

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JOÃO EGASHIRA

CLUBE DO CHORO DE CURITIBA e SUAS COMPOSIÇÕES

CURITIBA

2016

JOÃO EGASHIRA

CLUBE DO CHORO DE CURITIBA e SUAS COMPOSIÇÕES

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gabriel Ballande Romanelli.

CURITIBA

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN

E28 Egashira, João
Clube do Choro de Curitiba e suas Composições. / João Egashira. –
2016.
1 recurso online : PDF

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gabriel Ballande

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em
Música.

Inclui referências.

1. Música. 2. Etnomusicologia. 3. Choro. 4. Clube do choro-
Curitiba. 5. Composições. I. Ballande, Guilherme Gabriel. II.
Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e
Design. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

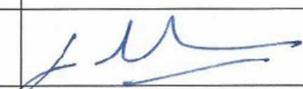
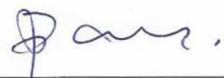
CDD: 745.2

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **João Egashira** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Guilherme Romanelli**, **Almir Côrtes Barreto** e **Danilo Ramos**, arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: "**Clube do Choro de Curitiba e suas Composições**".

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
Guilherme Romanelli (UFPR)		Aprovado
Almir Côrtes Barreto (UNILA)		APROVADO
Danilo Ramos (UFPR)		Aprovado

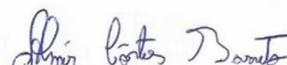
Curitiba, 23 de fevereiro de 2016.

Prof.ª Dra. Zélia Chueke
De Artes - UFPR
MAT. 182109 / SIAPE 1482348

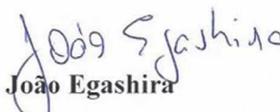
Prof.ª Dr.ª Zélia Chueke
Coordenadora do PPGMúsica

Ata centésima vigésima nona, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando João Egashira. No vigésimo terceiro dia de fevereiro de dois mil e dezesseis, às nove 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, constituídos pelos seguintes Professores Doutores: **Guilherme Romanelli (UFPR)**, orientador, **Almir Côrtes Barreto (UNILA)** e **Danilo Ramos (UFPR)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: “**Clube do Choro de Curitiba e suas Composições**”, apresentada por João Egashira. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. O senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra ao primeiro examinador e ao segundo para as suas arguições, seguidos pela defesa do candidato. Na sequência, o Professor **Guilherme Romanelli** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou aprovado o candidato, que obteve o título de **Mestre em Música**, 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 terceiro dia de fevereiro de dois mil e dezesseis.
XXXXXXXXXXXXXXXXXX


Dr. Guilherme Romanelli
(UFPR)


Dr. Almir Côrtes Barreto
(UNILA)


Dr. Danilo Ramos
(UFPR)


João Egashira

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho a Arlindo dos Santos, violonista de sete cordas, grande mestre, e um de meus principais incentivadores nesse belo e misterioso universo do choro.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Guilherme Romanelli, por seus preciosos conselhos e precisas orientações, pela amizade e principalmente pela forma generosa e carinhosa com que me acolheu como seu orientando.

Ao Professor Doutor Edwin Pitre Vásquez, por ter acreditado no projeto que resultou nesta dissertação, e pela dedicação à minha pesquisa no período em que foi meu orientador.

Ao Professor Doutor Alberto Ikeda, pelo apoio fundamental, contribuição inestimável para a realização deste trabalho.

Aos Professores Doutores Almir Côrtes e Danilo Ramos, pelas generosas e competentes participações nas bancas, e que em muito enriqueceram esta dissertação.

A meus Professores de Mestrado do PPG-Música/UFPR, por compartilharem seus conhecimentos.

Ao Gabriel Firmino, secretário do PPG-Música/UFPR, sempre muito prestativo

A meus colegas de Clube do Choro de Curitiba, por dividirmos música, amizade e vida.

A todos os chorões de todos os tempos, em especial aos de Curitiba

Ao querido Maestro Roberto Gnattali, responsável direto e indireto por minha formação musical.

A Robert Amorim, o Beto Batata, apaixonado apoiador da música brasileira.

Ao público que presenciava as apresentações do Clube.

A meus familiares, pelo amor e apoio incondicional

A Ju, Vic e Isadora, molas propulsoras afetivas de meu coração e minha mente, norte e sentido para minha existência.

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de pesquisa o Clube do Choro de Curitiba no recorte temporal de 2003 a 2008. Tem como objetivo geral compreender de que forma se desenvolveram suas atividades nesse período. Para cumprir esse objetivo, foram utilizadas aproximações metodológicas variadas, como: pesquisa bibliográfica, descrição etnográfica musical, pesquisa documental, análise de dados visuais, análise musical e entrevistas. Ao longo do trabalho foram trazidos aspectos históricos do choro no Brasil, focando-se principalmente na realização dos primeiros festivais de choro, assim como na criação dos primeiros clubes de choro do país. Também foram trazidos aspectos gerais da história do choro em Curitiba até se chegar à criação do Clube do Choro de Curitiba. Após a pesquisa que gerou este trabalho, foi possível concluir que o Clube do Choro de Curitiba apresentou um diferencial em relação a outros clubes pesquisados: era principalmente voltado à composição. Tal característica favoreceu o surgimento de uma geração de compositores de choro em Curitiba. Também foi possível perceber que, entre os choros analisados, não existia um padrão composicional. Na discussão de dados, autores da etnomusicologia foram utilizados como base teórica.

Palavras-chave: Clube do Choro de Curitiba, composições, etnomusicologia, choro.

ABSTRACT

The research object of this dissertation is the Clube do Choro de Curitiba, in the temporal cutoff of 2003 to 2008. The main purpose is to understand how they developed their activities during this period. To meet that goal, it has been used several methodological approaches, as: bibliographical research, ethnographic musical description, visual data analysis and musical analysis and interviews. The historical aspects of choro in Brazil were highlighted throughout the research, focusing on the production of the first festivals of choro, as well as in the creation of the first Choro Clubs in Brazil. General aspects of choro's history in Curitiba were presented, until the creation of the Clube do Choro de Curitiba. Some compositions of the first CD of the Club were musically analyzed. Authors of ethnomusicology were used as a theoretical basis for the discussion of the data.

Keywords: Clube do Choro de Curitiba, compositions, ethnomusicology, choro.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1 – CONCERTO DE CHORO NO TUC EM 1997

ILUSTRAÇÃO 2 – INAUGURAÇÃO DO CLUBE DO CHORO DE CURITIBA

ILUSTRAÇÃO 3 – REINAUGURAÇÃO DO CLUBE DO CHORO DE CURITIBA

ILUSTRAÇÃO 4 – CÓPIA DO ESTATUTO DO CLUBE DO CHORO DE CURITIBA

ILUSTRAÇÃO 5 – CÉDULA DE VOTAÇÃO DO 1º FESTIVAL MENSAL DE CHORO DE CURITIBA

ILUSTRAÇÃO 6 – MOMENTO DA PREMIAÇÃO NA 1ª EDIÇÃO DO FESTIVAL MENSAL DE CHORO DE CURITIBA

ILUSTRAÇÃO 7 – URNA DE VOTAÇÃO

ILUSTRAÇÃO 8 – HENRIQUE CAZES NO CLUBE DO CHORO DE CURITIBA

ILUSTRAÇÃO 9 – PARTITURA DE *OITO HORAS*

ILUSTRAÇÃO 10 – PARTITURA DE *CARNE SECA COM ABÓBORA E MOQUECA MISTA*

ILUSTRAÇÃO 11 – PARTITURA DE *CLARINETEANDO*

ILUSTRAÇÃO 12 – PARTITURA DE *PEGANDO PIOLHO NA RODOVIÁRIA*

ILUSTRAÇÃO 13 – PARTITURA DE *AS PERIPÉCIAS DE BRENO KLAMAS*

ILUSTRAÇÃO 14 – PARTITURA DE *O MORCEGUINHO DA RUA VX*

ILUSTRAÇÃO 15 – INTRODUÇÃO DE *ATRAENTE* DE CHIQUINHA GONZAGA

ILUSTRAÇÃO 16 – INTRODUÇÃO DE *O GATO E O CANÁRIO* DE PIXINGUINHA E BENEDITO LACERDA

ILUSTRAÇÃO 17 – PARTITURA DE *CHORO PRO VÉIO*

ILUSTRAÇÃO 18 – PARTITURA DE *SERENA*

ILUSTRAÇÃO 19 – PARTITURA DE *CHOREI NO CARNAVAL*

ILUSTRAÇÃO 20 – A AMIZADE NO CLUBE DO CHORO DE CURITIBA

ILUSTRAÇÃO 21 – QUESTÕES DE GÊNERO

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	08
2 INTRODUÇÃO	10
3 METODOLOGIA	12
4 REVENDO O PASSADO	15
4.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DO CHORO.....	16
4.1.1 O choro na década de 1970.....	16
4.1.2 Os festivais.....	20
4.1.3 Os clubes de choro.....	25
4.1.3.1 Clube do Choro de Brasília.....	28
4.1.3.2 Clube do Choro de São Paulo.....	31
4.1.3.3 Clube do Choro da Paraíba.....	34
4.1.3.4 Clube do Choro de Porto Alegre.....	36
4.1.3.5 Clube do Choro de Goiânia.....	38
4.2 CURITIBA NO CHORO.....	39
4.2.1 Primeiros indícios do choro em Curitiba.....	39
4.2.2 Os conjuntos regionais e as rádios.....	42
4.2.3 Outros músicos e grupos de choro.....	43
4.2.4 Anos 1990 e 2000.....	44
4.2.4.1 Os grupos.....	45
4.2.4.2 Rodas de choro.....	48
4.2.4.3 O choro na academia.....	51
5 O CLUBE DO CHORO DE CURITIBA	53
5.1 ORIGENS.....	53
5.2 SURGIMENTO.....	57
5.3 FUNCIONAMENTO.....	60
5.4 OS FESTIVAIS MENS AIS.....	61
6 CHORO NOVO EM DÓ: A PRÁTICA DA COMPOSIÇÃO NO CLUBE DO CHORO DE CURITIBA	67
6.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE.....	67
6.2 ANÁLISES.....	72
6.2.1 <i>Oito horas</i> (João Egashira).....	73
6.2.2 <i>Carne seca com abóbora e moqueca mista</i> (Gabriel Schwartz).....	74
6.2.3 <i>Clarineteando</i> (Daniel Migliavacca).....	75
6.2.4 <i>Pegando piolho na rodoviária</i> (Julio César Vieira).....	76
6.2.5 <i>As peripécias de Breno Klamas</i> (Fabiano Silveira).....	77
6.2.6 <i>O morceguinho da Rua XV</i> (Cristina Loureiro).....	78
6.2.7 <i>Choro pro véio</i> (André Prodóssimo).....	79
6.2.8 <i>Serena</i> (Sérgio Albach).....	80
6.2.9 <i>Chorei no carnaval</i> (Denis Mariano).....	81
7 DISCUSSÃO	83
7.1 UMA APROXIMAÇÃO DA ETNOMUSICOLOGIA.....	83
7.1.1 MÚSICA E COMUNICAÇÃO.....	83
7.1.2 COMPOSIÇÃO E INOVAÇÃO.....	85
7.1.3 ASPECTO ALIMENTAR.....	86
7.1.4 RELAÇÕES SOCIAIS.....	89
7.2 OUTROS ASPECTOS.....	91
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	96

APÊNDICES.....	103
ANEXOS.....	107

1 APRESENTAÇÃO

As primeiras lembranças musicais que tenho me remetem de forma natural à minha primeira infância. Recordo-me do piano que minha mãe de vez em quando dedilhava, instrumento que anos depois meus irmãos mais velhos vieram a aprender. Recordo-me da flauta doce na qual toquei as primeiras melodias de ouvido. Recordo-me do violão de minha tia, que, uma vez emprestado por minha mãe, virou parte da família, sem imaginar que esse seria o instrumento ao qual me dedicaria profissionalmente. Recordo-me de meus irmãos ouvindo artistas da música brasileira como Milton Nascimento, Chico Buarque e Francis Hime. E recordo-me também do choro¹.

Lembro que na minha infância escutava choros logo de manhã, no rádio da família. Ainda na infância, recordo de meu irmão Francisco, então estudante de flauta transversal, abrir o livro *84 Chorinhos Famosos* e me pedir para acompanhá-lo ao violão em algumas composições de Pixinguinha como *Chorei* e *Vou vivendo*. No piano de minhas irmãs Rita e Ligia tive a oportunidade de ouvir obras de Zequinha de Abreu e Ernesto Nazareth. Foi então dessa forma, familiar e descompromissada, que tive os meus primeiros contatos com o choro.

Anos mais tarde, na década de 1990, retomei o contato com o choro, dessa vez como aspirante a músico profissional. Um dos primeiros conjuntos de choro de que participei foi o grupo curitibano *Bem Brasil*, a convite de seu fundador, o cavaquinista e arranjador Márcio Tissori (EGASHIRA, 2005). Pode-se dizer que foi o primeiro contato mais sério que tive com o gênero, o que muito contribuiu para que eu conhecesse alguns chorões² de Curitiba, e dessa forma pudesse me aprofundar e me aperfeiçoar no choro.

Além do *Bem Brasil*, tive oportunidade de participar de outros conjuntos³, ao mesmo tempo em que participava dos cursos de choro nas Oficinas de MPB de Curitiba, onde pude conviver com músicos como Joel Nascimento, Maurício Carrilho, Luiz Otávio Braga, Henrique Cazes, Jayme Vignoli, entre outros (EGASHIRA, 2005).

¹ O termo choro, conforme poderá ser visto adiante, pode estar associado a diversas situações, desde as musicais como instrumentação, gênero e estilo, até as de cunho social.

² Termo usado para designar o músico de choro.

³ Fiz parte também dos grupos *Ou Vai Ou Racha*, *Conversa Fiada* e *Retratos*.

Em pouco tempo, estimulado por Roberto Gnattali⁴, estava atuando como professor da disciplina de prática de choro no Conservatório de MPB de Curitiba.

Adentrando os anos 2000, continuei participando de eventos e situações ligadas ao choro. Dentre elas posso citar a fundação do Clube do Choro de Curitiba, que foi criado em 2002, a organização dos I e II Festivais Curitiba no Choro em 2004 e 2010 respectivamente e a comemoração do Dia Nacional do Choro em vários anos, desde sua criação, em 2000.

Minha curiosidade em relação ao choro transcendia o musical, e ao longo desse período, fui adquirindo diversos discos de vinil e publicações a respeito do assunto, o que me impulsionou naturalmente a escolher em 2004 o tema *O Choro em Curitiba* como trabalho de conclusão de um curso de pós-graduação que tive oportunidade de realizar em 2004-2005 na FAP (Faculdade de Artes do Paraná), sob orientação do Professor Doutor Marcos Napolitano.

Após esta primeira incursão acadêmica, continuei sempre em contato com o choro, fosse pesquisando informalmente, fosse tocando e compondo, ou ainda promovendo eventos como festivais e concertos.

Ao analisar esse breve relato de minha trajetória no choro, percebo que este gênero musical se fez presente em minha vida pessoal e profissional de forma bastante significativa.

Dentro desse percurso vivido, sempre me chamou à atenção, a existência em Curitiba de um clube de choro que se dedicasse principalmente à composição, tanto pelo seu modo de funcionamento, quanto pelo seu resultado musical. Quando então em 2013 passei a frequentar as aulas do curso de mestrado do PPG-Música da UFPR como aluno especial, este seria naturalmente um possível tema a ser pesquisado.

Assim, o presente trabalho de pesquisa é fruto de uma experiência pessoal vivida como participante das atividades do Clube do Choro de Curitiba, trazida ao meio acadêmico com o intuito de discutir cientificamente situações musicais relevantes ao cenário cultural curitibano.

⁴ O maestro carioca Roberto Gnattali, importante nome na música brasileira, entre outras coisas, foi o criador do Conservatório de MPB de Curitiba, instituição responsável pela formação de muitos músicos atuantes no cenário musical curitibano. Ele possuía um lema, que era “aprender fazendo”, o que justificava minha indicação para ser professor do Conservatório mesmo com pouco tempo de experiência.

2 INTRODUÇÃO

O choro é uma manifestação musical brasileira que se originou no final do século XIX na cidade do Rio de Janeiro e que com o tempo espalhou-se, possuindo hoje representação por todo o Brasil.

Em várias localidades existem clubes de choro, que se configuram como verdadeiros redutos de chorões. Dentre eles existiu o Clube do Choro de Curitiba, que possuía como principal objetivo o estímulo à composição, característica que chama a atenção por se tratar de um diferencial em relação a outros clubes.

Fruto das atividades do Clube do Choro de Curitiba, mais de uma centena de composições surgiu ao longo de suas atividades, que aconteceram entre 2003 a 2008.

A presente dissertação tem então no Clube do Choro de Curitiba seu objeto de pesquisa, focando principalmente na sua forma de funcionamento, assim como no principal resultado musical de suas atividades, ou seja, as composições.

A pesquisa apresenta como objetivo geral: compreender de que forma se desenvolveram as atividades do Clube do Choro de Curitiba entre os anos de 2003 e 2008. Seus objetivos específicos são: relatar de que forma surgiu o Clube do Choro de Curitiba; descrever o funcionamento do Clube do Choro de Curitiba; verificar a existência de um padrão composicional no Clube do Choro de Curitiba, a partir das análises de um grupo de composições gravadas no seu primeiro e único CD. Justifica a realização desta pesquisa, o fato de haver escasso material acadêmico a respeito do objeto de estudo, o Clube do Choro de Curitiba: sua história não está formalmente documentada e as informações que existem a seu respeito estão predominantemente registradas na memória de algumas pessoas e transmitidas apenas por meio da oralidade.

Outra justificativa para a realização do trabalho nasceu da percepção de que o choro surgiu e se desenvolveu em vários pontos do país além do Rio de Janeiro, seu local de origem, mas apenas recentemente essa história vem sendo contada, principalmente no meio acadêmico. Nesse sentido, o presente trabalho procura contribuir, contando parte da história do choro em Curitiba no recorte temporal que vai de 2003 a 2008, período em que o Clube do Choro de Curitiba desenvolveu suas principais atividades.

A dissertação encontra-se dividida em oito partes, sendo destinado o primeiro capítulo a uma breve apresentação e o segundo a esta introdução.

Logo após a introdução, a secção Metodologia destina-se a explicar de forma sucinta qual a abordagem metodológica utilizada na realização da pesquisa.

No capítulo denominado *Revendo o passado*, são trazidos aspectos históricos do choro pertinentes a um melhor entendimento do objeto de pesquisa: a origem dos primeiros clubes de choro no Brasil e os festivais de choro que aconteceram na década de 1970. Estes últimos interessam especialmente, considerando-se que a realização de festivais era a principal atividade do Clube do Choro de Curitiba. Também será traçado um breve histórico do choro em Curitiba, com maior ênfase aos acontecimentos das décadas de 1990 e 2000, período que precedeu o surgimento do Clube do Choro de Curitiba.

O quinto capítulo está destinado à descrição detalhada do Clube do Choro de Curitiba, sendo abordadas questões como: sua origem, seu funcionamento, suas principais atividades, seus integrantes, e principalmente a realização dos Festivais Mensais. Essa descrição possui caráter etnográfico⁵.

No sexto capítulo será realizada análise musical do que se considera nesta dissertação o principal resultado decorrente das atividades do Clube do Choro de Curitiba, e seu principal diferencial em relação a outros clubes de choro: as composições.

No sétimo capítulo serão abordados alguns aspectos observados nas atividades do Clube do Choro de Curitiba, vistos sob um prisma etnomusicológico.

Por fim, as considerações finais apresentarão ponderações sobre o trabalho científico realizado, indicando possíveis continuações.

⁵ A partir do conceito de etnografia da música de Seeger (2008), conforme será visto mais adiante.

3 METODOLOGIA

Ao longo da elaboração do projeto de pesquisa para desenvolvimento do presente trabalho, compreendeu-se que o objeto Clube do Choro de Curitiba poderia ser estudado sob diversos pontos de vista. Optou-se então por uma abordagem metodológica qualitativa (FLICK, 2009). Para fins de delimitação do objeto, decidiu-se então que o foco da dissertação recairia sobre dois principais aspectos: o contexto sociocultural em que funcionou o Clube do Choro de Curitiba; e o principal resultado musical das atividades do Clube: as composições de seus integrantes.

Destaca-se que no processo de revisão de literatura foi encontrado pouco material acadêmico sobre o tema específico (o Clube do Choro de Curitiba), o que justifica toda essa abordagem.

Assim, em função da natureza do trabalho, foram utilizadas várias aproximações metodológicas distintas, apresentadas a seguir de forma resumida.

PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

De acordo com Flick (2009), o conhecimento é produzido “a partir de”, pois “pode ser um tanto ingênuo pensar-se que ainda existam novos campos a serem explorados e sobre os quais nada tenha sido publicado anteriormente. [...] Não é que tudo já tenha sido pesquisado, mas quase tudo o que se queira pesquisar provavelmente esteja relacionado a um campo existente ou adjacente” (FLICK, 2009, p. 62). Partindo desse princípio, realizou-se um levantamento bibliográfico que tratasse do objeto desta pesquisa, assim como de assuntos correlatos. Pouco material havia sobre o Clube do Choro de Curitiba; dessa forma foram buscados trabalhos assemelhados, que pudessem indicar um possível caminho a seguir.

Para abordar aspectos históricos, foi consultada a literatura a respeito da história do choro, com ênfase nos primeiros festivais de choro realizados no Brasil. Também foi consultada a literatura sobre trabalhos que versam a respeito dos clubes de choro, a fim de traçar paralelos com o Clube do Choro de Curitiba.

Aproximando-se mais ainda do objeto, foi feito um levantamento bibliográfico que trouxesse aspectos históricos do choro em Curitiba.

Para realizar as análises musicais, a pesquisa apoiou-se em autores que abordaram em seus trabalhos aspectos constitutivos do choro.

DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA MUSICAL

Quando se diz que o presente trabalho tem um caráter etnográfico, no que se refere à forma de abordagem em relação às atividades do Clube do Choro de Curitiba, utiliza-se o conceito de Anthony Seeger, de etnografia da música.

Segundo o etnomusicólogo,

A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. As etnografias são às vezes, somente descritivas e não interpretam nem comparam, porém nem todas são assim (SEEGER, 2008, p.239).

Dessa forma, a partir da experiência pessoal do autor como tendo sido um dos integrantes do Clube do Choro de Curitiba, será feita uma descrição de como aconteciam as atividades desta entidade, assim como serão levadas em consideração também o resultado musical de tais atividades.

ANÁLISE DE DADOS VISUAIS

Considerando-se que “As fotografias, os filmes e as filmagens são cada vez mais utilizados como formas genuínas e como fontes de dados (FLICK, 2009, p.219), optou-se pela utilização de dados visuais como procedimento de coleta de dados na presente pesquisa.

Percebeu-se que fotografias pertencentes ao acervo particular do próprio autor poderiam auxiliar no esclarecimento de diversos fatos relacionados ao

surgimento e funcionamento do Clube do Choro de Curitiba, quando utilizadas conjuntamente com outros procedimentos metodológicos.

PESQUISA DOCUMENTAL

Na elaboração da presente dissertação, recorreu-se também à pesquisa documental. Este enfoque metodológico:

caracteriza-se pela busca de informações em documentos que não receberam nenhum tratamento científico, como relatórios, reportagens de jornais, revistas, cartas, filmes, gravações, fotografias, entre outras matérias de divulgação (OLIVEIRA, 2007, P. 69, *apud* SÁ-SILVA, 2009).

Assim como as fotografias utilizadas nesta pesquisa, boa parte dos documentos consultados pertence ao acervo particular do próprio autor.

ENTREVISTAS

No capítulo 5, que trata de aspectos relacionados ao funcionamento do Clube do Choro de Curitiba, entrevistas foram utilizadas, como “forma de recuperação do passado conforme concebido pelos que o viveram” (ALBERTI, 2004, p.30).

Para serem entrevistados, foram escolhidos os participantes mais ativos das atividades do Clube. Tal fato contribuiu para o resgate da memória de fatos pertinentes à história do Clube.

As entrevistas foram direcionadas também para um melhor entendimento do processo composicional utilizados por esses mesmos entrevistados.

ANÁLISE MUSICAL

Esta análise foi realizada levando-se em conta a instrumentação, a forma (estrutura formal), além de parâmetros harmônicos, melódicos e rítmicos. Foram analisados alguns choros que fazem parte do CD do Clube do Choro de Curitiba (2008).

Para estabelecer parâmetros musicais de análise das obras selecionadas, foram utilizados os seguintes autores: Guest (1996), Sève (1999), Almada (2006) e Prince (2010).

4 REVENDO O PASSADO⁶

Revendo o passado (Freire Júnior)

“Recordar é viver diz o velho ditado.

Recordar é sofrer saudades do passado”.

O choro, ao longo de sua trajetória, já teve sua história retratada pelos mais diversos pesquisadores, em trabalhos que buscaram explicar suas origens, seus desdobramentos e suas transformações, até chegar aos dias atuais. Muitas vezes a matéria prima para se contar essa história são dados biográficos daqueles que são considerados importantes chorões, responsáveis pelo desenvolvimento e consolidação do choro.

Escrito por Alexandre Gonçalves Pinto, vulgo *Animal*, o livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, pode ser considerado uma obra pioneira. Nele, o autor, que além de carteiro era violonista, cavaquinista e frequentador dos encontros de chorões, buscou retratar o ambiente do choro no período que vai de 1870 até 1936. Para isso, ele traçou em forma de verbetes, cerca de trezentos e cinquenta perfis biográficos⁷ dos chorões de então, muitos deles pertencentes ao seu círculo de convivência.

Alvo de críticas por parte de alguns pesquisadores⁸, nem por isso o livro deixou de ser referência para diversos trabalhos, tendo sido inclusive objeto de análise da tese de doutorado *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro* do bandolinista, maestro e pesquisador Pedro Aragão.

Seguindo a trilha aberta pelo *Animal*, diversos autores se dedicaram a pesquisar a história do choro. Amado (2014), em sua dissertação *A expressividade*

⁶ Valsa de Freire Júnior, gravada entre outros, por Jacob do Bandolim, Joel Nascimento e Altamiro Carrilho em versões instrumentais. A valsa é uma das danças que faz parte do universo do choro, quando este é entendido como sendo um gênero musical.

⁷ Tal fato se assemelha à tradição acadêmica da música ocidental de concerto, na qual os registros históricos geralmente privilegiam a biografia de seus protagonistas.

⁸ Em relação ao livro de Gonçalves Pinto, Vasconcelos (1977) diz: “Que pena que Alexandre Gonçalves Pinto, por exemplo, não estivesse culturalmente equipado para a tarefa a que, com tanto amor e dedicação, se lançou!” (VASCONCELOS, 1977, p.29). Sobre o mesmo assunto, Cazes (1988) diz: “Esse livro, por tantas vezes usado como fonte, é tremendamente mal escrito e cheio de imprecisões e absurdos” (CAZES, 1998, p.18).

no Choro: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia fez um levantamento bibliográfico de parte dessa produção, apontando diferentes metodologias e abordagens adotadas. A listagem das obras encontra-se no apêndice A ao final do presente trabalho.

O aprofundamento na história do choro não se encontra entre os objetivos desta dissertação, por isso serão abordados a seguir somente alguns aspectos históricos, aqueles que se configuram necessários para uma melhor contextualização do objeto da presente pesquisa.

4.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DO CHORO

Para fins de realização desta dissertação, serão levados em consideração somente alguns marcos históricos que se julgam relevantes. Dentre eles está a década de 1970.

4.1.1 O choro na década de 1970

Os anos 1970 representaram para o choro um momento de intensa divulgação e de surgimento de novos músicos, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo⁹. Para descrever o que aconteceu nesse período, expressões como renascimento, revitalização¹⁰ e ressurgimento têm sido utilizadas, sem haver consenso entre os pesquisadores (VALENTE, 2014).

Um evento marcante que ocorreu no início desse período foi o show *Sarau*, produzido por Sérgio Cabral¹¹, e que aconteceu no Teatro da Lagoa, no Rio de Janeiro em 1973. Na ocasião, o cantor e compositor de samba Paulinho da Viola, foi

⁹ Dentro da bibliografia consultada, foi possível encontrar indícios dessa revitalização praticamente somente no Rio de Janeiro e em São Paulo.

¹⁰ Nesta dissertação optou-se pelo uso do termo revitalização.

¹¹ Sérgio Cabral é jornalista, crítico musical, produtor musical, pesquisador, escritor e compositor. Nascido no Rio de Janeiro, Cabral é autor de livros como “Pixinguinha vida e obra” (1977), “Tom Jobim” (1987) e “No tempo de Almirante” (1991). Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/sergio-cabral/biografia>. Acesso em 26/04/2015.

acompanhado pelo conjunto *Época de Ouro*¹², que tinha seu pai César Faria ao violão. No repertório, sambas de morro eram alternados com Choros instrumentais (LIVINGSTON-ISENHOUR; GARCIA, 2005). Paulinho da Viola, que desde cedo teve contato com o Choro, tendo convivido com Jacob do Bandolim e Pixinguinha, nesse momento já havia se firmado como cantor e compositor graças às músicas de sua autoria como *Sinal fechado* e *Foi um rio que passou em minha vida* (SEVERIANO; MELLO, 1998).

Além do show *Sarau*, outros eventos marcaram esse período vivido pelo choro. Dentre eles, pode-se destacar:

- O *choro das sextas-feiras*, programa transmitido pela TV Cultura de São Paulo no início dos anos 1970.
- Roda de choro no bar *Sovaco de Cobra*, localizado na Penha, Rio de Janeiro nos anos 1970.
- Concerto na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro no final de 1976 com a participação de Abel Ferreira, Luperce Miranda, Joel Nascimento, Deo Rian, Os Carioquinhas, Paulo Mora e Radamés Gnattali.
- Concerto no Coreto do Jardim da Luz em São Paulo, no início de 1977 com a participação de Altamiro Carrilho e a cantora Ademilde Fonseca.
- Aquecimento do mercado fonográfico para o choro.
- Exposição do choro em programações no rádio, em temas de novela e em jingles comerciais, com intensa divulgação nos meios de comunicação – a música *O Boêmio* de Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense fez parte da trilha da novela *Pecado Capital*, transmitida pela TV Globo entre os anos de 1975 e 1976; e a música *Gadu namorando* de Alcyr Pires Vermelho, gravada em 1977 pelo conjunto *Os Carioquinhas*, foi tema de abertura do Jornal Hoje da Rede Globo durante algum tempo.
- 1º *Encontro Nacional do Choro* em São Paulo, no Anhembi em 1977, com a participação de nomes como Waldir Azevedo, Pernambuco do Pandeiro, Abel Ferreira, Eudóxia de Barros, Carlos Poyares, Zimbo Trio e Raul de Barros.

¹² O *Época de Ouro* foi fundado por Jacob do Bandolim (1918-1969) e o acompanhou até 1969, quando este veio a falecer. Para o *Sarau*, o grupo foi reformulado, tendo Deo Rian, “aluno” de Jacob como solista de bandolim.

- Festivais de choro - entre os principais estão o festival *Brasileirinho* em 1977 e o festival *Carinhoso* em 1978, ambos em São Paulo, que mais adiante serão abordados com maiores detalhes.

- Criação dos clubes de choro – o primeiro deles foi o Clube do Choro do Rio de Janeiro, criado em 1975. Logo em seguida surgiram os clubes de Brasília e Recife (1976); e depois os clubes de São Paulo e Salvador (1977).

Uma característica marcante dessa fase foi o surgimento de grupos formados por jovens, como por exemplo, no Rio de Janeiro: *Os Carioquinhas*, *A Fina Flor do Samba*, *Galo Preto*, *Rio Antigo* e *Anjos da Madrugada* (CAZES, 1998). Esses jovens possuíam entre 15 e 20 anos de idade e muitos deles passaram a se dedicar ao choro, estimulados por apresentações de músicos outrora consagrados como Waldir Azevedo, Altamiro Carrilho e Dino Sete Cordas. Para os chorões mais antigos, estes chorões mais novos representavam simbolicamente a continuidade histórica do choro, assegurando assim a sua sobrevivência no futuro (LIVINGSTON-ISENHOOR; GARCIA, 2005).

De forma geral, esses jovens pertenciam à classe média; muitos possuíam diploma de ensino superior e alguns abandonaram outras carreiras para se dedicarem integralmente à música. Outros seguiram em suas carreiras, mas continuaram a se dedicar ao choro em seu tempo livre.

Um episódio simbólico na questão do surgimento de uma nova geração do choro aconteceu no dia 26 de Maio de 1977, no espetáculo *O Fino da Música*, promovido por Zuzá Homem de Melo no Anhembi, em São Paulo, com a participação de Paulo Moura, Raul de Barros, do *Regional do Canhoto*, *Conjunto Atlântico* e dos jovens pertencentes ao grupo *A Fina Flor do Samba*. Na apresentação, enquanto os veteranos do *Conjunto Atlântico* tocavam o choro *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim, os músicos da *Fina Flor do Samba* os ia substituindo um a um, sem que a música parasse¹³ (LIVINGSTON-ISENHOOR; GARCIA, 2005). A presença dos jovens nesse período, que para muitos era

¹³ Episódio semelhante aconteceu em 28/11/2006 num concerto em que os músicos do conjunto *Os Matutos* iam substituindo um a um os professores da EPM durante a música *Flor do Abacate* de Álvaro Sandim. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DQe08x1XTFM>. Acesso em 04/04/2015.

surpreendente, contribuiu para que se diminuísse naquele momento, a noção existente de que o choro era música do passado¹⁴ (Idem, p.136).

O *Concerto do Choro*, projeto promovido pela Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, teve entre seus objetivos alcançar o público jovem por meio do choro. Para isso o projeto valeu-se da juventude dos já citados *Os Carioquinhos* e *A Fina Flor do Samba*, que seriam uma espécie de exemplo para os demais jovens. Outros órgãos governamentais como MEC, MIS e FUNARTE também realizaram ações voltadas ao choro¹⁵ (LIVINGSTON-ISENHOUR; GARCIA, 2005).

Em relação ao aquecimento da indústria fonográfica que ocorreu nesse período, uma estratégia barata e lucrativa encontrada pela indústria fonográfica, foi lançar no mercado regravações de grandes conjuntos regionais do passado liderados por Altamiro Carrilho, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Pixinguinha, Canhoto e Abel Ferreira, no anseio de aproveitar a projeção que o choro vinha apresentando (LIVINGSTON-ISENHOUR; GARCIA, 2005).

Essa postura, segundo Cazes (1998) teve consequências:

O desinteresse das gravadoras em lançar novos artistas, aliado ao fato de que há demora em se aperfeiçoar um grupo de choro, fez com que esse momento tão rico não tivesse a correspondente exuberância na área fonográfica. Era mais lucrativo relançar o que já havia e, para piorar, se relançava sempre o mesmo repertório (CAZES, 1998, p.146).

Dessa forma, os lançamentos fonográficos serviram muito mais para a divulgação do choro tradicional e praticamente não favoreceram o surgimento de novos compositores (VALENTE, 2014).

Ainda que esse período seja considerado próspero para o choro em termos de divulgação e de projeção na mídia, essa informação deve ser relativizada. Consultando o livro *A canção no tempo, 85 anos de músicas brasileiras, vol.2: 1958-1985*, de Severiano e Mello (1998), constata-se que entre as músicas que fizeram sucesso no Brasil durante a década de 1970, em termos da indústria fonográfica,

¹⁴ A meu ver, essa noção do choro ser música do passado pode ter diminuído naquele momento, mas ainda persistiu. Recordo que no tempo da minha adolescência, o choro era considerado “coisa de velho”. Um elemento que contribuía para provocar essa impressão, certamente era a indumentária dos chorões.

¹⁵ Para entender melhor o envolvimento dos órgãos governamentais e do estado no período de revitalização, recomenda-se a leitura de *Choro: a social history of a Brazilian popular music* de Livingston-Isenhour; Garcia (2005), p.146-149 e *Renascimento e descaracterização do Choro. In Novaes, Adauto (organização). Anos 70, ainda sob a tempestade* de Margarida Autran (2005).

nenhuma delas pertence ao universo do choro¹⁶. Dessa forma pode-se deduzir que, mesmo tendo projeção nesse momento, o choro acabou não alcançando a grande massa. E, de acordo com o levantamento realizado na presente pesquisa, excetuando-se a criação dos clubes de choro, os fatos relevantes, que caracterizariam uma revitalização do choro restringiram-se ao Rio de Janeiro e a São Paulo.

4.1.2 Os festivais

Durante o período de revitalização, a roda era o fator mais importante para a transmissão do choro. Porém, os festivais e concertos foram o meio mais abrangente de divulgação (LIVINGSTON-ISENHOOR; GARCIA, 2005). Os festivais eram divididos basicamente em dois tipos: festivais de apresentações e festivais competitivos. Estes últimos se dividiam em duas categorias: competição de *performance* e competição de composições inéditas.

Levingston-Isenhour e Garcia (2005) dizem que a forma de se apresentar o choro na roda tende a ser diferente de como se toca em concertos e festivais. As diferenças variam desde a escolha de repertório até a instrumentação e o estilo¹⁷. Nos festivais competitivos há ainda o elemento adicional do julgamento por parte de um júri especializado. Festivais competitivos oferecem um cenário em que a discussão entre inovação e preservação acontece, assim como se discutem questões sobre autenticidade¹⁸ (LIVINGSTON-ISENHOOR; GARCIA, 2005).

Em 1977, o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, que há algum tempo já vinha apoiando eventos ligados ao choro, promoveu o *I Concurso de Conjuntos de Choro*. O primeiro colocado foi o grupo

¹⁶ Para entender de que forma foi feita a pesquisa de Severiano e Mello (1998), recomenda-se a leitura da apresentação do livro *A canção no tempo, 85 anos de músicas brasileiras – Vol.2:1958-1985* (SEVERIANO; MELLO, 1998, p.9). Ver anexo A

¹⁷ No original, os autores utilizam o termo *playing style*.

¹⁸ O termo autenticidade é usado neste caso em referência a dois aspectos principais: 1) Em relação a influências estrangeiras, ou seja, levando em conta a preservação do que é brasileiro, uma questão de identidade nacional; 2) Em relação à mistura com outros gêneros, ou uso de elementos de inovação, numa questão de descaracterização musical do choro. Existem nesse sentido pesquisas em cognição que trabalham caracterização de estilos musicais.

Amigos do Choro, com destaque para o bandolim de Rossini Ferreira; em segundo ficaram *Os Carioquinhas* e em terceiro *Os Boêmios*, liderados pelo flautista Adauto. O Concurso viria ainda a ter edições nos anos de 1978, 1979 e 1980 (CAZES, 1998).

Mas os festivais que mais tiveram divulgação nesse período foram aqueles promovidos pela TV Bandeirantes, em São Paulo nos anos de 1977 e 1978.

O primeiro deles foi o festival *Brasileirinho*, com inscrição de cerca de 1.200 choros inéditos, dos quais trinta e seis foram selecionados para a final que foi apresentada ao vivo pela TV Bandeirantes para São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e Porto Alegre. A divulgação desse festival, segundo Cazes (1998), foi muito maior que o maior espaço já ocupado pelo choro até então (CAZES, 1998). Posteriormente foi lançado um disco com os doze finalistas, que vendeu 7.000 cópias em duas semanas. Muitos grupos foram formados especificamente para participar dos festivais competitivos e, pelo número de inscrições, pode-se considerar que os festivais foram um importante, senão o principal aspecto da revitalização do choro (LIVINGSTON-ISENHOOR; GARCIA, 2005).

A maioria das composições inscritas possuía características musicais do Choro das décadas anteriores, ou seja, possuíam um caráter mais tradicional¹⁹. Algumas poucas músicas se mostraram mais experimentais, buscando influência na música erudita ou propondo harmonias mais densas e cromatismos. Um ponto de tensão nesses festivais era o quanto se poderia inovar sem descaracterizar o choro. Nesse sentido, um dos grupos que mais chamou a atenção foi *A Cor do Som*. Seu Choro *Espírito Infantil* apresentava parâmetros musicais diferentes dos choros tradicionais, e a formação instrumental do grupo, diferente dos conjuntos regionais, era composta por: bandolim amplificado, teclados, guitarra e bateria. O grupo dividiu as opiniões: os conservadores reprovaram o uso de guitarra e bateria, acusando-os de sucumbirem à influência do rock. Já os mais progressistas viram nisso uma saudável modernização no choro (LIVINGSTON-ISENHOOR; GARCIA, 2005).

Quanto à apresentação do grupo,

Certamente teria sido difícil para os juízes separar a peça da *performance* neste caso, uma vez que um conjunto regional tradicional teria tido grande

¹⁹ A questão da tradição no choro será abordada com maiores detalhes no capítulo 6.

dificuldade em executar a peça²⁰ (LIVINGSTON-ISENHOOR; GARCIA, 2005, p.144)

Apesar de ter chamado a atenção, *Espírito Infantil* ficou apenas com o quinto lugar. O choro vencedor foi *Ansiedade* de Rossini Ferreira, com feições mais tradicionais, defendido pelo grupo *Amigos do Choro*.

Esse resultado gerou um “debate acalorado” sobre a renovação do choro. Um dos inconformados foi o maestro Lindolpho Gaya, que escreveu uma carta, publicada parcialmente por diversos jornais²¹. Gaya esperava que os jurados tivessem valorizado a criatividade, mas o que ele viu foi a premiação de composições que meramente imitavam o choro de até então. De maneira geral, Gaya defendia que, mantidas as bases fundamentais do choro, o compositor deveria ter plena liberdade para criar. Para ele o ritmo era o que fundamentalmente caracterizava o choro. O último parágrafo de sua carta resume basicamente o que ele pensava:

Assim, quando se tratar de defender nossa música, o essencial é preservar o ritmo que a caracteriza. Foi baseado no ritmo que nossos compositores mais caros criaram as músicas que hoje amamos. Quanto às melodias e harmonias, eles tiveram a maior liberdade de criação. Assim, as novas gerações devem receber nossa música: um patrimônio que elas têm direito e dever de enriquecer (GAYA, in CAZES, 1998, p.157).

Se de um lado havia o maestro Gaya pedindo novidade no choro, do outro, José Ramos Tinhorão defendia a manutenção do tradicional. Tinhorão sugeriu ao júri²² que premiasse os choros interpretados de forma mais convencional. Diante do debate ele sentenciou:

Quem quiser algo diferente que crie o *Festival do Choro de Vanguarda* para gênios da alta classe média. Ou mate o povo que o incomoda com sua pobreza, sua rotina, sua falta de cultura, seu apego à tradição da orelhada, seu instrumental ‘ultrapassado’ e sua vocação para ser autêntico (CAZES, 1998, p. 158).

²⁰ Tradução nossa. Texto original: *Certainly it would have been difficult for the judges to separate the piece from the performance in this case, since a traditional regional would have great difficulty in playing the piece* (LIVINGSTON-ISENHOOR, GARCIA, 2005, p.144).

²¹ A íntegra da carta encontra-se no Anexo B.

²²

O júri do festival *Brasileirinho* foi presidido por Marcus Pereira, dono da gravadora homônima e era formado por Guerra Peixe, Sérgio Cabral, Tárík de Souza e José Ramos Tinhorão (CAZES, 1998, p.153-4).

A polêmica da questão tradição versus inovação não ficou restrito às composições. Conforme dito acima, a presença do grupo *A Cor do Som* no festival *Brasileirinho* também levantou o debate a respeito da instrumentação no choro.

De maneira geral, a instrumentação predominante nos festivais de 1977 e 1978 seguia o modelo dos conjuntos regionais: violões, cavaquinho e pandeiro no acompanhamento; em ordem de constância apareceu como solista, em primeiro lugar a flauta, depois o bandolim, seguidos de clarinete, trombone e trompete. Segundo Livingston-Isenhour e Garcia (2005), isso não ocorreu ao acaso. Flauta, bandolim, violão, cavaquinho e pandeiro eram metáforas de uma *autêntica* cultura brasileira, frequentemente contrastando com a imagem da guitarra elétrica, símbolo do imperialismo americano. Graças à aprovação do presidente Getúlio Vargas e o apoio de Almirante²³, além da difusão por todo o Brasil através do rádio e de gravações, os conjuntos regionais definiram a sonoridade do choro (LIVINGSTON-ISEN HOUR; GARCIA, 2005).

Dentre aqueles que defendiam a inovação do choro, havia quem apoiasse que qualquer instrumento era apropriado para tocá-lo. O importante era que quem estivesse tocando, entendesse o choro e dominasse seus fundamentos. O maestro Gaya, em sua já citada carta, dizia:

Creio que já é hora de se saber e divulgar as bases fundamentais do choro. Não é um violão de sete cordas, pandeiro ou cavaquinho e bandolim que lhe dão autenticidade. Uma BOA guitarra elétrica pode tocar um choro melhor do que um MAU violão de sete cordas. (GAYA in CAZES, 1998, p.156).

Mais uma vez pode-se constatar a polarização entre conservadores e progressistas. Dessa tensão nos festivais, entre modernidade e tradição, pode-se dizer que tanto na instrumentação quanto na interpretação e na composição, o que prevaleceu de maneira geral foi a forma tradicional de se fazer o choro²⁴.

Para Livingston-Isenhour e Garcia (2005), estava em jogo nesse debate uma questão de identidade nacional. A pergunta era: como desenvolver uma cultura autenticamente brasileira que fosse moderna, portanto a par da americana e europeia, e ainda ser distintamente brasileira? A busca pelo moderno parecia

²³ Almirante, nascido Henrique Foréis Domingues no Rio de Janeiro, foi cantor, compositor, radialista, musicólogo, pesquisador e produtor radiofônico.

²⁴ O *II Festival Nacional do Choro – Carinhoso* de 1978 em São Paulo, foi vencido pelo clarinetista K-Ximbinho, com um Choro considerado tradicional chamado *Manda brasa*.

conflituosa com a preservação do tradicional. Por outro lado, o tradicional era visto desde os anos 1950 e talvez até antes, como sinônimo de estático, nostálgico, antimoderno (LIVINGSTON-ISENHOOR; GARCIA, 2005).

Quanto a esse período de revitalização como um todo, não havia opinião unânime a respeito de seus reflexos:

Por um lado, a retomada foi vista por alguns com bons olhos, por acreditar que se estava finalmente fazendo justiça à música popular, e dando o valor que ela sempre mereceu. Por outro, haviam pessoas que consideravam esta revalorização ou renascimento, como descaracterizante para o gênero. (VALENTE, 2014, p.83-4)

Ainda a esse respeito, Margarida Autran (2005) diz:

Ao ser subvencionado pelo Estado e encampado pela indústria cultural, que pretenderam torna-lo competitivo no mercado nacional, este gênero basicamente intimista – que nos seus cem anos de existência nunca deixou de ser tocado amadoristicamente nos quintais dos subúrbios cariocas, onde nasceu – foi levado à descaracterização. Isso provocou o rápido esvaziamento de um boom criado artificialmente (AUTRAN, 2005, p.79).

Independentemente das opiniões acerca dessa possível descaracterização, e das discussões a respeito da modernização do choro, pode-se afirmar que essa revitalização contribuiu de forma efetiva para a continuidade do choro. Alguns dos então jovens músicos que passaram a se dedicar ao choro nesse período continuam ativos até hoje, divulgando e ensinando o choro por todo o Brasil. Pode-se citar como exemplos: Maurício Carrilho, Luís Otávio Braga, Henrique Cazes, Luciana Rabello, Celsinho Silva, entre outros.

4.1.3 Os clubes de choro

Foi no período de revitalização do choro, mais precisamente na segunda metade dos anos 1970, que começaram a surgir os primeiros clubes de choro no Brasil²⁵.

No intuito de buscar um maior esclarecimento a respeito do uso do termo clube do choro, as palavras clube e choro serão analisadas separadamente.

²⁵ Rezende (2014) afirma que a criação do Clube do Choro do Rio de Janeiro, em 1975, é considerada um marco na revitalização do choro.

Inicialmente consultou-se o dicionário em busca do significado da palavra clube²⁶. Se levados em consideração os motivos pelos quais os primeiros clubes de choro foram criados com o significado geral encontrado no Houaiss (2004), parece acertado o uso do termo:

Os clubes de choro foram fundados com a missão de preservar e divulgar o choro como uma valiosa parte da história cultural do Brasil e defende-la contra a massiva dominação da música popular estrangeira. Os clubes de choro estavam tipicamente envolvidos em patrocinar concertos e festivais e alguns até mesmo forneciam um espaço físico onde músicos de Choro poderiam se reunir e tocar regularmente²⁷ (LIVINGSTON-ISENHOUR, GARCIA, 2005, p.140).

Ainda a respeito do termo clube, Garcia (2000) em sua dissertação intitulada *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: Clube da Esquina como formação Cultural* diz:

O “clube” é composto por pares, o que significa pessoas em condição de igualdade, pessoas que reúnem um certo número de atributos e interesses similares. Isto significa que o conjunto de membros será necessariamente limitado, e que haverá regras para controlar a admissão de novos integrantes. O rigor e a qualidade destas regras, que expressam a qualidade de incluir do “clube”, dão a medida de quanto ele é ‘aberto’ ou ‘fechado’ (GARCIA, 2000, p.18).

É interessante notar que o caráter mais aberto ou fechado do clube em questão trará consequências musicais, conforme será discutido mais adiante²⁸.

Sobre o uso do termo choro, o assunto apresenta-se mais complexo. Aragão (2011) diz que “Por trás desse nome há sem dúvida um mundo de significados” (ARAGÃO, 2011, p.12). Ainda segundo ele, o termo choro pode estar associado a diversos itens, como:

²⁶ Diz o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*: “**Clube** 1 local onde se realizam reuniões de caráter recreativo, cultural, artístico, político, social, etc. 2 local de uma sociedade ou agremiação (ger. a sede) dotado de instalações para a prática de esportes e/ou de recreação (jogos, conversação, dança, etc.) de seus associados <C. de regatas Vasco da Gama> 3 associação política, agremiação onde se debatem os negócios públicos <C. Republicano> 4 associação de pessoas que têm por objetivo a consecução de determinado propósito ou fim comum <clube de poesia, de golfe, de leitura, do uísque>...” (HOUAISS, 2004, p.744).

²⁷ Tradução nossa. Texto original: *Choro clubs were founded with the mission of preserving and disseminating choro as a valuable part of Brazilian cultural history and defending it against mass-mediated foreign-dominated popular musics. Choro clubs were typically involved in organizing and sponsoring concerts and festivals, and a few even provided a physical location where choro musicians could congregare and play on a regular basis* (LIVINGSTON-ISENHOUR, GARCIA, 2005, p.140).

²⁸ Blacking (2000) diz que a criatividade requer o que Milton Rokeach chama de “mente aberta”. O autor diz ainda que pessoas que apresentam um grau menor de etnocentrismo apresentam maior potencial criativo (BLACKING, 2000, p.106).

nomes de compositores, (Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, etc.), instrumentos musicais (flauta, cavaquinho, violão), memórias sonoras (músicas de choro, sonoridade dos instrumentos), situações sociais (festas, rodas de choro), etc. Obviamente estas associações mudam de acordo com o ponto de vista de cada indivíduo ou grupo social que evoque a palavra. Para um músico de choro da atualidade, a palavra pode estar ligada a um repertório, a determinadas práticas musicais realizadas em conjunto ou mesmo ao desempenho mecânico e técnico do instrumentista necessário para executar determinado repertório. [...] Toda esta teia de significações, que está em permanente mutação, resulta em grande parte desta cadeia de mediadores que inclui músicos, compositores, ouvintes, animadores culturais, jornalistas, pesquisadores, acadêmicos, etc. Mais do que isso, esta cadeia atua de forma sincrônica e diacrônica: estruturas do passado (relatos, depoimentos, composições) são sempre 'recuperadas' para 'validar' discursos do presente" (ARAGÃO, 2011, p.12-3).

Pode-se deduzir que o uso da expressão clube do choro assume essa diversidade de significados trazidas por Aragão (2011) e vai ainda além. A busca da maioria dos clubes é a preservação de uma tradição, que vem corporificada em forma de música, mas não por isso deixa de estar envolvida em outros elementos, de ordem social e cultural. Nos clubes de choro de forma geral, cultiva-se não somente a música, mas também a amizade, o companheirismo, a comida, a bebida, o lúdico, o bem-estar, o humor, a brincadeira, a piada, o comentário, o olhar, o sorriso, as metáforas, a poesia, a picardia, a parceria, a cumplicidade.

Quanto à forma de organização dos clubes de choro de forma geral, Bastos (2010), diz:

O que é possível dizer é que, de certa forma, esses contextos de práticas musicais estabelecem certo tipo de organização coletiva, alguns mais ou menos sistemáticos, de acordo com as características particulares de cada um deles (BASTOS, 2010, p.50).

Os clubes de choro variam não somente no que diz respeito à forma de administração, mas também quanto às "concepções de repertório, interação com o público e contextos de performance" (BASTOS, 2010, p.52).

De forma geral, quanto aos objetivos dos clubes de choro, Bastos (2010) diz:

Atualmente, observando o universo de clubes de choro em atividade no Brasil, constata-se um discurso quase unânime de preservação e manutenção, ainda que muitos afirmem que o choro não é tratado nesses locais como uma manifestação velha ou morta, mas sim como um gênero extremamente presente (BASTOS, 2010, p.34).

Em princípio a ameaça da extinção parece não existir, mas a falta de divulgação pelos grandes veículos de comunicação é real, levando clubes a se mobilizarem nesse sentido, ao levantar uma bandeira sobre a causa. Para o público saber da existência do choro, medidas práticas são necessárias por parte dos interessados.

O primeiro clube do qual se tem notícia é o Clube do Choro do Rio de Janeiro, fundado em 1975. Entre seus fundadores estavam Paulinho da Viola, Sérgio Cabral, Mozart de Araújo e Albino Pinheiro, todos eles envolvidos em diversas atividades relacionadas ao choro. Nos anos seguintes foram inaugurados Clubes em Brasília, Recife, São Paulo e Salvador. O Clube do Choro do Rio de Janeiro patrocinou diversos concertos e eventos celebrando chorões do passado e do presente. Em 1975 produziu a Semana Jacob do Bandolim, comemorando a doação do arquivo do músico ao MIS (Museu da Imagem e do Som) do Rio de Janeiro. O Clube era patrocinado pelo MIS, que por sua vez foi fundado pelo secretário de cultura do estado do Rio de Janeiro. Segundo Sérgio Cabral, o Clube durou somente até o ano de 1978 (LIVINGSTON-ISENHOUR; GARCIA, 2005).

Existem clubes de choro espalhados por todo o Brasil²⁹ e há também alguns deles além das fronteiras nacionais, como é o caso dos clubes de Miami, Paris, Tokyo, Tel Aviv, Genebra e Lisboa.

Alguns clubes de choro já foram objeto de pesquisa de alguns trabalhos acadêmicos. Serão trazidos a seguir aspectos desses trabalhos, sobretudo aqueles que discorrem sobre os clubes de choro de Brasília, São Paulo, da Paraíba, de Porto Alegre e Goiás.

4.1.3.1 Clube do Choro de Brasília

Dentre todos os clubes citados, o Clube do Choro de Brasília é provavelmente o mais conhecido. A partir de reuniões informais de chorões na casa do pianista e jornalista Raimundo de Brito e posteriormente na residência da flautista

²⁹ Bastos (2010), em sua dissertação *A performance musical do Clube do Choro da Paraíba* faz uma lista de clubes de choro brasileiros, que se encontra no Anexo C, acrescida de alguns outros que foram encontrados na presente pesquisa.

Odete Ernest Dias, surgiu a ideia de se criar um clube de choro por parte do clarinetista carioca Celso Cruz. O Clube foi inaugurado no dia 09 de setembro de 1977 e teve como primeira sede a sala anexa ao Centro de Convenções, no Setor de Difusão Cultural, onde continua sediado até hoje (OLIVEIRA, 2006).

Quem conta de que forma o choro começou em Brasília é Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, atual presidente do Clube do Choro de Brasília:

Em Brasília, exatamente na década de setenta, havia um movimento muito forte do começo do chorinho. O começo propriamente dito foi com a vinda dos funcionários públicos do Rio para cá, na década de sessenta, com a transferência da capital, que veio muita gente ligada ao chorinho. Mas na década de setenta, especialmente, eles começaram se encontrar aqui em Brasília e se reunir na casa de um, na casa de outro (OLIVEIRA, 2006, p.29).

Entre os primeiros chorões de Brasília, pode-se citar: Bide da flauta, Pernambuco do Pandeiro, Hamilton Costa, Avena de Castro, Tio João e Waldir Azevedo. Avena, que tocava cítara, foi o primeiro presidente do Clube, seguido do funcionário público aposentado Walcyr Tavares. Aliás, foi por meio da intervenção de Walcyr junto ao então governador Elmo Serejo Farias, que o Clube conquistou sua sede (OLIVEIRA, 2006).

Na época em que foi criado o Clube, o Brasil passava pela transição ditadura-democracia. Foi um período de recessão econômica, o fim do “milagre econômico”. A oposição crescia, pedindo pelo processo democrático. Dentro desse contexto, o governador Elmo Farias queria transformar Brasília em uma “máquina de humanização da vida”. O desejo era tornar Brasília um centro irradiador de cultura. Mas a realidade naquele momento era muito dura para se fazer arte: faltava incentivo à cultura. Dois fatores principais dificultavam as coisas para os chorões de Brasília: a falta de espaços culturais e a dependência do estado para realizar projetos artísticos (OLIVEIRA, 2006).

Diante de tais dificuldades, o que movia os chorões era a paixão. E para modificar esse cenário foi necessária a união da classe artística:

Na documentação pesquisada, a questão do marasmo cultural – uma aura que perseguiria Brasília por muito tempo – é contrastada pelo esforço de união da classe artística da cidade, que gradativamente ia conseguindo vitórias a custo de muita luta pela transformação da cena cultural de Brasília (OLIVEIRA, 2006, p.36).

Nessa atmosfera de impossibilidade e efervescência, se começou a esboçar uma suposta identidade cultural brasiliense, marcada pela diversidade cultural em função da migração, principalmente de nordestinos, cariocas e mineiros no momento da construção de Brasília. É como se Brasília fosse culturalmente um espelho do que é o Brasil. A esse respeito, Reco diz:

Você tem aqui, em Brasília, pessoas de todos os lugares. Isso, evidentemente, resulta em algo. Brasília é uma jovem senhora, de 1960 pra cá, tem quarenta e cinco anos, quer dizer, você começa a ver agora uma geração e uma produção tipicamente de Brasília. Eu acho que ela começa a tomar forma como uma coisa completamente distinta de todos os lugares do Brasil, porque é fruto de uma química, de uma mistura de todos os lugares do Brasil. É muito comum, por exemplo, você ir a Minas, que tem uma cultura muito forte, você ver lá cultura mineira; você vai à Bahia, tem uma cultura muito [...]; você vai ao Rio Grande do Sul, você vê aquela cultura gaúcha; você chega aqui em Brasília, você tem uma coisa misturada, uma coisa [...] em democracia, livremente (OLIVEIRA, 2006, p.37).

Após a construção de sua sede, ao contrário do que se poderia imaginar, uma série de conflitos passou a acontecer no Clube. Havia uma vertente que via no Clube um vetor de cultura, e outra que só queria entretenimento. Não bastassem as brigas, o Clube chegou a ser assaltado. Além disso, a sede do Clube passou a apresentar problemas estruturais (OLIVEIRA, 2006,).

Foi nesse contexto que o Reco do Bandolim assumiu em 1993 a presidência do Clube do Choro de Brasília. Segundo Oliveira (2006), Reco trouxe para o Clube a profissionalização³⁰, resultando na consolidação do Clube e da linguagem musical ali desenvolvida (OLIVEIRA, 2006).

Quanto ao funcionamento, hoje em dia, o Clube, que é mantido pela Lei Rouanet, possui uma programação intensa com músicos de Brasília e principalmente de fora³¹, apresentando shows de quarta a sexta-feira.

Quanto à plateia, esta se comporta como se estivesse em um teatro, apesar de haver um bar funcionando³².

³⁰ A profissionalização do músico de choro significa necessariamente que ele vive de choro? Atualmente, quantos são os músicos que vivem **exclusivamente** de choro? Para maiores informações, consultar a dissertação *“Do Regional ao Choro elétrico: convenções, redes e identidade no trabalho musical dos chorões”* de Luciana Alves Viana (2011) e o artigo *“É possível viver de Choro?”* de Carlos Frederico Pedrosa Costa.

³¹ Entre eles, pode-se citar: Yamandu Costa, Hamilton de Hollanda, Altamiro Carrilho, Joel Nascimento e Paulo Moura.

³² Os saraus de Jacob do Bandolim também aconteciam em ambiente informal, mas a plateia guardava silêncio para apreciar a música (PAZ, 1997).

Quando se fala no Clube do Choro de Brasília, outra instituição se encontra naturalmente a ele associada: a *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*. Fundada em 29 de Abril de 1998, é a primeira especializada no ensino do choro no Brasil³³.

Desde que assumiu o Clube, Reco já tinha a ideia da escola de choro, cujo objetivo era oferecer ensino especializado aos músicos que já tocassem. Para Reco, a existência da Escola modificou o comportamento dos chorões:

É... Eu noto que o que muito influenciou o choro de Brasília foi uma mudança de conduta, de hábitos, dos músicos, porque antigamente a música era ligada à boemia, hoje eu vejo os músicos interessados em estudar. Pelo fato de que os grandes músicos de choro, até pouco tempo atrás, todos foram autodidatas³⁴, porque nunca houve escolas. Hoje, o fato de ter escolas, ter gente aí, leva essa rapaziada muito mais a estudar (OLIVEIRA, 2006, p.42).

Além da preocupação pedagógica, que levou à criação da Escola Raphael Rabello, Reco também se preocupava com a renovação do choro. Reco achava importante tocar o choro tradicional, mas ao mesmo tempo não queria continuar repetindo-o somente como fora concebido. (OLIVEIRA, 2006). Apesar de o nome sugerir, o Clube do Choro de Brasília não se restringe exclusivamente ao choro. Muitos dos artistas que ali se apresentam são de outras vertentes como o samba e o forró e, conforme será visto mais adiante, o mesmo acontece com outros clubes.

Para maiores aprofundamentos sobre o Clube do Choro de Brasília, recomenda-se a leitura da dissertação de Oliveira (2006) *Flor-do-cerrado: o Clube do Choro de Brasília*.

³³ Posteriormente surgiu a *Escola Portátil de Música no Rio de Janeiro* fundada por Maurício Carrilho, Luciana Rabello, Pedro Amorim, Celsinho Silva e Álvaro Carrilho no ano de 2000; a *Escola de Choro Souza Eurico* em Suzano – SP, fundada em 2011, e depois a *Escola de Choro e Cidadania Luizinho 7 Cordas* em Santos, fundada em 2011.

³⁴ Não se pode esquecer que músicos considerados pioneiros do choro, como Callado e Mesquitinha, pertenciam ao Conservatório Imperial de Música. Pixinguinha estudou com Irineu Batina e Nazareth estudou com Eduardo Madeira e Lucien Lambert.

4.1.3.2 Clube do Choro de São Paulo

No mesmo ano da fundação do Clube do Choro de Brasília, ou seja, em 1977, foi fundado o Clube do Choro de São Paulo.

Contando com o apoio de Paulinho da Viola, o jornalista ligado ao PCB Sérgio Gomes, o Serjão, uniu jornalistas, músicos e entusiastas do choro em prol do ideal de se criar o Clube do Choro de São Paulo. Em 1976, um ano antes de sua fundação, foi lançado um manifesto, que de certa forma resume os principais objetivos do Clube:

Olha que a rapaziada está sentindo a falta de um cavaco, um pandeiro e um tamborim. Todos – músicos, cantores, conjuntos, maestros, jornalistas, universitários, produtores de discos, atores, diretores de teatro, críticos, pesquisadores, bancários, discófilos, dirigentes de entidades e associações, funcionários públicos – todos que, de alguma forma, aceitam o desafio de “resgatar o Choro das sombras” podem se entrosar com o “movimento” que pretende: localizar todos os conjuntos existentes no Estado, organizar apresentações públicas de sua arte, reunir, em fita, tudo que já foi editado em disco, editar um caderno trimestral, com partituras, entrevistas e reportagens relacionadas à música brasileira, editar uma “Revista Musical” em cassete (mensal), editar discos, providenciar o reencontro de músicos e dos conjuntos que resistiram esse tempo todo, além de facilitar o seu acesso aos artistas da nova geração (vice-versa) (MANIFESTO PELA CRIAÇÃO DO CLUBE DO CHORO DE SÃO PAULO, 1976).

Assim como Serjão, os demais jornalistas ligados ao movimento eram militantes do PCB. Segundo Sousa (2009), o PCB:

... buscava a preservação das culturas particulares como uma forma de combate à invasão dos produtos culturais estrangeiros e à globalização, que começava a surgir no final dos anos 70 (SOUSA, 2009, p.148).

Nesse sentido, o choro era o representante cultural ideal, visto que era música tocada “de ouvido” e com características populares (SOUSA, 2009).

A associação aos jornalistas era quase natural: se por um lado, os jornalistas tinham o poder de divulgar o choro nos veículos de comunicação em geral, por outro lado os músicos necessitavam dessa divulgação e desse espaço na mídia. (SOUSA, 2009).

Oficialmente fundado em maio de 1977, o Clube do Choro de São Paulo teve sua primeira sede no Sindicato dos Jornalistas, na região central de São Paulo.

A reunião de fundação do Clube foi presidida por Paulinho da Viola e contou com a participação de 16 grupos de choro e centenas de entusiastas. Em 15 de Setembro de 1977, o maestro Benjamin Silva Araújo, figura agregadora, respeitado entre os chorões, foi eleito presidente do Clube. Vale lembrar que ele teve seu *Choro Cromático* entre as finalistas no festival *Brasileirinho*. Por apresentar características que fugiam ao padrão tradicional, a composição esteve no meio da polêmica inovação *versus* tradição. Na ocasião, o Clube posicionou-se a favor de seu presidente, demonstrando o apoio às inovações que viessem a contribuir para com a evolução do choro (SOUSA, 2009).

Pouco tempo depois, mais exatamente em 03 de dezembro de 1977, o Clube passa a ocupar sua primeira sede própria, na alameda Jaú, 2000. Foi ali que aconteceram algumas das mais importantes realizações do Clube: a Rua do Choro; lançamento do LP em homenagem ao violonista Armando Neves; a produção de shows semanais no Café Paris, no Bar do IAB e no bar Quincas Borba (SOUSA, 2009).

O Clube também promoveu espetáculos de Choro em outros locais como: Teatro Pixinguinha, Teatro Bandeirantes, Teatro Municipal de São Paulo e Teatro São Pedro (SOUSA, 2009).

Outra iniciativa do Clube foi a criação do Departamento de Arquivo e Memória, deixando mais de quarenta horas de gravações de depoimentos de músicos e de shows, rica fonte de dados para os pesquisadores de Choro (SOUSA, 2009).

Uma das principais realizações do Departamento foi a produção do LP em homenagem ao violonista Armandinho Neves. Porém foi essa também a causa de um dos maiores dissabores vividos pelo Clube. Apesar de boa parte de o trabalho ter sido realizado pelo Clube, o disco lançado pela Gravadora Clack não deu os créditos devidos. Outra frustração ocorreu em outro projeto fonográfico, este agora ligado à obra de Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto. Após a realização de toda a pesquisa, o projeto de nome *Garoto e seus Garotos* não se concretizou. Esse foi um fator de grande desânimo e acabou enfraquecendo decisivamente as ações do Clube (SOUSA, 2009).

Em 03 de dezembro de 1978, o Clube mudou-se para uma nova sede, localizada à Rua Conselheiro Carrão, 161, no Bairro do Bixiga. A sede anterior teve que ser abandonada, pois seu aluguel havia se tornado insustentável. Coincidente

com a mudança de sede, inicia-se o processo de declínio do Clube. Dentre os principais fatores que levaram à sua dissolução, pode-se citar: o final do período de revitalização do choro; o afastamento por doença de seu presidente, o maestro Benjamin Araújo; o menor envolvimento por parte de grupos que passaram a fazer sucesso, projetados pelo próprio Clube; a falta de créditos no LP em homenagem a Armandinho Neves e a não realização do projeto *Garoto e seus Garotos* (SOUSA, 2009).

Segundo Sousa (2009), o Clube do Choro de São Paulo “foi uma entidade idealizada por jornalistas e intelectuais para a prática e a preservação do choro”. Diz ainda que apesar de ter funcionado somente por dois anos, “podemos encontrar diversos reflexos das ações do Clube nos dias de hoje”³⁵ (SOUSA, 2009, p.150).

Após 36 anos, São Paulo voltou a ter um clube de choro. Em um almoço no dia 30 de Janeiro de 2015, que reuniu o bandolinista Danilo Brito, o maestro John Neschling, o secretário de cultura Nabil Bonduki, o de comunicação Nunzio Briguglio e o jornalista/bandolinista Luís Nassif, o prefeito de São Paulo Fernando Haddad anunciou o lançamento deste novo Clube do Choro de São Paulo. Segundo Nassif,

Haddad está convencido de que São Paulo tem a melhor política cultural do país, contemplando o teatro, a dança, a ópera, a música erudita, o grafite. Mas faltava a música brasileira e, especialmente, o choro³⁶.

Seguindo a proposta de Danilo Brito, o novo clube seguirá os moldes do Clube do Choro de Brasília, ou seja, haverá um espaço para apresentações e também uma escola de choro³⁷.

Em 05 de março de 2015, o prefeito da cidade de São Paulo Fernando Haddad anunciou que o Clube será sediado em um edifício anexo ao Teatro Arthur Azevedo, localizado na Mooca, Zona Leste de São Paulo.

Inaugurado em 1952, o edifício do teatro é tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp)³⁸.

³⁵ Para maiores informações sobre o Clube do Choro de São Paulo, recomenda-se a leitura da dissertação *O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da Música Popular na década de 1970* de Sousa (2009).

³⁶ *O lançamento do Clube do Choro de São Paulo*. Disponível em <http://jornalggn.com.br/noticia/o-lancamento-do-clube-do-choro-de-sao-paulo>. Acesso em 01/04/2015.

³⁷ Entre os projetos do primeiro Clube do Choro de São Paulo estava a criação de uma escola de choro.

4.1.3.3 Clube do Choro da Paraíba

Em seu trabalho *A performance musical do Clube do Choro da Paraíba*, Bastos (2010) afirma que o repertório do Clube não se restringe ao choro³⁹. Assim sendo, uma questão que surge é: porque então o uso do termo choro? O que ele significa nesse contexto?

Mais do que definir um gênero ou estilo musical, o termo choro para o Clube da Paraíba, traz em si o sentido de “nacional”, “nosso” e encontra-se também ligado à “tradição” (BASTOS, 2010, p.34). Essa tradição vem por vezes acompanhada de uma nostalgia, da sensação de que na *Era de Ouro* se fazia “música boa” (BASTOS, 2010, p.74). Segundo Bastos (2010), citando Napolitano, na segunda metade do século XIX, o choro se consolida como uma “síntese cultural brasileira” (NAPOLITANO, 2005, p.44). O uso do termo choro seria então usado no sentido de ser uma “expressão da música nacional”, uma espécie de manifesto (BASTOS, 2010, p.37).

O Clube do Choro da Paraíba foi fundado em 12 de Abril de 1985, por Benedito Honório, então presidente da Ordem dos Músicos do Brasil, regional da Paraíba. O Clube teve como primeira sede um salão anexo à Ordem dos Músicos (BASTOS, 2010).

Em termos jurídicos, o Clube do Choro da Paraíba é uma associação de direito privado sem fins lucrativos. Em termos administrativos é formado por três órgãos: Assembleia Geral, Diretoria Executiva e Conselho Fiscal. A Assembleia Geral é formada por todos os associados. A Diretoria Executiva tem um presidente, que na época da pesquisa realizada por Bastos (2010) era Samuel Aragão⁴⁰ e um vice-presidente, Levi Borges de Lima. Há ainda um secretário, um tesoureiro, além de haver departamentos de música, de eventos, de relações públicas e patrimonial. O Conselho Fiscal é formado por três membros efetivos e três suplentes (BASTOS, 2010).

³⁸ *Clube do Choro terá sede no Teatro Arthur Azevedo*. Disponível em <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=17409>. Acesso em 01/04/2015.

³⁹ Segundo Samuel Aragão, um dos presidentes que o Clube teve, o repertório do Clube não se restringe ao choro, pois senão o público seria muito restrito (BASTOS, 2010, p.75).

⁴⁰ Ligado à Radio Borborema (BASTOS, 2010).

O Clube apresenta três tipos de sócios: os sócios fundadores, sócios efetivos e sócios beneméritos.

O Clube do Choro da Paraíba possui um conjunto regional, cuja instrumentação é formada por voz, percussão, pandeiro, cavaquinho, violão, violão 7 cordas e flauta.

Os integrantes do Clube se encontram semanalmente em três lugares:

1. A *sede*, que funciona num salão anexo à Ordem dos Músicos do Brasil, localizado à rua Pedro II, nº 832, no centro de João Pessoa;

2. O *Sindicato dos Bancários da Paraíba (SB)*, à Av. Min. José Américo Almeida, nº 3100, bairro da Torre;

3. O *Caiçara Shopping (CS)*, localizado no bairro do Bessa, litoral norte de João Pessoa. (BASTOS, 2010, p.72).

O repertório do regional é composto por choros, samba, baião, seresta, boleros, e mais o que o público solicitar. Percebe-se nas ações do Clube uma preocupação em tocar o que mais agrada ao público (BASTOS, 2010).

De acordo com Bastos (2010), há no Clube uma preocupação com o “resgate da boa música e a Cultura”, para que estas não desapareçam (BASTOS, 2010, p.75). Bastos (2010) diz:

...a performance do Clube do Choro da Paraíba está fundada, sobretudo, em dois núcleos centrais: o ‘resgate da tradição’, vinculado à ‘boa música’, e relação com o público, agradando os ouvintes” (BASTOS, 2010, p.117).

Quanto à participação do público nas reuniões do Clube, essa se faz das seguintes formas: apreciação e aplausos; dança; canja⁴¹. A forma como essas participações acontecem variam em cada um dos três locais em que o regional do Clube se apresenta regularmente (BASTOS, 2010).

⁴¹ Palavra usada no meio musical para se referir à participação de algum convidado para tocar ou cantar.

4.1.3.4 Clube do Choro de Porto Alegre

O Clube do Choro de Porto Alegre foi fundado em 22 de novembro de 1989, constituído juridicamente como uma sociedade civil sem fins lucrativos. Sua finalidade principal é a “promoção, estímulo e divulgação da música popular brasileira, com destaque para o gênero choro” (FRYDBERG, 2007, p.1). O Clube também se propõe a realizar concertos, festivais, espetáculos musicais e organizar conjuntos regionais.

Em verdade trata-se de um grupo que se reúne regularmente às quintas-feiras, entre 21h00min e 01h00min para tocar e cantar o que eles consideram como “boa música popular brasileira” Da mesma forma que no Clube do Choro da Paraíba, existe um juízo de valor associado a um tipo de música. O que diferencia uma música boa de uma ruim? Está relacionado a ser “legitimamente brasileira”? A não ser massificada? Que critérios há por trás dessa simples sentença?

Para Frydberg (2007), o Clube é lugar para se “encontrar amigos, criar vínculos sociais e, principalmente, afirmar sua identidade” (FRYDBERG, 2007, p.1).

O Clube, que de início não tinha sede fixa, começou seus encontros no Glória Tênis Clube e passou por outros clubes até chegar ao Ypiranga Futebol Clube (FRYDBERG, 2007, p.2).

Inicialmente não havia uma organização rígida e nem um grupo determinado, até que na gestão do presidente Runi passou a haver um conjunto regional fixo, inclusive identificado por seu uniforme. Iniciam-se os encontros com choro instrumental e somente a partir de determinado horário abre-se para os cantores.

Em termos organizacionais, o Clube é composto por quatro categorias de sócios, segundo seu estatuto: sócios fundadores, sócios remidos, sócios contribuintes e sócios honorários.

Existe na história do Clube dois indivíduos que contribuíram significativamente para a consolidação do Clube do Choro de Porto Alegre. São eles Lúcio do Cavaquinho, um dos idealizadores do Clube e seu primeiro presidente; e Zeno, que também foi presidente.

Quanto ao público que frequenta as reuniões musicais do Clube de Porto Alegre, a sua maioria

...tem mais de cinquenta anos de idade, é de classe média e média baixa e muitos são negros. Podemos dizer que, normalmente, metade do público é composta (Sic) por mulheres” (FRYDBERG, 2007, p.5).

Entre os frequentadores, há os que vão especificamente por causa da música e acabam se posicionando de forma a favorecer a apreciação, ou seja, mais próximo aos músicos. Outros vão para encontrar amigos e conversar, “enfim, para estabelecer laços de sociabilidade” (FRYDBERG, 2007, p.4) e ficam mais distantes de onde ficam os músicos.

Para Frydberg (2007), o Clube de Porto Alegre é:

um importante espaço de lazer, pois as pessoas que frequentam esse ambiente não encontram muitos outros lugares na cidade para frequentarem devido à sua faixa etária. Ir ao Clube significa criar um tipo de sociabilidade específica que está, para a maioria, ligada à música” (FRYDBERG, 2007, p.6).

A participação do público no Clube se dá por meio de aplausos ou formando um coro, nas músicas cantadas. É uma forma de diálogo entre o público e os músicos. Os aplausos ocorrem em dois momentos: quando se inicia a música, evidenciando satisfação em relação à escolha de repertório e também no final, em sinal de aprovação à interpretação.

Os primeiros aplausos que indicam uma boa escolha da música geram um estímulo para uma boa performance que se ocorrida gera novos aplausos que geram expectativa da escolha de uma boa música e assim sucessivamente. É durante o tempo todo dar, receber e retribuir (FRYDBERG, 2007, p.8).

Segundo Frydberg (2007), o Clube do Choro de Porto Alegre é lugar onde se afirmam identidades. Após a identidade de chorão, “a primeira identidade que é (re) construída no Clube do Choro por meio da música é a identidade brasileira”. O choro é considerado música “genuinamente brasileira” e no repertório cantado há músicas cujas letras exaltam características da identidade brasileira como a malandragem e o jeitinho brasileiro (FRYDBERG, 2007, p.10).

Outra identidade firmada é a identidade gaúcha, mas de forma distinta daquela difundida pelo Movimento de Tradição Gaúcha (MTG), que é de cunho rural e exalta a bravura do homem do campo. O Clube do Choro de Porto Alegre difunde

a tradição estabelecida pelo compositor gaúcho Lupicínio Rodrigues, que é urbana e boêmia; uma “tradição” bastante próxima àquela existente no Rio de Janeiro na dita “época de ouro” do rádio. “As letras de Lupicínio são geralmente cantadas em coro pelo público e geram grandes emoções” (FRYDBERG, 2007, p.10).

A maioria dos músicos do regional do Clube é formada por aposentados, para quem outra identidade se firma importante: a identificação com a música, uma vez que “a de trabalhador não os identifica mais depois da aposentadoria” (FRYDBERG, 2007, p.15).

Outras identidades que são (re) construídas no Clube são a italiana, a portuguesa e a latina (FRYDBERG, 2007, p.11).

4.1.3.5 Clube do Choro de Goiânia

O Clube do Choro de Goiânia foi fundado em 1984, e é ao redor dele que acontecem as atividades dos chorões de Goiânia. O Clube promove saraus domésticos, apresentações públicas e didáticas, o ensino de instrumento e prática do repertório do choro. O Clube surgiu a partir da iniciativa de alguns chorões de Goiânia e foi fundado por Henrique Santos⁴², que é graduado em direito e músico (habilitação em violão) pela Universidade Federal de Goiás (VIANA, 2011).

O Clube funcionou até 1990 e suas atividades foram retomadas em 2000. O seu fundador lecionava numa escola vinculada ao Clube, escola essa de onde saíram diversos chorões, formando um complexo com o Clube do Choro de Goiânia e ambos contribuíram decisivamente para o choro em Goiânia:

Este Clube-Escola, foi então um importante promotor do gênero musical através de suas atividades de performance e ensino, lideradas pelo seu fundador (VIANA, 2011, p.59).

Entre as iniciativas do fundador do Clube, está o *Goiânia revive o Choro* de 2007, que consistiam em apresentações de Choro realizadas na calçada do Grande

⁴² Henrique Santos é um nome fictício, prática adotada por Viana (2011) para preservar a identidade de alguns dos entrevistados em sua pesquisa.

Hotel, localizado na Avenida Goiás, em Goiânia-Goiás. Inicialmente o repertório se restringia ao choro, abrindo-se posteriormente a outros gêneros (VIANA, 2011).

Após a leitura dessa breve descrição da trajetória desses clubes de choro, é possível perceber que eles apresentam entre si alguns pontos em comum. Porém, de forma geral, apesar de possuírem a mesma designação (clube de choro), possuem muitas diferenças, seja nos aspectos musicais, seja na forma de funcionamento, na motivação para que fossem criados, ou mesmo nos motivos pelos quais alguns deixaram de existir.

Os clubes de choro espalhados pelo Brasil e por alguns outros países possuem autonomia, não possuem um funcionamento em forma de “franquia”, o que possibilita que apresentem uma rica diversidade e uma possibilidade criativa também.

Nesse sentido, em Curitiba, o clube local apresentou como principal diferencial o estímulo à composição por meio da realização de festivais mensais, conforme poderemos constatar mais adiante.

4.2 CURITIBA NO CHORO⁴³

Neste capítulo serão abordados os aspectos da história do choro em Curitiba que se julgam mais relevantes no sentido de melhor contextualizar o foco principal da pesquisa, o Clube do Choro de Curitiba.

4.2.1 Primeiros indícios do choro em Curitiba

Os primeiros indícios da existência do choro em Curitiba foram apontados pelas pesquisas de Ana Paula Peters, Cláudio Fernandes, Marília Giller e Tiago Portella Otto.

⁴³ Nome dado ao Festival Nacional de Composições promovido pelo Clube do Choro de Curitiba nos anos de 2004 e 2010.

Peters (2005) aponta o surgimento das bandas militares como sendo um sinal da existência do choro nessa cidade no século XIX: “Também encontramos alguns indícios do choro em Curitiba no surgimento das bandas militares” (PETERS, 2005, p.61). Fernandes (2011), citando Peters (2005) afirma que tal fato marca o princípio do choro em Curitiba: “O início do choro em Curitiba ocorreu em razão do surgimento das bandas militares criadas a partir de 4 de julho de 1857” (FERNANDES, 2011, p.64). Cabe entretanto, destacar que essas informações necessitam de verificações ou confirmações, visto que até o atual momento da presente pesquisa não foi encontrado documento algum que comprove o tipo de repertório executado pelas referidas formações instrumentais.

Em sua dissertação intitulada *O Jazz no Paraná entre 1920 e 1940: um estudo da Obra “O Sabiá”, Fox Trot Shimmy de José da Cruz*, Giller (2013) traz a cópia da fotografia de um conjunto musical formado por duas flautas, três violões e um bandolim, formação semelhante à do “quarteto ideal”⁴⁴. Quanto a maiores informações a respeito de tal fotografia, Giller (2013) afirma:

Não se pôde saber o nome exato do conjunto, mas a maioria dos integrantes pertence à família Todeschini e Tortato (ambas de origem italiana). O nome dos músicos e a data de 1905 encontram-se atrás da fotografia. Nota-se um cuidado elegante na forma do vestuário e postura dos músicos. Não foi possível realizar o levantamento do repertório ou mesmo dos locais de apresentação do grupo (GILLER, 2013, p. 83-4).

Apesar das escassas informações, Otto (2015) em sua dissertação *José João da Cruz (1897-1952), compositor do Paraná: arquivo digital, esboço biográfico e catálogo geral*, expõe a cópia da mesma fotografia e a coloca como um indicativo do que seriam os primórdios do choro em Curitiba (OTTO, 2015).

É importante frisar que como não há nome do grupo na fotografia, não seria prudente denominá-lo como sendo um “conjunto regional”. E como não há notícias sobre o repertório executado, não se pode afirmar que tocavam choro.

Fazendo parte desses primórdios, Otto (2015) aponta a existência de alguns compositores ligados ao choro, quando este ainda não se configurava um gênero, mas sim uma forma de tocar as danças europeias:

⁴⁴ Segundo Napolitano (2005), “Enquanto o tango brasileiro consagrou-se através das obras para piano, o choro é quase sinônimo do chamado ‘quarteto ideal’: dois violões, cavaquinho e flauta, que mais tarde, no século XX, acrescido de outros instrumentos, será conhecido como ‘regional’” (NAPOLITANO, 2005, p.45).

Mas Benedito Nicolau dos Santos e Augusto Stresser podem ser considerados “chorões”? Acreditamos que sim, com mais ou menos intensidade, pois foram compositores de músicas ligeiras para bailes, choros e salões (OTTO, 2015, p.134).

Benedito Nicolau dos Santos⁴⁵ (1878-1956) e Augusto Stresser⁴⁶ (1871-1918) possuem obras suas publicadas no *Songbook do Choro Curitibano*⁴⁷, fruto do trabalho de pesquisa do já citado Tiago Portella Otto.

É interessante notar na biografia desses dois compositores que, diferente de seus contemporâneos retratados por Alexandre Gonçalves Pinto, não há menção de participações em saraus, reuniões familiares para dança, bebida e comida. Surgem então as seguintes reflexões: não havia esse costume, ou não foi encontrado registro disso? A quem era dirigido esse repertório que eles produziram?

Além de Benedito Nicolau dos Santos e Augusto Stresser, outros treze compositores possuem suas obras publicadas no *Songbook do Choro Curitibano*. São eles: Hermínia Lopes Munhoz (1887-1974); José da Cruz⁴⁸ (1897-1952); Antônio Melillo (1899-1966); Branco Tavares (1905-2010); Luiz Eulógio Zilli (1907-1990); Janguito do Rosário (1923-1984); Nilo dos Santos (1923-2002); Ernesto Cordeiro (1927); Waltel Branco (1929); Waldir Teixeira (1934); Walter Scheibl (1934); Pedrinho da Viola (1936); Wilson Moreira (1960) (OTTO, 2012).

É importante dizer que se trata de um grupo heterogêneo de compositores. Por exemplo: Nilo dos Santos possui uma única composição, ao passo que Waldir Teixeira possui cerca de 300, sendo mais de 100 choros. Waltel Branco pode não ser considerado um chorão *strictu senso*, mas possui vários choros dentro de sua obra. Por sua vez, Janguito do Rosário pode ser considerado autêntico chorão, porém pouco se conhece de sua obra autoral. Naturalmente, cada um, a sua maneira contribuiu para o choro em Curitiba, mas em que intensidade realmente

⁴⁵ A biografia de Benedito Nicolau dos Santos encontra-se do Anexo D .

⁴⁶ A biografia de Augusto Stresser encontra-se no Anexo E.

⁴⁷ O texto de apresentação do *Songbook do Choro Curitibano* encontra-se no Anexo F .

⁴⁸ José da Cruz fundou e dirigiu diversos grupos, entre eles a *Orquestra Regional Paranaense*, o *Quinteto Carioca*, o *José da Cruz e seu Conjunto Typico Regional*, a *Ideal Jazz Band*, a *Íris Jazz Band*, o conjunto *Caramurú* e *O Bando Alegre*. Apesar de levar o termo *Jazz Band* no nome, esses conjuntos possuíam repertório em grande parte composto por música brasileira (OTTO, 2015). Os *Oito Batutas*, conjunto de Pixinguinha formado em 1919 era também denominada uma *jazz band*. Sobre o uso do termo: “A propósito, o nome *jazz band*, adotado pelos *Batutas*, era um termo genérico para definir as diversas formações musicais do período. Até a *Orquestra de Pifanos* do maestro Cipó, no sertão nordestino, e a banda do Batalhão Naval, mais tarde designada Corpo de Fuzileiros Navais, se autodenominavam *jazz bands*” (DINIZ, 2003, p.29-30).

esses compositores chegaram a influenciá-lo? Qual a circulação dessas peças no meio do choro? Elas efetivamente influenciaram musicalmente o choro em Curitiba?

Recentemente, Otto publicou no blog do NEMUP (Núcleo de Estudos da Música do Paraná), um artigo apresentando partituras de compositores curitibanos cujas obras foram publicadas na revista *O Malho*, periódico produzido no Rio de Janeiro de 1902 até 1954. Entre os compositores estão Bento Mossurunga e Benedito Nicolau dos Santos. Há ainda a suposição de que haja uma terceira composição de autoria de uma curitibana⁴⁹.

4.2.2 Os conjuntos regionais e as rádios

Muitos dos músicos de choro de Curitiba, inclusive alguns com quem tive a oportunidade de conviver, foram bastante atuantes nos conjuntos regionais⁵⁰ que faziam parte do *cast* das rádios em Curitiba. Estão relacionados a seguir alguns desses regionais e músicos.

Formado em 1934, o *Regional dos Irmãos Otto* foi o primeiro conjunto residente na Rádio PRB-2⁵¹. Seu repertório era constituído de valsas, tangos, choros e serestas. O conjunto era formado por João Alberto Otto – cavaquinho; Bronislau Otto – bandolim; Stacho Otto – violão e diretor musical do conjunto; Nei Lopes – vocal (GILLER, 2013). Segundo Fernandes:

O grupo apresentava-se na Rádio PRB-2 às quartas-feiras e às sextas-feiras. O locutor da época, Jacinto Cunha, fazia questão que o Regional incluísse no repertório músicas autorais durante as suas apresentações (FERNANDES, 2011, p.73).

⁴⁹ Disponível em http://curitibafragmentosmusicais.blogspot.com.br/2015/03/partituras-de-compositores-curitibanos_24.html. Acesso em 10/04/2015.

⁵⁰ |“O nome provavelmente surgiu na década de 20, por dedicarem-se à música regional. Os conjuntos regionais são compostos por instrumentistas musicais de sopro, cordas e percussão. Geralmente um ou mais instrumentos de solo, com flauta, bandolim, cavaquinho, ou, ainda, clarinete e saxofone, executam a melodia, enquanto o cavaquinho faz o papel de centralizador de ritmo e um ou mais violões e violão de 7 cordas improvisam modulações como acompanhamentos, harmonizando e formando a base do conjunto com a chamada baixaria de sons graves. Além desses, há os instrumentos de percussão como o pandeiro. O piano e o trombone eventualmente fazem parte dos regionais. Os chorões são versáteis e revezam-se no solo com facilidade” (DINIZ, 2003, p. 10).

⁵¹ Inaugurada em 1924 com o nome de Rádio Clube Paranaense, em 1935 recebe o prefixo pelo qual ficaria mais conhecida: PRB-2 (PETERS, 2005, p.83).

Já no início da década de 1940, o Regional da PRB-2 era liderado pelo violonista Gedeon de Souza:

*Conjunto Regional da PRB-2 – Sob a direção esforçada de Gedeon de Souza, interpreta música caracteristicamente brasileira e acompanha todos os cantores regionais que atuam na emissora*⁵².

Outros músicos que lideraram o Regional da PRB-2 foram: o cavaquinista Janguito do Rosário e os acordeonistas Efigênio Goulart e José Coelho Filho, vulgo Zé Pequeno. E alguns dos músicos que participaram do Regional, foram: Arlindo dos Santos (violão 7 cordas); Bevilacqua (no contrabaixo e na tuba); Talico (violão); Edmundo (pandeiro); Antero da Silva (acordeom); Oscar Fraga (violão) e Nelson Gorila (cavaquinho) (EGASHIRA, 2005, p.35).

Outras rádios em Curitiba que também tinham conjuntos regionais foram a ZYH-8, Rádio Marumby, de 1946 e a ZYM-5, Rádio Guairacá⁵³ de 1947.

4.2.3 Outros músicos e grupos de choro

Em 1946, o já citado Janguito do Rosário funda seu próprio conjunto regional⁵⁴, com o qual tocou na PRB-2 até 1958. Além da Rádio, o *Regional do Janguito* se apresentou em programas de TV e também em eventos apoiados pela Fundação Cultural de Curitiba⁵⁵. Nas palavras de Janguito: “Em todos os lugares, nós trabalhamos mais para a Fundação Cultural, por incrível que pareça, faz treze anos que eu toco pela Fundação Cultural”⁵⁶

Dentre os músicos que atuaram ao lado de Janguito, destacam-se Arlindo dos Santos (violão 7 cordas), Alaor (flauta) e Walter Scheibl (bandolim).

⁵² “Os programas de 1942” in BOLETIM INFORMATIVO CASA ROMÁRIO MARTINS. Nas ondas do Rádio. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, n. 115, 1996.

⁵³ Janguito do Rosário e Zé Pequeno também atuaram na Rádio Guairacá (Peters, 2005, p.103-4); (Fernandes, 2011, p.65).

⁵⁴ Em um panfleto da Secretaria de Cultura e do Esporte o nome do grupo recebeu o nome de *Arco da Velha*, mas sempre foi identificado como Regional do Janguito.

⁵⁵ Criada em 1973, pelo então prefeito de Curitiba Jaime Lerner, a Fundação Cultural de Curitiba, desde então é responsável por formular a política cultural da cidade.

⁵⁶ BOLETIM INFORMATIVO CASA ROMÁRIO MARTINS. Memória - tocando a vida: Janguito. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. II, n. 43, 1984, p. 05.

Janguito faleceu no dia 17 de novembro de 1984, encerrando assim as atividades de seu Regional (EGASHIRA, 2005).

Em 1949 chega ao Brasil, o acordeonista italiano Claudio Todisco. Todisco chega primeiramente no Rio de Janeiro e logo em 1950 transfere-se para Curitiba. “Todisco foi mestre do ensino e distinto no instrumento, deixou registros de arranjos de choro, polcas, valsas e marchas. Editou ainda as suas composições pela *Fermata do Brasil* e gravou discos pela ‘Odeon’” (FERNANDES, 2011, p.73-4).

O *Conjunto Choro e Seresta*⁵⁷, que já se chamou *Samba e Seresta* e depois *Regional do Tortato*, surgiu em 1973 e continua atuante até hoje. Tendo sido criado por Alvin Carbonar Tortato, o Conjunto ao longo do tempo sofreu inúmeras modificações. Desde 1973 se apresentam aos domingos pela manhã na Feirinha do Largo da Ordem⁵⁸, onde continuam se apresentando atualmente.

No início dos anos 1980, Nilo da Silva Santos, mais conhecido como Nilo Branco, foi um nome associado ao choro. O bar de sua propriedade, o *Nilo Samba e Choro*, iniciou suas atividades na Rua Mateus Leme, no Centro de Curitiba, depois passou pela Rua Goiás no Bairro Água Verde e depois pela Avenida República Argentina, no Bairro Portão (EGASHIRA, 2005). Hoje em dia o Bar encontra-se desativado.

4.2.4 Anos 1990 e 2000

Durante as décadas de 1990 e 2000, houve em Curitiba uma série de acontecimentos ligados ao choro. Grupos foram formados, surgiram rodas de choro regulares, festivais, programas de rádio foram ao ar, CDs foram gravados, trabalhos acadêmicos foram escritos e, entre outros eventos, foi criado o Clube do Choro de Curitiba. Será traçado agora um panorama do que aconteceu no período, sendo apresentados os fatos considerados mais relevantes.

⁵⁷ Para maior aprofundamento consultar Lima (2013), *O Choro em Curitiba: A trajetória do Conjunto Choro e Seresta (1970-2013)*.

⁵⁸ Feira criada em Curitiba no ano de 1973, na gestão do prefeito Jaime Lerner. Em princípio era uma feira *hippie*, com o tempo foi alterando seu perfil, e hoje apresenta variados produtos, indo da gastronomia ao artesanato. A feira acontece todos os domingos, começando pela manhã e indo até o início da tarde. Disponível em <http://curitibacity.com.br/pt/feiras/113-feira-do-largo-da-ordem.html>. Acesso em 04/05/2015.

4.2.4.1 Os Grupos

O grupo *Bem Brasil* foi criado por Edmundo Márcio Tessori, médico multi-instrumentista que tocava cavaquinho no grupo, pelo qual passaram também: Ricardo Schottz (clarinete), Waltinho (flauta), Dirceu (bandolim), Joãozinho do Pandeiro (pandeiro), Valle (percussão), Júlio (violão 7 cordas), Eduardo Beirith (violão) e João Egashira (violão). O *Bem Brasil* contou com algumas participações: Arlindo dos Santos (violão 7 cordas), Nilo Preto (violão 7 cordas) e Evandro Bogéa (cavaquinho). O grupo realizava seus ensaios no Conservatório de MPB e teve suas atividades encerradas em 1995, ano de falecimento de seu líder Márcio Tessori (EGASHIRA, 2005).

Em outubro de 1992 foi fundado o grupo *Ou Vai ou Racha*. Pela formação passaram Zélia Brandão (flauta), Sérgio Albach (clarinete), Mario da Silva (violão), Márcio Tessori (violão, cavaquinho e bandolim), Arlindo dos Santos (violão 7 cordas), Alex Figueiredo (pandeiro) e João Egashira (violão). O grupo durou cerca de cinco anos (ALBACH, 2004).

O grupo *Conversa Fiada* foi formado em 1996, e teve em sua formação Jonas Bach (harmônica de boca), Fabiane Ferreira (cavaquinho) e João Egashira (violão). Formado em princípio para participar de uma homenagem a Waldir Azevedo, o grupo ficou entre os doze finalistas do *1º Prêmio VISA de MPB Instrumental*, em 1998 (EGASHIRA, 2004). Os componentes do grupo foram gradualmente perdendo o contato, não havendo precisão em relação à data em que se encerraram as atividades.

Formado no início dos anos 1990, o grupo *Simplicidade* teve origem no extinto grupo *Villa de Lobos*. Os músicos que passaram pelo *Simplicidade* são: Mendelsson (bandolim), Márcio Soares de Souza (violão), Arlindo dos Santos (violão 7 cordas), Pedrinho (cavaquinho), Roberto Oliveira (pandeiro), Didi do Cavaco (cavaquinho), Júlio (violão 7 cordas), Zélia Brandão (flauta), Daniel Miranda (clarinete), Julião Boêmio (cavaquinho e bandolim), Alvino (violão), Nilo Branco (violão 7 cordas), Wilson Moreira (bandolim), Cláudio Fernandes (violão 7 cordas), Hiram Tortato (flauta), Marquinhos Filgueiras (cavaquinho), Lucas Mello (violão 7 cordas), entre outros convidados (ALBACH, 2004). No início dos anos 2000, o

Simplicidade promoveu uma roda de choro que acontecia todos os sábados à tarde no *Bistrô do Barigui*, no Parque Barigui (FERNANDES, 2011).

No final dos anos 1990, cercado por eventos relacionados ao choro, surge o grupo *Retratos*:

E em meio às aulas de prática de choro, a aos projetos *No TUC Tem Choro* e *Choro no Sebo*⁵⁹ começa a surgir um núcleo de estudiosos e apaixonados pelo choro, somando-se a Sergio Albach e eu. Podemos citar Gabriel Schwartz na flauta, Luciano Lima no violão, Simone Cit e Luís Otávio Almeida no cavaquinho, que somados ao experiente Joãozinho do Pandeiro formaríamos em 1999, o grupo *Retratos*, batizado por Roberto Gnattali, em referência à obra de seu tio Radamés (EGASHIRA, 2005, p.51).

O grupo não se manteve por muito tempo, tendo sido seu ponto alto o show *Uma Rosa para Elizeth*, que aconteceu no SESC da Esquina, com a participação de Aderly Santi⁶⁰ em homenagem a Elizeth Cardoso e dedicado ao recém-falecido Arlindo dos Santos (EGASHIRA, 2005).

No início dos anos 2000 surgiu o *Ebubu Fulô*⁶¹, composto por Julião Boêmio (cavaquinho), Daniel Miranda (sax e clarinete), Zezinho do Pandeiro (pandeiro) e Vinícius Chamorro (violão 7 cordas). O *Ebubu Fulô* promoveu nos anos de 2001 e 2002 uma Roda de Choro no bar Esquina Brasil (EGASHIRA, 2005).

Formado em 2002, o grupo *Rosa Flô* era inicialmente formado somente por garotas: Marcela Zanette (flauta), Cris Loureiro (piano), Carla Zago (violino) e Bina Zanette (pandeiro) (EGASHIRA, 2005). Atualmente o grupo se dedica ao repertório do movimento Armorial e mudou seu nome para *Rosa Armorial*. Sua atual formação: Marcela Zanette (flautas), Carla Zago (violino), Du Gomide (viola caipira, violão, rabeça e cítara), Bruna Buschle (contrabaixo), Gabriela Bruel (percussão) e Denis Mariano (percussão)⁶².

Com média de 18 anos de idade, reuniram-se em agosto de 2005, Ana Fumaneri (flauta doce), Rafael Palotino (cavaquinho), Luís Fernando Piazzeta David (violão) e Gustavo Bali (pandeiro) para formarem o grupo *Xorolôco* (EGASHIRA, 2005, p.53). Gustavo Bali continua envolvido com o choro, e faz parte do trio *Código*

⁵⁹ Tais eventos serão explicados com mais detalhes, logo mais adiante.

⁶⁰ Aderly Santi é uma cantora que atuou nas principais rádios PRB-2, Marumby e Guairacá, em Curitiba nos anos 1950. Faleceu no ano de 2012.

⁶¹ Nome de um choro de Julião Boêmio, Ebubu Fulô é uma comida baiana a base de peixe com leite de coco.

⁶² Em: <http://www.rosaarmorial.com/>. Acesso em 10/04/2015.

Ternário junto com Carrapicho Rangel (bandolim) e César Roversi (saxofones). Segundo o site do grupo, “*Código Ternário* é música pura, é choro, jazz e rock”⁶³

Formado na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), o grupo *O’ C’es Q’ Choram* primeiro chamou-se *Grupo Sisal*. Era formado inicialmente por Cláudio Fernandes (violão), Marcela Zanette (flauta), Carla Zago (violino), Tiago Portella (cavaquinho), Jerônimo Bello (clarinete), Vinícius Canedo (violão) e Gustavo Proença (pandeiro) (FERNANDES, 2011).

Outros grupos que atuaram em Curitiba nessa época foram: *Trio Emano Choro*, com César Matoso (saxofones), Vinícius Chamorro (violão 7 cordas) e Zezinho do Pandeiro (pandeiro); o *Regional do Zuzu*, com Julinho (violão 7 cordas), Nascimento (cavaquinho), Ernesto (pandeiro) e Zuzu (percussão); grupo *Vibrações*, com Joãozinho do Pandeiro (pandeiro), Clayton Silva (flauta transversal), Lucas Miranda (cavaquinho), Diego (violão 7 cordas); grupo *Descendo a Serra*, com Samuca Honório (clarinete), Paulo Fernando (cavaquinho), Vinícius Chamorro (violão 7 cordas) e Diogo Furtado (pandeiro).

Mesmo que não se dedique exclusivamente ao choro, o *Trio Quintina*, formado pelo multi-instrumentista Gabriel Schwartz, seu irmão Gustavo Schwartz (guitarra e cavaquinho) e Fabiano Silveira (violão 7 cordas), tem parte de seu repertório voltado ao choro.

O duo *Nó de Pinho*, formado por João Egashira (violão) e Daniel Migliavacca (bandolim), atuou nos anos de 2006 e 2007, tendo participado de festivais em Tatuí, Antonina, Curitiba e Indaiatuba.

Há ainda chorões que formam grupos para acompanhar seus trabalhos solo, como é o caso por exemplo de Julião Boêmio, Daniel Migliavacca e João Egashira.

É bastante possível que algum grupo não tenha sido mencionado, mas entende-se que essa amostra já é o suficiente para perceber que as décadas abordadas significaram um aumento na atenção que o choro teve nesse período em Curitiba.

⁶³ Em: <http://www.codigoternario.com.br/>. Acesso em 10/04/2015.

4.2.4.2 Rodas de choro

A expressão roda de choro pode assumir uma série de significados. A esse respeito, Cazes (2011) diz:

Assim como a palavra choro que, no contexto da música popular que se produz no Brasil, tem um gama de significados que varia de gênero musical formalmente definido a sotaque fraseológico e até musicalidade (no sentido de qualidade ou caráter musical), a expressão roda de choro é usada com muitos significados distintos.[...] No ano de 2011, a expressão pode significar além do encontro doméstico, uma apresentação de choro em um bar ou casa noturna, um espetáculo em teatro de caráter mais informal ou até mesmo o ensaio regular de um grupo, normalmente de amadores, que se encontra no fim de semana para tocar e arregimenta alguns aficionados. O termo já deu nome também a variados grupos de choro, dentro e fora do Brasil, a uma revista sobre choro publicada entre 1994 e 1996 e a um programa radiofônico sobre choro, que vai ao ar desde 1999 pela Rádio MEC do Rio de Janeiro (CAZES, 2011, p.1-2).

Confirmando a multiplicidade de usos da expressão roda de choro, Cazes (2011) afirma que o *ethos*⁶⁴ da roda de choro pode emergir em diversas situações. A partir desse conceito, serão elencadas a seguir algumas rodas de choro que aconteceram regularmente em Curitiba nas décadas de 1990 e 2000, e que apresentavam o referido *ethos* da roda de choro.

Choro no Sebo

Era uma roda de choro que acontecia aos sábados pela manhã na livraria Sebo de Elite, localizada na Praça Garibaldi, próximo ao Relógio das Flores. Iniciada em julho de 1996, a roda comandada por Sergio Albach e por mim, aconteceu até dezembro de 1997. Na ocasião, Sérgio e eu estávamos ministrando a Prática de Choro no Conservatório de MPB e a presença de nossos alunos era constante. A Roda teve nesse momento importante papel didático, para todos indistintamente. Transferida para outra livraria, a Werk, localizada no Shopping

⁶⁴ Segundo Geertz (2004): “Na discussão antropológica recente, os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, foram resumidos sob o termo ‘*ethos*[...] O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético, e sua disposição é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a via reflete.” (GEERTZ, 2008, p.93).

Garcez, que fica na Avenida Luiz Xavier – Centro, a roda durou somente alguns meses (EGASHIRA, 2005).

Choro no Beto Batata⁶⁵

No ano de 1999, os mesmos músicos que frequentavam o Choro no Sebo, passaram a se encontrar no restaurante Beto Batata aos sábados pela manhã. O restaurante se encontrava ainda no início de seu funcionamento e lembro que as primeiras rodas aconteceram em um recinto privativo. Com a ampliação do restaurante passamos a contar com a audiência do público frequentador do restaurante. Conforme veremos adiante, em 2003, o Beto Batata passou a sediar o Clube do Choro de Curitiba (EGASHIRA, 2005).

Bistrô do Barigui

No início dos anos 2000, essa roda acontecia aos sábados à tarde no Bistrô do Barigui, no Parque Barigui, e era comandada pelo conjunto Simplicidade. A roda aconteceu por cerca de dez anos (FERNANDES, 2011, p.75).

Tragos Largos

Essa roda é realizada em um bar chamado Tragos Largos e é frequentada principalmente pelos componentes do *Conjunto Choro e Seresta*. A roda teve início no Bar Brasileirinho, localizado à Rua Mateus Leme, em frente ao Conservatório de MPB e tempos depois foi transferida para o bar Tragos Largos, que fica na rua Trajano Reis, no Centro. O *Conjunto* se apresenta aos domingos das 10:30 às 12:00 na Ferinha do Largo da Ordem, como já foi dito anteriormente, e logo em seguida os músicos se dirigem ao Tragos Largos. A roda apresenta um aspecto “aberto”, possibilitando a participação de vários músicos:

⁶⁵ Convém dizer que existem outras unidades do Restaurante Beto Batata em Curitiba, mas a referência nesse caso se faz à sede situada na Rua Professor Brandão, 678, administrado por Robert Amorim.

Nesse segundo momento, começa a roda de choro e as condições são menos formais. Entendemos que neste local se concretiza o rito de passagem da velha para a nova geração do choro. O ambiente promove a importância ao respeito, à amizade e à alegria, independentemente do estrato social ou intelectual a que o músico chorão pertença (FERNANDES, 2011, p.79).

Analisando-se as palavras de Fernandes (2011), pode-se deduzir que essa roda possui um caráter didático, entendendo-se que esse “rito de passagem da velha para a nova geração”, envolve transmissão de conhecimento a respeito do choro.

É curioso notar que a distância espacial e temporal entre a apresentação do *Conjunto* na Feirinha e a Roda de Choro no Tragos Largos é pequena, porém a mudança de ambiente, contexto e cenário, produz alterações significativas, seja no comportamento dos músicos, do público e da própria música. Entendo que reflexões a esse respeito mereceriam um estudo a parte.

Roda de choro do Conservatório de MPB de Curitiba

A respeito dessa Roda, Albach (2004) diz:

Em agosto de 2000, foi inaugurada a Roda de Choro do Conservatório de MPB de Curitiba, comandada por Sérgio Albach e Luciano Lima. Na estréia participaram Zé da Velha (trombone), Silvério Pontes (trompete) e seu regional, além de vários músicos da cidade. A Roda de MPB é realizada todas as quintas a partir das cinco horas da tarde. Hoje conta com a direção de Sérgio Albach e Cláudio Menandro (violão, bandolim, cavaquinho) (ALBACH, 2004, p.235).

A direção da Roda sofreu outras alterações e atualmente é capitaneada por Julião Boêmio (cavaquinho) e Lucas Mello (violão 7 cordas).

A Roda contou com a participação dos alunos da Prática de Choro do Conservatório, sendo também aberta à participação de outros chorões.

Para Fernandes (2011), a Roda do Conservatório não deve ser considerada como tal:

Outro local onde ocorre o choro, mas com características de apresentação musical e não de roda, é no Conservatório. Todas as quintas-feiras às 17h30min às 19h30min, sob a liderança do violonista Cláudio Menandro e o flautista Clayton Silva com músicos convidados. Ressaltamos que nesse evento há pouca participação musical dos próprios alunos do Conservatório. Os que aparecem raramente levam seus instrumentos, fato incomum por

ser exatamente este o principal objetivo de uma roda de choro: o incentivo e a união de novos músicos ao gênero musical (FERNANDES, 2011, p.80).

No meu entender, o caráter mais “aberto” ou “fechado” da roda acompanhou as mudanças de quem a comandou ao longo de sua existência. Porém, de forma geral, entendo que o *ethos* da roda não deixava de existir.

Deve-se também considerar que a definição do que é ou não uma roda de choro ainda causa certa controvérsia entre os próprios chorões e entre pesquisadores⁶⁶.

Esquina Brasil

Roda de choro comandada pelo grupo Ebubu Fulô, entre os anos 2000 e 2001. O Esquina Brasil ficava situado no bairro Ahú.

Outros locais em que ocorreram rodas de choro nesse período foram o Bar Botafogo, a FAP (Faculdade de Artes do Paraná) e a Boca Maldita.

Lembrando mais uma vez da dificuldade de se delimitar o que é roda e o que é apresentação, serão registrados a seguir os locais em que o choro acontecia, segundo Peters (2005), na ocasião de sua pesquisa. São eles: Saudosa Maloca, Aquarela, Mambembe, Cervejaria Original, Bagdá Café, Aos Democratas, Nilo Samba Choro, Bar do Zé Firino, Botequim, Bife Sujo, Jacobina, Jaboti, Hora Extra, Casa Di Bel e Dom Carneiro⁶⁷ (PETERS, 2005).

4.2.4.3 O choro na academia

Por volta do início da década de 2000, o choro que acontece em Curitiba passou a ser objeto de pesquisas acadêmicas. Os trabalhos encontrados na

⁶⁶ Para maiores esclarecimentos, recomenda-se a leitura do artigo *Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de Ordem Musical de John Blacking*.

⁶⁷ Peters (2005) cita esses bares e restaurantes como sendo locais onde o choro acontecia, não usando nem a expressão roda de choro, nem o termo apresentação.

presente pesquisa que estudam o choro em Curitiba, de forma direta ou indireta, são os seguintes:

- 1) *De ouvido no rádio: os programas de auditório e o Choro em Curitiba* (PETERS, 2005).
- 2) *O Choro em Curitiba* (EGASHIRA, 2005).
- 3) *O Choro Curitibano* (FERNANDES, 2011).
- 4) *O Jazz no Paraná entre 1920 e 1940: Um estudo da obra "O Sabiá" Fox Trot Shimy de José da Cruz* (GILLER, 2013).
- 5) *O Choro em Curitiba: a trajetória do Conjunto Choro e seresta (1970-2013)* (LIMA, 2013).
- 6) *Meios de transmissão e difusão do Choro em Curitiba nas décadas de 1990 a 2010* (LIMA, 2012).
- 7) *José João da Cruz (1897-1952), compositor do Paraná: Arquivo digital, esboço biográfico e catálogo geral* (OTTO, 2015).

Ainda no período compreendido entre os anos 1990 e 2000, ocorreram festivais, programas de rádio e gravações fonográficas, entre outros eventos, que podem ser vistos no anexo G.

5 O CLUBE DO CHORO DE CURITIBA

Em função do escasso material encontrado a respeito do assunto, foram utilizadas além da pesquisa bibliográfica, a pesquisa documental e entrevistas. Além disso, boa parte das informações presentes neste capítulo, é proveniente da experiência do próprio autor, em decorrência do fato de ter sido um dos integrantes do Clube do Choro de Curitiba.

5.1 ORIGENS

Inicialmente este capítulo abordará acontecimentos que antecederam o surgimento do Clube do Choro de Curitiba.

Conforme pôde-se observar no capítulo anterior, durante os anos 1990 e início dos 2000, uma série de atividades ligadas ao choro aconteceu em Curitiba. Esse período foi considerado por alguns jornalistas como uma espécie de retomada do choro em Curitiba:

O choro está com tudo. Nos últimos anos, este gênero musical tem vivido um verdadeiro renascimento com o surgimento de novos grupos que conseguiram dar ainda mais fôlego ao velho chorinho. Em Curitiba, um desses novos representantes do estilo é o conjunto Ou Vai ou Racha, que esta noite se apresenta no TUC (GUIMARÃES, 1996, p. 4).

Uma nova geração de chorões começava a se destacar na cidade:

A nova geração do choro curitibano vai estar no palco do Teatro Universitário de Curitiba (TUC), amanhã, dia 13⁶⁸ às 21h. Sérgio Albach (clarinete), João Egachira (sic) (violão), João Luiz Rodrigues (pandeiro), Simone Cit (cavaquinho), Gabriel Schwartz (flauta), Jonas Bach (harmônica) e Fabiane Ferreira (cavaquinho) tocam composições de Waltel Branco, Pixinguinha, Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim, entre outros mestres do chorinho (NOVA, 1997).

⁶⁸ Dia 13 de março é aniversário de Sergio Albach. Nesse dia Albach comemorou seu aniversário tocando Choro, e como parte de seu figurino, vestiu a camiseta do Atlético Paranaense, seu time de coração (Ilustração.1).



Ilustração 1: concerto realizado no Teatro Universitário de Curitiba (TUC) em 13 de março de 1997. Músicos: 1.Gabriel Schwartz (flauta), 2.Jonas Bach (harmônica), 3.Sergio Albach (clarinete), 4.João Egashira (violão), 5. Simone Cit (cavaquinho), 6.João Luiz Rodrigues (pandeiro).

Essa nova geração procurava se comprometer não somente com a preservação, mas também com a renovação do choro:

Além dos compositores tradicionais, o grupo vai tocar música de autores que estão investindo na renovação deste gênero musical. [...] Além disso, Sérgio explica que a velha guarda está com mais de 50 anos e apesar de conhecer o choro muito bem pela prática dos anos não tem feito grandes mudanças neste gênero musical. A nova geração “fica responsável” pela renovação (NOVA, 1997).

Em 1997, ano da matéria citada logo acima, aconteceu no mês de junho o 3º Festival de Choro, promovido pelo SESC da Esquina, em Curitiba, e os sinais de renovação do choro em Curitiba também se fazem presentes naquela ocasião:

De quinta-feira a sábado, no SESC da Esquina, o evento ganha sua terceira edição depois de um período de entressafra. E coloca no palco, lado a lado, os adeptos da tradição e as novas gerações de instrumentistas, redescobridores desta invenção genuinamente brasileira. [...] O surgimento do Conservatório de MPB viria – a seu modo – trazer à baila o charme imorredouro do chorinho, formando novos simpatizantes e tomando possível, outra vez, a formação de um elenco representativo o bastante para justificar um festival. Quando as portas do SESC da Esquina se abrirem na quinta-feira, a prova desta renovação vai estar sob os holofotes com a performance de grupos como o Conversa Fiada, no talento de Jonas Bach e no repertório de bambas como Sergio Albach e João Egashira. É só o começo. Sob a égide de Pixinguinha, Waltel Branco promete um espetáculo à parte. E a velha guarda representada no conjunto Choro e Seresta, conhecido das manhãs de domingo na Praça Garibaldi, dá provas de qual a receita para manter vivo, anos a fio, o embalo do choro em terra de pinheiro e pinhão. O mesmo vale para o bandolinista Walter Cheibl (Sic),

uma espécie de guardião do segredo deste ritmo e dono de uma produção musical singular. É presença imprescindível (FERNANDES, 1997, p. 1).

Nesta mesma matéria, há um subtítulo que diz: “O antigo e o novo no reino do choro convivem em Curitiba”. E deve-se dizer que esta convivência, mais do que pacífica, era também mutuamente afetuosa, respeitosa e de pleno aprendizado por parte dos novos chorões:

Após o contato inicial com o choro, respectivamente nos grupos Ou Vai ou Racha e Bem Brasil, começamos⁶⁹ a sentir necessidade de um maior aprofundamento no gênero. Passamos então a procurar os chorões mais antigos, por quem fomos carinhosamente acolhidos. Certamente havia por parte desses precursores do choro em Curitiba a preocupação com a continuidade do movimento, e percebiam em nós dois, potencial para herdar seu legado musical. Foram inúmeras as tardes passadas ao lado de Arlindo dos Santos, conversando, tocando, enfim, aprendendo tudo o que nossas ávidas mentes pudessem captar. Eram constantes também as visitas ao restaurante Da Vinci em São José dos Pinhais, onde atuava o grupo Choro e Seresta, sempre estimulados a darmos “canjas”, ainda que estivéssemos iniciando no choro. (EGASHIRA, 2005, p. 50).

Esse momento de renovação do choro que Curitiba estava vivendo acontecia também em outros locais do Brasil:

Com quase 200 anos de estrada, o gênero é sinônimo de música instrumental brasileira. E é tão importante para a formação da identidade cultural do país que ganhou até um dia: 23 de abril. Isso mesmo, amanhã é o Dia do Choro. E quem prestar atenção vai perceber que, além de vigoroso, ele está remoçando. Não cheira mais a naftalina. [...] Basta rodar por algumas cidades como Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Santos, Porto Alegre, Curitiba e Londrina para encontrar rodas de choro (PEDREIRO, 2001, p. 8).

Quase uma década depois, a renovação ainda se mostrava presente, conforme pode-se constatar pela matéria da Gazeta do povo, *O choro cai nas graças das gerações mais jovens*, de 2004:

A riqueza harmônica e melódica do choro, um dos mais belos e complexos estilos musicais gerados em terras brasileiras, está novamente na crista da onda. É o que permite concluir uma rápida observação da quantidade de lançamentos fonográficos, do crescente número de grupos artísticos e de espaços destinados ao estilo, em diversos lugares do Brasil – inclusive em Curitiba, onde o Clube do Choro tem como principal característica estimular a composição própria (PERIN, 2004, p. 3).

⁶⁹ O trecho faz referência ao autor desta dissertação e ao clarinetista Sérgio Albach.

Em Curitiba, grande parte da responsabilidade pelo momento vivido pelo choro foi atribuída à existência do Conservatório de MPB: “O maior impulso das rodas de choro na cidade foi dado pelo Conservatório de MPB da Fundação Cultural de Curitiba” (CARNEIRO, 2001, p. 8).

Idealizado pelo produtor Hermínio Bello de Carvalho, pelo bandolinista Joel Nascimento e pelo jornalista Aramis Millarch, o Conservatório de MPB de Curitiba foi fundado em 1992 na gestão do prefeito Jaime Lerner e teve seu projeto pedagógico e artístico realizado e colocado em prática pelo maestro carioca Roberto Gnattali. A ideia de Gnattali era de que o Conservatório fosse além de uma escola de música, um centro de referência na pesquisa em Música Popular Brasileira:

A missão do novo espaço é importante e oportuna, pois não existe no Brasil um centro que reúna material bibliográfico e fonográfico completo e aprofundado sobre a música brasileira. "Vamos criar esse material", explica o maestro, "e recolher subsídios para estudar, ensinar e publicar informações sobre a nossa cultura musical", completa Gnattali. (RIBAS, 1992⁷⁰, *apud* FONTOURA, 2012, p.31).

Além de dirigir o Conservatório, Gnattali também foi responsável pela criação da fase popular da Oficina de Música de Curitiba. A importância deste festival para o choro em Curitiba foi a possibilidade do intercâmbio com chorões de outros locais do Brasil:

De importância capital para o choro são também as Oficinas de Música Popular Brasileira, criadas por Roberto e por ele dirigidas de 1993 até o ano de 2001, ano em que também deixa de dirigir o Conservatório. Para esses cursos de verão, Roberto trazia alguns dos maiores conhecedores do choro no país: Joel Nascimento, Altamiro Carrilho, Maurício Carrilho, Luiz Otávio Braga, Paulo Sérgio Santos, Henrique Cazes, Jorginho do Pandeiro, Pedro Amorim, Andréa Ernest Dias, Toninho Carrasqueira, Jayme Vignoli, Josimar Carneiro, Oscar Bolão, Proveta entre outros (EGASHIRA, 2005, p. 49).

Conforme dito acima, Gnattali dirigiu o Conservatório e a Oficina de MPB de Curitiba até o ano de 2001, instituições que, pela importância que possuem não só para o choro, mas sim para o cenário da Música Popular em Curitiba como um todo, merecem estudos mais aprofundados⁷¹.

⁷⁰ RIBAS, Fernanda. **Um Conservatório para a MPB**. Folha de Londrina. Londrina, 27 de agosto de 1992.

⁷¹ Informações adicionais sobre o Conservatório e a Oficina podem ser encontradas nos trabalhos de Egashira (2005), Peters (2005), Fernandes (2011) e Fontoura (2012).

5.2 SURGIMENTO

Dentre os fatos que contribuíram para o fortalecimento do choro em Curitiba entre a metade da década de 1990 e início de 2000, podemos citar: o interesse de jovens músicos pelo choro; o contato dessa nova geração com chorões da velha guarda de Curitiba; o contato desses mesmos jovens com chorões de outras localidades do Brasil por meio das Oficinas de MPB de Curitiba e o convívio deles dentro do ambiente do Conservatório de MPB de Curitiba. A conjunção desses fatores contribuiu favoravelmente para que no ano de 2002 surgisse então o Clube do Choro de Curitiba.

Um dos principais fatores que motivou a criação do Clube do Choro de Curitiba foi a constatação de que havia entre os chorões da nova geração, alguns que, além de interpretarem choros de autores já consagrados, começavam a se expressar também compondo.

Dessa forma, no dia 14 de Setembro de 2002, no restaurante Original Café, o Clube do Choro de Curitiba iniciou suas atividades⁷². Mais conhecido por ser uma casa de *Jazz*, o local foi sede do Clube durante apenas alguns meses. Em 25 de Janeiro de 2003 o Clube passou a atuar no Restaurante Beto Batata⁷³, onde efetivamente aconteceram suas principais atividades. Nesse dia houve uma roda de choro que contou com a participação de Cláudio Menandro (cavaquinho), Sérgio Albach (clarinete), Paulo Sérgio Santos (clarinete), Oscar Bolão (pandeiro), Luiz Otávio Braga⁷⁴ (violão 7 cordas) e deste autor, ao violão (EGASHIRA, 2005).

⁷² Na ocasião, foi lido pelo autor desta dissertação, um texto cujo conteúdo original encontra-se no Anexo H

⁷³ Situado à rua Professor Brandão, 678.

⁷⁴ Foi escolhido para ser o padrinho do Clube em função de seu trabalho pedagógico com o Choro e por sua proximidade com os músicos do Clube.



Ilustração 2: Inauguração do Clube do Choro de Curitiba no Original Café, em 14 de setembro de 2002. Músicos sentados, da esquerda para a direita: 1.Luís Otávio Almeida (guitarra), 2.João Egashira (bandolim), 3.Sergio Justen (piano). Em pé: 4.Julião Boêmio (cavaquinho), 5.Gabriel Schwartz (flauta).



Ilustração 3: Reinauguração do Clube no Restaurante Beto Batata, em 25 de janeiro de 2003. Músicos: 1.Não identificado, 2.Não identificado, 3.Fabiano Silveira, o Tiziu, 4.Luiz Otávio Braga, 5.João Egashira, 6.Gabriel Schwartz.

Para que o Clube passasse a existir efetivamente, foi elaborado um pequeno estatuto, e nele constavam como seus principais objetivos:

- 1) Preservar e divulgar o choro dos compositores responsáveis pela criação e consolidação do gênero no Brasil.
- 2) Estímulo à composição, buscando a continuidade e o processo evolutivo do choro⁷⁵.
- 3) Divulgar o choro dos compositores contemporâneos⁷⁶.

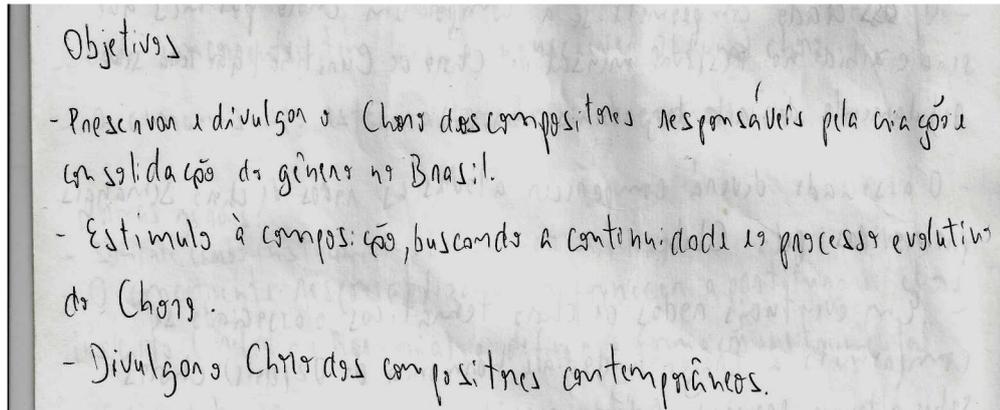


Ilustração 4: Cópia do manuscrito do estatuto do Clube do Choro de Curitiba.

Nota-se pelo primeiro dos objetivos, que havia no Clube um respeito à história do choro, aos personagens que contribuíram para sua formação. Mas ao mesmo tempo, vemos no segundo dos objetivos, que o Clube enxergava no choro uma música ainda “aberta”, sujeita a modificações. Assim, pode-se perceber que a preservação de uma tradição e a busca pela inovação andavam lado a lado no Clube do Choro de Curitiba.

5.3 FUNCIONAMENTO

No já citado estatuto do Clube, constavam também as “obrigações” dos supostamente⁷⁷ associados, sendo as principais:

⁷⁵ Nota-se aí um idealismo ingênuo, visto que as referidas “continuidade” e “processo evolutivo” somente o tempo e a história dirão se ocorreram ou não...

⁷⁶ Não confundir com “compositores de música contemporânea”. O termo mais adequado a ter sido usado talvez fosse “compositores atuais”.

⁷⁷ “Supostamente”, pois em realidade, o Clube acabou não apresentando uma forma de administração formal, com admissão de associados.

- 1) O associado compromete-se a compor um choro por mês, que será exibido no Festival Mensal de Choro de Curitiba.
- 2) O associado deverá comparecer a todas as rodas de choro semanais promovidas pelo Clube.
- 3) O associado compromete-se a acompanhar os choros inscritos no Festival quando solicitado.

De maneira geral esses eram os princípios que regiam o funcionamento do Clube, ainda que nem todas as obrigações fossem cumpridas sempre.

Na prática, o termo “associado” não era utilizado. Eram considerados integrantes do Clube, os músicos que contribuía para a formação de um caixa⁷⁸ cuja finalidade era viabilizar as atividades realizadas pelo Clube.

Inicialmente o Clube do Choro de Curitiba foi formado pelos músicos Gabriel Schwartz (flauta), Fabiano Silveira (violão 7 cordas), Julião Boêmio (cavaquinho), Cláudio Menandro (violão, bandolim e cavaquinho), Luís Otávio Almeida (guitarra), Osiel Fonseca (piano), Sergio Justen (piano) e Aglaê Frigeri (percussão), além do autor desta dissertação ao violão. Pouco tempo depois, Cláudio, Luís, Osiel, Sérgio e Aglaê deixaram o Clube e nos seus lugares entraram Sergio Albach (clarinete), Cristina Loureiro (piano), Denis Mariano (percussão), André Prodóssimo (violão 7 cordas) e Daniel Migliavacca (bandolim). Todos eles eram⁷⁹ músicos profissionais, a maioria possuía formação universitária e era pertencente à classe média.

Os músicos do Clube iniciaram suas atividades reunindo-se semanalmente para rodas de choro em sua sede, o Restaurante Beto Batata, e uma vez por mês promoviam o que era considerada sua principal atividade: o Festival Mensal de Choro de Curitiba.

⁷⁸ O caixa era formado pelos cachês recebidos nos locais onde o Clube realizava apresentações de choro: inicialmente no Restaurante Beto Batata e posteriormente no Bar e Restaurante Jacobina e no Bar Zé Firino.

⁷⁹ E ainda são, exceto Osiel, já falecido.

5.4 OS FESTIVAIS MENSAIS

Com o intuito de cumprir o objetivo de estimular e divulgar a composição de choros, foi criado pelo Clube o Festival Mensal de Choro de Curitiba, uma mostra competitiva de composição.

Inicialmente havia um regulamento, que com o tempo foi sendo modificado, e que tinha como principais itens o seguinte:

- 1) Cada concorrente tinha o direito a inscrever uma única composição
- 2) Toda música inscrita estava automaticamente concorrendo
- 3) A inscrição era gratuita e aberta a todo e qualquer músico
- 4) Eram aceitos somente choros instrumentais⁸⁰
- 5) O concorrente era responsável por formar o conjunto instrumental que executaria o choro
- 6) Somente eram aceitos choros inéditos
- 7) A ordem de execução das músicas era definida por sorteio
- 8) A votação acontecia da seguinte forma: cada compositor tinha direito de voto (naturalmente não podendo votar em si mesmo) com peso 1; a escolha da maioria do público tinha peso 2 (posteriormente mudou-se para peso 1); e eventualmente votava um jurado de honra, com peso 1 (prática que foi abandonada após as duas primeiras edições).
- 9) A votação acontecia por meio de cédulas com o nome da composição e do (s) autor (es)
- 10) Havia um prêmio em dinheiro⁸¹, destinado somente ao compositor mais votado
- 11) Quando acontecia o empate, ocorria um segundo turno. Persistindo o empate, o prêmio era dividido entre os mais votados
- 12) O Festival ocorria todo último sábado de cada mês, posteriormente sendo alterado para cada último domingo do mês

⁸⁰ Choro num senso mais amplo, ou seja, as danças que fazem parte do universo musical do choro: polca, valsa, maxixe, etc.

⁸¹ O prêmio saía do caixa do Clube.

A primeira edição do Festival ocorreu numa tarde de sábado, dia 26 de abril de 2003, e na ocasião, o autor desta dissertação, assim como Gabriel Schwartz, fizeram uso da palavra:

“J⁸² - Muito obrigado, uma boa tarde pra vocês. Esse é o Clube do Choro. O Clube do Choro tem se reunido todo sábado desde o final de janeiro... cadê o Beto⁸³? Desde o final de janeiro né Beto? No encerramento da Oficina de Música de Curitiba. E todo sábado nós temos feito rodas de choro aqui. A roda de choro de hoje é bastante especial por um motivo: na verdade é o objetivo maior do Clube do Choro, se expressa no dia de hoje, que é o Festival de Choro. A gente observando a história do choro em Curitiba, percebe que os chorões da antiga, eles se preocupavam bastante em interpretar choros tradicionais e pouco se ouve falar de composições de chorões da antiga. E a gente, a geração mais nova, começou além de estar interpretando esses choros, começou a compor também. Isso motivou a criar o Clube do Choro, e entre promoções do Clube do Choro, tem esse Festival, que é uma mostra competitiva, que vai estar acontecendo aqui, hoje, inclusive com a participação do público, o público votando, vai ter cédulas, tudo direitinho pra vocês votarem no choro que vocês mais gostarem e o Festival vai funcionar dessa forma: a gente vai tocar um pouco aqui, uma roda de Choro com chorões de compositores tradicionais, aí num dado momento a gente começa a tocar as nossas composições. O público, como eu falei, vai ter poder de voto, valendo peso dois, e cada um dos compositores vai votar, não no seu próprio choro, senão termina empatado o Festival (risos). Então cada um dos compositores vai votar no choro do colega e vamos ter um jurado de honra também que vai ter... o valor do voto do jurado de honra também é peso um, que é o Rodrigo Browne, que acho que ainda não tá na área. Então... alguma coisa a colocar Gabriel?⁸⁴ Tem gente com torcida organizada, tem que trazer faixa da próxima vez! Ah! E esse festival vai acontecer mensalmente

G⁸⁵ – Uma coisa importante, é que quem quiser votar tem que assistir o festival do começo ao fim. As cédulas vão ser distribuídas no começo e quem chegar depois, não vota. Quem sair pra ir no banheiro também não (risos). Vai ter um fiscal ali (risos). Não pode sair dessa área de pedrinhas aqui durante todo o Festival (risos). Também não entra ninguém, quem chegar fica na calçadinha ali.

J – Vão ser seis choros, que são justamente dos componentes do Clube do Choro, mas o Festival é aberto também. A gente teve pouco tempo pra divulgar o primeiro, mas o Festival é aberto pra qualquer compositor. Se tiver algum compositor na platéia e se quiser inscrever o choro agora... (risos) [...] No dia 23 de abril que foi quarta-feira, a gente comemorou o Dia Nacional do Choro, que foi instituído pelo Artur da Távola no ano de 1999⁸⁶. Ele se baseou na data de nascimento de Pixinguinha. Ano passado a gente já fez uma roda de choro nesse dia, 23, e a gente teve um dia inteiro de comemorações. Esse ano a gente percebeu que a gente podia fazer alguns eventos, e a gente conseguiu exceder uma semana. A gente então ta desde o dia 19, que foi sábado passado, comemorando uma semana inteira e como a idéia de fazer essa semana, foi a primeira esse ano, a gente resolveu homenagear Pixinguinha⁸⁷. Ano que vem a gente já tem planos de

⁸² João Egashira

⁸³ Robert Amorim, proprietário do Restaurante Beto Batata.

⁸⁴ Gabriel Schwartz

⁸⁵ Gabriel Schwartz.

⁸⁶ Na verdade, a lei que estabelece o dia 23 de abril como sendo o Dia Nacional do Choro foi sancionada no dia 4 setembro de 2000.

⁸⁷ Vide programação no Anexo I,

homenagear Jacob do Bandolim. Então esse ano foi semana Pixinguinha, ano que vem semana Jacob do Bandolim e assim sucessivamente a cada ano. E o Festival então a gente resolveu dedicar ao Pixinguinha, e cada um dos componentes do Clube do Choro fez um choro em homenagem ao Pixinguinha. Vamos ver o que ele vai achar... se começar a cair raio trovão... (risos) [...] Então vamo lá. Vai começar o Festival. Antes disso eu queria fazer alguns agradecimentos aqui. Agradecer primeiro a todos os chorões anteriores a nós, que deixaram essa herança maravilhosa, um patrimônio cultural que a gente não pode esquecer jamais. E espero com algumas iniciativas que o Clube está tendo, contribuir de alguma forma para manter esse patrimônio vivo, sempre. Agradecer a São Pixinguinha e a São Pedro também, que nos deu esse dia maravilhoso, e agradecer especialmente a cada um dos compositores do Clube do Choro de antemão, palmas para todos (aplausos). Agradecimentos especialíssimos aqui: nosso jurado de honra, da tarde de hoje, Rodrigo Browne, grande jornalista, esse é o nosso jurado de honra. E agradecimento muito mais que especial ao cara que ta possibilitando a gente de estar realizando esses projetos aqui, Beto Amorim, o Beto Batata (aplausos)”.

Em seguida, foi passada a palavra ao jornalista Rodrigo Browne, que na ocasião fez as vezes de mestre de cerimônias, apresentando um a um os seguintes concorrentes daquela tarde: *Sinto Muito* (João Egashira), *Um abraço pro Pixinga* (Luís Otávio Almeida), *Lembrando Pixinguinha* (Cláudio Menandro), *O cão e a Codorna* (Julião Bohêmio), *Evocação a Pixinguinha* (Fabiano Silveira, o Tiziu, e Gabriel Schwartz) e *Já Vi* (Sérgio Justen) (ALBACH, 2004).

<input type="checkbox"/>	1-Sinto muito - João Egashira	<i>todos foram bãnbãnos</i>
<input type="checkbox"/>	2-Um abraço pro Pixinga - Luís Otávio Almeida	
<input type="checkbox"/>	3-Lembrando Pixinguinha - Cláudio Menandro	
<input type="checkbox"/>	4-O cão e a codorna - Julião Boêmio	
<input checked="" type="checkbox"/>	5-Evocação a Pixinguinha - Fabiano Silveira & Gabriel Schwartz	
<input type="checkbox"/>	6-Já vai (Estou cheia de você) - Sérgio Justen	

Ilustração 5: Cédula de votação do primeiro Festival Mensal de Choro de Curitiba

O Choro vencedor foi *O Cão e a Codorna*, do cavaquinhista Julio César Vieira, o Julião Boêmio. A entrega do prêmio foi feita por Rodrigo Browne e Robert Amorim, o Beto Batata.



Ilustração 6: Momento da premiação na primeira edição do Festival Mensal. Em pé, da esquerda para a direita: 1.Rodrigo Browne, 2.Julião Boêmio, 3.Robert Amorim, o Beto Batata, 4.Gabriel Schwartz.

Ao longo de suas edições, o Festival sofreu modificações e adaptações. De maneira geral o funcionamento do Festival pode ser resumido da seguinte forma:

- 1) Durante a semana que antecedia o Festival, os compositores, sendo pertencentes ao Clube ou não, informavam ao autor ou ao Gabriel Schwartz o nome de seus choros, para a elaboração das cédulas de votação e sorteio da ordem de apresentação das composições.
- 2) O horário determinado para o início do Festival era 12h, sendo que alguns músicos começavam a chegar a partir de cerca de 11:00 para ensaiarem suas músicas.
- 3) Por volta de 11h45min havia uma breve passagem de som.
- 4) Às 12h os músicos tocavam cerca de dois a três choros, músicas que não participariam do Festival.⁸⁸
- 5) Nesse momento as cédulas de votação eram distribuídas aos músicos e ao público presente.

⁸⁸ Normalmente os músicos tocavam choros já consagrados, de autores como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, etc.

- 6) Em seguida iniciava-se o Festival propriamente, sendo exibidos os choros concorrentes, em ordem estabelecida previamente, mediante sorteio.
- 7) Após a execução da última música concorrente, passava-se à votação.
- 8) O escrutínio era realizado por algum voluntário da plateia. Enquanto os votos eram apurados, os músicos tocavam mais dois ou três choros, até sair o resultado.
- 9) Divulgava-se o resultado e o prêmio era entregue então ao(s) vencedor(es).
- 10) Ao final do certame, os músicos participantes almoçavam.



Ilustração 7: Uma das edições do Festival Mensal. Destaque para a urna onde eram depositados os votos. Música concorrente: *Conversa de anão* (Gabriel Schwartz e Julião Boêmio). No palco, sentados, da esquerda para a direita: 1. João Luís Rodrigues, 2. Fabiano Silveira, o Tiziu. Ajoelhados, da esquerda para a direita: 3. Gabriel Schwartz, 4. Julião Boêmio

Houve um período em que o sistema de premiação foi modificado, e qualquer compositor que fizesse parte do Festival, recebia CDs por sua participação. Esse sistema não foi muito bem sucedido, retornando-se tempos depois ao sistema competitivo.

Tanto nos Festivais quanto nas rodas, o Clube contou com a participação de destacados músicos dentro do cenário nacional do choro. Entre eles, podemos citar: Luiz Otávio Braga, Paulo Sérgio Santos, Bolão, Isaias, Israel, Andrea Ernest Dias (a

Deda), Alê Ferreira, Alessandro Penezzi, Joel Nascimento, Zé Barbeiro, Roberta Valente, Bruno Rian, Henrique Cazes, Pedro Amorim e Proveta.



Ilustração 8: No palco, da esquerda para a direita: 1.Henrique Cazes, 2.Gabriel Schwartz, 3.Fabiano Silveira, o Tiziu, 4.João Egashira.

Depois de alguns anos, o Clube deixou de estar vinculado ao restaurante Beto Batata e passou a funcionar de forma autônoma. Começou então a realizar os Festivais de maneira mais informal, nas residências de alguns membros do Clube, prática que não durou muito tempo. No ano de 2008 aconteceram as três últimas edições do Festival Mensal, no bar e restaurante Jacobina.

Entre 2003 e 2008, o Festival teve frequência mensal, com média de participação de sete compositores por edição. Dentre os desdobramentos que tiveram o Festival Mensal, pode-se citar o CD do Clube do Choro de Curitiba e o *Festival Nacional Curitiba no Choro*⁸⁹. Ao longo de sua existência, o Clube promoveu também atividades em comemoração ao Dia Nacional do Choro.

⁸⁹ O Festival teve duas edições, uma em 2004 e outra em 2010. Em ambas foram lançados CDs com as músicas finalistas.

6 *CHORO NOVO EM DÓ*⁹⁰ : A PRÁTICA DA COMPOSIÇÃO NO CLUBE DO CHORO DE CURITIBA

As análises musicais realizadas neste capítulo justificam-se pelo caráter composicional que possuiu o Clube do Choro de Curitiba. Foram analisadas composições inéditas participantes do Festival Mensal de Choro de Curitiba, principal atividade promovida pelo clube.

6.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE

Os Festivais Mensais de Choro tiveram ao longo de sua existência a participação de mais de 150 composições. Uma das primeiras tarefas foi então decidir quais destas músicas seriam analisadas. Considerando-se que em 2008 o Clube do Choro de Curitiba lançou seu primeiro e até o momento, único CD, optou-se por analisar as composições que fizeram parte dessa publicação. Tal decisão foi tomada, considerando-se o fato de que essa compilação foi realizada pelos músicos que participavam mais efetivamente das atividades do Clube, aqueles que eram enfim considerados os membros do Clube. Alguns desses músicos eram também os que com mais frequência possuíam suas composições exibidas nos Festivais Mensais. Considerou-se também que quando o artista decide por concretizar a gravação de parte de sua obra, normalmente o faz escolhendo o que é mais significativo, o que representa melhor seu pensamento musical. Por esses motivos entendeu-se que as composições presentes no CD do Clube do Choro possuíam representatividade dentre aquelas que surgiram no recorte temporal da presente pesquisa (2003 a 2008).

A partir da escolha das músicas, foram então elencados os parâmetros que seriam levados em conta nas análises. Foram analisados elementos constitutivos da música como: forma musical, estrutura fraseológica, harmonia, melodia e ritmo. Para isso, utilizou-se como referencial os seguintes autores: Guest (1996), Sève (1999), Almada (2006), Prince (2010) e Carrilho (2009). Foram também levadas em conta, as formações instrumentais utilizadas nas músicas gravadas.

⁹⁰ Nome de uma composição do cavaquinho Wadir Azevedo

A referência utilizada para as análises foi o choro tradicional, que possui nos intérpretes/compositores Pixinguinha e Jacob do Bandolim, dois de seus principais representantes.

Será exposto a seguir o que se considera nesta dissertação como choro tradicional e de que forma se entende que foi estabelecida essa tradição.

Choro e tradição

O termo “choro tradicional” pode ser encontrado na literatura, e é também utilizado por músicos para designar determinadas características musicais presentes em alguns choros. Trata-se em verdade de um choro consagrado em determinada época e alçado à condição de tradição, por meio de um processo multifatorial.

Em seu livro *A síncope das idéias: A questão da tradição na música popular brasileira*, Napolitano (2007) expõe de que forma se estabeleceu determinada tradição cultural no campo da música popular brasileira. Trata-se de uma tradição “inventada”⁹¹, cujo processo se deu em meio a conflitos, contradições, mediações e tensões.

Nesse processo, Napolitano (2007) refere-se mais especificamente a uma “linha formativa” que passa pelo samba, pela bossa nova e pela MPB. Porém, ao longo do livro, em determinados momentos o autor tangencia o choro nesse processo de “invenção” da tradição na música brasileira.

Um fator importante na “invenção” dessa tradição, foi a instalação e desenvolvimento da fonografia no Brasil. Por meio do disco, a música deixava de ser regional e passava a se difundir de forma mais ampla, promovendo a circulação da obra musical em um meio social mais amplo. Além disso, no início do século XX, a indústria fonográfica passou a ser enxergada como um grande negócio (NAPOLITANO, 2007).

Para o choro, o disco teve fundamental importância como meio de difusão. Vasconcelos (1984), relata em seu livro *Carinhoso, etc: história e inventário do choro*, que, em dois anos de pesquisa, fez o levantamento de cerca de três mil choros, tendo se surpreendido com este expressivo número. Tal levantamento constituiu-se em importante fonte primária que possibilitou pesquisas posteriores.

⁹¹ Para maiores informações, consultar *A invenção das tradições* de Hobsbawm e Ranger (2014).

As gravações de choro tomaram (e ainda tomam) importância, também como referência interpretativa:

Com relação ao repertório tradicional, as referências principais são provenientes de gravações de Jacob do Bandolim, Conjunto Época de Ouro, Regional de Benedito Lacerda e de Canhoto, que ainda são a base da maioria dos arranjos executados nas rodas de choro. (SÊVE, 2011, p.6).

O disco contribuiu também para a profissionalização dos músicos de choro:

A profissionalização destes músicos encontrou nas gravações uma nova forma de subsistência, divulgação e promoção na arte musical do choro. [...] O surgimento da indústria fonográfica e a programação ao vivo dos shows promovidos nas rádios foram dois fatores significantes na profissionalização do choro no Brasil. Desde a introdução das gravações no Brasil, em 1902, a música popular foi difundida pela nascente indústria de consumo desenvolvida juntamente com as novas tecnologias de comunicação (MOURA, 2011, p.82-3)

Pode-se observar que, assim como o disco, o rádio no Brasil teve também influência na profissionalização dos músicos de choro.

Segundo Napolitano (2007), a partir de 1932, o rádio passou a ser uma espécie de “veículo síntese” da música popular no Brasil. Nessa época, o rádio tornou-se importante meio num processo de “nacionalização” cultural. :

Após 1932, o meio se encarregou de levar a cultura musical carioca para todo o Brasil, ao mesmo tempo em que trazia outras culturas musicais regionais para o centro do mercado fonográfico carioca, o mais vigoroso (NAPOLITANO, 2007, P.48).

Ainda nos anos 1930, a programação das rádios era voltada para os segmentos médios da população urbana com a proposta de “levar cultura” de qualidade e informação às massas. Exemplos dessa forma de se pensar o rádio, eram os programas: *Curiosidades musicais* de 1938, apresentado por Almirante; e *Um milhão de melodias* de 1943, apresentado por Radamés Gnattali. Já nos anos 1950, o rádio se volta para uma comunicação mais fácil, tornando-se mais “sensacionalista, melodramático e apelativo” (NAPOLITANO, 2007, p.59). O rádio voltou-se então para as “classes baixas”, onde sua expressão máxima nesse sentido foram os programas de auditório gravados ao vivo, com platéias que chegavam a 600 pessoas. Nesse tipo de programa cresceu o culto à personalidade e à vida privada dos artistas, ao mesmo tempo em que “mudava a cultura musical popular,

com a circulação de novos gêneros musicais e *performances* mais extrovertidas” (NAPOLITANO, 2007, p.59).

Na visão dos mais tradicionalistas, essa forma de se fazer rádio era considerada vulgar e exagerada. Havia além disso a influência da música estrangeira, que também não era vista com muito bons olhos. Assim, nos anos 1950, surgiu no país uma tendência crítica que “praticamente reinventou a tradição musical brasileira” (NAPOLITANO, 2007, p.60).

O principal nome do meio do radiofônico que fazia parte dessa tendência era Almirante:

O já consagrado compositor e radialista realizou uma verdadeira cruzada para reiterar as hierarquias estéticas e culturais que estavam na gênese histórica da música popular brasileira, calcada sobretudo no samba e no choro, em dois programas de rádio que ajudaram a reinventar o passado do choro e do samba e a consagrar o panteão de criadores musicais brasileiros: *O pessoal da Velha Guarda* (Rádio Tupi, março de 1947 a maio de 1952) e *No tempo de Noel Rosa* (Rádio Tupi, 1951). A “Velha Guarda” em questão eram os músicos cariocas que haviam aglutinado as expressões ancestrais da cidade, “a música dispersa nas esquinas”, estruturando o samba e o choro, capitaneados por Pixinguinha, Benedito Lacerda, Raul de Barros, Donga, entre outros, o “legítimo grupo de chorões”, conforme anunciado pelo radialista no primeiro programa da série. (NAPOLITANO, 2007, p. 61).

Almirante nesse momento passava a defender a música à qual ele imprimia os selos de qualidade e brasilidade. O radialista criticava invariavelmente a música feita no final dos anos 1940 e início dos 1950, guardando elogios à música feita até o final dos 1930, considerada a “época de ouro” (NAPOLITANO, 2007).

Nesse contexto, o choro passou à condição de “música brasileira autêntica”. Graças à sua antiguidade e relativa independência dos influxos do mercado, para os nacionalistas o choro “representava o verdadeiro eixo da tradição brasileira” (NAPOLITANO, 2007, p.62).

Dessa forma, entende-se que aquele momento dos anos 1950 foi crucial na “invenção” de uma tradição musical brasileira:

Almirante, Lúcio Rangel e outros jornalistas, pesquisadores e cronistas nacionalistas dos anos 1950 retomavam a tradição do pensamento inaugurado por Orestes Barbosa, Alexandre Gonçalves e Francisco Guimarães, no começo dos anos 1930, finalizando o último andar do edifício da “tradição” musical popular calcada nos gêneros populares cariocas (NAPOLITANO, 2007, p.63)

Dentre esses gêneros populares cariocas a que se refere Napolitano (2007), encontra-se o choro, fazendo parte então dessa tradição.

Nesse período de “invenção” da tradição do choro, dois personagens possuem papel fundamental:

Neste período destaca-se a atuação de compositores/intérpretes como Pixinguinha (1897-1973) e Jacob do Bandolim (1918-1969). Duas figuras que, em certa medida, balizam este período histórico e se destacam pelo impacto que tiveram, principalmente, nos campos da composição, interpretação e arranjo (CÔRTEZ, 2012, p.105)..

Falando agora especificamente de Pixinguinha, sua obra pode ser considerada como “modelo de choro “tradicional”” (CÔRTEZ, 2012, p.105), assim como “referência fundamental a qualquer um que queira ingressar no universo desta linguagem musical” (SÈVE, 1999, p.08). Pixinguinha ainda é apontado por alguns pesquisadores como o músico que consolida o choro como gênero (SEVERIANO, 2008) além de ter dado ao choro “uma forma musical definida” (CAZES, 1998, p.57).

Como intérprete, além de exímio flautista, Pixinguinha também era virtuoso no saxofone, inaugurando assim a escola brasileira do instrumento, seja no que diz respeito à elaboração de contrapontos, seja pela forma particular de execução (CABRAL, 1978).

Quanto a Jacob do Bandolim, suas composições são também consideradas fundamentais para o choro:

Noites Cariocas, Doce de Coco, Vibrações, Salões Imperiais, Santa Morena, O Voo da Mosca e muitos outros títulos já são considerados verdadeiros clássicos integrando o repertório básico dos bandolinistas e dos conjuntos de choro (PAZ, 1997, p. 105-6).

Além de sua grande influência como instrumentista, no que diz respeito à interpretação do choro, outra importante contribuição de Jacob foi a elaboração de arranjos:

Mesmo quando não sabia música, Jacob fazia todos os arranjos do conjunto. Ele dava ideia do que queria a cada um dos instrumentistas,. Muitas vezes tomava o instrumento em suas mãos para demonstrar o que pretendia. Ele dava a ideia e os músicos depois devolviam ou completavam (PAZ, 1997, p. 42).

Alguns desses arranjos, inclusive, foram e ainda são reproduzidos até hoje por diversos chorões em rodas de choro e em gravações. Pode-se citar como exemplo *Brejeiro* (Ernesto Nazareth) e *Ingênuo* (Pixinguinha & Benedito Lacerda): “Interpretações posteriores guardaram tanto a introdução e final de *Ingênuo*, quanto à realização do *Brejeiro* no modo menor em sua reexposição” (CÔRTEZ, 2006, p. 70).

A importância de Jacob como intérprete pode também ser percebida nas situações em que ele “eterniza” certas composições, como é o caso de *Tira Poeira* de Satyro Bilhar:

A composição mais famosa de Satyro Bilhar é a polca *Tira Poeira*, que atravessou o tempo porque foi gravada por Jacob do Bandolim e pode ser encontrada – em gravação realizada em 1956 – no segundo CD da caixa de três discos, intitulada *Jacob do Bandolim* (BMG/RCA, 2000), e também em gravação realizada pelo bandolinista nos estúdios da Rádio MEC do Rio de Janeiro em 1959, lançada em CD em 1997 pelo selo *Soarmec Discos* (TAUBKIN, 2007, p.31-2).

Optou-se então como referência para as análises musicais nesta dissertação pelo choro tradicional, que encontra em Pixinguinha e Jacob do Bandolim dois de seus principais representantes⁹².

Serão expostas a seguir de forma genérica e sintética, algumas das principais características estruturais do que se entende neste trabalho como sendo o choro tradicional.

Parâmetros musicais

1 – Forma musical

Majoritariamente adota-se a forma rondó apresentando três partes (A, B e C), cada uma com dezesseis compassos. A forma rondó, “Consiste basicamente numa parte ou tema principal (também chamado refrão), que sempre retorna após intervenções contrastantes de outras partes ou temas” (ALMADA, 2006, p. 8-9).

⁹² Naturalmente existem diversos outros compositores que pensam o choro de forma tradicional. As obras de Pixinguinha e Jacob do Bandolim são utilizadas neste caso como uma espécie de síntese do pensamento tradicional.

Alguns autores consideram uma tendência moderna o uso de duas partes ao invés de três (CAZES, 1998; SÈVE, 1999), porém, pode-se encontrar mesmo entre os tradicionais, choros de duas partes: *Lamentos* (Pixinguinha e Vinícius de Moraes), *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro), *Noites Cariocas* (Jacob do Bandolim), *Doce de Coco* (Jacob do Bandolim) e *Brejeiro* (Ernesto Nazareth).

2 – Estrutura fraseológica

Almada (2006) destaca duas estruturas principais na construção fraseológica do choro: a sentença e o período:

Na verdade, o período e a sentença apresentam elementos semelhantes: ambas as estruturas baseiam-se em um enunciado inicial (a ideia motriz), uma repetição (literal ou variada) desse enunciado, uma ideia contrastante que se opõe à principal e um desfecho. O que diferencia as duas estruturas é como se dá em cada uma o posicionamento desses quatro elementos. No caso do período, a ideia principal e sua repetição, (conhecidas respectivamente por antecedente e conseqüente) são separadas pela ideia contrastante, seguindo-se o desfecho. Na sentença as frases aparentadas apresentam-se em seqüência (na maioria dos casos o enunciado é sucedido não por uma repetição, mas por uma espécie de resposta, solidamente aparentada à ideia motriz ou proposta, sobre uma outra harmonia), seguindo-se um complemento contrastante e o desfecho cadencial (ALMADA, 2006, p. 15).

Naturalmente existem variações nessa forma de construção, de forma que, o que foi dito será tomado como um conceito amplo e geral⁹³.

3 – Instrumentação

A formação instrumental consagrada por Jacob do Bandolim e que define a sonoridade do choro (LIVINGSTON-ISENHOOR; GARCIA, 2005, p.143), é o que se costuma chamar de “conjunto regional”. Conforme já visto anteriormente, tais conjuntos são formados por instrumentos de sopro, cordas e percussão. Os instrumentos solistas normalmente são: flauta, bandolim, cavaquinho, ou, ainda, clarinete e saxofone. O acompanhamento rítmico-harmônico é feito por violões e

⁹³ Para maiores esclarecimentos recomenda-se a leitura do capítulo *Ritmo e Forma* do livro *A Estrutura do Choro* de Almada (2006).

cavaquinhos e o violão de 7 cordas faz o contraponto nos graves⁹⁴. Normalmente a percussão fica a cargo do pandeiro (DINIZ, 2003, p. 10).

4 – Tonalidades

Normalmente as tonalidades das partes B e C são vizinhas da tonalidade da parte A. Quando a parte A se encontra em tonalidade maior, a parte B se encontra na região dominante ou relativa menor, e a parte C na região subdominante. E quando a parte A se encontra em tonalidade menor, geralmente a parte B se encontra na região relativa maior e a parte C, na região homônima maior (ALMADA, 2006, p 10).

5 – Ritmo

Em seu livro *A estrutura do Choro*, Almada (2006) apresenta figuras rítmicas recorrentes na construção das melodias de choro. Tais exemplos poderão ser encontrados no Anexo J

Sève em seu *Vocabulário do Choro* chama a atenção para o fato de que no choro, as divisões rítmicas podem ser executadas com maior liberdade, apresentando variações. Tais exemplos poderão ser encontrados no anexo K .

6 – Harmonia

Em seu livro *Linguagem Harmônica do Choro*, Prince (2010) destaca que é a harmonia funcional que rege o choro. O autor entende que:

Funcional, é a harmonia em que os acordes têm a função específica de preparar e resolver. Cria-se constantemente um contraste de tensão e repouso. O trítone (4ª aumentada ou 5ª diminuta) é o principal responsável por essa estética (PRINCE, 2010, p.4).

Prince (2010) também aponta como característica harmônica do choro, o uso moderado de tensões: “Tradicionalmente, os acordes são feitos apenas com notas do som básico (que definem exclusivamente o perfil)” (PRINCE, 2010, p.5).

⁹⁴ Esse contraponto é conhecido entre os chorões como baixaria.

Outra característica marcante do choro é a modulação, que pode ocorrer tanto entre as partes, conforme já explicado anteriormente, quanto dentro da própria parte, de forma momentânea e normalmente voltando ao tom original⁹⁵.

A forma como os encadeamentos harmônicos acontecem no choro, encontra-se intimamente ligada à estruturação fraseológica. Almada (2006), em seu trabalho *Estruturação do Choro*, traz uma série de fórmulas harmônicas, as que ele entende serem as mais recorrentes no choro. Para maiores aprofundamentos recomenda-se a leitura do capítulo *Harmonia e Forma* do referido livro.

7 – Melodia

Dentre algumas características da construção melódica do choro, destaca-se o uso de movimento escalar diatônico e de inflexões⁹⁶. Para que uma nota dentro da melodia exerça o papel de inflexão, ela deve possuir duas condições:

1) A nota não pertence ao arpejo do acorde que a acompanha; 2) A nota invariavelmente resolve (isto é, dirige-se por grau conjunto ascendente ou descendente, a uma nota harmônica estável, ou seja, uma nota do arpejo) (ALMADA, 2006, p. 29).

As principais inflexões usadas são: nota de passagem, bordadura, apogiatura, escapada por salto e suspensão (ALMADA, 2006, p. 31).

8 – Acompanhamento

Em música popular utiliza-se o termo “levada”, para designar o acompanhamento rítmico realizado tanto pelos instrumentos harmônicos quanto pelos instrumentos de ritmo (bateria e percussão).

É um dos principais elementos na diferenciação das diversas danças que compõem o universo musical do choro. Exemplos: levada de choro, levada de maxixe, etc.

Exemplos de levada de violão aplicadas ao universo do choro encontram-se no anexo L .

⁹⁵ A essa modulação de caráter passageiro, alguns autores a denominam de inclinação ou tonicização, e não propriamente modulação.

⁹⁶ Termo usado por Almada (2006) para designar as notas auxiliares ou notas melódicas.

É importante salientar que, por motivos didáticos os parâmetros musicais foram analisados de forma isolada, porém é a combinação dos elementos que gera a caracterização geral da música.

Além dos elementos musicais, serão trazidos também aspectos subjetivos no que diz respeito à composição de cada obra abordada. Para isso, serão levados em conta depoimentos dos autores, em que estes relatam de que forma surgiram as composições, além de buscar-se por meio dos títulos das músicas, uma melhor compreensão de cada composição analisada⁹⁷.

Não se pretende aqui realizar uma extensa análise de cada uma das músicas do CD do Clube do Choro de Curitiba; o que se pretende, é buscar entre as músicas analisadas, semelhanças e diferenças, a fim de verificar a existência de um padrão composicional entre os músicos do Clube. Para isso será usado como referência o paradigma consagrado por Pixinguinha e Jacob do Bandolim.

6.2 ANÁLISES

Choros a serem analisados:

- 1) *Oito horas* (João Egashira)
- 2) *Carne seca com abóbora e moqueca mista* (Gabriel Schwartz)
- 3) *Clarineteando* (Daniel Migliavacca)
- 4) *Pegando piolho na rodoviária* (Julio Cesar Vieira, o Julião Boêmio)
- 5) *As peripécias de Breno Klamas Fabiano Silveira, o Tiziu*
- 6) *O morceguinho da Rua XV* (Cristina Loureiro)
- 7) *Choro pro Véio* (André Prodóssimo)

⁹⁷ Quando o choro é instrumental, caso das obras analisadas, o título ganha certa eloquência, podendo explicitar muito da intenção de quem o compõe. Tal fato remete aos primórdios do choro, quando havia “polcas de pergunta” e “polcas de resposta”. Pode-se citar como exemplos: “A polca-lundu *Sai, Poeira*, por exemplo, editada por Canongia entre 1866 e 1872, traz a observação: “em resposta à polca *Sai, cinza!*”. A polca-lundu *Que é da Chave?* desencadeia a série *Que é da tranca?*, *Não sei da Chave*, e finalmente *Achou-se a Chave*. *Capenga não forma* inaugura a série *Gago não faz discurso*, *Vesgo não namora*, *Dentuça não fecha a boca*, *Barrigudo não dança*, *Careca não vai à Missa*, *Corcunda não perfila*, numa sequência que arriscaria prosseguir indefinidamente não fosse “providencialmente arrematada”, segundo Sandroni, por *Lamúrias do capenga e do careca*. Contrasta com essa o “primor de concisão” formado pela dupla *Moro longe e Mude-se para perto!*”. (WISNIK, 2008, p.26-7).

- 8) *Serena* (Sérgio Albach)
- 9) *Chorei no carnaval* (Denis Mariano)

6.2.1 *Oito Horas* (João Egashira)

“Dedicado à querida Deda, Andrea Ernest Dias, nobre representante das flautas. Composto depois de uma roda de choro que começou às duas da tarde e foi até as dez da noite no bar Jacobina, em Curitiba”.⁹⁸

Essa composição concorreu no Festival Mensal de janeiro de 2006. Esse Festival ocorreu por ocasião da 24ª. Oficina de Música de Curitiba, em que Andrea atuou como professora.

Oito Horas é uma composição dividida em duas partes: A – Dó Maior, com 20 compassos e B – Lá Menor, com 32 compassos. Possui como peculiaridade o fato da primeira parte ser em compasso binário de andamento moderado e a segunda ser um ternário mais movido. Tal procedimento é pouco usual entre os chorões tradicionais. A formação instrumental utilizada na gravação compõe-se de flauta e violão. Longe de ser um conjunto regional, ainda assim é uma formação que não se afasta do tradicional, principalmente se tratando de uma música lenta. Como exemplo pode-se citar a música *Evocação a Jacob* (Avena de Castro), normalmente gravada por instrumento solista acompanhado somente por violões.

Conforme se observa nos compassos 1, 3, 9, 11, 14, 20 e 21, esse choro possui em sua harmonia, acordes com 7ª maior nas funções tônica e subdominante, que são raros nos choros mais tradicionais. Nos compassos 1 e 9, a sétima aparece na melodia; já nos compassos 3, 11 e 14, 20 e 21, as tensões fazem parte somente dos acordes. De forma semelhante, em alguns acordes dominantes aparecem algumas notas de tensão que não fazem parte da melodia, como por exemplo, nos compassos 11, 16 e 18. Os encadeamentos harmônicos de maneira geral, não apresentam maiores diferenças em relação aos recorrentes nos choros tradicionais, seguindo a lógica da harmonia funcional.

⁹⁸ Texto presente no encarte do CD do Clube do Choro de Curitiba.

Na parte A ritmo de sua melodia é formado quase que exclusivamente por semicolcheias, apresentando figuras rítmicas bastante recorrentes em choros tradicionais. E na parte B, a figura predominante é a colcheia, também formando figuras rítmicas recorrentes em valsas-choro tradicionais.

Oito horas

©Clube do choro de Curitiba

(choro)

Joao Egashira

$\text{♩} = 60$

C^{Maj7} G/B A^m A^m/G F^{Maj7} A⁷ D^{m7} D^m D^m/C G/B G⁷/A



G⁷(9) G⁷/F C/E G⁷(9) C^{Maj7} G/B A^m A^m/G F^{Maj7} A⁷(b9) D^{m7}



B[°] F^{Maj7} D⁷(b9) G^{m6} C⁷(9) A⁷(b9) F^{m6} C⁶ A⁷(b9)



D⁷(9) D^{b7}(9) C^{Maj7} C^{Maj7} A[°] E⁷/G[#] A^m G[°]



D^m A⁷ D^m / B^{m7}(b5) E⁷ D^m/F



A^m B⁷ / E⁷ / A[°] E⁷/G[#]



A^m G[°] D^m A⁷ D^m / D^m



B^{m7}(b5) A^m A^m/G F⁷ E⁷ A^m / A^m



www.clubedochorodecuritiba.com.br

Ilustração 9: Partitura de Oito horas

6.2.2 *Carne Seca com Abóbora e Moqueca Mista* (Gabriel Schwartz)

“Choro dedicado ao *chef* Wanderley a ao Bar do Zé Firino que serviu o almoço mais completo que o clube já viu, da moqueca mista de ‘1^a’ à feijoada classe ‘A’! Tudo isso no mesmo dia!”.⁹⁹

O Bar do Zé Firino era um dos lugares em que se apresentavam os músicos do Clube do Choro de Curitiba. O choro, que desde seus primórdios associava a música a uma mesa farta, no Zé Firino repetia ou confirmava essa tradição.

Segundo o compositor Gabriel Schwartz, um dos motivos que o levou a escolher essa composição para ser gravada, foi o fato de ter boa aceitação entre os colegas do Clube. Outro motivo foi o fato de ser uma composição de andamento ligeiro, contrastando com *Não Sei Mentir*, sua outra composição gravada no CD.

O Choro apresenta duas partes: A – Sol Maior e B – Dó Maior, cada uma com dezesseis compassos, além de uma pequena coda.

Quanto à construção fraseológica, em nenhuma das duas partes o compositor usa a lógica das estruturas de sentença ou de período.

A instrumentação utilizada na gravação assemelha-se a de um regional: sopros, violão, violão 7 cordas, cavaquinho e pandeiro. Chama a atenção o uso do violão como solista de melodia na terceira repetição da parte A, ou seja, após a segunda repetição da parte B. É bastante raro o uso do violão com essa função em choros tradicionais.

O ponto que mais chama a atenção nessa composição é o aspecto harmônico. Segundo seu autor, essa composição apresenta uma harmonia que segue caminhos inusitados¹⁰⁰. Percebe-se o uso frequente de tensões nos acordes, principalmente os com sétima, com função dominante. Na maioria desses acordes, o uso das tensões se justifica, pois tais notas aparecem na própria melodia. As exceções são os compassos 8, 32 e 36. Além disso, é frequente o uso de acordes com sétima que não resolvem, diferindo-se assim dos choros tradicionais, onde normalmente os acordes têm função de preparar e resolver.

⁹⁹ Texto presente no encarte do CD do Clube do Choro de Curitiba.

¹⁰⁰ Entrevista com Gabriel Schwartz concedida ao autor. Curitiba, 21 de julho de 2015.

Carne seca com abóbora e moqueca mista

Dedicado ao Chef
Wanderley e ao
Bar do Zé Firino.

(Choro ligeiro)

(Gabriel Schwartz)

para instr. em C

Chords and musical notation details:

- Staff 1: G^6 , G° , $G7(13)$, $A^b7(13)$, $Am7$, $D7(\overset{13}{\underset{9}{b}})$
- Staff 2: $Gm7$, $Am7$, $Bm7$, B^bm7 , $A^b7(13)$, $Am7$, $D7(9)$
- Staff 3: G^6 , G° , $F\#m7$, $B7(9)$, B^bm6 , A^7 , $A^7/C\#$
- Staff 4: E/D , $D\#^\circ$, C° , $C\#m7$, 1. $F\#7(13)$, $F\#^\circ$, \emptyset , $Am7(b5)$, $D7(\overset{13}{\underset{9}{b}})$
- Staff 5: 2. $F\#7(13)$, $G7(13)$, $C6(9)$, $C\#m7(9)$
- Staff 6: $D9(\#11)$, $D\#^\circ$, $Em7(9)$, $F7(13)$, $F\#m7(b5)$
- Staff 7: $B7(b9)$, $Em7(9)$, F/E^b , $Dm7$, $C\#^\circ$
- Staff 8: $B7(9)$, $E7(9)$, A^7 , 1. $Dm7$, $G7(13)$, $G7(\#11)$, 2. $Dm7$
- Staff 9: $A^b7(\#11)$, \emptyset , $Am7(b5)$, $D9(\#11)$
- Staff 10: $Am7(b5)$, $A^b7(\#11)$, $G6(9)$

Articulations: D.C. e \emptyset , \times .

Ilustração 10: Partitura de *Carne seca com abóbora e moqueca mista*

6.2.3 *Clarineteando* (Daniel Migliavacca)

“Homenagem ao amigo e professor Sérgio Albach e seu clarinete”.¹⁰¹

Mais uma composição que segue a tradição do choro de se prestar homenagem a alguém a quem se tem consideração.

Na ocasião da gravação do CD do Clube, Migliavacca não possuía ainda muitas composições, e *Clarineteando* ele julgava ser uma das melhores na época. A seu ver, ao mesmo tempo que esse choro já segue a estrutura geral de um choro tradicional, apresenta alguns elementos que ele julga diferenciais. O autor compôs a música imaginando a sonoridade do clarinete, instrumento do músico homenageado. Segundo Migliavacca, o choro possui um caráter virtuosístico, pois sua intenção é que a música tivesse um caráter desafiador¹⁰². Faixa que abre o CD do Clube do Choro de Curitiba, *Clarineteando* é um choro em três partes: A – Dó Maior, B – Lá menor, C – Lá Maior, cada uma com dezesseis compasso, e que obedecem à forma rondó. Possui uma pequena introdução e uma coda de três compassos.

Chama a atenção a tonalidade da parte C. Normalmente essa parte encontra-se na região subdominante, e nesse caso está na região homônima maior em relação à segunda parte.

Quanto à sua estruturação fraseológica, apresentam períodos em suas três partes.

A instrumentação utilizada na gravação assemelha-se bastante à de um Conjunto Regional: bandolim, clarinete, violão de 7 cordas e pandeiro.

A divisão rítmica de sua melodia apresenta figuras frequentemente utilizadas nos choros de Pixinguinha e Jacob do Bandolim. Podemos citar como exemplo, além dos grupos de semicolcheias, a figura de colcheia pontuada seguida de semicolcheia, presente em alguns compassos como: 5, 6, 7, 8, 12, 13, 14 e 15. Ao longo das outras partes da música essa figura se repetirá. Outro exemplo é a figura formada pelo grupo de quatro semicolcheias, onde a primeira nota é uma pausa. Isso acontece nos compassos 21, 27, 29 e 37.

Sob o ponto de vista harmônico, a composição obedece à lógica do que Prince (2010) denomina de harmonia funcional: os acordes dominantes se

¹⁰¹ Texto presente no encarte do CD do Clube do Choro de Curitiba.

¹⁰² Entrevista com Daniel Migliavacca, concedida ao autor. Curitiba, 03 de fevereiro de 2016.

direcionam aos seus respectivos acordes de resolução. Os acordes são utilizados sem o uso de tensões, somente utilizando-se de seu som básico. A parte A, dos compassos 17 a 20, apresenta uma cadência recorrente em muitos choros tradicionais: IV – IVm – V7/V7 – V7 – I.

A melodia utiliza-se de estruturas escalares, inflexões sobre notas básicas dos acordes, além de arpejos sobre os acordes.

Existem dois compassos que particularmente chamam a atenção: compasso 4, cuja melodia é a mesma do início da parte A do choro *Segura ele* (Pixinguinha & Benedito Lacerda); e o compasso 39, que apresenta melodia homônima à parte B do mesmo choro. O uso de tais estruturas escalares contribui para reforçar o caráter tradicional deste choro.

Clarineteando

(choro)

©Clube de Choro de Curitiba

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 110$

C F B^b A^b G C E7

A_m D7 G D7 G B7 E_m D7 G7 C

E7 A_m C7 F F_m C D7 G7 ⊕

14 Ao Fine

C C E7 A_m E7 A_m

A7 D_m B7 E7 / A_m

E7 A7 D_m E7 A_m C7 F7 E7 A_m

32 1

A_m C E7 A F[#]7

38 Ao ⊗ e Coda

B_m G[#]7 C[#]7 F[#]7 B7 E7

43 A F[#]7 B_m B^o D E7

49

55 1 2 A A G7

D.S. ao Fine

Fine 6 6 6 6

www.clubedochorodecuritiba.com.br

Ilustração 11: Partitura de Clarineteando

6.2.4 *Pegando Piolho na Rodoviária* (Julio César Vieira)

“Estava indo a São Paulo participar de um festival, ao chegar na rodoviária sentei num banco pra dar aquele cochilo e não me dei conta que no banco de trás estava um bêbado bem sossegado dormindo. No ônibus comecei a sentir uma coceira na cabeça muito estranha, chegando em São Paulo fui conferir e estava cheio de piolhos, que desespero... Daí veio a ideia desta composição”.¹⁰³

Costumo dizer que o compositor de choros instrumentais muitas vezes assume o papel de um cronista sem palavras. Entende-se nesta dissertação que é dessa forma que se comporta Julião Boêmio nessa composição, buscando relatar com música um fato por ele vivido. Vivido não somente por ele, mas também pelo piolho que habitou seu coro cabeludo na ocasião. Boêmio busca ser descritivo, como quando cita que a parte B, que possui uma sequência constante de semicolcheias representaria o momento em que a coceira apresentava-se em maior intensidade.¹⁰⁴

Esse choro-marcha de andamento ligeiro é constituído por três partes: A – Ré Maior/Ré Menor, B – Ré Maior, C – Sol Maior, cada uma com dezesseis compassos e obedecendo à forma rondó.

A estrutura fraseológica da composição apresenta períodos em sua construção nas partes B e C.

A instrumentação utilizada na gravação possui a estrutura básica de um conjunto regional: sopros, bandolim, violão de 7 cordas, cavaquinho e percussão, acrescida de uma bateria. O solo é feito pelo bandolim, cabendo aos sopros a função de *background*. Efeitos sonoros representando os piolhos são utilizados no início e no final da música.

Chama a atenção o uso predominante de colcheias na parte A, e de semicolcheias nas partes B e C.

Em termos harmônicos, o fato da primeira metade da parte A estar em Ré Maior e a segunda metade em Ré Menor, ou seja, no homônimo menor, é algo recorrente em choros tradicionais. Podemos citar como exemplo *Doce de coco*

¹⁰³ Texto presente no encarte do CD do Clube do Choro de Curitiba.

¹⁰⁴ Entrevista com Julio César Vieira concedida ao autor. Curitiba, 26 de junho de 2015.

(Jacob do Bandolim) e *Vou vivendo* (Pixinguinha). Nos compassos finais da parte C o compositor utiliza-se de acordes de empréstimo modal.

Nos compassos 48, 49 e 51 aparecem sequências de dominantes, o que confere uma sonoridade harmônica diferente da que predomina no restante da música. O uso de sequências de dominantes é prática relativamente comum em choros tradicionais. Como exemplo podemos citar o final da arte A do choro *Mistura e manda* de Nelson Alves.

Na parte B o compositor faz uso de estrutura cromática em semicolcheias buscando representar um momento de agonia ocasionada pela presença dos piolhos. Essa estrutura constante de grupos de semicolcheias apareceu anteriormente em outros choros analisados, porém neste caso, apresenta comportamento diferente pelo fato de estar sendo usada nesta música a levada de marcha e não a levada de choro. Ou seja, o uso de elementos semelhantes quando combinados com elementos diferentes, pode trazer resultados musicais distintos.

Pegando Piolho na Rodoviária

©Clube do choro de Curitiba

(marcha)

Júlio Bohemio

♩ = 132

D⁶ E⁶₉ C[#]m C_m B_m

B^b A D^{M7} E⁹ A⁷

D_m G_m G_m(maj7) A⁷ D_m D⁷ G_m G_m(maj7) G^{m7} G_m6

D_m D_m(maj7) D^{m7} D_m6 G_m B^b E⁷ A⁷ ⊕D B⁷ E_m A⁷ D

D E⁹

A⁷ D

D E⁹

A⁷ D

D E⁹

A⁷ D D⁷ G

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is primarily eighth and sixteenth notes. Chord symbols are placed below the staff. A first ending bracket spans measures 14-15, with a second ending starting at measure 16. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Pegando Piolho na Rodoviária

2 **D** **A7** **D**

31  1.

34 **D** **D** **G**

D.C. al Coda

A m **D7** **G6**

37 

G6 **F#7** **B m** **C#°** **C°** **B°** **Bb°**

40 

A° **Ab°** **G°** **F#°** **G** **A m**

43 

D7 **G6** **G7**

46 

C **F** **Bb** **Eb** **G#** **C#7** **D7** **G**

48 

E7 **A m** **D7** **G** **Eb** **Ab** **D7** **G** **Eb** **Ab** **D7** **G**

50  1. 2. *D.C. al Fine*

D

Fine

53 

Ilustração 12: Partitura de Pegando piolho na rodoviária

6.2.5 *As Peripécias de Breno Klamas* (Fabiano Silveira)

“Choro dedicado ao amigo e irmão de tantas aventuras, daquelas que ninguém acredita”.¹⁰⁵

Esse choro, na visão do próprio compositor, aparenta ser uma sequência de “baixarias”.¹⁰⁶

Parece que a música são imensas baixarias, assim, entendeu? Eu acho que eu estava numa fase de construção de baixarias, pensando em frases de baixarias e eu vejo que a linha melódica dela são frases de 7 cordas, assim, na verdade. Acho que como exercício mesmo eu estava buscando isso, assim.¹⁰⁷

Num exercício de autocrítica, Silveira diz que se pudesse escolher, hoje em dia não teria gravado esse choro, teria escolhido outro.

A composição encontra-se dividida em três partes: A – Sol Menor, B – Sol Maior e C – Dó Menor, obedecendo a forma rondó. A parte C, que normalmente iria para a região relativa maior, nesse caso vai para a região subdominante. A parte A possui 14 compassos quando tocada a casa de primeira repetição, e 17 compassos quando tocada a casa de segunda repetição. A parte B possui 14 compassos quando tocada a casa de primeira repetição e 15 compassos quando tocada a casa de segunda repetição. E a parte C possui 25 compassos, tanto na primeira quanto na segunda repetição. Existe uma pequena introdução que volta a aparecer na música como uma espécie de ponte logo após as partes B e C, para voltar à parte A. No final há um pequeno coda. Tal irregularidade no número de compassos em cada parte é pouco usual no choro tradicional.

Quanto à estrutura fraseológica, não foi identificado o uso de períodos ou sentenças na construção desse choro.

A instrumentação se assemelha à de um conjunto regional: bandolim, clarinete, violão 7 cordas, cavaquinho e percussão.

Em termos harmônicos, o choro apresenta acordes sem o uso de tensões, salvo poucas exceções, e obedece à lógica da harmonia funcional.

¹⁰⁵ Texto presente no encarte do CD do Clube do Choro de Curitiba.

¹⁰⁶ Termo utilizado para designar as linhas melódicas feitas normalmente pelo violão 7 cordas no acompanhamento do choro.

¹⁰⁷ Entrevista com Fabiano Silveira concedida ao autor. Curitiba, 06 de agosto de 2015.

Melodicamente aparecem estruturas escalares e uso de inflexões sobre o som básico dos acordes, além do uso de arpejos de acordes.

As Peripécias de Breno Klamas

©Clube do Choro de Curitiba

(choro)

Fabiano Silveira (O Tiziu)

$\text{♩} = 84$ ♩ G_m

6 A_7 D_m C_m F_7 B^b/D $C^\#$

12 C_m7 F_7 G_m G_7 C_m $A_m7(b_5)$ D_7

18 D_m $C^\#7$ C_7 F_7M F_m6 F_7M D_m Φ_1 G_7

25 E^b7M E^b_m6 Φ_2 B^b D_7 G_6 D_7

31 G_6 D_7 G_6 G_7 C

36 C_m6 G_7 $F^\#7$ F_7 E_7 A_m E^b7 D_7

2

As Peripécias de Breno Klamas

41 G^6 D^7

1. 2.

D.S. al Coda

46 G^7 A^b7 G^7 C^m G^7 C^m F^m C^7 F^m

53 G^7 G^7 C^m G^7 C^m C^7

59 F^m F^m/E^b $D^m7(b^5)$ G^7 C^m C^m/B^b

65 $A^m7(b^5)$ $D^7(b^9)$ G^m G^m/F E^b7M D^7

71 C^m D^7 D^b7 C^m G^7 C^m

1. 2.

$\Phi 2$ *D. S. ao Coda 2*

78 B^b $A A^b$ G^7 E^b7M $E^b m6$

Ilustração 13: Partitura de *As peripécias de Breno Klamas*

6.2.6 O Morceguinho da Rua XV (Cristina Loureiro)

“Este choro fiz em homenagem a um morceguinho encontrado caído na Rua XV de Curitiba! Sua história está bem contada neste choro, passando pela sua queda, final feliz e tudo.”¹⁰⁸

Mais um choro-crônica, em que se retrata uma história, vivida por um morcego e presenciada pela compositora. Loureiro busca dar a seu choro um caráter descritivo: a primeira parte, em tom maior, representaria um início feliz, com o morcego voando normalmente. Já na segunda parte o choro vai para um tom menor, representando a queda do morceguinho. A terceira parte volta a ser em tom maior, quando o morcego se recupera.¹⁰⁹

Conforme relatado logo acima, o choro possui então três partes: A – Fá Maior, B – Ré Menor e C – Si bemol Maior, obedecendo a forma rondó. As tonalidades utilizadas são as usuais, tomando-se por base a referência Pixinguinha/Jacob do Bandolim.

Já um procedimento não usual utilizado pela compositora, é a mudança brusca de andamento que ocorre na parte B da música. A parte torna-se bem mais lenta, reforçando o caráter sombrio buscado por Cristina para representar a queda do morceguinho. Na gravação, nesse momento, são utilizados efeitos sonoros, produzidos pelos próprios instrumentos.

Instrumentação utilizada na gravação: piano, flautim, bandolim, violão 7 cordas, cavaquinho e pandeiro. O piano, que foi bastante importante entre os pioneiros do Choro, tendo em Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga dois de seus principais representantes, não se consagrou como instrumento integrante do conjunto regional.

Essa composição é classificada como um maxixe, uma das danças que fazem parte do universo sonoro do choro. A divisão rítmica de sua melodia apresenta figuras típicas do maxixe, como, por exemplo, a que aparece no compasso 10: semicolcheia – colcheia - semicolcheia

¹⁰⁸ Texto presente no encarte do CD do Clube do Choro de Curitiba.

¹⁰⁹ Entrevista com Cristina Loureiro concedida ao autor. Curitiba, 06 de agosto de 2015.

O acompanhamento da mão esquerda apresenta uma figura rítmica presente nos *tangos brasileiros* de Ernesto Nazareth: semicolcheia – colcheia - semicolcheia, seguido de duas colcheias, como nos compassos 11 e 13. Outra figura de acompanhamento, constante nas músicas de Nazareth, é composta por colcheia pontuada mais semicolcheia, tanto no primeiro quanto no segundo tempo do compasso. Isso acontece, por exemplo, nos compassos 10 e 15.

Em termos harmônicos não aparece o uso de tensões nos acordes, e os encadeamentos seguem a lógica da harmonia funcional.

É interessante notar que com a harmonia da parte A, é possível harmonizar o choro *Proezas de Solon* de Pixinguinha e Benedito Lacerda¹¹⁰.

Ao final da parte C, nos compassos 58 a 61, a autora utiliza uma cadência harmônica bastante recorrente em choros tradicionais: IV - #IVdim – I – V7/II – V7/V7 – V7 – I.

A melodia utiliza-se de estruturas escalares, inflexões e arpejos de acordes.

A música possui uma introdução que lembra os Choros *O gato e o canário* (Pixinguinha e Benedito Lacerda) e *Atraente* (Chiquinha Gonzaga).

Obs.: no segundo tempo do compasso 24, o acorde é C7.

¹¹⁰ Partitura no Anexo M.

O Morceguinho da Rua XV

©Clube do choro de Curitiba

(maxixe)

Cristina C. Loureiro

♩ = 110

Piano

The score is written for piano in 2/4 time with a tempo of 110. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-5) features a repeating melodic pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand, with a chord of F major above. The second system (measures 6-10) includes a repeat sign and changes to F major, D7/F# (tritone substitution), G7, and C7 chords. The third system (measures 11-14) continues with C major, G7, C major, F major, D7/F#, and Gm chords. The fourth system (measures 15-19) features A7, Dm, Bb, Bm7(b9), F/C, D7, Gm, and D7 chords, ending with a double bar line and a circled cross symbol. The fifth system (measures 20-24) starts with F major and C7 chords, followed by a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.') with a *rit.* marking. The piece concludes with a *Fine* marking.

F F F F F

8 F D7/F# G7 C7 F F

15 C G7 C F D7/F# Gm

20 A7 Dm Bb Bm7(b9) F/C D7 Gm D7

25 F C7 F

rit.

Fine

Mais Lento O Morceguinho da Rua XV

2 Dm Dm A7 A7 Dm E7

30 Am Am Dm Dm A7 Dm E7 A7

36 Dm D D^b C7 F F7 B^b6 B^b6 G7

43 Cm E^b7 D7 Gm C7 F7 G7 Cm

49 A7 Dm E^b6 E^{dim} B^b/F G7 C7 F7 B^b6 F7 B^b6 C7

56 1. 2. D.S. al Fine

Fine F6 /

63

www.clubedochorodecuritiba.com.br

Ilustração 14: Partitura de O morceguinho da Rua XV

Songbook □ Choro

Atraente

Chiquinha Gonzaga

choro ♩ = 96

Ilustração 15: Introdução de *Atraente* de Chiquinha Gonzaga

O gato e o canário

Pixinguinha e Benedito Lacerda

Piano

Ilustração 16: Introdução de *O gato e o canário* de Pixinguinha e Benedito Lacerda

6.2.7 Choro pro Véio (André Prodóssimo)

“Esta é uma pequena homenagem para um grande exemplo em minha vida, sinônimo de talento e caráter: meu pai”.¹¹¹

Música dedicada a Valdomiro Prodóssimo, experiente professor de violão, e pai de André.

Essa composição apresenta parâmetros bastante distintos daqueles usados nos choros tradicionais. Isso acontece em função da visão que o compositor possui a respeito do choro, e também graças ao processo composicional por ele adotado:

¹¹¹ Texto presente no encarte do CD do Clube do Choro de Curitiba.

Comecei a compor sem conhecer muito o estilo, né? Se você vai falar do choro, o choro tradicional mesmo, ele tem uma forma muito... forma musical e forma estrutural das frases muito consolidada, muito marcante, assim. Nunca fiz choro dessa maneira. Meus choros tinham nove compassos (risos) cada parte. [...] Hoje, depois eu passei a entender como era compor choro dentro dessa forma, né? Aí sim. Mas nunca tive um choro que eu tenha levado adiante nessa forma, porque é uma coisa minha, uma coisa da minha personalidade, né? Eu não gosto muito de ter que seguir uma forma pra fazer música. Eu acho que a música vai acontecendo, enfim.¹¹²

O choro possui três partes e obedece à forma rondó. Confirmando o que o compositor disse logo acima, o número de compassos por parte se apresenta de forma irregular: a parte A possui nove compassos, a parte B vinte e um compassos, e na parte C, vinte e dois compassos na primeira vez, e vinte e quatro compassos em sua repetição.

Quanto à instrumentação, a música foi gravada com: sopros, violão, violão 7 cordas, cavaquinho, percussão e bateria.

No processo composicional de Prodóssimo, a melodia surge em primeiro lugar e a harmonia se subordina a ela:

Pra mim o processo para qualquer coisa que eu vá fazer é sempre a melodia primeiro, sempre a melodia. Eu nunca... não me lembro de ter começado uma música por uma sequência harmônica que eu achasse interessante. É difícil pra mim, fazer desse jeito. Tem uma melodia que me toca, que fica na minha cabeça e daí eu tento harmonizar ela (sic), aí vou construindo, vou pegando elementos técnicos da composição, da harmonia, e vou levando adiante.¹¹³

Em termos harmônicos, é frequente o uso de tensões, com estas fazendo parte da melodia, e de forma geral, os encadeamentos dos acordes se mostram distintos dos que usualmente aparecem nos choros tradicionais

Apesar do uso de dois sustenidos na armadura de clave, a música não sugere centro tonal em Ré maior, nem em Si menor.

Não foi encontrado o uso de sentenças nem de períodos na estruturação da música.

As figuras rítmicas usadas na construção das melodias que aparecem nos compassos 5, 6, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 34, 49 e 54 são recorrentes no choro tradicional, conforme nos sugere Almada (2006).¹¹⁴

¹¹² Entrevista com André Prodóssimo concedida ao autor. Curitiba, 23 de julho de 2015.

¹¹³ Entrevista com André Prodóssimo concedida ao autor. Curitiba, 23 de julho de 2015.

¹¹⁴ Consultar anexo H

Choro pro Véio

(choro)

©Clube do Choro de Curitiba

André Prodóssimo

$\text{♩} = 82$ $F\#7(b13)$ $Bm7(9)$ $E7(13)$ $F\#7M$ $Fm7$ $C\#7M/G\#$ $Gdim(b13)$

$B7M/F\#$ $Dm7M/F$ $E\flat7(13)$ $F\#7(13)$ $C\#m7(9)$ $F\#7(b13)$ $C\#m7(9)$ $F\#7(b13)$

Ao Fine

$G\#m7(b5)$ $C\#7(\#9)$ $F\#m7$ $A m7$ $E7M$ $D7M(9)$

$C\#m7(9)$ $D7(9)$ $F\#7(13)$ $A7(13)$ $B\flat m7(b5)$ $A m6$ $E7M/G\#$

$E\flat/G$ $F\#7(13)$ $F\#7(b13)$ $F\#m7$ $B7(9)$ $E7M$ $C\#m7(b5)$ $F\#7(b13)$ $D\#m7(b5)$ $G\#7(b13)$

$C\#m7(9)$ $F\#7(b13)$ $C\#m7(9)$ $F\#7(b13)$ $B7M$ $B7$

D.S. al Coda

$E m7(9)$ $A7(13)$ $F\#7M/A\#$ $A7(\#11)$ $C\#7M(9)$ $G7(\#11)$ $F\#m7$

$G\#7(b9,13)$ $C\#m7(9)$ $F\#7(13)$ $A7(13)$ $G\#7(\#11)$ $F\#m7$ $B7(b9)$

$C\#m7(9)$ $A7M$ $F\#m7$ $G m7$ $E7M/G\#$ $D\#m7(b5)$ $G\#7(b13)$

$C\#m7(b5)$ $F\#7(b13)$ $Bm7(9)$ $C\#m7(b5)$ $F\#7(b13)$ $C\#m7(9)$ $F\#7(b13)$ $Bm7(9)$ $E7(13)$ $F\#m(7M,9)$

Fine

D. S. ao Fine com repetição

www.clubedochorodecuritiba.com.br

Ilustração 17: Partitura de *Choro pro Véio*

6.2.8 *Serena* (Sérgio Albach)

“Valsa que virou Chamamé-Choro-Mimby dedicado à minha afilhada *Serena*”.¹¹⁵

Essa música foi composta de uma forma bastante peculiar: certo dia, andando de ônibus, Albach compôs a melodia da primeira parte da música cantarolando, transcrevendo-a logo em seguida. Cerca de um ano depois, ao folhear seu caderno de música, o compositor vê a melodia e resolve harmonizá-la. A partir daí compôs a segunda e terceira partes, completando a composição.¹¹⁶ A valsa obedece à forma rondó.

O procedimento composicional dessa obra parece se assemelhar ao adotado por Prodóssimo: a harmonia surge posteriormente e subordinada à melodia.

Da mesma forma que a música anterior, essa valsa-chamamé possui de forma geral, características que a diferencia das valsas-choro tradicionais.

Sua estrutura fraseológica não apresenta sentenças ou períodos em sua construção.

Quanto à instrumentação, foi gravada somente com clarinete e violão. Conforme já foi citado anteriormente, não se trata de uma formação inusitada no universo do choro. É comum, principalmente em valsas, haver o solista e um ou dois violões acompanhando.

Em termos harmônicos há um uso moderado de tensões, principalmente nos acordes com sétima; e os encadeamentos nas partes B e C apresentam-se de forma geral, distintos daqueles utilizados em valsas-choro tradicionais.

¹¹⁵ Texto presente no encarte do CD do Clube do Choro de Curitiba.

¹¹⁶ Entrevista com Sérgio Albach concedida ao autor. Curitiba, 22 de julho de 2015.

6.2.9 *Chorei no Carnaval* (Denis Mariano)

“Essa música é um divertimento feito como passatempo de um carnaval triste e solitário, mas esperançoso. A harmonia foi feita com a ajuda de meus amigos”.¹¹⁷

Foi um Carnaval frio e solitário em Curitiba o contexto em que surgiu essa composição de Denis Mariano.¹¹⁸

A composição é formada por três partes e uma ponte, e diferente das demais composições analisadas, não obedece à forma rondó. A ordem de apresentação das partes é: A, B, C, B, ponte, improvisado sobre a harmonia da ponte, A, B, C.

A instrumentação utilizada na gravação foi: sax tenor, clarinete, piano Rhodes, Violão 7 cordas, cavaquinho e bateria.

Enquanto que para Prodóssimo, a melodia é a ideia motriz da composição, para Mariano, as ideias rítmicas têm fundamental importância na construção da melodia. No caso dessa composição analisada, a harmonia foi criada posteriormente, com a ajuda de dois colegas de Mariano.

No aspecto harmônico há o uso moderado de tensões e os encadeamentos fogem do que é usual no padrão Pixinguinha/Jacob do Bandolim.

O padrão rítmico do acompanhamento leva a classificar a composição como um samba-funk, que normalmente não é encontrado como uma das danças pertencentes ao universo sonoro do choro.

¹¹⁷ Texto presente no encarte do CD do Clube do Choro de Curitiba.

¹¹⁸ Entrevista com Denis Mariano concedida ao autor. Curitiba, 23 de julho de 2015.

Chorei no Carnaval

©clube do choro de curitiba

(samba-funk)

Denis Mariano

$\text{♩} = 104$

F7/A *E^b7/G* *F7* *E^b7* *F7*

D^m *F7* *E^b7* *F7*

6 *F7* *E^b7* *F7*

10 *E^b7* *E7* *A^m* *F7(♯11)* *D^b7(9)* *B7* *E^m* *B7*

14 *E^m* *E7* *A^m* *F7(♯11)* *D^b7(9)* *B7* *E^m* *B7*

18 *E^m* *E^bm* *D^b7(9)* *D7(9)* *D^b7* *E^bm* *A^b7M*

23 *E^bm* *D^b7sus* *D7M* *E7(♯11)* *E^bm*

28 *D^b7(9)* *D7(9)* *D^b7(9)* *E^bm* *A^b7M* *E^bm* *D[°]*

33 *E7M* *F7M* *E7M* *F7M*

40 *E^m* *E7* *A^m* *F7(♯11)* *D^b7(9)* *B7* *E^m* *B7* *Fine*

44 *E^m* *E7* *A^m* *F7(♯11)* *D^b7(9)* *B7* *E^m* *B7*

48 *E^m* *D7sus* *G7sus* *A^b7sus* *B^b7sus* *F7(13)* *G7sus* *A^b7sus* *A7sus* *C/D*

www.clubedochorodecuritiba.com.br

D.C. al Fine

Ilustração 19: Partitura de *Chorei no carnaval*

7 DISCUSSÃO

O presente capítulo apresenta o cruzamento entre as informações do trabalho empírico e do referencial bibliográfico da presente pesquisa. Pretende-se, por meio das reflexões aqui apresentadas, destacar a dupla função assumida pelas composições selecionadas do Clube do Choro de Curitiba: de um lado a tradição perpetuada e de outro o caráter inovador.

Dessa forma, são escolhidos alguns critérios de discussão que não têm a intenção de esgotar as possibilidades de análise do trabalho aqui construído.

7.1 UMA APROXIMAÇÃO DA ETNOMUSICOLOGIA

O estudo da etnomusicologia traz a possibilidade da expansão na forma de enxergar e entender a música, para além de seu aspecto acústico-sonoro. Trabalhos como o de Merriam (1964) passaram a contribuir para que a música fosse estudada como um comportamento humano, a partir de sua função dentro da estrutura sócio-cultural do homem. A música é vista como um fenômeno físico, psicológico, estético e cultural (MERRIAM, 1964, p.6). Segundo Merriam (1964), não há como dissociar o comportamento humano da música que este produz.

7.1.1 MÚSICA E COMUNICAÇÃO

Dentre seus vários aspectos, a etnomusicologia entende a música como um meio de comunicação¹¹⁹, que possibilita um melhor entendimento do mundo. Para Nash (1961b), a função social básica da música é a comunicação. E essa

¹¹⁹ É importante não perder de vista que “esse entendimento da música como um meio de comunicação se apresenta mais complexo do que pode parecer, por não sabermos exatamente o que e de que forma a música comunica” (MERRIAM, 1964, p.13).

comunicação acontece ao se investir a música com significados simbólicos tacitamente acordados dentro de determinada comunidade (MERRIAM, 1964). É importante considerar, dessa forma, que o que faz sentido dentro de uma determinada cultura, pode não ter significado algum para alguma outra. Ou seja, o simbolismo da música é culturalmente definido.

Assim, a música pode ser usada como meio para refletir um estado de espírito, uma sensação ou emoção. No mundo ocidental, um exemplo clássico é o uso da escala menor para se referir a um estado de tristeza ou melancolia. Existem também compositores que associam determinados instrumentos ou grupos de instrumentos a determinados estados de ânimo (MERRIAM, 1964).

A intenção de se usar a música como um meio de comunicação faz-se constante entre os compositores de choro. É um hábito bastante comum os chorões dedicarem suas composições para pessoas a quem se quer prestar homenagem, numa demonstração de afeto e admiração. Dentre Choros que foram compostos com o intuito de homenagem, pode-se citar: *Querida por Todos* de Joaquim Callado, em homenagem a Chiquinha Gonzaga (DINIZ, 2008), *Prá Você*, de Jacob do Bandolim, ofertada ao guitarrista Avena de Castro, (PAZ, 1997), *Confidências* de Ernesto Nazareth, valsa dedicada a Catullo da Paixão Cearense (NAZARETH, 2004).

Existem também choros que foram compostos com o intuito de relatar algum fato vivido pelo próprio compositor, como é o caso da polca *Pula Sapo* de Pixinguinha, cuja história é contada de forma resumida na contracapa do LP *São Pixinguinha*:

A polca é inédita em disco, e tem sua história. Pixinga estava meio 'chumbado' e, com uma pistola calibre 32, atirou num sapo caindo depois numa tremenda prostração. A partir daí, matou mais bicho nenhum, e acabou prestando homenagem ao falecido, compondo esta polka (PIXINGUINHA, 1971).

Existe também uma série de choros ligados ao universo futebolístico, como por exemplo: *Um a zero* de Pixinguinha, *A ginga do Mané* de Jacob do Bandolim e *Corintiano* de Luiz Saraiva.

Conforme foi visto no capítulo 6, alguns dos componentes do Clube do Choro de Curitiba também buscaram em suas composições um meio de se comunicar.

7.1.2 COMPOSIÇÃO E INOVAÇÃO

Merriam (1964), ao abordar a questão das mudanças que ocorrem em música, leva em consideração o processo de dinâmica cultural. Ele diz que as mudanças são uma constante na experiência humana. Embora a intensidade das mudanças varie de uma cultura para outra, e que, dentro de uma mesma cultura os aspectos que mudam possam variar, nenhuma cultura escapa desse processo dinâmico. O autor diz ainda que a cultura ao mesmo tempo é também estável, ou seja, ela não muda completamente o tempo todo; os traços de continuidade estão presentes em cada cultura e assim as mudanças devem sempre ser consideradas levando-se em conta um quadro de estabilidade. As mudanças podem ocorrer de forma interna na cultura e são usualmente chamadas de inovação, enquanto que as mudanças que ocorrem devido a fatores externos estão associadas ao processo de aculturação (MERRIAM, 1964).

Em relação à música, o grau e a intensidade com que as mudanças ocorrem, varia de uma cultura a outra. E dentro de uma mesma cultura, diferentes tipos de músicas são susceptíveis a mudanças em maior ou menor grau. Assim, é mais provável que a música religiosa sofra menos alterações ao longo do tempo do que a música recreativa. Aparentemente, o ritual religioso depende da música, ao passo que a música recreativa é usada simplesmente para acompanhar outras atividades (MERRIAM, 1964).

Dentro do processo de mudança ocorrido na música, o compositor possui papel relevante. Segundo Nash (1961a), em seu artigo *The role of the composer*, o compositor é aquele que inova, em maior ou menor grau, dentro de um determinado estilo. A esse respeito, vale lembrar que também existem inovações no campo da interpretação. Na música brasileira podemos citar os exemplos do violonista de 7 cordas Raphael Rabello e de Jacob do Bandolim, verdadeiros divisores de águas em seus instrumentos, no que diz respeito à interpretação.

Para algumas culturas, a inovação pode ser considerada um fator de desenvolvimento, de evolução:

Ocidentais tendem a associar a grandeza de uma obra musical com o grau de inovação que esta obra possui”, em contraste com culturas como a do povo Navaho, que possui uma postura mais conservadora nesse sentido. (NASH, 1961b, p.189)

A esse respeito, percebo que havia no Clube do Choro de Curitiba um compromisso com a preservação do choro em sua forma mais tradicional, ao mesmo tempo em que se procurava incorporar outras influências, buscando de alguma forma inová-lo. Inevitavelmente acabava-se discutindo a questão da autenticidade: o que era e o que não era choro? Naturalmente não havia nenhuma resposta conclusiva a esse respeito, mas entende-se aqui que o Clube apresentava uma tendência mais liberal, ou seja, havia uma propensão a aceitar as tentativas de inovação como sendo elementos que não descaracterizariam o choro. Dessa forma, as características individuais de cada compositor eram respeitadas, podendo cada um se expressar com liberdade, a partir de sua formação sócio-cultural, segundo suas influências musicais.

Com isso, algo que se pôde pode perceber, é que o choro é música que apresenta certo dinamismo, aceita alterações, ainda está sujeito a mudanças. Se estas serão incorporadas, somente o futuro poderá dizer.

7.1.3 ASPECTO ALIMENTAR

As implicações da alimentação em nossa sociedade vão muito além do seu caráter nutricional. Desde seu preparo, até o seu consumo, “a subjetividade veiculada inclui a identidade cultural, a condição social, a religião, a memória familiar, a época, que perpassam por esta experiência diária” (GARCIA, 1994, p.12). Por trás do rito alimentício, muitas vezes encontra-se o caráter simbólico, onde se consagram confraternizações, valores culturais são transmitidos, rememoram-se as raízes, e relações afetivas e de parentesco são reforçadas. A comensalidade traz consigo a socialização, a partilha, e muitas vezes se encontra associada ao desfrute do prazer (CARNEIRO, 2005).

O etnomusicólogo John Blacking (2000) em seus estudos sobre o povo Venda, relata de que forma música e comida se relacionam nessa sociedade. Ele diz que se os Venda fazem música somente quando estão com o estômago cheio, não é simplesmente para passarem o tempo. Se há algum distúrbio no sistema de auto-preservação, a harmonia da natureza está perturbada. Dessa forma, “Quando os

Venda estão com fome ou ocupados trabalhando para evitar a fome, eles não têm tempo ou energia para fazer muita música”¹²⁰ (BLACKING, 2000, p. 101). Na visão dos Venda, a música não trará milagrosamente o alimento. Com um espírito de cooperação eles precisam restabelecer o equilíbrio no sistema de auto-preservação antes de voltarem a fazer música. Assim, a música encontra-se neles, mas precisa de condições especiais para que aconteça.

De certa forma, o mesmo acontecia nos primórdios do Choro. Uma casa que se oferecesse para abrigar os saraus dos chorões, mas que não apresentasse uma mesa farta de comida e bebida, certamente presenciaria uma imediata debandada por parte dos músicos. Foi daí que surgiu a expressão “O gato está dormindo no fogão” (DINIZ, 2003, p.14). Ou seja, se o fogão está servindo de cama para o gato, certamente não está sendo utilizado para cozinhar, e por consequência a mesa está vazia! De forma análoga ao que acontece com os Venda, para que o Choro acontecesse, eram necessárias condições especiais, e uma delas era uma farta mesa de comida e bebida.

No Clube do Choro de Curitiba, o aspecto alimentar também fazia-se presente. Tanto o Original Café quanto o Beto Bata e o Jacobina, restaurantes que sediaram o Clube do Choro de Curitiba, eram locais bastante conhecidos por sua culinária. E já fazia parte do hábito os chorões que ali se apresentassem terem direito à comida e à bebida, além da devida remuneração destinada ao Clube. O momento da refeição era quando acontecia o conagraçamento, assuntos eram colocados em dia. Depois de partilhar música, os músicos partilhavam o alimento e porque não dizer, um pouco de suas próprias vidas.

Comida e bebida fazem parte de outras manifestações musicais que acontecem pelo país. A Roda de Samba, “é um espaço em que o que é íntimo se confunde e se mistura com o que é coletivo. Compreende música, comida, bebida, alegria e um conjunto de relações, e funciona como suporte de processos de interação e comunicação entre as pessoas” (MOURA, 2004, p.39, *apud* LARA FILHO, 2011, p.150).

O tema virou inclusive letra de música:

¹²⁰ Tradução nossa. Texto original: When the Venda are hungry, or busy working to avoid hunger, they do not have the time or energy to make much music.

O tocador quer beber (Jorge Costa) – Samba

O tocador quer beber, se não tem bebida o samba vai parar

Quem é vivo tá bebendo, tocador não bebe nada

Cachê que é bom não tem, o que tem é conversa fiada

Sem gasolina o carro não anda, não anda, não pode andá

Desse jeito eu não toco mais, me dá minha viola que eu vou me mandá

E inspirou ainda um xote de título homônimo:

O tocador quer beber (Luiz Gonzaga) – Xote

Lá no meu sertão quando o cabra quer tocar

Pega na sanfona e começa a traquejar

Toca um bocadinho tá doidinho pra parar

Só pra dizer

O tocador quer beber

Sanfoneiro ruim toca bom, só quando bebe

Esse sanfoneiro o diabo que carregue

Eu na minha casa é que nunca quero ver

Ele dizer:

O tocador quer beber

Dia de Domingo sempre é dia de forró

Sanfoneiro toca a noite inteira, dendocó

Vendo o dono da casa dar bebida a todo mundo

Sem entender

Que o tocador quer beber

Existe ainda um forró instrumental de Hermeto Pascoal com o nome de *O tocador quer beber*, gravada no LP *Brasil Universo*, de 1998, em que o compositor faz uma citação da música homônima de Luiz Gonzaga.

7.1.4 RELAÇÕES SOCIAIS

O povo Venda, já citado anteriormente, possui um forte senso do coletivo em sua cultura, e isso reflete na forma como ele pensa e faz música. Os Venda dizem: “O homem é homem por causa das suas associações com outros homens”¹²¹ (BLACKING, 2000, p.28). A música para eles é uma experiência poderosa no âmbito de sua cultura, e os torna mais conscientes de si mesmos e de sua responsabilidade em relação aos demais.

No início do século XX, as relações sociais também eram importantes para que o choro pudesse acontecer. Nessa época, o ambiente entre os chorões era regido pela amizade mútua: “membros da roda de choro eram tipicamente bons amigos unidos por uma devoção apaixonada ao choro, o que facilitou um alto grau de intimidade musical.”. E de forma geral, nas rodas de choro, existe um esforço para que se crie uma atmosfera de camaradagem, o que favorece o fazer musical conjunto. Para o chorão, o comportamento musical é um comportamento social (LIVINGSTON-ISENHOOR; GARCIA, 2005, p. 47).

Esse mesmo tipo de ambiente era o contexto em que aconteciam as atividades do Clube do Choro de Curitiba. Pode-se dizer que dois fatores básicos motivavam os músicos do Clube: a composição e a amizade. Ambas encontravam-se intimamente ligadas: era comum ter choros dedicados uns aos outros; existiam também músicas compostas em parceria e, nas edições do Festival Mensal, apesar de ser uma competição, geralmente eram os próprios participantes que acompanhavam os choros uns dos outros. Havia sem dúvida um ideal musical, mas que só se concretizou porque existia um forte vínculo de amizade.

Deve-se lembrar ao mesmo tempo, que existem no choro situações de disputa, de rivalidade, de desafeto. A amizade e a camaradagem não estão presentes absolutamente em todas as relações pessoais no universo do choro. Um exemplo bastante eloqüente é a relação entre Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo. Segundo o contrabaixista Dalton Vogeler, que teve a oportunidade de conviver com ambos, Jacob ressentia-se pelo fato de que, apesar de toda sua pesquisa e dedicação à música brasileira, nunca alcançaria o sucesso de vendagem de discos

¹²¹. Tradução nossa. Texto original: “Man is man because of his associations with other men”.

de Waldir. Isso provocava uma tal revolta no bandolinista, que o levava a emitir opiniões bastante duras a respeito do cavaquinista, colocando em questão suas qualidades, principalmente como compositor. Waldir por sua vez não revidava e ainda declarava-se admirador de Jacob, tendo por várias vezes tentado uma aproximação. Tal admiração levava Waldir a apresentar como prefixo em seus shows no exterior, a composição *Doce de coco* de Jacob do Bandolim. Por sua vez, apesar do desafeto, Jacob tinha em seu repertório pessoal a composição *Pedacinhos do céu*, de autoria de Waldir (Bernardo, 2004).

Como se pode perceber, além de seus vários aspectos musicais, o choro apresenta também um possível campo de observação das relações humanas.



Ilustração 20: Da esquerda para a direita: 1. João Egashira, 2. Fabiano Silveira, o Tiziu. Dois componentes do Clube “dividindo” o primeiro lugar em uma das edições do Festival Mensal. Claramente uma brincadeira entre amigos.

No Clube, além da relação que ocorria entre os músicos, era também importante a relação existente entre os músicos e a plateia. Essa relação possui uma peculiaridade no contexto do choro: “Na roda de choro, as linhas entre audiência e músicos são freqüentemente indistintas” (LIVINGSTON-ISENHOOR; GARCIA, 2005, p. 47).

Essa relação se estreitava ainda mais, principalmente nas edições dos Festivais Mensais, quando o público além de apreciar, ainda dividia com os músicos a tarefa e a responsabilidade de escolher o choro vencedor. Ou seja, ao mesmo

tempo em que a plateia dava o crédito do seu voto aos músicos, mutuamente os músicos davam crédito à opinião da plateia. Conscientemente ou não, era uma forma dos músicos reconhecerem a importância da plateia para a música que se fazia, já que “A continuidade da música depende tanto da demanda de ouvintes críticos, quanto do surgimento de artistas”¹²² (BLACKING, 2000, p.11) .

7.2 OUTROS ASPECTOS

Dentre os fatores que me levaram à escolha do objeto da presente pesquisa, certamente um dos que mais trouxe motivação, foi o fato do Clube do Choro de Curitiba se voltar principalmente à composição, já que normalmente os Clubes são criados como reduto de preservação do choro já existente.

Tendo o estímulo à composição como seu principal objetivo, pode-se dizer que o Clube possuía uma forma de funcionamento bastante “aberta”: eram aceitas inscrições para os Festivais Mensais de qualquer músico, fosse ele chorão ou não, sem cobrança de pré-requisitos. Partia-se do princípio de que qualquer um possuía a capacidade de compor.

A forma mais “aberta” ou “fechada” de se aceitar a habilidade musical¹²³ como sendo uma condição inata do ser humano, é motivo de pesquisa entre os estudiosos, e é possível constatar que existem variações entre as diferentes culturas.

O povo Basongye, estudado por Merriam (1964), acredita que a habilidade musical é algo herdado dos pais ou de algum parente. Assim, se um dos pais é músico, é considerado provável, embora não definitivo, que a criança se tornará musicista. Se ao contrário, algum indivíduo não possui habilidade musical, segundo os Basongye, isso se deve ao fato de não haver entre seus ancestrais alguém que fosse músico (MERRIAM, 1964).

¹²². Tradução nossa. Texto original: “The continuity of music depends as much on the demands of critical listeners as on a supply of performers”.

¹²³ Não somente a habilidade específica de compor.

Já os Anang, grupo étnico nigeriano, consideram que todos os indivíduos nascem com talento inerente igual para atividades estéticas, e que a habilidade irá variar conforme seja o treinamento individual subsequente (Idem, p. 67).

O povo Venda possui uma postura mais inclusiva e acredita que todo ser humano normal possui a capacidade de fazer música (BLACKING, 2000, p.34).

Assim, no Clube do Choro de Curitiba, a capacidade de compor não estava condicionada a um talento especial herdado ou a alguma capacidade sobre-humana. O ato de compor era possível e aperfeiçoável. O Clube era visto como uma forma de se exercitar a composição.

Apesar da forma “aberta” com que o Clube aceitava os compositores, é importante dizer que a presença feminina se fazia de forma bastante reduzida. Em relação à questão de gênero, Nash (1961) diz que a composição, na maioria das sociedades, é dominada por um ou outro gênero.

De forma geral no choro, seja entre compositores, seja entre intérpretes, é possível notar a predominância do gênero masculino. Uma investigação mais aprofundada seria bastante válida para entender que questões socioculturais existem para que se configure esse cenário.



Ilustração 21: Da esquerda para a direita: 1. Gabriel Schwartz, 2. Aglaê Frigeri, uma das poucas mulheres a concorrer nos Festivais Mensais do Clube do Choro de Curitiba.

Diante do surgimento de novas composições, fruto do trabalho de um grupo de novos compositores, seria natural que surgissem reflexões a respeito de questões de identidade. Aparentemente, o surgimento de composições próprias poderia sugerir a existência de um Choro com feições próprias, nesse caso, feições curitibanas: “O Clube do Choro de Curitiba foi de grande relevância para o fomento do Choro local e visivelmente colaborou para o processo de formação de uma nova identidade do Choro Curitibano” (FERNANDES, 2011, p.85).

Tal afirmação deve ser vista com certa cautela. É ainda cedo para se saber se o repertório produzido durante os anos de existência do Clube será de fato constituinte do universo do choro curitibano de forma significativa. O processo de formação de identidade é algo complexo e que leva muito tempo. Pesquisas futuras mais aprofundadas serão necessárias para tal comprovação.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo serão apresentadas reflexões decorrentes da pesquisa realizada e que podem gerar questionamentos e perguntas a serem investigados em trabalhos futuros.

O choro, ao longo de sua existência passou por períodos de maior ou menor evidência. Um dos momentos considerados como sendo de uma maior projeção do choro foi a década de 1970. Nesse período surgiram os primeiros festivais de choro no Brasil, assim como foram criados os primeiros clubes de choro. Estes foram criados inicialmente com a missão de preservar e disseminar o choro, por meio da organização de concertos e festivais, além de funcionarem como polos agregadores de aficionados pelo choro (LIVINGSTON-ISENHOUR; GARCIA, 2005).

Em Curitiba, a criação do Clube do Choro foi favorecida pela conjunção de três principais fatores: o interesse de jovens músicos curitibanos pelo choro na década de 1990; o contato desses jovens com chorões da velha guarda de Curitiba; o contato desses mesmos jovens com chorões de outras localidades do Brasil por meio das Oficinas de MPB de Curitiba, assim como o convívio deles dentro do ambiente do Conservatório de MPB de Curitiba.

O Clube do Choro de Curitiba apresentou em sua existência um diferencial em relação a outros clubes: era principalmente voltado à composição. Tal característica favoreceu o surgimento de uma geração de compositores de choro em Curitiba. Alguns deles inclusive têm registrado sistematicamente suas obras em CDs autorais, assim como têm apresentado suas músicas em shows e concertos pelo Brasil.

Além de uma instituição, o Clube de Choro de Curitiba foi considerado por alguns de seus participantes como uma espécie de movimento, ou um espaço onde se pôde praticar de forma relativamente livre, o exercício da composição. Tal liberdade pôde ser observada nas composições resultantes, onde se teve margem para experimentalismos, fusões e porque não dizer, certas “ousadias”. Essa possibilidade de um choro mais livre aconteceu também em Brasília, Reco, o presidente do Clube do Choro de Brasília, dizia que “...o choro cresceu no Rio de Janeiro sob a fiscalização dos velhos chorões. Ele cresceu muito ali nos padrões do choro tradicional, porque os antigos estavam ali” (OLIVEIRA, 2006, p.29). Já em

Brasília, segundo ele, não havia nenhum tipo de fiscalização, e o choro pôde crescer de uma forma mais solta.(OLIVEIRA, 2006).

Esse tipo de fiscalização também não existia no Clube do Choro de Curitiba. O convívio com os chorões mais antigos não era um motivo de impedimento para que se pensasse o choro de forma mais aberta. Essa visão, digamos, não tão ortodoxa, certamente teve reflexos nas composições produzidas pelo Clube. Dessa forma, no conjunto das obras analisadas, foi observada uma diversidade de idéias e concepções, com cada compositor preservando sua individualidade, demonstrando suas influências musicais de forma bastante livre.

Em relação às questões musicais de forma mais específica, a partir das análises realizadas, não foi possível identificar um padrão composicional único entre os choros analisados. Cada compositor possuía características peculiares, refletindo assim suas influências musicais e de certa forma o modo de se pensar o choro. Por outro lado, notou-se que existiam algumas características gerais que foram observadas. Dentre elas, se destacaram:

- 1) Tendência de alguns compositores a romperem com o paradigma do choro tradicional. Tal fato pôde ser observado principalmente no que diz respeito ao aspecto harmônico, com o uso de encadeamentos pouco usuais e o uso de notas de tensão na formação dos acordes.
- 2) Por outro lado, outros compositores possuíam a tendência a compor dentro desse mesmo paradigma. Dessa forma era possível perceber uma linha de compositores mais “conservadores” e outra linha mais “experimentalista”. Naturalmente, não existia uma linha clara demarcando os dois grupos, e dessa forma era comum os “conservadores” proporem elementos inovadores em suas composições, assim como os “experimentalistas” preservarem elementos básicos do choro.
- 3) Notou-se que, entre “conservadores” e “experimentalistas”, houve um elemento que se manteve praticamente intocado: a forma *rondó*. Salvo raras exceções, esta forma foi frequentemente respeitada. Merriam (1964) ao falar da dinâmica a que a música está sujeita, sugere que alguns elementos da

música oferecem maior resistência a alterações que outros (MERRIAM, 1964).

Quanto ao perfil sociocultural dos componentes do Clube do Choro de Curitiba, notou-se que todos, invariavelmente se dedicam profissionalmente à música. Este fato leva a crer que existe em Curitiba um processo de profissionalização do choro. Porém, pesquisas mais aprofundadas serão necessárias para confirmar tal suposição.

Algo que também chama a atenção é o fato de que o Clube do Choro de Curitiba foi criado a partir de músicos que, apesar de não serem todos curitibanos natos, e de terem tido contato com chorões de outras localidades, pode-se dizer que foram todos “criados” no choro na própria cidade de Curitiba. Tal fato contrasta com o que aconteceu nos anos 1970 em Brasília, em que músicos oriundos do Rio de Janeiro tiveram forte influência no início do movimento do choro naquele local (OLIVEIRA, 2006).

Não se pode afirmar que o Clube do Choro de Curitiba tenha acabado, mas sim que se encontra em estado latente. Mais do que uma sede física ou uma instituição formalizada, o Clube se caracterizou por ser uma ideia, que pode ser colocada em prática novamente a qualquer momento e em qualquer lugar.

Conforme visto no início do capítulo 4, não é fácil a tarefa de se encontrar documentos que comprovem a existência do choro em Curitiba na segunda metade do Século XIX, o que leva a sérias dificuldades em se pesquisar a história do choro nessa cidade. Porém, vale destacar o esforço dos pesquisadores e estudiosos atuais no intuito de responder a esta questão, haja vista o número de trabalhos acadêmicos que vem surgindo nessa direção.

Com o presente trabalho, pretendeu-se preencher parcialmente uma lacuna no que diz respeito a levar ao público informações a respeito do Clube do Choro de Curitiba, levando-se em conta a escassez de material acadêmico a esse respeito.

Obviamente o tema encontra-se longe de se esgotar e espera-se que o trabalho funcione como estímulo para que outros pesquisadores se aprofundem nos vários aspectos sob os quais o Clube do Choro de Curitiba pode ser estudado.

REFERÊNCIAS

ALBACH, Sergio de Meira. "Panorama do Choro em Curitiba" [2004]. In: **A Desconstrução da Música na Cultura Paranaense**. In: Souza Neto, M. J. de "(Org.)". Curitiba: Aos Quatro Ventos, p. 233-237, 2004.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 2ªed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALMADA, Carlos de Lemos. **A estrutura do Choro com Aplicações na Improvisação e no Arranjo**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

AMADO, Paulo. **A expressividade no Choro: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia**. 173f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

ANGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

ARAGÃO, Pedro de Moura. **O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro**. 320f. Dissertação (Doutorado em Música). Programa de Pós Graduação em música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ARROYO, Margarete. "Mundos musicais locais e educação musical" [2002]. In: **Em pauta**: Revista do Programa de Pós Graduação em Música/UFRGS, v. 13, n. 20, p.95-121, 2002.

AUTRAN, Margarida. Renascimento e descaracterização do Choro. In Novaes, Aduino (organização). **Anos 70, ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio, 2005, p.79-86.

BASTOS, Juliana Carla. **A performance musical do Clube do Choro da Paraíba**. 125f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

BITTEL, Caroline; HILL, Juniper. An introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of change in **The Oxford Handbook of Music Revival**. New York: Oxford University Press, 2014.

BLACKING, John. **How musical is man?** 6th. ed. Seattle: University of Washington, 2000.

BOLETIM INFORMATIVO CASA ROMÁRIO MARTINS. **Nas ondas do Rádio.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, n. 115, 1996.

BOLETIM INFORMATIVO CASA ROMÁRIO MARTINS. **Memória - tocando a vida:** Janguito. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. II, n. 43, 1984, p. 05.

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

CARNEIRO, Elisa Marília. Choro sem naftalina: nem sempre um gênero melancólico. **Folha de Londrina/Folha do Paraná,** Londrina, 22 de abril de 2001, Folha 2, p. 8.

CARRASQUEIRA, Maria José (coord.). **O melhor de Pixinguinha:** melodias e cifras. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

CARRILHO, Maurício (Org.). **Cadernos de choro, vol. 1.** Rio de Janeiro: Acari Records, 2009.

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

_____. **Os Chorões e a Roda:** Ambiência, práticas musicais e repertório nas rodas de Choro. Dissertação (Mestrado em Música). 155f. Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

CÔRTEZ, Almir. **O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim.** Dissertação (Mestrado em Música). 142f. Faculdade de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2006.

_____. **Improvisando em música popular:** um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira. Tese (Doutorado em Música). 285f. Faculdade de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2012.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro**: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **Joaquim Callado**: O Pai do Choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

EGASHIRA, J. **O Choro em Curitiba**. 72f. Monografia (Especialização em Música Popular Brasileira) – Faculdade de Artes do Paraná - Curitiba, 2005.

FERNANDES, Cláudio Aparecido. **O Choro curitibano**. 178 fl. Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes- UFPR, 2011.

FERNANDES, José Carlos. Tem chorinho na cidade: Festival de Choro ganha terceira edição a partir desta quinta-feira. **Gazeta do Povo**, Curitiba 25 de junho de 1997, Caderno G, p. 1.

FLICK, Uwe. **Introdução à Pesquisa Qualitativa**. 3ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FONTOURA, Juliana Maria. **A música vocal em Curitiba e o Vocal Brasileiro**. 63f. Monografia (Especialização em Comunicação, Cultura e Arte) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná - Curitiba, 2012.

FRYDBERG, Marina Bay. Bem aventurados os que choram: um estudo antropológico do Clube do Choro de Porto Alegre. In: **Os Urbanitas – Revista de Antropologia Urbana**. Ano 4, v.4, n.6, dez, 2007. Disponível em <<http://www.aguaforte.com/osurbanitas6/frydberg.html>>. Acesso em: 29 mar 2015.

GARCIA, Luis Henrique Assis. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer**: o Clube da Esquina como formação cultural. 2000. 160 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GILLER, Marília. **O Jazz no Paraná entre 1920 e 1940**: Um estudo da Obra “O Sabiá”, Fox Trot Shimmy de José da Cruz. 213 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

GUEST, Ian. **Arranjo: método prático., vol 1, 2 e 3.** Rio de Janeiro: Lumiar Editora. 1996.

GUIMARÃES, Mariângela. Chorinho em dose dupla. **Gazeta do Povo**, Curitiba 25 de junho de 1996, Caderno G, p. 4.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs). **A invenção das tradições.** 9ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** 1ª impressão com alterações. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2004.

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

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de; SILVA, Gabriela Tunes da; FREIRE, Ricardo Dourado. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, p.148-161, 2011.

LIMA, Silviane Stockler de. **Meios de transmissão e difusão do Choro em Curitiba nas décadas de 1990 a 2010.** 70f. Monografia (Especialização em Música Popular Brasileira) – Faculdade de Artes do Paraná - Curitiba, 2012.

LIMA, Fábio Julio de. **O Choro em Curitiba: A trajetória do Conjunto Choro e Seresta (1970-2013).** 44f. Trabalho de graduação (Bacharelado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

LIVINGSTON, Tamara Elena. Music revivals: towards a general theory. **Ethnomusicology**, Illinois, University of Illinois Press, v. 43, n. 1, p. 66-85, 1999.

LIVINGSTON-ISENHOOR, Tamara Elena.; GARCIA, Thomas George Caracas. **Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music.** Indianápolis: Indiana University Press, 2005.

MOURA, Jorge A. Cardoso. **Tradição e inovação na prática do bandolim brasileiro.** 142f. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes – Departamento de música – Programa de pós-graduação. Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

MOURA, Roberto M. **No princípio, era a roda**: um estudo sobre Samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. 2. ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAZARETH, Ernesto. **Nazareth Essencial**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004)

NOVA geração do choro curitibano se reúne no TUC. **Jornal do Estado**, Curitiba, 13 de março de 1997.

OLIVEIRA, Maria Marly. Como fazer pesquisa qualitativa. Petrópolis, Vozes, 2007.

OLIVEIRA, Rodrigo Eduardo de. **Flor-do-cerrado**: O Clube do Choro de Brasília. 129 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

OTTO, Tiago Portella. **José João da Cruz (1897-1952), compositor do Paraná**: Arquivo digital, esboço biográfico e catálogo geral. 276 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de pós-graduação em Música - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

_____, . **Songbook do Choro Curitibano**. Curitiba: Otto Produções Artísticas, 2012.

PAZ, Ermelinda Azevedo. **Jacob do Bandolim**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

PEDREIRO, Ranulfo. Choro sem naftalina. **Folha de Londrina/Folha do Paraná**, Londrina, 22 de abril de 2001, Folha 2, p. 8.

PEREIRA, Erika Ruas. **A trajetória do Clube do Choro de Brasília**. Monografia (Especialização para professores e pesquisadores em Turismo e Hospitalidade). Centro de Excelência em Turismo, Universidade de Brasília, DF, 2004.

PERIN, Adriane. O choro cai nas graças das gerações mais jovens. **Gazeta do Povo**, Curitiba 5 de dezembro de 2004, Caderno G, p. 3.

PETERS, Ana Paula. **De ouvido no rádio: os programas de auditório e o choro em Curitiba**. 118 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

PRINCE, Adamo. **Linguagem harmônica do Choro: inclui análise de mais de 40 choros de autoria de grandes mestres do gênero**. São Paulo: Irmão Vitale, 2010.

REZENDE, Gabriel S.S.L. **O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do Choro**. 443 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

RIBAS, Fernanda. **Um Conservatório para a MPB**. Folha de Londrina. Londrina, 27 de agosto de 1992.

RONSTRÖM, Owe. Revival reconsidered. **The world of Music**. VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung, v.38, n.3, p.5-20, 1996.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História e Ciências sociais**. www.rbhcs.com, ano 1, n.1, julho, 2009.

SANSONE, Margarita Pericás. **Fundação Cultural de Curitiba: no limiar do novo milênio**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000.

SÈVE, Mario. **Vocabulário do Choro: estudos e composições**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

_____. **Apresentação**. 2011. In: CHEDIAK, Almir. Songbook: choro vs. 2 e 3. Mário Sève, Rogério Souza e Dininho (Orgs.). Rio de Janeiro: Lumiar, 2011. p.6.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de campo**, São Paulo, USP, n.17, p.237-260, 2008.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras**, v.2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. Editora 34: 2008.

SOUSA, Miranda Bartira Tagliari Nunes de. **O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da Música Popular na década de 1970.** 255 f. Dissertação (Mestrado em música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

TAUBKIN, Myrian (Org.). **Violões do Brasil.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate.** 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **História Social da Música Popular Brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1998.

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação.** 337f. Tese (Doutorado em Música). Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira na *belle époque*.** Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

_____. **Carinhoso etc.:** história e inventário do choro. Gráfica Editora do Livro, 1984.

VIANA, Luciana Alves. **Do Regional ao Choro Elétrico: convenções, redes e identidade no trabalho musical dos chorões.** 155f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Programa de Pós-graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

WISNIK, José Miguel. **Machado Maxixe: O Caso Pestana.** São Paulo: PubliFolha, 2008.

ENTREVISTAS

ALBACH, Sérgio de Meira. Entrevista concedida a João Egashira. Curitiba, 22 de julho de 2015.

LOUREIRO, Cristina. Entrevista concedida a João Egashira. Curitiba, 06 de agosto de 2015.

MARIANO, Denis. Entrevista concedida a João Egashira. Curitiba, 23 de julho de 2015.

MIGLIAVACCA, Daniel. Entrevista concedida a João Egashira. Curitiba, 02 de fevereiro de 2016.

PRODÓSSIMO, André. Entrevista concedida a João Egashira. Curitiba, 23 de julho de 2015.

SCHWARTZ, Gabriel. Entrevista concedida a João Egashira. Curitiba, 21 de julho de 2015.

SILVEIRA, Fabiano. Entrevista concedida a João Egashira. Curitiba, 06 de agosto de 2015.

VIEIRA, Júlio César. Entrevista concedida a João Egashira. Curitiba, 26 de junho de 2015.

CDs

CLUBE DO CHORO DE CURITIBA. Clube do Choro de Curitiba (Compositor). Clube do Choro de Curitiba (Intérprete). Curitiba: independente, 2008. CD.

LPs

SÃO PIXINGUINHA. Pixinguinha (Compositor). Pixinguinha (Intérprete). São Bernardo do Campo: EMI-Odeon, 1971. LP

INTERNET

COSTA, Carlos Frederico Pedrosa. **É possível viver de choro? Uma etnografia dos desafios do Choro.** Disponível em http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32_PedrosaDaCosta.pdf. Acesso em 27/02/2015.

Clube do Choro terá sede no Teatro Arthur Azevedo. Disponível em <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=17409>. Acesso em 01/04/2015.

O lançamento do Clube do Choro de São Paulo. Disponível em <http://jornalggn.com.br/noticia/o-lancamento-do-clube-do-choro-de-sao-paulo>. Acesso em 01/04/2015.

<https://www.facebook.com/clubedochoro.poa?fref=ts> Acesso em 02/04/2015

<https://www.facebook.com/ClubeDoChoroDePoa?fref=ts> Acesso em 02/04/2015

Flor do abacate – os matutos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DQe08x1XTFM>. Acesso em 04/04/2015.

Partituras de compositores curitibanos publicadas na revista “O Malho”. Disponível em http://curitibafragmentosmusicais.blogspot.com.br/2015/03/partituras-de-compositores-curitibanos_24.html. Acesso em 10/04/2015.

<http://www.rosaarmorial.com/>. Acesso em 10/04/2015.

<http://www.codigoternario.com.br/>. Acesso em 10/04/2015.

<http://www.significados.com.br/ethos/>. Acesso em 12/04/2015

APÊNDICE A – Lista de trabalhos histórico-biográficos

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.

_____. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1976.

_____. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ARAGÃO, Pedro de Moura. **O baú do Animal**: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro. 2011. 136f. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2011.

BERNARDO, Marco Antonio. **Waldir Azevedo**: um cavaquinho na história. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha**: vida e obra. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara (org.) **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1962.

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

COSTA, Haroldo. **Ernesto Nazareth**: Pianeiro do Brasil. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2005.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro**: a história do chorinho, o que ouvir o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **O Rio Musical de Anacleto de Medeiros**: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Joaquim Callado**: o pai do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **Pixinguinha**: o gênio e o tempo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1999.

DREYFUS, Dominique [et al]. **Raízes Musicais do Brasil**. Rio de Janeiro: SESC, 2005.

ERNEST DIAS, Odette. **M. A. Reichert – um flautista belga na corte do Rio de Janeiro**. Brasília, Distrito Federal: UnB, 1990.

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. **O Choro em Belo Horizonte**: aspectos históricos, compositores e obras. 2005. 51f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. 159 KIEFER, Bruno. **Música e dança popular**: sua influência na música erudita. Porto Alegre: Movimento, 1983.

_____. **A modinha e o lundu**: duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOIDIN, Julie. **Benedicto Lacerda and the Golden Age of Choro**. In. Luso-Brazilian Review. Madison, University of Wisconsin, vol. 48, p. 36-60, 2011.

LIRA, Mariza. **Chiquinha Gonzaga**: grande compositora popular brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

LIVINGSTON-ISENHOOR, Tamara Elena e GARCIA, Thomas George Caracas. **Choro**: a social history of a Brazilian Popular Music. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MEDEIROS, Alexandro Raicevich de. **Ernesto Nazareth e o Rio de Janeiro de seu tempo**: música e sociedade. 2005. 178f. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Letras e Arte, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

MELO, Guilherme de. **A música no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional [2ª ed.], 1947.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro**: Reminiscências dos Chorões Antigos. Rio de Janeiro: s/ed., 1936.

SARMENTO, Luciano Candido e. **Altamiro Carrilho**: flautista e mestre do Choro. 2005. 163f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, 2005.

SEVERIANO, Jairo. **Pixinguinha por ele mesmo**. Som Livre: 1997.

_____. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. Editora 34: 2008.

SILVA, Marília T. Barboza da & FILHO, Arthur L. de Oliveira. **Pixinguinha**: Filho de Ogum Bexiguento. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

SIQUEIRA, Batista. **Três vultos históricos da Música Brasileira**: Mesquita, Callado e Anacleto. Rio de Janeiro: D. Araújo, 1970.

SOUZA, Maria das Graças de [et al]. **Patápio, músico erudito ou popular?** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: teatro e cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **Pequena história da música popular brasileira**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **A música popular no romance brasileiro**. São Paulo: 34, 1997.

_____. **Música Popular: um tema em debate**. São Paulo: 34, 1997.

_____. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 1998.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Três compositores da música popular do Brasil**: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova. 2001. 190p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

VALENTE, Paula Veneziano. **A semente da transformação**: o renascimento do Choro na década de 70. In: Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, vol. 1, p. 01-08, 2012.

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

VERZONI, Marcelo Oliveira. **Ernesto Nazareth e o Tango Brasileiro**. 1996. 110f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 1996.

_____. **Os primórdios do choro no Rio de Janeiro**. 2000. 136 f. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2000.

_____. **Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth**: duas mentalidades e dois percursos. Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, vol. 24, nº. 01, p. 155-169, jan/jun. 2011.

ZANARDI, Jadir. **Benedicto Lacerda: e a Saudade Ficou**. Niterói: Muiraquitã, 2009.

ANEXO A – Apresentação do livro *A canção no tempo*

APRESENTAÇÃO

A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 2: 1958-1985) relaciona, classifica e analisa as canções que o povo brasileiro consagrou através dos anos, de 1958 a 1985, oferecendo uma abrangente visão musical dessa época. É, pode-se dizer, a história da música popular brasileira na segunda metade do século XX, contada por suas canções de maior sucesso.

Dividido em duas partes, cada uma correspondendo a uma determinada fase histórica, o livro apresenta 28 capítulos assim distribuídos: 1ª Parte: 1958 a 1972 — 15 capítulos; 2ª Parte: 1973 a 1985 — 13 capítulos. Considerando-se as quatro fases estudadas no volume 1, essas partes correspondem, respectivamente, à quinta e à sexta fase de nossa música popular no século vinte.

A estrutura dos capítulos é dividida em cinco segmentos. No primeiro são apresentadas e comentadas as composições de maior destaque. Seguem-se as relações de outros sucessos, de gravações representativas, de músicas estrangeiras de sucesso no Brasil e, por fim, uma cronologia geral. Complementam a obra índices remissivos das canções e das pessoas focalizadas.

Foram relacionadas neste volume 1.056 composições brasileiras de sucesso, dentre as quais 311 se destacaram e são comentadas. A esse número somaram-se 371 canções estrangeiras que marcaram presença do Brasil, atingindo-se o total de 1.427 composições. Nesta seleção incluíram-se, basicamente, dois tipos de canções: as que obtiveram sucesso ao serem lançadas — não importando sua qualidade ou permanência — e as que não obtiveram sucesso imediato, mas, em razão de sua qualidade, acabaram por merecer a consagração popular. Outra resolução adotada foi a de restringir a escolha aos sucessos de âmbito nacional, ignorando-se os exclusivamente regionais.

Para a localização das composições no tempo foram considerados os anos em que fizeram sucesso, os quais nem sempre correspondem aos anos em que foram compostas ou gravadas pela primeira vez. Isso acontece, por exemplo, com alguns lançamentos de fim de ano, cujas canções só começam a se projetar nos primeiros meses do ano seguinte. No repertório internacional constatou-se o fato freqüente de músicas que se popularizaram no Brasil anos depois de seu surgimento nos países de origem.

Considerando-se dispensável o levantamento de uma discografia completa das composições relacionadas, optou-se por uma seleção que constitui o segmento *gravações representativas*. São apresentados nessa seção fonogramas por meio dos quais pode-se acompanhar a trajetória dos principais cantores nacionais. Finalmente, entendemos que era importante acrescentar à obra uma cronologia que, além dos fatos musicais, registrasse acontecimentos ocorridos no país e no exterior.

Os trabalhos de pesquisa e redação deste Volume 2 puderam estender-se até setembro de 1998, tendo sido ouvidos depoimentos de dezenas de personagens que participaram da história — cantores, músicos, compositores —, transmitindo-se assim a informação diretamente dos autores e intérpretes das canções aos leitores.

A complementação da pesquisa seria realizada em uma infinidade de livros, jornais e revistas, consultados em coleções existentes na Biblioteca Nacional, ou em centenas de recortes dos acervos dos autores e do Arquivo Almirante, no MIS do Rio de Janeiro. Em vários desses periódicos encontram-se publicadas as paradas de sucesso de consulta indispensável para a escolha das composições. Também muito importante foi a cooperação de amigos que acompanharam a realização deste volume como o crítico Tárík de Souza — que, além de prestar valiosas informações e sugestões, colocou à disposição dos autores seu alentado arquivo —, os jornalistas Carlos Alberto de Mattos e Rodrigo Faour, o maestro Roberto Gnattali, os pesquisadores Paulo César de Andrade e Abel Cardoso Júnior, o ex-dono da Informasom, Yarkoff Sarkovas, que preparou os boletins das músicas mais executadas em rádio, e Roberto Chalub, grande admirador da MPB, em cujos álbuns de recortes foram recolhidos preciosos subsídios sobre a música popular nos anos sessenta.

Dedicando esta obra a todos os que amam a música popular brasileira, os autores se sentirão recompensados se o seu trabalho inspirar a realização de novos projetos que contribuam para o conhecimento, difusão e preservação de nossa memória musical.

Os Autores

ANEXO B – Carta do maestro Lindolpho Gaya – 1977

A propósito do Choro

É a hora do Choro. Muito tenho lido e ouvido a seu respeito. Recentemente, assisti às finais do concurso promovido pela TV Bandeirantes. O júri era do maior respeito, composto de valorosos e capazes defensores de nossas tradições populares. O resultado final, porém, foi de estarrecer. Enquanto eu esperava que se premiasse a criatividade dentro dos parâmetros do horo, o que se viu foi exatamente o contrário. Os prêmios maiores foram para uma imitação, o pastiche dos Choros já compostos até hoje.

A explicação li no *Jornal do Brasil*, de sábado, 29/10/1977, na reportagem de J.R. Tinhorão, que disse ter sugerido ao júri “que premiasse apenas os Choros interpretados de maneira mais convencional”. “Para premiar um Choro é preciso haver uma base de comparação.”

NÃO, senhor Tinhorão. Para premiar um Choro, antes de tudo, é preciso saber que valores estamos defendendo.

Isto é de grande importância para as novas gerações que querem fazer Choro e saber quais os caminhos. Na base do seu julgamento, os jovens compositores e executantes estão condenados a ser cópias de Jacob, Pixinguinha e outros, que nos legaram principalmente sua alta criatividade.

Creio que já é hora de saber e divulgar as bases fundamentais do Choro. Não é um violão de sete cordas, pandeiro ou cavaquinho e bandolim que lhe dão autenticidade. Uma BOA guitarra elétrica pode tocar um Choro melhor do que um MAU violão de sete cordas.

Fundamentalmente, o que caracteriza um gênero musical é seu ritmo. Assim, distinguimos imediatamente se uma música é uma valsa, samba ou rock, não importa por que instrumento é tocada.

Definido o ritmo, o compositor pode das asa à sua fantasia e compor de acordo com suas preferências. Assim, ele pode ser romântico, e nós teremos o Choro com o seu fraseado melódico cheio de rubatos, que é uma de suas características profundamente nacionais.

Se o compositor é um grande executante de seu instrumento, o choro poderá ter características virtuosísticas.

Nós cultuamos Pixinguinha porque passou por todas modalidades de Choro com maior capacidade de criação.

O Choro sempre facultou a seus compositores e executantes uma certa exibição narcisista, quaisquer que fossem suas tendências. Assim, quando a música era apresentada, eles sempre ficavam ansiosos pela impressão causada.

Havia os que gostavam de derrubar seus acompanhadores, como Candinho Silva com seu conhecido *O nó*, nascido polca e hoje tocado como Choro. Ou os Choros de Pascoal de Barros, saxofonista da orquestra de Fon-Fon, que também tocou em escolas de dança.

Cada instrumentista desenvolveu o Choro à sua maneira e de acordo com o seu meio.

Para falar só de pianistas, partindo de Nazareth, ainda temos Tia Amélia, um monumento vivo do Choro. Tivemos Centopéia, que conheci mais de informação. Carolina Cardoso de Menezes, digna continuadora de seu pai. Radamés, sempre na ativa, e Gaó, menos lembrado. Henrique Vogeler, autor de *Ai Ioiô*, excelente pianista, que se orgulhava de tocar as valsas de Chopin no tom que se pedisse. Benê Nunes, Djalma Ferreira, mais conhecido como pianista de samba. Dos novos, Salvador que está nos Estados Unidos e Laércio (o Tio).

Um detalhe importante é que todos os compositores e executantes sempre estiveram abertos a qualquer influência externa, desde que ela viesse a enriquecer sua música, acrescentando-lhe novas formas de expressão. Se assim não fosse, Nazareth seria considerado um compositor polonês fazendo Choro.

No final do estival do Choro, assisti a jovens querendo trazer sua contribuição ao enriquecimento do Choro, baseados nas informações que tinham dos Beatles, rock, etc. e o que se premiou foram as composições tradicionais, parecidas com tudo que já se fez, contrariando uma das principais forças do Choro que é a sua intensa criatividade.

Isso para não falar no Choro cromático de Benjamin Silva Araújo, cujo “pecado mortal” foi ser muito elaborado, de difícil comunicação popular.

Creio que é a hora de se aproveitar o interesse dos modernos meios de comunicação e estabelecer as bases fundamentais do Choro, não como uma peça estática de museu, mas como uma grande força de uma expressão brasileira viva.

É importante lembrar que o Choro traz consigo o mesmo elemento que permitiu ao jazz atingir seu grande desenvolvimento: improvisação. Esta é sua grande força. A alegria contagiante de brincar com a música quase como num circo.

Assim, quando se tratar de defender nossa música, o essencial é preservar o ritmo que a caracteriza. Foi baseado no ritmo que nossos compositores mais caros criaram as músicas que hoje amamos. Quanto às melodias e harmonias, eles tiveram a maior liberdade de criação. Assim, as novas gerações devem receber nossa música: um patrimônio que elas têm o direito e dever de enriquecer (CAZES, 1998, p.154-7).

ANEXO C – Clubes de Choro Brasileiros¹²⁴

Nome	Cidade	Natureza	Fundação	Sites
Clube do Choro de Curitiba	Curitiba	Entidade autônoma	2002	-
Clube do Choro de Belo Horizonte	Belo Horizonte	Associação sem fins lucrativos	2006	http://www.clubedoc horodebh.com.br/
Clube do Choro de São Paulo	São Paulo	Agremiação	1977-1979/2001/2015	-
Clube do Choro de Brasília	Brasília	-	1977	http://www.clubedoc horo.com.br/
Clube do Choro de Porto Alegre	Porto Alegre	Sociedade civil sem fins lucrativos	1989	-
Clube do Choro de Florianópolis	Florianópolis	Organização de nível internacional	2005	-
Clube do Choro do Maranhão	São Luís	Sociedade civil sem fins lucrativos	2002	http://fotolog.terra.com.br/choromaranhao
Clube do Choro de Rio Branco	Rio Branco	Sociedade civil sem fins lucrativos	-	-
Clube do Choro de Salvador	Salvador	Centro de Referência, Prática, Ensino-Aprendizado e Pesquisa de Música Brasileira	-	http://clubedochoroda bahia.blogspot.com/
Clube do Choro de Juiz de Fora	Juiz de Fora	Sociedade civil sem fins	1997	http://clubedochorofj.com.br

¹²⁴ Tabela extraída da dissertação de Bastos (2010, p.49-50). Segundo a autora, as informações foram obtidas por meio de consulta a trabalhos publicados, páginas da internet e mensagens eletrônicas trocadas com os responsáveis.

		lucrativos		
Clube do Choro de São Bernardo do Campo	São Bernardo do Campo	-	2006	-
Clube do choro da Paraíba	João Pessoa	Associação civil de direto privado sem fins lucrativos	1985	-
Clube do Choro Waldir Azevedo	Taubaté	-	2005	-
Clube do Choro de Santos	Santos	OSCIP (entidade de utilidade pública sem finalidade lucrativa)	2002	-
Clube do Choro de Goiânia	Goiânia	Associação de natureza cultural, sem fins lucrativos, legalmente constituído	1985	www.clubedochoro.org.br
Clube do Choro de Londrina	Londrina	Sociedade civil sem fins lucrativos	1976	-
Trombone e Cia.	Teresina	Entidade autônoma	2003	-
Clube do Choro de Maceió	Maceió	Ainda em construção	-	-

Outros Clubes de Choro¹²⁵

Nome	Cidade	Natureza	Fundação	Site
Clube do Choro de Vitória	Vitória			http://www.dicionariompb.com.br/clube-do-choro-de-vitoria
Clube do Choro de Betim	Betim			http://clubedochorobetim.comunidades.net/index.php
Clube do Choro de Búzios	Búzios			https://www.facebook.com/clubedochorobuzios

¹²⁵ Encontrados ao longo da presente pesquisa.

Clube do Choro de Joinville	Joinville			http://www.coligado.com.br/empresa/clube-do-choro-de-joinville-escolas-de-musica-centro-joinville-sc-186178
Clube do Choro de Santo Antônio de Jesus	Santo Antônio de Jesus			https://pt-br.facebook.com/marta.santana.104/posts/10200485311036446
Clube do Choro Pixinguinha	São José dos Campos			https://pt-br.facebook.com/ClubeDoChoroPixinguinha
Clube do Choro de Niterói				http://clubedochorodeniteroi.blogspot.com.br/

ANEXO D – Biografia de Benedito Nicolau dos Santos

Músico, escritor, crítico de arte, poeta, teatrólogo, conferencista, musicólogo e professor, Benedito Nicolau dos Santos nasceu em Curitiba no dia 10 de setembro de 1878. Estudou violoncelo, harmonia e composição com renomados professores. Durante a vida, dedicou-se a estudar ciência e arte com ênfase no campo da música. Durante anos, escreveu e depois publicou a obra *Sonometria e Música*, dividida em 4 volumes. Publicou também o livro didático *Cantigas da infância Homem*, além de diversos estudos de musicologia, entre os quais se destacam *Pauta Sinfônica*, *Tertúlias Musicais* e *Pauta Sintética*. Consta que Benedito Nicolau dos Santos escreveu cerca de 200 obras, dos mais variados gêneros musicais, como tangos, *schottisches*, valsas, polcas, operetas e peças religiosas. Ministrou palestras no Instituto Nacional de Música quando expôs o seu novo método de ensino sobre grafia musical. Escreveu diversos textos para revistas e jornais de sua época. Entre as suas 9 obras teatrais encontram-se *Erros do Coração*, *O Homem de Saia* e *Lição Amiga*. Foi um dos fundadores do Círculo de Estudos Bandeirantes e membro de várias associações culturais. Recebeu a cadeira número 19 da Academia Brasileira de Música. Benedito Nicolau dos Santos morreu em 9 de julho de 1956, em Curitiba (OTTO, 2012, p.51).

ANEXO E – Biografia de Augusto Stresser

Maestro, arranjador, pintor, ourives, poeta, jornalista e funcionário público. Augusto Stresser viveu apenas 47 anos e, apesar do seu pouco tempo de vida, demonstrou toda a sua aptidão artística. Natural de Curitiba, Stresser nasceu em 18 de julho de 1871, era filho prematuro e caçula de Theodoro Stresser e Izabel Pletz. Residiu primeiramente em uma casa no centro da cidade e alguns anos depois mudou seu endereço para uma região próxima ao bairro Bacacheri. Iniciou sua trajetória artística aos 7 anos de idade, demonstrando grande aptidão na pintura de quadros. Logo depois dessa primeira fase, Augusto Stresser passou a se dedicar à música e à fotografia. Na área musical ele aprendeu a executar flauta transversal, o flautim, o contrabaixo e também o piano. Foi um dos fundadores do Grêmio Musical Carlos Gomes, instituído em 28 de maio de 1893, e foi músico da Orquestra da Catedral Metropolitana de Curitiba. Compôs obras como a mazurca *Pérolas da Noite*, a fantasia *Prelúdio* e um hino em homenagem ao Cinquentenário do Paraná. A obra de maior expressão do artista foi, sem dúvida, a *Ópera Sidéria*, com livreto de Jayme Ballão, seu primo, e a orquestração do maestro Leo Kessler. Augusto Stresser estreou a primeira ópera com temas genuinamente paranaenses em 3 de maio de 1912, no antigo Theatro Guayra. Morreu em 18 de novembro de 1918 (OTTO, 2012, p.50).

ANEXO F – Texto de apresentação do *Songbook do choro curitibano*

A ideia de compilar partituras, gravações e imagens para a realização deste livro surgiu em meados de 2004, quando iniciei a pesquisa em acervos, periódicos e arquivos de música produzidos em Curitiba. Primeiramente recolhi composições de chorões contemporâneos, porém a descoberta de registros mais antigos surpreendentemente numerosos, estimulou-me a uma intensa procura por obras de músicos populares das primeiras gerações do choro curitibano. Foram reunidas partituras manuscritas e editadas, fonogramas e vídeos, que documentam oito gerações de compositores desta música em Curitiba. Com esse material, formatamos o projeto de publicação do *Songbook do Choro Curitibano*, reunindo em seu primeiro volume cinquenta obras musicais produzidas por quinze compositores de seis gerações.

A partir da aprovação do projeto pela Fundação Cultural de Curitiba, demos início a um intenso trabalho de organização, transcrição, revisão e adaptação das músicas, além da pesquisa iconográfica, de onde extraímos fotografias e imagens que ilustram esta edição. O resgate das músicas, aliado à história de seus compositores, me conduziu naturalmente a um contato mais estreito com os músicos e suas famílias, cujo apoio e incentivo foi fundamental para a concretização deste trabalho. Este é, portanto, o resultado de uma pesquisa cujo objetivo maior é divulgar obras e memórias dos artistas que construíram, com suas trajetórias de vida, o choro curitibano (OTTO, 2012, p.9).

ANEXO G – Eventos ligados ao choro em Curitiba entre 1990 e 2000

Festivais

Festival de Choro do SESC da Esquina
Festival Curitiba no Choro I (2004) e II (2010)

Programas de rádio

Programa Clube do Choro, apresentado por João Egashira na Rádio Lumen FM (PETERS, 2005, p.46)

Programa apresentado por Vicente Ribeiro na Rádio Educativa do Paraná (PETERS, 2005, p.53)

Programa *Choro vivo* apresentado por Noemi Osna na Rádio Educativa do Paraná (PETERS, 2005, p.46)

Gravações fonográficas

Waldir Teixeira e Ari Lunardon – *Chorinho em nova concepção* - 1997

Conjunto Choro e Seresta – *Conjunto Choro e Seresta* – 1999

Cláudio Menandro – *Sombra e água fresca* - 2003

Trio Emanochoro – *Sob proteção* - 2004

Cláudio Menandro – *Descansado* – 2005

André Prodóssimo – *Samba Paraná* – 2008

Daniel Migliavacca – *Bandolim* – 2009

Julião Boêmio – *Feijão no dente* - 2009

Sergio Albach e Trio de Ouro Catuaba Brasil – *Clarineteando* – 2009

I Festival Curitiba no Choro - 2010

II Festival Curitiba no Choro – 2010

Daniel Miglcavacca – *Tocando à vontade* – 2012

Lucas Miranda e Lucas Melo – *Papo de Xará* - 2014

Cláudio Menandro – *Choro em Curitiba* – 2015

Conjunto Choro e Seresta – *Gerações* – 2015

Outros acontecimentos

No TUC tem Choro – série de concertos

Participação do grupo de Choro curitibano *Conversa Fiada* no 1º Prêmio *VISA de MPB Instrumental*

Concerto *Uma rosa para Elizeth*

Comemoração do Dia Nacional do Choro em 2001 com uma Roda de Choro no Restaurante Beto Batata

Comemoração em Curitiba do Dia Nacional do Choro em 2002 com um dia inteiro de eventos em diversos locais

Lançamento do livro *Do quintal ao Municipal* na Livraria Werk, com a presença de seu autor, Henrique Cazes (PETERS, 2005, p.55)

Comemoração do centenário de Pixinguinha no Memorial de Curitiba

Grupos de Choro em Curitiba na Década de 2010

Duo Papo de Xará, com Lucas Mello (violão 7 cordas) e Lucas Miranda (cavaquinho) Pé-de-chinelo, com Marcelo Oliveira (sopros), Lucas Miranda (cavaquinho), Denis Mariano (percussão) e Vinícius Chamorro (violão 7 cordas). Curitiba no Choro, com Daniel Miranda (sopros), Lucas Miranda (cavaquinho), Ricardo Salmazo (percussão) e Lucas Mello (violão 7 cordas); Conjunto Acerta o Passo, com Renan Beneduzzi (cavaquinho), Jetson Souza (sopros), Wagner Bittencourt (violão) e Leonardo Rodrigues (pandeiro); Grupo Choro de Varanda, com

Emerson Rosales (cavaquinho), Jullyano Mota (acordeon) e Alessandro Andrea (violão 7 cordas), Jonas Lopes (bandolim) ; Relaxixora; Grupo Só de Leve;

ANEXO H – Texto lido na inauguração do Clube do Choro de Curitiba

Existe em Curitiba uma tradição do Choro que se inicia junto com o surgimento do rádio¹²⁶ e a conseqüente necessidade da formação dos chamados Conjuntos “Regionais” para acompanhar cantores e instrumentistas solistas. Duas das principais rádios são a PRB-2 e a Rádio Guairacá¹²⁷. Os dois regionais mais importantes foram o “Regional do Janguito” e o “Choro e Seresta”¹²⁸ (comandado na flauta por Tortato). Ambos possuíram em suas formações instrumentistas de grande talento, tendo como principais representantes Arlindo dos Santos (violão 7 cordas), Alaor (flauta), Moacyr (cavaco), Edmundo (pandeiro), Hiram (flauta), Janguito (cavaquinho) e muitos outros.

O “Choro e Seresta” se mantém vivo até hoje e perpetua a tradição todos os domingos pela manhã na feirinha do Largo da Ordem. Há também no Barigui¹²⁹ uma roda de choro todos os sábados à tarde, realizado pelo Simplicidade.

Hoje já começa a se formar uma nova geração de chorões, herdeiros de Arlindo dos Santos, Janguito e companhia. O Conservatório de MPB surge como um foco agregador desses novos talentos. Lá acontece toda quinta-feira às 17:00 uma roda de Choro comandada por Sergio Albach e Luciano Lima.

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

Uma das características dos chorões mais novos em Curitiba é o surgimento de compositores, fato não muito presente nas gerações anteriores¹³⁰.

Diante desse fervilhar ao redor do Choro, sentiu-se a necessidade de se criar em Curitiba um Clube do Choro. Existem Clubes do Choro em outros estados e um dos exemplos mais bem sucedidos é o Clube do Choro de Brasília.

¹²⁶ Os primeiros indícios do Choro em Curitiba podem ter ocorrido muito antes do surgimento das rádios em Curitiba.

¹²⁷ Para maiores informações, consultar Peters (2005).

¹²⁸ O *Conjunto Choro e Seresta* foi criado somente na década de 1970, e dessa forma não fez parte dos regionais que participavam da programação das rádios.

¹²⁹ Parque Barigui.

¹³⁰ Conforme visto anteriormente, existiram sim compositores de Choro nas gerações anteriores.

O Clube do Choro de Curitiba promoverá Rodas de Choro todos os sábados das 18:00 às 20:00 no Original Café¹³¹, onde se poderá escutar o Choro Tradicional e o Choro da nova geração. A roda é aberta a instrumentistas e cantores que desejarem dar uma canja. Os músicos que participarão da roda são... (Qualquer pessoa pode filiar-se ao Clube).

Como parte da programação do Clube do Choro, acontecerá todo primeiro sábado de cada mês o Festival Mensal de Choro de Curitiba. É uma mostra competitiva voltada para os compositores de Choro atuais. Existirá uma premiação em dinheiro e haverá a participação do público na eleição do melhor choro. A 1ª edição ocorre no dia 05 de outubro¹³² e as inscrições são abertas a todos os músicos.

O principal objetivo do Clube do Choro de Curitiba é manter via uma tradição que já existe a mais de um século, interpretando os choros de autores consagrados, portanto, preservando as bases que consolidaram o gênero e compondo novos choros, dando assim sua pequena contribuição para a evolução e renovação do Choro¹³³.

Carregado desse espírito, declaro inaugurado o Clube do Choro de Curitiba.

¹³¹ Como vimos anteriormente, o Clube mudou de sede e os horários das atividades também foram alterados.

¹³² Essa primeira edição aconteceu em 23 de abril de 2003 no Restaurante Beto Batata.

¹³³ Tal ingênua pretensão já foi discutida anteriormente, no corpo dessa dissertação.

ANEXO I – Programação da Semana Pixinguinha - 2003



Programação

- **19/abril**, sábado, das 12 às 15 horas. **Chorando Para Pixinguinha**
Roda de choro especial em que serão apresentados exclusivamente choros do brasileiríssimo Pixinguinha, com a participação dos integrantes do Clube do Choro: Claudio Menandro, Gabriel Schwartz, Fabiano Silveira, Julião Boêmio, Sergio Justen, Luiz Otávio Almeida e João Egashira.
Beto Batata, Rua Prof. Brandão, 678, Alto da XV - Fone 262 0840. Entrada franca.
- **20/abril**, domingo, das 18 às 22 horas. **Pixinguinha Dobrando a Esquina**
Roda de choro com o grupo Ebulu Fulô em homenagem ao generoso mestre da música brasileira, com a participação de Julião Boêmio, Daniel Miranda e Zezinho do Pandeiro.
Esquina Brasil, Rua Manoel Padilha de Lima, 171, Ahú - Fone 253 2189. Ingresso: R\$ 3.
- **21/abril**, segunda-feira das 22 às 24 horas. **Recordando Os Oito Batutas**
Apresentação de choro com formação semelhante à do lendário grupo que escandalizou e encantou o Brasil, criado e liderado por Pixinguinha no Rio de Janeiro nos anos 20. Com Claudio Menandro, Gabriel Schwartz, Fabiano Silveira, Julião Boêmio, Sergio Albach, Leandro Mulazani e Melina Mulazani.
Cine, Avenida João Gualberto, 81 - Fone 3024 8081. Ingresso: R\$ 4.
- **22/abril**, terça-feira, às 20 horas. **Cantando para Pixinguinha**
Pixinguinha deu vida a melodias que se tornaram clássicos da MPB nas vozes de Carmem Miranda, Orlando Silva, Vicente Celestino, Ismael Silva, Carlos Galhado e muitos outros. Nesta apresentação especial do projeto Terça Brasileira no Paiol, uma seleção de choros cantados por Aderly Santi e Melina Mulazani, com Claudio Menandro, Gabriel Schwartz e Julião Boêmio.
Teatro Paiol, Praça Guido Viaro s/nº, Prado Velho - Fone 213 1340. Ingresso: R\$ 5 e R\$ 2,50 (estudantes).
- **23/abril**, quarta-feira, às 10 horas. **Dia Nacional do Choro**
Grande roda de choro com os músicos do Clube do Choro: Claudio Menandro, Gabriel Schwartz, Fabiano Silveira, Julião Boêmio, Sergio Justen, Luiz Otávio Almeida

e João Egashira. Aberta à participação de músicos da cidade.

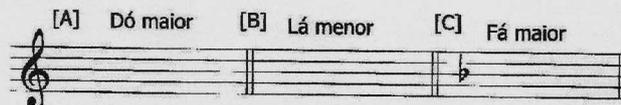
Boca Maldita, Avenida Luiz Xavier, Centro.

- **23/abril**, quarta-feira, às 20 horas. **Roda de Choro Especial**
Roda de choro especial com integrantes do Clube do Choro: Claudio Menandro, Gabriel Schwartz, Fabiano Silveira, Julião Boêmio e Luiz Otávio Almeida.
Beto Batata, Rua Prof. Brandão, 678, Alto da XV - Fone 262 0840. Entrada franca.
- **24/abril**, quinta-feira, às 17 horas. **Pixinguinha Na Escola**
Roda de Choro especial com a participação de alunos e professores do CMPB em reverência a um dos maiores símbolos de brasilidade na música.
Conservatório de Música Popular Brasileira, Rua Mateus Leme, 66 - Fone 321 3208. Entrada franca.
- **25/abril**, sexta-feira, às 17 horas. **Compositor de Choro, Um Cronista Sem Palavras**
Debate ilustrado entre compositores de choro sobre os temas: técnicas de composição, a inspiração, o choro no passado, no presente e no futuro.
Conservatório de Música Popular Brasileira, Rua Mateus Leme, 66 - Fone 321 3208. Entrada franca.
- **26/abril**, sábado, às 12 horas. **1º Festival de Choro de Curitiba**
Os compositores da cidade estão convidados a participar desta iniciativa especial do Clube do Choro, que objetiva revelar novos talentos em um dos mais autênticos gêneros da música popular brasileira.
Beto Batata, Rua Prof. Brandão, 678, Alto da XV, Fone 262 0840. Entrada franca.
- **27/abril**, domingo, às 11:30 horas. **Tocando Para Pixinguinha**
Concerto das orquestras À Base de Sopros e À Base de Corda, do Conservatório de Música Popular Brasileira, no projeto Onze e Meia, com programa especial sobre Pixinguinha. Direção artística: Sergio Albach (sopros) e João Egashira (cordas).
Conservatório de Música Popular Brasileira, Rua Mateus Leme, 66 - Fone 321 3208. Entrada franca.

ANEXO J - Figuras rítmicas recorrentes na construção das melodias de choro

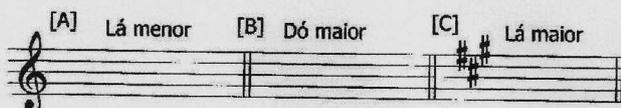
Carlos Almada

2) B na região relativa menor / C na região subdominante
ex.10:



— A em tonalidade menor:

1) B na região relativa maior / C na região homônima maior
ex.11:



Há também uma certa convergência entre os compositores na escolha da tonalidade central (i.e., da parte A) de um choro: normalmente adota-se uma tonalidade que seja “boa” para os principais instrumentos acompanhantes, violão, cavaquinho e bandolim. Em outras palavras, tonalidades cujas escalas forneçam o maior número de notas que coincidam com as cordas soltas desses instrumentos. A razão dessa preferência reside no fato de que acordes com várias cordas soltas soam mais vibrantes, resultando numa sonoridade geral mais cheia, sendo, além disso, no que se refere à execução, mais “naturais”, o que torna a interpretação do conjunto mais solta.

São, portanto, mais comuns os exemplos de choros num espectro restrito de tonalidades, que dificilmente vai além da seguinte lista (seguindo mais ou menos uma ordem decrescente de recorrência):

- Tonalidades maiores: fá, dó, sol e ré
- Tonalidades menores: ré, lá, mi e sol

RITMO

As células rítmicas apresentadas a seguir têm uma importância fundamental na linguagem do choro. Sendo as menores unidades construtivas possíveis, e uma vez combinadas a outras, resultam no tecido de uma idéia melódica autônoma. Serão subdivididas entre principais (mais características) e secundárias (de apoio):

ex.12:

Células rítmicas básicas do choro

1) PRINCIPAIS (1 tempo)



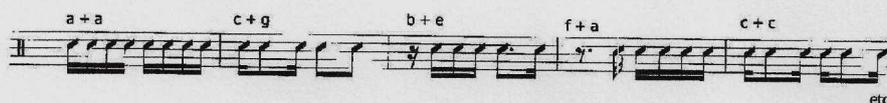
A Estrutura do Choro

2) SECUNDÁRIAS (1 tempo)



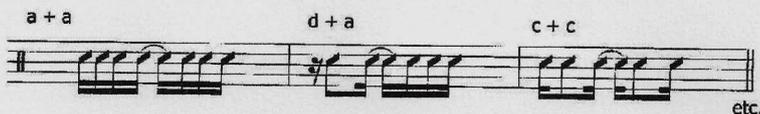
Tais células, ao serem dispostas duas a duas, formam aglomerados de dois tempos (ou um compasso)⁴ que chamaremos de *motivos rítmicos*. As possibilidades são inúmeras:

ex.13:



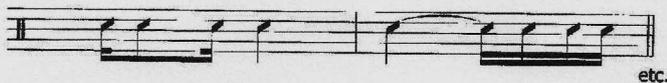
Podemos ainda obter outras variantes utilizando ligaduras de extensão.

ex.14:



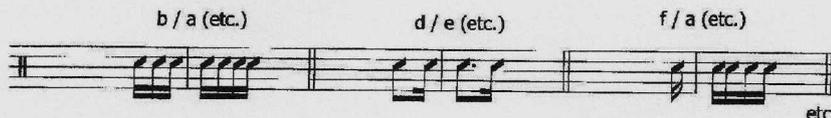
Seminimas, ainda que não possuam uma identidade rítmica suficientemente forte que as pudesse classificar entre as células mais usadas em choros, são em geral incorporadas a motivos, principalmente nos inícios ou nas conclusões de frases (ver mais à frente).

ex.15:



Anacruses são idiomáticas nos inícios de frases. Quase que invariavelmente uma das seguintes células é utilizada (ver Apêndice I, para uma discussão mais detalhada):

ex.16:



EXERCÍCIOS

Para este e os demais exercícios de arpejos que se seguirão é imprescindível que o estudante utilize todas as variações de *contorno* melódico que serão mostradas abaixo. Isso deve ser feito durante cada exercício, alternando (aleatoriamente, no caso ideal, como mostra o ex.18) os contornos dos arpejos compasso a compasso.

⁴ Como quase todos os gêneros da música popular brasileira, o choro é escrito em compasso binário, preferencialmente 2/4.

ANEXO K – Variações rítmicas da melodia

MÁRIO SEVE

O choro permite, ainda, mais liberdade em relação à *alteração das divisões rítmicas*. Estão aqui expostos dois exemplos típicos, onde cada figura rítmica é seguida das suas mais usadas *variações*. É importante que sejam praticadas, e sobre qualquer seqüência de notas. Algumas divisões, sem dúvida, se prestam mais a determinados estilos.

In addition, choro provides for greater freedom with relation to the alteration of rhythmic divisions. Here, we have two typical examples in which each rhythmic figure is followed by its most frequently used variations. It is important to practice them, and over any sequence of notes. Some divisions are, undoubtedly, more appropriate for certain styles.

figura / figure



variações / variations

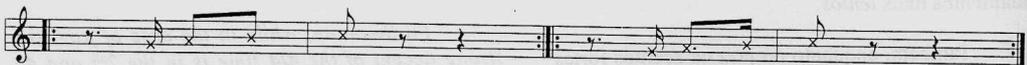
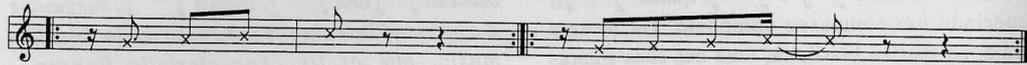
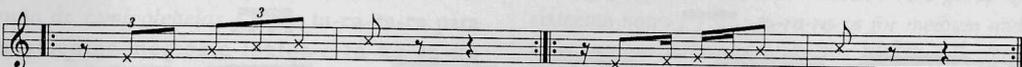


figura / figure



variações / variations



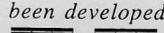
♦ Acentuações

As *acentuações* no fraseado, assim como as alterações nas divisões, devem obedecer à estrutura rítmica dos acompanhamentos – uma mesma frase em um choro pode ser tocada diferente para se adaptar a um samba, por exemplo.

Foram elaboradas variações a partir do grupo de semicolcheias . Algumas vão se encaixar melhor ora num samba, choro ou baião etc.

♦ Accents

The *phrasing accents*, as well as the *division alterations*, must obey the *rhythmic structure of accompaniments* – the same phrase in a choro can be played differently to be adapted to a samba, for example.

Variations have been developed from the group of sixteenth notes . At times, some will fit better in a samba, in a choro, in a baião, etc.

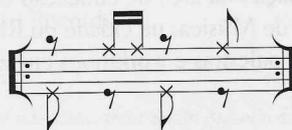
ANEXO L

Alguns padrões rítmicos de acompanhamento no choro (levadas de violão)

por Mauricio Carrilho

POLCA BRASILEIRA

ritmo básico:

exemplo 1 — *A vida é um buraco* (Pixinguinha):exemplo 2 — *Dança de urso* (Candinho):exemplo 3 — *Rato, rato* (Casemiro Rocha):exemplo 4 — *Coralina* (Albertino Pimentel):

MAXIXE

ritmo básico:

Musical notation for the basic rhythm, consisting of two staves. The upper staff shows a sequence of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The lower staff shows the corresponding bass line with eighth notes and rests.

variação 1:

Musical notation for variation 1, including the same rhythmic structure as the basic rhythm but with the addition of vocal syllables 'i ma ma' written above the notes in the upper staff.

variação 2:

Musical notation for variation 2, featuring the rhythmic structure and vocal syllables 'i ma ma' in the upper staff.

variação 3:

Musical notation for variation 3, showing the rhythmic structure and vocal syllables 'i ma ma' in the upper staff.

variação 4:

Musical notation for variation 4, showing the rhythmic structure without vocal syllables in the upper staff.

variação 5:

Musical notation for variation 5, including the rhythmic structure and vocal syllables 'i ma ma' in the upper staff.

variação 6:

Musical notation for variation 6, showing the rhythmic structure and vocal syllables 'i ma i' in the upper staff.

SCHOTTISCH

ritmo básico:



variação 1:



variação 2:



variação 3:



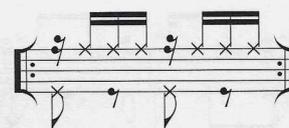
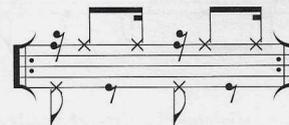
TANGO BRASILEIRO

ritmo básico / exemplo — *Sertanejo* (Mário Álvares):



CHORO

ritmos básicos:



CHORO

variação 1:

i ma ma i ma ma

variação 2:

variação 3:

i m a i i m a i

variação 4:

i ma ma i i ma ma i

SAMBADO

variação 1:

i ma

variação 2:

i ma i

variação 3:

i ma i i ma i

ANEXO M – Partitura de *Proezas de Solon*

Proezas de Solon

Choro

Revisão: Antonio Carlos Carrasqueira
Cifra: Edmilson Capelupi

Pixinguinha e Benedito Lacerda

The musical score consists of ten staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The notation includes various chords and melodic lines. The chords are as follows:

- Staff 1: F, D7, G7, C7, F, F
- Staff 2: C, G7/D, C7/E, F, D7, Gm, A7
- Staff 3: Dm, Bb, Abdim, F/A, D7, G7, C7, 1. F, 2. F
- Staff 4: A7, Dm, D7/F#, Gm, Em7(b5), Dm
- Staff 5: E7/G#, A7, C7, F, A7, Dm, D7/F#
- Staff 6: Gm, Dm, A7/C#, 1. Dm, 2. Dm, C7, Ao, §, e, ⊕
- Staff 7: ⊕, F, Bb, Cm7, C7, Ebm/Gb, F7, Bb, G7/B
- Staff 8: Cm7, F7, Bb, Bb7, Eb
- Staff 9: G7/B, Cm, Ebm/Gb, Bb/F
- Staff 10: C7/E, F7, 1. Bb, 2. Bb, Ao, §, e, *, C