

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JOÃO FERNANDO BUENO MATOS DE ALMEIDA

PROCESSOS DE APRENDIZAGEM DO VIOLÃO NO CONTEXTO
DO CHORO EM CURITIBA

CURITIBA

2018

JOÃO FERNANDO BUENO MATOS DE ALMEIDA

PROCESSOS DE APRENDIZAGEM DO VIOLÃO NO CONTEXTO
DO CHORO EM CURITIBA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração em Educação e Cognição Musical, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Paula Peters

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)
(Elaborado por: Sheila Barreto CRB9-1242)

Almeida, João Fernando Bueno Matos de

Processos de aprendizagem do violão no contexto do choro em Curitiba. /
João Fernando Bueno Matos de Almeida – Curitiba, 2018.

119 f.

Orientadora : Profa. Dra. Ana Paula Peters

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e
Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Choro. 2. Violão. 3. Aprendizagem. I.Título.


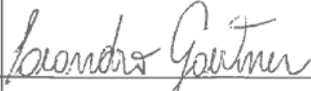
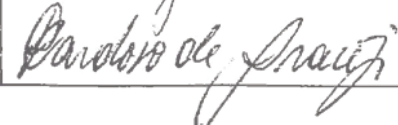
CDD 780

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **João Fernando Bueno Matos de Almeida** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

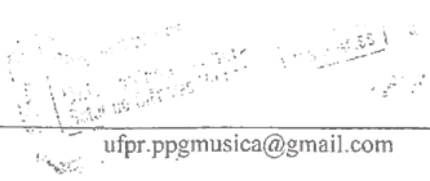
Os abaixo assinados, **Ana Paula Peters**, **Leandro Gaertner** e **Rosane Cardoso de Araújo**, arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: "**Processos de Aprendizagem do Violão no Contexto do Choro em Curitiba**".

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Ana Paula Peters (UNESPAR)		APROVADO
Leandro Gaertner (UFPR)		APROVADO
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)		aprovado


Curitiba, 27 de abril de 2018.



 Prof.^a Dr.^a Rosane Cardoso de Araújo
 Coordenadora do PPGMúsica




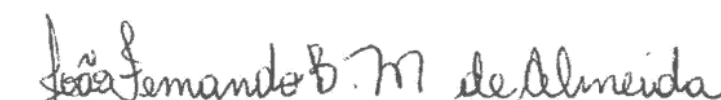


Ata centésima sexagésima quinta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando João Fernando Bueno Matos de Almeida. No vigésimo sétimo dia de abril de dois mil e dezoito, às catorze horas, na sala 208, no Departamento de Artes, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Ana Paula Peters (UNESPAR)**, orientadora, *por Skype*, **Leandro Gaertner (UFPR)** e **Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: “**Processos de Aprendizagem do Violão no Contexto do Choro em Curitiba**”, apresentada por João Fernando Bueno Matos de Almeida. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. A senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra ao primeiro examinador, sendo concedido ao candidato tempo para as respostas; concedeu-se a palavra à segunda examinadora, para as suas argüições, seguidos pela defesa do candidato. Na sequência, a Professora **Ana Paula Peters** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, a senhor Presidente declarou aprovado o candidato, que receberá o título de **Mestre em Música** após a observância do disposto no Art. 45 da Resolução 32/17 do CEPE, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no vigésimo quarto dia de abril de dois mil e dezoito. XXXXXXXXXXXXXXXX


Dr.^a Ana Paula Peters
(UNESPAR)


Dr. Leandro Gaertner
(UFPR)


Dr.^a Rosane Cardoso de Araújo
(UFPR)


João Fernando Bueno Matos de Almeida

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me dar saúde e me garantir o privilégio de estudar.

Agradeço a minha família, que me apoia desde sempre.

Agradeço à Universidade Federal do Paraná, que possibilita este curso de excelência, formando profissionais capacitados para o campo de trabalho.

Agradeço à CAPES, por financiar e tornar possível esta pesquisa.

Um agradecimento especial à minha orientadora Ana Paula Peters, que sempre esteve presente e me ajudou a concluir mais esta etapa da minha caminhada.

Agradeço aos sete violonistas que se disponibilizaram a contribuir com meu trabalho.

Agradeço aos colegas de curso e aos professores, mestres e doutores, que me ensinaram muito além que as ementas de curso.

Agradeço aos amigos que nunca se distanciaram.

E a todos que fizeram parte deste processo, seja direta ou indiretamente, deixo aqui o meu muito obrigado!

RESUMO

O choro é uma cultura viva na cidade de Curitiba. Este trabalho utilizou ferramentas da etnografia para identificar os processos de aprendizagem do violão no contexto do choro em Curitiba. Dentre as ferramentas estão a observação, registros de campo e entrevistas. As observações foram feitas em bares e instituições de ensino onde ocorrem o choro, assim como os registros, feitos em gravações de áudio, vídeo e fotos. As entrevistas foram os principais meios de coleta de dados qualitativos, foram feitas com sete violonistas de choro atuantes na cidade de Curitiba. Os dados coletados foram analisados com base no conceito de enculturação de Lucy Green. As principais ações para que um músico seja enculturado são: tocar, escutar e compor. A partir deste referencial teórico, apresentamos através dos relatos coletados nas entrevistas, quais foram os processos de aprendizagem dos violonistas pesquisados.

Palavras chave: choro, violão, aprendizagem, enculturação.

ABSTRACT

Choro is a living culture in the city of Curitiba, South of Brazil. This work has adopted methods of ethnography to identify learning processes regarding the guitar in the context of choro in Curitiba. Amongst the tools are observation, field documentation and interviews. The observations, as well as the records in audio, videos and photographs have occurred in pubs and educational institutions where choro is present. Interviews with seven active guitar players in Curitiba have been the main source of qualitative data, which was then analyzed under the light of the 'enculturation' concept by Professor Lucy Green. According to Green, the three main ways to be enculturated in musical practices are performing, listening and creating. This work presents the learning processes experienced by the interviewed musicians based on this theoretical reference.

Keywords: choro, guitar, learning, enculturation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapa 1: Bairro São Francisco: Largo da Ordem.....	33
Mapa 2: Região Central: Bares	38
Foto 1: Prédio Histórico, sobrado dos Guimarães – Sede do CMPB	40
Foto 2 – Roda de choro no CMPB	40

LISTA DE SIGLAS

CMPB – Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba

DeArtes – Departamento de Artes ligado ao Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná

EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná

FAP – Faculdade de Artes do Paraná

UFPR – Universidade Federal do Paraná

UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
INTRODUÇÃO	12
1 - O CHORO EM CURITIBA	16
1. 1 Pequeno Histórico do Choro	16
1. 2 Presença do choro em Curitiba	22
2 - O CONCEITO DE ENCULTURAÇÃO DE LUCY GREEN	27
3 - CONTEXTUALIZAÇÃO DO CAMPO	32
3. 1 Largo da Ordem	32
3. 1. 1 Bares	34
3. 2 Instituições de ensino	39
3. 2. 1 Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba	39
3. 2. 2 Faculdades de Música de Curitiba	41
4 - METODOLOGIA	43
4. 1 Pesquisa qualitativa.....	43
4. 2 Ferramentas Etnográficas	45
4. 2. 1 Observação	45
4. 2. 2 Registros do campo.....	46
4. 2. 3 Entrevistas.....	48
4. 2. 3. 1 Seleção de entrevistados	49
5 - ANÁLISE DE DADOS	52
5. 1 Como os violonistas aprenderam a tocar o seu instrumento?	52
5. 2 Como um músico se torna violonista de choro?	78
5. 3 Identidades Contextuais	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	114
APÊNDICES	116

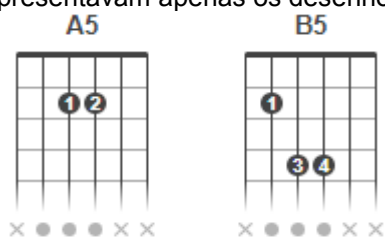
APRESENTAÇÃO

O que me motivou a investigar como ocorre o processo de aprendizagem do violão no choro em Curitiba foi a oportunidade de me redescobrir enquanto músico e professor. Desde o momento em que decidi pegar aquele violão do meu irmão mais velho, quando eu tinha por volta de 12 anos, jogado em cima do sofá da casa da minha avó, não imaginava os caminhos que tal ação tomaria. Nem incentivado e nem desmotivado a aprender um instrumento até então, minha mãe relata que não imaginava que eu viesse a aprender a tocar violão.

Hoje, percebo que estava em um ambiente totalmente favorável para que aquela ação rendesse bons frutos. Meu tio, músico profissional, teve papel imprescindível para o meu processo de aprendizagem, apesar de ele não tocar em casa, sempre estava escutando música, além de estar ensinando e ajudando meus irmãos mais velhos a aprender a tocar, eu era mais novo, não tocava, ainda, mas estava aprendendo.

Lembro-me de que, naquela época, não tínhamos internet, assim o rádio e os CD's dividiam minha atenção com a televisão, os desenhos animados e os brinquedos, ambiente totalmente musical. A música sempre foi tratada como profissão, não apenas a profissão do meu tio, mas também do meu pai, que, mesmo distante, eu ouvia as histórias de quando ele começou a tocar, de quando montou suas primeiras bandas, histórias dos shows e das viagens. Voltando ao violão, eu não tinha professor, a não ser as revistinhas de cifras^{1 2}, que eu já conhecia todo o repertório de tanto ouvir meus irmãos tocar,

¹ “as partituras publicadas, em especial os *songbooks* vendidos em lojas de música, geralmente são muito imprecisos. (GREEN, 2002, p. 38, tradução nossa)”. [published scores, particularly songbooks on sale in music shops, are usually very inaccurate.] No meu caso as revistas apresentavam apenas os desenhos das cifras como indicado abaixo:



Estes desenhos indicam apenas onde pôr os dedos nas casas e cordas do violão. Apesar desta ser uma prática comum entre músicos populares, esta é uma indicação que não há

eu já cantava todas as músicas de cor, só faltava aprender os acordes para começar a me acompanhar.

A partir das observações que eu fazia dos meus irmãos no processo de aprendizagem deles, no violão, eu não tive muitas dificuldades em decifrar as cifras e os primeiros acordes vieram à tona, juntamente com os ritmos. Hoje, quando vou ensinar acordes e ritmos aos meus alunos, percebo que, em muitos casos, eles não fazem nem ideia de como segurar o instrumento, e quando eu ensino a eles, por mais que eu diga como se faz, eles aprendem mais observando, vendo como eu faço, assim como eu fiz quando comecei a aprender.

Certo dia, descobri que sabia tocar violão, e como sempre gostei de cantar, fui convidado a participar da banda do Colégio São Domingos³, como cantor. A partir deste momento, a adolescência floresceu e com ela, além da teimosia comum da idade e as mudanças da vida, comecei a tocar na igreja. Montei a primeira banda de rock com os amigos, comecei a tirar músicas de ouvido, fui aprendendo música de uma forma agradável e informal, aprendendo um pouco com cada um que passava por minhas experiências musicais.

Destaquei-me entre os amigos como a pessoa que sabia tocar violão e guitarra, logo comecei a dar aula particular de violão para eles. Descobri que dar aula de música era o que eu gostava de fazer, e que quando ensinamos alguém, aprendemos mais ainda.

Eu seguia sabendo que tinha aprendido algo, mas eu queria mais, e sabia que tinha muito a aprender e que na cidade pequena do interior não havia muito mais para onde ir. No término do ensino-médio, vim para a capital, Curitiba, morar com meu pai e estudar música. Fiz aula particular de violão clássico e teoria musical, preparando-me para o vestibular durante um ano. Entrei no curso de licenciatura em música na EMBAP.

A aprendizagem que tive durante a graduação foi intensa. Pela primeira vez, tive contato com o ensino formal, que me exigiu esmerar naquilo que eu

definição de tempo nem de ritmo, que geralmente é indicado genericamente, como rock, samba, valsa ou sertanejo.

² Imagem retirada do site CifraClub. <https://www.cifraclub.com.br/vaughan-stevie-ray/pride-and-joy/>, acesso às 15h39 do dia 02/03/2018.

³ Único colégio particular da cidade de Faxinal, no norte do estado do Paraná, até hoje, minha cidade natal, onde eu e meus dois irmãos mais velhos ganhamos bolsa de estudos.

não havia aprendido informalmente, mas nada melhor do que batalhar pelo que se gosta.

Ao terminar a graduação, esta pesquisa surgiu para responder a uma inquietação. Para entender como aprendi música, como posso, assim como outros violonistas, aprender a tocar choro e aprimorar minhas aulas de violão ao ensinar este tipo de repertório da música brasileira. Este processo me fez gostar mais ainda do que faço e me apresentou muito mais do que eu sabia, não apenas sobre a música, mas também sobre o meu país, a cidade onde moro e, é claro, me ensinou a amar o choro.

O primeiro contato com o choro foi através da indicação de um colega que toca choro atualmente na cidade, o nome dele é Hudson Müller (saxofonista), através desta indicação, cheguei ao primeiro bar, no qual faria a minha pesquisa, O Bar do Fidel⁴. Ali pude ter a confirmação de outros lugares, onde o choro acontece na cidade, alguns, inclusive, já haviam sido indicados para mim por minha orientadora, como a tradicional roda na feirinha do Largo da Ordem⁵ aos domingos de manhã com o grupo Choro e Seresta⁶, que segue com uma roda aberta por toda a tarde de domingo no bar Tragos Largos⁷. Nesses ambientes, pude conhecer vários músicos que me fizeram chegar a outros lugares, como, por exemplo, na já tradicional roda de choro do Conservatório de MPB⁸ de Curitiba que ocorre todas as quintas-feiras das 17h às 19h e é aberta ao público. Outro lugar onde pude participar atuando como violonista, foi no grupo de estudo de choro no Departamento de Artes da UFPR.

Transitando por esses lugares, pude fazer meu trabalho de campo com as ferramentas etnográficas, colocando minha observação no choro, chegando,

⁴ Era localizado no Largo da Ordem na avenida Jaime Reis n°320.

⁵ A feira do Largo da Ordem ocorre desde o início dos anos de 1970 aos domingos pela manhã. atualmente é organizada pela prefeitura municipal de Curitiba. “Localizada no centro histórico de Curitiba, inicia na Rua São Francisco e termina na rua Doutor Kellers. A feira acontece aos domingos das 9:00 às 14:00 e oferece para seus visitantes os mais diversos tipos de artesanato (madeiras, tecidos, pedras, metais, fibras, sementes, gesso, cerâmica, etc...), além de pinturas em telas, música, teatro de rua.” Informação retirada do site de turismo de Curitiba: <http://www.turismo.curitiba.pr.gov.br/conteudo/feira-do-largo-da-ordem/1027> , acesso às 15h45, do dia 20/03/2018.

⁶ “foi inaugurado em 27 de novembro de 2009, pela Prefeitura e pela Fundação Cultural de Curitiba o “Palco do Choro”, juntamente com o Memorial Nireu José Teixeira, na Praça Garibaldi, com uma apresentação do grupo Choro e Seresta, que toca neste espaço desde 1973.” (PETERS, 2016, p. 61)

⁷ Também localizado no Largo da Ordem, na rua Trajano Reis n°21.

⁸ Rua Mateus Leme n°66, também no Largo da Ordem.

assim, mais próximo do meu objeto de pesquisa e dos violonistas de choro na cidade de Curitiba.

INTRODUÇÃO

O choro é uma cultura⁹ viva na cidade de Curitiba, está presente em todas as regiões do Brasil e em vários lugares do mundo. Surgiu pelo encontro de culturas diferentes, europeias, africanas, indígenas. Surgiu em meio a construção de uma cultura maior, a miscigenada cultura brasileira.

Mas choro não é apenas um estilo musical?

Perguntas como esta surgem junto a tantas outras comuns, como: choro não é samba? Quantos ritmos tem o choro? Quais são as formas do choro? Quais instrumentos tocam choro? Por que o nome “choro”, se a música não é triste? Quando surgiu o choro?

Talvez para quem viva o choro com a mesma naturalidade que se expressa em sua língua materna, estas perguntas sejam simplesmente respondidas. Mas ao definir o choro como o campo da pesquisa, e para a construção do objeto desta pesquisa, questões como as citadas, anteriormente, foram essenciais para se descobrir o que e como pesquisar.

Desde o início, as principais ideias foram utilizar os conhecimentos prévios, os estudos prévios, que foram importantes meios para alcançar a oportunidade de realizar este trabalho.

Os estudos e conhecimentos prévios sobre o violão motivaram as investigações relativas a aprendizagem do choro, especificamente por violonistas. Reconhecendo o choro como cultura, o principal objetivo foi descobrir como violonistas em Curitiba são enculturados no choro. Investigar como os violonistas aprendem a tocar choro faz parte de objetivos específicos,

⁹ Nardi organiza em dois elementos principais o conceito de cultura, *realizações* e *transmissão*: “As *realizações* - ou modificações - que o homem opera no mundo são o resultado, consciente ou inconsciente, material e não-material, de toda a atividade intelectual, psíquica e manual do homem aplicado ao mundo e a ele mesmo. Trata-se de tudo o que se refere ao meio-ambiente e à sociedade, ou seja, a organização social, econômica e política que depende da cosmovisão, da ideologia e mais fatores. Aqui entram as *produções* e *manifestações culturais*. À ambas correspondem as noções de cultura popular ou erudita. Constituem um conjunto de linguagens e representações, referentes ao real ou ao irreal, isto é, a expressão da percepção do mundo e o imaginário. As produções incluem artes plásticas, literatura, música, estudos, contos e lendas, cozinha; as manifestações incluem as festas, cerimônias e religiões, os mitos, símbolos e tabus. As *ciências* são outra forma de realização; correspondem aos conhecimentos e às práticas consideradas aqui como saber técnico. Essas realizações não existiriam sem o processo de *transmissão*, principalmente na sociedade, pois o homem pode deixar a marca de sua passagem no mundo sem intenção de transmiti-la (mudanças na natureza, por exemplo). Trata-se de língua, história e educação. (NARDI, 2002, p. 2-3)

assim como buscar as respostas das perguntas já deferidas aqui, que são pertinentes à cultura do choro.

Pesquisas com temas que giram em torno do choro em Curitiba vêm crescendo, mas cada uma com uma especificidade. Em 2016, João Egashira fez mestrado pela UFPR, e sua dissertação também é direcionada para o choro em Curitiba. No mesmo ano, Leandro Gaertner publicou sua tese de doutorado, desenvolvida na Université Paris-Sorbonne, disponibilizada pelo autor, com o título em português de: *Jogo de Ritornelos: Um jogo de graça*¹⁰, mostra o choro como um jogo, uma cultura viva e criativa, analisa gravações do jovem Pixinguinha no grupo Os Oito Batutas no início da década de 1920, traz à tona questões da reprodutibilidade espetaculista, fala de vários assuntos pertinentes e comuns a trabalhos relacionados ao choro como a sua história, além de entrevistas com músicos praticantes de choro.

Também, no ano de 2016, Ana Paula Peters publicou o livro: *Nas Trilhas do Choro*, este livro retrata, historicamente, o choro em Curitiba com fatos relacionados às trilhas das rádios, dos festivais, dos lugares e das rodas.

Em 2012, Tiago Portella organizou o *Songbook do Choro Curitibano*, no início, deste trabalho, o autor e mais três pesquisadores fazem a contextualização histórica do choro, seguida da apresentação de compositores curitibanos e das partituras do choro curitibano. Portella, na parte reservada a si neste primeiro capítulo, fala sobre a história paranaense e sua música popular. Entre os outros pesquisadores que contribuíram no início deste livro temos Marília Giller, que relata historicamente sobre os regionais de choro e das *jazz bands* em Curitiba entre a década de 1920 à 1940. Peters disserta, sobre os regionais de choro e os programas de auditório das rádios. Cláudio Fernandes, dentro deste mesmo espaço, defende o choro curitibano, ideia defendida também por este livro desde seu título.

Os trabalhos, citados acima, além de serem produções intelectuais importantes para o estudo do choro, e, especificamente, do choro na cidade de Curitiba, também, fizeram parte das referências bibliográficas do trabalho, que, no primeiro capítulo, faz um breve histórico do choro, seguido da trajetória do choro na cidade de Curitiba.

¹⁰ Título da tese em francês: *Jeu de ritournelles : vitalité de la roda de choro*.

No capítulo 2, é apresentado o conceito de enculturação, apresentado por Lucy Green em seu livro intitulado: *How Popular Musicians Learn*, publicado em 2002. Este conceito se constitui das seguintes ações: tocar, compor e escutar. Em sua pesquisa, Green entrevistou músicos de *Rock*, britânicos, e identificou em suas práticas seu conceito de enculturação, que foi utilizado aqui com os violonistas de choro de Curitiba. É evidente que há diferenças entre os músicos britânicos e os brasileiros, entre os chorões e os roqueiros, mas o que é analisado tanto neste trabalho, quanto no de Green, mesmo levando em consideração as especificidades de cada cultura, são os processos de aprendizagem de músicos populares, através da enculturação musical.

No capítulo 3, é contextualizado o campo em que esta pesquisa foi realizada. Apoiado pela pesquisa bibliográfica, o campo deste trabalho contou com vários lugares da cidade de Curitiba. Estes lugares, em sua maioria, concentram-se no Largo da Ordem, localizado no bairro central e histórico São Francisco, onde o choro é praticado em diversos bares e no Conservatório de MPB de Curitiba. Além dos bares e do conservatório, outros lugares que se destacam pelo interesse da prática e do ensino do choro são as faculdades de música presentes em Curitiba.

No capítulo 4, é apresentada a metodologia desenvolvida. Para se realizar a pesquisa qualitativa, que não busca apresentar uma teoria sobre um campo tão extenso como é o do choro, de uma forma geral, quanto dentro de Curitiba, foi preciso usar ferramentas etnográficas para coletar dados pertinentes, que, posteriormente, foram analisados, para que pudessem ser alcançados os objetivos traçados na pesquisa. Entre estas ferramentas estão a observação, os registros de campo e as entrevistas.

No capítulo 5, são feitas as análises dos dados coletados em campo. Como as entrevistas são os dados mais concretos da pesquisa, são através delas apoiadas nas observações e registros do campo que são apresentadas as questões de como cada um dos violonistas são enculturados no choro. Apesar de terem sido feitas, praticamente, as mesmas questões para os entrevistados, e suas respostas, muitas vezes, serem semelhantes, e por isso podem ser comparadas, o número de entrevistados não é suficiente para gerarmos uma tese sobre como qualquer indivíduo alheio a esta pesquisa pode

aprender o choro, mas sim mostrar como cada um dos participantes aprendeu a tocar choro no violão.

Na última parte são reveladas as conclusões desta pesquisa. Nela são relatadas as realizações e os objetivos alcançados pelo trabalho, como o avanço no entendimento dos processos cognitivos dos violonistas de choro da cidade de Curitiba, na qual comprovamos que os violonistas que investigamos são enculturados no choro. Também ampliamos o conhecimento de lugares onde o choro acontece, o interesse de instituições de ensino em oferecer o ensino do choro e a importância de bares, que têm em suas programações eventos relacionados ao choro para a aprendizagem do estilo.

1 - O CHORO EM CURITIBA

1. 1 Pequeno Histórico do Choro

Para chegar na história do choro em Curitiba, é interessante que saibamos de onde veio este gênero musical, que fez nesta cidade uma de suas moradas, que encontrou entre as araucárias um lugar para entoar junto às gralhas e os sabiás seus ritornelos, suas formas chorosas de interpretar danças e de improvisar sobre temas inesquecíveis de seus contracantos.

Desde cerca os anos 1860-70 já se fala em “*choro*”. Estes eram os anos do grupo o “choro do Callado”, organizado pelo jovem flautista, professor e compositor Joaquim Callado, que desde cedo se interessou pelos conjuntos à base de violões e cavaquinhos. Neste arranjo instrumental, o violão pode fazer linhas melódicas criativas na função de condução harmônica com figuras características de baixo (*baixaria*), em contraponto ao tema principal tocado geralmente por instrumentos melódicos “solistas”. O cavaquinho está no “centro” rítmico dando a *levada*¹¹⁽¹²⁾, a harmonia e, como os violões, participando da roda musical também como solista. A prática de se reunir para fazer esta música que foi se chamando *Choro*, desde cerca das duas últimas décadas do século 19 tem também bastante relação com a demanda de música para os bailes e outros eventos sociais. Ainda hoje esta relação música e dança no ambiente do Choro é uma realidade. (GAERTNER, 2016, p. 30, tradução do autor)¹³

¹¹ A expressão *levada* é corrente entre os músicos brasileiros e pode ser entendida como o andamento e/ou figurações rítmicas características de cada performance, como um reconhecimento do território expressivo. Por exemplo, o cavaquinho inicia a música dando a *levada*; ele expõe aos demais músicos da roda uma primeira ideia comum de *ritmo* para que o jogo possa acontecer. (GAERTNER, 2016, p.30, tradução do autor)

¹² L'expression « *levada* » est utilisée couramment entre les musiciens brésiliens pour désigner le mouvement et/ou la figure rythmique caractéristiques de chaque interprétation, comme une reconnaissance du territoire expressif. Par exemple, le cavaquinho commence une musique donnant la *levada* ainsi il expose aux autres musiciens de la roda une première idée commune de rythme pour que le jeu puisse se faire. (GAERTNER, 2016, p.34)

¹³ Dès les années 1860-70 environ, on parlait déjà de « *choro* ». C'étaient les années du groupe « O *Choro* do Callado », fondé par le jeune flutiste, professeur et compositeur Joaquim Callado, qui très tôt s'intéressa aux groupes à base de guitares et de cavaquinhos. Dans cette configuration instrumentale, la guitare peut faire des lignes mélodiques créatives pour assurer la fonction de conduction harmonique avec des figures caractéristiques de basse (*baixarias*), en contrepoint au thème principal joué généralement par les instruments mélodiques « solistes ». Le cavaquinho est au « centre » rythmique donnant la *levada*⁶¹, l'harmonie et, tout comme les guitares, il participe aussi comme soliste dans la *roda* musicale. La pratique consistant à se réunir pour faire cette musique baptisée *choro*, à partir des dernières décennies du XIXe siècle, s'est aussi accrue en raison du développement des bals et autres événements sociaux à cette époque. Encore aujourd'hui, cette relation entre la musique et la danse dans l'ambiance du *choro* est une réalité. (GAERTNER, 2016, p. 34)

No livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*¹⁴(¹⁵), de 1936, escrito por Alexandre Gonçalves Pinto, que era carteiro e chorão, ele retrata suas experiências no mundo do choro na cidade do Rio de Janeiro, lugar onde o movimento do choro iniciou. Neste livro, o autor retrata vários chorões, como o flautista Callado, o violonista Donga, o multi-instrumentista Pixinguinha, a pianista Chiquinha Gonzaga, dentre outros importantíssimos músicos e chorões que fizeram parte principalmente da geração do fim do século XIX e início do XX da música brasileira.

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. (PETERS, 2005, p. 58)

O livro de Gonçalves Pinto, também conhecido como “Animal”, é muito importante, e, pode ser lido como uma espécie de etnografia do seu cotidiano em meio àqueles mestres do choro. É um trabalho escrito na época e sobre ela, que apresenta o ambiente cultural em que o choro ocorria, na então capital do país: conta como eram as festas, os encontros, e principalmente os perfis, as virtudes e habilidades dos músicos e das personalidades que produziam e incentivavam o choro.

Além do choro, outros estilos e gêneros musicais brasileiros foram desenvolvidos, sendo o samba e o choro¹⁶, alguns dos que alcançaram um reconhecimento nacional.

A partir da segunda metade de 1800, a cidade do Rio de Janeiro passava por um processo de modernização, e que por consequência gerou novas classes sociais:

O prefeito Pereira Passos criou uma reforma na cidade que ficou conhecida como “Bota abaixo”. Deste processo de demolições e proibições dos cortiços – motivados pela modernização e questões de

¹⁴ Muito do que sabemos hoje sobre a vida dos músicos e da vida musical da capital do Brasil no final do século 19 e primeiras décadas do século 20, devemos ao chorão, carteiro e escritor Alexandre Gonçalves Pinto (c.1870-c.1940). (GAERTNER, 2016, p. 31, tradução do autor)

¹⁵ Une grande partie de ce que nous savons sur la vie des musiciens et la vie musicale de la capitale du Brésil de la fin du XIXe siècle et des premières décennies du XXe siècle, nous le devons au *chorão*, postier et écrivain Alexandre Gonçalves Pinto (1870 - 1940). (GAERTNER, 2016, p. 35-36)

¹⁶ segundo João da Bahiana, na casa de Tia Ciata os espaços eram divididos da seguinte forma: baile na entrada ou Sala de Visita com Choro, no Meio da casa, Samba de Partido-alto e a Batucada nos Fundos ou no terreiro, Samba-de umbigada. Tanto o Choro como o Samba, durante muito tempo foram músicas marginalizadas; portanto, não faziam parte da música oficial no Brasil. (FERNANDES, 2011, p. 20)

saúde pública – inicia-se a favelização e a marginalização da população mais pobre com consentimento da Prefeitura. Essa população se dirige para as margens do centro em direção à Cidade Nova e subúrbios da Zona Norte. (COSTA, 2006, p. 16)

Tinhorão denomina a classe que surgiu, a partir desta reestruturação urbana, como sendo os pequenos burocratas, pois estes tentavam imitar as classes mais altas.

A camada mais ampla dos pequenos burocratas passava a cultivar a diversão familiar das reuniões e bailes nas salas de visita, ao som da música agora mais comodamente posta ao seu alcance: a dos tocadores de valsas, polcas, *schottisches* e mazurcas a base de flauta, violão e cavaquinho. (TINHORÃO, 2010, p. 205)

Estes tocadores, ao misturarem suas influências africanas que vinham desde os barbeiros¹⁷ nas suas formas de tocar, começaram a desenvolver um jeito brasileiro de tocar estas músicas, gerando assim um estilo musical, gerando e abrangendo mais do que apenas um gênero musical.

O Gênero Choro começa a germinar de maneira “abrasileirada” quando os músicos do final do século XIX e início do século XX (1890) encontraram o jeito peculiar de executar as danças de salão europeias. Esse fato ocorreu logo após a segunda metade do século XVIII, quando o Brasil passou por uma reestruturação urbana e cultural com a vinda da corte portuguesa. Posteriormente, foram incorporados elementos rítmicos, harmônicos e melódicos das culturas indígena, europeia e africana. (FERNANDES, 2011, p. 24)

Impulsionados por esta reestruturação social e urbana, em uma época onde não havia o rádio, televisão e internet, e a música sendo uma das opções de lazer que só podia ser apreciada presencialmente, o choro surgiu como uma manifestação cultural urbana.

No início do século XX, o choro não era ainda um gênero musical e sim uma forma de tocar, que devido a sua interpretação chorosa passara a denominar as festas e os grupos que o tocavam.

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. (PETERS, 2005, p. 59)

¹⁷ 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 apud PETERS 2005, p. 60)

Além dos instrumentos já citados, outros instrumentos foram incrementados ao choro como o saxofone, bombardino, oficleide e tuba, pois “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” (PETERS, 2005, p. 60). Ao dar espaço a outros instrumentos, as bandas passaram a fazer as primeiras gravações de choro.

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, para que tudo saísse já na primeira vez. (PETERS, 2005, p. 62)

As primeiras gravações foram essenciais para a divulgação do choro, e foi quando se iniciou o processo de transformação de um estilo musical para ser reconhecido como um gênero, pois engloba uma grande variedade de ritmos e instrumentações. Devido a esta pluralidade este estilo é considerado virtuosístico, exigindo de seus executantes um vasto conhecimento de música brasileira.

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, apud PETERS, 2005, p. 63)

As gravações também foram fundamentais para a profissionalização de vários músicos, sendo comum que eles tivessem outras profissões, “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” (PETERS, 2005, p. 64). Ainda hoje, mesmo com o grande crescimento e profissionalização de músicos, é comum que vários músicos tenham uma outra profissão em primeiro plano, trabalhando com música nas horas vagas ou como diversão.

Segundo a autora (Virgínia de Almeida Bessa), podemos ter uma ideia do que Pixinguinha tocava (e como tocava) nos seus primeiros anos como músico profissional, a partir das gravações que ele fez

com o grupo *Choro Carioca*¹⁸⁽¹⁹⁾ a partir de 1911, ano de sua estreia fonográfica²⁰⁽²¹⁾. Este foi o ano que Pixinguinha completou 14 anos de idade e daí em diante não parou mais de gravar. Até o ano de 1927, início das gravações elétricas no Brasil, participou de 35 gravações solo ou em conjunto, uma média de duas por ano. (GAERTNER, 2016, p. 38, tradução do autor)²²

¹⁸ O grupo *Choro Carioca* era formado pelos músicos Irineu de Almeida (eufônio e oficleide), Bonfiglio de Oliveira (pistom), pelos irmãos de Pixinguinha, Léo e Otávio (violões) e Henrique (cavaquinho) (BESSA, *op. cit.*, p.49). Lembramos que por volta das décadas de 1860 e 1870 o grupo *Choro do Calado* já era conhecido na capital do império, Rio de Janeiro, e que poucos meses após a morte de Joaquim Calado, em 1880, a sua música *Flor Amorosa* foi publicada. A publicação desta música é considerada um marco deste novo estilo interpretativo que nascia e que era reconhecido em Joaquim Calado. Este fato nos mostra como a expressão “Choro” já era termo corrente no vocabulário carioca das últimas décadas do século 19, enquanto historiadores ao longo do século 20 constroem a narrativa histórica do Choro desde as grandes mudanças sociais ocorridas no Rio com a chegada da corte portuguesa e todo aparato estatal em 1808 (fugida de Lisboa poucos dias antes da entrada das tropas de Napoleão Bonaparte!). Anos depois, em 1815, o Rio de Janeiro tornou-se a capital do “Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves”. Isto ocasionou uma sensível reforma urbana e cultural, por exemplo, com a criação de cargos públicos e a chegada de músicos com seus instrumentos de origem europeia como o piano, clarinete, violão, flauta transversal, bandolim, cavaquinho e os instrumentos de metal. Assim, com esses viajantes, também chega ao Brasil a música de dança de salão em voga na Europa, como a valsa, a mazurca, a schottish e principalmente a polca, que viraram moda nos bailes daquela época. (GAERTNER, 2016, p. 38, tradução do autor)

¹⁹ Le groupe *choro Carioca* était formé des musiciens Irineu de Almeida (euphonium et ophicleide), Bonfiglio de Oliveira (piston), par les frères de Pixinguinha, Léo e Otávio (guitares) e Henrique (cavaquinho) (BESSA, *op. cit.*, p. 49). Rappelons nous qu’aux alentours des décennies 1860 et 1870, le groupe “choro de Callado” était déjà connu dans la capitale de l’Empire, Rio de Janeiro, et que quelques mois après la mort de Joaquim Callado, en 1880, sa musique *Flor Amorosa* fut publiée. La publication de cette musique est considérée comme une marque de ce nouveau style interprétatif naissant et qui était caractéristique de Joaquim Callado. Ce fait nous montre combien l’expression “*choro*” était déjà un terme courant dans le vocabulaire carioca dans les dernières décennies du XIXe siècle, alors que les historiens au long du XXe siècle construisirent la narration historique du *choro* depuis les grands changements sociaux qui se produisirent à Rio de Janeiro avec l’arrivée de la cour portugaise et tout l’appareil étatique en 1808 (fuyant Lisbonne peu de jours avant l’entrée des troupes de Napoléon Bonaparte !). Des années après, en 1815, Rio de Janeiro devint la capitale du « Royaume Uni du Portugal, Brésil e Algarves ». Ceci occasionna une sensible réforme urbaine et culturelle, par exemple, avec la création de charges publiques et l’arrivée de musiciens avec leurs instruments d’origine européenne comme le piano, le violon, la guitare, la clarinette, la flûte traversière, la mandoline, le cavaquinho et les cuivres. Ainsi, avec ces voyageurs, arrivèrent aussi la musique de danse de salon en vogue en Europe, la valse, la mazurka, le scottish et principalement la polka, que devinrent une mode dans les bals de l’époque.(GAERTNER, 2016, p. 43-44)

²⁰ Na tese de Luiza Mara Braga Martins (MARTINS, Luiza M.Braga, *Os oito batutas: uma orquestra melhor que a encomenda*, Tese de Doutorado orientada por Martha Campos Abreu, PPG-História Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2009, p.52), a data da estreia fonográfica de Pixinguinha aparece como sendo no ano de 1913, ano que ele contava com 16 anos. Este dado na tese de Martins é atribuído ao pesquisador Ary Vasconcelos. (GAERTNER, 2016, p. 38, tradução do autor)

²¹ Cette date selon BESSA, *op. cit.*, p. 49. Dans la thèse de MARTINS, Luiza M.Braga, *Os oito batutas: uma orquestra melhor que a encomenda*, Tese de Doutorado orientada por Martha Campos Abreu, PPG-História Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2009, p. 52, la date de sortie phonographique de Pixinguinha semble être 1913, année de ses 16 ans. Cette date dans la thèse de Martins est attribuée au chercheur Ary Vasconcelos. (GAERTNER, 2016, p. 44)

²² Selon elle, nous pouvons avoir une idée de ce que Pixinguinha jouait (et comment il jouait) dans ses premières années comme musicien professionnel, à partir des enregistrements qu’il fit

Pixinguinha²³ foi um dos músicos que teve a possibilidade da profissionalização, através do início das gravações e do posterior início das rádios. Outros meios em que os músicos atuavam profissionalmente eram “em teatros de revista, orquestras de cinema ou ao aderirem às *jazz bands*” (PETERS, 2005, p. 65).

Na década de 1920 outros ritmos foram agregados ao choro, como o frevo, canções sertanejas, maxixes, lundus, emboladas e cocos. Estes sotaques musicais foram trazidos ao Rio de Janeiro devido ao êxodo nordestino e apropriado por grupos como Caxangá, Os Oito Batutas e os Turunas Pernambucanos. Estes novos estilos vieram a contribuir com a nacionalização do choro e a acrescentar instrumentos como o ganzá e o pandeiro, que posteriormente consolidaram a formação dos conjuntos regionais da década de 1930, que eram formados por pandeiro, cavaquinho, violão e flauta. (PETERS, 2005)

Com o fim das gravações mecânicas, no fim da década de 1920 dando espaço às gravações eletromagnéticas, e com o surgimento das escolas de samba no início da década de 1930, as canções passaram a ter mais destaque fazendo com que chorões perdessem grande visibilidade midiática, mas a formação dos grupos regionais continuou sendo um grande sucesso nos programas de auditório das rádios. (PETERS, 2005)

“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” (PETERS, 2005, p. 68). Estas orquestras inspiradas nos grupos estrangeiros, incorporaram em suas formações instrumentos de percussão tipicamente usados na música brasileira, além de ter em seus repertórios choros e sambas.

avec le groupe *choro Carioca* à partir de 1911, année de leur première sortie phonographique. Cette année là Pixinguinha fête ses 14 ans et ne cessa jamais plus d'enregistrer. Jusqu'en 1927, début des enregistrements électriques au Brésil, il participa à 35 enregistrements solo ou en groupe, une moyenne de deux par an. (GAERTNER, 2016, p. 43-44)

²³ Pixinguinha foi músico profissional, considerado para muitos como a maior referência do choro de todos os tempos, e um dos maiores compositores de música popular brasileira. Considerado como um dos principais sistematizadores do choro, fazendo com que o estilo de tocar se tornasse um gênero musical (GAERTNER, 2016). Foi integrante do grupo *Os Oito Batutas*, um virtuose, tocava flauta e saxofone. Como vimos ele foi uma personalidade importante para a música brasileira, desde tenra idade começou a participar de gravações. No ano 2000 foi sancionada a lei que, na data do seu aniversário de nascimento, no dia 23 de abril, como o dia nacional do choro. veio a falecer em 1973 deixando grande obra musical entre gravações, composições e vídeos.

Nas décadas seguintes, o choro passou por uma espécie de volta às raízes, com a diminuição de espaço nas rádios e com o surgimento da televisão, as rodas de choro familiares e nos bares foram os locais onde o estilo continuou sendo cultuado.

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. (PETERS, 2005, p.73)

Em 1977, foi organizado o I Encontro Nacional do Choro, no mesmo ano, ocorreu o I Concurso de Conjuntos de Choro e I Festival Nacional do Choro. Em 1978, foi montada a Camerata Carioca por Joel Nascimento, dando conotação camerística ao conjunto regional. Também em 1978, houve o II Concurso de Conjuntos de Choro, e, em 1979, o III Concurso de Conjuntos de Choro, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1980, houve o IV Concurso de Conjuntos de Choro na mesma universidade. (PETERS, 2005)

“O choro reaparece vitalizado também na década de 70, impulsionado pela volta do conjunto Época de Ouro e o aparecimento de conjuntos como: Galo Preto, Os Carioquinhas, e outros” (COSTA, 2006, p. 21). A partir de então, surgiram vários grupos de choro, e por consequência, vários músicos de renome. O interesse de eventos em torno do choro e a mistura do estilo com novos gêneros musicais como o rock e música clássica, além de manterem vivo os costumes, continuam a reinventar o choro até os dias atuais.

1. 2 Presença do choro em Curitiba

Sabendo um pouco de onde veio e como surgiu o choro, sua presença nos bailes e nas manifestações culturais, que não só deram origem ao choro, mas também ao samba, que, posteriormente, foram reconhecidos como gêneros musicais. Agora, adentraremos na história de como estes acontecimentos chegaram ao Paraná, e, essencialmente, como este estilo se desenvolveu até chegar hodiernamente em Curitiba.

Desde a emancipação do Paraná (1853), as etnias locais foram em busca de uma identidade cultural. Mais tarde, apoiados pela Proclamação da

República (1889), o povo em busca do desenvolvimento urbano e cultural passou a se preocupar com a produção musical, então, surgiram alguns compositores, dentre eles, podemos citar: Brasília Itiberê da Cunha (1843-1913), Augusto Stresser (1871-1918), Benedito Nicolau dos Santos (1878-1956), Bento Mossurunga (1879-1970), Hermínia Lopes Munhoz (1871-1918) e José da Cruz (1897-1952). (PORTELLA, 2012).

No período de passagem entre os Séculos XIX e XX, a música era divulgada, principalmente, por meios impressos e pela audição ao vivo, e foi neste contexto que:

Tornou-se febril a apropriação, pelos compositores, dos ritmos de polca, maxixe, valsa, tango, *habanera*, marcha, lundu, além de outros ritmos regionais, fundamentais para a consolidação da música popular produzida no Brasil durante toda a primeira metade do século XX. (PORTELLA, 2012, p. 20)

Um fato que afirma a popularização de ritmos ditos populares vem do registro que temos de música escrita no Paraná, “a primeira partitura tipografada no Paraná, em 1898, foi a polca *Novo Mundo*, do flautista, violonista e já citado compositor Bento Nicolau dos Santos²⁴, considerado gênio em seu tempo por sua significativa contribuição para as artes.” (PORTELLA, 2012, p. 18)

No início do século XX, os teatros foram um dos lugares que tinham grande importância para divulgação de trabalhos artísticos musicais. Em Curitiba, existiam dois teatros fundamentais para essa divulgação e intercâmbio cultural, principalmente entre as capitais brasileiras, são eles o Theatro São Theodoro - que mais tarde foi transferido para outro lugar e, atualmente, chama-se Teatro Guaíra - e o Theatro Hauer.

Em 1907, o periódico *O Olho da Rua*, publicou o artigo *Grande Forrobodó*, onde provavelmente o choro é citado pela primeira vez em Curitiba. (PORTELLA, 2012). A cidade já contava com seus primeiros grupos regionais²⁵, grupos onde a prática do choro ocorria, antes mesmo da virada do

²⁴ Benedito Nicolau dos Santos desempenhou importante papel na história do gênero musical Choro no Paraná. Como o choro era frequente no repertório de pianistas e orquestras que tocavam em salas de cinema no Brasil, várias obras compostas por ele para o repertório de sua orquestra, que tocava no Cine Paranaguá, pertencem a esse gênero. (Lorenzoni, 2014, p. 40)

²⁵ Os primeiros relatos de grupos de Choro na capital paranaense vêm do início do século XX, e a maioria destes grupos contavam com a presença do violão. Dentre estes grupos podemos

século, mas a fonte documental que temos é que “um dos primeiros registros fotográficos de um grupo com essas características é datado de 1905, o Regional Família Todeschini, composto por três violões, duas flautas e um bandolim.” (PORTELLA, 2012, p. 20).

Os grupos regionais foram essenciais para a divulgação e manutenção do choro, principalmente nas ondas do rádio que chegaram ao Brasil, a partir de 1922 na cidade do Rio de Janeiro. O rádio tem sua primeira tentativa em Curitiba, em 1924, com a Rádio Clube Paranaense.

Mobilizando a população em torno dessa novidade e com grandes sacrifícios, a Rádio Clube Paranaense realizou suas transmissões, tendo 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. (PETERS, 2016, p. 23)

Neste momento, outra formação de grupo instrumental que começou a fazer muito sucesso foram as denominadas *Jazz Bands*. Originárias dos Estados Unidos, Giller nos atenta que estas bandas não tocavam apenas *Jazz*, tocavam também todo tipo de ritmos tipicamente brasileiros. A característica dessas bandas era principalmente baseada na sua formação instrumental, contando com bateria, saxofones, outros instrumentos de sopro e piano, e a maneira de se vestirem, com “sapatos de verniz brilhante, calça com vinco, camisa branca, paletó escuro e gravata borboleta” (GILLER, 2012, p. 28).

Outras Rádios que surgiram em Curitiba foram a ZHY-8 Rádio Marumby, em 1946, e a ZYM-5 Rádio Guairacá, em 1947. As rádios contavam com apoio dos grupos regionais para os programas de calouros, com a presença do violão. A partir do surgimento da televisão, muitos músicos migraram do rádio para este novo meio de comunicação. “Os conjuntos regionais foram perdendo o seu mercado de trabalho e ficaram restritos muitas vezes às atividades de lazer, como serestas e festas de subúrbio.” (PETERS, 2012, p. 39)

Na segunda metade do século XX, a cidade contou com a criação de novos lugares que possibilitaram novamente a visibilidade dos regionais e da prática do choro. Na década de 1970, alguns dos acontecimentos importantes para a produção cultural de Curitiba foram a criação da Fundação Cultural de

citar os seguintes: Regional da Família Todeschini, Regional Vosgrau, Regional Jazz Band de José da Cruz, Oriente Jazz Band, Regional dos Irmãos Otto (Portella, 2012).

Curitiba – FCC, a inauguração do Teatro Paiol e do Teatro Universitário de Curitiba – TUC, também foi a década em que o Grupo Choro e Seresta²⁶ começou a se apresentar na feira do Largo da Ordem aos domingos. (FERNANDES, 2012).

A década de 1980, foi marcada por um acontecimento importante, “foi idealizado o projeto de implantação do conservatório na cidade de Curitiba pelo prefeito Jaime Lerner” (FERNANDES, 2012, p. 44). Inaugurado na década de 1990, o Conservatório de MPB propiciou em Curitiba o ensino formal de música popular brasileira, principalmente do choro que anteriormente era transmitido oralmente em vários lugares da cidade (FERNANDES, 2012). Esta década impulsionada pela criação do Conservatório, contou com o surgimento das Oficinas de Música Popular Brasileira, a primeira orquestra do Conservatório, grupos de prática de choro e a Oficina de Música de Curitiba - (que desde 1993, acontecia em janeiro, e no ano de 2017 foi cancelada por motivos políticos, mas voltou a acontecer em 2018).

Com a institucionalização do Dia Nacional do Choro pela lei n° 10.000 no dia 4 de setembro de 2000, pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso, que dispõe sobre a sua criação e institui a comemoração anualmente no dia 23 de abril, data de nascimento de Alfredo da Rocha Viana Filho, Pixinguinha. Assim, a partir de 2001, várias rodas e apresentações foram feitas para esta comemoração! (PETERS, 2016 p. 41)

Além da lei que vimos acima, que fortalece a presença do choro em Curitiba, surgiram os frutos do CMPB e das oficinas, como a formação de vários grupos regionais. O empresário e produtor cultural Beto Batata (Robert Amorin) disse que em 2001 colaborou com a criação do Clube do Choro de Curitiba, que não tinha sede fixa e se reuniam esporadicamente para a realização de eventos e festivais de composição de choro. O Clube teve a iniciativa de a partir de 2002, participar na realização e comemoração do Dia Nacional do Choro durante uma semana (PETERS, 2016). Em 2005 foi criada a Oficina de Choro - que não foi oferecida este ano – na Faculdade de Artes do Paraná, atual campus Curitiba II da UNESPAR, como projeto de extensão. Entre 2010 e 2011 por iniciativa de Cláudio Fernandes se iniciou o Grupo de

²⁶ Tradicional grupo de choro da cidade de Curitiba, seu primeiro nome foi Choro e Samba. Continua se apresentando na feira do Largo da Ordem todos os domingos, já está na terceira geração de músicos. Página do FaceBook: <https://www.facebook.com/choroeseresta/>.

Prática de Choro na UFPR, período em que ele realizou seu mestrado na instituição.

Além de todos os lugares já relatados, “a música em família e em casa, que também é importante para a prática do choro, vai ser uma prática constante em Curitiba” (PETERS, 2016, p. 13). Podemos dizer que a prática de Choro é uma constante e continua viva em diferentes lugares em Curitiba.

2 – O CONCEITO DE ENCULTURAÇÃO DE LUCY GREEN

Enculturar-se é aprender uma cultura, se habituar à vestimenta, alimentação, linguagem verbal e corporal, religião, sexualidade, diversão, luto, hierarquias, às artes e a tudo que envolve uma sociedade. Logo, todos somos enculturados de alguma forma. O que nos difere, muitas vezes, é o nível de enculturação que temos em relação a outras pessoas em certas atividades.

Para aprender uma cultura é preciso desenvolver habilidades e ter conhecimento sobre ela. Em música, “as habilidades são frequentemente associadas ao controle motor, como a habilidade de tocar escalas rápidas, enquanto o conhecimento está conectado com noções de compreensão ou afinidade” (GREEN, 2002, p. 21, tradução nossa)²⁷. Logo, para ser enculturado musicalmente é necessário o contato direto com a música.

O conceito de enculturação musical refere-se à aquisição de habilidades e conhecimentos musicais por imersão na música cotidiana e nas práticas musicais do contexto social de alguém. Quase todos em qualquer contexto social são musicalmente enculturados. Não pode ser evitado porque não podemos fechar nossos ouvidos e, portanto, entramos em contato com a música que nos rodeia, não apenas por escolha, mas inconscientemente. É útil conceber três formas principais em que nos envolvemos diretamente com a música: tocar (incluir canto), compor (incluir improvisação) e escutar (incluir audição). (GREEN, 2002, p. 22, tradução nossa)²⁸

Os tipos de envolvimento com um determinado estilo de cultura musical contribuem para o processo de aprendizagem musical de cada um dentro deste contexto. Para compreender como os violonistas entrevistados foram enculturados no choro, esta pesquisa visou investigar os três tipos de envolvimento com a música que eles têm ou tiveram durante o processo de aprendizagem deles, que é: tocar²⁹, compor e escutar³⁰.

²⁷ Skills are often associated with motor control, such as the ability to play fast scales, whereas knowledge is connected with notions of understanding or acquaintance.

²⁸ The concept of musical enculturation refers to the acquisition of musical skills and knowledge by immersion in the everyday music and musical practices of one's social context. Almost everyone in any social context is musically enculturated. It cannot be avoided because we cannot shut our ears, and we therefore come into contact with the music that is around us, not only by choice but by default. It is helpful to conceive of three main ways in which we engage directly with music: *playing* (to include singing), *composing* (to include improvising) and *listening* (to include hearing). Each of these is discussed briefly below in terms of its role in enculturation towards music-making.

²⁹ Em diversas línguas se chama “jogo” à manipulação dos instrumentos musicais, como na língua árabe, por um lado, e por outro, nas línguas germânicas e eslavas. Dado que dificilmente poderia atribuir-se a uma influência ou a uma simples coincidência esta identidade entre oriente e ocidente, torna-se necessário supor a existência de alguma profunda razão

O ato de tocar não é exclusivo apenas às pessoas que tenham conhecimentos técnicos de música, como profissionais ou alunos, e não necessita de um instrumento musical instituído e conhecido, mas se expande desde explorações com o corpo, a voz³¹ e com objetos diversos até a execução consciente de instrumentos complexos como o violão, a bateria, o violino, etc. O que difere na forma de tocar de cada um, são os caminhos musicais escolhidos.

A maioria das pessoas, em algum momento, bateu um objeto repetidamente em uma mesa, experimentou algumas notas em um instrumento, cantarolou uma melodia inventada e tal como. Para poucas crianças, a enculturação em tocar música pode nunca continuar muito além disso. Mas quando vai mais longe, chega a um ponto em que o caminho se encaixa. Ao longo de uma rota, essa enculturação pode se transformar em educação formal da música, que envolve a introdução de habilidades novas ou desconhecidas e conhecimentos de tipos que normalmente não são assimilados na vida diária comum. Nos contextos ocidentais, isso costuma ocorrer através de aulas formais ou outros programas educacionais especiais. O outro caminho, ao contrário, envolve uma jornada contínua ao longo de linhas exploratórias, transformando-se imperceptivelmente em aprendizado informal de música. Este é o caminho de muitos daqueles que se tornam músicos populares. (GREEN, 2002, p. 22, tradução nossa)³²

As pessoas que não se tornaram músicos, sejam amadores ou profissionais, não são privadas do ato de tocar, de fazer música, e mesmo sem a intencionalidade, são enculturadas musicalmente. Já os músicos, percorrem caminhos onde conscientemente ou inconscientemente continuam a aprender a tocar. Os músicos selecionados para serem observados e entrevistados nesta pesquisa, aprenderam choro de diversas maneiras informais, e a maioria

psicológica, para explicar esse símbolo tão claro da afinidade entre a música e o jogo. (HUIZINGA apud GAERTNER, 2016, p. 10)

³⁰ Nesta pesquisa a palavra *listening* é traduzida como escutar, ela também pode ser traduzida como ouvir, mas a palavra ouvir é usada com outra conotação, sendo classificado como escuta distraída.

³¹ O canto também é considerado como uma forma de tocar, porém como utilizamos um outro verbo para este ato, facilmente o cantar é distinguido de tocar, e classificado como um ato de não-músico. Uma das dificuldades é a associar ao canto um instrumento, que no caso é o próprio corpo do cantor.

³² Most people have at some stage banged an object repeatedly on a table, experimented with a few notes on an instrument, hummed a made-up melody and such like. For a few children enculturation into playing music may never proceed much beyond that. But when it does proceed further, there comes a point where the path forks. Along one route such enculturation may turn into formal music education, which involves the introduction of new or unfamiliar skills and knowledge of sorts that are not normally assimilated in ordinary daily life. In Western contexts this usually occurs through formal instrumental tuition or other special educational programmes. The other path, by contrast, involves a continued journey along exploratory lines, turning imperceptibly into informal music learning. This is the path taken by many of those who become popular musicians.

em algum momento, teve aulas formais de música, algumas relacionadas com choro e outras não (ver capítulo 5). O que mostra que os músicos populares também aprendem formalmente.

Outro envolvimento que contribui para o processo de enculturação musical é a composição. A composição é uma ação criativa, abrange uma série de atividades, incluindo a improvisação (GREEN, 2002). Ao tocar um instrumento de forma exploratória, desde que aquela música não pertença a alguém ainda, ela pode ser considerada uma composição.

Não é a forma em que se compõe uma música que a designa uma composição, mas sim o ato criativo. Assim sendo, existem várias formas de compor, desde a aleatória até teorias composicionais, uma composição pode ser gravada, escrita ou não ter registro nenhum, compor uma música não depende de meios musicais formais, apesar de poderem ser usados.

A composição pode estar presente em todos os níveis técnicos musicais e a improvisação pode facilitar este processo, “a experimentação precoce com a criação de música envolve a necessidade não só tocar como discutido acima, mas também algum nível de composição sob a forma de improvisação” (GREEN, 2002, p. 23, tradução nossa)³³. O que diferencia a improvisação na composição é que ela pode vir a ser esquecida, mudada ou até mesmo decorada, ela pode seguir um padrão.

Em um choro, por exemplo, a improvisação pode ser executada na música inteira, ou seja, nas duas ou três partes da composição, ou apenas numa parte dela, definida ou não. Fernandes cita esta característica, a improvisação do choro mantida até aos dias atuais:

Por volta de 1870, Joaquim Antônio da Silva Callado criou o conjunto “O Choro de Callado ou Choro Carioca” constituído por dois violões, um cavaquinho e flauta transversal. O conjunto também era chamado de “Pau e Corda” porque as flautas eram de ébano. Observamos ainda que algumas das características do Choro mantidas desde essa época é a liberdade no acompanhamento harmônico realizado pelos violões e pelo cavaquinho, a possibilidade do improviso e o contraponto em forma de diálogo com o instrumento solista. (FERNANDES, 2011, p. 24)

A terceira ação pertinente na enculturação musical é a escuta.

Nas atividades de tocar e compor acima, os músicos estão escutando seu próprio produto musical durante o tempo que eles estão fazendo a música. Distinto disso, também, claro, escutamos música feita

³³ Early experimentation with music-making of necessity involves not only playing as discussed above, but also some level of composition in the form of improvisation.

inteiramente por outras pessoas. (GREEN, 2002, p. 23, tradução nossa)³⁴

A escuta musical pode ser dividida em três momentos: escuta intencional, escuta atenta e escuta distraída. “Em primeiro lugar, a *escuta intencional* tem o objetivo ou propósito específico de aprender algo para que isso possa ser usado de alguma forma após a conclusão da experiência de escuta” (GREEN, 2002, p. 23-24, tradução nossa)³⁵. Quando alguém se propõe a escutar algo para o reproduzir, mesmo que parcialmente, está escutando intencionalmente. Esta forma de escuta pode ser direcionada para a memorização ou notação de alguma sequência musical, e para a comparação com outro(s) trecho(s) sonoro(s).

Na sequência, a “*escuta atenta* pode envolver a escuta com o mesmo nível de detalhes que na escuta intencional, mas sem qualquer objetivo específico de aprender algo para poder tocar, lembrar, comparar ou descrever depois” (GREEN, 2002, p. 24, tradução nossa)³⁶.

A diferença entre a escuta atenta e a escuta distraída é que ela não tem um objetivo específico, ocorre quando ouvimos, mas não prestamos atenção à música, a não ser para diversão e/ou entretenimento (GREEN, 2002).

Os três tipos de escuta não têm um tempo determinado para acontecerem, podem ocorrer durante uma mesma música ou serem individualizados durante um longo período. Por exemplo, quando um músico vai tirar de ouvido³⁷ um trecho de uma música, ele está predisposto a uma escuta intencional no trecho que ele quer aprender, mas ele pode ter uma escuta atenta nos trechos que ele não quer aprender e pode passar para uma escuta distraída, após aprender o trecho que lhe interessava. Ao ir a um concerto e prestar atenção numa música de longa duração, o indivíduo pode estar tendo uma escuta atenta, pois apesar de estar atento não está

³⁴ In the activities of playing and composing above, musicians are listening to *their own* musical product during the time that they are making the music. As distinct from this, we also of course listen to music made entirely by other people.

³⁵ First, *purposive listening* has the particular aim, or purpose, of learning something in order to put it to use in some way after the listening experience is over.

³⁶ *attentive listening* may involve listening at the same level of detail as in purposive listening, but without any specific aim of learning something in order to be able to play, remember, compare or describe it afterwards.

³⁷ Tirar de ouvido é uma expressão usada entre os músicos, que se refere ao ato de copiar uma música por ouvido.

interessado em reproduzi-la. Já em uma festa, onde a música acontece, mas não é o principal fator de interação, ela passa a ser uma escuta distraída.

Os três tipos de escuta são importantes e acontecem no processo de enculturação musical, tanto na aprendizagem formal quanto na informal.

A escuta intencional, em particular, é uma parte da aprendizagem de música informal e da educação musical formal. No entanto, para aqueles que se tornam músicos populares, bem como outros tipos de músicos vernáculos, todos os tipos de escuta - incluindo escuta atenta, escuta distraída e até mesmo audição - também formam parte central do processo de aprendizagem. (GREEN, 2002, p. 24, tradução nossa)

As atividades de tocar, compor e escutar estão entrelaçadas no fazer musical. Apesar de poderem ser praticadas separadamente estão muito próximas e influenciam diretamente na aprendizagem musical. Deste modo, o conceito de enculturação musical usado aqui conta com estes três tipos de envolvimento da escuta e é a partir deles que serão feitas as análises das entrevistas realizadas sobre como os violonistas investigados aprenderam a tocar choro.

3 – CONTEXTUALIZAÇÃO DO CAMPO

O campo da pesquisa foi dividido entre lugares de aprendizagem informais e formais. Estes lugares onde o choro é praticado, ensinado e aprendido, fazem parte do campo por serem visitados e/ou citados em conversas informais e nas entrevistas. Nem todos foram investigados *in loco*, sendo selecionados para visita, principalmente, os lugares onde o choro ocorre com mais frequência.

Os lugares tidos aqui como informais, são aqueles que são abertos ao público e que não tem a priori, a intencionalidade no ensino ou aprendizagem do choro, que são os casos de bares e da Feira do Largo da Ordem. Os considerados formais, são os que têm intencionalidade em ensinar o choro, como são as faculdades e o Conservatório de MPB.

3. 1 Largo da Ordem

O Largo Coronel Enéas é conhecido popularmente como Largo da Ordem, pois nele se encontra a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas³⁸. Este Largo faz parte do centro histórico da cidade de Curitiba e está localizado no bairro São Francisco. (O Largo está sinalizado em vermelho no Mapa 1)

Nas ruas ao redor do Largo encontram-se vários comércios de artesanatos, bares, restaurantes e espaços culturais, que se estendem ao mesmo estilo de empreendimentos e seus prédios histórico/arquitetônicos aos bairros vizinhos, centro e mercês. Estes espaços fazem com que a vida noturna nesta região seja movimentada. Além do Conservatório de MPB (indicado no Mapa 1 como CMPB) estão localizados neste bairro vários bares, onde ocorre a prática do choro.

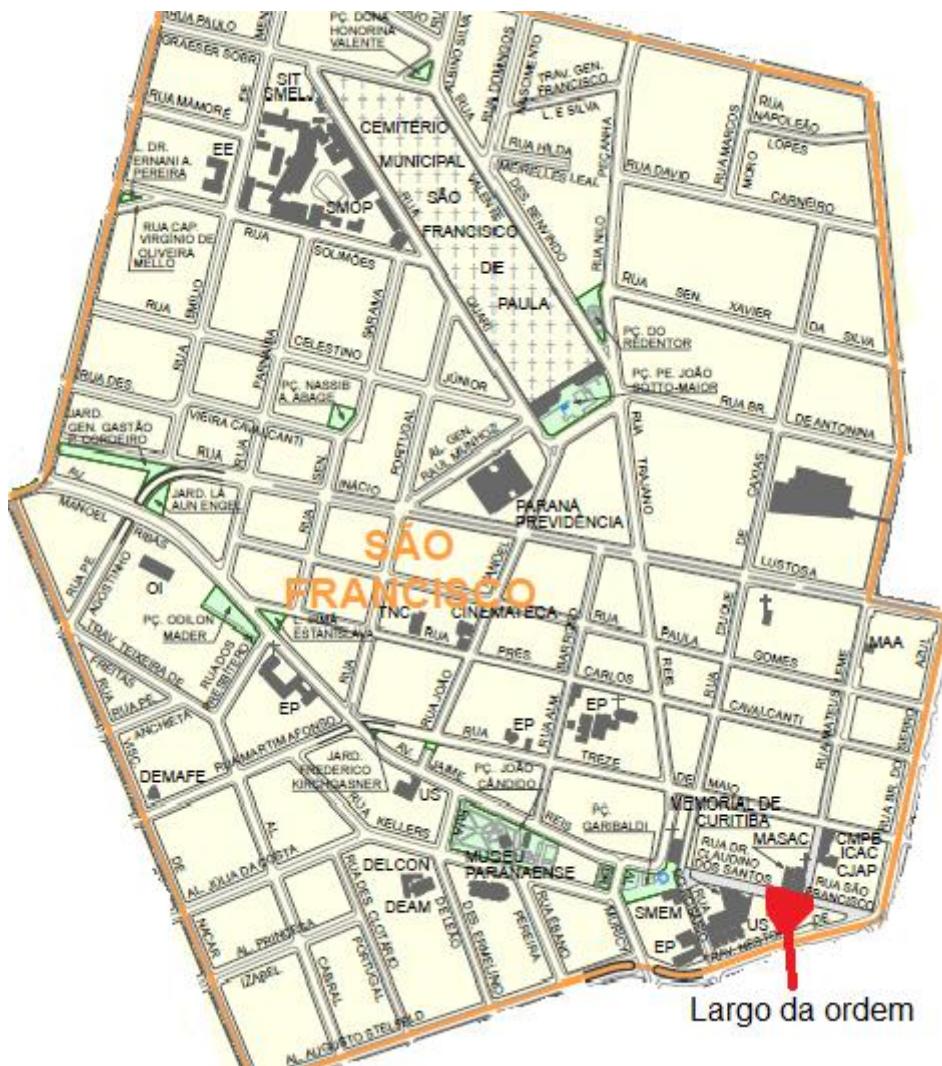
Aos domingos tem a tradicional Feira do Largo da Ordem,

localizada no centro histórico de Curitiba, inicia na Rua São Francisco e termina na rua Doutor Kellers. A feira acontece aos domingos das 9:00 às 14:00 e oferece para seus visitantes os mais diversos tipos de artesanato (madeiras, tecidos, pedras, metais, fibras, sementes,

³⁸ Informação retirada de: <http://www.centrohistoricodecuritiba.com.br/largo-coronel-eneas-2/> , página acessada em 26/03/18 às 11h31.

gesso, cerâmica, etc...), além de pinturas em telas, música, teatro de rua.³⁹

Dentre as apresentações musicais, a feira conta com as apresentações do grupo Choro e Seresta, desde a sua inauguração em 1973, atualmente, o grupo se apresenta em frente à Praça Garibaldi (indicada no MAPA 1 como PÇ. GARIBALDI).



Mapa 1: Bairro São Francisco: Largo da Ordem⁴⁰

³⁹ Informações retiradas de: <http://www.turismo.curitiba.pr.gov.br/conteudo/feira-do-largo-da-ordem/1027>, acesso em 26/03/18 às 11h51.

⁴⁰ Mapa retirado do site da prefeitura de Curitiba: <http://www.ippuc.org.br/default.php?pagina=348>, acesso em 26/03/18 às 12h30.

3. 1. 1 Bares

Os bares, naturalmente, estão distribuídos por toda a cidade, mas se formos considerar a prática do choro em Curitiba, os bares citados e investigados neste trabalho, em sua maioria, encontram-se ao redor do Largo da Ordem. Dentre 15 bares pesquisados, apenas um está localizado distante do centro histórico de Curitiba, o nome do bar é Cimples Ócio, um espaço cultural que promove eventos de samba e choro, com endereço no bairro Bacacheri na rua Miguel Jorge Nasser n° 206, próximo a Escola Eny Caldeira e Centro Espírita Dr. Leocádio.

Os demais 14 bares serão descritos a seguir. As descrições indicaram o nome dos bares, seus endereços, e eventos que são promovidos por eles. Também haverá a indicação de valores de entradas, quando percebido que há, estes valores são aproximados e podem variar.⁴¹

Após a descrição de cada bar, poderemos os localizar no MAPA 2 – REGIÃO CENTRAL – BARES, números em vermelho, cada número encontrado no mapa é relacionado ao bar condizente nas suas descrições.

1. Quintal da Maria - Bar e Petiscaria: localizado na Avenida Jaime Reis, n°366, no bairro São Francisco, próximo a Unidade de Saúde Especializada Mãe Curitibana e do Fidel Bar, no local são promovidos eventos de grupos de samba, choro e música brasileira. É cobrada entrada, os valores estão entre R\$15,00 e R\$25,00. Funcionamento às sextas-feiras das 18h00 às 22h00, podendo alterar os horários dependendo dos eventos, aos sábados e domingos das 17h00 às 22h00.⁴²

2. Fidel Bar: localizado na Avenida Jaime Reis, n° 320, no bairro São Francisco, próximo a Unidade de Saúde Especializada Mãe Curitibana e do bar Quintal de Maria, no local há apresentações de grupos de samba e choro ao ar livre, na calçada, o bar não cobra entrada e é comum a prática de passar o chapéu para arrecadar parte dos cachês dos músicos. Abre sexta e sábado das 18h00 à 01h00 e domingo das 11h00 às 21h00.⁴³

⁴¹ A indicação dos valores cobrados ou não pela entrada em um bar revela uma questão social destes estabelecimentos, muitos ouvintes de choro selecionam os ambientes que frequentam pelo custo.

⁴² A página do facebook pode ser acessada em: <https://www.facebook.com/barquintaldamaria/>.

⁴³ A página do facebook do bar pode ser acessada em: <https://www.facebook.com/fidelcuritiba/>.

3. Espaço Cultural Ilê Odara: localizado na Rua Capitão Virgínio de Oliveira Mello, nº134, próximo ao Cemitério Municipal São Francisco Paula no bairro São Francisco, no local há apresentações de grupos e eventos de forró, samba e choro, com entradas entre R\$5,00 e R\$20,00, além de cursos e oficinas de música brasileira que variam de R\$35,00 a R\$70,00. Funcionamento às segundas-feiras das 19h00 às 23h00, não abre nas terças-feiras; quartas e quintas-feiras abre das 19h00 às 23h00, às sextas-feiras das 18h00 à 01h00, aos sábados das 16h00 à 01h00 e aos domingos das 18h00 às 22h00.⁴⁴

4. Barbaran Ucrânia: bar localizado dentro do Clube da Sociedade Ucraniana na Alameda Augusto Stelfeld, nº799 no centro de Curitiba, serve comidas típicas ucranianas e é aberto ao público, não cobra entrada, há eventos com apresentações de grupos de samba e choro. Funcionamento de domingo à quinta-feira das 16h00 às 00h00, sexta-feira das 16h00 às 00h30, sábado das 12h00 à 00h00.⁴⁵

5. Ao Distinto Cavalheiro: bar localizado na Rua Saldanha Marinho, nº894 no centro de Curitiba, serve comidas de boteco, não cobra entrada, há eventos com grupos de samba e choro. Funcionamento das segundas-feiras às sextas-feiras das 17h30 às 00h00.⁴⁶

6. Bar Santo Mé: Localizado na Rua Desembargador Clotário Portugal, nº269 no bairro São Francisco, apresenta rodas de samba e choro.⁴⁷

7. Tragos largos: bar localizado na rua Trajano Reis, nº21, no Bairro São Francisco, o bar não cobra entrada, é aberto de terça-feira a domingo, sendo de terça a sábado das 16h30 ao no máximo 02h00, com apresentações de diferentes estilos e formações, aos domingos abre das 10h00 às 19h00 e apresenta a tradicional roda de choro, após o término da apresentação do grupo Choro e Seresta na Feirinha do Largo da Ordem.⁴⁸

8. Jano Pub: localizado na Rua Trajano Reis, nº147, no Bairro São Francisco, o bar tem apresentações de grupos de variados gêneros, atualmente está fechado.

⁴⁴ A página do facebook do local pode ser acessada em: <https://www.facebook.com/espacoileodara/>.

⁴⁵ A página do bar pode ser acessada em <https://www.facebook.com/BarBaranUcrania/>.

⁴⁶ Sua página no facebook é: <https://www.facebook.com/distintocavalheiro/>.

⁴⁷ Sua página pode ser acessada em: <https://www.facebook.com/pages/Bar-Santo-M%C3%A9/126444040771408>.

⁴⁸ A página do facebook para obter mais informações é: <https://www.facebook.com/pages/Tragos-Largos/203938746289824>.

9. Carcará Bar: localizado na Rua Paula Gomes, nº296, no Bairro São Francisco, abre de quinta-feira a sábado das 19h00 às 01h00 e aos domingos de 15h00 às 21h00, a entrada é cobrada dependendo do evento, e, por vezes não há cobrança de entrada, mas se passa o chapéu.⁴⁹

10. A Caiçara: bar e restaurante especializado em culinária caiçara, localizado na Rua Doutor Claudino dos Santos, nº90, no bairro São Francisco, próximo ao Memorial de Curitiba no Largo da Ordem. Quando há apresentações de grupos musicais é cobrada uma taxa de cover artístico em torno de R\$5,00, o grupo Brejeiras se apresenta às quartas-feiras com repertório voltado para samba e choro, assim como o grupo Tropeçando que se apresenta às sextas-feiras. Abre de quarta a sexta-feira das 18h00 à 00h00, no sábado das 12h00 à 00h00 e no domingo das 12h00 às 16h00.⁵⁰

11. Vila Carmela: localizado na Rua Doutor Claudino dos Santos, nº72, no bairro São Francisco, está próximo ao Restaurante e Bar A Caiçara e ao Memorial de Curitiba no Largo da Ordem. Abre de terça-feira a sábado das 17h00 à 00h00 e no domingo das 11h00 às 00h00. O valor da entrada varia de acordo com o evento oferecido no dia. Grupos de choro se apresentam, geralmente, aos domingos à tarde.⁵¹

12. Bar do Fogo: localizado na Rua São Francisco, nº148, no Bairro São Francisco, é um bar localizado no centro histórico de Curitiba, abre de terça-feira a quinta-feira das 17h00 às 01h00, na sexta-feira das 17h00 às 03h00, aos sábados das 14h00 às 03h00 e nos domingos das 14h00 às 22h00.⁵²

13. Espaço Ornitorrinco: localizado na Rua Benjamin Constant, nº400, no Centro de Curitiba, o bar recebe evento de grupos independentes, os valores das entradas são variados, os gêneros apresentados são variados, tendo entre eles apresentações de grupos de choro. O bar abre de segunda a quarta-feira das 18h00 às 00h00, nas quintas-feiras das 18h00 às 01h00, nas sextas e sábados das 18h00 às 02h00, não abre no domingo.⁵³

⁴⁹ A página do facebook do bar pode ser acessada em: <https://www.facebook.com/barcarcara/>.

⁵⁰ A página do facebook pode ser acessada em: <https://www.facebook.com/acaicaracuritiba/>. E no site: <http://acaicaracuritiba.com.br/>.

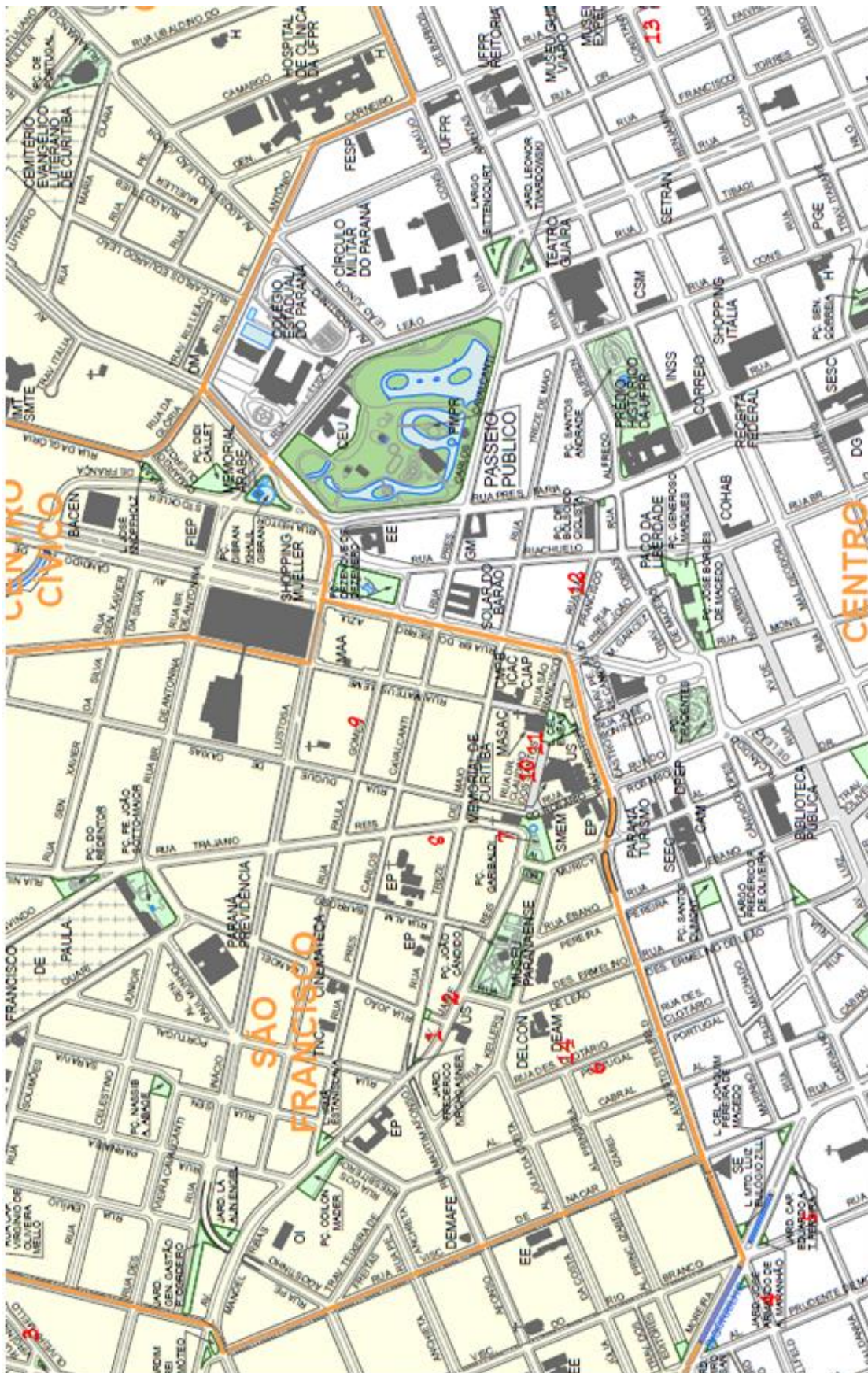
⁵¹ A página do facebook do bar é: <https://www.facebook.com/vilacarmelabar/>.

⁵² A página do bar no facebook é: <https://www.facebook.com/bardofogo/>

⁵³ Pode-se obter informações sobre o bar no google: <https://www.google.com.br/maps/place/Ornitorrinco/@-25.4291333,-49.2631635,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x94dce440fa3d450b:0x6ffd03bf91e929f4!8m2!3d-25.4291333!4d-49.2609748?hl=pt-BR>.

14 – Sociedade Operária Beneficente 13 de Maio: com entradas entre R\$15,00 a R\$25,00, o espaço está localizado na Rua Desembargador Clotário Portugal, nº 274, no bairro São Francisco. Funcionamento nas quintas-feiras das 20h30 à 01h00, sextas e sábados das 22h00 às 03h00 e aos domingos das 20h30 à 01h00.⁵⁴

⁵⁴ A página do espaço no facebook é: <https://www.facebook.com/soc13demaio/>.



Mapa 2: Região Central: Bares

3. 2 Instituições de ensino

O choro, assim como outro e qualquer gênero musical, é ensinado em escolas de música. Mas existe uma diferenciação entre os estilos de escola, existem várias instituições que oferecem aula de música, geralmente, voltada para o ensino de instrumentos, que funcionam como um conservatório ou curso livre, estes locais privados estão presentes por toda a cidade, desde o centro até os bairros mais distantes. Neste trabalho, não foram pesquisadas estas instituições, pois o número elevado de locais existentes, e a pesquisa em saber quais destes ensinam choro, gerariam outra pesquisa.

Foram identificadas quatro instituições de ensino que têm ou tiveram alguma relação com o ensino de violão voltado ao choro na cidade de Curitiba. Estas instituições são: Conservatório de MPB de Curitiba e as faculdades divididas em UFPR-DeArtes, e dois campi da UNESPAR – EMBAP campus I e FAP campus II.

3. 2. 1 Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba

Inaugurado em 07 de outubro de 1993, localizado na Rua Mateus Leme, nº66, no bairro São Francisco, em um prédio histórico do Largo da Ordem. Desde então, o conservatório é uma importante instituição para o ensino e pesquisa de música popular brasileira na cidade de Curitiba, oferecendo cursos de diversos instrumentos, canto, teoria, estruturação musical e prática em conjunto, oferece workshops e palestras de músicos locais e de renomes nacionais e internacionais. Além de incentivador de artistas locais, possui uma fonoteca e uma biblioteca voltada para a música popular brasileira.

É a sede dos grupos Orquestra À Base de Corda, Orquestra À Base de Sopro, Vocal Brasileirão, Brasileirinho (infanto-juvenil) e Coral Brasileirinho (infantil) que são mantidos pela Fundação Cultural de Curitiba⁵⁵.

Nos cursos e eventos oferecidos pela instituição, o choro é um dos gêneros musicais brasileiros mais valorizados, às quintas-feiras são oferecidos

⁵⁵ Informações retiradas do site do CMBP: <http://icac.org.br/conservatorio-de-musica-popular-brasileira/>. Acessado em 27/03/18 às 13h09.

o curso de prática de choro e logo após às 17h00, os professores e convidados fazem uma roda de choro promovida por Lucas Melo e Julião Boêmio⁵⁶.



Foto 1: Prédio Histórico, sobrado dos Guimarães – Sede do CMPB⁵⁷



Foto 2 – Roda de choro no CMPB⁵⁸

⁵⁶ O conservatório também conta com página no facebook, que pode ser acessada em: <https://www.facebook.com/Conservat%C3%B3rio-de-MPB-de-Curitiba-1415413832116100/>

⁵⁷ Foto retirada da página do facebook do CMPB.

⁵⁸ Da esquerda para a direita: no violão Lucas Melo, professor de prática de choro no conservatório. No pandeiro João do Pandeiro, atual líder do grupo Choro e Seresta e convidado neste dia da roda. No cavaquinho, Julião Boêmio professor de cavaquinho no conservatório.

3. 2. 2 Faculdades de Música de Curitiba

A cidade de Curitiba tem quatro faculdades que oferecem cursos de formação superior em música, a PUC – Pontifícia Universidade Católica – é a única instituição privada e é a única que não foi citada, nesta pesquisa, com práticas relacionadas ao choro, pois nas investigações e nas entrevistas não foram encontrados sinais desta prática, o que não quer dizer que não haja o estudo e o incentivo desta música na instituição. As outras três faculdades são públicas, na UFPR, os cursos de música são oferecidos no Departamento de Artes e na UNESPAR, duas instituições oferecem cursos superiores em música na EMBAP campus I e na FAP campus II.

As faculdades de música não têm seus prédios próximos um dos outros, diferentemente dos bares, que por intenção empresarial procuram pelos melhores pontos comerciais, por isso, não encontramos ligação geográfica entre as faculdades de música e os bares e o conservatório.

O Departamento de Artes da UFPR está localizado na Rua Coronel Dulcídio, nº638, no bairro Batel, nele são oferecidos cursos de música e de artes visuais. Os cursos de graduação em música são divididos em licenciatura e bacharelado. No setor de pós-graduação, são oferecidos cursos de mestrado e doutorado nas áreas de musicologia histórica, etnomusicologia, teoria, análise e composição musical, práticas musicais e interpretação, educação musical e cognição. O choro é estudado por pesquisadores nos setores de pós-graduação e conta com o grupo de pesquisa de choro, que se reúne semanalmente para tocar e estudar o choro.

A UNESPAR é uma das universidades públicas do estado do Paraná, une 7 campi em diversas cidades do estado. Em Curitiba ela tem dois campi o Curitiba I – EMBAP e Curitiba II – FAP, sendo estes dois, faculdades de artes. Estes campi já eram faculdades públicas e de artes, antes da junção das instituições e ambas oferecem cursos de música.

A EMBAP, atualmente, está localizada em três prédios próximos, no centro de Curitiba, nas Ruas Comendador Macedo, nº254, Benjamin Constant, nº303 e na Francisco Torres, nº253. A instituição foi fundada em 1948 e

reconhecida pelo Conselho Federal de Educação em 1954⁵⁹, oferece cursos de Licenciatura em Música, Superior de Instrumento, Superior de Canto, Composição e Regência, Licenciatura em Artes Visuais, Superior de Gravura, Superior de Pintura e Superior de Escultura e cursos de Especialização e de Extensão. Na área de música, é reconhecida por ofertar aulas práticas de instrumento voltadas à música erudita, esporadicamente, grupos de choro se apresentam na instituição, e o repertório estudado pelos alunos, dificilmente apresentam músicas populares brasileiras.

A FAP está localizada, atualmente, em três prédios, a Sede e o Teatro Laboratório e Estúdios são vizinhos e se situam na Rua dos Funcionários, nº1357 e nº1756, respectivamente, no bairro Cabral. Já a sede para os cursos de Cinema e Audiovisual está localizada no Parque Newton Freire Maia – Estrada da Graciosa, nº7400, no bairro Cangueri da cidade de Pinhais. Fundada em 1916 como Conservatório de Música do Paraná, em 1931 passou a ser a Academia de Música do Paraná, em 1956 a Academia compartilhou espaço físico e partilhou docentes com o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná, até 1966 quando juntas se transformaram em Faculdade de Educação Musical, que em 1991 se tornou Faculdade de Artes do Paraná e em 2013 passou a integrar como campus da UNESPAR⁶⁰. A instituição oferece cursos superiores em bacharelado e licenciatura em Música, Teatro, Dança, Cinema e Audiovisual. O choro foi incentivado pelo curso de extensão criado em 2003 e que durou até 2007, a instituição é voltada para o ensino de música popular brasileira, é comum os alunos fazerem rodas de choro nas intermediações da faculdade, mas os cursos não oferecem disciplinas voltadas especificamente para o choro.

⁵⁹ Informações retiradas do site da instituição: <http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=125>, acessado em 28/03/18 às 14h22.

⁶⁰ Informações retiradas do site da UNESPAR: <http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/CURITIBA2/menu-de-apoio/campus-de-curitiba-ii-fap/a-instituicao-apresentacao/>, acessado em 28/03/18 às 15h24.

4 - METODOLOGIA

4.1 Pesquisa qualitativa

O procedimento metodológico utilizado neste trabalho foi desenvolvido com conceitos e ferramentas da etnografia⁶¹ da música, que pode ser descrita como “a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música” (SEEGER, 2008, p. 239). Uma das características da etnografia é a descrição do fenômeno, chamada segundo Geertz (2012) de descrição densa. Corroborando com Laplantine (2004), a etnografia:

É uma atitude decididamente perceptiva, fundada no despertar do olhar e na surpresa que provoca a visão, buscando, numa abordagem deliberadamente micro-sociológica, observar o mais atentamente possível tudo o que encontramos, incluindo mesmo, e talvez, sobretudo, os comportamentos aparentemente mais anódinos. (LAPLANTINE, 2004, p. 15).

Mesmo não fazendo uma descrição densa, utilizar a etnografia como ferramenta metodológica foi essencial para a realização desta pesquisa. Além do mais, seu uso na educação musical vem sendo cada vez mais difundido e está “centrada em torno de questões educacionais, questões diretamente relacionadas com o ensino e a aprendizagem da música” (BRESLER, 2006, apud, PEREIRA, 2011, p. 56).

A escolha desta metodologia faz com que esta pesquisa seja qualitativa. “A **pesquisa qualitativa** não se preocupa com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, etc.” (GERHARDT & SILVEIRA, 2009, p. 31).

Para o desenvolvimento desta metodologia, fez-se necessário a aproximação do campo, choro em Curitiba, que se deu através de indicações, tanto pessoais como de amigos, professores e afins, como de levantamento bibliográfico de pesquisadores do mesmo tema como Peters 2005, Fernandes 2011, Portella 2012, Gaertner 2016. Permitindo que a aproximação do investigador aos atores da pesquisa fosse o mais próximo ao objeto de estudo, delimitando, assim, o seu campo de ação, pois comumente músicos de choro

⁶¹Métodos (etnográficos) podem e serão sempre novos, mas sua natureza, derivada de quem e do que se deseja examinar, é antiga. Somos todos inventores, inovadores. A antropologia é resultado de uma permanente recombinação intelectual. (PEIRANO, p. 381, 2014)

tocam outros estilos musicais e transitam em ambientes periféricos ao objetivo principal da pesquisa. Sem o conhecimento de assuntos pertinentes a cultura do choro em Curitiba, como os locais, os dias, os horários onde acontecem as rodas de choro, sem saber quem são os mestres que comandam as rodas, sem saber dos eventos e dos grupos que promovem choro na cidade, este trabalho poderia tomar outro rumo, o desviando de suas principais premissas.

Tomado conhecimento do campo de estudo, principalmente dos lugares onde acontece o choro e de quem são os praticantes de choro na cidade, o investigador não se propôs a participar de um grupo de choro como instrumentista, a princípio, mesmo sendo violonista. Esta postura adotada ao se aproximar do campo é chamada de observação participante periférica. Essa abordagem:

é utilizada nos casos em que os observadores consideram necessário um certo grau de implicação na actividade do grupo que estudam, de modo a compreenderem essa actividade, mas sem serem, no entanto, admitidos no centro dessa actividade. (FINO, 2003, p. 4)

O violão no choro é um instrumento complexo (como veremos nos relatos dos entrevistados no Capítulo 5), o processo de enculturação, que consiste em escutar, tocar e compor poderia atrapalhar o tempo imposto pelo programa para a conclusão do curso, pois, para participar do choro além de não ser necessária a atuação como instrumentista, tocar um pequeno repertório de choro, não seria o suficiente para a imersão na cultura. Por isso, foi escolhida a observação periférica participante para que fossem alcançados os objetivos.

Por outro lado, a observação participante é “um período de interações sociais intensas entre o investigador e os sujeitos, no ambiente destes, sendo os dados recolhidos sistematicamente durante esse período de tempo” (BOGDAN E TAYLOR, 1975, apud, FINO, 2003, p. 4). Conversas com pessoas que frequentavam os bares foram essenciais para a aproximação com os primeiros violonistas, os contatos com os entrevistados selecionados nos bares, não foram formais, foi comum que se tomasse cerveja juntos, durante os intervalos, antes ou depois das apresentações. Mesmo informando em conversas que o interesse da pesquisa era a de entrevistar os violonistas, várias vezes até mesmo os violonistas indicavam outros instrumentistas, pandeiristas, cavaquinistas e bandolinistas, para serem entrevistados, pois na

visão destes, os mestres é que ensinam, independente do instrumento. O que ressalta que, apesar de questões técnicas instrumentais serem resolvidas nas rodas de choro, o que é imprescindível é a aprendizagem do estilo, da cultura do choro.

4. 2 Ferramentas Etnográficas

A coleta de dados utilizou ferramentas da etnografia:

a etnografia requer estadias longas do investigador no local de investigação (*field*) e observação detalhada, enquanto que a observação participante pode não ser tão demorada, mas nem por isso deixa de exigir uma permanência relativamente longa no terreno. (FINO, 2003, p. 5)

Ao agir conforme os preceitos etnográficos, qualitativos, as principais ferramentas adotadas foram as observações, registros de campo e entrevistas com sete violonistas⁶² que tocam choro em Curitiba. Essas ferramentas possibilitaram o entendimento dos processos de aprendizagem de violonistas de choro em Curitiba.

4. 2. 1 Observação

O primeiro contato com este campo, os locais de prática musical do choro, foi através da indicação do saxofonista Hudson Müller, O Bar do Fidel. Com o conhecimento deste lugar, descobriu-se outros, onde o choro acontece na cidade, alguns já haviam sido indicados pela minha orientadora, como a tradicional roda na feirinha com o grupo Choro e Seresta, que segue com uma roda aberta por toda a tarde de domingo no bar Tragos Largos. Nesses ambientes, obteve-se o contato com vários músicos, que foram indicando outros lugares, como, por exemplo, a roda de choro do Conservatório de MPB de Curitiba, que ocorre todas as quintas-feiras.

Como citado, anteriormente, estas observações foram participantes periféricas, ocorrendo conversas informais, contatos por e-mail, entrevistas, anotações de campo, vídeos e fotos.

⁶² Os violonistas selecionados para as entrevistas serão apresentados no tópico 4. 2. 3. 1 Seleção de Entrevistados.

Apenas no grupo de estudo de choro do Departamento de Artes da UFPR, ocorreu a observação participante ativa na qual “é a escolha dos investigadores que tentam adquirir um estatuto no seio do grupo em estudo e desempenhar um papel nesse grupo, mas mantendo sempre uma certa distância” (FINO, 2003, p. 4-5). Apesar de participar de alguns ensaios e participar de uma apresentação, esta observação ativa foi interrompida, pois:

existe um conflito relacionado com a observação participante activa, sobretudo quando esta decorre em estabelecimentos de educação. Decorre esse conflito da prática de uma etnografia verdadeiramente participante activa, ao mesmo tempo que se tenta evitar participar nas mudanças ou mesmo provocá-las. (FINO, 2003, p. 5)

Mesmo tendo esta interferência do pesquisador dentro do grupo, que posteriormente foi interrompida, a princípio esta aproximação foi benéfica, pois houve uma proximidade maior com o gênero musical que até então não havia acontecido. O próprio investigador pôde experimentar a aprendizagem do choro, influenciado por esta pesquisa durante o processo de construção do objeto de estudo. Então, por este motivo, o grupo passou a ser acompanhado não mais ativamente, mas sim periféricamente.

Transitando por estes lugares, realizando as observações, a aproximação com os atores da pesquisa, os violonistas de choro, e seu agente, o pesquisador ocorreu gradativamente.

4. 2. 2 Registros do campo

Os registros ou cadernos de campo foram feitos principalmente por vídeos, gravações de áudios, fotos e anotações.

Os vídeos revelam como os violonistas de choro se comportam no momento de suas atuações, questões gestuais são mais facilmente notadas ao rever as atuações dos músicos, do que simplesmente por memória ou suspeitas. Por exemplo, quando a postura do violonista se curva para que os ouvidos fiquem mais próximos do instrumento, para que ele possa ter o retorno sonoro do instrumento, ou os olhares, a expressão facial que muda quando alguém faz um belo improviso, ou que toca algo muito difícil, os sorrisos e até mesmo quando falam ou dão gritos de alegria durante a execução musical.

Os áudios mostram o repertório praticado em cada roda visitada, podendo se encontrar diferenças na escolha deste e até mesmo na execução de uma mesma música por músicos diferentes, estas diferenças podem ser notadas no andamento das músicas, tonalidades, instrumentações e arranjos. Dentre as músicas mais comuns estão Doce de Côco e Noites Cariocas que são composições de Jacob do Bandolim, Naquele Tempo de Pixinguinha, Pedacinhos do Céu de Waldir Azevedo e Odeon de Ernesto Nazareth, dentre outros clássicos do choro. Quanto à instrumentação é comum que sempre se tenha um pandeiro, como uma base rítmica, outros instrumentos de percussão também fazem parte das rodas como reco-recos, chocalhos. Na parte harmônica, sempre há pelo menos um violão e se ele estiver sozinho, geralmente, é de sete cordas, mas dependendo da roda podem chegar até quatro violões, tendo como base do grupo, violão e pandeiro, cada grupo é formado de forma diferente. Por exemplo, o Regional Tropeçando⁶³ é formado por violão, pandeiro e cavaquinho e a cada evento, eles convidam um solista que pode transitar entre muitos instrumentos, como bandolim, flauta transversal e cantores. Já o grupo Brejeiras⁶⁴ é formado por violão, pandeiro, cavaquinho, flauta transversal e voz, o grupo também costuma ter convidados tocando junto deles.

As fotos revelam o ambiente estudado de uma forma “congelada”, além de não ser tão invasiva no fazer musical, pois em um segundo se tem uma foto e dependendo da visão que o pesquisador tem do momento ao fazer um vídeo, ele pode mudar a interação do momento com o ambiente. Durante uma improvisação uma foto, que busca representar uma expressão de algum músico, um momento rápido, pode dar certo, enquanto que um vídeo pode mudar a ação dos músicos ao perceberem que estão sendo filmados, e não apenas a reação dos músicos, mas também dos frequentadores do evento, que ao perceberem que estão sendo observados, podem mudar suas ações naturais.

⁶³ Grupo formado por Jonas Lopes (cavaquinho e bandolim), Diego Coelho (violão 7 cordas), Otto Lenon (pandeiro). Mais informações podem ser encontradas na página do FaceBook do grupo: <https://www.facebook.com/regionaltropecando/>.

⁶⁴ Grupo formado por Beatriz Schneider (violão 7 cordas), Fernanda Fausto (flauta transversal e voz), Gisele Fontoura (cavaquinho e voz) e Jô Nunes (pandeiro e voz). Mais informações podem ser encontradas na página do FaceBook do grupo: <https://www.facebook.com/brejeiraschoro/>.

Devido ao fato do choro acontecer em locais públicos como em bares e instituições de ensino, anotações em cadernos de campo foram feitas depois das observações, e acabaram sendo menos frequentes, pois em alguns casos os registros já citados supriram as necessidades e em outros momentos geraram dúvidas sobre a interpretação do campo. Mesmo assim, não foram abandonados e são registros importantíssimos para a contextualização do campo.

4. 2. 3 Entrevistas

As histórias desta mais que centenária roda viva são contadas pelos seus próprios coadjuvantes, os chorões, que são músicos por amor ao jogo, praticam o encontro para se fazer música em grupo, brincam de música em roda, relembram os velhos mestres e tudo é reinventado em tom de improviso. (GAERTNER, 2016, p. 11, tradução do autor)⁶⁵

As entrevistas realizadas foram semiestruturadas (VER APÊNDICE 1).

Segundo Gerhardt e Silveira:

O pesquisador organiza um conjunto de questões (roteiro) sobre o tema que está sendo estudado, mas permite, e às vezes até incentiva, que o entrevistado fale livremente sobre assuntos que vão surgindo como desdobramentos do tema principal (GERHARDT E SILVEIRA, 2009, p. 72).

Ou seja, o entrevistador, tendo algumas perguntas já definidas com base na sua pesquisa, pode alterar e acrescentar questões aos entrevistados, pertinentes aos objetivos pretendidos na pesquisa. Para validar os conteúdos, todas as entrevistas foram gravadas eletronicamente, com o uso de aparelho celular pessoal do pesquisador, e, posteriormente, foram transcritas e analisadas.

Foi feito um documento com as transcrições das entrevistas, nomeado de “Entrevistas com violonistas de choro de Curitiba”, organizado e usado para consulta e seleção das partes que serão analisadas na pesquisa, sendo publicado apenas os assuntos pertinentes às questões discutidas na pesquisa, e não o documento completo.

⁶⁵ Les histoires de cette *roda* vivante plus que centenaire sont narrées par ses propres représentants, les *chorões*, qui sont des musiciens par amour du jeu et qui se retrouvent pour jouer de la musique en groupe, jouir de la musique en cercle et se souvenir des vieux maîtres ; tout est réinventé sur le ton de l'improvisation. (GAERTNER, 2016, p. 15)

O objetivo das entrevistas foi permitir que os entrevistados pudessem trazer suas experiências de aprendizagem musical, desde sua aproximação com a música até a aprendizagem do violão e do choro.

4. 2. 3. 1 Seleção de entrevistados

Com o intuito de investigar os processos de aprendizagem do violão no choro em Curitiba, foram selecionados sete violonistas para ceder entrevistas relacionadas às suas experiências de aprendizagem no contexto do choro. A seleção destes violonistas seguiu os seguintes critérios: (1) ser violonista e atuar em Curitiba; (2) ser visto tocando choro em Curitiba ou ser indicado por outros chorões curitibanos; (3) ter disponibilidade e interesse em participar da pesquisa. Não foram listados critérios em relação às atividades profissionais exercidas pelos entrevistados e nem em relação à formação acadêmica de cada um por não terem relação, neste momento, com os objetivos desta pesquisa.

Os entrevistados foram apresentados com seus nomes reais, a partir de autorização cedida por eles no dia de suas entrevistas. A partir dos critérios escolhidos, foram selecionados sete violonistas para que as entrevistas fossem realizadas. O número de entrevistados se deu pela representatividade de cada sujeito, seguindo os critérios adotados, podendo ser ampliado posteriormente.

A seguir serão apresentados os entrevistados que participaram desta pesquisa:

Diego Coelho: Diego Coelho Vieira, tem 33 anos, aprendeu violão com professor particular e durante a adolescência tocou guitarra, durante sua trajetória aprendeu um pouco de cavaquinho, contrabaixo, pandeiro e teclado. É bacharel em música pela FAP. Toca choro profissionalmente há doze anos, atualmente é participante do grupo Quebrada, que toca choro e samba, e também participa do projeto de samba do Sindicatis.

Lucas Melo: Lucas Melo, tem 35 anos, começou a estudar música aos sete anos de idade em uma escola de música particular, onde aprendeu flauta doce

e violão. Ao sair desta escola, voltou a tocar violão aos 16 anos em louvores na igreja. Fez aula particular de violão erudito e com 23 anos entrou como aluno de violão no CMPB de Curitiba. Além de violão, também toca guitarra, cavaquinho e pandeiro. Atualmente, é violonista do grupo Choro e Seresta e dá aula de Prática de Choro no CMPB.

Cláudio Fernandes: Cláudio Aparecido Fernandes, tem 44 anos, começou a tocar violão aos 10 anos de idade, através de seu contato com a igreja. Fez formação em violão erudito na EMBAP e vários cursos e oficinas de violão popular. Estudou e foi professor no CMPB de Curitiba. É licenciado em música pela FAP e mestre em música pela UFPR. Atua como violonista em rodas de choro e como *freelancer*. É professor colaborador no Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica, coordenador do curso de licenciatura em Música e professor da Universidade do Contestado, professor colaborador da UFPR.

Beatriz Schneider: Beatriz de Matos Schneider, tem 24 anos, seu primeiro contato com a música foi através de seu pai, que trabalhava em estúdio de gravação. Começou sua trajetória musical entre os oito e nove anos de idade, fazendo aulas de violão na igreja. Além de violão, toca piano e cavaquinho. É bacharel em música popular pela FAP, atua em seu grupo de choro e samba chamado Brejeiras e dá aulas particulares de violão.

Vinícius Chamorro: Vinícius Chamorro, tem 37 anos, começou a aprender a tocar violão aos 10 anos, com o violonista do grupo de oração de seu avô, entrou nas aulas de violão e, aos 16 anos, ajudou seu professor a montar uma orquestra filarmônica, onde aprendeu flauta doce, violino e se aprofundou no violoncelo. Apesar de não se dedicar mais ao violoncelo, continua a se dedicar ao violão. Começou a tocar choro após o contato com o samba e através de indicações de amigos. É bacharel no curso de superior de violão na EMBAP, professor particular de violão, violonista *freelancer* em grupos de samba e choro, e violonista acompanhador de cantores.

Fabiano, O Tiziu: Fabiano Silveira, tem 41 anos, começou a tocar violão com 15 anos e aprendeu suas primeiras músicas com um vizinho de prédio. Músico profissional há 21 anos tem vários discos gravados, onde atua como violonista, cantor e compositor. Começou a estudar e tocar choro aos 19 anos, quando formou o grupo Trio Quintina e começou a fazer Oficina de Choro no CMPB de Curitiba. Hoje é professor de violão do CMPB e regente da Kilânio Orquestra de Violões.

Gersão: Gerson Francisco Chiuratto, tem 71 anos, aprendeu a tocar violão na adolescência observando um amigo. Violonista acompanhador de samba e choro, também toca bateria e cavaquinho. É aposentado e por ter trabalhado em outra área não se considera músico profissional.

5 - ANÁLISE DE DADOS

Os dados analisados foram retirados das entrevistas semiestruturadas realizadas com os violonistas de choro da cidade de Curitiba. Estas análises tiveram suporte das ferramentas etnográficas: observações e registros de campo.

A entrevista⁶⁶ foi dividida em três partes, cada parte contendo perguntas que poderiam ser sequenciadas por novas indagações, dependendo da resposta do entrevistado.

A primeira parte visou verificar como que os violonistas aprenderam a tocar seu principal instrumento. As perguntas desta parte traçaram um caminho, desde a aproximação do indivíduo com a música até suas rotinas de estudo.

A segunda parte, procura revelar como cada músico se tornou violonista de choro. Traz conceitos individuais importantes sobre o que é o choro, qual é a função dos violonistas na roda de choro e quais são as competências que eles precisam ter. Revela os lugares onde o estilo musical é apresentado e estudado, referências musicais e ferramentas auxiliaadoras na aprendizagem do violão.

A terceira parte, contextualiza a identidade de cada entrevistado, além de abrir um espaço para que eles pudessem compartilhar o que mais quisessem em relação a sua aprendizagem do choro no violão. Por fim, fizeram indicações de outros violonistas que poderiam contribuir para a continuação da pesquisa.

5. 1 Como os violonistas aprenderam a tocar o seu instrumento?

Temos uma semelhança em algumas respostas a respeito de como eles se aproximaram da música. Todos os entrevistados se aproximaram logo cedo, ainda crianças, e tiveram, de alguma forma, o envolvimento familiar. Já a aproximação com o instrumento foi diferente entre eles, como podemos observar a seguir:

⁶⁶ O modelo da entrevista semiestruturada realizada está disponível nos anexos deste trabalho.

Beatriz Schneider

Eu sempre tive contato, meu pai é técnico de áudio, ele trabalhava em estúdio, então às vezes eu ia pro estúdio, sempre via a galera gravando, as coisas assim, eu sempre gostei de escutar música, quando era criança ficava pedindo pra colocar vinil e fita pra escutar, então eu sempre tive essa ligação.

Gersão

A minha família toda, principalmente do meu pai, todos eram músicos, meu pai era maestro, toca oito, nove instrumentos, conhecedor profundo da música, e a gente, diz que o fruto nunca cai longe do pé, né.

Vinícius Chamorro

Eu morava com meus avós e eles faziam encontro de oração em casa, meu avô tinha levado a Renovação Carismática pra lá, meu avô era bastante católico, e ele montou um grupinho de oração, e eu morava com eles, e sempre ia um violonista lá, tocar as músicas de igreja e tal, fazia oração e no meio começava a tocar aquelas músicas católicas tradicionais, e daí eu comecei a observar, e o violonista me passou uns dois acordes e eu comecei a tocar a partir daí, ele via que eu prestava muita atenção nele e tal, e ele: “ah, com esses dois acordes você consegue tocar essa música aqui”, daí eu peguei mais um, com três eu já tocava praticamente tudo.

Cláudio Fernandes

Através de igreja, igreja evangélica, família de igreja, meu padrasto era pastor e tudo, então eu tinha contato com a igreja, com os hinos, coral, a princípio só ouvia e via e depois com o tempo naturalmente eu fui pegando o violão fui tocando alguma coisa sem aquela preocupação em teoria sem muitos (...), eu ia tocando.

Lucas Melo

Eu comecei por causa dos meus pais, apesar de não serem músicos eles gostavam muito de música, então quando eu era bem novo eles me botaram numa escola de música aqui em Curitiba bem tradicional chamada Jean Jaques Rousseau, e eu aprendi teoria musical e flauta doce, então ali foi a minha iniciação, depois eu fiquei um tempão sem tocar, assim eu fiz sei lá, uns quatro anos, três anos de flauta quando era mais novo, tinha uns 7, 8 anos de idade, e eu me dei super bem, levava jeito e tal, mas depois que eu fiquei com 10, 12, 13 anos comecei a jogar bola e esqueci dos instrumentos, só fui pegar de volta quando tinha uns 19 anos que eu voltei a tocar um violãozinho e tal. Então primeiro quando eu era jovem foi nessa escola Jean Jaques Rousseau, depois mais tarde tive uma experiência na igreja, eu tocava no louvor lá da igreja que eu frequentava, quando eu tinha uns 16, 17 anos, aí depois mesmo só quando eu tinha 25, acho que 23 ou 22 sei lá, perdi a conta, que era em 2005 quando eu entrei aqui no conservatório, então foram essas três coisas. Eu tive também um professor particular que fez uma diferença também, que era um cara que dava aula ali no Conservatório Villa Lobos, que é um conhecido aqui também, um conservatório bem conhecido de violão erudito, aí com esse professor chamado Pedro de Paula estudei violão e cavaquinho, foi meu primeiro contato com esse tipo de instrumento.

Tiziu

Bom, ao contrário de muitos músicos, a minha família não é de músicos, não tem músicos na minha casa. Eu ganhei um violão de uma tia, e o violão ficava encostado, e quando eu tinha uns 15, 16

anos eu me interessei e comecei a ir atrás, e comecei com o *Rock and Roll* primeiro. Então tinha um vizinho meu que veio morar no meu prédio, que era mais velho, e tocava, e ele me ensinava o jeito de tocar, e eu aprendi a tocar o Legião Urbana, aprendi a tocar esses roques nacionais.

Diego Coelho

Eu ganhei um violão, eu já tinha um violão em casa desde criança. Entrei na aula bem cedo, apesar de que, claro, como qualquer criança, eu não levava muito a sério. Meu professor era meio sério, ele queria que eu tocasse música clássica, mas eu não tinha muito interesse. Mas foi uma iniciação, depois eu acabei saindo da aula, e fui tocar guitarra, minhas irmãs também gostavam de cantar e o namorado delas tocava, e eu fui tocando, a adolescência inteira sempre tocando com banda e tal. Na minha cidade, o pessoal gosta muito, tem um apreço, em Lages lá onde eu morava, por algumas músicas antigas, dos mais vários gêneros. Minha mãe tinha disco do Milton Nascimento, Elis Regina meu padrasto adorava músicas nativistas gaúcha também. Essas coisas assim me ajudaram a gostar de tocar.

Desde a seleção dos entrevistados, sabemos que eles são violonistas de choro, mas as primeiras músicas que aprenderam não foram choros. Na sequência das respostas de cada um, elencou-se dois motivos aparentes para eles não terem iniciado na música com o choro, um deles foi por não conhecerem choro e outro, pela dificuldade técnica deste estilo no violão.

Apesar de haver semelhanças na aproximação deles com a música, percebemos que o fator familiar é muito importante. Também se percebe algumas diferenças, pois cada um trilhou seu caminho de acordo com suas afinidades e possibilidades. Mas desde este início, eles foram envolvidos com o tocar e escutar, que são fatores imprescindíveis para a enculturação musical.

Beatriz e Gersão são entrevistados que relataram que seus pais trabalhavam com música. Além da família, outro fator que aproximou os entrevistados da música foi a proximidade de alguns deles com uma confissão religiosa, como é o exemplo de Cláudio e Vinícius. Apenas um entrevistado, Lucas Melo, começou a tocar com outro instrumento que não fosse o violão, ele começou com a flauta doce, e somente após um período sem se dedicar a música passou a tocar violão, também na igreja. O Tiziu, assim como Lucas Melo, não tinha familiares músicos, por mais que ele não tivesse músicos na família, também foi incentivado a tocar, a se aproximar da música, quando ganhou um violão de sua tia, mas só se interessou a começar a tocar rock com o incentivo de um colega. Diego teve aulas de violão erudito, ganhou um violão, começou a fazer aulas por incentivo da família, já na adolescência passou a

tocar guitarra em uma banda junto de suas irmãs, devido ao ambiente musical em que vivia se interessou, desde cedo, pela música popular brasileira.

Em algumas das respostas ao questionamento sobre como os violonistas se aproximaram da música, eles já respondiam como tinham aprendido a tocar violão, pelo simples fato deles terem se aproximado da música através do violão. Mas quando a primeira resposta não preencheu a segunda, eles foram questionados sobre o fato, e podemos ver suas respostas abaixo:

Beatriz Schneider

Eu aprendi com um professor, desde sempre eu tive aulas, nunca fui autodidata, desde sempre eu procurei um professor numa igreja lá perto de casa e comecei desse jeito.

Gersão

(...) aprendi sozinho, aprendi olhando um amigo, que por sinal foi meu compadre duas vezes, e ele era acordeonista, e de vez em quando arranhava um violão, e um dia eu cheguei em casa e pedi pro meu pai um violão. (...) quando eu era piaçã. E ele trouxe um violão, e eu comecei a bater, e via os outros tocando, e procurava fazer o mesmo, e aí que começou.

Vinícius Chamorro

Sim, foi assim. Então meu avô me pôs na aula de música, viu que eu tinha jeito, talento, que eu pegava rápido. Meu avô era bastante musical também. (...) Ele também era músico, ele não tinha instrumento, mas solfejava as músicas da igreja que ele queria tirar.

As respostas continuaram no mesmo sentido, comprovando que a aproximação dos entrevistados com a música e com o violão são semelhantes, aconteceram ainda na infância/adolescência com o incentivo da família, com a aproximação religiosa e com a observação e aproximação dos amigos. “Embora as experiências iniciais de enculturação através do contato com outras pessoas sejam vitais, o progresso musical também depende da vontade de tocar um instrumento e a acessibilidade de um instrumento.” (GREEN, 2002, p. 26, tradução nossa)⁶⁷

Os familiares têm um papel importante na aproximação dos indivíduos com a música. Pois fomentam e matriculam seus filhos nas aulas de música, fornecem os instrumentos e seus acessórios para que eles possam progredir na aprendizagem, além de concederem o ambiente musical favorável para a aprendizagem. Mas o interesse dos alunos em se envolver com as práticas

⁶⁷ Although early enculturation experiences through contact with other people are vital, musical progress also relies on the will to play an instrument and the accessibility of an instrument.

musicais são mais importantes para a sequência de suas aprendizagens do que o incentivo extrínseco de seus familiares.

É comum entre músicos populares a familiaridade e a prática de outros instrumentos, como consideramos que a voz é um instrumento (ver cap. 2), apenas um dos entrevistados relatou não tocar outro instrumento, além do violão, mas veremos na sequência que a relação deles com estes instrumentos são diversificadas:

Tiziu

Não, eu toco violão, só violão, me dediquei para o violão. Canto né, mas também tenho bastante disco gravado, cantando. Se você considerar a voz um instrumento eu canto.

Diego Coelho

Eu toco um pouco. Toco de maneira... assim pra brincar, conhecer, toco um pouco de cavaquinho, contrabaixo, guitarra, pandeiro, teclado arranjo um pouco, mas é tudo no âmbito de conhecer, porque a gente tem instrumento que leva como principal. É difícil estudar outra coisa porque o violão já tem muita coisa pra estudar (risos).

Gersão

Eu toco a bateria, dou umas arranhadas no cavaquinho.

Beatriz Schneider

De verdade não (risos), sei alguma coisa de cavaco, cavaquinho, alguma coisa de piano, sei algumas coisas assim, mas de verdade só violão.

Lucas Melo

Eu tocava guitarra antigamente (...) então eu tive que largar a mão, da guitarra eu parei, o cavaquinho eu toco um pouco também, mas tô meio devagar, mas toco cavaquinho, também fazia solo no cavaquinho gostava pra caramba e toco pandeiro também, a galera acha engraçado, o pessoal do choro gosta d'eu tocando pandeiro porque eu tenho uma pesquisa pessoal assim das levadas sabe? Que a levada é uma coisa que cê "Ah pandeiro é tuki xiki tuki xiki" todo mundo acha que toca, mas o choro tem um assento, tem um swing clássico "tuki xii tun tuki xi tun tuki" e a galera às vezes parece que não tem essa busca, os percussionistas não vêm fazendo isso, às vezes eu pego o pandeiro, já fiz esse estudo né "tuki xii tum tuki xi tum tuki katzi katzi tunxi tum tum katzi katum kaxi ki" que é coisa do Jorginho, então eu gosto de tocar pandeiro também, a galera às vezes, têm um pessoal do choro, se perguntar pro Jonas lá, os caras: "pô o Lucas devia tocar pandeiro não sei o que", só que também eu não consigo, porque também é uma coisa que exige da mão, então eu tive que escolher um instrumento. (...) pode atrapalhar assim no sentido de você ficar muito sobrecarregado. Então, tem uma coisa que é interessante também, o choro é uma coisa popular, então os violonistas, eles aprendem da maneira popular com a harmonia funcional, certo? Começa da harmonia, é diferente do violão erudito que você, exige muita coisa, o básico ali, você vai demorar muito pra tocar alguma coisa de verdade, ao passo que na música popular você já pode na primeira aula, você já ensina uma manha pro cara lá, o cara já sai tocando alguma coisa. Como eu aprendi nesse meio

popular também, eu tive que correr atrás de muita técnica, até porque eu já não era novo assim, eu já tinha 20 anos quando eu entrei no conservatório em 2005, se eu tô fazendo a conta certa eu acho que já tinha 24 anos, então 24 anos é considerado muito velho pra você estudar um instrumento, pra ser um instrumentista, no meio erudito você tem que estudar desde criança pra você ter a técnica necessária, então eu tive que correr muito atrás da técnica e isso me sobrecarregou entendeu? Muito estudo, aí estudar mais o pandeiro mais o cavaquinho aí é tendinite entendeu? Então pra não me detonar os braços eu tive que escolher um e focar mais naquele.

Vinicius Chamorro

Então, eu toquei violão, eu comecei com o violão, e quando eu tinha uns 16 anos mais ou menos, meu primeiro professor de violão me pediu para eu ajudar ele a montar uma orquestra lá no Acre, orquestra filarmônica, eu comecei a tocar flauta doce, violino, cello, (...) Não, o cello foi o mais forte fora o violão, o cello eu toquei mesmo, toquei na orquestra, fiquei dois anos estudando bastante cello. (...) O cello era da orquestra, então quando eu saí de lá acabei deixando o instrumento, mas o violão eu sempre toquei desde criança.

Alguns entrevistados se mostraram surpresos ao serem perguntados se tocavam outro instrumento. Claramente, eles não se dedicam a outros instrumentos como fazem com o violão. Nas frases: “toco de maneira... assim pra brincar, conhecer”, “eu toco um pouco também, mas tô meio devagar”, “de verdade não”, “dou umas arranhadas”, eles revelam que o comprometimento com outros instrumentos é secundário ao violão.

Tiziu é compositor, em vários discos gravados dele, além de tocar violão ele também canta, apesar de ser o único dos entrevistados a relatar que é cantor, é comum que o violão seja visto como instrumento acompanhador.

A variedade de instrumentos relatados como segundo instrumento ou que já foram praticados é diversificada, mas gira, principalmente, em torno de instrumentos presentes na música popular, como bateria, guitarra, contrabaixo, cavaquinho, pandeiro, piano e teclado, a única exceção encontrada é o relato de Vinicius, que estudou instrumentos eruditos, flauta doce, violino e cello, para ajudar seu ex-professor de violão a montar uma orquestra.

O principal motivo para a seleção dos violonistas que participaram desta pesquisa foi por eles tocarem choro. Nas observações de campo, notou-se que existiam pelo menos dois tipos de violonistas, os que tocavam violões com seis cordas, que é um violão tradicional presente desde a música erudita até a maioria das músicas populares, e os que tocavam violões com sete cordas, um instrumento menos comum de se encontrar em outros meios. Apesar de perceber que a maioria dos chorões usavam violões com sete cordas, surgiu a

dúvida no pesquisador, que é violonista, em saber qual é a diferença dos dois violões para os músicos entrevistados. Nem sempre nas observações foram vistos os mesmos violonistas entrevistados e, por isso, eles foram questionados se há diferença entre os dois tipos de violões e qual dos dois eles costumam executar.

Beatriz Schneider

Pra mim como eu comecei no seis cordas, a diferença maior é que no violão de sete cordas você tem mais opções de acordes, tem algumas notas a mais, e no choro é a questão do jeito que você toca, o de seis é muito mais um acompanhamento, procuro fazer acordes mais na região médio-agudo do violão, o violão de sete tem a questão das conduções do baixo, acho que a diferença seria essa, mas pra mim os dois são o mesmo instrumento, é mais que quando eu toco o de sete eu penso de outra forma porque eu tenho outros acordes e outras notas pra usar. (...) Atualmente o de sete, o de seis eu só uso pra dar aula.

Cláudio Fernandes

Ah sim, existe. Existe, mas hoje em dia o violão de sete cordas é usado pra contraponto, o grande mestre foi o Horondino Silva o Dino Sete Cordas, ele mesmo fala que tocava o violão de sete como de seis com uma corda a mais, mas isso era uma bondade dele, humildade dele, mas existe diferença sim, o violão de sete cordas ele tem mais grave, a forma de tocar a condução de vozes dele é diferente, na minha percepção. (...) Eu só toco violão de sete cordas, eu parei de tocar o violão de seis, não porque eu não gosto, mas é por facilidade mesmo de trazer o instrumento e tal. E eu tenho o violão de sete cordas, então só uso ele, mas eu tenho mais violões, tenho 15 violões em casa, tenho bastante instrumento.

Gersão

Muita, muita. O violão de seis cordas é o violão que faz mais o centro, que faz um dueto com o violão de sete cordas. (...) Violão de sete, violão de seis acho que eu nem sei mais (risos)

Lucas Melo

O violão seis cordas e o violão sete cordas eu enxergo mais como funções diferentes, o instrumento é exatamente o mesmo, a madeira as cordas é o mesmo, tem uma corda de diferença, mas uma corda não faz tanta diferença assim, o que muda é a função de cada instrumento, até porque existe aquela expressão que é assim, você pode fazer o seis cordas no sete cordas, entendeu? O sete cordas é mais um jeito de tocar, do que apenas um instrumento, inclusive teve aquela série do Yamandu Costa que é "Sete Vidas em 7 Cordas"⁶⁸, ele entrevistou em um dos episódios um violonista russo, e eles descobriram que o violão sete cordas havia sido inventado na Rússia há muito tempo atrás, que os caras acham que é invenção Brasileira e tal, mas na verdade isso pra mim é outra coisa, porque eles estão falando do instrumento, assim, colocar uma corda a mais com certeza alguém já tinha feito isso, os violonistas eruditos fazem isso, tem sete cordas, oito cordas, dez cordas, só que é diferente quando fala sete cordas no choro você tá falando das baixarias, dos contrapontos, da linguagem do Dino, da linguagem do Pixinguinha, que formou uma

⁶⁸ Página no facebook: <https://www.facebook.com/SeteVidasEm7Cordas> acessado em 05/03/18, às 17h57

escola de sete cordas, então isso que é o sete cordas, esse jeito de tocar, claro além do instrumento, então não é só o instrumento. O seis cordas, como eu falei você pode tocar o sete cordas no seis cordas, por exemplo, se eu estou sem meu sete cordas aqui, ou se arreventou minha sétima corda ou estou com um seis cordas aqui, vamos tocar um choro nós dois, eu posso assumir a função do sete cordas, fazer as baixarias aqui “tun pum pom pi pum pã”, com uma corda a menos, mas eu posso fazer isso, agora quando tem os dois violões tocando juntos no regional, as funções são diferentes, o sete cordas faz as baixarias, os contrapontos, o seis cordas faz mais levada, faz mais harmonia, ele abre os acordes pra região mais aguda, faz dedilhados, eles se complementam, então são funções diferentes, o seis cordas e o sete cordas, mais do que só instrumentos, ter uma corda a mais ou não, são essas duas funções que eles têm dentro do regional. O Época de Ouro tinha três violões. (...) o Época de Ouro é o grupo de choro mais f... do mundo, da história, era o grupo do Jacob do Bandolim. (...) É um grupo que existe hoje em dia, mas o último remanescente que era o Jorginho do Pandeiro morreu faz um mês mais ou menos, então é o grupo que o Jacob do Bandolim tocava, tocava nas rádios lá, no Odeon, aquela história. (...) o Dino Sete Cordas ele ficou responsável por uma escola de sete cordas, que era com violão de aço, e a função de baixo, de baixarias essa coisa. O Rafael Rabelo foi aluno do Dino Sete Cordas, então ele aprendeu isso né, você tocava com corda de aço, com dedeira, era aquele violão mais pé de boi que eles chamam, que faz os baixos mesmo, mas depois disso o Rafael Rabelo ele pegou um violão de nylon e incorporou tudo que ele sabia de baixarias com o que ele conhecia do violão tradicional, que ele conhecia e gostava de flamenco, tocava bossa nova, tocava tudo, então quer dizer, o cara ele tinha o conhecimento dos baixos e o conhecimento aqui fazia harmonia, fazia solo, fazia pô! Tudo! Na mão do Rafael Rabelo o sete cordas se tornou uma coisa mais aberta dentro dessas funções que você perguntou do violão de seis e sete cordas, o violão sete cordas passou a fazer todas essas funções, quando você tá dentro do regional e tem seis e sete cordas, é normal o cara dividir a função, então “ah eu vou ficar mais pra cá” agora quando ele é o único violonista ele pode assumir todas essas funções, que é o que o Rafael Rabelo fez e que é o que o Yamandu Costa faz também, porque o Yamandu Costa ele toca o sete cordas mas ele não faz só a baixaria, ele toca tudo como um violão completo, então eu também acabei seguindo, optando também por essa linha assim, na verdade é um, você tem que saber um pouco de tudo, então eu tô tocando sozinho, vou acompanhar uma cantora, só fazer os baixos não me satisfaz, apesar que eu poderia fazer isso, as gravações antigas tem muita gente que era só o violão sete cordas fazendo a baixaria e tal, eu particularmente por gosto, eu gosto assim de um violão mais completo como do Rafael Rabelo, do Yamandu Costa, então eu procuro fazer as duas coisas, tanto o sete ali do contraponto da baixaria quanto como o violão brasileiro que é solista acompanhador, cujo os ícones são Baden Powell, Rafael Rabelo, assim por diante. Então depois veja essa história que te falei do Dino Sete Cordas e do Rafael Rabelo, pra você ver o que aconteceu com o violão sete cordas nessa época, ele era um instrumento de marcação de baixo, mais antigamente ele era considerado assim que fazia a função da tuba né, do ofleide, sei lá, que era aquela coisa dos Oito Batutas, que era aquela coisa que ficava “pom põ pom põ põ põ pom põ põ põ”, o violão era pra fazer aquela função, com o tempo ele foi tomando um corpo maior assim, quando veio o Pixinguinha com aqueles contrapontos de sax aí o Dino já começou a copiar aquelas frases de contraponto e aí foi formando aquela escola de baixos,

depois veio o Rafael Rabelo com a coisa do violão mais orquestrado, então eu gosto mais dessa linha, mas eu confesso pra você que eu estudei todas elas, eu estudei o violão de sete tradicional que é o que eu toco lá na feirinha, quando eu tô com o regional, com a galera das antigas eu gosto daquela maneira de tocar, só que se eu tô sozinho pra tocar com uma cantora ou acompanhar um solista daí eu me inspiro mais no Rafael Rabelo no Yamandu Costa, então são momentos diferentes.

Tiziu

Com certeza. O sete cordas você tem uma linguagem diferenciada, pela presença da sétima corda você já tem caminhos de baixaria, esse é o termo usado, onde você conduz a harmonia pela região grave, e isso dá uma outra cor pra música, você traz essa essência do regional, das coisas já antológicas, vamos dizer assim, gravadas desde o Dino, e toda essa bagagem do choro você consegue trazer isso para a linguagem atual, trabalhando o violão dessa forma. (...) Eu toco os dois, mas eu assumo o violão de sete cordas, e assim, eu nem tenho mais violão de seis cordas aqui em casa, eu acabo usando o violão de seis cordas no conservatório pra dar aula pros alunos, então eu acabo demonstrando, que nem todo aluno tem violão de sete, e como eu dou aula de violão de maneira geral, então eu acabo usando o de seis cordas no conservatório, mas profissionalmente o de sete cordas.

Vinícius Chamorro

Tem, o recurso do sete né, de você poder fazer os acordes com um grave a mais, a questão da baixaria, no seis até dá para fazer, mas quando você quer cair na nota mais grave, um ré por exemplo, um ré bem grave, e no violão de seis você tem que cair em uma terça, não dá aquela ..., dá bastante diferença, é uma corda a mais, mas aumenta muito a possibilidade de fazer. (...) Mais o de sete, o de seis eu praticamente não tenho tocado mais, eu tenho dois violões de seis cordas lá, mas eu pego só pra ver se eles estão com as cordas ali, se estão afinados e tal, mas eu só toco o de sete. (...) Acho que o de sete supre qualquer necessidade que eu tenha, pra tocar choro, pra tocar outros estilos de música, pra acompanhar cantora. Eu posso tanto fazer ele completo, com os graves, e posso também tocar econômico, como o de seis quando precisar, se numa roda de choro tem um violão de sete fazendo baixaria, não vou fazer em cima dele, vou trabalhar como violão de seis, ali na ponta, com o instrumento de sete cordas, só que ali tocando só as cordas mais agudas.

Diego Coelho

Sim, existe a diferença com certeza básica, inicial que é uma corda a mais. Mas a diferença essencial se for falar de choro, o papel que cada um exerce dentro da linguagem. Quando você toca o violão de seis e você chega em um regional, você não vai ficar fazendo várias frases de bordões, porque o sete cordas que tem esse papel. O violão de seis ele faz isso também, mas ele precisa de um acordo com o sete cordas, porque se não vai dar conflito, vão ficar fazendo nota em cima de nota e isso não é muito legal. Então, é uma questão da linguagem mesmo. O violão de seis cordas é o violão tradicional no mundo inteiro, e o sete cordas ficou famoso no Brasil por essa capacidade de fazer o contraponto, de ser imprescindível pra linguagem brasileira. (...) Se for ver a maneira de tocar, você pode tocar a linguagem do violão de seis no de sete (risos), por que você tem sete cordas ali, que é uma linguagem que eu percebo em vários grandes mestres, por exemplo o Maurício Carrilho, ele diz que ele é um violão de seis que toca o sete, então ele tem muito a linguagem

das levadas, a linguagem da mão direita, e também acordes, possibilidades de condução de vozes com os acordes, isso tudo você não precisa fazer baixaria, nesse âmbito, então é uma área riquíssima e complexa o violão de seis brasileiro, tanto quanto sete cordas. (...) isso, eu toco o sete cordas geralmente.

A partir dos trechos acima, percebemos que o uso do violão com sete cordas tem uma história, que houve mudanças em sua construção, na sua forma de tocar e que o violão de seis cordas também tem uma função e não deixou de ser usado nas rodas de choro.

Primeiramente, vamos comentar sobre os entrevistados, todos preferem tocar o violão de sete cordas, concordam que o violão de sete cordas e o de seis cordas são o mesmo instrumento, mas se diferem dentro do contexto na forma de se tocar. Em algum momento, eles dizem que já tocaram o de seis cordas ou que continuam o usando em outro momento que não seja em apresentações, como relatou a Beatriz e o Tiziu, que preferem o violão de seis cordas para dar aulas.

A função do violão de sete cordas é fazer as baixarias, essa é uma expressão usada pelos chorões, quando os violonistas tocam seu instrumento com frases graves. Contraponto é outra expressão comum usada para elucidar a mesma função, pois as notas graves feitas pelos violonistas forma uma nova melodia em contraponto com a principal, o que faz o instrumento tipicamente harmônico conduzir os acordes pela região grave, gerando assim acordes não convencionais em violões de seis cordas.

Já o violão de seis cordas tem a função que os chorões chamam de centro. Os violonistas que têm esta designação na roda de choro procuram executar acordes na região médio aguda do instrumento, pois eles geralmente tocam acompanhados de mais de um violão na roda. Enquanto o violão de sete cordas faz as baixarias, o violão de seis faz o centro, basicamente, acompanha o grupo harmonicamente com acordes na região médio/agudo e pode fazer duetos em intervalos de terças com as baixarias em determinados momentos.

Alguns entrevistados referenciam a frase de Dino Sete Cordas que diz que: “o violonista pode tocar o violão de sete cordas como se fosse o violão de seis cordas”. Eles também dizem que podem fazer ao contrário, tocar o violão de seis cordas como se fosse o de sete cordas. O que nos revela que a forma de como o violonista vai tocar, independente de quantas cordas tenha o violão

dele, depende da função que ele vai exercer na roda, o que permite que seja comum ter de dois a três violões no mesmo grupo, mas cada um tocando uma função pré-determinada.

Historicamente, os entrevistados nos relataram que o violão de sete cordas surgiu para substituir instrumentos graves como a tuba e oficleide, e que este violão tinha a sétima corda de aço - mais para frente, veremos o relato de Cláudio sobre este violão - este instrumento é chamado pelos chorões de “pé de boi”, um dos músicos precursores deste instrumento é Dino Sete Cordas, comumente citado nas entrevistas e considerado pelos entrevistados como um dos grandes mestres do violão popular brasileiro.

O violão de sete cordas foi aperfeiçoado por Maurício Carrilho, também considerado como um mestre do violão popular brasileiro, foi aluno de Dino Sete Cordas, e passou a usar um instrumento que tinha a sétima corda de nylon revestida em aço, e não apenas de aço como o violão “pé de boi” utilizado por seu professor. Maurício Carrilho, também, inovou na forma de executar o instrumento, tocando de uma forma considerada mais completa pelos músicos, pois passou a executar o violão com as baixarias e os acordes de acompanhamento simultaneamente.

Fisicamente, a única diferença entre os violões de sete cordas atuais para os tradicionais violões de seis cordas é a inserção de uma corda mais grave acima da sexta corda, esta corda adicionada é usada em duas afinações, alguns violonistas a afinam em Dó, mas é mais comum ser afinada em Si.

Já sabemos como os participantes desta pesquisa se aproximaram da música, como iniciaram na aprendizagem do violão e que eles não iniciaram pelo choro. Entendemos qual é a diferença para eles entre o violão de seis cordas e o violão de sete cordas, assim como sabemos qual destes dois estilos de violão é a preferência de cada um deles.

A aproximação com a música e com o violão tem uma grande influência familiar, a aproximação com um estilo de música também pode ser influenciada por eles, mas como estamos nos aproximando de algo mais específico, percebemos que colegas e instituições mais distantes à família passam a interferir cada vez mais nas escolhas do que o indivíduo quer tocar.

Embora o encorajamento familiar esteja presente na maioria dos casos, todos os entrevistados estiveram, ao mesmo tempo, totalmente auto motivados na escolha do instrumento e na decisão de

tocar. Alguns começaram a tocar depois de terem se inspirado em alguma música e, em particular, no som do instrumento. (GREEN, 2002, p. 26, tradução nossa)⁶⁹

Seguindo pelas trilhas da aprendizagem musical de cada um, encontramos semelhanças entre eles e os entrevistados de Green (2002), quando buscamos saber há quanto tempo eles consideram que tocam choro e o que os levou a buscarem a aprender este estilo musical.

Gersão

Eu fui a vida inteira acompanhador de samba, de samba de raiz, eu quando mais jovem, eu tinha um conjunto que chamava-se Anjos do Samba, isso lá em São José dos Pinhais, e esse conjunto foi uns bons anos, e hoje eu participo de um outro conjunto, um outro grupo que chama-se Chamego dos Anjos, também de sambão, sambão de raiz, e daí a música vem fluindo do jeito natural. (...) E o choro tá envolvido. (...) É, são gêneros diferentes, mas no contexto é geral.

Cláudio Fernandes

Choro a partir da década de 90, que eu comecei a estudar, frequentei as oficinas de choro aqui de Curitiba, Itajaí, Florianópolis, São Paulo, Rio de Janeiro por quase 15 anos seguidos, indo em várias oficinas, que o choro não tinha uma escola sistematizada sabe? Ele foi se sistematizar agora a pouco tempo na década de 2000 que criou a Escola Portátil e tal. Mas nessa época você aprendia choro ou nas rodas, e quando queria aprender com o pessoal do Rio que era o pessoal de renome, enfim, os “bam bam bans” do choro tinha que ir em oficinas que eles davam, oficina de música aqui de Curitiba que é a mais conceituada, foi, inclusive esse ano não teve e tal, mas eu frequentei muita oficina de música. (...) Não, como eu te falei eu comecei com a música cristã, acompanhando os hinos e tal e ao longo da minha carreira musical eu fui me interessando em tocar um violão mais requintado, então eu tive contato com músicas do Baden Powell, isso na minha adolescência, com a MPB em geral, e a partir disso me surgiu a curiosidade de melhorar a técnica frequentando cursos, eu fui buscar esses cursos em oficinas de música e por um acaso tinha uma oficina de choro, e eu não sabia que era choro, e eu me inscrevi e não sabia o que que era, não tinha noção do que que era, realmente não tinha ouvido choro, não tinha acesso a esse tipo de cultura, porque na década de 90 lembra né, não tinha internet, eu não tinha acesso, mas me inscrevi e aí cáí lá, foi isso que aconteceu, aí foi meu primeiro contato com choro assim.

Tiziu

Eu comecei a estudar música tocando choro, então faz 20 anos como eu te falei, 21 anos. (...) Então, no meu primeiro ano de faculdade com 19 pra 20 anos, eu conheci o Gabriel Schwartz, que é um flautista, hoje é o flautista da Orquestra à Base de Sopros, e eu fundei com ele o Trio Quintina, que é um grupo que eu tenho há 19 anos, há muito tempo. E o Gabriel, nós nos conhecemos na faculdade de agronomia e ele tocava flauta, tocava choro, e eu achava interessante, eu falei: “poxa, como que eu faço pra tocar isso?”, e ele: “Ah, você tem que fazer aula no Conservatório de MPB”, e aí eu fui

⁶⁹ Whilst parental encouragement was present in the majority of cases, all the interviewees had at the same time been entirely selfmotivated in their choice of instrument and in their decision to play. Some started playing after having been inspired by some music and, in particular, the sound of the instrument.

pro Conservatório de MPB com meus 19 anos, e comecei a fazer Oficina de choro com o Sérgio Albach e com o Luciano Lima, que é um professor hoje da FAP e foi a minha primeira vivência com o choro, e lá fui embora né, fiz muito tempo essa oficina, hoje em dia ainda tem, é a Prática que a gente fala, Prática de Choro, que hoje em dia é ministrada pelo Lucas. Há muito tempo, você calcula aí há 20 anos atrás, depois eu entrei na Orquestra à Base de Cordas, lá do conservatório, que eu fiquei uns quatro anos também, e depois eu entrei como professor no conservatório, e o Lucas foi meu aluno inclusive.

Vinícius Chamorro

Então, choro mesmo é desse jeito que eu faço violão de sete cordas, na realidade começou com a orquestra de cordas aqui, eu tocava seis, já tocava choro no violão de seis, fazia baixaria e tudo, sabia os temas né os choros, mas eu tocava na orquestra de cordas e quando o violonista de sete saiu eu entrei no lugar dele. (...) Isso foi há 15 anos atrás mais ou menos. eu tocava, entrei com violão de seis, o violonista de sete saiu e não abriram vagas, aí fizeram uma reuniãozinha ali e: “Oh, não quer pegar o violão de sete? Você já tem a linguagem, já toca”, aí começou, comprei um violão e já tinha apresentações marcadas pra violão de sete mesmo, tive que dar uma ralada ali pra pegar (risos), mas rapidinho comecei a pegar. (...) eu acho que primeiro eu entrei no samba, então dentro do samba eu conheci um amigo que tocava alguns temas de choro, ele falou: “poxa, vamos tirar esse daqui, vamos tocar esse daqui?”, e comecei a conhecer outros músicos de choro também, aí começou a expandir mais essa ideia. Mas foi dentro do samba que eu peguei essa veia de choro, e até hoje mantenho os dois.

Lucas Melo

Eu fiquei um tempo sem tocar, depois que vim pro conservatório, que eu me interessei pelo choro, tem uma coisa muito importante também, que assim, por que que eu me interessei pelo choro? Onde que eu vi isso? Existia aqui os festivais de choro organizado pelo Clube do Choro de Curitiba, que era presidido pelo João Egashira, violonista de choro também (...) Ele organizava esses festivais, ele pegava o pessoal que gostava de choro e tal, e eles faziam lá no Beto Batata uma premiação e a galera compunha choro e o melhor ganhava. Isso virou assim um ponto de encontro, um dia eu fui lá eu nem conhecia choro, eu vi o Julião Bohêmio, vi o Tiziu, Vinicius Chamorro, várias pessoas tocando e ali que eu: “p... é isso que eu quero fazer também, quero aprender a tocar isso”. Então esses festivais de choro do João Egashira, do Clube do Choro de Curitiba, inclusive a Ana Paula fazia parte desse movimento, e foi muito importante por deixar mais exposto essa coisa do choro, porque não é uma coisa que você vê em qualquer lugar, e ali muita gente que começou foi por causa desses festivais e eu me incluo nisso daí.

Diego Coelho

Toco choro, provavelmente uns treze anos, doze sei lá. (...) É isso. Assim, o choro na verdade é uma coisa muito grande, em termos de linguagem. Quando você ouve um samba tem um pouco de choro lá também, porque o choro é amplo, a palavra choro designa várias coisas. Então, eu ouvia e tocava samba já antes disso, mas choro do Pixinguinha e derivados, eu entrei na faculdade e ali eu conheci umas pessoas que tocavam choro e elas me mostraram realmente o que era isso. (...) Eu gostei bastante, me senti atraído pela facilidade, você vai no bar conversar com os amigos. Os músicos tiram seus instrumentos, não precisa de parafernália de equipamentos. As relações interpessoais também que nos enriquecem bastante. Depois

tocamos um samba, já faz alguma coisa interligada. Gosto também da possibilidade de improvisação, a beleza do fraseado, o repertório muito extenso e de qualidade, é um gênero fantástico e além de tudo é a escola do músico brasileiro.

Beatriz Schneider

Eu comecei a tocar choro no primeiro ano da faculdade, deixa eu pensar..., foi em 2011 que eu entrei em contato, sabia uma coisinha ou outra antes, mas tocar em roda com o pessoal foi em 2011. (...) eu sempre gostei de música brasileira, antes de entrar na faculdade eu já tinha bastante contato com música brasileira em geral, quando eu entrei na faculdade, fiz FAP, e lá era bem a época do choro, galera ficava tocando choro o dia inteiro, e eu acabei me aproximando do pessoal e comecei a tocar. Então, comecei a gostar, e comecei com o sete cordas e comecei: “pô vou estudar isso daí”.

O samba se mostrou como uma porta de entrada ao choro para três dos sete entrevistados. Nas observações de campo, constatou-se que nas rodas de choro é comum, se houver um cantor, que se toquem sambas. Provavelmente, o oposto também aconteça nas rodas de samba, e por isso, muitos músicos de choro, antes de tocar choro, tocavam samba.

Dentre os entrevistados, Gersão é o violonista que toca choro a mais tempo, aproximadamente 50 anos, enquanto que a Beatriz toca a aproximadamente sete anos, sendo a entrevistada que toca choro a menos tempo. Não é um dos objetivos deste trabalho comparar a aprendizagem entre gerações diferentes, embora existam, mas sim exemplificar que o tempo em que o músico toca choro e que continua a tocar o estilo, comprova que o processo de aprendizagem desta música depende de um longo e contínuo período.

Ao querer participar de um grupo, seja ele uma roda de samba ou choro, o violonista candidato a se inserir nesta cultura precisa se adaptar às condições exigidas a ele para participar desta cultura. Para aprender a cultura do choro, os entrevistados nos revelaram alguns tipos de caminhos tomados por eles.

Gersão aprendeu violão observando seu amigo tocar, e diz que desde sempre tocou em grupos de samba, onde também se é tocado choro. Pelos seus relatos, ele aprendeu a tocar choro com seus parceiros de grupo, motivado pelo repertório que tocavam.

Cláudio teve seu primeiro contato com o choro por um acaso, ele participou de uma oficina de choro em busca de aperfeiçoamento instrumental, a partir desta ocasião participou de várias outras oficinas relacionadas ao tema e fez aulas no CMPB na década de 1990.

Tiziu teve seu primeiro contato com o choro através de um amigo flautista que fazia faculdade de agronomia com ele. Para aprender choro, ele buscou fazer aulas no Conservatório de MPB de Curitiba, que assim como as Oficinas de Música de Curitiba, onde Cláudio fez vários cursos de choro, surgiram a partir da década de 1990. Posteriormente, o Tiziu tornou-se e atua até hoje como professor no mesmo conservatório.

Vinícius começou a tocar choro a partir de um convite de um amigo que tocava samba junto dele para praticar este repertório. Foi violonista na Orquestra a Base de cordas, que apresenta repertório de choro até hoje, e que também é promovida pelo CMPB de Curitiba.

Lucas também iniciou no choro fazendo aula no CMPB de Curitiba, onde inclusive foi aluno do Tiziu e, hoje em dia, também é professor da instituição, mas diz que se interessou em ser chorão com os festivais do Clube do Choro de Curitiba que premiava as melhores composições de choro.

Diego e Bia começaram a tocar choro na faculdade, os dois e Cláudio fizeram faculdade de música e na mesma instituição, na FAP. Porém não havia aula de choro no curso, o choro acontecia nos intervalos, antes ou depois das aulas e os dois dizem que eles começaram a tocar, ali, com seus amigos. Diego relata que se interessou pela facilidade em tocar choro, mas não a facilidade técnica instrumental, mas sim a de poder chegar em um bar com os amigos e cada um tomar seus instrumentos e começarem a tocar, sem muita cerimônia.

Com exceção de Gersão, os outros violonistas foram influenciados direta ou indiretamente pelo surgimento do CMPB de Curitiba e as Oficinas de Música de Curitiba na década de 1990. Na FAP, o choro passou a ter uma oficina ministrada por Cláudio em meados dos anos 2000, após a grande comoção dos alunos em aprender choro. Então se Cláudio aprendeu choro nas oficinas de choro das Oficinas de Música de Curitiba, assim como outros músicos envolvidos no surgimento da oficina dentro da faculdade, as Oficinas de Música de Curitiba e o CMPB de Curitiba foram grandes influenciadores deste movimento dentro da FAP. Abaixo, Cláudio nos conta como começou essa Oficina de Choro na FAP:

Cláudio Fernandes

quando eu frequentei a FAP, fiz meu curso superior lá, então uma forma de eu estudar choro, foi eu fazer um grupo de choro lá dentro, eu ofereci um curso de extensão na época que era só de violão no choro, mas teve tanta procura que esse grupo virou uma prática, isso foi em 2003, e teve o nome de Oficina de Choro, a Ana Paula deu aula lá, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, foi isso. (...) eu ofereci o curso de choro, por que que eu ofereci? Por que eu sabia tocar melhor? Não, porque eu tinha muita partitura, bastante material do Mauricio, das oficinas, então uma forma de trocar, de fazer uma, de popularizar essas partituras era oferecer, começou informalmente na cantina da FAP, tocando isso, e a gente fazia até uma disputa, cada dia a gente tocava um choro, decorava um choro, então às vezes a gente pegava só Pixinguinha, então tal dia, a gente chegava cedo pra tocar na faculdade e tocava mesmo, a gente fazia uma roda lá, e aí por isso que eu ofereci o curso, quando eu ofereci o curso pra violão, veio muita gente, veio cantor, flautista, veio pandeirista, e virou uma prática, daí a gente foi fazendo isso, foi lidando, eu comecei sozinho, depois fui chamando outros professores, daí a gente fundou os núcleos de harmonia, núcleo de melodia, núcleo de canto e núcleo de história, de harmonia eu dava aula, de canto era uma professora cantora, de percussão era um percussionista, núcleo de história era a Ana e eu, e a gente foi trabalhando, ajudou muito na minha formação.

Cláudio também teve a iniciativa de oferecer uma oficina de choro na UFPR com o apoio do professor Edwin Vasquez, enquanto ele fazia seu mestrado na instituição em 2011. A oficina continua acontecendo na UFPR, enquanto que na FAP, após algumas interrupções não é mais oferecida.

Quanto a formação acadêmica dos entrevistados, Beatriz, Diego e Cláudio são formados em música pela FAP, além deles, apenas Vinícius é formado em música, mas pela EMBAP. Apesar de eles terem formação em música, sentiram falta de aulas relacionadas ao choro.

Cláudio Fernandes

Não, bem pouco, porque tinha a disciplina de violão, mas aí imagina, eu já tinha estudado o Henrique Pinto em 90, fui cair na aula de violão e era o mesmo estudo, então eu fiz uma equivalência, acho que chama equivalência, e essas disciplinas de violão eu não precisei fazer, porque era bem básico, o violão era mais como um instrumento de recurso técnico pra quem fazia a licenciatura, então como eu já sabia o violão já lia tudo, eu já acabei não fazendo mais isso né, me liberaram.

Diego Coelho

Olha, não tive muita coisa, eu acho que foi um pouco deficitário nessa parte, eu aprendi muito com meus amigos, eu tinha amigos de alto nível de compreensão musical. Fiz um curso com o violonista Claudio Fernandes, que era a Oficina de Choro da FAP, eu tava aprendendo e ali eu aprendi, nessa oficina algumas coisas, mas aprendi muita coisa tocando com os amigos da faculdade e nas rodas de samba e choro. Na faculdade em si, achei que o ensino do violão foi bastante deficitário.

Beatriz Schneider

Pela faculdade, em matérias, não exatamente, a gente aprendeu história, tocamos alguma coisa de choro, nas aulas na prática em

conjunto, mas onde eu tive mais aprendizado foi na faculdade só que fora da aula, é que o curso da FAP ele é bem abrangente, como ele é música popular você acaba aprendendo um pouco de tudo, então também não tinha como dar muita ênfase ao choro.

Vinicius Chamorro

Não, nada, lá as matérias são mais para o erudito mesmo, lá no finalzinho teve uma prática que eu fiz, que a gente bolou assim, eu já tocava choro, um professor pensou: “vamos fazer uma prática, juntar os alunos pra fazer uma apresentação”, pra dar uma quebrada naquele ambiente mais erudito. (...) Levo, levo, eu sempre procuro tocar um violão mais limpo, não sujar tanto, o violonista popular ele tem esse negócio do *swing* de sujar um pouco as levadas, um pouco as frases, não tem esse refinamento que o erudito tem, então eu tento dar esse resultado, um pouco, e isso ajuda bastante, o erudito, de limpar, a parte técnica também.

Cláudio foi liberado das aulas de violão, pois ele já tinha estudado o método que a faculdade seguia, além disso, os métodos de violão de Henrique Pinto são voltados para a música erudita. Diego participou das oficinas de choro, que foram oferecidas por Cláudio, como vimos acima, e aprendeu mais choro com os colegas da faculdade do que com as aulas. Beatriz também aprendeu mais choro com os amigos da faculdade do que com o curso que a faculdade ofereceu, o que comprova que o ambiente era muito favorável para a prática do estilo fora das aulas.

Vinicius se formou em outra faculdade, na EMBAP, uma instituição tradicionalmente voltada para a prática de música erudita. Ele fez o curso de bacharel em violão e não teve aulas voltadas para a música popular, mas por iniciativa de um professor, no final do curso fez uma apresentação de choro com outros alunos. Ele diz que leva a técnica do violão erudito para o violão popular, e que faz um “violão mais limpo”, essa expressão quer dizer que músicos populares executam notas com menos definição sonora, enquanto que músicos eruditos procuram definir todas as notas que tocam, de forma que seja possível identificar exatamente as notas que o músico executa.

Os outros três entrevistados não têm formação de ensino superior em música. Tiziu cursou agronomia e apesar de neste período conhecer seu amigo que o apresentou ao choro, não teve nenhuma aprendizagem relacionada a música. Gersão cursou direito, e não teve nenhum relacionamento com música neste ambiente. Lucas fez engenharia e disse não ter aprendido nada sobre música em seu curso, mas que participou de um Festival de Inverno da Federal

(UFPR) em Antonina, lá fez um curso de pandeiro e foi uma das suas primeiras aproximações com o choro.

Na aproximação e desenvolvimento dos violonistas, não apenas com o choro, mas em qualquer outro estilo musical, e principalmente, dentro de uma cultura musical, dificuldades aparecem. Os entrevistados nos disseram quais foram seus maiores desafios e dificuldades em aprender a tocar choro.

Diego Coelho

Eu acho que talvez o maior desafio seja a persistência. Cada um tem uma vivência, no meu caso foi encontrar maneiras com que eu pudesse estar em contato com essa música, estudando e indo pras rodas mostrar o que estudei. Muitas coisas podem te frustrar, mas no dia a dia, no trabalho de formiguinha você vai melhorando. Um dia eu vi um grande músico de jazz falando que são mini ideias. Eu percebi que são frases, dinâmicas, acordes, vai pegando aos poucos e se relacionando com essas ideias, elas ficam no arquivo da cabeça. Pra isso serve a vivência com os outros músicos, para fixar ideias, ou ter ideias novas, e o choro é vivência, coletividade. (...) Acho que é isso mesmo, você tem que persistir na afeição pelos sons. Isso só vai entrar na tua cabeça se você gostar e se esforçar para compreender mais a fundo. E às vezes quando alguém te criticar você tem que levantar a cabeça e tentar de novo, eu acho que melhora assim.

Vinícius Chamorro

Então, eu acho que a linguagem, mas não sei te dizer, geralmente o mais difícil é a linguagem, mas pra mim foi um pouco natural, porque eu já tocava samba, então, mas eu acho que conhecer o repertório é um dos maiores desafios. Quando eu comecei a tocar choro eu já tocava violão erudito, já sabia ler, já sabia harmonia, geralmente são estas as dificuldades do violonista de choro quando entra cru assim, que não sabe nada de harmonia, que não sabe encadear um acorde, então eu já tinha essa noção, esses desafios para mim não tinham. Acho que foi o repertório mesmo, a maior dificuldade.

Tiziu

Bom, a dificuldade do choro, é que ele é uma música virtuosística, então é difícil você despertar no aluno essa vontade de estudar, porque todo mundo quer tocar, “Ah eu quero tocar o Brasileirinho, quero tocar o Tico-Tico no Fubá”, então são músicas que fazem parte da nossa cultura, mas é tão forte que qualquer pessoa conhece Tico-Tico no Fubá, é que nem Ciranda-Cirandinha, faz quase parte do folclore vamos dizer assim. Só que na hora de tocar, é difícil, às vezes chega uns tiozinho lá no conservatório, e: “Ah, eu quero tocar Tico-Tico no Fubá”, cara, é difícil tocar o Tico-Tico no Fubá. Então eu acho que esse é o maior desafio, é você mostrar que o choro apesar de ser uma música urbana, uma música sem um aprimoramento, que hoje em dia está mudando isso, tem *song-book*, tem acesso, mas quando eu comecei a aprender a tocar choro, por exemplo, você tinha que tirar o choro de ouvido, das gravações, porque não tinha material didático. Então era tudo de ouvido, e a dificuldade é essa, você passar para o aluno que: “Você, ó, se você quer tocar choro, você tem que estudar, existe uma linguagem toda para tocar choro, e você tem que aprender essa linguagem antes de qualquer coisa”, é uma grande escola.

Lucas Melo

Em aprender? Bom, é uma escola considerada difícil, virtuose, exige uma coisa assim, como que é que a Luciana Rabelo falou? É uma escola que, a escola do choro é uma escola que pela dificuldade ela virou a escola dos músicos brasileiros, então é, as dificuldades são as mesmas de qualquer estilo assim, tem que estudar o instrumento do mesmo jeito, você tem que estudar a linguagem, estudar a técnica, saber o repertório, conhecer o repertório. Eu diria que é mais ou menos por aí, inclusive nessa maneira popular de ensinar, essa coisa do Mera lá “a vamo tomar cerveja e tal”, eles prezavam muito pela coisa assim da musicalidade do cara, o cara aprender, não é assim sentar direito e tocar só quando você tiver perfeito de técnica, não, os caras partem muito pelo viés da harmonia, você aprende pela harmonia, aí vai aprendendo os baixos, as notas do acorde, as inversões, as melodias, aos poucos você vai seguindo nisso e o conhecimento técnico, ele vai vindo também ao longo do tempo e ao longo das músicas que você vai pegando, as músicas são difíceis e exigem conhecimento técnico e você por mais que você não tenha, você é obrigado a correr atrás pra poder executar as músicas, então pra executar você já precisa de um conhecimento técnico, então inevitavelmente você precisa correr atrás disso pra poder tocar se não, você nem consegue tocar. (...) Já é nivelado alto, tanto que é difícil você achar um choro simples de tocar, é difícil se você pegar, a galera por exemplo fala, me diga um choro que você acha simples, diga assim um chorinho que você acha simples, “vou começar com esse pra aprender”. Lembra qualquer um assim que você acha fácil. (...) O Carinhoso dizem assim, é muito interessante que os cara “a o Carinhoso é simples né?”, “pa ra ra ri pa ra ra ri ta ra ru rã” (faz este solfejo enquanto tira o seu violão do caze), o muita gente se f... no Carinhoso, tanto melodia quanto harmonia, “ta ra ra ti ta ra ra ti ra ra ri ra ri ra ri ra”, tem intervalos que são difíceis, a harmonia né (pega o violão e executa a música fazendo a harmonia e solfejando a melodia), “pa ra ra rã pa ri ra rã”, essa quinta aumentada na época que o Pixinguinha fez foi proibido por que era considerado um né o cara tava transgredindo, era um som do diabo isso daqui “ta ra ra rã pa r aru ri, pa ra ru ri ri r aru raaa”, aí agora (começa a fazer o acompanhamento com ritmo no violão), “pa ra ru ri ra ra ra ta di da da ra ra ri r ara”, então a harmonia não é fácil bicho, então a harmonia é difícil, às vezes você acha que o choro é simples, quando você vai ver, quero ver tocar isso na frente de todo mundo, na frente dos outros valendo assim, daí o cara “p... pra onde que vai?!” (guarda o violão no caze enquanto continua a falar), então é uma coisa que até engana assim, a o chorinho parece ser simples, mas é difícil cara, é difícil de tocar, então pra você se propor a tocar uma musiquinha que seja não é simples, tem que ter técnica, tem que saber a levada, tem que saber as inversões, entendeu? Pra tocar direito mesmo tem que saber uma série de coisas.

Gersão

A maior dificuldade, o meu pai sempre falou que: “o músico, músico, tem que ler a partitura, mas nunca esquecer que tem que ter, em primeiro lugar, um bom ouvido”, então a música tá entre a partitura e o ouvido.

Cláudio Fernandes

Não sei se tem dificuldade sabe João, eu acho que a dificuldade maior talvez seja você compreender que o choro é uma cultura que você aprende ouvindo e tocando, mas aqui em Curitiba é, não se tinha muito essa cultura de roda, então a dificuldade maior é tocar junto com outras pessoas, e daí eu peguei uma geração que

estudava meio que sozinho, então tinha a partitura ou com o vinil, eu tenho o vinil em casa, ou com o CD que já tinha, então você botava e começava a tirar essas coisas sozinho, e tocava sozinho. O choro muita coisa da de ouvido, mas eu como já como lia a partitura então já começava, até, o choro é tudo sistematizado, hoje tem muita coisa escrita do Pixinguinha, do Jacob, então pegava a partitura tocar no mesmo tom e ia fazendo, mas acho que a dificuldade maior do choro é estar numa roda, num ambiente pra você fazer essa troca, e não se tem muito esse ambiente, e quando tem você precisa trabalhar aí não tem o horário, como a gente vive numa capital muito europeia os fins de semana é mais pra família que pro lazer, e acho que no Rio e São Paulo eles têm muito isso mais culturalmente afirmado, então tem roda no sábado, no domingo, tem roda em bares, aqui não tem muita roda, pelo menos na minha época não se tinha muita roda de choro, no período das oficinas sim, mas fora das oficinas tinha o conservatório, aí tinha que frequentar o conservatório, então a dificuldade que eu vejo é tocar junto.

Beatriz Schineider

Pra mim como eu sempre tive uma formação com professor, o professor passava a música e não sei o que, eu nunca desenvolvi tanto minha percepção, e como o choro tem muito essa questão da passagem de conhecimento oral, vamos dizer assim, não a partitura, hoje em dia tem até bastante coisa escrita, cada vez tem mais coisas escritas, mas acho que pra mim é essa questão da percepção, que tem muita coisa que tem que tirar as frases, escutar a gravação tirar as frases, acho que pra mim essa é a parte mais difícil que é não ter tanta coisa escrita, e claro a dificuldade técnica também, que tem muitas coisas complicadas, o choro é bem complexo, esses dois lados. Acho que pra todo mundo pesa essa questão da complexidade do choro, e pra mim um pouco mais dessa questão da percepção.

Nas respostas dos violonistas sobre seus desafios e dificuldades, eles não apenas as apresentaram, como também deram a solução para seus problemas. Revelaram que o repertório de choro é complexo e que dificilmente se traça uma trajetória entre músicas simples, para iniciantes, até músicas complexas, para experts. Para alcançarem suas metas eles buscam por ferramentas auxiliaadoras, muitas vezes encaradas como algo nato, individual, como ter bom ouvido, mas também acreditam que esta habilidade e outras podem ser desenvolvidas, assim como o conhecimento técnico instrumental, conhecimento de escalas e harmonia, e a leitura musical que inclui conhecimento de partitura e de cifras.

Além da parte técnica do choro reconhecida como complexa pelos músicos, outro aspecto levantado por eles foi o conhecimento da cultura do choro como uma dificuldade na aprendizagem do estilo. Comumente os iniciantes em algum instrumento ou estilo musical passam por um período de estudo para aquisição de técnica e repertório. O choro assim como outros estilos musicais pode ser estudado individualmente, totalmente fora de

contexto. Mas culturalmente é uma música coletiva, que acontece em roda, em bares, se ampliando a palcos de shows e instituições de ensino. Sendo estudado individualmente ou em grupo o que o músico procura aprender, consciente ou inconscientemente, giram em volta das mesmas coisas: desenvolvimento auditivo (percepção musical) e conhecimento técnico e prático. O que diferencia é a cultura em que o indivíduo adota para aprender, que pode envolver conhecimentos teóricos, como leitura musical e harmonia, que não dependem de um estudo/prática em grupo; ou conhecimento de gestuais e hierarquias, como reconhecer e respeitar o mestre da roda, saber momentos de repetição, momentos de improvisação, que dependem exclusivamente da prática em conjunto para serem aprendidos.

As pessoas que participam da comunidade (prática) do choro, que vão nas rodas sejam como músicos ou ouvintes, são chamadas de chorões, durante as observações de campo esta era uma expressão comumente escutada. Mas esta expressão parecia ter controversas entre os integrantes da comunidade que o pesquisador passou a frequentar. Por isso os violonistas foram perguntados sobre os fatores de destaque na formação do chorão, e a partir das respostas dadas podemos identificar o que seria se tornar um chorão.

Beatriz Schneider

Acho que sim, algo que a galera geralmente comenta é você tá presente, tá presente nas rodas, tocar também com frequência, não dá pra ser chorão de roda de choro uma vez a cada seis meses, três meses, eu acho que sempre estar ali tocando, estudando choro e estar sempre nas rodas e estar sempre em contato, acho que é um grande passo, tanto que tem gente que vai na roda, vai na roda, vai na roda e não toca nada mas a gente até as vezes considera ele um chorão por que de tanto que a pessoa vai na roda, escuta choro, conhece choro, então acho que é essa a questão do estar presente, estar fazendo choro.

Cláudio Fernandes

Tocar junto, tocar em conjunto, acho que isso, é a maior vivência do choro, talvez em qualquer música, mas se estamos falando de choro é tocar com outras pessoas, porque o choro é uma música muito colaborativa, se você não tem essa colaboração você não vai saber as “malandragens” que a música te fornece, ainda mais se tratando de violão, você tem muita peculiaridade que se aprende só tocando junto com outras pessoas, que o choro eu considero igual ao futebol, você pode treinar em casa, pode controlar a bola em casa, pode fazer aquecimento, alongamento, mas tem que jogar com outras pessoas, acho que é legal, choro é a mesma coisa, treina em casa, faz as baixarias, tudo, mas eu tenho que tá com o grupo, bater essa bola junto com outras pessoas, então basicamente eu penso assim.

Gersão

Ele tem que estudar, para ser um chorão tem que estar junto com outros chorões mais antigos e aperfeiçoar, estudando, tem que estar no meio da galera.

Lucas Melo

Na formação você diz, na maneira de aprender assim? Eu acho que tenho uma resposta, não sei se era o que você tava procurando, mas existe, existe uma coisa que, um diferencial muito importante, muito interessante também, que é o contato com os músicos mais antigos, com a velha guarda, porque o choro é um estilo, então um estilo de música é uma coisa fluida, ele pode ir mudando com o tempo, mas o pessoal das antigas eles têm uma maneira de tocar que foi se consolidando e que é assim, inclusive resguardada pelo pessoal das antigas, então se você for numa roda do pessoal mais velho eles ficam tudo assim ó? (olhando) “o cara tocou uma coisa que não era, p...! não é isso aí” o cara inventou fez uma harmonia diferente os cara já vão: “não ó! Calma, tem o jeito certo de tocar que é assim”, então, como é um conhecimento popular que se passa da maneira mais popular possível, você ter esse contato com o pessoal das antigas que são os verdadeiros chorões, isso é uma coisa que hoje em dia é um diferencial, é uma coisa que merece destaque, porque atualmente o choro tem sido aprendido muito nas academias, no conservatório e tal, e a galera aprende legal estuda, não sei que, não sei que, só que não tem a mesma *vibe*, tem coisas que são inexplicáveis, tem coisas que são difíceis de explicar, isso é uma característica da música popular, “a essa levada, como o cara faz essa levada?”, como que você vai explicar minuciosamente cada colcheia pontuada que ele fez ali? Ah os caras fazem até isso, sabe gringo querendo aprender samba? Ou um europeu, o cara quer “o e mostra como que é?” daí você escreve a levada lá, ligado, pontuado, não sei o que, e mesmo assim o cara vai fazer e ficar meio quadrado. Então tem aquela coisa da vivência de você ver, sentir como que o cara fazia, conviver, mais do que isso entender o choro como um estilo de vida, então os chorões por exemplo o Wilson, o Joãozinho do Pandeiro, o pessoal da feirinha do largo são os caras que vivenciaram o choro, eles eram considerados os chorões, então você ter o contato com essas pessoas é uma coisa que dá muita cancha, muito maior do que você fazer qualquer aula, a aula é uma coisa importante você estuda técnica, você estuda coisas assim mais formais, só que a coisa do músico de verdade, do chorão é uma coisa muito importante que diz respeito nessa coisa do Mera lá de botar o copo aqui, porque ele não tava falando só de você tocar, mas do estilo de vida, do choro como estilo de vida.

Tiziu

Ele precisa passar pelo “B A BA”, que é tocar tudo quanto é choro, o máximo possível, até ele despertar um ouvido, uma percepção que você chega em uma roda de choro, principalmente falando do violão, e você consegue acompanhar um choro sem necessariamente ter tocado aquele choro, a vivência de você tocar muito faz com que a tua percepção de harmonia, as cadências harmônicas, fiquem mais instigadas, então depois de você passar por isso você consegue chegar numa roda e tocar. E demora, a gente fala isso e parece simples, mas não, é uma vida pra isso acontecer.

Vinícius Chamorro

Eu acho que é bom passar pelo samba, é porque eu passei por isso e eu acho que os dois gêneros tanto o choro quanto o samba, um ajuda o outro, porque o samba tem aquele *swing*, o choro tem a questão

dessas frases e do repertório, acho que é bom ter os dois, e acho que pra tocar o violão de sete tem que passar pelo violão de seis também, acho importante, pra você não se concentrar só naquela baixaria, pensar que o violão de sete é só aquilo né, que só é bordão o tempo todo. (...) É, encadear mais os acordes, trabalhar um pouco no agudo, ter essa noção, sabe? (...) Às vezes o violonista de sete, ele pensa que o violão é só até a quinta casa, e sei lá, que só é aquele ambiente ali, acho que é bom passear por toda a escala aí. (...) É, principalmente o violonista de sete assim, eu acho que ele tem uma dificuldade na região mais aguda do violão, ele vê o violão mais naquela, não todos, mas aquele que se concentra em fazer só as frases, esses bordões.

Diego Coelho

Eu comentei algumas coisas antes, não quero dar uma receita, ainda tenho muito o que aprender, estou dividindo a minha vivência com quem tiver interesse. Tenho as minhas limitações, algumas pessoas que poderiam responder melhor que eu essa pergunta, e as outras também, tem vários mestres em Curitiba. Mas, o que é importante? (...) Eu acho que o cara que marcou pra mim é o Wilson Moreira, grande chorão Curitibano. Era um grande amigo meu, e assim, ele faleceu há pouco tempo atrás, apesar da diferença de idade ele era um parceiro mesmo, a gente ia pro bar todo fim de semana, lá tocava e conversava por horas. As vezes me criticava, as vezes me exaltava falando “chegou a salvação da lavoura”. Aprendi bastante com ele, convivi mais de dez anos e eu acho que ele mostrava um pouco o que é (...) É alegria de estar com os amigos, com a música, cantar, beber, compartilhar, falar da vida. Ele passava longe de ficar metodicamente buscando se dar importância, só conviver e ouvir quem interessa profissionalmente, buscar signos de superioridade, bajular etecetera (...) isso existe na música, em todas as áreas. Cada um tem sua forma de viver e vivenciar a música, eu me identifiquei muito com a dele. O Wilson é considerado por e mim e muitos chorões o maior compositor de choro de Curitiba. (...) Ah sim, ajuda muito, não era só o Wilson, tinha todos ali, o Joãozinho do pandeiro, o Gleí que a gente conviveu, também já faleceu, o pessoal da velha guarda, já meio que na idade avançada (risos) e isso acontece, mas são pessoas muito engraçadas, faziam piada o tempo inteiro, e a gente ali aprendia um e dava risada dos erros, sabe? Mas, também é claro que eu acho que o estudo é muito importante. Tinha o violonista me fugiu o nome, tirei xerox do livro de partituras dele, era excelente.

Eles apontam que o chorão é quem toca nas rodas, que é quem participa da comunidade do choro. Mas para se tornar um chorão tem que aprender com os chorões das antigas, que é como eles próprios falam, que são músicos que tocam choro há muito tempo e que passam seus ensinamentos nas rodas de choro aos mais novos, estes ensinamentos não são apenas relacionados à música, mas a outras áreas da vida cotidiana também.

Ressaltam que o mais importante é a presença nas rodas de choro, mas que é importante estudar, conhecer o máximo de choros possíveis para desenvolver a escuta e estimular o instinto em tocar as cadências harmônicas, as frases de baixarias e as levadas, ritmos. Estes instintos, muitas vezes, são formas de composição musical que se refletem em arranjos e improvisos.

Apenas Gersão não mantém uma rotina de estudos, ele disse que: “Não, no cotidiano a gente toca assim por prazer, e amadoristicamente”, mas se compararmos a resposta dele com a dos outros, veremos que a forma de estudo é que é diferente, pois tocar é uma forma de estudar. Quando os participantes foram perguntados sobre seus estudos, eles pensaram no estudo formal e relacionaram a forma como eles estudam atualmente com a forma em que foram ensinados, a seguir veremos como eles encaram seus estudos atualmente:

Beatriz Schneider

Sim, mas deveria ter um pouco mais, tento tocar todo dia, mas vai variando, como o Brejeiras demanda bastante tempo, então tem dias que eu não consigo estudar, por exemplo ficar tirando frase, ficar escutando gravação, as vezes tem que ficar tirando música nova, então é mais isso, mas tenho sim uma rotina de tentar tocar todo dia sim, pelo menos. (...) Acho que tudo, acho que tocar violão já é um estudo, então depende do dia, tem dia que eu toco mais tempo, às vezes faço exercício de técnica também, o dia que eu estou com menos tempo e preciso tirar uma música, eu vou lá e tiro a música, ou as vezes tem algum estudo que eu estou estudando, que nem eu fiz umas aulas com o Jean Correia, on-line, daí tem um monte de exercício que ele passou e baixarias pra tirar, as vezes eu fico tirando essas baixarias, ou fico tocando com gravação, pego uma partitura tiro as baixarias e fico tocando com a gravação, é mais ou menos isso assim.

Cláudio Fernandes

Mantenho, nesta atual conjuntura que estou, com tratamento de saúde, eu não posso muito sair de casa, então toco comigo mesmo, hoje tem a facilidade do YouTube, então você bota lá no YouTube a música que você quer, escolhe, e como o choro está sistematizado como eu te falei, nos tons certos pra tocar, você toca junto, toca junto com as pessoas, hoje tem essa facilidade, claro que nada substitui as pessoas ou ao vivo, ou essa energia, mas como eu não tenho essa possibilidade hoje em dia eu toco sozinho, estudo em casa sozinho, aliás, o estudo do choro é feito assim, você estuda em casa pra tocar junto.

Lucas Melo

Sim. (...) Então cara, eu confesso que eu não sou um cara assim disciplinado, que acordo e vou estudar técnica e tal, porque esse é o processo dos violonistas eruditos por exemplo, não sei, você tem uma rotina lá corda tal hora vai estudar, só técnica X, sei lá trêmulo, estudar picado de tal hora até tal hora, eu não faço isso, o estudo pra mim, eu já estudei mais técnica assim, hoje em dia eu procuro manter meu estudo técnico tocando músicas, composições que eu já conheço, ou eu mesmo procuro compor, inventar arranjos de violão e assim, o principal é você estar com teu instrumento alí, porque quando você senta com o instrumento você “vou fazer esse choro, esse aqui eu tava pensando em tirar, esse daqui eu tava pensando em fazer um arranjo de violão”, essas coisas sem falar na demanda profissional de sempre, “vou ter uma apresentação com o cara semana que vêm”, então eu tenho lá 20 músicas pra estudar, então dessas 20 eu posso estudar elas da maneira normal, posso tentar de repente estudar o improvisado delas, tipo assim, pensar na harmonia

delas o que que eu poderia fazer de improviso nelas, nessa aqui eu poderia fazer um arranjo, assim assado. Então eu procuro fazer assim, eu pego as músicas que eu gosto e as que eu preciso tirar pela necessidade do trabalho e eu busco em cima dessas músicas fazer o meu estudo, então por exemplo eu preciso estudar escala então eu vou estudar, ou melhor, eu preciso estudar arpejo, então qual a melhor maneira de estudar arpejo, de repente fica estudando arpejo tal, eu já a essas alturas dando aula eu já criei um método também, ao invés de você fazer aquele estudo, começa arpejo de dó, agora arpejo de dó sustenido, agora arpejo de ré, ré sustenido, não, isso eu não concordo, não acho interessante assim, o meu viés assim, eu penso assim, os choros mais comuns tão nesse tom, por exemplo lá menor, ré menor, esse tom é importante então vou estudar os arpejos de ré menor, não só ré menor mas dentro do campo harmônico, então ré menor, estudo sol menor, subdominante, lá menor, então vou ficar fazendo só esses arpejos? Não, eu pego uma música que tenha isso, então porque não estudar por exemplo Desvairada do Garoto que é uma música rápida que exige técnica e que tem todos os arpejos do tom de ré menor ali “pon, piri rari ra pon parira rarari rara rarira pí rarirara rara dorodé”, ou então por exemplo o Estudo N° 2 do Villa Lobos de arpejos, é “pórorori di pirarira pira rira tórarira”, parece aquele, sabe aquele filme A encruzilhada? Da guitarra? A música do Villa Lobos parece muito com aquela música lá, alí é tem uma sequência de arpejos de lá menor alí, então alí eu tenho um estudo de arpejos pronto, então eu procuro unir a coisa musical com o estudo técnico, não só o estudo técnico aquele estudo que sabe, puramente técnico. (...) Exatamente, através do próprio repertório.

Tiziu

Eu já tive mais, hoje em dia eu estou com dois filhos e eu confesso que eu bebo da fonte da época que eu estudei, mas eu sempre tive. Eu acho que você estudar pela manhã é uma coisa muito saudável, tua cabeça está fresca, você está acordando, teu contato com a música é sem muita ansiedade, você consegue se entregar melhor. O estudo de técnica sempre, eu gosto de estudar Villa Lobos, o Estudo n°1 e o Estudo n°2, um pra cada mão, eu acho que é o Estudo n°1 para a mão direita e o Estudo n°2 pra mão esquerda. Depois dessa parte técnica, que seria academia né, você liga o metrônomo e “tacadaga daga daga daga daga da”, aí você parte pra decorar algumas harmonias, pra você não ficar preso às partituras, ouvir gravações, tirar os baixos, improviso, hoje tem muito improviso no choro, essa coisa assim que, era uma coisa mais sutil antigamente, e que hoje em dia é realmente, os músicos instigam isso, querem essa coisa da improvisação do choro, que é uma outra linguagem, diferente da improvisação do jazz. Então eu me dedico a isso.

Vinícius Chamorro

Mudou muito, os meus estudos eram, eu não tinha tantos compromissos assim, também não tinha filho e hoje em dia eu me concentro no que eu vou tocar, por exemplo, tem um concerto da orquestra, eu pego aquelas músicas e estudo elas isoladamente, vou acompanhar uma cantora, pego aquele repertório dela e tiro e me concentro naquilo, antigamente não, eu sentava e, não, vou estudar só ligado, vou estudar só escalas, hoje se eu tenho um trabalho eu estudo em cima daquele trabalho que eu tenho que fazer.

Diego Coelho

Sim, sim. A princípio o que eu fiz muito, hoje eu faço menos foi transcrever as músicas, não sei se vai ter alguma pergunta nesse sentido. Mas, eu escrevi, eu escutava, botava as vezes até numa

velocidade mais devagar a música pra eu poder tirar nota por nota, e estudei o Dino sete cordas, o Waldir e Walter Silva que são os mestres brasileiros. Pessoal mais novo, o Maurício Carrilho, o Rogério Caetano, Fernando Cesar, todos esses violonistas eu tentei tirar umas ideias. Quando a gente transcreve, aquilo entra na cabeça, então isso fez parte da minha rotina por um tempo. Hoje em dia eu fico estudando repertório do solista que vai aparecer, ou do cantor da *gig*. (...) É isso, aquilo serviu como a base, já fica mais fácil, eu já tenho a linguagem um pouco na cabeça, quando vem uma música nova diferente eu consigo um pouco mais rápido já achar uma ideia de acompanhamento, porque eu sou acompanhador. (...) Em algumas épocas do começo, tinha menos conhecimento, eu era bastante esforçado, e até fico lembrando as vezes eu ficava por horas seguidas tocando, e tinha dias que praticamente não fazia outra coisa (risos). E nessa época eu até as vezes quando tava meio entediado ia pra um parque, ficava estudando no parque, e isso me ajudou, pra não se distrair em casa. Hoje em dia estudo menos, mas sempre busco melhorar e aprender.

Estes trechos têm em comum o estudo. Nota-se que por serem músicos experientes e ativos, eles traçam dois momentos, o primeiro é como eles estudavam, treinamentos técnicos, escuta, transcrição e leitura, e o tempo em que ficavam nestas práticas, que eram longas. O segundo é como eles estudam atualmente, por terem desenvolvido a escuta e a técnica por muito tempo, desde o início da aprendizagem do choro e do violão, e por terem menos tempo para estudar, devido a mudança na vida pessoal, formação de família e trabalho, geralmente, vão direto ao repertório, estudam o repertório, e nestas músicas identificam as técnicas que estão utilizando e encaram isto como estudo.

Como já sabemos, Lucas foi aluno de Tiziu, e eles relatam o mesmo tipo de rotina de aquecimento, que é executar o Estudo N° 2 de Villa Lobos como uma forma de aquecimento e de treino de arpejos.

Além de terem em comum a forma de encarar o estudo diretamente com o repertório, a forma em que se estuda o repertório também são parecidas, partem de gravações de áudio, de vídeo, favorecidas atualmente pela facilidade de acesso à internet, antes de tocarem na roda, tocam em casa com essas gravações.

5. 2 Como um músico se torna violonista de choro?

Para se tornar um chorão, o violonista pode ser iniciante no instrumento ou já ser experiente. Como vimos nas definições dos entrevistados, o chorão não é apenas quem toca, mas sim quem participa da cultura do choro. Assim como podem existir músicos que toquem choro, mas que não são considerados chorões, ou que não se considerem chorões. Além de investigar como os violonistas decidiram se tornar músicos de choro, também procuramos saber deles se se consideram chorões.

Vinícius Chamorro

Cara, eu considero que eu toco um pouco de choro, um pouco de samba, um pouco de tudo. Porque o chorão parece que é aquele que é pesquisador, que sabe tudo de choro, desde o primeiro choro e sempre está correndo atrás disso, e eu não, eu sou músico, no sentido geral, prefiro ser assim, eu gosto de choro, gosto de samba, gosto de *jazz*, gosto de todos os estilos musicais.

Diego Coelho

Cara, eu decidi tocar choro porque achei que tocando choro eu nunca ia ficar sozinho. Sozinho na música e na vida mesmo, não estava afim de ficar sentado vendo TV num domingo de sol. Eu queria a roda, as pessoas, o diálogo. Tive esse pensamento há mais de dez anos atrás e hoje eu tenho muitos amigos, onde eu vou encontro várias pessoas, faço novos amigos, tá todo mundo com o pensamento de ouvir música, conversar e se divertir. E no Brasil inteiro o povo toca choro e derivados, e a música conecta as pessoas. (...) Então, eu não gosto muito de delimitar os termos. Se você for ver literalmente, chorão é quem toca choro. Eu me considero um chorão, eu toco choro, minha escola foi o choro, isso que é o principal. Interessante né você pensar o choro como uma escola musical é muito rico, muito forte. Eu toco e adoro bossa nova, toco outros gêneros, espero não deixar de ser chorão por isso, não me preocupo com nomenclaturas, eu toco o que estou afim de tocar só isso.

Tiziu

Por que que eu decidi tocar choro? Eu vi o Gabriel tocando né, esse menino da flauta que me levou para o conservatório. E eu acho que o choro, ele é a grande escola da música brasileira, de uma maneira geral, não necessariamente se você não vai ser um chorão, se você passar pelo choro, você vai ser um bom músico, um bom músico da música brasileira, por que você tem tudo ali no choro, você tem coisas assim, a parte rítmica aprimorada, você tem uma percepção de harmonia muito aprimorada, você tem uma coisa do pensamento rápido muito aprimorado, o *swing*, tudo isso é muito fértil no choro, muito vivo. Então você trabalha com todos os elementos da música brasileira, nessa música instrumental que é o choro, então eu acho que é a grande escola, independente se você vai ser um chorão ou não, hoje em dia por exemplo, eu não me considero mais um chorão, eu não vou efetivamente nas rodas. (...) Eu me considero um chorão,

eu falei que não agora há pouco, mas, é que depende o que que é um chorão né? (...) Eu me considero, por que eu vejo assim, eu parei de tocar choro, os grandes clássicos, porque eu sou compositor, então eu comecei há uns cinco anos da minha vida, uns cinco anos atrás, eu comecei a me dedicar para compor, e isso exige uma dedicação, um tempo doado pra isso, e eu comecei a achar mais interessante você fazer uma música com caráter autoral do que você ficar fazendo releituras. Que nem a Monalisa, a Monalisa é bonita, mas daí você vai ficar pintando a Monalisa sempre, todo mundo vai achar bonito, mas sabe, eu me cansei no bom sentido da palavra de tocar os grandes clássicos, Noites Cariocas, Murmurando, me cansei um pouco, tem gente chegando e fazendo isso, então como eu já tava ali muito tempo eu fui saindo e buscando um outro caminho musical, um caminho autoral, e eu vejo muito em amigos meus que as vezes a pessoa não tem essa coisa de tocar coisas autorais, de compor, o cara se satisfaz em chegar ali e tocar aquilo, a mesma coisa direto, o cara gosta, pra ele tá bom entendeu?, e não é mais nem menos por isso, nem eu sou mais ou menos. Mas eu comecei a me dedicar para os meus trabalhos, e eu via minha interpretação, eu vejo que o choro foi tomando uma dimensão tão grande que você pode tocar uma Bossa Nova com a linguagem do choro, você pode tocar, eu fiz até um trabalho com o Sérgio Albach uma época, que a gente pegava Flor Amorosa por exemplo que é um choro, na forma de choro e na forma de polca, a mesma música, então isso a gente mostrava que você pode, você mantendo a instrumentação regional. que seria o cavaco, bandolim, clarinete, você pode tocar outros gêneros, e você vai dar o tempero do choro, então por isso que eu me considero um chorão, eu comecei a fazer trabalhos mais voltados para afro-samba vamos dizer assim, mas eu mantenho a instrumentação do choro, eu gosto da sonoridade do choro, e claro, você vai ter as baixarias, vai ter todos os elementos do choro, mas eu estou buscando uma outra linguagem digamos assim, mantendo as minhas referências do choro.

Lucas Melo

Sim, me considero. (...) Bom, primeiro que assim essa coisa que eu te falei, eu tive essa vivência com o pessoal das antigas então, eu falo isso com todo orgulho assim porque não é todo mundo que teve, muita gente gostaria de ter tido, cara eu era o melhor amigo do Wilson há de anos que eu era assim colado com ele que nem unha e carne e além dele teve o Gleí, teve o Joãozinho do pandeiro, tem o Gersão, em primeiro lugar eu fui acolhido por esse pessoal que é uma coisa que acontece na música popular, também nos estilos populares do mundo inteiro é uma coisa assim que você tem escolhas assim, você “pô vou escolher aquele cara pra...” você escolhe alguém pra treinar, pra fazer parte do grupo, não só musical e tal, tem um monte de chorão os caras assim ensinavam e tal, mas é diferente quando você é acolhido por esse grupo, então em primeiro lugar eu tive o interesse pelo choro, pra estudar choro, na medida que eu fui estudando eu comecei a tocar com o pessoal e fui muito acolhido por eles, então eu me senti assim, o Wilson me escolheu pra ser pupilo dele, pra me passar tudo que ele sabia pra mim, sem restrição, e isso aconteceu com mais outras pessoas e tal, pessoal das antiga, o Cleiton por exemplo que toca lá na feirinha teve essa oportunidade ele teve contato com o Gleí, com o Daniel Miranda até hoje, então eu me considero um chorão principalmente porque eu fui escolhido pra ser chorão também pelas próprias pessoas, pessoal que já era das antigas, além disso, claro, eu toco sete cordas e eu trabalho mais com choro, porque com tempo as pessoas foram me identificando como chorão foi uma coisa que aconteceu naturalmente, eu comecei a tocar na roda e fui convidado a fazer a roda do

conservatório, eu fui convidado a participar do grupo da feirinha, eu fui convidado a dar aula na FAP na oficina de choro, aí bom, eu já tava em alguns negócios de choro o pessoal já via e “ô o cara do choro lá, o cara do choro”, foi uma coisa eu fui acontecendo naturalmente, mas principalmente por causa dessa coisa de você vivenciar o choro com o pessoal das antigas, sabe, ver o que eles pensam, saber o que passa na cabeça deles, qual a importância que eles dão pra música, o que que aquilo tem na vida deles e tal, qual o papel a música tinha na vida deles, então foi praticamente isso e como eu tava numa fase que eu era estudante de engenharia mas eu não tava satisfeito, queria fazer outra coisa, quando eu descobri essa maneira de viver a vida através do choro eu fiquei maravilhado, foi uma das coisas que me atraiu, foi uma coisa que dava sentido pra minha vida, você estudar, tocar, quer dizer fazer as outras pessoas se emocionarem com a música, é uma coisa clássica da música, pelo viés do choro, desse estilo de música e desse estilo de vida.

Gersão

Na verdade, um chorão tem que estudar, tem que estudar para poder estar no âmago da coisa. Agora, eu me considero porque vivo no meio desse pessoal aí.

Cláudio Fernandes

Acho que é a onde eu me encontrei, sabe João, onde eu achei via facilidade e tal, onde eu consegui me identificar com violonistas, porque o choro você toca muito por imitação no início, e eu consegui imitar, porque eu ia muito em oficina como eu te falei anteriormente, então eu tinha essa facilidade, então me apaixonou por isso, e como eu sou um violonista que gosta de harmonia, gosto de acompanhar, não sou solista, nunca fui, mesmo estudando violão erudito eu estudava mais para ter conhecimento, mas não era o meu foco de estudos ser um concertista, eu sempre gostei de acompanhar porque lá da igreja a gente aprende e acompanha, então a minha paixão era acompanhar, essa coisa de condução de vozes e o choro tem muito disso, basicamente o choro trabalha isso, então o que me levou a tocar choro um dos porquês foi isso, o acompanhamento. (...) Olha, (risos) eu acho que sim, não pelo tempo que estudei, mas pelas amizades que eu tenho e por onde eu frequento, então eu me considero sim, gosto e me autodenomino, e sou conhecido por isso, então acho que devo ter algum valor nisso.

Beatriz Schneider

Eu não tive um momento que eu falei: Agora eu quero choro pra minha vida. Mas, eu sempre gostei de música brasileira, bossa, samba qualquer coisa. E quando eu entrei na faculdade, como sempre toca um choro na faculdade, eu acabei indo pro choro e eu sempre gostei dessa questão do baixo, o caminho do baixo sempre me encantou, até mesmo antes de eu tocar, de conhecer o estilo tocando, sempre me encantava, assim: “nossa que violão legal”, “olha que massa o que o violão está fazendo”, então quando eu entrei em contato, acabei indo sem querer, mas eu meio que já queria. Antes eu tocava violão de seis, daí quando eu peguei um violão de sete e comecei a estudar, mas eu nunca pensei: “Ah, eu quero tocar choro pra minha vida”, nunca teve esse momento assim. (...) É pode ser, até tem um grupo que é As Choronas, que se não me engano é de São Paulo, mas pode ser, acho que chorona é um termo também. (...) Sim, seria o feminino. (...) Me considero, mas assim, com ressalvas, porque tem muito mais gente na cidade que é muito mais chorão ou chorona do que eu, mas claro, por estar tocando e estudando o gênero, por estar em contato com os chorões mesmo, que nem, não posso me considerar mais chorona ou enfim, não sei

se existe isso, mas que nem tem o Choro e Seresta, a galera do Choro e Seresta, né?! Mas assim, conheço o pessoal do Choro e Seresta, já fui lá no choro do domingo, vou. Então, me considero pela questão de estudar o gênero, gostar do gênero, amar tocar o gênero, então acho que por esse lado me considero sim, mas também deveria ser mais chorona do que sou.

Como o choro é uma comunidade fechada, ser chorão é como ter um título, é como ser nomeado pelos pares. Não é o próprio músico que deve se considerar como tal, mas sim ser tido como chorão perante aos outros participantes.

Sabendo disso, as respostas foram contidas, Vinícius não se considera chorão, mas toca choro entre outros estilos assim como Diego que não gosta de se nomear para não se limitar a um estilo, mas se considera chorão. Seguindo na mesma ideia, mas se expressando diferentemente, Tiziu primeiro diz que não é chorão, pois passou a se dedicar a composições próprias e não frequenta efetivamente as rodas atualmente, mas, em seguida, ele diz que se considera chorão, porque nos trabalhos atuais dele, ele continua usando a linguagem e a instrumentação do choro.

Já Lucas, Gersão, Cláudio e Beatriz foram pelo viés do convívio com a cultura do choro, e responderam sem titubear que se consideram chorões. Lucas se considera chorão por ter convivido com chorões antigos e poder ter o privilégio de aprender com eles. Gersão considera de suma importância o estudo para ser chorão, e por estar junto dos chorões há muito tempo, também se assume como chorão. Cláudio é assertivo ao responder que é chorão, pois foi onde ele se encontrou como violonista e passou a ser conhecido devido ao seu trabalho com o choro. Beatriz é a única mulher entrevistada nesta pesquisa, e concorda que o termo chorona é uma expressão aceitável para as mulheres que participam da cultura do choro, ela também se denomina chorona por participar das rodas de choro e por conviver frequentemente na comunidade do choro.

Então, para tocar choro não é preciso ser chorão e para ser chorão não é necessariamente preciso que se toque choro, mas sim que participe da cultura do choro. Assim como a expressão “chorão” que procuramos esclarecer seu significado a partir das opiniões dos próprios chorões outra definição que se procurou obter a partir deles foi saber qual é a definição que eles dão para o próprio choro. Abaixo veremos algumas das definições coletadas:

Diego Coelho

Eu vou definir da forma tradicional, que é aquela fusão de linguagens musicais, africana, europeia, dizem que até um pouco indígena, mas tudo isso na mão do brasileiro, todas essas vertentes se solidificaram em algo único e diferenciado no Brasil o choro. E como eu falei, um gênero vivo, mutante, eu escuto música dos compositores atuais com muita alegria, me dá uma energia boa. Eu gosto de colocar os vários mundos da música brasileira como choro: Baden, Tom Jobim, Chico Buarque, Guinga, Hamilton de Holanda, todos eles fizeram choros, e aprenderam com o choro.

Lucas Melo

Bom, é o primeiro gênero genuinamente brasileiro, isso é quase que um chavão, é o gênero que foi criado aqui e que da maneira que é tocado é só aqui no Brasil mesmo, só que hoje em dia já tá muito difundido, tem muita gente tocando bem fora do país e tal, mas aqui é o berço aqui é onde a galera toca melhor no mundo, o choro né se você for pro Rio de Janeiro, no contexto histórico é aquela coisa, a mistura das músicas, no período imperial tinham aquelas músicas europeias, as polcas, schottisch, depois teve o maxixe, as danças. Aqui no Brasil aconteceu a mistura dessa maneira de tocar com a rítmica africana “tum pac tum pac tum tsi pa tum”, então a mistura desses ritmos europeus que eram ricos em melodia e harmonia que definiram nosso estilo harmônico e melódico, eles eram estilos mais quadrados ritmicamente “tan torodo tari torodo tori toran toran” esse é um schottisch “tan pororo tari” aí tinha a polca “parararan tigueton tan ton ti ton tchã tchã ton tchã ton tchã ton tchã tchã tchã tchã” que era coisa de dança né, coisa bem marcada e os ritmos africanos já eram diferentes era cheio de coisa pontuada, síncope, seis por oito, aqueles tambores e tal, então a mistura disso que originou o choro, essa maneira harmônica e melódica de tocar europeia com a rítmica africana, então essa é a explicação histórica, o choro é isso, e depois no Rio de Janeiro com os grandes nomes do choro se consolidou como estilo único no mundo, que deu a identidade da música brasileira, então o choro é responsável pela primeira identidade do músico brasileiro. Então o chorão se diferenciava dos músicos do resto do mundo, e até hoje isso acontece, mas é claro que hoje é com muito mais influências, e é um estilo fluido que foi se desenvolvendo com o tempo e vem se desenvolvendo que incorporou outros elementos, mas numa medida que não ultrapassasse as regras do estilo, entendeu?! Não descaracterizasse o estilo, isso é uma coisa que nem eu te falei dos músicos das antigas que você vai na roda e eles ficam meio que cuidando ali, isso acontece muito porque é uma coisa fluida então todo tempo tem gente querendo inventar, “vou inventar um choro assim assado e tal”, e é bom isso, só que tem que ter uma medida pra não descaracterizar a partir do momento que não é mais choro, tem que ter alguém que manja da linguagem pra falar assim “ó aqui já passou do ponto”, mas é uma coisa que vem se desenvolvendo, o choro tem toda essa coisa histórica o choro é isso é isso, mas está em uma constante evolução, não é uma coisa fixa, parada, o choro ele não é ele está, no momento ele está desta maneira e ele é aquela coisa que veio lá né, então ele é essa mistura, só que depois dali o choro não é mais só isso, ele vem mudando.

Gersão

A definição que eu tenho para o chorinho, que as grandes dificuldades são as diferenças que há entre o começar em dó maior e tocar em um sustenido, um bemol, e voltar para o dó maior, as mudanças, entendeu? (...) É uma diferença.

Cláudio Fernandes

Acho que é um gênero que abarca muita coisa hoje na música, ainda hoje de manhã eu tava falando com os alunos que, o choro ele começou com uma forma de tocar, reunião de amigos lá com o Calado enfim, começou como uma forma de imitação das danças europeias, depois ele se tornou um ritmo, e depois se tornou um gênero com o Pixinguinha, quando ele se tornou um gênero com o Pixinguinha com formas A, B, na forma rondó enfim, tudo aquilo que a gente já conhece, ele passou a ser uma forma de tocar, passou a ser uma escola, então no choro eu posso tocar xote, posso tocar forró, posso tocar samba, então o choro tem muito disso de convergir e de trazer as coisas pra ele, então acho que o gênero choro ele tem essa finalidade, por isso que talvez no Brasil se fale que quem toca bem choro toca qualquer coisa, talvez é por isso, porque quem toca choro toca muitos estilos.

Beatriz Schneider

Essa é difícil. Cara... Acho que é assim, a questão rítmica um pouco, claro que tem que nem, é Santa Morena que é em 3, é uma valsa, é choro é do repertório mas não é exatamente um choro, é porque o choro ele tem várias variações, choro sambado, choro, choro lento, tem o tango brasileiro que seria o Odeon, tem a valsa, então é difícil definir assim o que é o choro, também não dá pra dizer que é só música instrumental, porque tem choro com letras que são muito bonitos, que são choros também. Então eu não saberia como definir exatamente.

Em boa parte das explicações deles sobre o que é choro, remetem-se a questões históricas. No choro é tocado vários ritmos, polca, schottisch, valsa, que são derivados de danças europeias, mas engloba outros ritmos como o maxixe, forró e samba que têm influências africanas e de músicas tradicionais brasileiras. O choro é considerado uma música genuinamente brasileira, talvez uma de suas características comum a todo o repertório seria o uso da forma rondó em suas composições. Por agregar tantos ritmos é um gênero musical dificilmente definido. O choro a partir das respostas dos entrevistados, claramente se define como uma cultura, que vai além de um estilo musical, pois depende de um ambiente de encontro de seus participantes, com várias simbologias pertinentes a ela, e dentre estas simbologias a música é uma das mais importantes. A partir do momento que o choro passou a ser ensinado em instituições de ensino, algumas simbologias deixaram de ser presentes nestes ambientes, como as bebidas alcoólicas e professores não instituídos. Fora das instituições de ensino, as formas como o participante da roda de choro é enculturado são mais sutis, mas no que diz respeito a enculturação musical, passam pelos mesmos processos de escuta, composição e execução, porém fora das instituições estes processos são mais informais do que formais.

Para que qualquer música seja executada e divulgada se faz necessário um lugar. Figueroa define lugar como algo que:

Está demarcado por limites físicos e/ou simbólicos, têm uma linguagem específica, uma fragmentação interna ocupada pela *diferença-que-complementa*, atores estruturantes e estruturados com hierarquias variáveis, e promove e produz formas rotineiras e ritualizadas de experiência que (re) constrói a identidade, entre outros componentes. (FIGUEROA, 2013, p. 35) ⁷⁰

O lugar onde o choro é tradicionalmente praticado, aprendido e ensinado é a roda de choro. A roda de choro é um espaço de sociabilidade. Peters nos traz o relato de Rubens de Figueiredo Neves, violonista, cantor e sócio de um bar, que ao falar da importância de tocar em rodas de choro, também nos retrata o ambiente desta prática:

A importância de tocar em rodas de choro está em conhecer o universo daquele estilo, aprender divisões, escutar novas linhas de improviso e conhecer novos compositores. Acredito que o básico é que você ou deve conhecer o tema ou ter habilidade de sacar no momento (PETERS, 2016, p. 45)

É neste contexto que a enculturação acontece. “A maioria das músicas folclóricas e tradicionais do mundo são aprendidas através da enculturação e da imersão prolongada na escuta, observação e imitação da música e das práticas musicais da comunidade ao redor. ” (Green, 2010, p.20, tradução nossa) ⁷¹

Mas quais são os lugares e como os músicos chegaram nestes lugares onde praticam choro?

Beatriz Schneider

Eu tenho um grupo, sou integrante do grupo Brejeiras, a gente participa dessa forma, principalmente tocando em bares, enfim, restaurantes, em eventos também com o grupo, e também às vezes participa assim também, que nem, já participei do grupo de choro do conservatório, da prática de conjunto que daí fazia a roda depois, participo muitas vezes da roda do Tragos Largos, vai participando das rodas da cidade, mas principalmente com o Brejeiras.

Cláudio Fernandes

Ah não, eu não toco em lugares assim, em bares nada, eu toco em rodas, como eu te falei, quando eu posso frequentar, hoje em dia tem a roda do domingo ali no Largo da Ordem com o grupo Choro e Seresta, eu frequento ali, sou bem amigo deles, às vezes no

⁷⁰ Está demarcado por limites físicos y/o simbólicos, tiene un lenguaje específico, una fragmentación interior ocupada por la *diferencia-que-complementa*, actores estructurantes y estructurados con jerarquias variables, y propicia y produce unas formas rutinarias y ritualizadas de experiencia que (re)construye la identidad, entre otros componentes.

⁷¹ Most folk and traditional musics of the world are learnt by enculturation and extended immersion in listening to, watching and imitating the music, and music-making practices of the surrounding community.

conservatório, o choro eu toco nesses ambientes, e esporadicamente substituo um músico as vezes que precisa em algum lugar. (...) Então, eu fui aluno do conservatório na década de 90, fiz vários cursos lá, fui bolsista deles, trabalhei lá no conservatório, e tive acesso ao ensino musical, e no início do conservatório que foi criado em 90, se tocava muito choro lá e aí eu acompanhei isso, e fiquei amigo de todo o pessoal, enfim, era um núcleo de pessoas, então eu frequentava ali as rodas, amigo de todo mundo ali, depois eu me afastei um pouco pra trabalhar, fui professor da Fundação Cultural por 15 anos, e dava muita aula nos núcleos regionais daqui de Curitiba, dei aula até 2012 não me lembro se 2013, e nesse tempo eu tinha muito acesso também ao choro né, e o Choro e Seresta, eu conheci o pessoal lá, o Joãozinho que é o líder hoje frequentava muito lá e eu comecei a frequentar a roda de choro do Choro e Seresta ao ponto de levar instrumento, ficar tocando, depois dali eles vão pro bar e tal.

Gersão

Eu a maior parte delas é aqui na praça, junto com o pessoal do Choro e Seresta e aqui no barzinho que a gente vem aqui. (...) Junto com eles, amigos há muito tempo.

Lucas Melo

Assim, só fazendo um adendo, eu toco como violonista de choro em determinados lugares, mas quando eu vou por exemplo fazer um concerto com uma cantora a linguagem do choro tá ali, então praticamente onde quer que eu vá tocar, a não ser que seja um estilo muito diferente, mas se eu vou tocar uma bossa nova, tocar samba, tocar jazz a linguagem do choro ela também se faz presente ali, eu posso dizer que eu também toco violão de choro nesses momentos, mas especificamente, exclusivamente choro eu toco mais ali na feirinha do Largo, no choro da feirinha, eu tenho um outro grupo chamado Simplicidade que é um grupo que tocava no parque Barigui que teve uma roda que rolava lá, tipo assim, teve mais de dez anos aquele evento lá, era um evento também consagrado da cidade, mas que de uns anos pra cá também foi cortado aí o grupo tá meio parado, mas também toquei muito choro ali nesse lugar, que é no parque Barigui e eles chamavam de casa amarela fiquei anos tocando ali, tem aqui o conservatório que é referência na verdade uma das maiores referências de choro aqui na cidade na minha opinião são o conservatório e a feirinha do Largo, e eu tive o privilégio de participar dos dois e foi uma busca que eu tive assim, “eu quero fazer parte disso aqui”, então eu fui correr atrás disso e p... de repente os caras me convidaram pra dar aula aqui, uma vez uma aluna me perguntou “como é que você conseguiu pra fazer pra dar aula aqui? Como você veio parar aqui?” eu falei “eu era aluno aqui e daí comecei a tocar com o pessoal, chegou uma hora que o Sergio Albach, que era o cara que era professor aqui ele jogou que eu era o cara que tava conhecendo mais sobre esse assunto assim, então ele me deu essa vaga entendeu?” isso passou a ser uma busca minha, mas também na FAP, agora a FAP tá meio parada, mas a FAP foi um lugar que teve muito choro também há uns anos atrás, eu toquei muito choro lá na FAP também, na belas eu também já toquei apesar que não tem tanto lá, mas as vezes tem um evento outro que eles convidam o grupo de choro e eu já toquei na Belas também, na federal as vezes rola um choro lá agora, então de vez em quando acontece alguma coisa lá o pessoal me chama “vamos lá tocar e tal”, então eu frequento, onde que eu toco choro aqui em Curitiba? Em todos os núcleos que existirem eu vou lá e toco, porque não são muitos e a gente tem que valorizar os que a gente tem, então por exemplo, tinha o choro do Fidel volta e meia eu ia lá na roda do Fidel,

ia tocar lá, a tem a roda lá na FAP eu ia lá na FAP, então eu procuro frequentar todos os lugares que tem, agora que eu sou violonista oficial é aqui, na feirinha do Largo e aqui no conservatório.

Tiziu

Eu atuo com o meu trabalho autoral, realmente com o sete cordas e tal, eu sou regente de uma orquestra de violões, onde eu realmente passo todo o conceito do violão de sete cordas para os meus alunos, e nesse projeto que é o Kilânio o nome, Kilânio Orquestra de Violões, eu sou o arranjador então eu também trabalho muito com arranjo, essa estruturação musical em cinco seis vozes, e tenho um duo com o Sérgio Albach que é o clarinetista, era o maestro da Orquestra à Base de Sopros, temos um duo que faz realmente essa abordagem do choro com a modernização digamos assim se chama Choro F5 esse projeto, e F5 é a tecla de atualização do sistema, então a ideia é essa, de trazer o choro atualizado, e ele toca clarinete e clarone, que é um clarinete baixo, que ele tá tocando bastante agora, e eu toco com o Trio Quintina que é esse grupo que eu tenho com o Gabriel até hoje, a gente compõe bastante choro, fazemos releitura, e no conservatório às vezes, às vezes eu vou na roda e toco assim. (...) Bom, acho que o conservatório foi o grande caminho, então eu comecei como aluno, depois eu entrei para a Orquestra à Base de Cordas com o João Egashira que é o Regente até hoje, depois eu entrei como professor no conservatório, e lá no conservatório eu fiz muitas parcerias, o próprio Gabriel também era do conservatório, então a gente começou a tocar juntos, mais né, o Sérgio também teve uma ligação direta com ele, de estar tocando, ele foi meu professor, depois de tocar com ele, fui me aproximando das pessoas que eram compositores, que sempre me identifiquei com essa coisa de compor, através do conservatório tive acesso, e tenho até hoje muitos alunos por semestre, então chega a entrar uma média de 40 a 50 alunos por semestre, alunos novos, e eu pego esses alunos e convido para projetos paralelos que nem essa orquestra que eu tenho, um projeto paralelo ao conservatório, e os discos, os trabalhos que eu tenho eu faço via Fundação Cultural, tento aprovar projetos e fazer discos.

Vinícius Chamorro

Tem três lugares, Simples Ócio que é um lugar que a gente tocou com vários artistas nacionais, nesse aí eu era novo ainda e já tocava. (...) Na praia, em Guarapari (Espírito Santo), que até o Anildo Guedes que trazia esses artistas do samba, os mais conhecidos, e a gente teve a oportunidade de estar ali com eles, Silvério Pontes, Humberto Araújo, Tatinho da Mangueira, esse é um lugar importante, depois um lugar também foi Esquina Brasil que foi lá no Ahú, que a gente teve um grupo chamado Bubu Fulô, que era eu o Julião o Miranda e o Zezinho do Pandeiro, a gente tocou muito tempo lá, era todo domingo, e tem também Ao Distinto Cavalheiro que a gente tocou algum tempo ali só choro, era em trio só, sax violão e pandeiro, e tem o BarBaran que tocamos algum tempo, estes são os lugares. (...) Geralmente o choro está sempre ligado ao samba nos trabalhos que eu faço, se bem que tem um lugar sim o Vila Carmelo na frente do Memorial a gente faz só apresentação de choro, lá no final a gente chama uns cantores, mas as primeiras horas é só música instrumental, só choro e é um dos poucos lugares que tem só choro, é tá bem difícil. (...) Acho que aquele negócio de: “vamos chamar tal pessoa”, acho que você faz um trabalho e a pessoa lembra de você, nesse caso o Julião me chamou pra compor, acho que chamaram ele e ele: “vou montar meu time e tal”, e eu acabei fazendo parte, mas é sempre assim, por indicação, acho que é sempre assim, a pessoa quer montar um grupo de choro: “poxa quem toca choro na cidade?”, acho que todo estilo é assim: “quem que é um grupo legal? Quem

que é uma pessoa legal pra chamar?”, acabam montando uma equipe, eu tenho sorte que acabo fazendo parte desses trabalhos.

Diego Coelho

Como eu falei, o choro também está presente no samba, na linguagem do samba, tanto que a gente toca na maior parte das vezes o acompanhamento denominado “choro sambado”. Eu toco com meu grupo de samba “Quebrada” toda quinta-feira, e choro também toda sexta. Também já comentei do samba do Sindicatis projeto quinzenal de pesquisa em choro, que promove festas com grandes nomes do samba. (...) No bar Caracará toda quinta com o grupo “Quebrada”, e choro no Bar a Caiçara toda sexta. O Samba do Sindicatis ocorre quinzenalmente no bar “Santo mé”. (...) A princípio, a gente tem um material, a gente tem um produto, porque o músico não está alheio ao mercado, ele tem que estar esperto no mercado, e então eu cheguei e fui chegando (risos). Passei por vários grupos, a gente faz um trabalho de pesquisa, não só de repertório, mas também com público. É interessante ver como que o público se comporta com determinadas músicas, a observação ajuda a compreender o meio. Mas, eu cheguei nos lugares dessa forma, participei de vários grupos, buscando aprimorar qualidade do trabalho. Também é importante ter uma rede de contatos, para mostrar o seu trabalho e adquirir confiança das pessoas. (...) Isso, isso, a gente tenta difundir o nosso trampo, mostrar pro pessoal que existe isso. Essa difusão, de vários grupos, enriqueceu muito a cultura na cidade. Nos últimos anos, apesar da crise surgiram vários bares e grupos de samba, de choro. Dessa forma o público se interessa mais pelo assunto. (...) A gente tem aí o Caracará, o Caiçara, o Ile Odara, Ornitorrinco, Carmela, Fogo, Jano, o Quintal de maria. Todos no Centro, tem vários outros bares, esses lugares são importantes para nossa música se desenvolver, melhorar a qualidade dos profissionais, e divulgar o trabalho dos artistas locais. Basta ter o mínimo incentivo.

No Mapa 2: Região Central: Bares⁷², estão estes lugares citados pelos violonistas como lugares onde eles tocam choro, são divididos em bares/restaurantes e instituições de ensino.

Considerando o tamanho da cidade de Curitiba, são poucos os espaços que o choro ocorre, vários destes lugares são frequentados pelas mesmas pessoas e por isso é comum nas entrevistas que os violonistas falem de um mesmo lugar que outro já havia dito.

Outra constatação é que a maioria dos lugares que tem choro estão localizados na parte central da cidade, mais especificamente no Largo da Ordem, que é um centro histórico de Curitiba, que tem muitos bares e restaurantes.

Nesta mesma região está localizado o Conservatório de MPB de Curitiba, que é a principal instituição de ensino de choro na cidade, por este mesmo motivo a maioria dos entrevistados citam este lugar, onde Cláudio já foi

⁷² Ver Capítulo 3

aluno e professor e onde Lucas e Tiziu também foram alunos e atualmente são professores.

Nas faculdades FAP, EMBAP e UFPR o choro acontece e são lugares em que os entrevistados relatam que já praticaram choro, mas por não ser o foco destas instituições o choro não é uma prática frequente apesar de ser sempre bem-vinda.

Existem três formas que eles relatam par chegarem nesses lugares, porém o fator em comum é o interesse deles pelo choro. A primeira forma é como músico, atuante, contratado ou convidado para tocar em algum lugar. A segunda seria como ouvinte, para prestigiar outros grupos e para se divertir, em um bar por exemplo. E a terceira é como aluno ou professor, pelo interesse em aprender o estilo e em transmitir seus conhecimentos sobre esta cultura.

Dentro desses lugares e dessa cultura do choro, os violonistas têm que aprender suas funções dentro da roda de choro. Suas funções são essenciais para que o indivíduo se sinta importante dentro do grupo e competente para responder às expectativas dos outros integrantes, inclusive dos ouvintes que circundam nas rodas.

Tiziu

O violão além de segurar toda a parte harmônica, isso falando do violão de seis e de sete, mas principalmente o violão de sete cordas ele tem a função de costurar digamos assim, então o violonista de sete cordas exige realmente, um bom violonista, exige uma compreensão harmônica e musical muito aguçada, porque ele trabalha com a improvisação, então toda a linha de sete cordas, o violão legal é um violão que não se repete, que a cada hora tá mudando a ideia, hoje em dia as pessoas tentam escrever o violão de sete cordas, mas ele não, você consegue escrever um chorus, mas enquanto a música se repetir o violonista vai estar sempre fazendo variações em cima das variações, então isso que é o legal eu acho, é a criatividade.

Lucas Melo

Bom, o violão pode ser acompanhador, mas pode ser solista também, então isso vai depender da formação da roda e também da personalidade de cada um, por exemplo tem roda que eu chego lá com meu sete cordas e tem lá solistas tocando então eu, assim, essencialmente o violão de sete cordas que chega na roda tem função de acompanhamento, então eu e faço, fico fazendo harmonia, baixaria, contraponto, então essa é a função básica, só que as vezes os caras já conhecem falam assim “pô o Lucas gosta de solar algumas músicas, sola alguma coisa aí”, então eu vou lá e solo, tem a coisa da improvisação que hoje em dia tem muito nas rodas, então eu tô lá fazendo um acompanhamento de repente os caras numa daquelas voltas os caras param e olham pra mim, então aí eu saio da minha função de acompanhamento e vou fazer improvisação, solista, arpejo, acorde, escala, bababá e vai, entendeu? (...) Exatamente,

tanto solista de violão assim, eu posso tocar um choro clássico de violão, como eu posso ser um sete cordas acompanhador fazendo baixaria e improvisar como sete cordas, por exemplo tinha lá o Dino e o Jacob tocando aí eles tocavam Noites Cariocas, chegava na segunda parte “tara dori doraran toro dari doraran tororan tororo riraroró” aí o Jacob fazia, aí o Jacob ia lá e improvisava e depois ele jogava pro Dino, o Dino era acompanhador mas na hora dele ele improvisava nos baixos “bobo bo bo bo ban para pi pon piran para pipon poporo pipo para pipon”, então o violão de sete é essencialmente acompanhador, mas em determinadas situações pode vir a ser solista, tanto solista nas baixarias como solista no violão considerado solo, tanto clássico como violão brasileiro.

Cláudio Fernandes

Então, eu não sei se eu sei te responder direito. Veja, o violão é um instrumento de acompanhamento, no choro e em qualquer lugar ele é pra acompanhar, mas basicamente no choro como tem o violão de seis cordas, e de sete cordas, então eles têm funções diferenciadas, o de seis cordas se obriga a tocar o acompanhamento com as cordas mais agudas, os acordes mais em baixo que a gente fala, a partir da quarta corda geralmente, quinta no máximo, e o violão de sete cordas se encarrega de fazer os contrapontos de baixo, e quando acompanha, acompanha com as cordas, geralmente deixando a primeira corda de lado. (...) Depende muito da formação hoje, se você pegar um conjunto de choro antigo, o papel do violão como ele tinha dois violões, cavaquinho e um instrumento melódico e percussão, era contraponto, o violão de sete cordas, então fazia os baixos, que vem lá do período do século XIX, das bandas marciais, que os baixos vinham do bombardino ou do oficleide, os baixões, e esse baixo era feito com o dó e ali por diante, feito essas coisas todas, essas conduções, a partir, depois da década de 70 onde já se tem esse violão, posso estar enganado, mas posso verificar, o Luiz Otávio Braga deve ter esse dado melhor, a partir do Luiz Otávio Braga que colocou esse violão ele mudou a forma não de pensar mas a sonoridade desse violão, ele ficou mais participativo o violão de sete cordas do que era antes, o violão do Dino que é a referência. (...) a minha referência de violão de sete cordas é o Maurício Carrilho, se você ouvir gravação do Maurício Carrilho ele não é um violonista de sete cordas, ele não faz muita baixaria, ele faz bem pouca, referência hoje de sete cordas é Luisinho Sete Cordas, Paulo, o próprio Dino que faleceu, eles são referência, eles trabalham mais isso. Voltando, se esse violão está em um contexto de dois violões ou três violões, que era o grupo do Jacob do Bandolim, ele foi mais a frente, ele colocou um cavaquinho, o Jacob tocando e mais uma percussão, três violões, então eles tinham funções muito distintas, o Carlinhos Leite, o pai do Paulinho da Viola que era o César Faria, e o Dino, então se você ouvir gravação do Carlos Leite ele tocava bem agudo, fazia contraponto do sete cordas só que no agudo, o Cesar Faria fazia o violão de centro, aquele violão mais limpo, mais médio, com mais acordes, bem quadrado, mas se tirar ele perde o centro, e o Dino ficava bem livre pra fazer as baixarias, então era bem distintos, e o cavaquinho ele tinha o papel de fazer a parte rítmico harmônica, dobrar com o pandeiro, então isso é uma concepção do Jacob, então esse violão tem um jeito. Na minha concepção João, hoje, falando atualmente, e talvez até da década de 80 pra cá, como o choro ele ressurgiu, se renova, ele tem essas vertentes, o violão mudou muito de lugar, muito de concepção, talvez eu digo isso por questões financeiras, como vai tocar em bar hoje em dia, você não vai levar dois violões e um cavaco, o cara leva um violão, corta o cavaquinho, leva uma melodia e leva um pandeiro, eu sei porque eu já toquei muito assim, por questões financeiras, não porque queria. Então, ia

eu no violão de sete cordas, uma percussão e uma melodia, só isso. Mas só que esse violão ele toca diferente, ele não se comporta nem como um sete cordas, nem como centro e nem como ritmo, ele tem que fazer os três ao mesmo tempo. Então você tem que pensar muito nas questões percussivas, já que o violão do choro, ele é percussivo, violão brasileiro é percussivo. Vamos ver as escolas de violão brasileiro, Baden Powell, Marco Pereira, João Bosco esses caras que são referências rítmicas, se ouvir eles você vai ouvir muita mão direita, que define muitas vozes, e todos eles foram chorões, o João Bosco nem tanto, desconheço, mas o Marco Pereira toca choro. Mas vamos falar de música erudita, falar do Duo Assad que toca música erudita e toca choro, se você ver esses caras você vai ver a mão direita deles bem construída na questão de condução de vozes. Então esse violão sozinho na década de 80 ele se tornou um violão sozinho, acompanhando, quase como se fosse acompanhamento e cantor, então você muda muito a concepção. Voltando a tua pergunta, pra mim são no mínimo dois momentos, o violão tradicional, que se toca na concepção de dois violões, ou três violões mais um cavaquinho, ou um violão que toca violão e cavaquinho se comporta de um jeito, onde se toca só violão de harmonia se comporta de outro, quando você toca violão e piano é outro comportamento de tessitura, então ele tem várias vertente de comportar o violão no choro, é claro que isso aí é pra quem toca choro, quem é da MPB não tem essa percepção. Eu falo isso, só pra diferenciar assim, se o músico não tem a formação de choro, mas pode tocar choro lendo, porque lê, ele vai tocar com essa formação que te falei, com mais dois violões e um cavaco, com mais um violão e um cavaco, ou só um violão e um piano, as vezes ele se comporta diferente porque não conhece a linguagem, mas aí é questão de conhecer a linguagem.

Gersão

Bom, o primeiro instrumento em um conjunto, numa orquestra é a percussão, a percussão é que comanda, que traz, depois vem as funções de solistas, etcetera, e o violão no caso é um acompanhamento, mas não deixa de ter a sua importância na música, que é de muita valia. (...) Ah sim, principalmente o violão de sete cordas.

Beatriz Schneider

O violonista de sete ele tem a função que é a condução dos baixos, fazer as baixarias e enfim, que é eu acho o principal, e claro tem a base rítmica também, mas o violão de sete é principalmente essa questão dos baixos, da condução dos baixos, que antigamente era o Oficleide a tuba, os instrumentos mais graves de sopro, que foi passando pro violão de sete.

Vinícius Chamorro

O violonista de sete cordas, eu acho que a função dele é de dar entradas às vezes na música, de terminar a música, geralmente termina com o baixo: "tom", de encaminhar as partes né, que o choro tem, geralmente a parte A a parte B a parte C, então entre essas partes você vai puxando uma frase pra encaminhar para aquele lugar, uma preparação na frase, um bordão ali, e eu acho que é uma função bem importante, vai terminar uma música e geralmente dependendo do grupo você olha para o violonista pra ele fazer aquela frase final e acabar, e a galera já joga a responsabilidade para o violonista, é um instrumento interessante por esse lado, uma responsabilidade.

Diego Coelho

Geralmente é isso, o violão de sete cordas faz esse papel de acompanhador da melodia principal. O contraponto que é chamado

de baixaria é essencial na linguagem. São aquelas frases graves do violão que vão costurando junto com a melodia e dá aquele resultado bonito que todo mundo gosta.

Como vimos nos trechos acima, as funções que os violonistas podem exercer na roda de choro depende de algumas variantes.

A instrumentação interfere na principal função que o violonista tem, quanto mais instrumentos harmônicos, menos funções o violonista tem, lembrando que existem dois tipos básicos de violão em uma roda de choro, o violão de seis cordas e o violão de sete cordas.

Se o violão independente se de sete cordas ou de seis está sozinho em grupo como instrumento harmônico, ele assume a função de acompanhador, dando ênfase aos acordes e às frases de baixo que indicam inícios, mudanças de partes da música e finais das músicas, sendo um violão considerado mais completo. Se há dois violões, um faz as baixarias ou contrapontos e o outro os acordes/acompanhamento. Havendo mais violões, do terceiro em diante ele pode dobrar as baixarias em oitavas acima, pode solar as melodias ou abrir vozes em relação à melodia principal.

Importante notar que a criatividade do violonista é muito relevante para que ele mude, improvise, principalmente, as frases melódicas, quando elas se repetem, o improviso é uma forma de composição instantânea, no choro é muito bem vista, desde que o instrumentista não saia do estilo da música tocada na roda.

Muitas vezes, a função que um violonista assume dentro de uma roda, depende de suas influências musicais, seja de violonistas ou de outros instrumentos, também pode variar dependendo da convivência deste com seus pares. A seguir veremos quais são as maiores influências para si mesmos destacadas pelos violonistas:

Gersão

Veja, o que eu vou te dizer de influência, há tantos violonistas que fazem a gente se inspirar, eu gostava muito de Ventura Ramirez, o Dino, então as inspirações são diversas, aqui em Curitiba tinha o Arlindo que era um violonista que tocava sete cordas eu vivia com ele, o Nilo que fazia parte aqui do conjunto Choro e Seresta, então as inspirações são várias.

Lucas Melo

De maneira geral, assim na história do violão, os que eu me espelhei assim mais no violão sete cordas, tanto de sete quanto seis cordas, porque hoje em dia como eu te digo o sete cordas é considerado um instrumento completo, então eu posso ser seis cordas no sete

também, então os meus ídolos assim, foram Dino Sete Cordas, pra citar alguns porque tem vários, Raphael Rabello, Baden Powell o Baden Powell era seis cordas mas também entra, o Yamandú Costa e muitos outros aí, tem vários nomes, hoje em dia tem Rogério Caetano que é importante citar que tem influenciado muito a maneira de tocar e também acho que vale a pena falar uns locais aqui que me influenciaram, aqui no choro curitibano quem me influenciou mais que daí acabou me influenciando há algum tempo foram quatro violonistas que eu posso citar que foi o Cláudio Menandro, Wilson Moreira, Tiziu e Vinicius Chamorro, são os quatro violonistas locais aqui que me inspiraram também que me influenciaram e às vezes a galera fala “a tocou parecido com fulano, tocou parecido com fulano”, porque você pega assim a linguagem dos caras também que você admira.

Tiziu

Uma pessoa que me acompanha é o Sérgio Albach, mesmo ele tocando um instrumento completamente diferente do meu, que é o clarinete, ele é um grande professor de música para mim, eu gosto muito da maneira que ele pensa, eu acho legal, eu vejo, por exemplo, eu vejo um defeito nos chorões, eu vejo que quem realmente se considera aquele chorão, eu vejo que são pessoas pouco abertas para outros estilos e para uma flexibilidade, para a inovação, existe essa coisa de você ser puritano com o choro, talvez a nova geração, agora, seja um pouco menos, mas eu no meu aprendizado, eu me deparei assim, com pessoas puritanas, se você fizesse um bemol nove lá, o cara: “não, não pode, no choro não pode, é lá sete, não tem bemol nove”, é acorde “reto”, entendeu?, então, porque o Sérgio, ele é um cara ele bebe do antigo, mas ele faz música contemporânea, ele toca com barulho de carro na gravação: “vrrlhauu brrlhau” (representação de ruídos), toca no clarone, choro de clarone solo dele, eu tenho um projeto com ele que é esse aí Choro F5, que a gente vai colocar música eletrônica no meio, e a gente bebe do choro, então eu gosto disso, eu gosto dessa inovação, eu acho que a música ganha com isso.

Vinicius Chamorro

Não específico, acho que vários, os violonistas, é eu acho que esses violonistas que representam pra todo mundo, tipo Raphael Rabello, Marco Pereira, acho que todos, na verdade quando eu escuto música eu escuto violonistas, pianistas, cantores, eu não tenho um foco assim. (...) Tenho, de guitarristas, de tudo, é até difícil de falar, músicos de choro, músicos de *jazz*, de bossa nova.

Diego Coelho

Já falei de alguns violonistas que eu gosto, gosto dos grandes chorões como Pixinguinha, Abel Ferreira, Paulo Moura, Kximbinho, Raphael Rabello, Izaias do Bandolim. Tenho ouvido Moacir Santos agora, gosto do Tom Jobim, Garoto, do Baden. O Baden é uma referência maravilhosa, é uma emoção ouvir o Baden e tirar as coisas que ele faz. Poderia passar horas falando dos compositores brasileiros.

Beatriz Schneider

Tem bastante, não sei se a minha forma de tocar, mas são violonistas que eu escuto muito, acho que antes de eu tocar o sete cordas eu sempre gostei muito do Baden Powell, antes da questão do sete veio o Baden, no sete é o Dino, todo mundo estuda ele, tem o Dino, eu escuto também a gravação de todos os violonistas que são Carlinhos, o Waldir, o Valter Silva, tem os violonistas mais atuais, não dessa

geração, mais antigo como Raphael Rabello, depois Yamandú Costa, depois Rogério Caetano, Rogério Souza eu fiz aula com ele, o Israel de Almeida que é de uma geração antes também que eu já fiz uma oficina com ele, tive a oportunidade de ver ele gravando, foi muito legal, e também tem os novos, que nem eu já mencionei que fiz aula com o Gian Correa que é um violonista super novo que tá tocando muito assim, escuto muito as gravações dele, então eu acabo escutando vários. Mas os principais acho que seriam mesmo o Dino no sete cordas, e o Baden, o Baden tem uma levada muito legal, eu gosto bastante de escutar ele.

Cláudio Fernandes

Eu acho que no choro a referência maior é o Pixinguinha, até porque as partituras dele estão todas sistematizada, tem o *book* dele e tudo, e ele é o cara que coo eu te falei anteriormente colocou o choro como gênero, parte A, parte B, um dos maiores compositores, mas acho que o Pixinguinha é o que influenciou todo mundo, tem o Jacob do Bandolim, mas acho que o Pixinguinha vem antes, ele é o cara que influenciou todo mundo, as melodias dele, enfim, os choros dele né.

Dos músicos citados como influências musicais apenas dois Waldir e Carlinhos não conseguimos identificar qual seria o instrumento e o estilo que eles tocam. Dentre os outros podemos fazer duas divisões, uma entre as influências que são violonistas e as que tocam outros instrumentos.

Raphael Rabello, Baden Powel, Yamandú Costa, Rogério Caetano, Garoto, Valter Silva, Rogério Souza, Israel de Almeida e Gian Correa são violonistas, Cláudio Menandro, Wilson Moreira, Tiziu e Vinícius Chamorro também são violonistas, porém atuantes em Curitiba, Moacir Santos e Tom Jobim são multi-instrumentistas e têm o violão como um de seus instrumentos de domínio.

Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Abel Ferreira, Paulo Moura, Kximbinho e Izaias do Bandolim são influências que não são violonistas, Sérgio Albach é o único citado que não é violonista e é atuante em Curitiba.

Abaixo veremos as opiniões dos entrevistados sobre quais seriam as competências que os violonistas precisam ter para tocar em uma roda de choro:

Beatriz Schneider

Eu acho que sim, o mínimo que uma pessoa tem que saber, até por uma questão dela tocar junto né, a pessoa pode ler muito bem daí pegar a partitura ali ler muito bem e saber fazer os acordes, as levadas, isso é um mínimo assim, até porque se a pessoa não souber isso ela não vai conseguir tocar, ou se ela tem o ouvido muito bom, conseguir escutar a música, se ela conhece a música melhor ainda, acho que conhecer é bem importante, mas em outros níveis, vamos dizer assim por exemplo, se você tá tocando um sete cordas, saber umas obrigações das músicas tem umas músicas que tem umas frases que são obrigatórias, que é a hora do violão vamos dizer, você

pode variar pode não fazer igual a gravação, mas você tem que fazer uma frase ali que dê essa ideia, então se você tá tocando o sete cordas saber fazer as obrigações, claro que as vezes que nem eu vou na toda assim, na roda do domingo, às vezes tá o Lucas Melo tocando, eu sei que ele vai fazer as frases então eu também né, mas eu sei que é importante fazer, porque se o cara fala: “Ah, pode fazer”, é importante você saber as obrigações, se você tá tocando o sete cordas. E também, talvez num nível já não tão básico, de saber só os acordes e os ritmos, é conseguir pensar na questão do caminho do baixo assim, não fazer só, tem lá Mi sete e Lá menor, talvez fazer Mi sete, Mi sete com baixo em sol suspenso Lá menor e saber fazer os caminhos, então saber fazer uma condução, acho que seria mais ou menos isso assim.

Cláudio Fernandes

É, essa obrigação as vezes ela é bem tradicional, ou seja, é a mesma, por exemplo, vamos falar de Doce de Côco, a obrigação do Doce de Côco tem que entrar na introdução: “tan dira dan dira dan dira tan”, se você não faz essa obrigação o melodista fica esperando porque é uma obrigação.

Gersão

O meu pai sempre falou que você estudar e ler é uma coisa, você estudar e ler e ter a capacidade de guardar, como eu falei, de ter ouvido, porque o músico não adianta querer ser músico, precisa ter o dom da musicalidade, então é difícil.

Lucas Melo

As competências clássicas de um violonista inclusive clássico é técnica, precisão no instrumento a outra coisa seria musicalidade, intuição isso é uma coisa que precisa muito porque na roda você não vai tocar só as coisas combinadas, no choro o violonista intuitivo é muito valorizado, o cara que consegue acompanhar de ouvido que as vezes nunca ouviu a música mas consegue acompanhar, então isso é um diferencial em relação a escola erudita por exemplo, que isso não tem nada a ver com eles, mas no choro isso é muito valorizado o cara que tem a musicalidade e que é intuitivo, além disso tem o conhecimento do repertório e da linguagem, então são essas três coisas repertório e linguagem que é coisa de você ouvir muito, saber, conhecer a frase “a gravação tal”, tirar as músicas, gravação tal ele fez essa frase, essa frase, essa frase, vai incorporando o repertório de frases formando a sua linguagem, aí tem a coisa técnica que é técnica precisão, que é estudo técnico e a outra coisa que é musicalidade e intuição, então são essas três coisas, esses três pilares.

Vinícius Chamorro

Ele tem que saber o repertório, saber um pouco de harmonia é importante, é, harmonia as músicas, acho que saber levar o choro, tem que saber tocar um pouco o instrumento, acho que a parte harmônica é a mais importante, as frases, saber o repertório também, não precisa ser improvisador, mas acho que precisa saber as partes, as formas do choro, acho que isso é bem importante, quando vai pro A quando vai pro B.

Diego Coelho

Uma das coisas é você não se sobrepôr a melodia, você não exagerar nos baixos, não querer fazer mais, não adianta, as vezes o menos é mais, as vezes você não precisa nem fazer baixo pra ficar bonito, os acordes já são bonitos por si só também. O choro como é um gênero que as pessoas se envolvem fortemente, elas passam

uma vida tocando aquilo, então exige todo um certo cuidado, se você chega numa roda desconhecida você não precisa chegar tocando tudo que você sabe, e metendo a mão, chega tranquilo. (...) sim, tem gente no choro que sabe muito, se você sabe menos, seja discreto. Percussionista que só quer se ouvir, o solista fominha que não dá espaço pros outros, ter cuidado com a forma da música. Tudo depende, tem roda que é naturalmente mais bagunçada não se exige muito mais para o aprendiz.

Antes de se propor a tocar em uma roda é necessário que o músico, independentemente de seu instrumento, tenha conhecimentos sobre a cultura do choro, do repertório, que saiba a função de seu instrumento dentro da roda e o mínimo de técnica exigido para participar de uma roda. No caso do violão, um instrumento complexo e virtuosístico dentro do choro é necessário muito estudo, técnico, de escuta e da cultura.

Como já vimos anteriormente as funções do violão na roda de choro, para exercer estas funções o violonista tem que saber fazer os acordes de acompanhamento, harmonia, os baixos e as conduções de vozes necessárias, escalas e saber fazer os ritmos, esses fatores necessitam de desenvolvimentos técnicos específicos do violão.

Outra peculiaridade do violão no choro são as obrigações, frases de baixaria que conduzem para a mudança de partes, início ou fim de uma música. A obrigação é responsabilidade do violonista e todos na roda esperam por sua indicação, esta frase pode ser improvisada, o que geralmente ocorre, mas também pode ser decorada ou imitada de alguma gravação ou músico conhecido.

Para aprender todas estas funções, a escuta e participação ativa nas rodas são essenciais para desenvolver a memorização, musicalidade e improviso. A leitura musical não é parte essencial na aprendizagem do choro, mas é vista como muito importante pelos chorões, pois assim como gravações, vídeos e aulas, é uma ferramenta muito útil para a aprendizagem e passagem de conhecimento para outras gerações.

O conhecimento da cultura permite ao músico ter bom senso na hora de se aproximar a uma roda e começar a tocar. O violonista que sabe suas funções dentro de uma roda não sobrepõe a melodia principal ou faz uma função que não seja a sua. No meio do choro, saber suas funções é um sinal de respeito para com os outros participantes da roda.

Em relação ao aprendizado do violão, procuramos saber o que os entrevistados acham importante de uma maneira geral, não apenas no âmbito do choro. A seguir veremos as respostas deles:

Diego Coelho

Tudo que você falou é importante, ler partitura, tirar música de ouvido, o que mais você tinha dito? (conhecer os estilos) isso é importante, e isso é uma coisa difícil, a linguagem ela é intrincada, ela vem aos poucos. A vivência na roda vai abrindo a cabeça, realmente sem roda de choro não tem chorão, e eu acho difícil. Existem exceções, mas provavelmente vai ficar meio pasteurizado, eu acho que realmente conhecer a linguagem necessita você estar tocando nas rodas. Tocar de cor também é algo muito bom para a música fluir.

Vinícius Chamorro

(necessidade de ler partitura) Eu acho que não, porque tem muitos violonistas que nunca estudaram partitura, os mais antigos mesmo nem sabiam nome de acordes, nome de nota e tocavam tudo, então a questão vem da percepção, acho que a percepção é mais importante pra aprender a tocar choro, ter um bom ouvido. Cada um tem um caminho, mas acho que uma boa percepção é importante. (...) Das nuances, da harmonia, porque o choro se você conhece a forma do choro, você: “tirei um choro”, você pegou aquela forma, se você vai tirar outro choro você vê: “é a mesma forma, parecida até”, claro que os choros não são iguais, mas eles sempre seguem a mesma, os tradicionais por exemplo, a mesma linha, então você pega esse fio da meada e você acaba ligando no automático, percebendo mais pra onde vai, pra onde a harmonia vai te levar e tal.

Tiziu

Acho que tudo que você falou, você ouvir, não adianta você querer tocar samba se você não ouve samba, então eu acho que começa aí, você ouvir pra te dar uma referência sonora, você ter um bom professor, eu acho que tem um monte de gente autodidata, mas um bom professor, um cara que realmente fala: “faz assim, a levada é assim, ouça isso”, pessoas que tenham mais experiência e que te eduquem musicalmente, que falem: “ouça isso, ouça aquilo”, hoje em dia é bem mais fácil, mas eu vim de uma época que era bem mais difícil você ter acesso às gravações, era um ou outro que tinha, era fita, tudo muito mal gravado. (...) Com certeza, eu acho que é o mais importante até, porque é através desse direcionamento que você vai se educar musicalmente, porque sozinho você não sabe por onde começar.

Lucas Melo

Isso pra mim entra no conhecimento técnico, então técnica e precisão, musicalidade intuição e conhecimento do repertório, linguagem, foi mais ou menos isso que você falou aí, a resposta é essa também. E essa coisa da partitura é uma coisa que a galera fala muito, mas assim, a partitura é super importante e ajuda muito, mas ela não foi sempre essencial pros violonistas de choro, tinham muito que tocavam sem saber ler partitura, mas hoje em dia com o conhecimento já se aproximando das academias é quase que básico você ler partitura pra você se comunicar e tal, mas eu digo assim é essência atualmente? É, mas nem sempre foi e, é possível o cara tocar sem ler partitura? Também é possível, só que até um certo limite, a partir dali se o cara quiser se desenvolver plenamente como violonista de choro tem que saber ler partitura também. (...) É, pra ter acesso é importante sim, mas não foi assim, sempre essencial, até

porque eu quero saber uma música “como que toca isso? ”, você pode ir lá atrás da partitura ou você pode ir no cara que sabe e “como é que você toca isso aqui? ”, que é a maneira que os chorões sempre foram ensinados, por tradição oral. Os violonistas populares eles criavam métodos, quando você aprende não só do choro eles criam métodos assim de aprendizagem né, próprios, as vezes o cara inventa um jeito de tocar.

Gersão

Sim, claro, repetimos a coisa, o importante é ler a partitura e ter o bom ouvido, para poder além de estar lendo a partitura, guardar aquilo que está lendo e depois tocar sem precisar ler a partitura.

Cláudio Fernandes

Você sabe que talvez eu vá na contra mão do ensino, eu acho que ainda tocar de ouvido é a melhor coisa, porque você não vai tolher esse aluno, não vai tolher o que ele tem de referência já, um exemplo disso, eu dou aula de prática de violão, não de violão, violão faz um tempo que eu não dou aula, só de violão, mas de prática, e quando eu dou aula eu percebo isso, quando eu dou a partitura, você parece que quebra muita coisa da criatividade, e quando você trabalha o que o aluno tem, você consegue resgatar muita coisa, eu tenho trabalhado hoje da seguinte forma, quando eu posso, eu trabalho primeiro a parte de percepção, ou seja, eu passo o choro de ouvido, depois eu passo a partitura, sabe, eu resgato. (...) Hoje em dia, quando se tem roda de choro, muito comum assim no Rio e fora daqui de Curitiba, aqui não se tem muito roda, mas tem, dá a oportunidade do cara aprender de ouvido, mas hoje em dia, essa geração, até porque a gente tem YouTube, tem muita coisa, você aprende muito vendo sozinho, então tem essa facilidade, então eu acho importante ler, mas é tudo comedido, o próprio Hermeto Pascoal fala muito disso. Eu acho ainda mais importante tocar de ouvido, eu acho que aquilo que você tem de ouvido de percepção, e depois você vai procurar o conhecimento, como é que escreve isso, até porque tem recursos para fazer isso. Porque mais importante que a escrita musical, que a teoria musical, é a música.

Beatriz Schneider

Eu acho essencial, para um primeiro momento, você saber os acordes, saber montar os acordes e saber fazer os ritmos, as levadas, isso assim, no básico. Num segundo momento, ou junto com isso ainda você saber ler partitura que acho que isso é importante, hoje eu vejo que é importante os dois lados, leitura e a percepção, eu treinei muito a leitura, é claro que hoje a questão da leitura assim, pra mim é muito boa, mas daí também às vezes eu vejo um violonista que não teve essa parte da leitura, vai ler e quando precisa ler acaba demorando mais, ou tem que né, mas geralmente a pessoa que não lê ela tem uma percepção muito boa, então tem esses dois lados, é sempre bom estudar os dois juntos às vezes, estudar tanto a percepção quanto a leitura, eu acho que é muito importante ter os dois. Técnica é sempre importante também, mas acho que o mais importante mesmo pra você tocar é você saber o básico do instrumento, então o básico do violão é acordes e levada, depois o resto vem vindo, é claro que pra aprender acordes e levada você vai aprendendo leitura, você vai treinando a percepção, então vem tudo junto assim, mas acho que saber essas coisas, conseguir tocar uma música básica assim, não precisa tocar por exemplo vai tocar um choro e fazer milhões de frases, se tocar um choro, tá lá com todo mundo e tocar o choro com os acordes certos e levada certa já é

mais que meio caminho andado, depois o resto acho que você vai acrescentando, é mais ou menos isso.

Ler, tocar e escutar são as principais ações que os entrevistados acreditam que sejam importantes para a aprendizagem do violão, estas práticas vão de encontro com a enculturação musical que é composta de tocar, compor e escutar.

Ler partitura é uma ferramenta auxiliadora na aprendizagem musical, e é muito usada pelos chorões, atualmente, junto a leitura vem a prática, que não depende exclusivamente da leitura, mas que é uma grande auxiliadora. O conhecimento de partitura permite que o músico possa escrever seus próprios arranjos e composições. Apesar dos chorões preferirem tocar decorado, tocar choro lendo partitura é comum em Curitiba, e a divulgação de repertórios clássicos ou contemporâneos tem nesta ferramenta um grande auxiliador. Assim como as gravações e divulgações em redes sociais na internet.

Dentro destas práticas, sempre existe algum tipo de escuta, a escuta é essencial para a aprendizagem e durante praticamente todas as entrevistas, ela foi citada como parte importante do processo de aprendizagem.

5. 3 Identidades Contextuais

Na última parte da entrevista, buscamos saber sobre a atuação profissional dos entrevistados, e como eles consideram que estas atividades auxiliam na aprendizagem deles. Também tiveram um espaço para acrescentar outros acontecimentos que não foram perguntado ou abordado durante a entrevista. No final, cada um indicou outros violonistas que eles consideravam que poderiam contribuir com a pesquisa, e desta mesma forma, a partir destas indicações chegamos a outros candidatos a entrevistados.

Quando perguntados sobre a profissão deles, apenas Gersão não se considerou músico profissional. Ele disse ser um violonista amadorista, atualmente aposentado disse com orgulho ter sido serventário da justiça por 50 anos e três meses, e que em sua profissão não teve aprendizagem de choro, sendo as duas áreas opostas.

Cláudio foi um dos entrevistados que indicou Gersão para ser entrevistado:

Cláudio Fernandes

Olha, tem um violonista, é difícil de achar ele, chama Gersão, ele é daquele das antigas, tem o violão antigo de sete cordas, ele frequenta as rodas as vezes, eu tenho o contato dele. O Gersão é daquele violonista bem antigo, bem tradicional, que toca samba, toca Demônios da Garoa, canta, toca, toca choro, sabe todas as obrigações que em música para o violonista de sete cordas a gente chama de obrigação, quando vai passar tem uma parte A pra B você tem a obrigação, então a gente como toca violão tem que fazer essa obrigação. (...) Então o Gersão Sete Cordas, tem outra peculiaridade que é legal de falar pra você, talvez abrir aqui que é que a maioria dos violonistas de sete cordas não são músicos profissionais, a maioria são músicos amadores, essa é uma coisa que eu vi na minha pesquisa, e nem precisa pesquisar muito, você vê que a grande maioria foram músicos amadores, e são os melhores músicos, amador no sentido que não vivia de música.

Lucas também falou sobre o envolvimento dos músicos entre suas profissões e o choro:

Lucas Melo

Aliás é uma coisa interessante entre os chorões, que sempre foi muito comum ter outra profissão, hoje em dia menos comum, mas antigamente era bem comum pelo fato da dificuldade de você viver só de música ou só de um estilo, então era muito comum, hoje em dia já é mais possível né, e da época das rádios ali também se tornou mais possível, mas se você ver todos os chorões tinham uma segunda profissão, mas eu não tenho outra profissão, estudei outra coisa, mas depois que eu me envolvi com a música eu faço só isso da vida mesmo, eu fiz um curso de engenharia na faculdade, mas eu estudei aqui no conservatório e fiz todos os cursos que tinham aqui, que é: arranjo, harmonia, teoria, instrumento, prática, eu fiz tudo que tinha aqui, mas faculdade de música eu não fiz, eu até fiz o vestibular aí depois me deu preguiça de fazer, eu já tinha feito uma faculdade, daí eu falei “não vou fazer”, eu tinha um monte de amigos que faziam na FAP, na federal e eles todos reclamavam, falavam: “A não tem música lá na faculdade, e não sei o que”, e aqui no conservatório tinha música pra c..., os melhores músicos que eu admirava estavam aqui dando aula, então foi aqui que eu vim e inclusive é uma coisa da música popular mesmo, que como você aprende direto assim, daí você: “pô esse cara tem uma maneira de tocar que eu gosto, eu quero aprender com ele”, então era assim, sempre funcionou a *vibe* do conservatório sempre foi essa, a gente, a procura aqui foi pelos professores “eu quero fazer aula com aquele, quero fazer aula com aquele”, um pouco diferente da faculdade, da academia que você entra lá e daí, e acontece muito isso, os professores não são músicos, então aí você, se você tá na pegada de ser instrumentista aí você não quer perder tempo com outras coisas, ainda mais eu que tava, já tinha começado um pouco tarde meu negócio era estudar instrumento mesmo, o Yamandu Costa tem a história dele que ele não fez nem colégio direito assim, ele falou: “não, não quero estudar, eu quero ser músico”, daí o pai dele falou assim: “tem certeza? Porque se você quiser fazer isso você vai largar o colégio, mas você vai estudar música todo dia e...” entendeu? Então desde cedo ele desde cedo largou o colégio pra estudar música, e pô, é um dos

segredos também do cara, estuda há muito tempo, imagina quantos anos que ele já estudou né?

Lucas e Cláudio constatam que a profissão dos chorões de gerações anteriores não era predominantemente a de músicos, sejam práticos ou professores. Nesta pesquisa, não conseguimos comprovar qual é a maior incidência, se atualmente os músicos que tocam choro, em sua maioria, são músicos profissionais ou se tocam choro como *hobbie* ou diversão, pois o número de entrevistados é muito baixo, sete, e apenas com violonistas. Os dados obtidos aqui em relação aos praticantes de choro atualmente em Curitiba, não são suficientes para nos responder a esta questão. Mas quando perguntados se se consideravam músicos profissionais todos responderam que sim, menos Gersão que é de uma geração anterior a dos demais entrevistados.

Em consideração aos entrevistados que se consideram músicos profissionais, procuramos saber também em quais atividades eles são envolvidos e como elas auxiliam na aprendizagem deles:

Vinícius Chamorro

Eu me considero, profissão mesmo, porque é desde criança e é só isso que eu faço. (...) não tenho, e eu tento ganhar a vida mesmo, eu tenho um filho pequeno, então é correria, eu dou aula, toco, que nem eu te falei, música francesa, choro, *jazz*, até o que eu não sei eu falo: “tô dentro, vamo lá, quanto é que é o cachê? Passa o repertório que eu tiro lá”, (risos) e assim vai. (...) sim, ajuda bastante, às vezes a gente nem sabe responder certas coisas, o aluno chega assim e fala: “como é que é isso mesmo? Não entendi aquilo, porque que é assim?”, aí você fala: “é, pois é (risos), nem sei te dizer, vou pesquisar e te falar depois disso daí”, a gente acaba estudando junto, acha que vai dar aula e as vezes pega uma aula dele ou vai pesquisar outra coisa, te abre outra possibilidade, é bem legal, dar aula é muito bom.

Beatriz Schneider

Sim, me considero uma violonista profissional, até porque eu trabalho só com isso, eu não tenho outra profissão, eu trabalho só tocando no Brejeiras, enfim, e dando aulas de violão e teoria musical, então me considero sim uma violonista profissional porque é o meu trabalho, meu único trabalho. (...) Sim, eu aprendo bastante dando aula, pode parecer as vezes que é meio redundante isso, que professores falam: “Ah, eu aprendo muito dando aula; eu aprendo sempre com meus alunos”, mas é verdade, você acaba aprendendo, e aprendo a ver de outra forma as coisas, que às vezes você vai explicar uma coisa, do jeito que você entende o aluno não entende, você tem que pensar de uma outra forma pro aluno entender, as vezes um aluno já mais avançado você manda umas músicas pra ele fala que o ritmo é assim e ele te mostra que as vezes o ritmo ele escuta de outra forma e ele vê de outra forma, então aprendo muito dando aula e tocando sempre aprende né, tocar assim profissionalmente é uma coisa que você aprende muito.

Tiziu

Eu sou violonista profissional, eu só toco, tudo que eu faço é tocar e dar aula. (...) de violão. (...) Com certeza, eu aprendo muito com os meus alunos, você aprende a dar aula, é engraçado isso, um aluno é diferente do outro, cada mão é uma mão, e você entender esses desafios, aí você pensa: “pô, esse cara não consegue fazer esse trecho, porque será? e tal, a postura”, aí quando você vai estudar, você lembra do que você falou para ele, e você se auto-educa, é legal.

Lucas Melo

Eu sou exclusivamente violonista e a minha inspiração pra fazer isso foram os grandes nomes do instrumento brasileiro o Rafael Rabelo, o Yamandu Costa, o Hamilton de Holanda, e se você vê esses caras eles também são assim, não fizeram necessariamente faculdade de música ou mesmo você pode ver aqui o João Egashira, o Tiziu, o Tiziu ele não fez faculdade de música também, aqui no conservatório tem muito o Julião Boêmio o melhor cavaquinho da cidade ele não fez faculdade de música, ele aprendeu mais pela coisa de você de repente assumir isso pra tua vida entendeu? Eu sou isso, e nada mais do que isso, quer dizer, pode ser mais do que isso, mas essencialmente você se satisfazer desse tipo de coisa, ser instrumentista então não quero ficar fazendo outra coisa, a gente até foge de dar tanta aula por exemplo, se não você vira músico que dá aula só, não, eu quis ser instrumentista, violonista profissional, um cara que toca mesmo. Quando eu fiz minha outra faculdade eu já era um cara teórico, tenho mestrado inclusive em outra área também, e eu fiz faculdade, fiz mestrado, depois que eu terminei tudo eu tinha uma grande graduação acadêmica mas eu não me sentia assim com conhecimento nenhum, não me sentia preparado pra nada, me sentia um cara que não sabia de p... nenhuma, e depois que eu fui pra música aconteceu o contrário comigo, porque daí eu não quis mais saber de estudar um estudo formal, eu quis saber da prática e eu me considero assim um cara essencialmente prático mas não tenho a graduação, entendeu, então aconteceu ao contrário assim. Eu acabei dando mais importância pra isso sabe, pra coisa prática de você fazer isso a tua vida, a tua vida é ser instrumentista do mesmo jeito que aconteceu com o Yamandú, com qualquer outro violonista.

Cláudio Fernandes

Sim, porque eu vivo disso, há algum tempo, há mais de 20 anos já. Eu fui professor de violão muito tempo, depois eu fui fazer licenciatura, aí me tornei professor de prática de choro, fui entrando em outras vertentes, e hoje sou professor universitário, mas trabalho com prática, e sempre quando eu trabalho eu trabalho com o violão, então o meu instrumento é o violão de sete cordas. (...) Não, eu trabalho com música basicamente, disciplinas teóricas, mas tudo voltado a música, arte e educação.

Cláudio é o único dos que se consideram músico profissional, que, atualmente, não tem uma prática frequente fora da sala de aula, mas assim como ele os outros violonistas, além de tocarem com seus grupos em bares e eventos, não apenas choro, como disse Vinícius que toca *jazz*, música francesa e vários estilos de música brasileira, também são professores e consideram que aprendem muito com seus alunos.

Antes de finalizar as entrevistas, eles tiveram um momento em que poderiam compartilhar suas experiências, ideias ou vivências referentes ao choro e ao violão, que por algum acaso não tivesse sido comentado. Apenas Beatriz preferiu não acrescentar nada, pois achou que já havia falado de tudo um pouco. Já os outros, cada um deixou uma palavra final:

Cláudio Fernandes

Sabe João, eu acho que eu não sei se é o ideal ou uma utopia, que eu que toco violão, estou com 44 anos, já toco no mínimo há 30 anos e estudo choro há uns 20 anos, eu acho que se a gente começasse a tocar isso mais de ouvido e depois sistematizasse, botasse o sistema de teoria e tal, acho que ajudaria bastante, porque se não a gente começa muito a digitar as músicas, olhar a partitura e perde-se muito as entrelinhas, primeiro porque a música brasileira não se toca como está escrito, dificilmente a gente vai tocar exatamente, mesmo tendo muito material sistematizado, que tem do Almir Chediak, que tem dos *Songbooks* de choro tudo, mas pra gente aquilo ali é só uma ideia do que é, e geralmente a gente toca muito diferente daquilo. Então, eu acho que as escolas de hoje em dia deveriam considerar, eu digo as escolas, até as escolas do ensino superior de música, considerar um pouco a bagagem cultural que cada um traz, que é o estudo da etnomusicologia, que eu estou estudando isso, que é: ‘como é que eu posso tocar isso? Será que eu sei disso?’, um exemplo pra eu te falar disso, hoje por exemplo, eu dei aula, pra dizer uma coisa mais atual, hoje de manhã eu dei aula e ensinei o pessoal tocar um choro de ouvido. É possível? É. Nunca ninguém tinha tocado aquele choro, choro do século XIX, 32 compassos, tocamos de ouvido, depois eu dei a partitura, todo mundo ganhou a sua partitura, mas aprendemos a levada de ouvido, a harmonia de ouvido, a melodia de ouvido, tudo de ouvido, e no final todo mundo tocou. Então eu acho que é possível? Eu acho que é, essa prática ajuda bastante, é claro que é mais prático um professor pegar a partitura e tocar, mas você pula muito esse pensamento cognitivo que a gente tem, a cognição, a tua bagagem, você vai desperdiçar muita coisa, ganha tempo, mas desperdiça conhecimento. Então como eu trabalho com etnomusicologia, eu acho que o que você traz de conhecimento, a tua cultura, a tua bagagem musical ajuda bastante no choro.

Gersão

Pois então, como eu falei pra você, eu comecei a tocar o violão vendo esse meu amigo, que se tornou meu compadre, e eu me inspirei ali naqueles momentos vendo ele tocando e tal, depois pelo instinto e pelo dom que Deus me deu, então a coisa foi se desenvolvendo e hoje a gente faz brincando.

Lucas Melo

Eu acho que é isso, eu acho que em resumo é isso, é a junção do conhecimento que eu pude adquirir assim na maneira mais formal que foi aqui no conservatório fazendo curso de teoria, de arranjo, de harmonia, prática de choro com músicos já consagrados e tal, então a junção desse universo mais próximo com a escola com a academia, a junção disso com o conhecimento que é o real, que é a véra do choro, que é com os chorões que vivenciaram isso a vida inteira, foram considerados chorões, é você sentir assim na pele, por osmose o que os caras sentem, o valor que eles dão praquilo tudo, então a junção desse conhecimento formal com esse conhecimento da vida real, eu me considero totalmente privilegiado porque acontece de uns

terem um, outros terem outro e não conseguem né, tem muita gente que estudou, você vai ver muitos violonistas que admiram os violonistas das antigas mas eles não tiveram a oportunidade de ser pupilo dos caras, comigo eu fui, entendeu? Por isso que eu me sinto assim, tenho maior orgulho cara, e eu adoro o pessoal das antiga, o único problema do pessoal das antiga é que eles morrem cara, e a gente fica aqui se f... entendeu? Ali no Choro e Seresta só nos últimos dois anos morreu a Aderli que era nossa cantora, depois morreu o Gleí que era nosso saxofonista e agora morreu o Wilson cara, e tem muitos outros que estão bem velhinhos e ainda tem isso, é um privilégio você ter esse viés desses caras e eles não duram pra sempre, de repente acabou e quem pegou, pegou e quem não pegou não pega mais, quem teve oportunidade de viver com isso teve e quem não teve cara, acabou bicho.

Tiziu

Acho que é isso que você já falou, é buscar referências, seja em um outro violonista, seja em uma pessoa que você admira, um músico né, que eu acho que o que mais valoriza um músico é quando ele tem uma identidade, quando ele desenvolve uma identidade, uma linguagem própria. O que eu vejo acontecendo muito hoje são pessoas tocando muito bem, só que não têm uma identidade, toca assim, tira um solo de fulano, tira a levada de fulano, tira o choro que fulano tá tocando, mas não cria uma linguagem própria, uma identidade, eu acho isso mais importante do que virtuosismo, mais importante do que você tocar tudo à mil por hora e saber um monte de choro, eu acho que você ter uma identidade musical é muito mais valioso na minha opinião, eu gosto de ver um músico que às vezes, o cara não é um virtuose, ele tá numa roda de choro, mas tem choro que ele não toca porque ele não sabe, mas quando ele toca o violão dele é diferente, é legal o violão dele, isso me chama mais a atenção do que às vezes um cara fritando e tocando tudo à mil por hora, é quando o cara tem uma identidade tocando, e quando se entrega para àquilo também, assume aquela identidade, isso eu tô vendo pouco na cidade.

Vinícius Chamorro

Eu acho importante falar um pouco da minha experiência de como eu cheguei a tocar, como que o choro chegou pra mim, eu acho que se eu ficasse em um quarto, muita gente pensa assim, vou me trancafiar e vou tirar todo o meu repertório de choro impecavelmente, tirar as frases, ouvir as baixarias do Dino, ouvir as sei lá, baixarias de todos os violonistas que gravaram, os consagrados e tal, e depois vou entrar na roda de choro, acho que pra entrar na roda é o mínimo possível, você sabendo o básico que já é legal ir pra roda tocar, foi assim que eu comecei a tocar na verdade, na fogueira assim mesmo: “ó, você tem isso daqui, 30 músicas pra semana que vem e já vai tocar”, “não tem problema, eu vou tirar”, é harmonia e vai embora e acho que é por aí, quanto mais você fica sozinho ali tentando deixar impecável pra poder ir pra roda, acho você tem que antecipar e ir antes. (...) É, porque você nunca está pronto na verdade, eu mesmo tocando esse tempo todo aí chego na roda e falo: “nossa, será que vão puxar aquela música? Aquela desconhecida (risos), tomara que puxe aquelas que eu sei (risos), pra eu não ficar correndo tanto atrás”, a gente nunca está pronto na verdade, mas a gente fica mais pronto tocando junto ali, tocando, e se não souber tudo bem, faz parte, correr atrás, se não souber a harmonia na hora tenta achar ali o caminho, tem que ir pensando meio que assim, que pode dar certo e que pode não dar certo, mas é um aprendizado muito bom.

Diego Coelho

Eu acho que de forma geral eu falei, esse envolvimento com as pessoas, essa persistência de tentar melhorar um pouco todo dia, aí você fica pensando, daqui cinco anos o que será que eu vou estar fazendo diferente? Será que eu vou estar fazendo algo melhor? Você aprende a ter mais disciplina. A convivência e as tribulações nos ensinam muito a respeitar os outros e se dar o respeito, a fazer silêncio e não encenar, porque se você se irritar facilmente com as coisas a chance de você desistir é grande.

Nas mensagens que os chorões passaram acima, percebemos a motivação deles em continuar e o orgulho em fazer parte de uma cultura tão rica. O respeito com os chorões mais velhos, o valor da criatividade, da musicalidade, são ações cotidianas dos chorões, apesar da hierarquia, das simbologias, todos se tratam como iguais e estão dispostos a ajudar quem quer aprender e se dedica. Assim como a disponibilidade de desprender um tempo de suas rotinas para contribuir com esta pesquisa.

É perceptível nos chorões a vontade de perpetuar a cultura que vem de longa data, os mais novos sempre estão dispostos a renovar e reinventar, por mais seja uma comunidade fechada, basta se dedicar, todos são bem-vindos a iniciar sua caminhada no choro, desde que se permitam fazer parte de uma cultura, uma comunidade, uma sociedade que gira em torno do choro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O violão é um dos instrumentos que toca o choro. A princípio esta era a primeira informação assertiva da atual pesquisa, e, com esta certeza, já possuíamos dois focos para a pesquisa: um deles o choro, e o outro o violão.

O violão por ser o instrumento com que o pesquisador é familiarizado, que tem para si como seu instrumento profissional, já contava com uma pesquisa anterior pessoal, tanto prática quanto teórica, esta pesquisa foi usada para interpretar ações dos violonistas nas rodas de choro, suas expressões específicas usadas nas conversas e entrevistas. Este conhecimento prévio auxiliou para que fosse compreendido como os violonistas aprendem a tocar choro. Mas a partir do entendimento do instrumento, buscou-se entender o contexto em que estes instrumentistas estão inserindo o choro.

Pesquisar o choro foi dividido em duas partes, a pesquisa de campo e a pesquisa bibliográfica. Estas etapas não ocorreram separadamente, pois ao perceber que o campo existente era grande e que os eventos de choro são pontuais, dependem de agendas, e nem sempre acontecem todos os dias, as visitas aos bares e às instituições de ensino intercalaram com o levantamento bibliográfico e leitura destes materiais levantados.

As observações prévias e as realizadas no decorrer da pesquisa foram se tornando cada vez mais produtivas e elucidativas, possibilitando o mergulho e aprofundamento necessários no campo do choro da proposta de pesquisa. Desde a abordagem de um chorão, ou uma conversa aleatória em um bar onde é tocado choro.

A cada passo, pode-se conhecer um pouco mais o repertório praticado pelos chorões. Em certos momentos, quando perguntado: “qual é essa música?”, e sem saber a resposta correta, muitas vezes a reação da pessoa era: “mas você não pesquisa choro? Como não sabe o nome deste clássico?” Estes tipos de questões revelam que o choro tem um grupo fechado de participantes, perguntas deste tipo são avaliativas e fazem com que o orador da pergunta faça algum juízo de valor em relação a participação do pesquisador no campo estudado.

O lado bom, como pesquisador no campo das práticas do choro, é que as pessoas que realmente se importam e que vivem do choro não puseram questões tão acirradas o tempo todo, mas também incentivaram e ajudaram o trabalho, por muitas vezes, foram gentis e ofereceram ao pesquisador lugar à mesa e à roda.

Como violonista, houve a admiração desde o primeiro contato, a destreza e habilidade que os chorões têm. O fato de ser músico possibilitou entender o que eles estavam decidindo naquele momento, tocar aquela música, em outro tom, e que isso não é fácil em uma música tão virtuosa, principalmente ao violão, por ser principalmente um instrumento acompanhador. “Os músicos de banda cover e de “seções” devem ser capazes de tocar, às vezes, em um momento surpresa em qualquer tom, muitas músicas tiradas de um repertório padrão ou o que é conhecido como “cover”” (GREEN, 2002, p. 29, tradução nossa) ⁷³.

Neste caso, para os violonistas de choro, as transposições de tonalidade são comuns e podem ser complexas, pois dependem da tonalidade em que o solista (que é o músico que vai tocar a melodia principal) vai executar a música escolhida. Essa transposição ocorre devido a facilidade em que o instrumento solista tem para tocar aquela música, naquela tonalidade, desconsiderando por grau de importância dentro da música a tonalidade em que os outros instrumentos irão tocar. Este fato corriqueiro, exige dos violonistas a habilidade de transpor as tonalidades das músicas, principalmente, as chamadas de “clássicos” no universo do choro.

Muitas vezes, os músicos têm que aprender um repertório em um curto período, como relata Vinícius Chamorro que ao aceitar trabalhos como violonista acompanhador de cantoras, tem que aprender e frequentemente adaptar as tonalidades das músicas, dentro de uma semana. Em outros casos, como em observação de rodas de choro, a tonalidade de uma música é mudada na hora da execução, por pedido do solista, para que ele se sinta mais confortável.

⁷³ Covers band and session musicians must be able to play, sometimes at a moment's notice and in any key, a large number of songs drawn from a standard repertoire, or what are known as 'covers'.

A partir da aproximação com violonistas de choro, o próximo passo foi saber deles próprios os processos pelos quais passaram para aprender a tocar choro. O processo de aprendizagem pode ser diferente para cada indivíduo e, mesmo assim, ter muitas semelhanças. Por isso, procurou-se saber dos próprios violonistas, as suas experiências e opiniões, sobre acontecimentos referentes às aprendizagens, acontecimentos que, muitas vezes, não estão no presente, processos que não são detectados a partir de observação, pois são cognitivos e individuais.

Os caminhos em que cada uma das entrevistas foram tomando, revelaram a trajetória de cada violonista. Na aproximação com a música, percebemos uma forte ligação familiar na iniciação musical, “devido a maior ênfase de enculturação nas práticas de aprendizagem de música popular, é mais provável que os músicos populares venham de famílias musicalmente interessadas” (GREEN, 2002, p. 24, tradução nossa)⁷⁴, porém apenas dois participantes tinham pais musicistas e um destes fez aula de violão na igreja, o que não significa que os familiares dos outros participantes não fossem interessados em música, pelo contrário, eles buscaram meios para que seus filhos aprendessem música.

Dois dos entrevistados aprenderam na igreja com músicos do próprio meio religioso, devido a importância dada pelas igrejas à música, é comum que os pais e os participantes destas crenças incentivem e ensinem música para as crianças, concordamos que “os adultos e outras pessoas envolvidas, incluindo irmãos e amigos, têm um profundo papel sobre as maneiras pelas quais crianças e crianças pequenas são enculturadas em música” (GREEN, 2002, p. 24, tradução nossa)⁷⁵. Um outro entrevistado relatou que ganhou um violão de sua tia quando criança, o que mostra o interesse musical deste adulto que estava próximo a ele. Outros dois fizeram aulas particulares, porém um de violão erudito e outro de flauta doce. Esta pesquisa corrobora com a conclusão de que “embora seja necessária uma pesquisa em grande escala para verificar

⁷⁴ Indeed it may well be that due to the increased emphasis on enculturation in popular music learning practices, it is *more* likely that popular musicians will come from musically interested families.

⁷⁵ it is clear that adults and other surrounding people, including siblings and friends, have a profound effect upon the ways in which infants and young children are enculturated into music.

isso, a probabilidade é que os pais tenham um papel proeminente na formação de músicos populares.” (GREEN, 2002, p. 24, tradução nossa)⁷⁶

Mesmo não sendo iniciados no choro, houve o incentivo em tocar violão associado às práticas familiares musicais, (um deles não iniciando ao violão) envolvendo a música popular, principalmente através das formas de escuta.

“Embora as experiências iniciais de enculturação através do contato com outras pessoas sejam vitais, o progresso musical também depende da vontade de tocar um instrumento e a acessibilidade de um instrumento” (GREEN, 2002, p. 26, tradução nossa)⁷⁷. Esta é uma condição social, que acaba por incentivar o aprendizado do violão, pois é um instrumento popular, presente em vários estilos musicais, de fácil transporte, com valores comerciais acessíveis e fácil de ser encontrado em lojas de instrumentos musicais.

Foi percebido nas entrevistas que há uma preocupação em tocar algumas músicas do repertório igual a gravações de ícones do choro, “às vezes, a escuta é guiada para produzir uma cópia exata; em outras ocasiões, envolve uma imitação mais frouxa ou a adaptação de componentes estilisticamente adequados de uma música ou um contexto estilístico a outro” (GREEN, 2002, p. 29, tradução nossa)⁷⁸. Os violonistas de choro vão além de apenas reproduzir uma gravação, mas também se preocupam em improvisar ao estilo de um violonista famoso, sendo um motivo de louvores por parte dos participantes da roda.

Em meio aos chorões a maior busca é pelo som, tocar perfeitamente, em alto nível musical, “essa consciência e habilidade derivam da escuta intencional e atenta, mas os músicos também pegaram músicas puramente pela escuta e audição distraídas” (GREEN, 2002, p. 28, tradução nossa)⁷⁹. Preocupam-se mais com a forma de tocar e com os acontecimentos dentro da roda de choro, incluindo repertório, instrumentação, aproximação de músicos mais jovens, do que propriamente com o próprio reconhecimento

⁷⁶ Although larger-scale research would be required to verify it, the likelihood is that parents play a prominent role in the formation of popular musicians.

⁷⁷ Although early enculturation experiences through contact with other people are vital, musical progress also relies on the will to play an instrument and the accessibility of an instrument.

⁷⁸ Sometimes listening is geared to producing an exact copy; at other times it involves looser imitation or the adaptation of stylistically suitable components from one song or one stylistic context to another.

⁷⁹ Such awareness and ability derive from purposive and attentive listening, but musicians also pick up songs purely by distracted listening and hearing.

mediático. Assim, eles conseguem manter vivas as tradições do choro, mesmo que novidades apareçam e naturalmente transformem seus próprios costumes.

Os músicos de choro precisam saber uma grande variedade de ritmos e formas estruturais, por isso eles desenvolvem a capacidade de ter:

a atenção exigente aos detalhes efêmeros, muitas vezes referidos como "*feeling*". Isso inclui o tempo preciso das notas sobre e ao redor da batida, o som ou timbre exato e muitas vezes variável de cada instrumento, as inter-relações sensíveis e as respostas entre os instrumentos e muitas outras sutilezas. Todo músico tem que saber exatamente como e onde se encaixa no "*groove*" geral, essas são as qualidades rítmicas básicas que caracterizam a peça. Para um músico que toca covers ou trabalha com uma infinita variedade de estilos, isso depende de um alto nível de versatilidade e conhecimento estilístico. (GREEN, 2002, p. 32, tradução nossa)⁸⁰

O choro devido à sua grande diversidade é um estilo complexo, exige conhecimento e habilidade de seus participantes, quando um chorão alcança alto nível em sua prática ele está "inseparável de uma variedade de atividades, incluindo memorizar, copiar, *jamming* (interferir), embelezar, improvisar, organizar e compor." (GREEN, 2002, p. 41, tradução nossa)⁸¹

Acompanhar harmonicamente, fazer as baixarias (frases graves), são funções do violão na roda de choro. Dentro destas funções, o violonista tem a liberdade de improvisar.

Na música popular de muitos tipos, a improvisação geralmente envolve a inserção de passagens improvisadas em uma estrutura pré-designada. As passagens improvisadas podem assumir a forma de um solo acompanhado de outros instrumentos, que continuam a tocar a música pré-designada. (GREEN, 2002, p. 42, tradução nossa)⁸²

Na prática musical do choro, e, especificamente, no violão, há o que eles chamam de obrigações, que são frases de baixaria feitas no início, no fim ou na passagem de uma parte da música para outra. As obrigações podem ser tocadas como são lidas ou copiadas ou feitas como de alguma gravação famosa ou ao estilo de algum violonista, mas também há a liberdade de

⁸⁰ exacting attention to ephemeral details, often referred to as 'feel'. This includes the precise timing of notes on and around the beat, the exact and often changing sound or timbre of each instrument, the sensitive interrelations and responses between the instruments and many other subtleties. Every player has to know exactly how and where to fit into the overall 'groove', that is the basic rhythmic qualities that characterize the piece. For a musician who plays covers or works with an endless variety of outfits, this relies on a high level of versatility and style knowledge.

⁸¹ is inseparable from a variety of activities including memorizing, copying, jamming, embellishing, improvising, arranging and composing.

⁸² In popular music of many kinds, improvisation usually involves the insertion of improvised passages into a pre-designated structure. The improvised passages may take the form of a solo accompanied by other instruments, which continue to play the pre-designated music.

improviso, e, assim, como diz Green, este improviso tem que estar dentro de uma estrutura pré-designada, este improviso tem que estar dentro do estilo.

Em um extremo, existe o que pode ser concebido como uma "improvisação original", na medida em que a música nunca foi tocada antes. No extremo oposto é uma "improvisação memorizada" na qual o que pode ter começado como uma improvisação original por parte de um músico em particular é memorizado intencionalmente ou involuntariamente e, em seguida, repetido com mais ou menos exatidão pelo mesmo músico, em cada interpretação. (GREEN, 2002, p. 42, tradução nossa)⁸³

Além das obrigações, o violão pode improvisar em outros momentos também, pode fazer substituições de acordes, ou caminhos diferentes no baixo, desde que não fuja da estrutura do choro, “o conceito de improvisação também pode incluir o de embelezamento, embora não haja linha definitiva onde o embelezamento para e a improvisação começa.” (GREEN, 2002, p. 42, tradução nossa)⁸⁴

Quando um improviso foge às características do choro, independente do instrumento, é causada uma espécie de mal-estar entre os participantes da roda. Sendo assim, a criação, a improvisação, está presente dentro da prática, porém não pode fugir aos parâmetros pré-estabelecidos pela cultura do choro.

Também percebemos que os chorões aprendem inconscientemente e conscientemente. Gersão é um exemplo dentre os entrevistados que não buscou fazer aulas de violão relacionadas ao choro, mas também concorda que aprendeu com seus pares, assim como os outros chorões que, mesmo em algum momento buscando fazer aulas de choro, ressaltam a importância em participar das rodas para que aprendam a tocar.

Nas rodas de choro, ocorre o que chamamos de aprendizagem inconsciente, inconsciente no sentido de que não há o foco em uma técnica específica, por exemplo:

Em um extremo, as práticas de aprendizado "inconscientes" ocorrem sem qualquer consciência particular de que a aprendizagem está ocorrendo; elas faltam design despreocupado, estão desfocadas e podem não ser consideradas, nomeadas ou de outro modo isoladas conceitualmente pelo aluno. No extremo oposto, as práticas de aprendizado "conscientes" ocorrem quando os alunos sabem que

⁸³ At one extreme there is what might be conceived as an 'original improvisation', in that the music has never been played before. At the opposite extreme is a 'memorized improvisation' in which what may have started off as an original improvisation on the part of a particular player is intentionally or unintentionally memorized and then repeated with more or less exactitude by that same player, at each rendition.

⁸⁴ The concept of improvisation can also include that of embellishment, although there is no definite line where embellishment stops and improvisation begins.

estão aprendendo ou tentando aprender, têm conjuntos explícitos de objetivos combinados com procedimentos para alcançá-los, como uma rotina de prática estruturada, e são capazes de considerar, nomear ou conceituar e isolar suas práticas de aprendizagem de outro modo. (GREEN, 2002, p. 60, tradução nossa)⁸⁵

As práticas de aprendizado consciente são mais comuns dentro das instituições de ensino, como foi observado no Conservatório de MPB e no grupo de estudo de choro da UFPR, pois é voltado totalmente para a aprendizagem, tendo pausas para correções específicas, como timbres, acordes, dinâmicas e andamento.

Percebemos que em ambos ambientes, tanto formais quanto informais, a aprendizagem orientada também é comum, ela é consciente, mas não é formal, acontece quando os pares se disponibilizam a ensinar, como seriam os mestres nas rodas de choro, ou os mais experientes dentro de um contexto formal, porém não são professores, e nem tem a intenção de ser. “A aprendizagem orientada por pares envolve o ensino explícito de uma ou mais pessoas por um par.” (GREEN, 2002, p. 76, tradução nossa)⁸⁶

Outro fenômeno é a aprendizagem em grupo, quando duas pessoas ou mais aprendem juntas.

O aprendizado em grupo ocorre como resultado da interação entre pares, mas na ausência de qualquer ensino. Qualquer tipo de aprendizagem pode ocorrer entre apenas duas pessoas ou em grupos de mais de dois; pode surgir em encontros casuais ou sessões organizadas; pode ocorrer separadamente das atividades de criação de música ou durante ensaios e *jam sessions*. (GREEN, 2002, p. 76, tradução nossa)⁸⁷

Foi notado na prática dos chorões que se houver a melodia, por enculturação, os músicos têm a habilidade para tocar músicas que, muitas vezes, não conhecem, principalmente os instrumentos harmônicos, como o violão, cavaquinho e bandolim, só precisam saber do tom e por intuição ou de ouvido, vão tocando a música, muitas vezes, esta mesma música se repete

⁸⁵ At one extreme, ‘unconscious’ learning practices occur without any particular awareness that learning is occurring; they lack goal directed design, are unfocused and may not be considered, named or otherwise conceptually isolated by the learner. At the opposite extreme, ‘conscious’ learning practices occur when learners are aware that they are learning, or attempting to learn, have explicit sets of goals combined with procedures for reaching them, such as a structured practice routine, and are able to consider, name or otherwise conceptualize and isolate their learning practices.

⁸⁶ Peer-directed learning involves the explicit teaching of one or more persons by a peer.

⁸⁷ group learning occurs as a result of peer interaction but in the absence of any teaching. Either type of learning may take place between only two people or in groups of more than two; it can arise in casual encounters or organized sessions; it can occur separately from music-making activities or during rehearsals and jam sessions.

outro dia, em outra apresentação, às vezes, até mesmo em outro tom ou velocidade, mas por memória, *feeling* e enculturação, o músico, ou até mais de um integrante, aprende a música.

Os processos de aprendizagem dos violonistas de choro, identificados até aqui, já são suficientes para afirmar que os entrevistados são enculturados musicalmente no choro. Pois eles desenvolveram suas habilidades e conhecimentos relacionados ao choro, através das diferentes formas de escuta: intencional, atenta e distraída; eles também tocam choro nas rodas e improvisam (compõem).

Mesmo a improvisação sendo uma forma de compor, nem todos os entrevistados explicitaram ser compositores, apenas o Tiziu falou de sua atividade de composição, ele já tem inclusive discos gravados e deixou claro em sua entrevista que em suas composições usa muito de suas influências do choro. Mesmo a composição de uma obra original ser uma questão de escolha de um artista, vale notar que:

Copiar gravações e covers de reprodução não são apenas relacionadas ao desenvolvimento de habilidades de desempenho, mas também formam blocos de construção fundamentais nas habilidades de composição. Sem a experiência adquirida com a cópia e o cover, é improvável que o trabalho original se situe de forma convincente dentro de um estilo reconhecido como música: a música não é um fenômeno natural, mas precisa estar em conformidade com as normas historicamente construídas, tanto no que se refere aos seus processos intra-musicais, formas e som, qualidades e seus modos de produção, distribuição e recepção. (GREEN, 2002, p. 75, tradução nossa)⁸⁸

As conclusões sobre os processos de aprendizagem do violão no choro, citadas acima, foram geradas através da pesquisa de campo junto a segunda parte da pesquisa, que foi fazer o levantamento bibliográfico dos trabalhos relacionados ao choro. Primeiramente, foi notado que todos os trabalhos analisados, independente da metodologia ou da fundamentação teórica, falam sobre história do choro, sobre os principais músicos e acontecimentos marcantes. Conhecer a história foi muito importante para passar a compreender o presente, entender o campo da pesquisa.

⁸⁸ group learning occurs as a result of peer interaction but in the absence of any teaching. Either type of learning may take place between only two people or in groups of more than two; it can arise in casual encounters or organized sessions; it can occur separately from music-making activities or during rehearsals and jam sessions.

Com relação à presença de mulheres no universo do choro, durante todas as observações, foi vista apenas uma violonista, mesmo entre os violonistas que não foram selecionados para a entrevista, não haviam outras mulheres, porém as flautistas são mais presentes nas rodas, assim como as percussionistas, parecendo assim que alguns instrumentos são mais masculinos ou femininos que outros. Esta questão de gênero no choro, em Curitiba, pode ser tema de pesquisas futuras.

Além de pesquisas voltadas aos músicos, como é o caso desta para a aprendizagem do violão, poderão serem feitas pesquisas sobre a presença de diversos grupos de pessoas no choro, pessoas que estão presentes e que gostam de participar das rodas como ouvintes, que mesmo sem tocar um instrumento, sempre estão presentes nos eventos de choro.

É importante esclarecer que o choro não está presente apenas em bares e instituições de ensino na cidade de Curitiba, lugares que foram escolhidos para observação deste trabalho. Foram delimitados os espaços visitados, não abrangendo assim, todos os bares que apresentam choro em Curitiba, tampouco todas as instituições de ensino que podem ensinar choro.

Os ensaios de grupos de choro são espaços importantes para a aprendizagem do choro:

Em ensaios de banda, as habilidades e o conhecimento são adquiridos, desenvolvidos e trocados através de direção de pares e aprendizado grupal desde os estágios iniciais, não só através do jogo, fala, observação e escuta, mas também através do trabalho criativo juntos. (GREEN, 2002, p. 79, tradução nossa)⁸⁹

Desprovidos da pressão de um bar contratante ou de um professor instituído, é importante para a criação de novas músicas, novos arranjos, experimentos. O ensaio dos chorões é um espaço que pode ser pesquisado, gerando novas pesquisas ou até ampliando a esta.

⁸⁹ In band rehearsals, skills and knowledge are acquired, developed and exchanged via peer direction and group learning from very early stages, not only through playing, talking, watching and listening, but also through working creatively together.

REFERÊNCIAS

COSTA, Camila. Pastor da. **O violão de seis cordas na sua função de instrumento acompanhador do samba urbano do Rio de Janeiro**. 48 f. Monografia (graduação em educação artística – habilitação em música) - Centro de Letras e Artes Instituto Villa-Lobos Licenciatura em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro Rio de Janeiro, 2006.

FERNANDES, Cláudio Aparecido. **O choro curitibano**. 178 f. Dissertação (mestrado em música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

_____. **O choro em Curitiba**. In PORTELLA, T. **Songbook do choro curibano**. Curitiba: Otto Produções Artísticas, 2012.

FIGUEROA, Abilio Vergara. **Etnografía de los lugares: Una guía antropológica para estudiar su concreta complejidad**. México: Ediciones Navarra, 2013.

FINO, Carlos. Nogueira. **FAQs, etnografia e observação participante**. Revista Europeia de Etnografia da Educação. 3. p. 107 – 117, 2003.

GAERTNER, Leandro. **Jeu de ritournelles : vitalité de la roda de choro - Du temps des *Batutas* à l'ère de la reproductibilité spectacliste**. 312 f. Tese (doutorado em música e musicologia) - École Doctorale 5 - *Concepts et Langages*, Université Paris-Sorbonne (Paris 4), Paris, 2016.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GEHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GILLER, Marília. **Dos regionais às jazz bands – 1920 à 1940**. In PORTELLA, Tiago. **Songbook do choro curitibano**. Curitiba: Otto Produções Artísticas, 2012.

GREEN, Lucy. **How popular musicians learn: a way ahead for music education**. Londres: Ashgate, 2002.

_____. **Informal popular music learning practice and their relevance for formal music educators**. I Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música; XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2010, p. 17-34.

LAPLANTINE, François. **A descrição etnográfica**. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LORENZZONI, Angela Cristina. **Benedito nicolau dos santos (1878-1956): Intelectual, Compositor, Regente, Professor. Música e Músicos no Paraná: sociedade, estéticas e memória**. Curitiba, (v. 1) 37-48, 2014.

PEIRANO, Mariza. **Etnografia não é método**. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez, 2014.

PEREIRA, André Luiz Mendes. Uma reflexão sobre Etnomusicologia e Educação Musical: Diálogos Possíveis. Florianópolis. Revista Nupeart, v. 9, p. 52-64, 2011.

PETERS, Ana Paula. *De ouvido no rádio: os programas de auditório e o choro em Curitiba*. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

_____. **Os regionais de choro e os programas de auditório das rádios**. In PORTELLA, Tiago. **Songbook do choro curitibano**. Curitiba: Otto Produções Artísticas, 2012.

_____. **Nas trilhas do choro**. Curitiba: Máquina de Escrever, 2016.

PORTELLA, Tiago Otto. **Songbook do choro curitibano**. Curitiba: Otto Produções Artísticas, 2012.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música**. Cadernos de Campo. São Paulo, nº 17, p. 238-259, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

APÊNDICES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Meu nome é João Fernando Bueno Matos de Almeida, sou aluno do curso de Mestrado em Música na Universidade Federal do Paraná e gostaria de convidá-lo a participar de minha pesquisa intitulada “**Processo de aprendizagem do violão no contexto do choro curitibano**” por mim desenvolvida sob a orientação da Profª Drª Ana Paula Peters. Esta pesquisa visa estudar a percepção do violonista a respeito dos processos de suas aprendizagens no universo do choro através de uma análise de suas práticas realizadas ao decorrer de sua carreira. Com isto busca-se contribuir para a área de Educação Musical e Cognição bem como enriquecer as pesquisas que tratam do ensino e aprendizagem do choro.

Desta forma, para que os dados sejam colhidos pretendo realizar entrevistas com violonistas que estejam atuando no cenário do choro curitibano. Os dados coletados serão utilizados exclusivamente para fins de pesquisa. Toda a entrevista realizada terá seu áudio gravado para que posteriormente seja transcrita. O entrevistado terá acesso a este documento podendo sugerir ajustes, revisão ou mesmo a exclusão de partes desejadas. Eventuais dúvidas podem ser esclarecidas através do contato com o pesquisador no telefone: (41) 99831 – 1489, ou no e-mail: joaubuenoalmeida@outlook.com ou com a orientadora, (41) 99637-3671, ou no email: anapaula.peters@gmail.com

Consentimento Pós–Informação

Eu, _____ li esse termo de consentimento e concordei em participar do estudo voluntariamente.

(Assinatura do participante da pesquisa)

Local e data: _____

Assinatura do Pesquisador _____

ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

NOME:

IDADE:

TEMPO DE CARREIRA:

1. Como os violonistas aprendem a tocar seu instrumento?

- Como você se aproximou da música?
- Como você aprendeu a tocar violão? Toca mais algum instrumento musical?
- Existe diferença entre o violão de sete cordas e um violão de seis cordas? Qual você costuma executar? Por quê?
- Há quanto tempo toca choro?
- O que te levou a buscar aprender este estilo musical? (Alguma experiência quando criança...)
- Em sua formação de ensino superior você obteve algum aprendizado relacionado ao violão ou ao choro?
- Quais os maiores desafios/dificuldades em se aprender choro?
- Em sua opinião, há algum fator que mereça destaque na formação de um chorão?
- Você mantém alguma rotina de estudos? Se sim, descreva, por favor.

2. Como um músico percebe que aprendeu a tocar choro?

- Por que você decidiu tocar choro?
- Você se considera um chorão? Se sim, por quê?
- Como você define o gênero musical choro?
- Onde atua como violonista de choro? (Lugares, ocasiões, quem convida ou promove)
- Como chegou a esses lugares?
- Para você, qual seria a função do violonista em uma roda de choro por exemplo?

- Você tem algum compositor ou intérprete, ou seja, alguma personalidade do meio musical que tenha influenciado tua maneira de tocar?
- Que competências você acha necessárias para atuar como violonista em uma roda de choro?
- O que você considera mais importante para um músico saber em relação ao aprendizado do violão? (Saber ler partitura? Ter um bom conhecimento do estilo que está tocando? Técnica?)

3. Identidades contextuais.

- Você é violonista profissional? Exerce mais algum outro trabalho/profissão? Por quê? (Talvez nem todos sejam violonistas profissionais, ou deve-se esperar que o entrevistado se defina!)
- Em sua opinião, estas atividades ajudam na sua formação como violonista?
- Para finalizar, você gostaria de comentar mais alguma experiência sua sobre como aprendeu a tocar violão e de suas vivências tocando choro?
- Quem você acha que devo entrevistar também para saber um pouco mais sobre os violonistas que tocam choro em Curitiba?