sons foi um desafio tomado nesta cidade por Lívio Gomes Moreira, que inventou um teclado alfabético destinado a receber

vibrações de telegrafia sem fio. Mais tarde, em 27 de junho de 1924, foi um dos sócio-fundadores da Rádio Clube Paranaense.

A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro foi a primeira estação de rádio do Brasil, posteriormente PRA-2<sup>68</sup>, nascendo à sombra da cultura literária, da qual demorou um tempo para se desligar e encontrar o seu caminho. A novidade desse meio de comunicação possibilitado pelo avanço tecnológico em aceleração desde o início do século XX levou os responsáveis pelas primeiras emissoras a uma formação de quadros de pessoal técnico e de estúdio em condições as mais imprevistas. Um fator que marcou o início do rádio foi, como Sérgio Cabral afirma sobre Almirante, o autodidatismo, que segundo o pesquisador “foi o maior nome, de todos os tempos, do rádio brasileiro, usando apenas de criatividade e de determinação. A maioria de suas produções radiofônicas teve sempre a marca da originalidade” (CABRAL, 1990, p. 35). Ou seja, o rádio contou muito com curiosidade, autodidatismo, improvisação e força de vontade destes homens e mulheres por desejarem ver esta invenção misteriosa funcionar, quando ainda nem se sabia nomear os cargos e profissões que estavam surgindo.

Assim, o início do rádio caracterizou-se pela improvisação dos programas, primeiros os jornalísticos, que liam e comentavam no ar o jornal impresso do dia, e os de caráter didático e educativo, que liam obras clássicas da literatura, levando ao ar vozes de intelectuais estrangeiros que visitavam o Brasil ou estabeleciam uma concepção de rádio como “livro falado”<sup>69</sup>.

Em pouco tempo, entretanto, tão logo as emissões radiofônicas se regularizaram nos anos 20, passando das iniciativas esporádicas dos aventureiros às emissoras orgânicas e profissionalizadas, criou-se um problema de conteúdo para preencher as programações. Sem contarem com as facilidades atuais da fonografia, que permitem a milhares de emissoras funcionar o dia inteiro à base de discos e gravações, as primeiras estações de

---

<sup>68</sup> “Inicialmente, as emissoras, na medida em que recebiam suas concessões para poderem operar, alinhavam-se por ordem alfabética, identificando-se como “PR” ou “Prefixo”; anos mais tarde, a sigla “PR” foi extinta, cedendo lugar a “ZY”, nova denominação que passou a classificar esses veículos, independente da data de sua fundação”. (TAVARES, 1999, p. 52)

<sup>69</sup> Ou seja, a obra literária ou jornal impresso eram lidos sem passar por qualquer processo ou tratamento de adequação para este veículo que estava surgindo, sendo pura e simplesmente lidos ao microfone.

rádio tinham que travar uma árdua e incessante luta contra o silêncio. A primeira solução encontrada para o problema foi transmitir o que era disponibilizado, a partir das formas já existentes de expressão: o rádio viveu, então, da leitura de jornais, poemas e trechos de obras literárias, da execução ao vivo de peças musicais por músicos contratados, da transmissão de espetáculos como concertos, óperas e peças teatrais e, ainda, da abertura de seus microfones para conferências de intelectuais e eruditos.

Os limites de tal procedimentos, contudo, logo se tornaram evidentes as conferências se tornavam sonolentas, os textos escritos nem sempre eram suficientemente claros para a percepção por via auditiva, as composições musicais não levavam em conta a precariedade técnica dos primeiros estúdios e os espetáculos, o teatro e a ópera, privados de seus elementos visuais, tornavam-se ininteligíveis, aborrecidos e angustiantes para o público. A experiência demonstrava que o rádio possuía suas próprias leis, que precisavam ser respeitadas. (MEDITSCH, 2001, p. 163)

Na época das primeiras emissoras, a lei proibia a utilização de publicidade em rádio, obrigando seus proprietários a recorrerem a outros instrumentos de arrecadação de dinheiro, sendo mais comum a criação de um quadro social, no qual os sócios pagavam uma quantia mensal, e tinham como recompensa a citação de seus nomes nos dias de transmissão.

A programação se sustentava basicamente com atividades ao vivo, assim,

os primeiros prefixos implantados em nosso país denominavam-se sempre sociedades ou clubes, financiados por seus associados, com o objetivo de difundir a cultura e favorecer a integração nacional. As estações de rádio que a partir daí foram fundadas durante toda a década de 1920 tiveram características muito semelhantes: eram empreendimentos não comerciais, de grupos aficcionados do rádio, geralmente de classes mais abastadas e que se utilizavam dos mesmos muito mais para a diversão dos membros daquelas sociedades ou clubes de rádio do que dos próprios ouvintes, uma vez que pagavam mensalidades para manter as estações, cuidavam de fazer a programação doando discos, escrevendo, tocando, cantando e ouvindo eles mesmos, aquela programação, que, por sinal, era bastante elitista. (TAVARES, 1999, p.52)

De início, cantores apareciam nas emissoras para cantar mesmo sem remuneração. Assim, o rádio foi dando personalidade a cantores e locutores entre um público anônimo,

abrindo uma perspectiva de realização artística para um novo tipo de futuros profissionais. Fez também o público sonhar em como deveriam ser os donos destas vozes. Os primeiros anos de 1930 também marcaram o início de um processo de conscientização profissional dos compositores. Com o impacto do rádio que começava a se profissionalizar, o público ouvinte acabava comprando mais discos, multiplicavam-se os astros e estrelas promovidos pelo rádio e os fãs começaram a colecionar os sucessos de seus ídolos.

A profissionalização veio também para os locutores, como disse Ubiratan,

A maioria dos locutores da época era composta por estudantes, muitos universitários, obtendo no rádio um reforço para a mesada que recebiam. Sendo universitário que não tinha mesada, muito cedo tratei de me profissionalizar (...) Na Rádio Marumby os jovens locutores dos anos 40 e 50 aprendiam muito porque faziam de tudo um pouco. No meu caso, além de fazer locução comercial, eu escrevi e apresentei programas de estúdio, animei programas de auditório, irradiei corridas de bicicleta, transmiti missas e bailes de carnaval, fui repórter e transmiti a inauguração da linha telefônica Curitiba-Joinville, a chegada do novo arcebispo de Curitiba, Dom Manuel da Silveira D'Elboux, cobri a visita da imagem peregrina de Nossa Senhora do Carmo e a chegada do presidente Getúlio Vargas em Curitiba.

Essa profissionalização mantém a idéia de improviso e polivalência dos primeiros funcionários das emissoras de rádio. A vinda de Getúlio Vargas à Curitiba também foi lembrada pelo flautista Alaor, que o viu enquanto tocava com um regional durante a inauguração do Edifício Acácia, na Praça Zacarias.

A população de Curitiba ficou mobilizada em torno dessa novidade, que com grandes sacrifícios realizou suas transmissões a partir de 1924, pela Rádio Clube Paranaense. Teve que encerrar suas atividades alguns meses depois, só retomando-as em 1925 com transmissões musicais ao vivo. Novamente a rádio deixou de transmitir entre os anos de 1926 e 1931 (MENDONÇA, 1996, p.14-15). Mesmo assim, seus fundadores continuaram a se reunir e ampliar o número de sócios, retomando as atividades com um transmissor de apenas 3 watts.

A Rádio Clube Paranaense teve várias sedes. Em 1933, passou a funcionar no Edifício Belvédere, no Alto São Francisco, com o prefixo PRAN. Um contrato com o governo permitiu a montagem de um novo transmissor de 500 watts e a inauguração da nova estação aconteceu em 16 de dezembro de 1935, com um novo prefixo, PRB-2. No período que marcou o auge do rádio-teatro e os programas de auditório, entre 1936 e 1973, a Rádio Clube Paranaense funcionou na sua sede da Rua Barão do Rio Branco, nº 129. A partir de 20 de agosto de 1945, a legislação não permitiu mais rádios clubes e a Rádio Clube Paranaense acabou se transformando numa sociedade comercial. Foi nesse período que a PR-B2 viveu o seu apogeu, sendo uma das principais fomentadoras de cultura local.

No início das transmissões eram poucos os aparelhos em Curitiba, por isso, muitas pessoas se reuniam nas casas dos vizinhos ou amigos para escutar a programação ou ainda em torno dos alto-falantes das lojas que vendiam o aparelho, como a Empresa Rádio, o Café Brasil e a Casa Chaves, em Curitiba. O sistema de alto-falantes foi montado em Curitiba em 5 de junho de 1925.

A curiosidade e o autodidatismo inicial do rádio são comentados na entrevista com Euclides Cardoso e Renato Mazânek, que ao lembrarem como começaram, demarcaram bem o pioneirismo deles e como passaram por diversos cargos, de porteiro a diretor da rádio, aprendendo tudo sozinhos.

No caso de Euclides,

Comecei como porteiro. Era porteiro mesmo. Naquela época não tinha esse negócio de recepção e recepcionista. Às vezes tirava uma nota de falecimento, de aniversário ou qualquer notinha que quisessem divulgar na rádio. Vendia ingresso para os programas de rádio. Eu tive que fazer um teste de datilografia. Entrei numa sala, tinha uma máquina, eu pus o papel e atrás de mim andando de um lado para o outro estava o Ivan Cury, que era o diretor da rádio. Começou me chamando de senhor, eu era estudante de ginásio, “o senhor prepare o papel e escreva a carta”. Escrevi a carta, ele pegou e disse “está aprovado”. Fomos à portaria. Isso foi em 1954.

E Renato mostrou que começar como porteiro, passando pela discoteca e outras funções na rádio lhe deram uma bagagem excelente sobre a estrutura de uma rádio.

O amadorismo era a característica mais forte das emissoras no seu início. Entretanto, Renato afirma que, “nós não fizemos o rádio como bico, nós vivemos o rádio, nós sofremos no rádio, ganhamos mal no rádio, mas de qualquer forma fizemos o rádio com dignidade”.

A introdução de mensagens publicitárias provocou uma transformação nesse veículo, que de erudito, instrutivo e cultural transformou-se em meio popular de lazer e diversão, gerando diversas polêmicas sobre os usos do rádio. A agitação desse meio de comunicação logo se disseminou pelo meio musical. Os dirigentes das gravadoras e das emissoras de rádio, assim como os proprietários das editoras musicais que começavam a se multiplicar, abriram os seus negócios sabendo que estes eram capazes de render lucros incalculáveis. Alguns cantores também percebiam que o ofício escolhido poderia proporcionar recursos suficientes para a sua sobrevivência. Os compositores ainda levariam algum tempo para se convencerem de que exerciam uma profissão que poderia ser remunerada. A arrecadação e a distribuição de direitos autorais ainda era algo nebuloso naquela época, embora uma lei de autoria de Getúlio Vargas, quando deputado representante do Rio Grande do Sul, assegurasse para os compositores o pagamento dos direitos autorais, todas as vezes que as músicas fossem exploradas comercialmente.

Na época do cinema mudo, toda casa de exibição tinha, no mínimo, um pequeno conjunto que acompanhava os filmes. Nas salas de espera a música também se fazia presente em Curitiba,

Em fins do dezembro de 1907, foi inaugurada nossa primeira casa de cinema, o Éden, localizada na Praça General Osório. Do programa de inauguração constam excelente cinematógrafo, música, botequim, iluminação, fogos, teatro e entrada franca. Depois vieram os outros cinemas: o Smart, o Mignon, o Bijou, o Central, o América. Durante todo esse tempo o cinema mudo requeria a participação de pequenas orquestras, ou pelo menos de um piano, que acompanhassem o desenrolar do filme. Os cinemas eram cine-teatros, isto é, todos possuíam palcos para representações. Artistas se exibiam durante os intervalos das “fitas”, representando, cantando ou executando instrumentos.

Bandas e orquestras faziam ligeiras apresentações antes da sessão de cinematográfica.

Isto tudo significava trabalho para os músicos e até a necessidade deles, o que levava os empresários da época a contratos com músicos de outros centros brasileiros.

Também os hotéis de maior categoria sustentavam pequenos conjuntos instrumentais que tocavam durante as refeições. As confeitarias e cafés-concertos não dispensavam a música realizada com alegria e entusiasmo por nossos músicos locais, que, não raro, ao cessar o movimento dos fregueses, cerravam as portas do estabelecimento e se entregavam ao cultivo de música mais séria. (RODERJAN, 2004, p. 83)

Dessa maneira percebemos alguns dos espaços ocupados em Curitiba pelos músicos. Chama a atenção o fato deles pararem de divertir as pessoas para finalmente tocarem o que gostavam, “música séria”.

O primeiro passo das emissoras no sentido de modernizar as programações foi a criação dos programas de 15 minutos, os chamados “quartos de hora”. Aquele “quarto de hora” geralmente era ocupado por um cantor, por um instrumentista ou por um ator, fazendo, quase sempre, números humorísticos. Nem sempre o esquema era rigorosamente respeitado, tanto que, quando um artista, em busca da divulgação de sua obra ou do seu próprio nome, procurava uma emissora, esta, se achasse interessante sua participação, apresentava-o com um chavão que se tornaria famoso: “De passagem pelos nossos estúdios, Fulano de Tal cantará/tocará mais uma página de seu repertório”. Assim,

Os artistas recebiam, por cada apresentação de quarto de hora, um pequeno cachê, ou apresentavam-se gratuitamente, não recebendo nada, ou, ainda, pagavam para garantir sua participação naqueles programas, uma vez que não havia nenhum vínculo empregatício entre os mesmos. Aquele sofrido grupo de abnegados do rádio que, conscientemente ou não, iniciava uma nova profissão, a de artista de rádio, revezava-se entre as poucas emissoras existentes, provocando a afluência do público aos estúdios das mesmas, mesmo sabendo que iria assistir e ouvir aquelas apresentações através de uma espessa vidraça, que se tornaria conhecida como “aquário”. (TAVARES, 1999, p. 168)

Foi durante um desses programas que José Coelho Filho ganhou o apelido/nome artístico de Zé Pequeno, dado “por Aldo da Silva, pois, de todos os funcionários da B2,

ele era o mais alto”.<sup>70</sup> E como ele era o solista que mais aparecia nesses programas de 15 minutos, era difícil e cansativo ficar pronunciando seu nome inteiro. Essa idéia também veio por viver batendo sua cabeça nos batentes das portas da rádio.

Dessa maneira, na década de 1930, com o crescimento das vendas de aparelhos de rádio providos de válvulas, originou-se uma competição pela audiência que passou a exigir a dinamização agora, de um *broadcasting*<sup>71</sup>. O impulso para a popularidade do rádio, segundo Tinhorão, como possibilidade de lazer urbano foi atender a exigência das massas em prejuízo do sentido educativo-cultural-elitista de Roquette Pinto. Assim, ao prestar atenção no interesse da classe média urbana, voltou-se para o divertimento, fazendo surgir o rádio moderno e comercial, destinado a atender o gosto massificado dos ouvintes, para maior eficiência da venda das mensagens publicitárias. Como queriam conquistar uma audiência cada vez maior - que mostrava o grau de sucesso comercial - adotou-se uma série de modificações na própria estrutura das emissoras, visando a aproximação com os ouvintes:

As novidades decorrentes dessa mudança seriam representadas, principalmente, pela variedade de programação, através do encurtamento dos horários, (apareceriam os “quartos de hora”); pela radiofusão de histórias (o chamado “teatro em casa”); pela maior participação de artistas populares em programas de estúdio (o que, em poucos anos, faria surgir os programas de auditório); pela nacionalização do chamado *cartaz* (ídolos) do rádio (ajudado inclusive pelo governo, com a inclusão de música popular no programa “A hora do Brasil”); e, finalmente, pela presença de figuras do próprio povo diante dos microfones (programas de calouros). (TINHORÃO, 1981, p. 44)

O rádio norte-americano ofereceu alguns modelos aos radialistas brasileiros, mas a falta geral de informações pormenorizadas sobre seu funcionamento obrigou os pioneiros a uma reinterpretação tão livre dessa experiência estrangeira, que as soluções acabaram ganhando um caráter nacional, muitas vezes mais inspiração do momento que imitação norte-americana.

---

<sup>70</sup> ROCHA, Regina Célia. Um grande cidadão chamado “Zé Pequeno”. In: O Estado do Paraná. Curitiba, 14 de setembro de 1976. p. 24.

<sup>71</sup> *Broadcasting* era o vínculo empregatício entre a rádio e os artistas, com contrato de salário e exclusividade.

Mesmo com a instalação da quarta emissora no Rio de Janeiro, a Rádio Educadora, em janeiro de 1927, a música popular ainda não desfrutava desse meio de comunicação para se tornar mais conhecida. Isto se devia a interpretação da música popular pelos cantores que até fins da década de 1920, no Brasil e no resto do mundo, ter sido prejudicada pela pobreza tecnológica do processo de gravação. Para que uma música tivesse condições de ser bem recebida pelo público consumidor, os cantores tinham de se esgoelar, dando o famoso “dó de peito”, numa campânula a fim de que o equipamento registrasse a cantoria. Assim, até a introdução da gravação elétrica, a música popular brasileira cantada raramente foi bem gravada. Naquela fase, os instrumentos levavam vantagem sobre a voz humana, o que explica o maior destaque dados pelos historiadores aos discos com pequenos conjuntos ou orquestras, além das gravações feitas com instrumentistas que, geralmente, eram compositores.

As gravações elétricas e a evolução do rádio, aliadas a outras novidades mudaram a música popular brasileira, atingindo o modo de a cantar. O novo processo teve início em julho de 1927 e somente em agosto de 1928 a Odeon lançou Mário Reis, o cantor que seria o símbolo do novo jeito de interpretar o samba e outros gêneros musicais brasileiros. Pouco depois da sua estréia, foram instalados no Rio os estúdios e as fábricas de mais quatro multinacionais do disco (a Parlophon, a Columbia, a Brunswick e a Victor), todas dotadas do equipamento de gravação elétrica, que pretendiam recuperar no Brasil o prejuízo que enfrentavam nos Estados Unidos e na Europa em decorrência da catástrofe que se abateu sobre o sistema capitalista internacional depois da queda da Bolsa de Nova York. A Odeon e a Victor nunca mais deixaram o país. O mesmo não ocorreu com a Brunswick e a Parlophon, que, poucos anos depois de aqui chegarem, fecharam suas instalações no Rio de Janeiro.

O comércio também foi levado a modernizar-se, a fim de escoar a produção de equipamentos para tocar discos e de receptores radiofônicos. O mercado foi contemplado com a venda a crédito, o que levou a classe média, já nos primeiros anos da década de 1930, a substituir o velho piano da sala de visitas pelo aparelho de rádio e pela vitrola ou

gramofone. Não apenas o barateamento de custos, com a produção nacional, mas as facilidades de compra, devido a implantação no comércio do sistema de crediário, transformam o eletrodoméstico em companheiro fiel. Com a popularização do rádio, a indústria do disco também se solidifica. Quem não possuía vitrola recorria ao rádio para escutar as músicas preferidas. Esse foi o quadro oferecido pela indústria e pelo comércio aos criadores de música da época.

Candidatos a compositores e cantores, que provavelmente jamais imaginaram entrar num estúdio de gravação ou de rádio, se deparavam com a oportunidade de gravar e de participar de programas radiofônicos. Como matéria prima de todo aquele complexo industrial e comercial, a música passou a ser procurada como jamais ocorreria em qualquer outra época. Além do samba, as gravadoras estavam muito disponíveis para a música instrumental, principalmente para o choro.

A curiosidade despertada nos ouvintes e o desejo de aproximação com os artistas levaram muitos ouvintes a procurar as emissoras para “ver” os programas. Essa demanda impossibilitou as rádios de manterem-se nas suas antigas estruturas improvisadas em velhos casarões, forçando também a formação de novos quadros profissionais. Inicialmente os ouvintes foram isolados por paredes de vidro, formando os *aquários*<sup>72</sup>.

Essa característica das emissoras foi lembrada por um dos entrevistados, a experiência de tocar no aquário, que logo foram extintos devido a procura das emissoras pelo público para ver os artistas. Oscar Fraga, violonista do regional do Janguito, comenta que na PR-B2 existia um vidro enorme, descomunal, separando os músicos da platéia, que sentados num tipo de arquibancada, ouviam as músicas, mas eles, sem som, apenas “viam” as palmas, não as ouviam, devido a essa separação. Zé Pequeno também comemorou a derrubada desses vidros, aproximando-os da platéia.

Motivados por esse clima de intimidade que começou a ser estabelecido com artistas e locutores, muitos ouvintes passaram a fazer dos estúdios das rádios não apenas

---

<sup>72</sup> Divisórias de vidro que separavam a cabine de rádio, a sala de mesa de controle de som e o resto do ambiente onde ficava a platéia.

um centro de diversão, mas um local a mais de reunião social. Surgiam também admirações dos fãs pelos artistas de rádio.

Com essa nova mentalidade surgiram rádio-teatro, rádio-novela, programas de calouros e de auditório, e, em retribuição àquela presença sempre maciça do público nas radioemissoras, principalmente nos horários noturnos, nasceu a tradição do artista de rádio, do cast, enfim, se apresentar em “traje a rigor”, a começar pelo próprio apresentador/locutor.

Sobre a oportunidade que os programas de calouros trouxeram para as cantoras e cantores amadores é interessante observar o depoimento de Aderly, que ocorreu em 1946, mesmo sendo em Mafra:

Eu comecei a cantar menina, na época era menina, 13 anos, agora não é mais, né? Morava em Mafra, na época, e ali é Mafra e Rio Negro, Santa Catarina e Paraná, não é? Aí tinha a Rádio Rio Negro, eles começaram com programas de calouros. E eu me entusiasmei porque eu cantava nas festinhas de escola e achava que estava podendo, né? “Vou cantar na rádio”. Fui lá, fiz a inscrição e ensaiei por conta, sem meus pais saberem. Quando chegou o dia do programa, era domingo de manhã que era feito o programa, levantei cedo, tudo bonitinho, me arrumei para sair, daí minha mãe perguntou “Onde é que você vai?” Vou cantar na rádio, no programa de calouros, minto, eu disse, vou na rádio, vou assistir o programa de calouros. “Mas o que você vai fazer lá, fica em casa, aqui você ouve melhor, lá é uma bagunça, muita gente, você não vê nada...” E daí, como é que eu ia ?!? Eu preocupada, queria ir, “mas você não vai”, meu pai também era enérgico. Comecei a chorar sozinha na cozinha. Minha irmã levantou e perguntou por que eu estava chorando. “Eu dei meu nome para cantar e agora o que é que eu faço? Estou inscrita, eu tenho que estar lá para cantar.” Ela foi lá e falou com os meus pais. “ah... a Lili está chorando porque ela vai cantar e agora ela precisa ir”. “Barbaridade” era o comentário maior que o meu pai fazia. Em resumo, eu fui. Cheguei lá e cantei, bonitinho. A minha mãe, antes de eu sair disse “Lili, como é que você vai cantar? Você pensa que cantar em rádio é cantar como em festinha de escola? Você vai lá canta e pronto? Lá tem acompanhamento. Isto não vai dar certo, um violão para te acompanhar... Em resumo, cantei, beleza. Só não ganhei o primeiro lugar porque tinha um parque na cidade e tinha um cantor do parque que foi cantar lá. Já era acostumado com o microfone, já era acostumado com tudo, bem a vontade. Tirou primeiro lugar e eu dancei naquele dia. E dancei mais três programas além daquele porque enquanto o cantor do parque estava lá eu não tinha chance de ganhar. Quando ele foi embora comecei a ganhar.

Através dos programas de calouros das rádios das décadas de 1930 a 1950 – outro nicho da programação das emissoras de rádio onde também era imprescindível a presença de um regional - homens e mulheres do povo subiram aos palcos, fazendo ouvir pela primeira vez suas vozes anônimas. E foi através desses programas que surgiram para a vida artística, de meados de 1930 a meados da década de 1950, dezenas de nomes que viriam a formar a grande constelação de astros do rádio, e logo depois da televisão.

Podemos observar num primeiro momento a reação da família quando Aderly quis cantar na rádio, lugar de muita gente, de bagunça. Entretanto, o comentário significativo relata a presença do acompanhamento, que pelo visto, não era comum nas festas de escola para essa cantora.

Outro aspecto que Aderly aponta é a utilização de acompanhamento ou seja, da utilização de um tipo de formação instrumental indispensável aos programas de calouros, o *regional*. Pela improvisação na hora da necessidade de acompanhar cantores no tom que eles queriam e de músicas que muitas vezes não conheciam, diversos músicos que viveram nesse período dos regionais de rádio apontam essa prática como sua grande escola de vivência e prática musical, por resolverem os problemas que surgiam de última hora, com uma excelente relação custo-benefício. Lentamente, com a difusão das transmissões radiofônicas, os nomes choro e grupo foram substituídos pelo de conjunto regional, logo abreviado apenas para regional.

## 5.2 NO PALCO DAS EMISSORAS, OS REGIONAIS

Na década de 1920 havia um clima nordestino na juventude carioca, resultado da influência do grupo Turunas da Mauricéia - grupo de cantores, compositores e instrumentistas pernambucanos que chegou ao Rio de Janeiro em janeiro de 1927, vestindo-se com roupas típicas do nordeste, cada um com seu apelido escrito no chapéu. Tanto que cada integrante do grupo Flor do Tempo, de Almirante, também ganhou, no seu programa, um apelido com sabor sertanejo à maneira dos conjuntos nordestinos da

época. A influência nordestina, na realidade, já podia ser percebida desde o início do século, com o compositor e violonista João Pernambuco que introduziu esta novidade no Rio de Janeiro ao formar o Grupo de Caxangá.

A partir desses grupos surgiu a inspiração para a formação de regionais na década de 1930, que se tornaram imprescindíveis aos programas de auditório, assim,

para uma estação de rádio da época era indispensável o trabalho de um conjunto do tipo “regional”, pois, sendo uma formação que não necessitava de arranjos escritos, tinha a agilidade e o poder de improvisação para tapar buracos e resolver qualquer parada no que se referisse ao acompanhamento de cantores. O nome “regional” se originou de grupos como Turunas Pernambucanos, Voz do Sertão e mesmo Os Oito Batutas, que, na década de 20, associavam a instrumentação de violões, cavaquinho, percussão e algum solista a um caráter de música regional. (CAZES, 1998, p. 85)

Em 1933, temos uma indicação da composição de um regional. Quando Almirante foi convidado para cantar, em março daquele ano no Cine Fluminense, no Rio de Janeiro, pelo seu proprietário, Camilo Gorga, junto com o Bando da Lua – conjunto criado pela influência do Bando dos Tangarás e do grupo norte-americano Mill Brothers – e os cantores Jonjoca e Castro Barbosa receberam a seguinte carta-contrato elaborada por Camilo Gorga, estabelecendo as condições para Almirante:

- a) o conjunto regional compor-se-á de 10 pessoas, com os seguintes instrumentos: violões, cavaquinhos, banjo, pandeiros e flautas.
- b) V. S. apresentar-se-á naquele cinema, nos dias 20 e 21 de março do corrente, segunda e terça-feiras, em uma sessão por dia.” (CABRAL, 1990, p. 113)

Aqui começamos a conhecer uma das possíveis formações para um regional. A importância do regional para o desenvolvimento do choro, a sua vivacidade e atuação foi vista da seguinte maneira em 1984, durante uma entrevista, por Janguito: “Até hoje, graças a Deus e vai até a minha morte e eu acho que até depois de eu morrer, alguém vai continuar porque o regional é um doce de coco, sabe, uma coisa gostosa, porque nós tocamos o que o povo gosta.” (MEMÓRIA, 1984, p.6)

O primeiro grupo a ter uma organização maior foi o Gente do Morro, nome dado por Sinhô a este grupo que se formou em 1930. Depois surgiu o Conjunto Regional de Benedito Lacerda, que a partir de 1937, com a entrada de Dino e Meira nos violões, passou a atuar como o mais célebre trio de base de toda a história dos regionais: Dino-Meira-Canhoto. O conjunto de Lacerda foi modelo para outros regionais, que além do desempenho musical exigia dos músicos uma disciplina espartana, pois,

além do sistema de multas por faltas e atrasos, a liderança de Benedito muitas vezes era imposta com violência, normalmente aplicada ao ritimista. É importante destacar que havia outros bons regionais, mas invariavelmente o modelo seguido era o mesmo. Em seu depoimento no MIS, Jacob do Bandolim demonstra sua admiração pelo conjunto de Lacerda, tanto na música como na metodologia disciplinadora de trabalho, e afirma ter sido esse o seu modelo (CAZES, 1998, p. 86-87)

Esse mesmo clima de disciplina encontramos também no depoimento do radialista e ex-diretor das rádios Marumby e PR-B2, Ubiratan Lustosa, numa de suas lembranças sobre regionais, comentando que:

Uma vez, *parentesezinho*, era diretor do regional o Efigênio Goulart, ele era um músico extraordinário, o que ele sabia de acordes era uma coisa impressionante, certo dia acabou tomando uns tragos e resolveu não trabalhar. E eu louco da vida, pois o regional tinha que começar a tocar, cada um foi se defendendo e eu sempre de olho... quando dou uma olhada nos fundos do auditório, eles entravam pelos fundos... de repente me aparece a boca de uma tuba que póóó pó pó póó pó, e gargalhadas, olhei e achei que era um guri e o som continuava, subi as escadas e dei de cara com ele. Ele só punha a ponta do instrumento no auditório... era para esculhambar mesmo... Suspendi ele. Suspendi por quinze dias. Com dor no coração. Mas eu era o responsável pela ordem.

E com esta mesma rigidez Zé Pequeno foi levado a ser o novo líder do regional da PR-B2,

O Efigênio... ó, bebia... chegava atrasado aos ensaios, e eu sempre lá. Nem recebia salário ! Até que um dia o Ubiratan falou, vocês conhecem o Zé Pequeno, a partir de agora ele vai comandar este regional.

Os programas de auditório de rádio, entendidos como espetáculos dirigidos diretamente a uma platéia voltada ao palco e estruturados de maneira a permitir a participação dinâmica desse mesmo público, nasceram na verdade com os primeiros programas de calouros. Lançou-se também a idéia de teatros nas rádios, que estabeleceu a concorrência entre as principais emissoras, pela capacidade de atrair público aos seus auditórios. Possibilitou-se assim o relacionamento direto entre público e artista, derrubando definitivamente os antigos vidros dos aquários e dando lugar ao palco-auditórios, multiplicando os programas ao vivo.

Na década de 1940, Arthur de Souza, locutor de Curitiba confirma que o mesmo ocorreu nesta cidade, “os locutores e os artistas ficavam separados da platéia por um vidro. Era um aquário, que depois foi derrubado e os artistas então puderam ter um contato mais direto com o público. Na época, a emissora fazia transmissões dos espetáculos que eram realizados no Cassino do Ahú e que traziam a Curitiba grandes artistas do Rio de Janeiro como Silvio Caldas e Orlando Silva, Nelson Gonçalves e Emilinha Borba.”<sup>73</sup>

O sucesso da fórmula dos programas de auditório chegou a ponto de transformar tais programas em nova modalidade de espetáculo de palco,

Essa estruturação dos programas de auditório em nível de espetáculo ao vivo ia provocar ainda no decorrer da década de 1940 uma curiosa conseqüência: a corrida das emissoras no sentido da contratação de artistas capazes de agradar ao público por sua boa aparência, sua graça ou originalidade nas apresentações de palco. (...) As conseqüências dessa competição à base de atrações de palco iam ser, desde logo, a valorização dos artistas de rádio – fazendo surgir os grandes contratos que marcavam o nascimento dos ídolos de massa, ou *cartazes* – e a preocupação em apresentar ao vivo cantores e músicos internacionais, o que seria possível através do aproveitamento dos grandes nomes estrangeiros contratados pelos cassinos. (TINHORÃO, 1981, p. 67-68).

Conseguir os grandes ídolos acabou por consumir grande parte da receita das rádios, o que foi sendo solucionado com a renda das entradas pagas pelo público para

---

<sup>73</sup> NICOLATO, Roberto. Histórias para contar no rádio. In: *Gazeta do Povo*. Caderno G. Domingo, 10 de setembro de 2000. p. 1

assistir os programas de auditório. A conquista de popularidade passou a ser de fato tão importante que, além de levar a transmissão de programas diretamente de teatros ou clubes, obrigou as emissoras a transformar seus próprios estúdios em pontos de atração. Ocorreu também a nacionalização de ídolos regionais, através do intercâmbio de atrações entre as emissoras dos grandes centros brasileiros, obrigando os cantores e músicos a uma grande mobilidade.

Com relação a esse aspecto, o jornalista que trabalhou na Rádio Guairacá, João Féder, comentou como isso ocorreu em Curitiba. Na parte artística dessa rádio, os espetáculos eram comandados por Janguito do Rosário e seu regional e Zé Pequeno, que também costumavam receber grandes nomes da Rádio Nacional como Emilinha Borba, Silvio Caldas, Angela Maria e Cauby Peixoto. Numa ocasião passaram um dia inteiro com a Emilinha, aonde ela ia era um grande tumulto. Ela deu entrevista e cantou para o povo na Praça Tiradentes. “Era tanta gente que, na hora de deixar o local, ela não conseguia entrar no táxi”.<sup>74</sup>

A presença de qualquer desses grandes artistas nos estúdios das rádios provocava uma verdadeira avalanche de público, formando filas enormes para assistir os programas de auditório. Em certas cidades isso obrigava muitas vezes a transmitir os programas diretamente de salas de cinema, das sacadas de teatro ou das janelas das próprias emissoras. O prestígio de ser do rádio, aliás, vinha da década de 1930, quando surgiu a moderna criação do ídolo de massa por trás da denominação de *cartaz*: o artista com nome em relevo nos cartazes de anúncio dos programas e espetáculos. Ingressar no rádio como cantor valia, de fato, por uma mudança de hábitos de vida e social. O cantor, que estreava quase sempre com timidez e pobremente vestido, começava logo depois a vestir-se pelo figurino da moda, passando em seu meio a ser considerado grã-fino. A questão das roupas adequadas para se apresentar nos programas também foi comentada por Ubiratan Lustosa, junto com a idéia de disciplina.

---

<sup>74</sup> SNEGE. In: KASPCHAK, Carlão. A história da rádio PR-B2. In: *Gazeta do povo*. Caderno G. Curitiba, Domingo, 4 de julho de 1999. p. 3.

Os programas de auditório acabaram por conquistar características bem brasileiras, sendo:

Mistura de programa radiofônico, show musical, espetáculo de teatro de variedades, circo e festa de adro (o que não faltavam eram sorteios), esses programas chegaram a alcançar uma dinâmica de apresentação que conseguia manter o público dos auditórios em estado de excitação contínua durante três, quatro ou até mais horas. Para isso os animadores dos programas contavam não apenas com a presença de cartazes de sucesso garantido junto ao público, mas ainda com a colaboração de grandes orquestras, conjuntos regionais, músicos solistas, conjuntos vocais, humoristas e mágicos, aos quais se juntavam números de exotismo, concursos à base de sorteios e distribuição de amostras de produtos entre o público. (TINHORÃO, 1981, p. 70)

Aliás, parece que os prêmios atraíam muitos calouros. O caráter de improvisação inicial desses programas deveu-se ao fato de seus criadores não contarem praticamente com qualquer organização de infra-estrutura, pois eram quase sempre locutores que se aventuravam a programistas. O que contava muito era a criatividade de cada um. Em Curitiba parece que a lição foi bem realizada:

Foram os programas de auditório e as rádios novelas que transformaram a PRB-2 num dos fenômenos de comunicação de massa nunca mais visto em Curitiba. Atrações nacionais e internacionais passaram pelos seus microfones. (...) A rádio, já instalada na Rua Barão do Rio Branco, tinha auditório par até 700 pessoas, orquestra, conjuntos regionais e várias outras formações musicais. O departamento de teatro tinha grande elenco. Tanto que a audiência da PRB-2 era maior que a da Rádio Nacional, mesmo com todo seu *staf* de estrelas. No auditório brilhava Mário Vendramel<sup>75</sup>

A Rádio Clube Paranaense chegou a apresentar atrações do porte de Carmem Miranda, Orlando Silva, Demônios da Garoa, Anjos do Inferno, Linda e Dircinha Batista, Vicente Celestino, Marlene e Ângela Maria, além de nomes internacionais. Estas atrações eram, no geral, acompanhadas pelos regionais, que quanto mais acompanhavam mais experiência e fama conquistavam. É desta maneira que Janguito e seu Regional foi

---

<sup>75</sup> KASPCHAK, Carlão. A história da rádio PR-B2. In: *Gazeta do povo*. Caderno G. Curitiba, Domingo, 4 de julho de 1999. p. 3.

comentado por Ary Vasconcelos como um dos conjuntos em atividade que brilhou em Curitiba. (VASCONCELOS; 1984, p. 51) Fato também comentado por Ubiratan Lustosa ao dizer que quando músicos chegavam nesta cidade, perguntavam se iam tocar com Janguito e seu Regional, que já tinham fama de serem bons.

Sobre acompanhar artistas, Alaor comentou,

Acompanhei grandes programas de rádio. Participava do programa de Aluízio Finzetto, da Rádio Guairacá. Conheci cantores, cantoras, acompanhei Dalva de Oliveira, Sílvio Caldas, uma pá de gente boa que vinha do Rio, São Paulo. Eu sempre era requisitado. Sempre me infiltrei com eles. Era para eu morar em São Paulo. Fui com um pianista, fiquei dois meses. Na época já tinham grandes assaltos, grandes crimes. Eu fiquei meio com pé atrás e pensei “vou sair porque (cantarolando) *Eu não sou daqui...deixa eu ficar na minha casinha, com a minha família...*”

Ao mesmo tempo em que cita os nomes dos artistas que acompanhou, mostra que a relação que estabeleciam podia levá-los a tocar nos grandes centros. Arlindo também foi convidado a ir para o Rio de Janeiro, mas também acabou ficando por aqui.

Mário Vendramel, ator e locutor da PRB-2, que à tarde apresentava o programa “Expresso das Quintas”, parou o trânsito da Barão do Rio Branco por várias vezes. Uma delas foi no lançamento nacional da música *Trem das Onze*, de Adoniran Barbosa, cantada pelos Demônios da Garoa. Com trânsito parado, o conjunto tocou na sacada do edifício da PRB-2 para o povo que não conseguiu entrar no auditório.

O fascínio exercido por esses programas não estava apenas em suas apresentações artísticas, mas na força de atração que o grande centro urbano do Rio de Janeiro exercia sobre pessoas em processo de ascensão social nas áreas menos desenvolvidas do Brasil. Quanto as inovações musicais, o que podemos perceber é:

Em março de 51, estreou na Rádio Mayrink Veiga o Regional do Canhoto, contando com o célebre trio de base e mais Altamiro Carrilho na flauta, Orlando Silveira no acordeom e Gilson de Freitas no pandeiro. Pouco tempo depois, o grupo foi contratado pela RCA Victor, passando não só a gravar regularmente seus próprios discos como a acompanhar solistas e cantores variados. (...) Duas características marcantes dessa fase do conjunto foram a divisão de solos, entre a flauta e o acordeom, e a busca de um repertório “mais

moderno. É também aí, pelo que apurei junto ao Dino Sete Cordas, que pela primeira vez um regional executa arranjos escritos, no caso, por Radamés e Guio de Moraes.” (CAZES, 1998, p. 88)

O programa de auditório era um dos espaços no qual os regionais atuavam. Aqui percebemos que, além de não exercerem a música como única atividade profissional, temos notícias dos outros espaços em que eles atuavam. Sobre esses outros espaços Aderly comenta,

Eu comecei a me apresentar a noite no La Boheme, na Praça Garibaldi. Eu trabalhava no Colégio Martinus, então eu comecei a morar na Rua Portugal. Aí, numa manhã, passando por ali eu ouvi música. Aí eu parei... Quem estava tocando ali era o Nilo Branco, do Nilo Samba E Choro. Parei para ouvir, pediram para eu cantar. Eu cantei não me lembro o que, cantei uma música. O proprietário estava lá, Jorge. Ele perguntou se eu queria trabalhar a noite e eu nem sabia que tinha música à noite... ingenuidade... Como é que pode? Aí uma amiga minha me disse você vai, eu vou com você. Ao comecei a cantar no La Boheme, não sei por quanto tempo eu cantei lá. Um lugar muito bom. O Nilo, o Adão e o Zezinho do Pandeiro me acompanhavam. Depois eu fui sabendo que tinham outros lugares para cantar e foram me convidando também. Cantei no Nilo Samba & Choro. Antes eu cantei muito tempo no Samburá, um restaurante que tinha na Marechal Deodoro, ali era o Mosquito que me acompanhava, mais o Jorge, o Beto no violão e... como é que era o nome daquele menino, muito bom na percussão?

Mesmo tendo pouco tempo de existência, a improvisação que era ponto fundante e fundamental da vida no rádio e de sua criação, também aconteceu em outra novidade que surgia: os anúncios cantados ou musicados. Ao entrar em sua fase de comercialização, esses anúncios se institucionalizaram e receberam o nome de *jingles*, estabelecendo-se já a partir de 1935, quando perderam, então, seu caráter de improvisação.

A onda de popularidade dos programas de calouros do rádio não se estenderia além da década de 1950. Quando, a partir desses anos, a televisão começou a invadir a área anteriormente ocupada com exclusividade pelo rádio, a própria estrutura desse meio de comunicação começou a se modificar. A partir de 1955 já se percebia que a televisão levava um número cada vez maior de profissionais do rádio. Com a dissolução do *cast* das rádios, o fechamento de algumas emissoras e o fortalecimento de televisão, os conjuntos

regionais começaram a perder seu mercado de trabalho, ficando restritos muitas vezes às atividades de lazer, como serestas e festas de subúrbio.

No começo dos anos 70, ainda era possível ouvir, em rádios no Rio de Janeiro, programas com o regional do bandolinista Niquinho ou o conjunto de Claudionor Cruz, sempre em emissoras de pouca audiência e em horários alternativos. Aos poucos, esse pouco que restava foi desaparecendo e fazendo com que duas coisas tão associadas quanto o rádio e os conjuntos regionais se desligassem para sempre” (CAZES, 1998, p. 88-89) A rádio PRB-2 teve o fim do seu auditório em 1968, devido à venda da emissora. E a maneira de desmanchar os regionais em Curitiba foi dar-lhes horários cada vez mais “alternativos” como três horas da manhã ou às cinco, até que os músicos desistissem de tocar nas rádios.

### 5.3 A CORTINA DOS PALCOS DAS RÁDIOS SE FECHA

Durante o período de expansão desse meio de comunicação, Getúlio Vargas foi o pioneiro do seu uso político no Brasil, abrindo espaço para a transmissão dos seus valores e orientando quanto aos conteúdos a serem irradiados. Coube

ao rádio o papel de integrador, inserido nos princípios populistas emergentes, fornecendo, em especial através da música, os acordes da identidade nacional. Assim, o rádio, com a intervenção do Estado, é instrumento essencial para o processo de apropriação, reelaboração da transmissão de manifestações culturais de origem popular pelas classes dominantes. (DUVAL, 2002, p. 92)

Essa articulação resultou na transformação dessas manifestações em símbolos nacionais. Em 1931, o Governo Federal passou a se preocupar seriamente com o rádio, que era definido como “serviço de interesse nacional e de finalidade educativa”, regulamentando o seu funcionamento e passando a imaginar maneiras de proporcionar-lhes bases econômicas mais sólidas. Foi assinado um decreto criando uma Comissão Técnica de Rádio abrindo um caminho para a formação de uma rede nacional sob o

controle do Ministério da Educação e Saúde, e garantindo ao governo a exclusividade na autorização para particulares criarem novas emissoras. As concessões seriam feitas a título precário, podendo ser cassadas a qualquer momento. Mas a medida que daria impulso foi o Decreto Lei 21.111, baixado a 1º de março de 1932, autorizando a veiculação de publicidade e propaganda pelo rádio. (TAVARES, 1999, p. 55)

O rádio, em 1937, começava a incomodar certos segmentos mais conservadores da sociedade, pela tendência de transmitir as músicas que o povo fazia e cantava, taxando muitas vezes os sambas de berreiro insuportável fazendo alusão da função do rádio que estava sendo esquecida, ser um elemento educador, como queria Roquete Pinto.

Em janeiro daquele ano, Getúlio Vargas assinou a Lei nº 385 estimulando as atividades artísticas e obrigando a inclusão de autores brasileiros natos em todas as programações musicais. Nos concursos de música para carnaval, a comissão julgadora impedia a inscrição de músicas com ritmo estrangeiro. Com o sucesso das músicas brasileiras no exterior, principalmente nos Estados Unidos, em janeiro de 1939 o Departamento de Imprensa e Propaganda promoveu o Dia da Música Popular, na Feira de Amostras do Rio de Janeiro, com o comparecimento de 200 mil pessoas que queriam ver Carmem Miranda cantar Boneca de Pixe, ao lado de Almirante. Durante o Estado Novo, para pressionar os autores de música, o DIP usava não só o poder de veto da censura como também contatos pessoais, tendo o cuidado de incluir em seus quadros alguns compositores. Era uma técnica utilizada para todas as atividades artísticas e de comunicação, pois, além de compositores, trabalharam no Departamento de Imprensa e Propaganda profissionais ligados ao teatro, ao jornalismo, ao rádio e ao cinema. Tentava evitar a tônica da malandragem dos sambas de 1930, para a partir de 1940 exaltar o trabalho. Além das rádios, os cantores também se apresentavam nos Cassinos, que tinham grande ligação ao divulgarem os mesmos artistas e cantores.

Segundo Jesus Martin-Barbero, vemos a “emergência cultural do popular urbano” (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 241), principalmente através do rádio. A música aparece como uma das principais fontes de referência para a construção desse popular urbano no

Brasil dos anos 1930. Principalmente devido à circulação que compreende do rádio ao disco e vice-versa, como um processo de retroalimentação permanente; do rádio e do disco aos shows de teatros, cinemas e imprensa. Ao mesmo tempo em que se configura uma nova fisionomia nas cidades, que imprime a necessidade de uma identidade nacional, verifica-se a construção das bases de uma indústria cultural no país, com a articulação entre os meios de comunicação.

Com o advento da gravação eletromagnética nessa mesma década, a qualidade dos discos produzidos teve um salto considerável. Esse salto por sua vez aumentou a comercialização do disco e a luta pelo domínio do mercado levou as gravadoras a selecionar cada vez mais os quadros dos músicos contratados. Havia também a concorrência com os discos de música estrangeira. As gravações estrangeiras apresentavam arranjos orquestrais de alta qualidade, o que também gerou o interesse das gravadoras em montar suas próprias orquestras.

É a partir dessa demanda que iniciam na função de arranjador nomes como Pixinguinha e Radamés Gnattali. Assim, o aparecimento da figura do arranjador serviu de elo entre diferentes públicos, depurando a sonoridade popular e tornando-a mais assimilável pela indústria do disco e pelos saraus da classe média, pelos músicos tradicionais e por segmentos mais inovadores das elites, num movimento de “racionalização” da experiência musical popular. O arranjador passou a ser uma exigência das gravadoras, dos produtores de revistas teatrais e, mais tarde, das emissoras de rádio. Os músicos que desempenhavam essa função foram responsáveis pela introdução de novos sons e harmonias para vários gêneros musicais executados, até então, de modo mais rudimentar. Pixinguinha, por exemplo, contratado em 1929 pela Gravadora RCA Victor, passou a acrescentar arranjos e variações às canções que lhe eram apresentadas, elaborando, muitas vezes, introduções completas que se incorporaram, daí em diante, às obras originais. (CARVALHO, 2004, p. 43-44)

E é como reflexo desse interesse das gravadoras em montar orquestras que surge a utilização desse tipo de formação também em programas de rádio, não utilizando apenas

os regionais. Algumas emissoras passaram a contar com orquestras de *jazz*, de tango e também orquestras de salão, numa versão da orquestra sinfônica reduzida, formada pelos naipes de cordas e alguns sopros. Mas o repertório dessas orquestras limitava-se a trechos de óperas e de música sinfônica, e os arranjos eram todos importados. A música brasileira, até o final dos anos 30 era tocada nas rádios exclusivamente por regionais. Marchinhas, valsas, sambas, tudo ia ao ar com a sonoridade do regional.

No dia 12 de setembro de 1936 surgiu a maior emissora de rádio que o Brasil já teve, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Poucos anos depois, ela e todas as empresas pertencentes ao grupo seriam incorporadas ao patrimônio do governo e teriam sua potência ampliada substancialmente com a importação de equipamentos até então utilizados apenas pelas maiores emissoras de rádio do mundo.

Foi na Rádio Nacional que surgiram as primeiras experiências de arranjo de música brasileira. Coube a Radamés Gnattali, um dos maestros da casa, o papel de fornecer uma outra roupagem aos cantores brasileiros além daquela do regional. A Orquestra Brasileira de Radamés surgiu para fazer frente às orquestras estrangeiras, como a de Benny Goodman. O arranjo constituía algo essencial para a produção musical de uma orquestra. Esse fato refletiu nos regionais, que até então não tinham a prática do arranjo. Esta característica peculiar, pouco a pouco foi sendo utilizada e relacionada aos regionais. A música orquestral popular brasileira não era composta diretamente para orquestra, mas sim arranjada depois de já existente e com sentido autônomo, por isso a importância dos arranjadores.

A principal fonte de renda de Pixinguinha foram as atividades de arranjador e regente, apesar de hoje ser lembrado principalmente como instrumentista e arranjador. Entre 1928 e 1932, notamos um grande desenvolvimento na sua linguagem orquestra, sendo que um dos seus aspectos inovadores foi o destaque dado à percussão, construído a partir de matrizes afro-brasileiras. Isto se liga à importância que o ritmo tem em sua música e ao perfil dessa rítmica, cheia de sínopes e emíolas. Atualmente não

conseguimos imaginar um choro sem pandeiro, no entanto, seu aparecimento e incorporação levaram por volta de cinquenta anos para acontecer, apenas em 1920.

Quando Pixinguinha veio, nos anos 30, a dividir os arranjos na Victor com Radamés, ficava normalmente com a parcela mais rítmica do repertório, enquanto Radamés fazia a parte mais romântica, o repertório de meio de ano. Algo que é interessante notar é que Pixinguinha trabalhava com percussionistas, violonistas e cavaquinistas que não liam música, e portanto, ele não escrevia as partes da base. Trata-se de um regional dentro da orquestra, que ainda não deixou de ser tratado como tal.

Em agosto de 1945, a PR-B2, de Curitiba, que era um clube de rádio, passou a ser uma sociedade comercial. Assim, comenta Ubiratan Lustosa:

Intensificamos as apresentações de artistas nacionais, principalmente do Rio e São Paulo. A maioria dos artistas contratados pertencia à Rádio Nacional do Rio de Janeiro, em decorrência da amizade fraterna que tive com Nuno Roland<sup>76</sup> que facilitava o meu contato com seus colegas. Os cantores era contratados por dois dias, em geral, sábado e domingo, com três apresentações diárias: uma no auditório da Rádio Clube Paranaense, outra num dos clubes sociais e a terceira numa das boates de Curitiba. Era a maneira de conseguir o dinheiro necessário para pagar os cachês.

Em Curitiba, a PRB-2 manteve seu auditório de quase 400 lugares, na Rua Barão do Rio Branco, que estreou em 1941. Começava uma fase de variedades, humor e programas de calouro e de auditório. Neste mesmo ano, ocorreu um dos episódios mais lembrados de quem viveu estes programas, Orlando Silva cantando “sem microfone” da sacada da rádio para o povo que estava na rua, por não ter conseguido entrar para assisti-lo no auditório da rádio. Esse episódio foi lembrado por todos os entrevistados, que para Vicente, ex-radialista da Rádio Clube, fazia jus ao reconhecimento de Orlando Silva como cantor das multidões. Esse ano também marcou o surgimento de dois regionais: o regional da PRB-2, sob o comando de Gedeon da Souza (interpretando num programa de nome Regional, músicas caracteristicamente brasileiras, acompanhando os cantores regionais que atuavam na emissora) e o regional dos irmãos Otto.

---

<sup>76</sup> Nuno Roland (Reinold Correia de Oliveira) era cantor da Rádio Nacional.

Em 1950, encontramos um programa que apresentava o “Conjunto da Saudade”, revivendo as mais belas páginas musicais de outros tempos e o regional de Janguito do Rosário. “Calouros B-2”, teve como apresentador Mário Vendramel, que também tinha os melhores programas de auditório como “O Expresso das Quintas” e “Sérgio Fraga” (MENDONÇA, 1996, p. 25). Foi a época de ouro dos programas de auditório e dos profissionais polivalentes.

Depois do seu casamento, Aderly deixou Maфра rumo a Curitiba, com 23 anos e três filhos. Nesse período parou de cantar. Entretanto, como comentou,

Numa época em que meu marido estava viajando, ele era militar, tinha um programa de calouros na B2, na Rua Barão do Rio Branco, aí me inscrevi lá e fui cantar. Cantei “Sebastiana da Silva”, não me lembro o compositor. Tempo do Arlindo no regional, do Goulart, Talico, Edmundo e Janguito. Turma boa, excelente, não é preciso dizer. Cantei. Foi maravilhoso. Valia prêmio, que estava acumulado. Eu fui cantar porque estava no auge da necessidade, né, para variar. Ganhei o prêmio. Depois teve o concurso “A procura de um astro”, na B2, que me deu um contrato de três meses na B2 no tempo do Ubiratan Lustosa. Tudo feito ao vivo. Aquele auditório que não precisava de ninguém para pedir aplausos. Eles aplaudiam porque gostavam mesmo, porque eles queriam aplaudir. Eu amava cantar no auditório. Sei que fiquei contratada por tempo indefinido.

Assim, a Rádio Clube Paranaense se caracterizou pelo programa de auditório e pela rádio-novela. Tinha o melhor elenco de rádio-novela, o melhor elenco de auditório, a melhor orquestra, o melhor conjunto regional e os melhores cantores. Todos contratados pela rádio, recebendo cachê, como funcionários. Com relação ao pagamento, o violonista Oscar Fraga, integrante do regional do Janguito, fez questão de comentar durante sua entrevista sobre a pontualidade da Rádio, que apesar de ser encarada como um bico, uma necessidade para sobreviver, afirmou que recebia bem, tanto quanto como funcionário público na Caixa Econômica.

Depois da Rádio Clube Paranaense manter durante 22 anos a exclusividade em Curitiba, surgiu em 23 de novembro de 1946 a ZYH-8, Rádio Marumby, também contando com o seu conjunto regional. O terceiro prefixo de Curitiba foi de 1947, com a ZYM-5, a Rádio Guairacá, que acabou absorvendo jovens que atuavam em outras rádios,

como Janguito do Rosário e seu regional, Zé Pequeno,... Seu auditório estava sempre lotado, pois além de artistas locais costumavam ter a participação de nomes como Sílvio Caldas, Emilinha, Ângela Maria, Marlene, Bárbara Martins e Cauby Peixoto, da Rádio Nacional. Entre os artistas locais, Medeiros Filho, seresteiro, teve um programa de estúdio acompanhado pelo regional Guairacá, sob o comando de Gedeon de Souza, além do regional do Benevides Prado. Posteriormente outras rádios surgiram, mas para este estudo essas três são as mais relevantes.

O período pós 2ª Guerra Mundial foi marcado pelo início de uma grande invasão dos ritmos latino-americanos, principalmente de Cuba. As emissoras de rádio dedicavam grande parte da sua programação aos boleros, rumbas e mambos. Para combater essa onda estrangeira, em 19 de março de 1947 estreou na Rádio Tupi, do Rio de Janeiro, o programa “O pessoal da Velha Guarda”, apresentado às quartas-feiras, programa que contava com a participação de instrumentistas, o grupo Turma do Chorão, e como diretores musicais, Pixinguinha e Benedito Lacerda, preocupados em cuidar das músicas antigas. Além dos conjuntos musicais, participavam também os cantores da Rádio Tupi, no Rio de Janeiro, como Ademilde Fonseca, Onéssimo Gomes e Paulo Tapajós, entre outros. Em setembro lançaram a idéia de convocar os ouvintes interessados em discos do Pessoal da Velha Guarda, para saberem quantos discos poderiam disponibilizar no mercado. Queriam criar também o Clube da Velha Guarda.

Num desses programas, anunciaram que Jacob do Bandolim acabara de gravar o seu primeiro disco, de um lado a valsa “Glória”, de Bonfiglio de Oliveira; do outro, o choro “Treme-treme”, do próprio Jacob. Em novembro, comemoraram nova manifestação de alegria, já que os três maiores sucessos musicais continuavam sendo de brasileiros, mesmo com toda a invasão de músicas estrangeiras. Numa das últimas audições do programa, Almirante reivindicou para os músicos brasileiros o mesmo tratamento dispensado, nos Estados Unidos, para os músicos norte-americanos. Quando uma orquestra estrangeira se apresenta lá, o empresário é obrigado a contratar também uma orquestra norte-americana.

Por indicação de Almirante, a Rádio Clube do Rio de Janeiro contratou Pixinguinha, que passou a ser uma espécie de diretor musical da emissora e, a partir de fevereiro de 1953, a participar de mais uma série de “O pessoal da Velha Guarda”. Um desses programas foi feito na terça-feira de carnaval, em plena Galeria Cruzeiro, e acabou sendo uma das atrações da grande festa da cidade. Um cronista do Correio da manhã observou: “Não somos saudosistas, mas podemos afirmar que o ponto alto do carnaval de rua foi, sem sombra de dúvida, a atuação da Velha Guarda. Os brotinhos que abandonavam os blocos para se juntarem à multidão que ouvia os veteranos é um atestado mais do que eloquente do que afirmamos (CABRAL, p. 273).

Com o advento da televisão no Brasil, na década de 1950, os programas com participação direta do público, nos estúdios, passaram a declinar no rádio, até serem definitivamente extintos nos anos 60, para dar lugar à nova era da informação-lazer musical, com base na quase exclusiva transmissão de gravações em discos. Os calouros passaram então para a televisão, a partir da década de 1970 quase como raridade, pois ia à público suas vozes rudes e a sua pobre imagem. Assim, a presença de gente do povo nos estúdios começou a ser considerada inoportuna e de mau gosto. Com o fim dos programas de calouros, a participação das camadas mais pobres da população passou a circunscrever-se, exclusivamente, ao papel de público de programas de auditório das televisões.

Assim, chegava ao fim o chamado rádio *broadcasting*, criado no tempo em que a competição entre as emissoras obrigava-as a contratar com exclusividade elencos fabulosos, com a participação de cantores, orquestras, pequenos conjuntos, produtores, escritores, humoristas,... A esses profissionais restaram apenas as alternativas do trabalho na televisão ou o desemprego. Alair foi um dos que conseguiu ir para a televisão. Em seu depoimento percebemos como os músicos desse período ainda não trabalhavam apenas como músicos profissionais, o que também foi comentado por Oscar Fraga, que trabalhou a vida inteira na Caixa Econômica,

Em 1962 eu trabalhava numa firma, Malucelli da Visconde, que tinha um grupo de seresta. Fazíamos muita seresta. E tínhamos um programa na canal 12, primeiro canal de televisão de Curitiba, todas às sextas-feiras às 23h30. Então Curitiba inteira assistia o programa e participava, solicitando músicas. O nome do programa era “Hoje tem Serenata”. Tocava com o Arlindo, inclusive fui eu que levei ele lá para a firma para trabalhar. Ele trabalhava lá junto comigo, ele também era balconista. Convidamos o Talico do violão de 6 cordas, o Edmundo do pandeiro, o Janguito e vários outros que pintavam sempre. Acompanhamos cantores e cantores daqui e de fora.

Com o desenvolvimento da televisão, as emissoras foram acabando os seus programas e dispensando pessoal. No início da década de 1960, apenas a Rádio Nacional, no Rio, e a Record, em São Paulo, dispunham de orquestras, mas não por muito tempo. Iniciava-se uma nova era radiofônica, em que as emissoras trataram de se adaptar aos novos tempos, escolhendo uma nova linha de programação, pois a concorrência com a televisão passou a atrair grande parte dos recursos da publicidade antes dirigidos para o rádio. Em busca dos ouvintes de melhor poder aquisitivo, algumas se dedicaram a transmitir apenas músicas ao gosto das classes A e B ou músicas acompanhadas de informação. A maioria optou por entregar a quase totalidade dos horários aos disc-jóqueis identificados com o gosto musical das classes de menor poder aquisitivo que, no Brasil, constituem a maioria dos ouvintes. Também havia programas jornalísticos de caráter popular, com preferência para o noticiário policial, e a transmissão dos eventos esportivos, especialmente o futebol. As rádios FM ainda não haviam entrado no ar.

Antes da dissolução completa dos programas de auditório, Alaor ainda pôde conhecer Juca Chaves,

Eu toquei com o Juca Chaves. Eu estava servindo, isto foi em 1958, no quartel do Boqueirão, aí eu estava em serviço de guarda e a uma hora da manhã, eu estava lá na guarita, o meu número era 622. Aí chegou o comandante e o cabo Nazareno que gritou Meia dois dois? Se apresente! Pode desarmar o mosquetão, pode chegar... tem gente que veio aí te buscar para você acompanhar ele no rádio. Perguntei, quem é? É um tal de Juca Chaves... Aí fui. Primeiro fomos a Rádio Guairacá, ZYM-5, de Curitiba, fizemos a apresentação e de lá fomos para a Boneca do Iguaçu, que era uma casa que tinha, para quem vai a São José. Chegou na metade do caminho, na altura do frigorífico, a gente tinha pego um táxi. O pneu do táxi furou, mas faltavam uns 500 metros, e eu disse: vou a pé! Tirei a flauta, montei e fui tocando à pé. O motorista trancou o carro e foi junto,

sim, ele tinha que receber a corrida. Já cheguei lá tocando. Quando cheguei, o Arlindo saiu pra fora, ô cumpadre, vamos chegar... Chegou a dona da casa “Boneca”, e entrei tocando. Eu disse, ó, eu não vim sozinho. Trouxe mais um elemento e anunciei: ele se chama Juca Chaves. Aí a casa veio a baixo, ohhhhh! A Boneca ficou tão agradecida que ao invés de me pagar um cachê foram dez! Depois começou a encher de gente nesta casa...

Um dos motivos de decadência dos programas de auditório apontado por Tinhorão foi a ocupação das emissoras de rádio por pessoas das camadas mais baixas da cidade, pois como programa dirigido às pessoas humildes e marginalizadas da vida econômica, esse público não alterava a curva de vendas dos produtos dos anunciantes. E se antes os auditórios estavam cheios de ouvintes curiosos para conhecer seus ídolos, passam agora a ter o interesse em ganhar prêmios. Ainda em meados do anos 1950, os programas com público presente começaram a sofrer concorrência dos horários de *disc-jockeys* e seus *hit parade* (estava surgindo a era do *rock'n roll*) e esse próprio acúmulo de nomes estrangeiros mostrava que uma nova realidade estava se impondo: o rádio passava pouco a pouco de teatro do povo para veículo sonoro de expectativas de ascensão social de novas camadas da classe média emergente.

No final dos anos 60, desmontava-se o elenco da rádio-teatro da Rádio Clube Paranaense, que durante mais de 10 anos, dominou a audiência no Paraná. A manutenção do elenco foi considerada muito cara para a emissora que enfrentava uma adversária recém nascida, a televisão. Provavelmente com o fim do elenco de atores, ocorreu a despedida dos conjuntos e regionais, que acabaram por ocupar outros espaços para dar continuidade à sua música e seu ganha pão. O desfazer-se desta “era” foi comentado com pesar por Ubiratan Lustosa,

Em 1968 a Rádio Clube Paranaense foi adquirida pelo grupo formado pelos senhores João Mansur, William Mussi e Adonis Bufren. Foi então que houve a rescisão de contrato de um grande número de funcionários. Um dia, casualmente passei pela Barão do Rio Branco, em frente ao prédio da Bedois<sup>77</sup>. Fiquei chocado ao ver as poltronas do famoso auditório empilhadas na calçada, enquanto alguém as recolhia num caminhão para levar embora. Por mais que

---

<sup>77</sup> Maneira carinhosa de se referir à PR-B2, Radio Clube Paranaense.

evitasse conversar sobre o assunto, contaram-me depois que os discos antigos daquela coleção enorme e histórica haviam sido quebrados.

A bossa nova chegou num momento dramático para o rádio, que, com a concorrência da televisão, abandonava o estilo antigo de programas ao vivo com elenco de cantores, orquestras,... Nos estúdios radiofônicos, o disco entrou no lugar da música ao vivo, devido aos benefícios sob os aspectos econômicos e financeiros e por preservar a qualidade de som, abrindo espaço para uma nova profissão, *disc-jockey*. Veio a era da televisão e, com ela, surgiram novas formas musicais. As gravadoras abandonaram definitivamente a identificação nos discos dos gêneros musicais gravados porque a geração de compositores dos anos 1960, salvo as exceções óbvias, não se prendia mais aos gêneros tradicionais. A partir dos anos 1970, as emissoras FM passaram a predominar nos meios radiofônicos do país, com nova programação, linguagem e maneira de fazer rádio.

## 6 ACORDES FINAIS

Nos acordes iniciais deste trabalho encontramos, num breve panorama da história deste gênero musical, o choro como baile popular, nome de conjunto, sinônimo de reunião, conjunto musical, gênero musical e motivo para esta dissertação de mestrado. Dentre esses significados, escolhemos a configuração que o choro e a roda de choro tiveram em Curitiba a partir da experiência dos regionais nos programas de auditório das rádios desta cidade. Esse ponto de partida, situado entre os anos de 1940 a 1950, demarcou o início de uma maior experiência e prática do choro em Curitiba.

Esse gênero musical que surgiu no Rio de Janeiro teve maior aproximação com outras cidades a partir da sua divulgação pelo rádio, deslocando-o do Rio de Janeiro para ser praticado e reinventado em outras cidades. Ao ser formado um regional para acompanhar os grandes artistas do momento, os “cartazes”, ocorreu a divulgação também dos melhores regionais acompanhadores. Ao viajar, outra maneira de divulgar e fazer circular a música popular nesse período, os cantores e cantoras de sucesso procuravam justamente os regionais mais comentados. Muitas vezes, quando chegavam à Curitiba, perguntavam pelo regional do Janguito ou onde estava Zé Pequeno, que certa vez acompanhou sozinho Mario Lanza na boate Marrocos (onde depois foi o Bar 21, na Praça Zacarias). Junto com o rádio, a popularização do fonógrafo possibilitou também a divulgação da música popular, pois esta circulação ocorria anteriormente no interior das bandas e grupos musicais, partituras simplificadas e folhetos.

Mas o papel do rádio, para os músicos de choro, não se encontra apenas neste aspecto. Antes mesmo de tocarem em programas de calouros ou de auditório, muitos já ficavam ouvindo as músicas que conseguiam sintonizar, aprendendo essas músicas a partir da escuta, ou seja, “pegando de ouvido” o que gostariam de tocar. E aqui podemos falar sobre o aspecto da improvisação. Nem sempre esses músicos podiam gravar a música para ouvi-la várias vezes e tirar todos os seus detalhes. A assinatura na

interpretação de cada músico talvez tenha sido acentuada por esse aspecto também. Ouvia-se uma vez a música e tirava-se uma parte. Quando ia tocar, acabava criando alguma outra coisa, por não ter tido tempo suficiente de ouvir tantas vezes necessárias para a sua interpretação mais próxima do que ouviu. Esse é um capital simbólico que os músicos chamam de grande escola para a geração do rádio. A improvisação esteve presente em vários momentos da história do choro. Num primeiro momento ocorria por não existir uma escola de formação formal para os músicos, que foram descobrindo uma maneira de tocar um repertório. Com o rádio, o improviso ocorreu como comentamos anteriormente. Mantendo-se também a valorização da improvisação virtuosística, acentuou-se cada vez mais este aspecto para se mostrar o domínio do instrumento musical que o músico possui, o conhecimento das improvisações reconhecidas dos gênios da música popular, o seu aspecto lúdico e a criação individual a partir deste conhecimento e do estudo possibilitado pelo registro mais próximo da melodia e harmonia do choro em partituras.

Alguns músicos desse período da formação de regionais para as rádios PR-B2, Guairacá e Marumby caminharam para a sua profissionalização seja no rádio ou como músico autônomo, enquanto outros viram naquela prática apenas uma complementação salarial. O que se pode perceber atualmente é que os músicos de choro cada vez mais são músicos profissionais. O Clube do Choro de Curitiba conta com integrantes que vivem como músicos, professores de música, compositores, ou seja, da sua música, profissão reconhecida como qualquer outra.

O Clube do Choro, enquanto uma entidade autônoma, também mostrou que uma das características que possui é sua configuração pelas relações afetivas e de afinidade de pessoas que gostam e tocam choro. Possui uma grande mobilidade e dinâmica na sua existência, organizando festivais para estimular a composição de choro, programa de rádio para a sua divulgação, faz circular o repertório de choro em diversos ambientes sem se prender a um espaço único. As apresentações começaram a ocorrer no Original Café, passaram para o Beto Bata, depois para o Bar do Zé Firino e hoje pode ser encontrado em

qualquer outro espaço. Esta marca de uma configuração de convivência lúdica, aliada a uma instrumentação resultando numa prática coletiva e de formação de um grupo unido por laços afetivos também é encontrada na obra “O Choro”, de Alexandre Gonçalves Pinto, como comentou-se no capítulo dois.

Em Curitiba, ao se comentar sobre a formação das bandas militares, percebeu-se a existência de uma prática de saraus, inclusive com a criação de bandas familiares. A intensa atividade dos regionais nas rádios, clubes sociais e cassinos talvez tenha feito esta prática se perder, ou não, aqui valeria a pena aprofundar um pouco mais a prática musical que exerceram também nas “casas de mulherada”, como chamavam os bórdeis, principalmente os do Parolim, como disse Zé Pequeno que eram famosos. Um traço interessante entre os músicos entrevistados é que sempre foram “muito galanteadores” na presença de mulheres, sem se importarem com a idade delas ou mesmo deles (senhores por volta de 70 a 80 anos...)

A prática da roda de choro foi revitalizada pelas crescentes rodas que se pode observar no Conservatório de MPB, em restaurantes e em comemorações cívicas ou particulares. É como se os Clubes de Choro, os conservatórios, faculdades, festivais e shows cuidassem da preservação do choro pela institucionalização destas rodas, mantendo esse *habitus* de todos os chorões. Esse revigoramento proporcionado pelas rodas e criação do Clube do Choro trouxe a reinvenção do choro em Curitiba.

Neste trabalho, o espaço escolhido para se pensar a configuração do músico de choro foi o rádio. Entretanto, vários outros foram comentados durante os depoimentos, como as boates e a “casa de mulherada”, como diziam. Assim, fica também a questão da boêmia deste período a ser melhor estudada. Afinal, eles não se incomodavam de dizer que nessas casas tocavam de tudo, inclusive choro e no final, além do cachê, ou, ao invés do cachê, a diversão continuava de outra maneira para eles.

A idéia que surgiu no pensamento folclorista foi assimilada, tornando-se bandeira para falar sobre choro ao tomarmos a roda de choro como a grande mantenedora desse gênero, por ser identificada como a raiz da música popular brasileira. Reside neste ponto a

preocupação em criar o Clube do Choro da cidade, as rodas de choro do conservatório, cursos de choro e programas de rádio para guardar a memória desse gênero musical.

Ao percorrer a história do choro, outra questão que veio a tona foi o cuidado que o músico deve ter ao interpretá-lo, observando quando ele era uma maneira de interpretar um repertório, quando se começou a utilizar percussão ou se diferenciar as levadas de choro, *schotisch* ou *maxixe* entre outros detalhes que devem ser contextualizados na sua interpretação. Essa questão novamente nos leva a valorização do improviso, da escuta do choro em seus mais diferentes ambientes e épocas. Um chorão de 1870 tocava vários estilos de música de uma maneira “chorada”, enquanto um chorão a partir de 1970, possui um repertório específico de choro, agora um gênero musical.

Esta escuta atualmente é facilitada pelo acesso às primeiras gravações da Casa Edson, pelas coleções do selo da Revivendo Músicas, de Curitiba, pela Kuarup, Acari Records e Biscoito Fino e também pelos festivais de choro, oficinas e cursos. O choro sempre esteve vivo. Se na década de 70 houve um “boom” no mercado fonográfico e no número de shows, demonstra-se que o que ocorreu foi um momento de afastamento entre os meios de comunicação e os grupos de choro, que ano a ano estão se aproximando novamente.

Ainda com relação ao improviso, vale a pena um trabalho de maior fôlego sobre o que se encontrar de gravações da época dos regionais para as rádios. Alaor da flauta, em seu depoimento, comentou que entre Janguito do Rosário e Tortato (criador do grupo “Choro e Seresta”) existia uma certa divergência musical, na qual cada um queria dizer como realmente se interpretava o choro em questão. Ressaltou que não era nada pessoal, apenas musical. Já que outra característica que todos os depoimentos trouxeram foi de que nessa época, em que trabalharam nas rádios, além de aprenderem muitas músicas fizeram muitos amigos, grandes amigos. Fato que eles gostam muito de ressaltar. Podemos pensar que este é um *habitus* do chorão, a reunião dos músicos numa roda de choro envolvendo o prazer de tocar e a amizade dos que tocam.

Este trabalho é apenas um de muitos que poderão ser feitos sobre o choro em Curitiba. Fica aqui a indicação de análise do repertório das bandas militares em Curitiba, procurando algumas músicas que faziam parte das interpretações dos chorões. Ou as mudanças e permanência de comportamento com relação à boêmia e ao alcoolismo. E as formas de aprender a tocar choro, com os grandes mestres, ouvindo cds, participando de rodas, viajando para outras cidades que também tenham um movimento de choro e ainda guardem a memória dos seus antigos chorões.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBACH, Sérgio. Panorama do choro em Curitiba. In: SOUZA NETO, Manoel J. De (org.) *A (des)construção da música na cultura paranaense*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004. p. 233-237.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2. imp. Porto Alegre: Globo, 1960.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê, 2003.

BOUDON, Raymond (dir). *Tratado de sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

\_\_\_\_\_. *No tempo de Almirante: uma história do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

\_\_\_\_\_. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997

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

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: *Decantando a república : inventário histórico e*

político da canção popular moderna brasileira. vol 1: Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

DÉCHAUX, Jean-Hugues. Norbert Elias et Pierre Bourdieu: analyse conceptuelle comparée. *Archives Européeres de Sociology*. Cambridge, 34, 1993. p. 365-385.

Depoimentos Jacob. In: *Ao Jacob seus bandolins* (cd). Gravadora Biscoito Fino: BF – 537. 2003.

DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai dos chorões*. Rio de Janeiro: Gáfica Falcão/Arte\_Fato Produto Cultural, Ourocard, 2002.

DUVAL, Adriana Ruschel. Sintonia Nacional: rádio e Carmen Miranda no Brasil dos anos 30. I : *Verso & Reverso*: revista da comunicação. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2002. jul/dez. Ano XVI. nº 35. p. 91-99.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

\_\_\_\_\_. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 60, 1999.

\_\_\_\_\_. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. v. 1, 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais*: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GOMES, Tiago de Melo. Estudos acadêmicos sobre a música popular brasileira: levantamento bibliográfico e comentário introdutório. In: *História*, questões e debates. Curitiba: UFPR, 1999. v. 16, nº 30, jan/jul

IGES, José. Arte radiofónica: algunas líneas básicas de reflexión y de actuación. In: *Telos, cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*. n. 60. Madrid : Fundación Telefónica. julio-septiembre, 2004.

KASPCHAK, Carlão. A história da rádio PR-B2. In: *Gazeta do povo*. Caderno G. Curitiba, Domingo, 4 de julho de 1999. p. 3.

MALERBA, Jurandir. Para uma teoria simbólica: conexões entre Elias e Bourdieu. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (org.) *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MEDITSCH, Eduardo. *O rádio na era da informação: teoria e técnica do novo radiojornalismo*. Florianópolis: Insular - UFSC, 2001.

MEMÓRIA: tocando a vida, Janguito. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1984. v. 2 n. 73, nov. (Boletim Informativo da Casa Romário Martins).

MEMÓRIAS MUSICAIS. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

MENDONÇA, Maí Nascimento. *Nas ondas do rádio*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996. v. 23, n. 115, dez. (Boletim Informativo da Casa Romário Martins).

MICELLI, Sérgio (org.). Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In: *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MONTEIRO, Janaína. Banda da polícia militar. In: SOUZA NETO, Manoel J. De (org.) *A (des)construção da música na cultura paranaense*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004. p. 74-79.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: *Revista brasileira de história*. São Paulo, 2000. v. 20, n. 39, p. 167-189.

NICOLATO, Roberto. Histórias para contar no rádio. In: *Gazeta do Povo*. Caderno G. Domingo, 10 de setembro de 2000. p. 1

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (MPB reedições, 1)

RABELLO, Luciana. *Princípios do choro*. (encarte do cd)

RODERJAN, Roselys Vellozo. A música em Curitiba, da instalação da província ao alvorecer do século XX. In: SOUZA NETO, Manoel J. De (org.) *A (des)construção da música na cultura paranaense*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004. p. 38-54.

\_\_\_\_\_. Aspectos da música no Paraná (1900-1968). In: SOUZA NETO, Manoel J. De (org.) *A (des)construção da música na cultura paranaense*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004. p. 81-96.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. vol. 1. Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SETTON, Maria da Graça Jachinto. Família, escola e mídia: um campo com novas figurações. In: *Educação e Pesquisa*, São Paulo. v.28. n. 1. p. 107-116, jan/jun 2002.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TAVARES, Reynaldo C. *Histórias que o rádio não contou*. São Paulo: Harbra, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6 ed. (revista e aumentada). São Paulo: Art, 1991.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso, etc: história e inventário do choro*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro Ltda, 1984.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

WASSERMAN, Maria Clara. *Abre a cortina do passado: a Revista de Música Popular Brasileira e o pensamento folclorista no Rio de Janeiro*. Mestrado em História/UFPR, 2002.