

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

RODRIGO DA SILVA VELOZO  
CAMERATA CARIOCA E O “RESSURGIMENTO” DO CHORO ENTRE AS DÉCADAS  
DE 1970 E 1980

CURITIBA

2024

RODRIGO DA SILVA VELOZO

CAMERATA CARIOCA E O “RESSURGIMENTO” DO CHORO ENTRE AS DÉCADAS  
DE 1970 E 1980

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha  
de Música Cultura e Sociedade, como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: André Acastro Egg.

CURITIBA

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

da Silva Velozo, Rodrigo  
Camerata Carioca e o "ressurgimento" do choro  
entre as décadas de 1970 e 1980 / Rodrigo da Silva  
Velozo. -- Curitiba-PR, 2024.  
200 f.

Orientador: André Acastro Egg.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação  
Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do  
Paraná, 2024.

1. Ressurgimento do choro. 2. Grupo Camerata  
Carioca. 3. Tradição e modernidade na música  
brasileira. I - Acastro Egg, André (orient). II -  
Título.

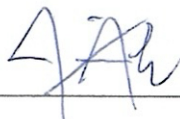
## TERMO DE APROVAÇÃO

RODRIGO DA SILVA VELOZO

CAMERATA CARIOCA E O RESSURGIMENTO DO CHORO ENTRE AS DÉCADAS  
DE 1970 E 1980

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música,  
do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de  
Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



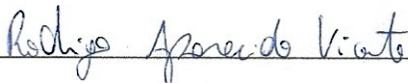
Prof. Dr. André Acastro Egg

PPGMUS/UNESPAR



Prof. Dr. Tiago Portella Otto

UNESPAR



Prof. Dr. Rodrigo Aparecido Vicente

PPGMUS/UNESPAR

Curitiba, 13 de agosto de 2024

## DEDICATÓRIA

A minha querida avó Milvia.

## **AGRADECIMENTOS**

A Meus pais, Cristiano e Delirdes, por sempre terem me apoiado ao longo da vida.

A meu padrasto Cláudio por sempre ter me incentivado nos estudos musicais.

À minha querida esposa Carla, sempre prestativa e compreensiva entendendo minhas ausências mesmo estando presente.

A todos os professores do PPGMUS, em especial ao professor Allan Oliveira e ao professor Fábio Poletto pelas aulas e dicas para desenvolvimento da pesquisa.

Ao grande professor e violonista Cláudio Fernandes pelo anos de orientação musical.

À CAPES por ter me concedido bolsa de estudos.

Aos mestres Joel Nascimento, Luiz Otávio Braga e Roberto Gnatalli pela atenção e presteza no envio de materiais para desenvolvimento da pesquisa.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho foi investigar o movimento identificado como ressurgimento do choro, ocorrido entre as décadas de 1970 e 1980. O estudo abordou os embates entre ideias relativas a identidades de tradição e modernidade. A investigação se deu a partir de revisão bibliográfica e análise comparativa das composições “*Terna Saudade*” e “*Ainda Me Recordo*”. A análise envolveu os arranjos gravados pela Camerata Carioca no disco “*Tocar*” (1983), comparadas em relação aos fonogramas em suas versões de 1907 (gravação realizada pela Banda do Corpo de Bombeiros, do Rio de Janeiro) e de 1947 (gravação de Pixinguinha e Benedito Lacerda), respectivamente. A comparação entre as gravações buscou apontar a utilização ou não de elementos simbólicos tidos como representantes de uma identidade de tradição ou modernidade no choro. O texto aborda o choro em seu contexto social e cultural das décadas de 1950 e 1960 na busca por melhor compreender o cenário da década de 1970 em interação com seu passado recente. Foi investigado o processo de estruturação e defesa de um conjunto de elementos simbólicos tidos como representantes das ideias de tradição e modernidade no choro. Em relação ao movimento de ressurgimento do choro, foi realizado um mapeamento das iniciativas tomadas pelos músicos, agentes culturais, governo federal, indústria fonográfica, jornalistas e entusiastas do choro. Quanto ao trabalho desenvolvido pelo grupo Camerata Carioca, desenvolvemos investigação sobre as atividades do grupo e seus discursos sobre o choro.

Palavras-chave: Ressurgimento do choro. Grupo Camerata Carioca. Tradição e modernidade na música brasileira.

## ABSTRACT

The aim of this study was to investigate the movement identified as the revival of choro, which occurred between the 1970s and 1980s. The study addressed the clashes between concepts relating to the identities of tradition and modernity. The research was based on a bibliographical review and comparative analysis of the compositions “*Terna Saudade*” and “*Ainda me Recordo*”. The analysis involved the arrangements recorded by Camerata Carioca on the album “*Tocar*” (1983), compared to the phonograms in their 1907 versions (recorded by the Rio de Janeiro Fire Brigade Band) and 1947 versions (recorded by Pixinguinha and Benedito Lacerda), respectively. The comparison between the recordings sought to point out the use or not of symbolic elements considered to represent an identity of tradition or modernity in choro. The text discusses choro in its social and cultural context of the 1950s and 1960s in an attempt to better understand the scenario of the 1970s in interaction with its recent past. The process of structuring and defending a set of symbolic elements considered to represent the ideas of tradition and modernity in choro was investigated. In relation to the choro revival movement, a mapping of the initiatives taken by musicians, cultural agents, the federal government, the recording industry, journalists and choro enthusiasts was carried out. As for the work developed by the Camerata Carioca group, we investigated the group's activities and its discourse on choro.

Key words: Choro revival. Camerata Carioca Ensemble. Tradition and modernity in Brazilian music.

## LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

TABELA 1. Repertório executado durante o espetáculo “ <i>Sarau</i> ”, em 1973, no Teatro da Lagoa .....	35
TABELA 2. Composições do disco <i>Memórias 2 – Chorando</i> , de Paulinho da Viola .....	36
TABELA 3. Composições do disco “ <i>Época de Ouro</i> ”, do Conjunto Época de Ouro .....	37
TABELA 4. Composições executadas no vídeo “Conjunto Atlântico – vídeo 2 – Choro das Sexta Feiras” .....	40
TABELA 5. Composições executadas pelo Conjunto Atlântico no Vídeo 3 do programa “ <i>Choro das Sextas-feiras</i> ” .....	43
TABELA 6. Composições executadas pelo Conjunto Atlântico no vídeo “Conjunto Atlântico e ...Inezita Barroso – Choro das Sextas-feiras vídeo 4” .....	44
TABELA 7. Composições do disco “ <i>Primeiro Festival Nacional de Choro – Brasileirinho</i> ” .....	46
TABELA 8 - composições do disco “ <i>Choro Novo – Volume 1</i> ” .....	47
TABELA 9 - composições do disco “ <i>Choro Novo – Volume 2</i> ” .....	47
TABELA 10 - composições do disco “ <i>Segundo Festival Nacional do Choro – Carinhoso</i> ” .....	50
TABELA 11 – discos gravados pelo “ <i>Projeto Pixinguinha</i> ” .....	64
TABELA 12 – discografia com participação de Joel Nascimento .....	74
TABELA 13 – Discos autorais de Joel Nascimento .....	75
TABELA 14 – Discografia autoral e contendo participações de Rafael Rabello .....	77
TABELA 15 – discografia contendo participações de Celso Silva .....	83
TABELA 16 – participações de Joaquim Santos em disco .....	84
TABELA 17 – discos gravados na década de 1990 com participação de Henrique Cazes .....	86
TABELA 18 – discográfica com participação de Edgard Gonçalves .....	87
TABELA 19 – discografia com participação de Beto Cazes .....	88
TABELA 20 – discografia contendo trabalhos autorais e participações de Luciana Rabello .....	90
TABELA 21 – faixas do disco “ <i>Tocar</i> ”, 1983, de Camerata Carioca .....	99

QUADRO 1. Padrões de progressão harmonia das frases um e três no choro, em tonalidade maior .....	128
QUADRO 2. Padrões de progressão harmonia da frase dois no choro, em tonalidade maior .....	128
QUADRO 3. Padrões de progressão harmonia da frase quatro no choro, em tonalidade maior .....	129
QUADRO 4. Padrões de progressão harmonia da frase quatro no choro, em tonalidade menor .....	130
QUADRO 5. Padrões de progressão harmonia da frase quatro no choro, em tonalidade menor .....	130

FIGURA 1. Esquema formal de um choro .....	120
FIGURA 2. Forma de um choro de três partes de 16 compassos .....	120
FIGURA 3. Cadência de preparação na casa dois da parte B para início da parte C na tonalidade de Fá maior .....	122
FIGURA 4. Cadência de preparação na casa dois da parte B para início da parte C na tonalidade de Fá maior .....	123
FIGURA 5. Trecho parte C arranjo “ <i>Terna Saudade</i> ”, de Luiz Otávio Braga, compassos 77 - 83; indicação de acorde de preparação (G7/9(13), compasso 83, para retorno à parte A .....	124
FIGURA 6. Indicação acordo do acompanhamento harmônico de “ <i>Terna Saudade</i> ”, compassos 13 – 24; arranjo de Luiz Otávio Braga .....	126
FIGURA 7. Indicação acordo do acompanhamento harmônico de “ <i>Terna Saudade</i> ”, compassos 25 – 35; arranjo de Luiz Otávio Braga .....	127
FIGURA 8. Indicação acordo do acompanhamento harmônico de “ <i>Terna Saudade</i> ”, compassos 25 – 35; arranjo de Luiz Otávio Braga .....	128
FIGURA 9. Exemplo de recapitulação; fragmento da composição “Bonicrates de muletas”, de Pixinguinha .....	131
FIGURA 10. Exemplo de recapitulação em fragmento na melodia parte A do arranjo de “ <i>Terna Saudade</i> ”, de Anacleto de Medeiros .....	131
FIGURA 11. Exemplo de recapitulação em fragmento na melodia parte B do arranjo de “ <i>Terna Saudade</i> ”, de Anacleto de Medeiros .....	132
FIGURA 12. Exemplo de recapitulação em fragmento na melodia parte C do arranjo de “ <i>Terna Saudade</i> ”, de Anacleto de Medeiros .....	132
FIGURA 13. Indicação de exemplo de recapitulação em fragmento na melodia e intensificação do desenho rítmico da parte A no arranjo para piano de “ <i>Terna Saudade</i> ”, de Anacleto de Medeiros .....	133
FIGURA 14. Indicação de exemplo de recapitulação em fragmento na melodia e intensificação do desenho rítmico da parte B no arranjo para piano de “ <i>Terna Saudade</i> ”, de Anacleto de Medeiros .....	133
FIGURA 15. Indicação de exemplo de recapitulação em fragmento na melodia e intensificação do desenho rítmico da parte C no arranjo para piano de “ <i>Terna Saudade</i> ”, de Anacleto de Medeiros .....	134
FIGURA 16. Indicação de intensificação do desenho rítmico na frase quatro da parte A, no arranjo de “ <i>Terna Saudade</i> ”, escrito por Luiz Otávio Braga .....	134
FIGURA 17. Indicação de intensificação do desenho rítmico na frase quatro da parte B, no arranjo de “ <i>Terna Saudade</i> ”, escrito por Luiz Otávio Braga .....	135
FIGURA 18. Indicação de intensificação do desenho rítmico na frase quatro da parte B, no arranjo de “ <i>Terna Saudade</i> ”, escrito por Luiz Otávio Braga .....	135
FIGURA 19. Indicação de intensificação do desenho rítmico na frase quatro da parte B, no arranjo de “ <i>Terna Saudade</i> ”, escrito por Luiz Otávio Braga .....	136
FIGURA 20 - indicação de intensificação do desenho rítmico na frase quatro da parte B, no arranjo de “ <i>Terna Saudade</i> ”, escrito por Luiz Otávio Braga .....	137

FIGURA 21. Padrões rítmicos recorrentes da linha melódica de composições do gênero valsa .....	138
FIGURA 22. Variações de padrões rítmico recorrentes na linha melódica de composições do gênero valsa .....	138
FIGURA 23. Seis maneiras de conduzir ritmicamente o acompanhamento violonístico para a valsa .....	138
FIGURA 24. Fragmento partitura para piano de “ <i>Terna Saudade</i> ” contendo exemplo de acompanhamento rítmico do gênero .....	139
FIGURA 25. Fragmento partitura do arranjo de “ <i>Terna Saudade</i> ” contendo exemplo de acompanhamento rítmico do gênero valsa .....	139
FIGURA 26. Fragmento partitura do arranjo de “ <i>Terna Saudade</i> ” contendo exemplo de acompanhamento rítmico do gênero valsa .....	140
FIGURA 27. Fragmento da partitura do arranjo de “ <i>Terna Saudade</i> ” contendo exemplo de acompanhamento rítmico do gênero valsa .....	140
FIGURA 28. Exemplo de coda em progressão V – I .....	145
FIGURA 29. Exemplo de coda no choro, fórmula com quatro notas (1 – 3 – 5 -1) ....	145
FIGURA 30. Exemplo de coda no choro, fórmula com cinco notas (1 – 3 – 5 – 3 – 1)	145
FIGURA 31. Exemplo de coda no choro, fórmula com cinco notas (1 – 3 – 6 – 5 – 1) em arpejo interrompido por apogiatura do VI grau da escola sobre a quinta do arpejo	146
FIGURA 32. Exemplo de coda no choro, fórmula com cinco notas (1 – 3 - 5 – 1) ....	146
FIGURA 33. Exemplo de coda no choro, fórmula com cinco notas (1 – 6 - 3 – 5 – 1) apogiatura ocupando a segunda semicolcheia .....	146
FIGURA 34. Exemplo de coda no choro, fórmula com cinco notas (1 – 3 – 6 – 5 – 1) com apogiatura descendente substituída por uma ascendente cromática .....	146
FIGURA 35. Fragmento com indicação de coda em compasso tético na composição “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, arranjo escrito por Radamés Gnattali .....	147
FIGURA 36. Fragmento com indicação de coda (parte final) da composição “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, arranjo escrito por Radamés Gnattali .....	148
FIGURA 37. Fragmento com indicação de coda em compasso tético na composição “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, arranjo escrito por Maria José Carrasqueira .....	148
FIGURA 38. Fragmento da partitura de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, parte A, com indicação de acompanhamento harmônico .....	150
FIGURA 39. Fragmento arranjo de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, de Radamés Gnattali, parte A, com indicação de acompanhamento harmônico .....	150
FIGURA 40. Fragmento da partitura de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, parte B, com indicação de acompanhamento harmônico .....	151
FIGURA 41. Fragmento arranjo de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, de Radamés Gnattali, parte B, com indicação de acompanhamento harmônico .....	151
FIGURA 42. Fragmento da partitura de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, parte B, com indicação de acompanhamento harmônico .....	152

FIGURA 43. Fragmento arranjo de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, de Radamés Gnattali, parte B, com indicação de acompanhamento harmônico .....	153
FIGURA 44. Exemplo de motivo rítmico celular do tango-brasileiro na composição “ <i>Brejeito</i> ”, de Ernesto Nazareth .....	154
FIGURA 45. Motivo rítmico celular do tango-brasileiro .....	154
FIGURA 46. Motivo rítmico celular do tango-brasileiro no arranjo de Radamés Gnattali da composição “ <i>Ainda Me Recordo</i> ” .....	155
FIGURA 47. Motivo rítmico celular do tango-brasileiro no arranjo de Maria José Carrasqueira da composição “ <i>Ainda Me Recordo</i> ” .....	156
FIGURA 48. Exemplo de padrão de reiteração de um mesmo motivo ou frase melódica .....	156
FIGURA 49. Exemplo de padrão de reiteração na melodia parte A do arranjo de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, escrito por Maria José Carrasqueira .....	157
FIGURA 50. Exemplo de padrão de reiteração na melodia parte B do arranjo de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, escrito por Maria José Carrasqueira .....	157
FIGURA 51. Exemplo de padrão de reiteração na melodia parte B do arranjo de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, escrito por Maria José Carrasqueira .....	157
FIGURA 52. Exemplo de padrão de reiteração na melodia parte C do arranjo escrito por Maria José Carrasqueira de “ <i>Ainda me Recordo</i> ” .....	158
FIGURA 53. Exemplo de padrão de reiteração na melodia parte A do arranjo de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, escrito por Radamés Gnattali .....	158
FIGURA 54. Exemplo de padrão de reiteração na melodia parte A do arranjo de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, escrito por Radamés Gnattali .....	159
FIGURA 55. Exemplo de padrão de reiteração na melodia parte B do arranjo de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, escrito por Radamés Gnattali .....	159
FIGURA 56. Exemplo de padrão de reiteração na melodia parte C do arranjo de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, escrito por Radamés Gnattali .....	160
FIGURA 57. Trecho da parte A do arranjo de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, escrito por Radamés Gnattali, contendo indicações numéricas de inflexões melódicas em relação ao acorde de acompanhamento harmônico .....	161
FIGURA 58. Trecho da parte B do arranjo de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, escrito por Radamés Gnattali, contendo indicações numéricas de inflexões melódicas em relação ao acorde de acompanhamento harmônico .....	162
FIGURA 59. Trecho da parte C do arranjo de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, escrito por Radamés Gnattali, contendo indicações numéricas de inflexões melódicas em relação ao acorde de acompanhamento harmônico .....	162
FIGURA 60. Trecho da parte A do arranjo de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, escrito por Maria José Carrasqueira, contendo indicações numéricas de inflexões melódicas em relação ao acorde de acompanhamento harmônico .....	162
FIGURA 61. Trecho da parte B do arranjo de “ <i>Ainda Me Recordo</i> ”, escrito por Maria José Carrasqueira, contendo indicações numéricas de inflexões melódicas em relação ao acorde de acompanhamento harmônico .....	162

FIGURA 62. Trecho da parte C do arranjo de “*Ainda Me Recordo*”, escrito por Maria José Carrasqueira, contendo indicações numéricas de inflexões melódicas em relação ao acorde de acompanhamento harmônico ..... 162

## LISTA DE SIGLAS

CNF - Comissão Nacional de Folclore

RPM - Revista de Música Popular

VS - Versus

MIS/RJ - Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

CSMP - Conselho Superior de Música Popular

HI-FI - High Fidelity

TV - Televisão

WEA - Warner/Elektra/Atlantic

PCN - Política Nacional de Cultura

IAB - Instituto dos Arquitetos do Brasil

AI - 5 - Ato Institucional 5

MEC - Ministério da Educação e Cultura

CONCINE - Conselho Nacional de Cinema

CNDA - Conselho de Direitos Autorais

EMBRAFILME - Empresa Brasileira de Filmes

STN - Serviço Nacional de Teatro

FUNARTE - Fundação Nacional da Artes

DAC - Departamento de Assuntos Culturais

SICAM - Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais

SOMBRÁS - Sociedade dos Músicos do Brasil

IMMuB - Instituto Memória Musical Brasileira

CID - Companhia Industrial de Disco

RCA - Rádio Corporation of América

BCE - Banda da Casa Edison

BCBRJ - Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro

LP - *Longplay*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
<b>1. A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE DE TRADIÇÃO.....</b>	<b>21</b>
1.1 As mudanças no cenário cultural: a reestruturação do Movimento Folclorista na década de 1950, seus pensamentos sobre a música popular urbana e construção de uma ideia de tradição e autenticidade.....	21
1.2 Revista da Música Popular e o ideário de autenticidade e inautenticidade.....	25
1.3 Década de 1960: (Re)organização, novas alianças e espaços divulgadores do choro. ....	28
1.4 Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e o Conselho Superior de Música Popular Brasileira.....	28
1.5 Jacob do Bandolim: um sentinela do choro.....	30
<b>2. O “RESSURGIMENTO” DO CHORO: INTEGRAÇÃO DENTRE MÚSICOS, AGITADORES CULTURAIS E A UNIÃO EM PROL DO GÊNERO E DA CULTURA NACIONAL.....</b>	<b>34</b>
2.1 Varandões, serestas e “ <i>Sarau</i> ”: o pontapé inicial do movimento de “ressurgimento” do choro.....	34
2.2 O programa “ <i>Choro das Sextas-feiras</i> ” e os “ <i>Festivais Nacionais de Choro</i> ”: espaços dedicados ao choro na programação televisiva.....	39
2.3 Viva, novos espaços para o choro!.....	50
2.4 O choro vem da Penha – do Sovaco de Cobra!.....	59
2.5 O Governo Federal como interventor cultural: a estruturação da Política Nacional de Cultura e abertura da Fundação Nacional das Artes.....	60
2.6 Choro e indústria fonográfica: o gênero nos holofotes das gravadoras.....	66
<b>3. DO APRENDIZADO INFORMAL, ÀS ESCOLAS, INSTITUTOS E UNIVERSIDADES: o processo de formação musical dos componentes da Camerata Carioca.....</b>	<b>71</b>
3.1 O conjunto Camerata Carioca, sua formação e os músicos que dele participaram.....	72
3.1.1 Joel Nascimento.....	72
3.1.2 Rafael Rabello.....	75
3.1.3 Luiz Otávio Braga.....	77
3.1.4 João Pedro Borges.....	79
3.1.5 Celso Silva.....	82
3.1.6 Joaquim Santos.....	83
3.1.7 Henrique Cazes.....	84
3.1.8 Edgard Gonçalves (Dazinho).....	86
3.1.9 Beto Cazes.....	87
3.1.10 Luciana Rabello.....	88
3.3 Camerata Carioca: o impacto de sua atuação na identidade musical do choro.....	94

<b>4 MUDANÇAS OU CONTINUIDADES: um estudo de caso sobre representações simbólicas de tradição e modernidade no choro a partir de uma análise comparativa entre arranjos escritos e gravados de “Terna Saudade” e “Ainda Me Recordo”</b> .....	<b>100</b>
4.1 Análise comparativa dos fonogramas de “Terna Saudade”.....	102
4.1.1 Análise aural de “Terna Saudade”, executada pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, em 1907.....	104
4.1.2 Análise do fonograma de “Terna Saudade” em sua versão do disco “Tocar” de 1983.....	107
4.2 Análise aural de “Ainda Me Recordo”, executada por Pixinguinha e Benedito Lacerda (1948).....	111
4.2.1 Análise comparativa do fonograma de “Ainda Me Recordo” em sua versão do disco “Tocar”, de 1983.....	114
4.3 Análise das partituras.....	118
4.4 Análise comparativa do arranjo escrito de “Ainda Me Recordo” - disco “Tocar” de 1983 em relação à partitura de piano da composição.....	140
4.4.1 A análise.....	142
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>163</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>169</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>178</b>

## INTRODUÇÃO

O desenvolvimento do choro vem sendo amplamente discutido nas últimas décadas na tentativa de compor narrativas que demonstrem e esclareçam sua estrutura multifacetada. O choro, embora seja uma manifestação musical consolidada, possui capítulos de sua história que necessitam ser investigados com mais afinco, pois podem trazer à tona novas perspectivas sobre suas características.

Esta dissertação surgiu da consideração sobre o número incipiente de pesquisas que versam sobre o desenvolvimento desta matriz da música popular brasileira e seus desdobramentos após a década de 1950. Verificou-se a existência, na historiografia nativa do choro, de um consenso baseado em duas concepções. A primeira é a identificação de um ostracismo do choro entre as décadas de 1950 e 1960, e a segunda é relativa à estruturação de um movimento de ressurgimento durante as décadas de 1970 e 1980. Segundo essa historiografia, o ressurgimento do choro nas décadas de 1970 e 80 se deu a partir de uma reorganização do circuito da música popular que envolveu músicos, jornalistas, agitadores culturais, governo federal e indústria fonográfica<sup>1</sup>.

Partindo destes pressupostos, este trabalho busca compreender os motivos que acarretaram a chamada fase de ostracismo do choro, se este fenômeno realmente existiu. Busca também analisar o movimento em torno do choro no decorrer da década de 1970 e o trabalho desenvolvido pelo grupo Camerata Carioca naquele momento.

A pesquisa mobilizou referências variadas (artigos, teses, livros, reportagens e matérias de jornal, dissertações, vídeos, *blogs* e *sites*) que trouxessem informações sobre o panorama histórico-cultural dos anos 1950, 1960 e 1970 e que discorressem sobre o choro de forma direta ou indireta. Foram consultados trabalhos acadêmicos que analisaram as políticas culturais, iniciativas de fomento ao choro e à música popular, instituições oficiais e não oficiais de incentivo à música e à cultura nacional, indústria cultural, indústria fonográfica e sobre o circuito musical.

Como fontes de pesquisa, foram selecionadas gravações do espetáculo “*Sarau*”, do programa “*Choro das Sextas-feiras*” e dos “*Festivais Nacionais do Choro*”, encontradas em plataformas de vídeo *online*. Foi estudado o documento da Política Nacional de Cultura.

---

<sup>1</sup> A ideia de ressurgimento do choro é marcada pela gravação do LP “*Época de Ouro*” em 1974, do Conjunto Época de Ouro, pela gravadora Continental, e pelos concertos de Abel Ferreira, Luperce Miranda, Joel Nascimento, Déo Rian, Os Carioquinhas, Paulo Moura e o conjunto de Radamés Gnatalli, na sala Cecília Meirelles, em 1976. Essas foram algumas das iniciativas que marcaram a reorganização do cenário musical da década de 1970 e o início do que passou a ser entendido como movimento de ressurgimento do choro.

Foram pesquisadas matérias e reportagens sobre o espetáculo “*Sarau*” e sobre as iniciativas de fomento ao choro publicadas no *Jornal do Brasil* durante a década de 1970 – pesquisa realizada no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Foi feito um levantamento de discos de choro, cruzando informações de sites das gravadoras e de instituições dedicadas a acervos fonográficos. Foram pesquisadas partituras e gravações das composições “*Terna Saudade*”, de Anacleto de Medeiros, e “*Ainda Me Recordo*”, de Pixinguinha, que foram encontradas nos sites Instituto Piano Brasileiro e Instituto Moreira Salles (versões de 1907 e 1948, respectivamente). E buscamos contato com alguns dos membros da Camerata Carioca na tentativa obter acesso às partituras dos arranjos executados pelo grupo.

No primeiro capítulo tratamos das mudanças no cenário artístico cultural que suscitaram a estruturação de discursos relativos à ideia de tradição, autenticidade, modernidade e inautenticidade na música popular e no choro; da seleção de elementos simbólicos representantes de uma identidade de tradição e modernidade no gênero e do mapeamento das figuras e projetos ligados a este processo.

Para isso, recorreremos a uma análise dos acontecimentos e eventos sociais e culturais ocorridos entre os anos 1950 e 1960, focalizando nas atividades desenvolvidas pelo Movimento Folclorista, nas publicações da *Revista da Música Popular*, na criação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, nas ações de seu Conselho Superior de Música Popular Brasileira e no processo de (re)organização da Indústria Fonográfica nos anos 1960.

O capítulo dois discute o processo de formação do movimento de ressurgimento do choro a partir do mapeamento dos agentes e de suas iniciativas. As análises abordam três grupos de atuação, sendo eles: (1) os músicos, produtores e agitadores culturais; (2) os agentes do Governo Federal; (3) a Indústria Fonográfica.

Partindo desta divisão pautamos como iniciativas dos músicos e agitadores culturais o desenvolvimento do espetáculo “*Sarau*”, o circuito de rodas de choro no subúrbio do Rio de Janeiro, o desenvolvimento do Programa “*Choro das Sextas-feiras*” da *TV Cultura* e os “*Festivais Nacionais do Choro – Brasileirinho e Carinhoso*”, organizados pela *TV Bandeirantes*. Relativo às atividades desenvolvidas pelo Governo Federal analisamos a estruturação da Política Nacional de Cultura e abertura da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE). Em relação à Indústria Fonográfica tratamos da reinserção de discos de choro nos catálogos comerciais das grandes gravadoras e seu reaparecimento na programação das emissoras de rádio.

O capítulo ainda aborda os entendimentos e visões desenvolvidas pelos músicos e simpatizantes do choro sobre quais seriam os elementos simbólicos representantes de uma tradição ou de modernidade no gênero e apresenta uma análise do contexto histórico, cultural, político e social ao qual o choro esteve ligado durante a década de 1970, problematizando sua produção, circulação e recepção a partir de diferentes perspectivas.

No capítulo três abordamos a formação musical dos integrantes da Camerata Carioca - Joel Nascimento (bandolim), Radamés Gnattali (piano), Pedro Paulo Borges (violão), Luciana Rabello (cavaquinho), Rafael Rabello (violão), Henrique Cazes (cavaquinho), Humberto Cazes (pandeiro), Luíz Otávio Braga (violão), Celso Silva (percussão), Maurício Carrilho (violão), Joaquim Santos (violão) e Edgard Gonçalves (saxofone e flauta), para elucidar os caminhos de aprendizagem percorridos pelos músicos chorões num período em que não havia uma instituição especificamente voltada ao ensino do choro.

Para elucidar tais processos realizamos o levantamento dos músicos que atuaram como professores dos integrantes da Camerata, as instituições de ensino musical nas quais os músicos estudaram, as rodas de choro de que participaram e outras formas de aprendizagem por eles buscadas para assimilar a linguagem e os maneirismos do gênero.

Partindo da análise do processo de formação dos integrantes do grupo, também pautamos a atuação musical de seus membros para desenvolver uma discussão acerca dos modos pelos quais se dá o processo de canonização de músicos ligados ao choro e da inserção destes no panteão de instrumentistas do gênero.

O capítulo quatro é um estudo de caso sobre as ideias relativas à identidade de tradição e modernidade no choro e sobre representações simbólicas destes polos no contexto social e cultural entre as décadas de 1970 e 1980 e no trabalho desenvolvido pelo grupo Camerata Carioca.

Para este estudo fizemos a análise comparativa dos arranjos (versão e escrita e gravada) de duas músicas presentes no disco “*Tocar*”, de (1983), sendo elas as composições “*Terna Saudade*”, de Anacleto de Medeiros e “*Ainda Me Recordo*”, de Pixinguinha. Os fonogramas da Camerata Carioca foram comparados com a versão de “*Terna Saudade*”, de 1907 (gravação realizada pela Banda do Corpo de Bombeiros, do Rio de Janeiro), e de “*Ainda Me Recordo*”, de 1947 (gravação de Pixinguinha e Benedito Lacerda). A escuta dos fonogramas é o eixo central para desenvolvimento das análises.

Propusemos, para desenvolvimento do trabalho, realizar análise musical comparativa das partituras das composições e versões gravadas em disco observando se ao longo dos

registros escritos são indicados elementos de dinâmica, andamento, técnicas de execução instrumental, harmonização, desenvolvimento melódico e textura conforme ocorrem nos fonogramas, elementos estes que poderiam ser vinculados a uma representatividade de identidade de tradição ou de modernidade no choro.

Para desenvolvimento das análises utilizamos como aparato metodológico as propostas de alguns autores. De Napolitano (2010), tomamos um conjunto de elementos interligados: os parâmetros verbo poéticos (os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem), os parâmetros musicais de criação (harmonia, melodia, ritmo) e os padrões de interpretação (arranjo, coloração timbrística etc.). Essa abordagem foi tomada em conjunto com as análises sobre a estrutura do choro expostas por Almada (2006), e sobre estilos e padrões de recorrência nos fraseados harmônico, melódico e rítmico do choro descritos por Sève (2021). O entendimento da gravação como sendo a apresentação final das ideias musicais dos compositores e intérpretes, foi tomado conforme apresentam Bent e Pople (2005). E o entendimento quanto à ideia de articulação musical, que em nosso caso se refere às sutilezas de execução na intensidade de execução instrumental, andamento, textura, técnicas instrumentais, inflexões melódicas e harmônica, foi tomado como apresentado por Wolff (1972).

O entrecruzamento do conjunto metodológico buscou analisar texto e contexto, problematizando as obras a partir de várias perspectivas, observando como se articulam as ideias de identidade de tradição e modernidade. Essa análise visa abordar o conjunto de composições e o trabalho do grupo Camerata Carioca para além das implicações estéticas mais abstratas e como um objeto sociocultural complexo e multifacetado.

Sendo assim, o referencial serviu como alicerce para a interpretação da obra do grupo em relação ao encadeamento histórico mais amplo do qual ela faz parte e é, dentre outras tantas, uma tentativa de síntese.

## 1. A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE DE TRADIÇÃO

A década de 1970 engloba uma série de acontecimentos significativos da história do choro que, ao serem analisados, nos possibilitam compreender de maneira mais ampla as dinâmicas de produção, reprodução, circulação e consumo do gênero num período de intensas modificações do cenário musical e cultural do país no qual discursos e embates relativos à ideia de identidade tradição vs modernidade, rupturas vs continuísmos foram amplamente realizados. Entretanto, para tal compreensão é importante contextualizarmos o processo de construção das ideias relativas aos polos de identidade de tradição e identidade de modernidade e sobre os embates em torno dos elementos simbólicos que seriam representantes destes dois polos no choro.

Para tanto, partimos de uma breve análise dos acontecimentos dos cenários cultural, musical, social e político do Brasil nas décadas de 1950 e 1960, buscando articulá-los posteriormente com o desenvolvimento do movimento em torno do gênero choro na década de 1970.

O estudo das décadas anteriores é importante no contexto desta pesquisa porque grande parte das figuras participantes do movimento ocorrido nos anos 1970 (músicos, folcloristas, radialistas, jornalistas) já eram atuantes ou iniciavam suas carreiras como agitadores culturais nas duas décadas anteriores ao movimento de ressurgimento do choro. Foi também nas décadas de 1950 e 60 que ocorreu o processo de seleção e estruturação de um conjunto de elementos simbólicos representantes das ideias relativas às identidades de tradição e de modernidade na música popular e no choro. As ideias construídas nas décadas de 1950 e 60 foram disseminadas ao longo desse período construindo uma narrativa sobre a música popular que se perpetua em certa medida até a atualidade.

### **1.1 As mudanças no cenário cultural: a reestruturação do Movimento Folclorista na década de 1950, seus pensamentos sobre a música popular urbana e a construção de uma ideia de tradição e autenticidade**

Segundo McCann (2004, p. 160 - 180), o surgimento de novos movimentos culturais na década de 1950 ocasionou mudanças significativas para o universo da música nacional e do choro. O novo *mainstream* musical acarretou a liberação dos grupos regionais de suas atividades de acompanhar os cantores e animar programas de auditório. Sobre este fato e sobre a atuação e importância dos grupos regionais na chamada “Era do Rádio”, Peters (2005,

p. 77 -97) afirma que entre 1930 e 1940 os conjuntos eram amplamente solicitados devido ao fato de que os músicos que os integravam não necessitavam de arranjos escritos para acompanhar os cantores nos mais diversos tons, estilos e gêneros musicais, visto que seus componentes tocavam de ouvido e improvisavam de maneira habilidosa durante a realização dos quadros de propaganda e sorteios dos programas.

A autora afirma, assim como Cazes (1998, p. 85 - 89) e Tinhorão (2014, p. 63 – 116), que os grupos regionais na época eram considerados um conjunto musical de formato moderno em relação a outras formações de grupos instrumentais e eram requisitados pelas emissoras de rádio por assumirem qualquer empreita musical que lhes fosse apresentada.

Ainda de acordo com Peters (2005), o conjunto regional apresentava vantagem em relação às grandes orquestras, que necessitavam de uma estrutura organizacional maior para desenvolvimento de seus trabalhos, o que ia na contramão das necessidades imediatistas das rádios, já que os programas eram transmitidos ao vivo e por vezes suas demandas necessitavam ser supridas de prontidão. Além disso, os grupos regionais apresentavam um baixo custo financeiro para as emissoras, já que eram compostos por cinco ou seis músicos, assim viabilizando serem mantidos de maneira fixa na folha de pagamento.

A autora também discorre que os conjuntos regionais foram amplamente utilizados pelas emissoras de rádio entre as décadas de 1930 e 1940, período em que este meio de comunicação era o principal veículo de entretenimento, lazer e divulgação cultural no país, mas que a chegada diferentes gêneros estrangeiros; a entrada na era dos *disc-jokeys* e o início das transmissões televisivas a partir da década de 1950 mudaram de maneira brusca as dinâmicas de produção, circulação e recepção do choro, bem como as dinâmicas culturais estruturadas pelas rádios, dinâmicas que até então pareciam consolidadas.

No que se refere especificamente à televisão, a chegada do novo meio de comunicação em 1954 marcou o início de uma transição na forma de consumir bens culturais no país, em especial a música. Já nos primeiros anos de funcionamento das tele transmissões houve o fechamento de muitos programas de rádio e a dispensa de conjuntos regionais, assim gerando um estreitamento da visibilidade midiática do gênero e de muitos outros gêneros ou estilos da música popular nacional. Isso decorreu da dinâmica de produção e divulgação cultural adotada pelas emissoras que apresentavam os trabalhos ao público quase que exclusivamente por meio de gravações, ficando as apresentações ao vivo a cargo dos ícones musicais do momento. Esse modelo de trabalho contribuiu também para uma diminuição do número de gravações de discos e grupos voltados ao choro no cenário musical nacional, já

que naquele momento as gravadoras estavam interessadas em investir de maneira mais incisiva em produtos musicais de consumo imediato para atender as demandas do momento, conforme apontam Cruz (2016, p. 49 - 59), Peters (2005, p. 98 - 108) e Tinhorão (2014, p. 217 - 262).

Com um novo cenário cultural instalado no país passou a vigorar um maior interesse no consumo de produções artísticas internacionais, sobretudo as latino-americanas e norte-americanas. Por conta disto uma parcela de jornalistas, radialistas, músicos e pesquisadores passaram a desenvolver um discurso mais incisivo em defesa da produção cultural nacional e a tomar iniciativas para preservar as manifestações musicais das diferentes regiões do país. Um dos primeiros movimentos que apresentou uma pauta em defesa da cultura nacional de forma mais sistemática foi o Movimento Folclorista.

Estruturado a partir da Comissão Nacional de Folclore no final da década de 1940, o Movimento teve seu ápice no decorrer da década de 1950 quando buscou desenvolver diferentes eventos e iniciativas em prol do folclore e da cultura nacional. São exemplos de iniciativas deste período: Semana Nacional do Folclore em 1948, 1949, 1950, 1952; Congresso brasileiro de Folclore em 1951, 1953, 1959, 1963; Congresso Internacional de Folclore em 1954; Campanha em defesa do folclore brasileiro 1958; Carta do Folclore Brasileiro 1951/1952.

O conjunto de congressos surgiu para discutir e estipular possíveis elementos simbólicos característicos do folclore nacional. Após a realização do Congresso Nacional em 1951 ficou definido pela Comissão que:

“O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do Folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual. 2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica. 3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular. 4. Em face da natureza cultural das pesquisas folclóricas, exigindo que os fatos culturais sejam analisados mediante métodos próprios, aconselha-se, de preferência, o emprêgo dos métodos históricos e culturalistas no exame e análise do Folclore. 1. É reconhecida como fundamental à pesquisa do Folclore Brasileiro, a necessidade do levantamento prévio do calendário folclórico, destinado a fixar as datas em que se celebram, em cada Município, as festas tradicionais de maior repercussão social. Consideram-se como incluídas entre estas festas as de caráter regional (festas de padroeiro, festas de colheita, moagem, marcação de gado, vaqueijadas, etc.), as de comemoração geral (festas do ciclo do

Natal, de carnaval, da Semana Santa, de São João, do Divino Espírito Santo, etc.), e as festas especiais, isto é, comemorações locais, promovidas por grupos étnicos ou sociais com o propósito de determinada celebração” (CNF. Carta do Folclore Brasileiro. Anais I Congresso Brasileiro de Folclore, 1951, p. 1 - 5)

Para os folcloristas a presença parcial ou total desses elementos nas manifestações musicais representaria a “autenticidade brasileira”, as “raízes do país”, a “alma brasileira”.

Já no que diz respeito aos métodos de pesquisa, é possível notar a partir da leitura do documento o aconselhamento do uso de métodos próprios ou métodos históricos e culturalistas, pois segundo os componentes da Comissão estes possibilitariam separar a “música interessada”<sup>2</sup> da “música desinteressada”<sup>3</sup>. Esta separação, segundo eles, não só viabilizaria o fortalecimento do entendimento sobre as manifestações folclóricas, mas também possibilitaria a sistematização da coleta de dados das manifestações, possibilitando uma catalogação e divisão de seus dados (VILHENA 1997, p. 171 - 202).

Ao analisarmos os dados apresentados na Carta do Folclore redigida pela CNF, podemos perceber que embora houvesse a intenção de unificar o entendimento sobre folclore, Fato folclórico e apresentar um método para coleta, análise e catalogação das manifestações folclóricas brasileiras, as fundamentações expostas não apresentam metodologia clara. Também é possível identificar a tentativa de instituição de um discurso sobre o que seria ou não interpretado como a “música verdadeiramente nacional” (C.N.F, 1951)

Outro ponto abordado durante as reuniões e eventos organizados pelos folcloristas diz respeito à música popular urbana. Embora o Movimento Folclorista já viesse se desenvolvendo desde os fins da década de 1940, como exposto anteriormente, foi somente na década de 1950 que estudos e discussões sobre a música popular urbana foram integrados às reuniões da Comissão Nacional de Folclore. Até então a Comissão considerava que a música popular urbana não representava as raízes brasileiras por não possuir o que denominavam como os três elementos básicos característicos da tradição musical popular (continuidade cultural com o passado; criação espontânea; produção coletiva), conforme nos expõe Wasserman (2002, p. 64).

Ainda segundo a autora, este pensamento desenvolvido pelos membros da Comissão partia do pressuposto de que a música tradicional e de raiz era apenas aquela produzida e executada por sociedades afastadas dos centros urbanos e que, por este motivo, não haviam de

---

<sup>2</sup> De acordo com os membros da Comissão do Folclore música desinteressada seria aquela criada para o puro deleite e livre de funcionalidades.

<sup>3</sup> Segundo os membros da Comissão do Folclore a música interessada seria aquela vinculada ao cotidiano, música.

deturpado com o processo de modernização que, muitas vezes, incorporava elementos das culturas estrangeiras.

Vilhena (1997, p. 135 - 188), por sua vez, afirma que embora para uma parcela dos folcloristas a música popular urbana não representasse as raízes da brasilidade devido à não ligação com os elementos simbólicos característicos apresentados na Carta do Folclore Nacional e defendidos nos Congressos de Folclore, para outros membros da comissão e do Movimento (Renato Almeida, Luiz Heitor Correia de Azevedo) tanto o choro quanto o samba urbano apresentavam relações com o folclore tradicional, pois os gêneros seriam síntese de como diferentes processos sociais se modificam e alteram tradições dando a elas função atual. Ou seja, os gêneros representam um folclore urbano que se formou entre o fim do século XIX e primeiras décadas do século XX na antiga capital federal a partir da confluência das diferentes etnias naquela região.

É curioso notar que embora o Movimento Folclorista só tenha inserido em suas discussões uma possível existência de um folclore urbano na metade da década de 1950, essa ideia já vinha sendo defendida desde os finais da década de 1940 por Almirante em seus programas de rádio.

Os programas apresentados pelo radialista e compositor discorriam sobre a história de diferentes gêneros da música popular brasileira, colocavam em evidência músicos e composições ligados ao choro e samba produzidos no Rio de Janeiro e realizava discussões sobre elementos simbólicos que seria representantes de identidade de tradição e modernidade no choro e em outros gêneros e estilos da música popular brasileira, o que nos demonstra que anteriormente à inserção de tais discussões no cerne do Movimento Folclorista elas já eram desenvolvidas por outras figuras que não fizeram parte do Movimento (MCCANN, 2004, p 165 -176; NAPOLITANO, 2010, p. 56 - 73).

Embora no decorrer da década de 1940 já tivesse iniciado o desenvolvimento de discursos relativos à necessidade da defesa da produção da cultura nacional e sobre a existência e definição de elementos simbólicos representantes de uma ideia de tradição e modernidade no choro e no samba, foi a partir dos trabalhos desenvolvidos pela Comissão Nacional de Folclore e de seus congressos realizados no decorrer da década de 1950 é que as discussões sobre estes assuntos foi mais sistematizada, conforme apontamos anteriormente.

## 1.2 Revista da Música Popular e o ideário de autenticidade e inautenticidade

Os pensamentos apresentados pelos folcloristas acerca dos elementos característicos do folclore rural e do folclore urbano, bem como seu discurso sobre a preservação da produção cultural nacional serviram de base para estruturação de um projeto historiográfico que buscou dar continuidade ao mapeamento e divulgação de produções que pudessem ser consideradas como parte de uma “verdadeira autenticidade musical brasileira”.

Essa proposta foi encampada pela *Revista da Música Popular*, de periodicidade mensal, editada por Lúcio Rangel e Pécio Moraes a partir de 1954. A intuição de Lúcio Rangel e Pécio Moraes para os trabalhos no periódico, segundo Silva (2012, p. 115 – 166) e Wasserman (2002, p. 81 – 118), era o de apresentar ideias estético ideológicas ligadas à noção de tradição musical brasileira, que tinha suas bases na produção artístico musical do samba e do choro da década de 1930 e no folclore nacional. Os autores discorrem que na visão dos dois jornalistas essas produções artístico culturais – o choro e o samba, deveriam ser preservadas para fortalecer a identidade nacional e não serem “contaminadas” com os “elementos modernos” da produção cultural internacional que estava em alta no país.

A revista contou com quatorze edições que circularam entre 1954 e 1956 que eram direcionadas a leitores apreciadores da “velha música”, colecionadores de disco e estudiosos da música executada por nomes como Noel Rosa, Ismael Silva, Wilson Batista, Noel Rosa e Aracy de Almeida. O trabalho de Lúcio Rangel e Pécio de Moraes na revista tinha como objetivos recuperar o que considerava um passado glorioso, que representava a “alma brasileira”, além de recolher organizar e compartilhar materiais da produção cultural nacional tendo o intuito de manter a fidelidade das expressões regionais (GARCIA 2010, p. 7 - 22; MCCANN, 2004, p. 160).

Para isso, o periódico contou com publicações de nomes como Almirante, Ary Barroso, Cláudio Murilo Leal, Clemente Neto, Millor Fernandes, Evaldo Rui, Fernando Lobo, Flávio Porto, Haroldo Barbosa, Jorge Guinle, José Sanz, Manuel Bandeira, Mozart Araújo, Sérgio Braga, Sérgio Porto, pesquisadores que defendiam a existência de uma música brasileira “autêntica” nascida e criada no Rio de Janeiro.

Esse ideário de uma produção musical “autêntica” defendido pela RMP partia da concepção de que a música popular deveria englobar elementos identificadores de certa “pureza”. Ou seja, seria aquela que guardasse características folclóricas, que correspondesse a uma forma musical cuja origem estivesse demarcada no passado, atrelada a uma rede de significados simbólicos e vinculado às três raças, caso do choro e do samba da década de

1930 – assim como propunham os membros que integraram o Movimento Folclorista e formularam a Carta do Folclore (FERNANDES 2010, p. 137 - 151; WASSERMAN 2002, p. 81 - 118).

É interessante lembrar que este discurso relativo a elementos representantes de uma autenticidade e tradição adotado pelos membros da Revista de Música Popular, jornalistas, folcloristas, radialistas e pesquisadores da década de 1950, já vinha sendo desenvolvido desde a década de 1930 por figuras como Mário de Andrade, mas que agora estava sendo ressignificado a partir das observações das modificações e alterações da produção cultural que vinham ocorrendo no período, conforme nos apontam Bastos (2009, p. 34 – 38) e McCann (2004, p. 160 -180).

A partir dos expostos de Fernandes (2010, p. 137 – 151), Wasserman (2002, p. 81 – 118), Bastos (2009, p. 34 – 38) e McCann (2004, p. 160 -180) fica claro que as ideias apresentadas na RMP tiveram seus princípios baseados nas considerações tecidas por Mário de Andrade e que o desejo de mapear e documentar as manifestações musicais populares do Brasil dos editores e colaboradores do periódico foi permeado pela tentativa de demarcação de uma ideologia carioca federal popular<sup>4</sup>.

Além da demarcação de uma ideologia carioca federal popular, também é notável a presença de uma necessidade pessoal e particular de fixar uma história oficial de diferentes gêneros, dentre os quais o choro e o samba compostos na década de 1930 são considerados representantes da “pureza da cultura” e de uma “identidade nacional”. A problemática desses discursos e estudos desenvolvidos no interior da *Revista de Música Popular* era a perpetuação de uma visão conservadora sobre a música popular nacional, o que tornava os trabalhos realizados pelas figuras envolvidas na instituição e no movimento em trabalhos histórico memorialistas, de relação romântica com o objeto pesquisado e de um viés colecionista.

Cabe salientar que mesmo em meio às problemáticas das pesquisas desenvolvidas pelas figuras ligadas à Revista de Música Popular é inegável a importância que o periódico teve para a divulgação de manifestações culturais nacional e para o processo de sistematização de estudos referentes à música popular urbana (FERNANDES 2010, p. 7 - 22; SILVA 2012, p. 75 - 146; WASSERMAN 2002, p. 13 - 118).

A partir da observação dos trabalhos desenvolvidos pelo Movimento Folclorista, pela Revista da Música popular e da observação do panorama cultural da década de 1950, é possível perceber que o período foi marcado por acomodar duas tendências conflitantes – uma

---

<sup>4</sup> Termo utilizado por Fernandes (2010, p. 204 - 212) para representar o ideário de que a produção cultural realizada no Rio de Janeiro seria representante de brasilidade, de autenticidade.

em defesa de um nacionalismo cultural e outra que pregava um grande investimento internacional.

Enquanto de um lado as rádios estabeleceram o consumo de uma diversidade de gêneros musicais nacionais durante as décadas de 1930 e 1940, as grandes gravadoras investiam no lançamento de novos produtos culturais (latino-americanos e norte-americanos) no cenário nacional e as emissoras de televisão instituíam uma nova dinâmica de consumo de bens culturais, por outros músicos, pesquisadores, radialistas e jornalistas como Almirante, Lúcio Rangel, Pêrsio Moraes e outros buscaram formular estratégias e executar projetos para fortalecer a música nacional.

O panorama cultural marcado por tendências conflitantes nos demonstra a expansão da arena cultural popular no Brasil da década de 1950, arena que se alargaria ainda mais durante a década seguinte (GARCIA 2010, p. 7 - 22; MCCANN 2004, p.160 - 234; NAPOLITANO 2010, p. 56 - 73).

### **1.3 Década de 1960: (Re)organização, novas alianças e espaços divulgadores do choro.**

Na década de 1960 as iniciativas em prol da defesa da cultura nacional e as discussões opondo autenticidade e inautenticidade, modernidade e tradição, universalismo e nacionalismo, ruptura e continuísmo seguiram marcando o meio da música popular e do choro de forma intensa. O movimento bossanovista apresentou dinâmicas estéticas diferentes das até então adotadas no choro e no samba e segundo Poletto (2022)<sup>5</sup> *“ao especular conscientemente e criativamente com os elementos fundamentais da canção, a bossa nova angariou sua reputação de gênero inaugural da modernidade no campo da música popular no Brasil”*.

Junto às intensas modificações causadas pelo movimento bossanovista, a década de 1960 também foi marcada pelo estreitamento das relações entre músicos participantes do movimento e figuras políticas, relações estas que visavam a elaboração e execução de políticas públicas culturais, bem como a abertura de instituições culturais voltadas à música popular (BASTOS 2010, 64 - 78; FERNANDES 2010, p. 152 - 174).

---

<sup>5</sup> <https://transatlantic-cultures.org/pt/catalog/bossa-nova>. Consultado em 15 de julho de 2024.

#### 1.4 Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e o Conselho Superior de Música Popular Brasileira

Uma das primeiras instituições federais de apoio à preservação da cultura nacional foi o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, aberto em 1965. Idealizado por Carlos Lacerda, então governador do Estado do Guanabara, no Rio de Janeiro, o recém-criado museu tinha como propósito receber e abrigar coleções de disco, partituras, fotos e outros documentos que porventura pudessem representar a história e a cultura do Rio de Janeiro, a mesma história defendida pelos membros da *Revista da Música Popular*<sup>6</sup>, como nos apresenta Pereira (2023, p.25 - 66).

A abertura do MIS-RJ marca o início de uma fase de maior organização dos agentes da música popular brasileira na década de 1960. Dentre às iniciativas ocorridas no Museu destacamos a criação do Conselho Superior de Música Popular Brasileira, em 1966. O Conselho funcionou, segundo Fernandes (2010, p. 181-190), como mais uma das frentes de resistência à internacionalização musical no país e contou com figuras ligadas à defesa e perpetuação da memória do que seria considerada a “autêntica música popular brasileira”.

A lista dos integrantes do Conselho reúne alguns dos principais nomes envolvidos com a pesquisa e a produção cultural da música popular no Rio de Janeiro da época, dos quais podemos citar: Alberto Rego; José Ramos Tinhorão; Juvenal Portela; Almirante; José Lino Grunewald; Lúcio Rangel; Paulo Medeiros e Albuquerque; Paulo Roberto; Aluísio de Alencar Pinto; Jacy Pacheco; Maria Helena Dutra; Paulo Tapajós; Ary Vasconcelos; Baptista Siqueira; Brício de Abreu; Jacob Pick Bittencourt (Jacob do Bandolim); Ilmar Gastão de Carvalho; Hermínio Bello de Carvalho; Mário Greenhalg Cabral; Renato Almeida; Marisa Lira; Ricardo Cravo Albin; Marques Rebello; Sérgio Cabral; Cruz Cordeiro; Dulce Lamas; Edigard Alencar; Édison Carneiro; Haroldo Costa; Flávio Eduardo de Macedo Soares; Eneida de Moraes; Jota Efegê; Mauro Ivan; Sérgio Porto; Mozart de Araújo; Sílvio Túlio Cardoso; Nelson Lins Barros; Nestor de Holanda; Vasco Mariz; Vinícius de Moraes.

Ao analisarmos a lista de membros do Conselho Superior de Música Popular do MIS-RJ apresentada por Fernandes (2010, p. 184) podemos observar que houve o intuito de formar um núcleo de figuras já conhecidas no meio musical e cultural para dar peso às atividades que fossem organizadas e desenvolvidas pela instituição e pelo Conselho, visto que seus integrantes foram personagens participantes dos fatos narrados.

---

<sup>6</sup> os primeiros documentos recebidos pelo museu faziam parte dos arquivos de Almirante, ao qual foram somados posteriormente os materiais dos arquivos de Lúcio Rangel e Jacob do Bandolim

Sobre a forma de trabalho adotada pelo CSMP, o autor aponta para a estruturação de uma rede de ações interligadas que visava fazer a divulgação dos eventos e iniciativas tomadas por parte de qualquer um de seus integrantes, assim gerando um fortalecimento da preservação de uma dada memória (da música produzida entre as décadas de 1920 e 1930) nos diferentes meios de comunicação da época. Fernandes (*ibidem*) ainda expõe que de modo geral as iniciativas e eventos organizados pelo Conselho Superior de Música Popular buscavam dar maior notoriedade às atividades desenvolvidas no interior do MIS/RJ e levantar verbas para a realização de trabalhos, pois embora fosse uma instituição federal de apoio à cultura nacional o museu recebia verbas ínfimas para custear seus projetos.

Por conta da realidade financeira do museu, a instituição e o CSMP não estruturaram muitos projetos de preservação das memórias da música popular, mas as poucas iniciativas tomadas auxiliaram positivamente na preservação de materiais, memórias de personagens ligados à música popular e manifestações de tradição oral. Dentre as iniciativas do CSMP destaca-se a gravação de depoimentos de músicos para a posteridade. Entre os entrevistados durante o período de atividade do CSMP (1966-1972) estão: Pixinguinha, João da Baiana, Clementina de Jesus, Ataúfo Alves, Bororó, Braguinha, Alberto Ribeiro, Almirante, Antônio Carlos Jobim, Jacob do Bandolim, Humberto Teixeira, Carlos Galhardo, Jamelão, Natal da Portela entre outros.

Nota-se a partir da leitura da lista de entrevistados que o Conselho buscou registrar os depoimentos dos remanescentes do período que consideravam como representantes da autenticidade da música brasileira, assim preservando as memórias dos acontecimentos daquele período por meio da oralidade, visto que os entrevistados já tinham idade avançada.

As atividades do Conselho foram de grande relevância para o choro ao possibilitar a realização de eventos, gerar gravações de depoimentos de figuras a ele ligadas e viabilizar aos intelectuais e memorialistas do gênero dar ainda mais vazão às suas visões sobre a música popular brasileira. Foi um grande revés para o gênero quando suas atividades foram encerradas no ano de 1972, devido às intervenções do governo militar nas atividades do Museu (FERNANDES 2010, p. 181 - 190; 2015, p. 467 - 494).

Examinando as atividades do MIS-RJ e do CSMP para além da realização de iniciativas de fortalecimento da música popular, também podemos observar que os trabalhos da instituição e Conselho possibilitaram a aproximação de diferentes gerações de intelectuais e que ocorreu o estabelecimento de parcerias entre agentes que há muito desenvolviam suas atividades em prol da chamada “autêntica música nacional” com jovens pesquisadores e

agitadores culturais, caso de Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Cabral, duas importantes figuras atuantes durante o movimento de “ressurgimento” do choro. Observa-se também a expansão do alcance e divulgação das ações e pesquisas realizadas pelos intelectuais ligados ao choro.

Desta maneira fica nítido que na década de 1960 o MIS-RJ e seu CSMP foram iniciativas dos memorialistas da música popular que contribuíram para fixar o ideário da produção cultural em torno do choro e do samba (FERNANDES, 2015; PEREIRA, 2023).

### **1.5 Jacob do Bandolim: um sentinela do choro**

Conforme exposto por Fernandes (*ibidem*) e Pereira (*ibidem*), as atividades do CSMP deram ainda mais peso às narrativas sobre uma “verdadeira História da Música Popular”. Além disso, as ações do Conselho viabilizaram uma ampla divulgação de eventos e acontecimentos do choro em jornais e em outros veículos de comunicação. Dentre os membros do CSMP que atuaram em diferentes frentes de ação para impulsionar o choro destacamos a figura de Jacob Pick Bittencourt, o Jacob do Bandolim.

Músico ligado ao choro e em atividade desde os finais da década de 1940, quando despontou no programa Pessoal da Velha Guarda, apresentado por Almirante, Jacob já desenvolvia o discurso sobre a preservação da “música brasileira autêntica” – o mesmo ideário defendido por Almirante e pelos integrantes da RMP, conforme exposto até o momento. Na década de 1960, após se consolidar como um importante instrumentista do gênero, Jacob foi alçado a representante mór do choro. É neste mesmo período que o músico, junto ao Conjunto Época de Ouro, instituiu uma identidade sonora e fixa uma forma de performance para o gênero, padrão que foi adotado posteriormente por vários conjuntos regionais, incluindo, em certa medida, a Camerata Carioca, conjunto objeto de estudo deste trabalho (FERNANDES 2010, p. 153 - 212; REZENDE 2020, p. 125 - 142).

Ao examinarmos o desenvolvimento dos trabalhos de Jacob torna-se possível observar que o músico propôs o resgate de elementos simbólicos ligados à ideia de tradição no choro, que segundo ele seriam: prática desinteressada, improvisação, realização de saraus, conjunto instrumental<sup>7</sup> etc. Por outro lado, o bandolinista também instituiu elementos ligados à ideia de modernidade ao utilizar novos modelos interpretativos, performáticos e de gravação de discos. Entre os elementos de modernidade adotados no trabalho de Jacob são apontados: o

<sup>7</sup> Conforme aponta Resende (2020, p. 125 - 180), Jacob do Bandolim considerava que o choro autêntico seria aquele que fosse executado por conjunto regional composto por bandolim ou flauta como instrumento solista, violões de seis, sete cordas e cavaquinho como instrumentos acompanhadores e pandeiro.

uso de *playbacks* do acompanhamento harmônico para gravar a melodia e improvisações; características de instrumentação; gravações em alta fidelidade (*HI-FI*)<sup>8</sup>, bem como o tratamento destas, conforme nos apresentam Côrtes (2006, p. 13 – 24) e Rezende (2020, p. 125 - 194). O entrelaçamento da utilização destes dois polos, tradição e modernidade, no trabalho de Jacob do Bandolim nos possibilita perceber uma dicotomia entre as ações modernizadoras e a defesa da tradição em seu discurso público.

A partir dos dados apresentados por Côrtes (2005 p. 13 – 24), Paz (1997, p. 31 - 105), Rezende (2020, p. 125 - 234), inferimos que as ações tomadas por Jacob, assim como seus discursos, demonstram a volatilidade da ideia referente ao que seriam ou não os elementos simbólicos tidos como representantes de uma identidade de tradição e modernidade no choro. Além disso, a partir dos dados também pode-se notar que os elementos simbólicos tidos como representantes de uma identidade de tradição mudavam ou se adaptavam de acordo com o momento histórico, contexto cultural, do contato com determinados grupos de músicos das gerações passadas e de acordo com as visões de mundo de cada músico que realizava discursos e embates sobre tais questões.

Embora a análise dos dados apresentados por Cortês (*ibidem*), Paz (*ibidem*) e Rezende (*ibidem*) apontem para uma postura dicotômica por parte de Jacob do Bandolim, é inegável que o músico desempenhou grande representatividade na história do choro dada sua preocupação na preservação documental, como instrumentista virtuoso e pelo tratamento sonoro e performático para o gênero. Os autores ainda salientam que durante as décadas de 1950 e 1960 o instrumentista atuou como um dos principais representantes e divulgadores do choro nos diferentes meios de comunicação e em instituições oficiais e não oficiais, o que possibilitou sua notoriedade e firmamento como interlocutor daquilo que seria o choro “tradicional”, “autêntico”; quem seriam seus fundadores e representantes, assim como os gêneros musicais e iniciativas culturais que deveriam ser combatidas para que a cultura nacional fosse fortalecida.

Partindo de um outro ângulo de análise, agora observando os discursos do músico, podemos realizar uma série de questionamentos quanto às suas ideias relativas à identidade de tradição e modernidade no choro, são eles: 1) Jacob buscou, como instrumentista, representar fielmente aquilo que se aprendia empiricamente em rodas do gênero (forma característica de tocar) ou utilizou tal aprendizado somando-o a outras referências musicais para instituir e

---

<sup>8</sup> Sobre as mudanças da indústria fonográfica, assim como sobre as mudanças no mercado de bens simbólicos, instauração de novas tecnologias e formatos de gravação Vicente (2014) nos traz importantes informações que podem explicitar outros processos de produção, circulação, criação, recepção, interpretação da música popular

fixar a seu modo uma forma interpretativa do gênero? 2) Por que buscou outras possibilidades de instrumentação (diferentes de um conjunto regional) e arranjo para suas gravações visto que defendia a manutenção de uma dada tradição? 3) Essa tradição aplicava-se somente para os processos sociais de criação e interpretação do choro? 4) Qual motivo embasou a ideia de gravar utilizando *playbacks* e novas tecnologias de gravação (modificar o processo de produção do choro)? Esses motivos eram estéticos, ideológicos ou comerciais?

A partir dos estudos de Côrtes (*ibidem*), Paz (*ibidem*), relacionando-os com as considerações tecidas por González e Rolle (2007, p. 33 - 50), é possível notar que as teses e o projeto estético ideológico defendidos por Jacob salientam o pensamento dual quanto ao processo de modernização que permeava não só o meio musical no Brasil, mas toda a estrutura da sociedade daquele momento. A dualidade pode ser percebida na busca por modernização, ao mesmo tempo em que se insistia na permanência de uma velha ordem social, política, econômica e cultural, conforme apresentado por Rezende (2020, p. 191 – 192).

Jacob Pick Bittencourt foi para o choro um dos ícones de representatividade do gênero, tanto no que diz respeito à quantidade de discos gravados quanto à abertura de espaços de fala sobre o gênero, processo de documentação e arquivamento de materiais e fixação de uma identidade sonora e performática no gênero. Ao darmos enfoque às suas atividades musicais e discursos torna-se possível a análise dos embates sobre elementos relacionados à ideia de identidade de tradição e modernidade pela perspectiva dos instrumentistas do gênero, visto que o bandolinista dialogou com a utilização de elementos destes dois polos.

A análise das atividades e discursos de Jacob também nos possibilita problematizar os processos sociais de criação, interpretação, produção, circulação e recepção do choro na década de 1960, década que segundo a bibliografia escrita pelos memorialistas desta matriz da música popular brasileira – Cazes (2010), Vasconcelos (1984), Tinhorão (2013) etc. - não apresentou grandes movimentações para o gênero, diferentemente do que nos demonstram os trabalhos de Fernandes (2010); Rezende (2014; 2020), Clímaco (2008) e Dias (2000).

Ao propormos uma breve recapitulação das figuras, dos eventos e dos acontecimentos situados entre as décadas de 1950 e 1960 buscamos demonstrar como o trabalho realizado por um conjunto de memorialistas fundamentou a construção e fixação de uma dada história da música popular e, dentro desta, do choro, bem como também fundamentou a construção de uma identidade de tradição em torno de determinados elementos

simbólicos ligados ao gênero (como a formação instrumental, a forma musical, o espaço geográfico de origem, os pais fundadores, etc). Nesta breve recapitulação também visamos apontar, mesmo que brevemente, como algumas tensões políticas, culturais, sociais e mercadológicas modificaram as formas de trabalho e direcionamento do gênero choro durante este período.

Deste modo, cremos que ao revisar os acontecimentos das décadas de 1950 e 1960 conseguiremos analisar e compreender de maneira mais concisa como o movimento de “ressurgimento” do choro foi estruturado; como os discursos relativos às ideias de identidade de tradição e modernidade do e no choro foram apropriados e utilizados no decorrer da década de 1970 pelos músicos, agitadores culturais, jornalistas, indústria fonográfica e Governo Federal, conforme abordamos no próximo capítulo.

## **2. O RESSURGIMENTO DO CHORO: INTEGRAÇÃO ENTRE MÚSICOS E AGITADORES CULTURAIS E A UNIÃO PELO SEU RECONHECIMENTO COMO CULTURA NACIONAL**

O conjunto de discursos e iniciativas desenvolvidos no decorrer das décadas de 1950 e 1960 pelos defensores de uma dada tradição e autenticidade no choro permaneceram vivos até a chegada da década de 1970 e foram assimilados pela nova geração de músicos ligados ao gênero que viram a necessidade de dar continuidade à estruturação de iniciativas para mantê-lo vivo. Foi partindo da ideia de manter o choro vivo que se deu início a uma (re)organização do circuito da música popular que possibilitou a redescoberta do gênero como matriz da música brasileira, como nos apresenta Moraes (2006, p. 120 - 133).

Neste capítulo são abordadas as ideias e iniciativas que originaram o movimento de “ressurgimento” do choro, assim como os eventos, figuras, entidades, alianças e projetos que o integraram. Para tal, organizamos a exposições dos fatos e acontecimentos a partir das iniciativas de três grupos de atuação, sendo eles o dos músicos, produtores e agitadores culturais; o Governo Federal; a Indústria Fonográfica.

Buscamos apontar os diferentes entendimentos destes grupos sobre o que e quais elementos simbólicos seriam representantes de uma tradição ou de modernidade no gênero, visto que eles passaram a ser (re)interpretados por novas e diferentes perspectivas culturais, sociais, políticas e econômicas. Além disso, observamos também questões relacionadas aos processos sociais de criação, produção, circulação e recepção do choro no contexto cultural da década de 1970, analisando quais ações foram tomadas pelos três grupos supracitados para desenvolvê-los.

### **2.1 Varandões, serestas e “Sarau”: o pontapé inicial do movimento de “ressurgimento” do choro**

O evento considerado como marco inicial das mobilizações vinculadas ao movimento de “ressurgimento” do choro é o espetáculo “Sarau”, de 1973. Estruturado por Paulinho da Viola e pelo jornalista Sérgio Cabral, o espetáculo contou com as participações de Copinha, Élton Medeiros e do conjunto regional Época de Ouro, na época formado por Déo Rian, Jonas Silva César Faria e Damázio somando-se ao grupo Jorginho. O espetáculo também contou com apresentação solo de Paulinho da Viola e a participação de seu grupo musical, formado por Cristovão Bastos Copinha, Dininho, Elizeu e Marçal.

As apresentações feitas no Teatro da Lagoa tiveram como repertório as músicas indicadas na TABELA 1.

<b>Composição</b>	<b>Compositores</b>
“ <i>Um a zero</i> ”	Pixinguinha
“ <i>Vou vivendo</i> ”	Pixinguinha
“ <i>Murmurando</i> ”	Fon-Fon
“ <i>Diabinho Maluco</i> ”	Jacob do Bandolim
“ <i>Doce de coco</i> ”	Jacob do Bandolim
“ <i>Remelexo</i> ”	Jacob do Bandolim
“ <i>O nó</i> ”	Candinho
“ <i>Choro negro</i> ”	Paulinho da Viola e Fernando Costa
“ <i>Coisas do mundo, minha nêga</i> ”	Paulinho da Viola
“ <i>Nas ondas da noite</i> ”	Paulinho da Viola
“ <i>Recado</i> ”	Paulinho da Viola
“ <i>Quatorze anos</i> ”	Paulinho da Viola
“ <i>Guardei minha viola</i> ”	Paulinho da Viola
“ <i>Sinal fechado</i> ”	Paulinho da Viola
“ <i>No pagode do Vavá</i> ”	Paulinho da Viola
“ <i>Foi um rio que passou em minha vida</i> ”	Paulinho da Viola
“ <i>Dança da solidão</i> ”	Paulinho da Viola
“ <i>Comprimido</i> ”	Paulinho da Viola
“ <i>Não leve a mal</i> ”	Paulinho da Viola
“ <i>Rio, não és mais criança</i> ”	Nelson Cavaquinho e José Ribeiro de Souza
“ <i>Nervos de aço</i> ”	Lupicínio Rodrigues
“ <i>Doce veneno</i> ”	Valzinho, Carlos Lentine e Goulart
“ <i>Nega Luzia</i> ”	Wilson Batista
“ <i>O sol nascerá</i> ”	Éltom Medeiros e Cartola
“ <i>Sonho de Carnaval</i> ”	Chico Buarque
“ <i>Carolina</i> ”	Chico Buarque
“ <i>Minha Vida</i> ”	Ismael Silva
“ <i>Avenida Fechada</i> ”	Éltom Medeiros, Cristovão Bastos e Antônio Valente

TABELA 1 – repertório executado durante o espetáculo “*Sarau*”, em 1973, no Teatro da Lagoa.

Fonte: <http://www.pensario.uff.br/texto/1973-estreou-show-sarau-teatro-lagoa>.

Além do repertório envolvendo composições de diferentes épocas e compositores, o espetáculo foi marcado por sua construção cênica que rememorava os tempos dos varandões, das serestas, dos saraus em casa. De acordo com Coutinho (2011, p. 170) o tom memorialista

foi reforçado por trechos da gravação do depoimento de Jacob do Bandolim para o Museu da Imagem e do Som - MIS.

Durante seu período em cartaz “*Sarau*” teve todos os horários de apresentação lotados, o que gerou uma crítica positiva, como se pode notar nos exemplares do *Jornal do Brasil*, no Caderno B, dos dias 16, 26 e 27 de outubro de 1973, no qual os textos de Mary Ventura e Carlos Leonam utilizam diversos adjetivos elogiadorees às apresentações comandadas por Paulinho.

Além da crítica positiva e grande aceitação, o *show* fomentou a gravação do disco “*Memórias 2 - Chorando*”, que foi desenvolvido sob a proposta de reunir chorões de diferentes gerações - os consagrados César Faria, Copinha e Radamés Gnattali e os novos Rafael Rabello, Luciana Rabelo e Maurício Carrilho. O LP reuniu novas composições e regravações de clássicos do choro e do samba, conforme apresentado na TABELA 2:

<b>Composições</b>	<b>Compositores</b>
“Cinco Companheiros”	Pixinguinha
“Chorando”	Ary Barroso
“Cuidado colega”	Pixinguinha e Benedito Lacerda
“Romanceando”	Paulinho da Viola
“Cochichando”	Alberto Ribeiro, Pixinguinha e João de Barro
“Rosinha, essa menina”	Paulinho da Viola
“Oração de outono”	Paulinho da Viola
“Beliscando”	Paulinho da Viola
“Segura ele”	Pixinguinha e Benedito Lacerda
“Choro de memórias”	Paulinho da Viola
“Inesquecível”	Paulinho da Viola

TABELA 2 – composições do disco *Memórias 2 – Chorando*, de Paulinho da Viola.

Fonte: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/release/4116674-Paulinho-Da-Viola-Memórias-2-Chorando](https://www.discogs.com/pt_BR/release/4116674-Paulinho-Da-Viola-Memórias-2-Chorando).

“*Sarau*” também possibilitou o retorno das atividades do Conjunto *Época de Ouro*, que estava fora de atividade desde o falecimento de Jacob em 1969, com a gravação do disco “*Época de Ouro*”, pelo selo Continental, em 1974 (SÈVE 2019, p. 308 - 312). As faixas deste disco são listadas na TABELA 3.

<b>Composições</b>	<b>Compositores</b>
“Noites Cariocas”	Jacob do Bandolim
“Nem Ela...Nem Eu”	Nelson Alves
“Batuque”	Henrique Alves de Mesquita
“Chôro Negro”	Paulinho da Viola e Fernando Costa
“O Nó”	Cândido Pereira da Silva
“Saudações”	Otávio Dias Moreno
“Diabinho Maluco”	Jacob do Bandolim
“Inesquecível”	Paulinho da Viola
“Chôro N°1”	Villa Lobos
“Carolina”	Chico Buarque
“Sentimento De Um Coração”	Damázio Batista
“Meu Chorinho”.	Jonas Pereira da Silva

TABELA 3 – composições do disco “*Época de Ouro*”, do Conjunto Época de Ouro.  
 Fonte: <https://www.discogs.com/master/1055175-Época-De-Ouro-Conjunto-Época-De-Ouro>.

Quanto à abordagem dos elementos simbólicos representantes de tradição ou modernidade, podemos observar que tanto o espetáculo quanto o disco produzidos por Paulinho da Viola buscaram expor o uso de elementos musicais dos dois polos - o tradicional e o moderno, sendo cenário, estrutura do grupo regional, conjunto de composições como representantes da tradição e conjunto instrumental para execução de algumas composições, diálogo com outros gêneros e estilos musicais como representantes de uma modernidade.

Ao propor reinterpretações das obras de compositores como Pixinguinha, Benedito Lacerda e Ary Barroso, mesclando-as com composições de sua autoria, Paulinho demonstrou as tensões e influências internas que sempre permearam o gênero e que naquele momento estavam sendo mais uma vez ressignificadas por meio da modificação da instrumentação, forma, construção harmônica e interpretação das composições de músicos consagrados, ligados direta ou indiretamente ao choro.

Ainda neste sentido, fazendo um apanhado geral sobre a estrutura do disco, é interessante notar que Paulinho buscou mesclar obras consideradas tradicionais e obras de sua autoria que utilizavam parâmetros musicais de criação diferentes daqueles tidos como representantes de uma tradição no choro – instrumentação, padrões harmônicos, inflexões melódicas etc. Fica nítido, a partir disso, que o compositor também tentou estabelecer um

diálogo entre os polos tradição e modernidade ao estruturar o disco e os arranjos das composições nele inseridas.

Em “*Memórias 2 - Chorando*”, Paulinho da Viola abordou a tradição do choro por meio de elementos considerados como tradicionais do gênero. Na estrutura formal, as músicas do disco respeitam a quadratura das frases musicais organizadas em partes contendo 16 compassos cada, divididos em tema de 4 compassos; 4 compassos para resposta suspensiva; 4 compassos para reexposição do tema com variações; 4 compassos para resposta conclusiva. O equilíbrio entre as partes é mantido pela relação entre tonalidades com o uso de tons vizinhos ou relativos. As melodias são divididas entre dois instrumentos sendo executadas em formato de pergunta e resposta. Os desenhos rítmicos da melodia e acompanhamentos são oriundos das danças e gêneros matriciais do choro: polca, lundu, maxixe, quadrilha, mazurca, schottisch, valsa, conforme apontam Fernandes (2011, p. 27 - 99) e Sève (2019, p. 11 - 20; 2021, p. 61 - 114).

No que diz respeito aos elementos de modernidade, o músico buscou utilizar novas formações instrumentais propondo a exploração de diferentes sonoridades, visto que as tecnologias de captação e gravação do momento possibilitavam tais explorações. Outro ponto que pode ser interpretado como moderno nas composições de Paulinho, tomando como parâmetro os discursos desenvolvidos pelos memorialistas do choro, diz respeito ao diálogo com gêneros e movimentos musicais. Ainda em 1973, três anos antes do lançamento do disco, em entrevista ao *Jornal do Brasil* (como é possível notar nas edições de 26 e 27 de outubro) o instrumentista já afirmava a necessidade de os chorões compreenderem que eles e suas composições, deveriam dialogar com diferentes gêneros e movimentos musicais para manter sua manifestação musical viva, assim como fez o jazz nos Estados Unidos.

Para Paulinho não haveria problema ocorrer a incorporação de elementos musicais do jazz, da bossa nova ou de outros gêneros, estilos e movimentos musicais no choro. Segundo sua visão era preciso que se buscasse um equilíbrio entre tais elementos para que não houvesse a descaracterização de uma das matrizes da música popular brasileira.

Foi partindo da ideia de diálogo entre os polos de tradição e modernidade que Paulinho da Viola buscou desenvolver os trabalhos no disco “*Memórias 2 – Chorando*” e assim apresentar novas possibilidades e perspectivas para o choro.

Analisamos que o conjunto de apresentações do espetáculo “*Sarau*” e a gravação do disco (mesmo que os trabalhos tenham ocorrido com relativa distância temporal - 1973 e 1976, respectivamente) incentivaram uma série de outras iniciativas de fortalecimento do

choro e da música popular brasileira por parte de músicos, musicólogos, pesquisadores e críticos, bem como suscitou o interesse estatal em promover manifestações artístico culturais que representassem as “raízes de uma brasilidade”, dada a repercussão que as apresentações e disco tiveram. Também observamos que Paulinho da Viola e Sérgio Cabral, ao estruturarem e desenvolverem o espetáculo “*Sarau*” e o disco “*Memórias 2 – Chorando*”, em certa medida, problematizaram os paradigmas de criação e produção (fórmulas e cânones artísticos); das instituições de formação técnica (conservatórios, métodos de ensino, agentes); do gosto musical (crítica, formadores de opinião e imposições de mercado).

Suas iniciativas puseram em questão os elementos simbólicos de tradição do choro demonstrando as bases de um pensamento que iria permear não só seus trabalhos, mas o de toda uma geração de chorões que surgiram e atuaram durante a década de 1970, caso do conjunto Camerata Carioca como veremos no próximo capítulo.

## **2.2 O programa “*Choro das Sextas-feiras*” e os “*Festivais Nacionais de Choro*”: espaços dedicados ao choro na programação televisiva**

Outra iniciativa ocorrida durante a reorganização do circuito da música popular que se deu na década de 1970 e que integrou o movimento de “ressurgimento” do choro possibilitando grande notoriedade a uma das matrizes da música popular brasileira foi o programa “*Choro das sextas-feiras*”, produzido por Júlio Lerner e José Ramos Tinhorão, veiculado pela *TV Cultura* de São Paulo.

O programa ficou no ar entre 1974 e 1976, levando ao ar 103 programas. A atração tinha como proposta apresentar ao público, por meio de repertório diversificado executado pelo Conjunto Atlântico, as nuances do choro e da produção musical nacional do gênero. “*Choro das Sextas-feiras*” também contava com informativos sobre as iniciativas culturais que estavam sendo tomadas para fomentar a cena musical tida como “genuinamente brasileira”. O programa possibilitou a aparição do choro durante um período relativamente longo na mais importante mídia da época, a televisão.

A busca por encontrar arquivos de vídeo do programa deram pouco resultado. Foi possível encontrar apenas quatro vídeos contendo recortes do programa<sup>9</sup>. Os vídeos em questão não informam as datas de realização dos programas para que possamos analisar de maneira pormenoriza questões referentes aos processos sociais de produção, criação, recepção

<sup>9</sup> Estes vídeos estão disponíveis no canal de Dinho Nogueira na plataforma de vídeos Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/@Dinhonog>

e circulação do choro. Os vídeos não trazem imagens do programa, são baseados em gravações apenas do áudio, complementadas com imagens ou fotografias relacionadas às informações contidas nos programas. Esses trechos de áudio nos permitem algumas considerações a partir das informações apresentadas.

No vídeo intitulado “*Conjunto Atlântico - vídeo 2 - Choro das Sextas feiras*”<sup>10</sup>, podemos ressaltar o repertório apresentado na TABELA 4.

<b>Composições</b>	<b>Compositores</b>
“ <i>Aguenta seu Fulgêncio</i> ”	Jacob do Bandolim
“ <i>Graúna</i> ”	João Pernambuco
“ <i>Odeon</i> ”	Ernesto Nazareth
“ <i>Chega de Saudade</i> ”	Antônio Carlos Jobim
“ <i>Vatapá</i> ”	Paulino Sacramento
“ <i>Entre mil, você</i> ”	Jacob do Bandolim
“ <i>Mistura e Manda</i> ”	Nelson Alves.

TABELA 4 – composições executadas no vídeo “*Conjunto Atlântico - vídeo 2 – Choro das Sexta Feiras*”.  
Fonte: <https://www.youtube.com/@Dinhonog>

Esse repertório traz o reforço da visão de que o choro autêntico era aquele produzido na década de 1930 ou pelos ditos compositores fundadores do gênero, conforme expôs Fernandes (2010, p. 86 - 91).

Ainda no que se refere ao repertório executado pelo Conjunto Atlântico, é curioso notar a presença de “*Chega de Saudade*”, composição de Tom Jobim, considerada emblemática da modernização promovida pela bossa nova. Cruzando a presença da composição com os discursos desenvolvidos por Júlio Lerner, Tinhorão e seus pares de que a bossa nova representava uma “deturpação da música genuinamente brasileira” pode-se perceber mais uma vez que as noções de identidade de tradição e modernidade baseavam-se em critérios não muito claros.

Para autores como Fernandes (2010; 2015, p. 152 - 157), Napolitano (2007, p. 71) e Rezende (2014, p. 141 - 150), “*Chega de Saudade*” se enquadraria nos critérios estabelecidos pelos tradicionalistas como deturpação da música genuinamente brasileira. A canção ligada à bossa nova era criticada por dialogar com o jazz norte-americano, ser comercial, não estar

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ziIBQcjGPok>

ligada ao passado e produção coletiva, não ser produzida pelos estratos sociais mais baixos etc.

Problematizando ainda mais a presença de “*Chega de Saudade*” no repertório executado pelo Conjunto Atlântico durante o programa podemos questionar outros elementos característicos da oposição entre tradição e modernidade defendida pelos memorialistas tradicionalistas choro, sendo eles: Se a bossa nova era considerada uma involução da música nacional, por quais motivos certas composições do movimento estavam sendo inseridas nos repertórios de conjuntos regionais e sendo consideradas como representantes a tradição musical nacional? Estariam José Ramos Tinhorão e Júlio Lerner abrindo, por meio do programa, espaço para um diálogo com novos movimentos, gêneros e propostas musicais? Estava havendo uma abertura para o contato com outros gêneros musicais devido à posição de menor expressão do choro no cenário cultural da década de 1970?

É pertinente lembrar que anos antes da execução da canção pelo Conjunto Atlântico no programa “*Choro das Sextas-feiras*”, Jacob do Bandolim já havia gravado “*Chega de Saudade*” e dito que gravaria a composição “*Canto Triste*”, de Edu Lobo, outro compositor ligado à ideia de modernidade na música dos anos 1960, o que demonstra que o diálogo com outros gêneros e estilos musicais atendia aos interesses internos de um grupo de agentes êmicos<sup>11</sup> e éticos<sup>13</sup> ligados ao choro, conforme aponta Rezende (2020, p. 235 - 237).

No “*Video 3*”<sup>14</sup>, Júlio Lerner e José Ramos Tinhorão dialogam sobre as iniciativas tomadas para o fortalecimento da música popular brasileira e do choro. Durante o programa Lerner exalta a importância da figura de Tinhorão para a divulgação do choro e para a pesquisa na área da música popular brasileira, afirmando que o jornalista dava a dimensão correta daquilo que seria a verdadeira história da música popular. Tinhorão, por sua vez, ressalta que está constantemente pesquisando e recolhendo materiais para mapear os fatos e acontecimentos da história da música popular.

Nesta mesma edição do programa Júlio Lerner indaga Tinhorão sobre o lançamento, bem como sobre a estrutura do livro *Pequena História da Música Popular Brasileira*. Tinhorão explica que teve o intuito de organizar o livro em volumes que abordam o desenvolvimento histórico, da origem até o início da década de 1970, de cada gênero musical

<sup>11</sup> De acordo com Fernandes (2010), agentes êmicos são indivíduos que desde o seio familiar ou muito jovens estabelecem e desempenham relações diretas com determinadas manifestações culturais/musicais.

<sup>12</sup> Para Pike (1990, p. 28-47) agente êmico é todo indivíduo que adapta seus comportamentos à descrição de qualquer de comportamentos dos grupos sociais que permeia.

<sup>13</sup> Fernandes (2010) considera agente éticos indivíduos que adentram círculos sociais e culturais e a ele se vinculam por afinidade, passando a desempenhar função de fomentadores e divulgadores destas manifestações.

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=6SoE8qrLqMk>

que considera representante de uma autêntica brasilidade e outros que vêm se apresentando com grande relevância no cenário cultural brasileiro. Ao abordar o choro Tinhorão afirma narrar o desenvolvimento do gênero desde o século XIX, partindo da identificação e dos trabalhos dos compositores fundadores a ele ligados (Joaquim Antônio da Silva Callado, Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga etc.).

É interessante notar que durante suas explicações sobre a abordagem histórica do livro Tinhorão trata o choro como forma de tocar e não gênero musical, o que levanta diferentes questionamentos sobre as formas de interpretação da história e desenvolvimento do gênero por parte do pesquisador. Além disso, ao observarmos a citação de Callado, Henrique Alves de Mesquita e Chiquinha Gonzaga como compositores fundadores do choro também se pode notar que Tinhorão correlaciona a atuação de músicos que não estão diretamente ligados ao choro de fato, como é o caso do maestro Henrique Alves de Mesquita e Chiquinha Gonzaga. Ambos os musicistas apresentam composições que foram escritas sob o que hoje são consideradas as danças e gêneros matrizes do choro (valsa, polca, quadrilha, mazurca, schottisch, tango, habanera, lundu, modinha, maxixe), mas não atuaram com grupos próximos da formação de um conjunto regional, diferentemente de Callado. Percebe-se desta maneira que Tinhorão tinha a preocupação de buscar diferentes fontes documentais para embasar o desenvolvimento de seus trabalhos, entretanto, estruturava uma narrativa sobre os diferentes gêneros musicais, neste caso o choro, a partir de uma perspectiva pessoal.

O “*Vídeo 3*” ainda mostra o Conjunto Atlântico executando outras composições que segundo Júlio Lerner e Tinhorão representavam a “verdadeira cultura brasileira”, conforme apresenta a TABELA 5.

<b>Composições</b>	<b>Compositores</b>
“ <i>Jocosa</i> ”	Pedro Galdino
“ <i>Gaúcho Corta-Jaca</i> ”	Chiquinha Gonzaga
“ <i>Sultana</i> ”	Chiquinha Gonzaga
“ <i>Vou Vivendo</i> ”	Pixinguinha
“ <i>Clélia</i> ”	Joaquim Luiz de Souza
“ <i>Canarinho</i> ”	Raul Silva

TABELA 5 – composições executadas pelo Conjunto Atlântico no Vídeo 3 do programa “*Choro das Sextas-feiras*”.

Fonte: <https://www.youtube.com/@Dinhonog>

Ao final do programa Tinhorão reforça a importância da realização de programas como o apresentado pela *TV Cultura* para divulgação daquilo que seria a “verdadeira cultura brasileira”. Tinhorão ainda complementa expondo mais uma iniciativa em prol da música popular por ele estruturada. O jornalista diz: “*Eu estou em conversando com a prefeitura de São Paulo, e conforme vocês notaram por essas magistras interpretações, o choro tem muito de camerístico; e lugar de música de câmara é no Municipal. Então, muito provavelmente o ano de 75 reservará uma surpresa - o choro no Teatro Municipal de São Paulo*”. Lerner complementa dizendo que para eles, antigas figuras ligadas às iniciativas de fomento da música popular brasileira, a abertura do Teatro Municipal para o choro não era surpresa; que ao receber os “verdadeiros artistas da música popular”, os chorões, o Municipal se tornará democrático.

É perceptível, partir da análise do vídeo do programa, que o propósito do apresentador e de seu convidado era o de demonstrar os trabalhos que vinham sendo desenvolvidos para divulgação do choro (programas culturais em espaços oficiais, produção de bibliografias, realização de programas e o resgate de conjuntos regionais e instrumentistas do choro).

O vídeo intitulado “*Conjunto Atlântico - Vale tudo e improvisos*”<sup>15</sup> apresenta recortes do programa no qual o choro “*Vale Tudo*”, de Jacob do Bandolim, é executado contendo trechos de improvisação sobre a linha melódica principal. Júlio Lerner indaga os músicos sobre a forma de tocar choro, se as linhas de improviso são previamente estruturadas ou se as execuções das partes do choro são criadas espontaneamente. Isaias, do conjunto “Isaias e seus chorões”, que na época tocou junto ao Conjunto Atlântico, afirma que os improvisos são criados espontaneamente.

É notável observar que durante a execução de “*Vale Tudo*” (não se sabe ao certo se ainda era a formação inicial do Conjunto Atlântico somada a participação de Isaias ou se o grupo já havia sido substituído pelo conjunto Isaias e seus chorões) ocorre a citação de outras composições durante a improvisação, prática muito comum no choro. Ao longo do vídeo é possível identificar citações musicais “*Carinhoso*”, de Pixinguinha, “*Tico-tico no Fubá*”, de Zequinha de Abreu, “*Barracão*”, de Luiz Antônio e Oldemar Magalhães e de outras composições de Jacob do Bandolim.

Durante a interpretação de “*Vale Tudo*” no programa busca-se, de certa forma, mostrar a linguagem do choro e da roda (a espontaneidade de execução; a prática do improviso; o domínio técnico do instrumento; o diálogo entre os instrumentos do conjunto

<sup>15</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=eMpuO\\_RH0ws](https://www.youtube.com/watch?v=eMpuO_RH0ws)

regional; o domínio do repertório de diferentes épocas do choro etc.), elementos que eram considerados como representantes da tradição do gênero segundo Lerner e seus pares.

O vídeo intitulado “*Conjunto Atlântico e Inezita Barroso - Choro das Sextas-feiras vídeo 4*”<sup>16</sup>, começa com a canção “*Luar do Sertão*”, de João Pernambuco, interpretada pela cantora Inezita Barroso e Conjunto Atlântico. Após o término da canção Júlio Lerner afirma que os clássicos sempre permaneceram vivos na memória do povo brasileiro, mesmo que novos movimentos musicais e culturais apareçam no país. O produtor afirma também que o programa foi desenvolvido para o público que sabe quais são as “verdadeiras raízes da música brasileira”.

Se observarmos, a fala de Lerner segue o mesmo propósito desenvolvido pela *Revista da Música Popular*, ou seja, buscava atingir um público específico da sociedade, deixando de lado o direcionamento da divulgação do choro para o público amplo.

O vídeo segue mostrando uma mescla de execução de choros e canções de compositores regionalistas ou ligados ao samba, conforme é possível observar pela TABELA 6.

<b>Composições</b>	<b>Compositores</b>
“ <i>Flamengo</i> ”	Bonfiglio de Oliveira
“ <i>Urubu Malandro</i> ”	Louro
“ <i>João Valentão</i> ”	Dorival Caymmi
“ <i>Noites Cariocas</i> ”	Jacob de Bandolim
“ <i>Lampião de Gás</i> ”	Zica Bergami

TABELA 6 – composições executadas pelo Conjunto Atlântico no vídeo “Conjunto Atlântico e Inezita Barroso - Choro das Sextas-feiras vídeo 4”.

Fonte: <https://www.youtube.com/@Dinhonog>

Durante a escuta do programa possível notar que há muitas edições no vídeo e que estas recortam falas de Júlio Lerner e a execução de outras composições, o que poderia nos apresentar mais informações sobre a cena musical daquele momento, bem como os pensamentos acerca de elementos representantes de tradição e modernidade expostos e defendidos no programa.

Embora sejam registros incompletos e somente de áudio, os trechos comentados nos possibilitam analisar, mesmo que brevemente, as nuances das narrativas desenvolvidas pelos

<sup>16</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=rE2YGyV\\_hqs](https://www.youtube.com/watch?v=rE2YGyV_hqs)

jornalistas, músicos e entusiastas da música popular que foram responsáveis por estruturar a história oficial do choro.

As gravações de trechos do programa explicitam a defesa dos ideais de que a representatividade de tradição do e no choro estariam vinculadas ao abraço das danças europeias e africanas que posteriormente se transformaram em gêneros musicais. Além disso, o entrelaçar das expressões culturais das camadas inferiores do Rio de Janeiro; a produção coletiva; a forma de tocar em rodas; as modificações e releituras dos cantos de festividade, trabalho e religiosos; a forma interpretativa; a formação do grupo regional composto por violões, cavaquinho, pandeiro e bandolim; a estrutura harmônica, melódica e rítmica; a improvisação instrumental também são expostos como elementos simbólicos representantes do polo de tradição do gênero. Essas características identificadas nos trechos do programa analisados reforçam o que é apontado pelos autores que analisam a questão da tradição no choro e fomentaram ainda mais a continuidade de uma visão pessoal acerca do desenvolvimento do choro e de sua história.

Por outro lado, as gravações também nos possibilitam problematizar outros elementos destas narrativas, como: quais critérios foram utilizados para estabelecer o grupo de pais fundadores do gênero? Quando se deu, de forma efetiva, o distanciamento em relação a outros gêneros musicais considerados modernos e deturpadores da tradição e autenticidade musical brasileira? O que realmente seria a tradição no choro e o que seria inautêntico, visto que seus instrumentistas bebiam de diferentes fontes musicais e inseriam novos elementos interpretativos e musicais na execução dos choros desde seus primórdios?

É inegável que programa “*Choro das sextas-feiras*” teve grande notoriedade na grade da *TV Cultura*, visto que contou com 103 edições. Embora tenha sido veiculado por um canal de pouca audiência, o programa possibilitou o contato de diferentes gerações com o choro, fortalecendo sua produção, circulação, recepção e criação.

### **2.3 Festivais de choro promovidos por outras emissoras de televisão**

Assim como a *TV Cultura*, outras emissoras de televisão (*Globo*, *Record* e *Bandeirantes*) também investiram no movimento em torno do choro, na alta da música popular durante a década de 1970, e organizaram festivais de canção e de música instrumental, dos quais destacamos o “*Festival Nacional de Choro - Brasileirinho*”, de 1977, e o “*Festival Nacional de Choro - Carinhoso*”, de 1978.

O “*Festival Nacional de Choro – Brasileirinho*”, ocorrido na *TV Bandeirantes*, gerou grande movimentação musical durante sua realização. O concurso contou com cerca de 1.200 obras inéditas, entre elas choros e canções, das quais foram selecionadas as 12 composições para a gravação de um disco pelo selo WEA (TABELA 7) e outras 24 para comporem dois discos gravados pela Discos Marcus Pereira, intitulados “*Choro Novo*” - *Volume 1* (TABELA 8) e 2 (TABELA 9), conforme nos explicita Cruz (2016, p. 133 – 143). A lista das músicas incluídas no disco da WEA está apresentada na TABELA 7. A TABELA 8 apresenta a lista de músicas do disco *Choro Novo Volume 1*, e a TABELA 9 a lista das músicas do *Volume 2*.

<b>Disco “<i>Primeiro Festival Nacional de Choro</i>” – <i>Brasileirinho</i></b>	
<b>Composições</b>	<b>Compositores</b>
“ <i>Músicos e Poetas</i> ”	Sivuca
“ <i>Meu Pensamento</i> ”	Jessé Silva
“ <i>Espírito Infantil</i> ”	Maurício M. de Carvalho
“ <i>Homenagem ao Época de Ouro</i> ”	José Luiz de Jesus
“ <i>Choro do Tião</i> ”	Jonas Carrasqueira
“ <i>Choro Cromático</i> ”	Benjamin Silva Araújo
“ <i>Ansiedade</i> ”	Rossini Ferreira
“ <i>Choro Triste</i> ”	João Carrasqueira
“ <i>Pó de Mico</i> ”	Alexandre Dantas do Amaral
“ <i>Bauru</i> ”	José Rubens Lopes
“ <i>Chora Craviola</i> ”	Vivaldo Medeiros
“ <i>Guarani</i> ”	Carmínio Pedro Romano

TABELA 7 – composições do disco “*Primeiro Festival Nacional de Choro– Brasileirinho*”.

Fonte: CRUZ (2016, p. 137)

<b>“Choro Novo” - Volume 1</b>		
<b>Composições</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Compositores</b>
“Ivair”	Abel Ferreira	Pedro Ferragutti
“Tardio”	Eduardo W. R. Lima	Eudóxia de Barros e Pessoal da Guaranésia
“Revelação”	Chorões da Paulicéia	José Festa
“Homenagem a Jacob”	Moacyr Cardoso e Dadinho	Moacyr Cardoso
“Provocante”	Plauto Cruz e Conjunto Lenha da Casa	Plauto Cruz
“Subúrbio”	Altamiro Carrilho e Déo Rian	João Alves de Melo
“São Paulo no Chôro”	Waldir Azevedo e Evandro do Bandolim	Dario da Silva
“Meus Bons Tempos”	Conjunto Regional Brasília	Alves de Souza
“Homenagem”	Alexandre Bernardo e Conjunto Pacífico	Alexandre Bernardo
“Meu Cantinho”	Conjunto Época de Prata	Joel Freire
“Cláudia”	Alfredo Ferreira e Conjunto Pacífico	Alfredo Ferreira
“Chorinho para um Rei”	Maria Marta, Evandro do Bandolim e Tia Marrinha	Tia Mariinha

TABELA 8 - composições do disco “Choro Novo – Volume 1”.

Fonte: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/release/6985381-Variou-Chôro-Novo-Disco-1](https://www.discogs.com/pt_BR/release/6985381-Variou-Chôro-Novo-Disco-1)

<b>“Choro Novo” - Volume 2</b>		
<b>Composições</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Compositores</b>
“Pão com Manteiga”	Conjunto Vibrações	João Silva
“Conversando com Poti”	Naquele Tempo	Flávio B. F. Araújo
“Soluçando”	Conjunto Atlântico	Anuar Kraide
“Chorinho Para Vera”	Evandro e Seu Regional e Clio Paulo Mello	Clio Paulo Mello
“Não Faça Conta, Rapaz”	Altamiro Carrilho e Conjunto	Ricardo Thomaz
“Cem Anos de Choro”	Raul de Barros e Conjunto	Capiba
“Na Casa do Teco”	Dadinho e Seu Regional	Dadinho
“Um Cavaquinho Em Serenata”	José de Barros, Luisinho e Gentil e Seu Conjunto	Gentil Benedito da Silva
“Soneca”	Lívia Sandoval Abrahão	Inah M. Sandoval
“Simplificado”	Evandro e Seu Regional	Rubens Rodolfo
“Cordinha de Nó”	Codó e Evandro e Seu Regional	Codó
“Guaru”	Nunes de Brito, Adalto Rodrigues e Evandro e Seu Regional	Antônio Nunes Brito e Adalto Rodrigues

TABELA 9 - composições do disco “Choro Novo – Volume 1”.

Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=2i\\_TMSJQm\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=2i_TMSJQm_E).

A primeira edição do Festival, “*Brasileirinho*”, contou com cobertura midiática do *Jornal do Brasil*, que acompanhou todas as etapas do concurso (de agosto de 1977 a novembro do mesmo ano). A atenção de um dos principais jornais do país demonstra o crescente interesse pelo choro no Rio de Janeiro na época.

Analisando as informações presentes no jornal, relacionando-as com os dados apresentados por Cruz (2016, p. 133 - 151), podemos notar que embora a primeira edição do Festival tenha possibilitado a inserção do gênero na grande mídia (jornal, rádio e televisão), dando fôlego à gravação de discos e viabilizado a aparição de novos grupos e compositores ligados ao choro, seu impacto para o público amplo não fora positivo como esperado.

Sobre o impacto midiático e cultural do Festival, Maria Helena Dutra<sup>17</sup> afirma que o evento rendeu bons frutos ao choro, mas para a TV os resultados não foram tão positivos, dado formato engessado do evento e pela falta de contextualização histórico musical do gênero para que os telespectadores se ambientassem com seu formato.

Ainda tecendo críticas ao *1º Festival Nacional do Choro* e seu formato, Luiz Henrique Romagoli<sup>18</sup> apontou a pouca inovação musical do concurso. Segundo o jornalista o Festival primou por premiar composições em formato mais tradicional do choro (instrumentação e forma) e deixou em segundo plano novas propostas musicais para o gênero, como era o caso da composição “*Espírito Infantil*”, de Mu Carvalho, interpretada pelo Grupo A Cor do Som e da composição “*Choro Cromático*”, de Benjamin Silva Araújo, interpretado pelo pianista Amilton Godoy, do Zimbo Trio, choros aclamados pela plateia. O crítico considera que isso tornou o festival cansativo para o público mais geral e afirma que pouco compreendeu a proposta de avaliação utilizada nas eliminatórias e na final do evento.

É possível observar a partir das matérias escritas por Maria Helena Dutra e Luiz Henrique Ramagnoli e dos textos de Cruz (2016, p. 133 - 151) e Sousa (2009, p. 74 - 78) que a realização do *1º Festival Nacional de Choro* suscitou o debate sobre ideias de identidade de tradição e modernidade do gênero, bem como sobre a estrutura e formato dos festivais de música da época. As matérias Maria Helena e de Luiz Henrique demonstram o embate sobre as questões envolvendo noções de identidade de tradição e modernidade, tendendo a demonstrar uma visão que analisava a necessidade de inovações no gênero. Cruz (2016, p. 133 - 151) e Sousa (2009, p. 74 - 78), expõem que o propósito dos organizadores do Festival era o de demonstrar a originalidade do choro em aspectos como forma de tocar,

<sup>17</sup> Maria Helena Dutra, “título da matéria”, *Jornal do Brasil*, 27/10/1977, Caderno B, p. 4.

<sup>18</sup> Luiz Henrique Romagoli, “título da matéria”, *Jornal do Brasil*, 27/10/1977.

instrumentação, interpretação e forma musical – os elementos representantes da identidade de tradição do gênero.

Ademais, partir da leitura dos textos e das matérias podemos inferir que havia um conflito de interesses entre os jurados do concurso (Lúcio Rangel, Mozart de Araújo, Horondino Silva - Dino 7 cordas, Tárík de Souza, Maurício Kubrusly, Roberto Menescal, Guerra Peixe, Cláudio Petraglia, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão e Marcus Pereira). Uma parcela do grupo compreendia que o concurso era um importante local de amostra de novas possibilidades de criação, interpretação do gênero e outra parcela via o concurso como um meio de reafirmar aquilo que se tinha como elementos simbólicos representantes da identidade de tradição no choro.

A partir das leituras também podemos observar que os músicos das novas gerações que participaram do certame buscaram trazer ao choro novos elementos sonoros e musicais (instrumentos elétricos, novas propostas de construção harmônica e melodias e quanto à forma musical) para dar novos ares ao gênero musical e que os jornalistas da grande imprensa viam a forma instrumental, musical, performática e de divulgação do gênero como algo a ser repensado para que ele atingisse diferentes estratos sociais e se tornasse algo mais dinâmico e condizente com a modernidade musical em desenvolvimento, assim se adequando às novas dinâmicas de consumo.

Todas essas questões ocasionaram críticas negativas ao Festival realizado em 1977, tanto por parte dos membros que compuseram o corpo de jurados, quanto pelos músicos e pela imprensa. Essas críticas nos demonstram que no choro não houve a preocupação em acompanhar às modificações culturais e sociais que surgiam ao longo das décadas para assim manter o gênero mais presente no cenário musical.

A segunda edição do “*Festival Nacional de Choro*”, denominada “*Carinhoso*”, realizada em 1978, contou com poucas modificações estruturais em relação à primeira edição do concurso, sendo a principal delas ligada ao fato de que esta edição contaria somente com composições instrumentais.

Assim como a primeira edição, o segundo Festival também gerou a gravação de disco com as composições vencedoras do certame, como aponta Cruz (2016, p. 144 – 145). A lista de músicas incluídas no disco é apresentada na TABELA 10.

<b>Composições</b>	<b>Intérprete(s)</b>
“Manda Brasa”	K. Chimbinho e Conjunto Rio Antigo
“Cordão Amigo”	Canhoto da Paraíba e Conjunto Entre Amigos
“Arabiando”	Esmeraldino e Seu Conjunto
“Forasteiro”	Leroy Amendola e Conjunto Odeon
“Nostálgico”	Canhoto e Seu Regional
“Empolgante”	Hélio Nascimento, Oswaldo Ferreira e Regional
“Pingo D’Água”	Antônio D’Auria e Conjunto Atlântico
“Fanatico”	Teo e Grupo
“Nevoeiro”	Mário Fortes e Regional do Evandro
“Para João Loyó”	Plauto Cruz e Conjunto Lenha De Casa
“Relembrando Pixinguinha”	Moacir Cardoso e Conjunto Amigos do Choro
“Caminhando Para São Paulo”	Regional Época De Prata
“Carinhoso”	Banda Bandeirantes

TABELA 10 - composições do disco “*Segundo Festival Nacional do Choro – Carinhoso*”.  
 Fonte: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/release/6780269-Variou-Carinhoso-II-Festival-Nacional-Do-Choro-As-12-Finalistas](https://www.discogs.com/pt_BR/release/6780269-Variou-Carinhoso-II-Festival-Nacional-Do-Choro-As-12-Finalistas)

No que se refere à discussão sobre elementos de identidade de tradição e modernidade, esta edição também foi marcada por intensos debates por parte da comissão julgadora, músicos e crítica da época. Em matéria para o *Jornal do Brasil*<sup>19</sup>, Luiz Henrique Romagnoli pontua sobre esse impasse que assim como na primeira edição gerou questionamentos quanto a forma de seleção das composições que chegaram às finais do concurso.

A partir do texto de Romagnoli podemos depreender que o conjunto de jurados do evento não dialogava de forma clara sobre as questões e critérios relacionados à forma de seleção das composições e sobre o que consideravam tradição ou modernidade no gênero. Essa afirmação fica evidente ao analisarmos os dados apresentados por Cruz (2016, p. 133 - 151) no que se refere às falas desenvolvidas por Tinhorão e Lúcio Rangel ao longo do concurso. Ambos eram a favor da manutenção da chamada tradição do choro; já Marcus Pereira e José Eduardo Homem de Melo, o Zuza, foram defensores da ideia de uma dada modernização do gênero para que ele se mantivesse vivo e atingisse novas gerações de músicos e estratos sociais.

<sup>19</sup> “Choro que te quero choro ou é preciso mudar”. Luiz Henrique Romagnoli. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 28 de outubro de 1978.

Essa divergência de ideias sobre representações de identidade de tradição e modernidade dos membros que compuseram o corpo de jurados dos “*Festivais Nacionais de Choro*” nos demonstra que não havia um consenso sobre quais seriam os elementos simbólicos de representatividade de tais polos no gênero.

Os “*Festivais Nacional de Choro*” foram, como dito anteriormente, importantes para dar notoriedade ao gênero, trazê-lo para o meio de comunicação de maior alcance daquele momento - a televisão, e possibilitar um maior contato do público geral com o choro.

Mesmo tendo sido permeados por problemáticas organizacionais e por interferências ideológicas no processo de seleção e premiação das composições vencedoras, como apontam Maria Helena Dutra, Luiz Henrique Romagnoli, em matérias do *Jornal do Brasil* e Cruz (*ibidem*), essas e outras iniciativas que ocorreram ao longo da década de 1970 configuraram um processo de abertura do choro no que diz respeito a seus parâmetros musicais de criação e interpretação, como nos apresentam Cazes (2010, p. 162 - 165), Cruz (2016, p. 136 - 151), Sousa (2009, p.76 - 98) e Vasconcelos (1984, p.43 - 46).

### **2.3 Viva, novos espaços para o choro!**

Acompanhando o clima de entusiasmo que vinha ocorrendo desde 1973 com a realização do espetáculo “*Sarau*”, da implementação de políticas voltadas à cultura nacional e da realização de eventos ligados ao choro e à música popular brasileira, ocorre em 1977 a abertura de dois Clubes do Choro, em Brasília e São Paulo, iniciativas importantes para o reavivamento e (re)organização do gênero. Vale ressaltar que no Rio de Janeiro, em 1975 também se aventou a criação de um Clube do Choro, mas a abertura de espaço oficial não chegou a se efetivar, como veremos pouco mais adiante.

Segundo Oliveira (2006, p. 34 – 53) e Sousa (2009, p. 55 - 91) os Clubes do Choro foram idealizados com a finalidade de promover concertos para reunir chorões das gerações mais antigas com estudantes e grupos regionais recém-formados, bem como possibilitar o contato de instrumentistas de diferentes formações (erudito e popular), criar acervos para a preservação de materiais referentes ao gênero e viabilizar a sistematização de seu ensino. Entretanto, a abertura e a organização das atividades nesses espaços evidenciaram a falta de incentivo oficial efetivo e a dificuldade de organização dos músicos.

Na recém-criada capital do país, Brasília, a abertura do Clube foi motivo de alegria e ao mesmo tempo permeada por problemas. As atividades do espaço tiveram suas mobilizações iniciais realizadas por Odete Ernest Dias, Avena de Castro, Pernambuco do

Pandeiro, Bide (flautista), Tio João (trombonista da Orquestra da Rádio Nacional), Arnaldo Veloso (médico), Assis Carvalho (médico), Walci Barbosa Antônio Lício, entre outros músicos e entusiastas do choro e da música popular brasileira.

O intuito do grupo era organizar um espaço que possibilitasse a participação da comunidade durante a realização das rodas, reuniões que até então ocorriam nas casas dos chorões da região. Para viabilizar a aquisição de um espaço para desenvolvimento das rodas, o grupo organizou um estatuto e redigiram uma Ata oficial de fundação para um clube de choro. A partir da elaboração dos documentos oficiais de abertura, os músicos, em contato com as autoridades do Distrito Federal, conseguiram que fosse cedido para as instalações do Clube o vestiário do Centro de Convenções Ulysses Guimarães e assim deram início aos preparativos para abertura do que seria a sede do Clube do Choro de Brasília.

O local cedido pelo então governador do Distrito Federal, Elmo Serejo de Farias, não era adequado e vários problemas dificultaram o desenvolvimento das atividades no Clube. Reco do Bandolim, em entrevista a Lara Filho, fez considerações sobre o espaço físico do Clube do choro. O músico afirma que:

“Aquele espaço era cheio de pia, de banheiro, era cheio de... um lugar quente para burro, tinha uma laje, e ferro ali dentro. Porque hoje tem ar-condicionado. Aquilo era uma sauna, porque o sol batia de dia, os ferros seguravam aquele calor, e de noite transmitir um aquilo para baixo. Era um negócio insuportável, mas era ali que a gente se encontrava. Então, como mandava a tradição, cada semana uma família preparava uma feijoada, um cozido. Só íamos nós, era só família, e a gente ia pra lá para tocar, tomar cerveja. Todo mundo meio que descobrindo aquele negócio, encantado com aquilo, sobretudo o pessoal de Brasília. Algumas pessoas mais jovens começaram a se aproximar, o Carlinhos Gifoni, Paulinho do Cavaquinho, Flavinho do Bandolim, como eu também. Nós fomos nos aproximando dali aquilo era uma novidade, era uma beleza. Aquilo nos deixava em êxtase. Era música brasileira que a gente não conhecia. Aquilo falava de perto com a gente, era uma loucura rapaz! Bom, então, esses encontros se davam sempre de uma maneira informal” (LARA FILHO 2009, p. 32).

Reco ainda discorre sobre o desenvolvimento das rodas e das reuniões no recém-inaugurado Clube do choro de Brasília:

“Tocava quem queria tocar, subia quem queria subir. Não tinha problema nenhum, qualquer pessoa que chegasse com seu instrumento podia subir. Tinha gente que dava *show* e tinha gente que dava vexame. Tinha gente que não sabia tocar... Era roda, todo mundo tocava. E aí era gente para caramba, era um movimento. Mas chegou num ponto, no momento, que aquilo cansou, porque não havia ensaio, ninguém preparava nada, eram as mesmas coisas sempre. E quando você tirava música nova, o cara não conhecia, e o outro não conhecia, aí dificultava tudo” RECO DO BANDOLIM in LARA FILHO 2009, p. 32).

É perceptível a partir dos relatos de Reco do Bandolim a Lara Filho que apesar de haver a preocupação por parte de um grupo de chorões, musicólogos e pesquisadores em abrir espaços voltados ao gênero para mantê-lo vivo e preservá-lo como manifestação musical e cultural no cenário de Brasília, outra parcela de chorões da cidade não via a abertura dos Clubes como um movimento de preservação e fortalecimento de sua música, mas sim como extensão das rodas nos bares - a prática informal. Neste mesmo sentido, Clímaco (2008, p. 171 - 188) discorre sobre a falta de engajamento de grande parcela dos músicos chorões de Brasília junto às esferas política e cultural para defender a produção nacional popular, para o fortalecimento do choro e do Clube na cidade.

Esse panorama retratado por Clímaco (2008, p. 171 - 191) reforça a percepção de um caráter amadorístico, festivo, boêmio e familiar nos eventos do Clube. Para a autora, o contexto de abertura da instituição exigia uma ressignificação da postura de seus praticantes na qual seria necessária a abertura do Clube para o samba, a Bossa Nova; a aceitação de diferentes formações instrumentais e a prática de novos repertórios, o que demandava também uma renovação da identidade do choro tradicional.

Clímaco também aborda outra questão que interferiu diretamente no funcionamento do Clube do choro em Brasília, a falta de incentivo governamental (2008, p. 192 - 199). A autora relata que para viabilizar o funcionamento do Clube do choro houve a necessidade de mobilização dos músicos para conseguir uma estrutura mínima de equipamentos e materiais para o espaço, o que deixa claro que a estruturação de projetos oficiais de incentivo à cultura por parte do governo não garantiu de maneira efetiva o firmamento do movimento em torno do choro na capital nacional. Para manter o Bar dos Chorões (alcunha utilizada pelos músicos e imprensa para se referir ao Clube) houve a necessidade de estabelecer convênios comerciais. Tal fato demonstra que os aparelhos oficiais estavam interessados em fortalecer a produção cultural popular nacional, entretanto, as verbas destinadas a projetos para esta finalidade, quando existiam, eram ínfimas e demoravam a chegar.

Ao discorrer sobre a falta de incentivo governamental para o custeio de funcionamento do Clube do choro de Brasília, Clímaco (*ibidem*) suscita os seguintes questionamentos: Como os intelectuais, os chorões e os agitadores culturais estariam trazendo ao Governo Federal suas demandas de fomento à cultura? Seria de obrigação do Governo Federal, estadual ou da administração municipal financiar o funcionamento dos clubes do choro?

Embora a autora, assim como Lara Filho (2009, p. 27 - 43), exponha que para viabilizar a abertura do Clube tenha ocorrido a estruturação de documentos normativos que visavam atender as exigências oficiais para abertura de espaços culturais, seriam a União e o governo do Distrito Federal legalmente responsáveis por financiar o funcionamento do Clube?

Analisando o plano de ação da Política Nacional de Cultura, bem como quais iniciativas culturais seriam financiadas pelo Estado, em momento algum da redação do documento há a citação de financiamento governamental para entidades associativas (BRASIL, 1975). A partir da leitura do documento, nota-se que Clube do Choro, por ser entidade associativa deveria se manter com as contribuições mensais de seus membros e não requerer apoio governamental.

Ainda, embora a PNC não explicita ao longo de seu texto a obrigatoriedade de custeio para abertura e desenvolvimento das atividades do Clube, é pertinente lembrar que uma parcela dos músicos e agitadores culturais ligados ao choro partia da interpretação de que tal financiamento deveria ocorrer, pois a instituição, assim como vários outros projetos voltados à música popular, se apresentava como ação de preservação e fortalecimento de uma tradição e da identidade nacional, como previa o documento.

Entre a proposta de abertura de um espaço para congregar as antigas e novas gerações de chorões e possibilitar o fortalecimento do gênero como manifestação cultural, e do surgimento de problemas administrativos, financeiros e estruturais, o Clube do choro de Brasília permaneceu aberto por aproximadamente seis anos (1977 a 1983), quando teve o encerramento de suas atividades (OLIVEIRA, 2006, p. 24 - 52; CLÍMACO, 2008 p. 192-199; LARA FILHO, 2009, p. 27 - 43).

Enquanto o desenvolvimento das atividades do Clube do choro de Brasília se dava de forma conturbada, em São Paulo Rodrigues Nunes, Oswaldo Luiz Vitta (jornalista), Sérgio Gomes da Silva (jornalista), Laerte Coutinho (cartunista), Francisco Araújo (violonista), Isaías do Bandolim, Guto do Pandeiro, Fausto Canova (Radialista), Paulo Markun e Luiz Nassif (jornalistas), Júlio Lerner (jornalista), Moraes Sarmiento (radialista) e José Ramos Tinhorão (historiador e crítico) trabalhavam para viabilizar a abertura de um Clube na cidade.

O Clube do Choro de São Paulo, diferentemente do de Brasília, tinha grande parte de seus membros vinculados à imprensa jornalística, a movimentos políticos (Partido Comunista Brasileiro) e à arte engajada, o que possibilitou uma visão sistematizada quando ao processo de abertura e desenvolvimento das atividades do Clube frente ao cenário cultural do país e de

São Paulo. Esse engajamento com a arte resultou na estruturação de uma organização anterior ao Clube do Choro, o Coletivo Sérgio Cabral, que tinha por objetivo o mapeamento de músicos, conjuntos regionais e entusiastas do choro para integrarem o lançamento do Manifesto do Clube do Choro de São Paulo, que dizia:

“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 in SOUSA, 2009, p. 49).

A partir da leitura do Manifesto, é possível perceber o intuito de resgate do gênero, assim como o de fortalecimento da música popular brasileira, do mapeamento e manutenção da tradição do choro em São Paulo.

Foi a partir da publicação deste documento e do recolhimento de cerca de 400 assinaturas de músicos, jornalistas, pesquisadores e entusiastas do gênero, Luiz Vitta e Sérgio Gomes da Silva, principais articuladores da criação do Clube, estruturaram, no dia 28 de maio de 1977, um evento de fundação do espaço no Instituto dos Arquitetos do Brasil.

Tendo sua fundação oficializada com o evento no IAB, as atividades do Clube foram iniciadas nas dependências do Sindicato dos Jornalistas. Foi neste espaço que ocorreram as primeiras reuniões de filiação de sócios do Clube, bem como a estruturação da primeira diretoria da instituição, mas que devido ao aumento no número de filiados mudou-se para a sede na Alameda Jaú, bairro Jardins, em dezembro do mesmo ano de abertura.

Segundo Sousa (2009, p. 55 - 91) a ida do Clube para a nova sede possibilitou uma série de eventos que impulsionaram as atividades da instituição e a visibilidade do choro, entre elas o aumento no fluxo de reuniões; a criação de um caderno informativo sobre choro, o Urubu Malandro; a organização de um arquivo de choro, que contaria com discos, partituras e outros documentos sobre o gênero; a tentativa de criação de um programa de rádio – “O Choro do Clube”; a proposta de uma Escola de Choro. Essas iniciativas tinham por objetivo

“retirar o choro das sombras” a partir de sua ampla divulgação ao público, conforme apresenta a pesquisadora.

É neste movimento de ampliação da divulgação do gênero que Oswaldo Vitta organiza a iniciativa de um programa de rádio sobre o choro. A realização do programa, que ocorreria semanalmente na Rádio Gazeta de São Paulo, abordaria informações sobre os principais eventos e acontecimentos da música instrumental da cidade de São Paulo e de outras regiões do Brasil. Contaria com a transmissão, de forma gravada ou ao vivo, dos repertórios já consagrados do choro e de novas composições e abordaria, de forma didática, os embates sobre as questões relacionadas às ideias de identidade, tradição e modernidade no gênero.

O projeto, inicialmente apresentado à Rádio Gazeta de São Paulo, também foi exposto à Rádio Cultura e à Rádio Globo, entretanto, devido aos altos custos de produção não chegou a ir ao ar em nenhuma das emissoras. De acordo com Maia (2010, p. 145 - 172), embora as políticas de cultura possuísem três objetivos – a preservação do patrimônio cultural, o incentivo à criatividade e a difusão das criações e manifestações culturais, havia uma tendência no Conselho Nacional de Cultura, no Ministério da Educação e nos Conselhos Estaduais e Municipais de Cultura em apoiar a política preservacionista, minimizando os investimentos em produções artísticas contemporâneas. Além disso, existia a necessidade de elaboração de um projeto quadrienal que deveria ser encaminhado ao Conselho Federal de Cultura para que as instituições fossem incluídas no Plano Nacional de Cultura, projeto que não foi elaborado pelos membros do Clube do Choro de São Paulo dificultando o apoio estatal para realização do programa de rádio.

Em 1979 o Clube teve suas instalações retiradas da Alameda Jaú migrando para Rua Conselheiro Carrão. Com esta mudança cresce o interesse pela efetivação de um projeto idealizado já na fundação do Clube - a abertura da Escola de Choro.

A proposta do projeto, coordenado por Gilberto Périgo, era de proporcionar o ensino e a aprendizagem do choro em seus moldes tradicionais, ou seja, por meio da observação, da escuta ativa e reprodução dos acompanhamentos e melodias das composições estudadas para que, num segundo momento, fossem introduzidos os estudos teóricos da música. Segundo documento orientador da Escola do Choro:

“[...] esta Escola deverá ensinar música de uma maneira totalmente nova; deverá colocar o aluno diante das diversas tradições, ensinando-as em paralelo, obrigando-o a absorvê-las e deixando a seu critério, a partir de certo ponto, a escolha de seu caminho. Outra não poderia ser a forma. Como poderíamos ensinar algo que ainda

não foi codificado? Como poderíamos almejar evoluções se optássemos por uma qualquer tradição?” (PROJETO ESCOLA DE CHORO, 1979 in SOUSA 2009, p. 88).

Nota-se que a proposta de ensino da Escola de Choro era proporcionar a sistematização da aprendizagem da linguagem do gênero por meio do contato com músicos das antigas gerações, da prática em conjunto e da codificação de seus elementos simbólicos e musicais, tornando o instrumentista mais completo e habilitado para a realidade das rodas e para uma possível profissionalização na área da música.

Os dirigentes do Clube acreditavam que o fomento ao choro deveria ir além da gravação de discos, do mapeamento e edição de partituras e matérias jornalísticas e de realização programas de rádio a ele dedicados. Acreditavam que a abertura de uma escola de choro possibilitaria, por outras formas, a preservação de suas tradições (aqui vistas pelo âmbito dos elementos de criação, interpretação – aspectos musicais) e ao mesmo tempo proporcionaria a modernização de alguns de seus elementos simbólicos (também abordada do ponto de vista dos elementos de criação, interpretação – aspectos musicais). Mas, embora a proposta de abertura de uma escola de choro fosse inovadora e pudesse contribuir para um intercâmbio de informações, o projeto não se efetivou por falta de verba.

A preservação da documentação histórica do choro também foi uma importante ação tomada pelos membros do Clube de São Paulo, segundo Sousa (2009, p. 115 – 126). A construção do departamento de Arquivo e Memória buscou trazer à luz os acontecimentos da cena chorística da cidade, visto que boa parte da produção musical da região era desconhecida. O empenho, desde a abertura do Clube, era o de resgatar os trabalhos dos grupos regionais que atuavam em espaços de pouca visibilidade e trazê-los para primeiro plano.

Entre 1977 e 1979 o Clube do choro de São Paulo desenvolveu atividades que aproximaram o gênero do grande público e possibilitaram conhecer a produção musical da região de São Paulo, boa parte até então desconhecida. Além de demonstrar a preocupação em manter viva a prática do gênero, documentar e proporcionar o contato das novas gerações de músicos que estavam em formação com a linguagem do choro, as iniciativas tomadas por seus membros funcionaram como trampolim para importantes ações e eventos que ocorreriam ainda na década de 1970 e se estenderia para as décadas seguintes após seu fechamento.

Em meio a um cenário musical e cultural que dividia opiniões quanto a seus direcionamentos, funções e intenções, o Clube do choro São Paulo funcionou como local de

debate sobre as questões relativas às ideias de identidade de tradição e modernidade da música popular brasileira e sobretudo do gênero. Seus membros defendiam a ideia de que o choro, assim como fizeram o Jazz e a Bossa Nova, deveria aceitar novas formações instrumentais, novos arranjos, enriquecer a linguagem harmônica e melódica do gênero. Também acreditavam que havia a necessidade de conhecer o passado e valorizá-lo, para modificar o futuro. Paulinho da Viola, padrinho do Clube do Choro de São Paulo, em entrevista à Folha de São Paulo em maio de 1977 após a realização do 1º Festival de Choro, afirmou que:

Nos Estados Unidos o jazz evoluiu porque os músicos fazem todo tipo de experiências, e ele está enriquecendo apesar do jazz tradicional ter permanecido. Os grupos de chorões devem ser abertos a novas fórmulas. Se alguém quiser colocar um instrumento elétrico no chorinho, por que não deixar? (FOLHA DE SÃO PAULO, 30 de maio de 1977).

Embora a fala de Paulinho tenha sido desenvolvida após a realização do Festival de Choro, para demonstrar seus pensamentos quanto aos critérios adotados pelo corpo de jurados do evento, ela já havia sido desenvolvida pelo músico durante a reunião de abertura do Clube do Choro de São Paulo e demonstra uma mudança de pensamento e postura dos chorões das novas gerações. Esse pensamento de renovação no choro também pode ser representado pela declaração de Benjamin Silva Araújo, presidente do Clube em 1977, que afirma que “[...] *não desejávamos que apenas algumas belíssimas composições, já consagradas no passado, voltassem a ocupar a programação das emissoras de rádio e televisão [...] queríamos – que velhos e novos compositores fossem prestigiados [...]*” (SOUSA, 2009, p. 97 - 98). A fala do maestro nos revela que a intenção era possibilitar a abertura de novas formações instrumentais para um grupo regional e por conseguinte novos repertórios que agregassem diferentes linguagens musicais ao gênero, o que seria possível, na visão dos membros do Clube, por meio da abertura da Escola de Choro.

Percebe-se que os integrantes do Clube de São Paulo (integrantes dos grupos regionais, jornalistas, pesquisadores e entusiastas) pensavam a tradição (abordada pelo ponto de vista composicional, da melodia, da harmonia e da instrumentação) como algo dinâmico, passível de reinterpretções, algo que muda e permanece, e que caberia aos chorões tanto das antigas gerações quanto das novas dinamizá-los para manter vivo o choro por diferentes maneiras.

Enquanto no Clube do Choro de São Paulo as discussões relacionadas à ideia de identidade de tradição e modernidade apontavam para uma abertura de contato com outros

estilos e movimentos musicais, no Clube do Choro de Brasília o ideal de seus membros era o de preservação da autenticidade do gênero, aquela estruturada e defendida desde a década de 1950.

Defendia-se, na instituição brasiliense, o ideário de tradição ligado a elementos simbólicos musicais e sociais: formação corriqueira do conjunto regional (violão de seis e sete cordas, flauta, cavaco, pandeiro e bandolim); a forma rondó do choro; rodas de choro com caráter informal e festivo, regada a comida, bebida e muitas conversas; aprendizagem do choro por meio da escuta ativa e das práticas nas rodas; caráter amador de música praticada nas horas de lazer; repertório com composições dos grandes mestres.

Ao observar as diferentes perspectivas sobre elementos simbólicos representativos de uma identidade de tradição e modernidade do choro desenvolvidas no interior dos Clubes do Choro de São Paulo e de Brasília podemos perceber novamente o entendimento polivalente que permeou a discussão sobre tais questões durante não só as atividades dos Clubes, mas durante boa parte da história do gênero.

Em relação à existência de um Clube de Choro no Rio de Janeiro, podemos encontrar em matérias de jornal contendo opiniões de Juarez Barroso<sup>20</sup><sup>21</sup><sup>22</sup><sup>23</sup>, Tarik Souza<sup>24</sup><sup>25</sup><sup>26</sup>, Edino Krieger<sup>27</sup> e José Ramo Tinhorão<sup>28</sup> sobre a abertura daquela que seria considerada a instituição voltada ao fomento e prática do gênero.<sup>29</sup>

É interessante observar nas notícias encontradas no *Jornal do Brasil* há a afirmação da criação de um estatuto para o Clube, a organização de presidência, vice-presidência, de tesoureiros e até mesmo da vinculação de membros sócios. Entretanto, em nenhum momento há a menção de um espaço físico próprio da instituição. Todas as notícias informam que as atividades ligadas ao Clube se desenvolviam em teatros do Rio de Janeiro - Teatro Casa Grande, Teatro João Caetano, Auditório do Plenário, Teatro Gláucio Gil, e em outros espaços não oficiais - Escola de Samba Portela, casa dos músicos ligados ao choro. Ainda neste sentido, Joel Nascimento, em entrevista concedida para realização desta pesquisa, afirma que se aventou a abertura de um Clube do Choro no Rio de Janeiro, mas nunca existiu um espaço

<sup>20</sup> “O Clube do Choro”. Juarez Barroso. *Jornal do Brasil*, caderno B, p.05. 07/07/1975.

<sup>21</sup> “O choro vem da penha. O choro é de botequim.” *Jornal do Brasil*, caderno B, p. 05. 22/12/75.

<sup>22</sup> “Choro. Opus nº3.” Juarez Barroso. *Jornal do Brasil*, caderno B, p. 05. 28/07/1975.

<sup>23</sup> “Dino, em 7 cordas, 40 anos de violão.” Juarez Barroso. *Jornal do Brasil*, caderno B, p. 04. 04/12/1975.

<sup>24</sup> “Acontece.” Tarik Souza. *Jornal do Brasil*, caderno B, p.05. 27/07/1975.

<sup>25</sup> “Em ação.” Tarik Souza. *Jornal do Brasil*, caderno B, p.10. 02/05/1976

<sup>26</sup> “Frank Sinatra descobriu a América Latina.” Tarik Souza. *Jornal do Brasil*, caderno B, p.10. 23/05/1976

<sup>27</sup> “História do soldado encerra temporada.” Edino Krieger. *Jornal do Brasil*, caderno B, p.10. 07/12/1975.

<sup>28</sup> “Época de Ouro deve é tocar Catulo fora do ‘Bohemios’.” José Ramos Tinhorão. *Jornal do Brasil*, caderno B, p.02 23/04/1976.

<sup>29</sup> “O Clube do Choro”. Juarez Barroso. *Jornal do Brasil*, caderno B, p.05. 07/07/1975.

físico próprio, que tal iniciativa ficou no imaginário dos músicos e de fato nunca ocorreu (NASCIMENTO, 2022).

A partir das notícias presentes no *Jornal do Brasil* e do relato feito por Joel Nascimento, é possível confirmar que houve a idealização de uma instituição voltada ao choro no Rio de Janeiro, que documentos e corpo administrativo foram estruturados, mas que construção, locação ou concessão de um espaço físico para que fossem desenvolvidas suas atividades nunca ocorreu (sendo estas realizadas nos teatros do Rio de Janeiro), diferentemente do que apresenta Valente (2014, p. 77 - 78) que aponta a existência de um Clube, mas não expõe detalhes sobre associação no que diz respeito a seu funcionamento ou espaço físico.

A abertura e desenvolvimento das atividades nos Clubes do Choro foram fundamentais não apenas para buscar meios de resgate, preservação e fomento do choro como ações para mantê-lo vivo, mas também para que os chorões refletissem sobre sua função. Para além do papel de músicos instrumentistas, o contexto e a dinâmica político cultural em torno das atividades ligadas ao choro demandava que os músicos assumissem a função de intelectuais engajados em sua área se envolvendo em iniciativas institucionais e debatendo abertamente sobre as questões de identidade de sua música. Além disso, as rodas realizadas no interior dos Clubes do Choro também serviram, junto a uma conjuntura de outros eventos externos, para expandir significativamente a quantidade de espaços para a prática e apreciação do choro, assim como ocorria na periferia do Rio na época (CLÍMACO, 2008 p. 192-199; LARA FILHO, 2009, p. 27 – 43; OLIVEIRA, 2006, p. 24 - 52).

#### **2.4 O choro vem da Penha – do Sovaco de Cobra!**

Enquanto o movimento em torno do choro se expandia para novos espaços, devido às iniciativas tomadas pelos agitadores culturais, governo e indústria fonográfica, as rodas de choro nas periferias, em especial as que ocorriam no bar Sovaco de Cobra, na Penha, também foram de suma importância para fortalecer o movimento do choro na década de 1970.

O pequeno empreendimento de Manoel Ferreira da Silva, fundado no início da década de 60, foi ponto de encontro dos músicos do Rio devido às rodas de choro organizadas pelos irmãos Joel e Joyr Nascimento. Entre 1974 e 1977 o Sovaco de Cobra foi um dos principais espaços não oficiais onde ocorriam importantes eventos do choro. Em 1975 as

rodas no botequim passaram a atrair atenção de diferentes gerações músicos e da imprensa, o que intensificou as atividades musicais em seu interior.

A repercussão da música executada e dos eventos ocorridos no Sovaco de Cobra foi tamanha que o *Jornal do Brasil* publicou matéria afirmando que “O choro vem da Penha”<sup>30</sup>. O autor do texto afirma que o espaço proporcionava o intercâmbio entre gerações de músicos de todas as regiões do Rio e estava sendo responsável por intensificar diferentes processos sociais de criação, produção, circulação e recepção do choro na cidade.

Além de fomentar a cena chorística no Rio de Janeiro, foi também no Sovaco de Cobra que houve a divulgação e o lançamento de importantes trabalhos do choro e da música popular brasileira, dos quais podemos citar o lançamento das faixas “*Braço de boneca*” (João Nogueira e Paulo César Pinheiro) e “*De rosas e coisas amigas*” (Ivor Lancellotti) do disco “*E lá vou eu*” (1974), de João Nogueira, que contaram com a participação de Joel Nascimento realizando seu primeiro trabalho como profissional da música; a homenagem a Abel Ferreira com a composição “*Chorinho no Sovaco de Cobra*”, em 1976 e o evento de lançamento do disco “*Chorando pelos dedos*”, primeiro disco de Joel Nascimento (1977), conforme descreve Martins (2019, p. 64 - 69).

O botequim criado sem muitas pretensões por Manoel Ferreira da Silva foi adotado como segunda casa por Joel e Joyr Nascimento, mentores das rodas de choro no local. Com o movimento do choro, o bar saiu do anonimato e se tornou o grande templo carioca do gênero, como afirma Ary Vasconcelos (1984, p. 41 - 49). As atividades musicais realizadas no Sovaco de Cobra demonstram que fora do circuito oficial da música popular da época também havia importantes ações e atividades sendo desenvolvidas para o fomento do gênero.

## **2.5 O Governo Federal como interventor cultural: a estruturação da Política Nacional de Cultura e abertura da Fundação Nacional das Artes**

Após um período mais caracterizado por restrição orçamentária e repressão política, o Regime Militar brasileiro iniciou em 1973 um processo de transição política. Teve início uma nova fase em que a ação repressiva e autoritária passou a conviver com uma abertura a alguns setores da sociedade civil e com uma política de valorização da produção cultural nacional. Assim foi lançada a Política Nacional de Cultura que viria beneficiar os setores da música, teatro, artes plásticas e cinema.

<sup>30</sup> “O choro vem da Penha – é choro de botequim”. Juarez Barroso. *Jornal do Brasil*, 22/12/1975, Caderno B, p.5.

Formulada pelo Conselho Federal de Cultura e implantada durante o governo do presidente Ernesto Geisel (1974 -1978), o desenvolvimento da Política Nacional de Cultura ficou sob direção de Ney Braga, a época ministro do Ministério da Educação e Cultura (MEC), órgão responsável pela normatização das atividades culturais do país.

Durante sua gestão, Braga buscou ampliar o desenvolvimento de atividades culturais no Ministério por meio da abertura do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e do Conselho de Direito Autoral (CNDIA); de uma reorganização da estrutura da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME) e do Serviço Nacional de Teatro (SNT); criação da Fundação Nacional da Artes (FUNARTE) e lançando a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Este conjunto de iniciativas contribuiu para fortalecer a produção da cultura nacional que estava estagnada devido as políticas de censura desenvolvidas entre 1964 e 1972, como expõe Maia (2010, p. 145 - 172).

A Política Nacional de Cultura apresentava a concepção de cultura brasileira e expunha as diretrizes das ações que seriam adotadas pelo governo para incentivar e financiar atividades culturais que visavam fortalecer a pluralidade de identidade nacional e os símbolos tidos como representantes de brasilidade, bem como quais iniciativas seriam tomadas para a preservação da cultural nacional (BRASIL 1975, p. 16 - 20). A PNC foi parte constituinte de um projeto de modernização conservadora instituído pelo governo militar, cujo objetivo era forjar uma identidade nacional. Segundo Ortiz (1985, p. 97 - 98) e Rubim (2012, p. 29 - 48) esse projeto político buscava utilizar recursos simbólicos da memória social para manipular conceitos de cultura e identidade, resgatando elementos culturais do passado para integrá-los aos valores modernos de nacionalidade e difundi-los para os diferentes estratos da sociedade.

A partir da leitura do texto da PNC pode-se observar que a proposta estruturada pelo Governo Federal defendia a espontaneidade das manifestações culturais para a fixação de uma identidade cultural do país; entretanto, também fica clara a intenção do Governo de fiscalizar e regular tais manifestações, pois: *“A Política Nacional de Cultura entrelaça-se, como área de recobrimento, com as políticas de segurança e de desenvolvimento; significa, substancialmente, a presença do Estado como elemento de apoio e estímulo à integração do desenvolvimento cultural dentro do processo global de desenvolvimento brasileiro”* (BRASIL, 1975, p. 30).

O trecho do documento deixa evidente que o projeto de fortalecimento da cultura não estava sendo desenvolvido somente para preservar elementos de brasilidade autêntica, mas que também estava ligado à doutrina de segurança e desenvolvimento nacional, que agora

contaria com o governo como agente organizador do setor cultural brasileiro para ser efetivado (AZEVEDO, 2016, p. 318 – 336); HINGST, 2013, p. 48 – 53; MAIA, 2011, p. 1 – 9; SILVA, 2011, p. 39 - 184; STROUD, 2014, p. 215 - 230).

É a partir do discurso nacionalista de defesa da produção artístico-cultural, dos trabalhos desenvolvidos pelo Departamento de Assuntos Culturais (DAC) e da decisão do Governo Federal em atuar como agente organizadora do setor cultural que, em 1975, iniciam-se os trabalhos da Fundação Nacional das Artes - FUNARTE, órgão que centralizou grande parte das atividades artístico-culturais entre 1975 e 1989, sendo uma das principais responsáveis por promover o choro no período. O texto da Lei Nº 6.312, de 16 de dezembro de 1975 que institui a FUNARTE diz:

Autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Nacional de Arte e dá outras providências. O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, faço saber que o CONGRESSO NACIONAL decreta e eu sanciono a seguinte Lei: Art. 1º Fica o Poder Executivo autorizado a instituir, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, com duração indeterminada, a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), com a finalidade de promover, incentivar e amparar, em todo o território nacional, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas, resguardada a liberdade de criação, nos termos do art. 179 da Constituição. § 2º Mediante ato do Poder Executivo, serão incorporados à FUNARTE, com a transferência do respectivo acervo e atribuições, os órgãos e serviços do Ministério da Educação e Cultura que se destinem à finalidade prevista no caput deste artigo, especialmente o Serviço Nacional de Teatro, o Museu Nacional de Belas Artes, a Campanha de Defesa do Folclore e a Comissão Nacional de Belas Artes. Art. 4º A FUNARTE cuidará de estimular as atividades artísticas no meio estudantil e sindical, assim como em clubes e associações recreativas e culturais, mediante convênio com essas instituições.

O objetivo do governo ao criar a FUNARTE era o de promover uma entidade oficial com a finalidade de formular, coordenar e executar seus programas de incentivo a manifestações artístico culturais e que se integrasse às demais instituições culturais ligadas ao MEC (o Instituto Nacional de Folclore, o Instituto Nacional de Música, a Fundação Nacional de Artes Cênicas, Fundação do Cinema Brasileiro, Empresa Brasileira de Filmes e do Serviço Nacional de Teatro). Dentre o rol de projetos da FUNARTE para incentivo à cultura destaca-se o “*Projeto Pixinguinha*”, criado em 1977 para financiar, produzir e divulgar atividades relacionadas à música popular brasileira e erudita.

O Projeto teve sua origem em outras duas frentes artísticas que ocorreram anteriormente, o Projeto “*Seis e Meia*”, idealizado por Albino Pinheiro e da organização da Sociedade Brasileira de Música - Sombrás.

A Sombrás havia sido criada por músicos ex-integrantes da Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (SICAM) que buscavam a defesa dos seus direitos,

interesses (recebimento de direitos autorais, organização do cenário e projetos musicais no país, diminuição dos atos de censura) e o fortalecimento do trabalho em torno da música brasileira. Já o Projeto “*Seis e Meia*” tinha o intuito de proporcionar ao público carioca o contato com a música por meio da oferta de *shows* de música popular a preços acessíveis, em horários após o expediente de trabalho, e ocupar o tempo ocioso da grade de programação do Teatro São Caetano.

Durante seu período de funcionamento o “*Seis e Meia*” contou com espetáculos de João Bosco e Clementina de Jesus, Jards Macalé e Moreira da Silva, Nana Caymmi e Ivan Lins, Gonzaguinha e Marlete, Beth Carvalho e Nelson cavaquinho, Dona Ivone Lara e Cartola, Alceu Valença e Jackson do Pandeiro, Elza Soares e Miltoninho, entre outros artistas, o que demonstrava a preocupação com o acesso à produção cultural nacional a uma parcela da população que, via de regra, possuía poucas condições de destinar sua renda a espetáculos artísticos (ALMEIDA, 2009, p. 12 - 15).

A partir das discussões realizadas pelos membros da Sombrás somadas as idealizações e escopo artístico do projeto de Albino Pinheiro, Hermínio Bello de Carvalho estruturou a proposta do “*Projeto Pixinguinha*”, que buscava demonstrar, agora em âmbito nacional, a diversidade da produção musical brasileira. O “*Projeto Pixinguinha*” buscava formar uma geração de espectadores musicais e levar a música popular para além do eixo Rio-São Paulo criando espaços culturais. Para isso Hermínio montou espetáculos envolvendo artistas de renome que estavam fora do circuito musical em conjunto com artistas das regiões em que o projeto excursionaria. Ao propor este formato de espetáculos, o projeto pretendeu reapresentar e lançar uma gama de artistas, além de possibilitar acesso à diversidade de manifestações artísticas da música popular brasileira ao grande público.

Sobre a formação das duplas que participaram das apresentações organizadas durante os períodos de atividade do Projeto “*Seis e Meia*” e “*Projeto Pixinguinha*”, é curioso notar que a proposta de aproximar nomes mais novos da música popular com representantes da “tradição” do samba de épocas passadas tinha, de maneira implícita, o objetivo de lançar e/ou firmar um conjunto de músicos como cânones da música popular (choro e samba) (ALMEIDA, 2009, p. 25 - 73; PAVAN, 2006, p. 135 - 150; WEBER, 1996, p. 336 - 355).

Foi no conjunto de excursões realizada pelo projeto que o choro retomou espaço junto ao grande público a partir da realização de *shows* com cantores e grupos regionais em cidades de diferentes regiões do país. Entre 1977 e 1989 excursionaram nas caravanas de *shows* do Projeto grupos e músicos como Camerata Carioca, Ademilde Fonseca, Abel

Ferreira, Altamiro Carrilho, Os Carioquinhos, Paulo Moura, Radamés Gnatalli, Paulinho da Viola, Canhoto da Paraíba etc. O Projeto ainda gerou a gravação de discos voltados ao choro dos quais podemos citar (TABELA 11):

<b>Disco</b>	<b>Ano</b>
“Vivaldi e Pixinguinha”	1980
Tributo a Garoto”	1982
“João Pernambuco”	1983
“Uma Rosa para Pixinguinha”	1983
“Radamés Gnatalli”	1985
“Jacaré – Choro Frevado”	1985
“Francisco Mignone – 17 choros para piano”	1987

TABELA 11 – discos gravados pelo “Projeto Pixinguinha”.

Fonte: BRASIL MEMÓRIA DAS ARTES, disponível em:

<https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-projeto-almirante>.

Essas e outras produções do Projeto estão atualmente digitalizados nos acervos Brasil Memória das Artes e do Centro de Documentação e informação da FUNARTE, que ainda contam com outros projetos registrados em disco (BRASIL MEMÓRIA DA ARTES, 2022; CEDOC, 2022).

Cabe ressaltar que a utilização do choro nos projetos ligados à FUNARTE e à Política Nacional de Cultura foi uma iniciativa tomada pelo Governo Militar para atender a demanda da classe artística, dos produtores, dos intelectuais, dos músicos, das pequenas gravadoras nacionais que viam o circuito musical e de produção se fechando dada a atividade massiva das grandes gravadoras e da indústria cultural, bem como para atender seus interesses ideológicos. Neste sentido, Azevedo (2016, p. 319 - 336), Silva (2011, p. 135 - 184), Stroud (2014, p. 211 - 224) discorrem que o Governo Militar foi responsável pela implantação sistematizada das ações de fomento à cultura, mas não as elaborou de fato. Os responsáveis pela política cultural do governo receberam demandas da sociedade organizada e contaram com a colaboração de intelectuais e artistas para elaboração das ações e dos projetos culturais.

Foi nesta seara de interesse oficial pelo gênero que as figuras ligadas ao movimento de preservação do choro passaram a ocupar estrategicamente posições e cargos em instituições culturais e midiáticas para auxiliar o alargamento do projeto cultural oficial e promover, para além do Rio de Janeiro, o choro. Duas figuras importantes nesse processo foram Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Cabral.

Hermínio atuou como coordenador geral do “*Projeto Pixinguinha*”, como diretor adjunto do Departamento de Música Popular Brasileira da FUNARTE e desempenhou diferentes papéis em vários outros projetos oficiais e não oficiais que envolviam o choro e o samba como representantes de uma autêntica identidade nacional. Sérgio Cabral não chegou a ocupar cargo em instituições oficiais durante a década de 1970, mas atuou intensamente como produtor musical fomentando a cena cultural da época. Juntos, Hermínio e Sérgio, foram responsáveis por grande parte dos acontecimentos e eventos culturais da década de 1970 (FERNANDES, 2010, p. 190 - 201; STROUD, 2014, p. 224 - 230).

Durante seu período de atividade o “*Projeto Pixinguinha*” executou cerca de 1468 *shows* ao redor do território nacional (Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte, Manaus, Cuiabá, Belém, João Pessoa, Natal, Salvador, entre outras capitais) e possibilitou o surgimento de importantes artistas da música popular brasileira e o reaparecimento de outros que não estavam na mídia.

Ao analisarmos os trabalhos realizados pela FUNARTE e no “*Projeto Pixinguinha*”, percebemos que estas iniciativas foram as formas mais eficazes de efetivação da Política de Cultura Nacional proposta pelo governo e que ainda hoje permanecem como sendo uma das mais longevas e bem-sucedidas iniciativas de incentivo à cultura e à música popular no país (BOTELHO, 2001; FERNANDES, 2010, p. 209 - 212; GARCIA, 2015, p. 1 – 15; PAVAN, 2006, p. 135-150).

Ponderando as considerações de Almeida (2009), Botelho (2001), Fernandes (2010), Garcia (2015), Maia (2010) e Pavan (2006) sobre a atuação de Hermínio Bello de Carvalho frente à coordenação de projetos da FUNARTE, sobre o “*Projeto Pixinguinha*” e sobre as políticas culturais, cruzando-as com os expostos trazidos por Garcia (2015, p. - 15 ), McCann (2004, p. 160 - 180), Napolitano (2007, p. 9 – 36; 2010, p. 59 - 71) e Stroud (2014, p. 220 - 230) torna-se possível compreender como o ideário de autenticidade de Hermínio e seus pares em torno de determinados gêneros musicais foi apropriado pelo Estado para efetivar o projeto oficial de cultura e de construção de uma identidade nacional em meio ao contexto dual de produção e incentivo cultural e musical da década de 1970.

O cruzamento dos dados e fatos apresentados pelos autores também torna possível analisar problemáticas referentes à ideia desse grupo de intelectuais reivindicarem para si e se auto intitulem legisladores da verdadeira história da música brasileira, visto que basearam-se em critérios pessoais e subjetivos para criar narrativas sobre a música brasileira e para cindir a produção musical em autêntica e inautêntica, comercial e não comercial o que

também acabou por ocultar dinâmicas e acontecimentos importantes sobre o desenvolvimento de diferentes gêneros, estilos e movimentos musicais da música popular.

Autran (2005, p. 79 - 86) problematiza a questão dos projetos culturais oficiais expondo que o choro ao ser cooptado pelo Estado passou a ser algo destinado aos anseios da classe média e que por este motivo tinha se tornado produto de consumo das massas, um “fantástico choro de plástico”. Embora Autran (2005) aponte para esta adaptação do choro, Hermínio Bello de Carvalho, em entrevista para o programa Roda Viva<sup>31</sup>, afirma que os agentes que comandavam os projetos culturais, bem como os grupos envolvidos nas excursões e apresentações em momento algum cederam às intervenções da indústria e do governo.

Os expostos de Autran (2005) e a fala de Hermínio mostram as diferentes visões dos defensores da autêntica música popular quanto ao processo apropriação dos diferentes gêneros da música popular pelo governo em seus projetos culturais e expõem a existência de tensões quanto à expansão do choro, de novas dinâmicas dos processos sociais de circulação e recepção do gênero.

A criação de projetos culturais oficiais que abrangiam o choro colocou a produção do gênero em destaque e acendeu o interesse pela compilação de discos com reedições de obras já conhecidas e fomentou, em menor escala, a gravação de discos com novos repertórios de choro nas gravadoras nacionais e na indústria fonográfica. Isso demonstra o peso e a importância da presença desses mediadores culturais frente às instituições ligadas à cultura em suas diferentes instâncias.

## **2.6 Choro e indústria fonográfica: o gênero nos holofotes das gravadoras**

Outro grupo com atuação significativa no cenário cultural e no universo do choro da década de 1970 foi a indústria do disco. Durante esta década houve um considerável avanço tecnológico dos meios de gravação e comunicação que possibilitaram o crescimento de uma rede organizada para produção, distribuição e difusão de diferentes produtos musicais. Foi também neste período que as *majors*<sup>32</sup> se instalaram definitivamente no país se instalaram definitivamente no país e passaram a atuar de forma abrangente gerando um aumento

<sup>31</sup> Entrevista realizada em 09/04/2007. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mA4StvVv1fk>

<sup>32</sup> Termo utilizado nos Estados Unidos para designar as grandes empresas dominantes do mercado fonográfico, que eram também empresas proprietárias de cadeias de rádio ou televisão e de estúdios cinematográficos. As gravadoras estrangeiras que se instalaram no Brasil e assumiram posição preponderante no mercado durante a década de 1970 foram: Philips-Phonogram, Electric and Musical Industries Ltd (EMI), Warner/Elektra/Atlantic (WEA), BMG-Ariola e RCA.

substancial na venda de discos da circulação de bens culturais (DIAS, 2008, p. 51 - 65; VICENTE, 2001, p. 52 - 86). Segundo Renato Ortiz:

O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada mais vez mais diferentes e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, distribuição e consumo de cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa.” (ORTIZ, 1988, p. 121).

Paiano (1994), complementa essa visão, nos apresentando a dimensão do crescimento do mercado fonográfico no Brasil entre as décadas de 60 e 70.

O que chama a atenção imediatamente ao analisarmos os números do mercado fonográfico nacional, de 1966 a 1976, é o crescimento acumulado de 444,6% no período, para uma época em que o crescimento acumulado do PIB foi de 152% [...]. Os anos de 1967 e 68 apresentam crescimento percentual significativo, enquanto 1969 e 70 vivem certa estagnação. A partir de 1971 os números crescem de forma estável, à média de 20% ao ano – exceção para 1974 e 75 quando a falta de vinil [devido à crise do petróleo] criou uma demanda reprimida responsável também pela explosão de 1976, quando o fornecimento de matéria-prima se normalizou. Para se ter um termo de comparação com outras áreas similares, o mercado de livros cresceu 260% de 1966 a 1976, e as revistas 68,9% de 1965 a 1975 (PAIANO, 1994, p. 195-196).

Ortiz (1988, p. 121) e Paiano (1994, p. 195 - 196), ao exporem o crescimento da produção do setor fonográfico e da circulação de bens culturais entre as décadas de 1960 e 1970 deixam evidente o dinamismo do setor econômico da cultura ligado à música, que se deu devido as políticas governamentais de fomento à área e à indústria e que se somaram ao sucesso dos festivais televisivos de música e aos movimentos em torno das diferentes manifestações da música popular brasileira, em especial do choro.

Foi seguindo a abertura de mercado acarretada pelas políticas governamentais de incentivo à música nacional, ao crescente interesse do público na música instrumental e visando a manutenção de um nicho de mercado com produtos culturais nacionais com grande representatividade simbólica que as gravadoras nacionais e as *majors* trouxeram para primeiro plano de seus catálogos discos com composições do choro, gerando número considerável de *long plays* do gênero.

Em consulta a acervos discográficos<sup>33</sup> disponíveis *online* foi possível realizar um levantamento de 131 discos voltados ao repertório de choro gravados entre 1971 e 1979 e 80 discos gravados entre 1980 e 1989. Durante a década de 1970, a maior concentração da produção de discos de choro se dá no período entre 1976 e 1978 (período que coincide com a abertura da FUNARTE e com a realização dos Festivais de música e choro). Os discos deste período, em sua grande maioria, se dedicam a reedições de gravações ou são coletâneas de choros dos chamados grandes mestres. Já na década de 1980 as maiores concentração de produção de discos de choro se dão em 1983 e em 1988, também com discos voltados ao repertório já consagrado do gênero<sup>34</sup>. Embora os dados levantados tenham exposto um material rico para exploração da produção em torno desta matriz da música popular urbana brasileira não realizamos a estruturação de uma listagem e catálogo ordenado dos discos.

Ainda, segundo Joel Nascimento essa tendência ocorria devido ao fato de que embora o mercado para produção da música nacional, em específico para o choro, tenha se aberto durante a década de 1970, as gravadoras buscavam investir em produtos de consumo imediato e de baixo custo, o que se tornava possível com reedições de discos com repertórios já conhecidos. Joel também afirma que o espaço para surgimento de discos com novos repertórios era restrito, pois os trabalhos voltados ao gênero eram realizados por músicos com contrato fixo junto às gravadoras, o que dificultava o surgimento de instrumentistas e conjuntos regionais devido à baixa procura por novos talentos e sonoridades. Somando-se a estes fatores, ainda havia o fato da maior valorização em outros gêneros musicais mais vendáveis.

A fala de Joel corrobora com as afirmações feitas por Napolitano (2002, p. 4) e Vicente (2014, p. 49 - 60) quanto à política de produção e promoção da música popular brasileira junto à indústria fonográfica. Napolitano (2002) afirma que postura de incentivo à música popular brasileira por parte das grandes gravadoras está relacionada a um aspecto de tratamento muito recorrente dado aos produtos culturais no mercado de bens simbólicos, no qual o valor da imagem de promoção de um determinado produto vale mais que o lucro real sobre sua produção. Para o autor é por este motivo que as gravadoras mantinham determinados produtos musicais em seus catálogos. Vicente (2014) por sua vez discorre sobre

<sup>33</sup> discogs.com, Columbia do Brasil/Continental, Copacabana, Discos Marcus Pereira, CID, Philips-Phonogram, Electric and Musical Industries Ltd - EMI, Warner/Elektra/Atlantic - WEA, Ariola, RCA, aos catálogos do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) e do Armazém Memória.

<sup>34</sup> Para realização da consulta da produção de discos ligados ao repertório do choro nos sites discogs.com, Columbia do Brasil/Continental, Copacabana, Discos Marcus Pereira, CID, Philips-Phonogram, Electric and Musical Industries Ltd - EMI, Warner/Elektra/Atlantic - WEA, Ariola, RCA, aos catálogos do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) e do Armazém Memória utilizamos como filtro e direcionadores de pesquisa as palavras-chave choro e música instrumental.

a discrepância existente entre o investimento de capital na produção e promoção de discos de repertório de choro em relação aos demais gêneros musicais, mesmo com o Governo Federal injetando verbas junto às gravadoras para o fomento da música popular brasileira e assim fortalecer a implementação de sua Política Nacional de Cultura.

Se por um lado as grandes gravadoras multinacionais direcionavam seus trabalhos ao mercado de consumo visando atender às tendências e demandas culturais em voga, por outro também havia pessoal vinculado ao meio fonográfico que buscava fortalecer a autenticidade da música nacional por meio da produção de coleções de música folclórica, música instrumental, música erudita e música popular, como é o caso da gravadora Discos Marcus Pereira.

A história da Discos Marcus Pereira tem seu início em 1967 na boate Jogral, reduto de artistas e apreciadores de música popular brasileira. Na época em que frequentava a boate de Luís Carlos Paraná, Marcus Pereira atuava como publicitário e mantinha contato com muitos músicos e intelectuais que atuavam na cena musical de São Paulo. Foi a partir da atuação profissional, do contato com músicos e agitadores culturais na boate Jogral e tendo a ânsia de promover aquilo que denominava como “música popular brasileira de qualidade” que entre 1967 e 1968, conjuntamente a Paraná, decidiu investir na produção de discos e lançou sob patrocínio da Companhia Financeira Independência SA, o LP “*Onze sambas e uma capoeira*” (1967), de Paulo Vanzolini e o disco “*Brasil, flauta, cavaquinho e violão*” (1968), rememorando obras de Pixinguinha, Waldir Azevedo, Sinhô e Ernesto Nazareth.

O trabalho desenvolvido por Marcus Pereira e Luís Carlos Paraná<sup>35</sup> pretendia lançar o selo Jogral, que segundo eles seria sinônimo da produção de música popular de brasileira de qualidade, em oposição ao mercado fonográfico que se voltava para a produção cultural massificada (CRUZ 2016, p. 61).

Embora os trabalhos de Marcus Pereira como produtor musical tenha se iniciado em 1967 foi somente em 1974, após o desenvolvimento de um trabalho de mapeamento da música popular do Nordeste, que resultou no lançamento de quatro LP sob o título “*Música Popular do Nordeste*”, que a Discos Marcus Pereira seria fundada oficialmente. Em seu período de funcionamento (1974-1981), a gravadora foi responsável pelo lançamento de 142 discos dedicados à música popular brasileira em suas diferentes formas no mercado

<sup>35</sup> Compositor e intérprete natural do Estado do Paraná, que no decorrer da década de 1950 mudou-se para São Paulo, onde abriu a boate Jogral, reduto do choro na cidade. No meio do Choro, nas cidades de São Paulo e no Rio de Janeiro, tornou-se mais conhecido após participar do II Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1966, com a música “De amor e paz”, interpretada por Elza Soares, composição que alcançou o segundo lugar no certame.

fonográfico nacional, sendo 22 deles dedicados a composições de choro (CRUZ, 2016, p. 62 - 132).

No que tange à atuação da indústria fonográfica no Brasil sempre houve a existência de duas correntes de atuação, uma voltada para o mercado de consumo e bens culturais que tinha por objetivo o atendimento as demandas de consumo da classe média comandada por grandes grupos empresariais e outra coordenada por jornalistas, radialistas e agitadores culturais que utilizavam este espaço como meio de escoamento da produção cultural que demonstrasse as raízes da brasilidade. Embora o desenvolvimento e a atuação das gravadoras durante as décadas de 1960 e 1970 tenha acirrado a discussão entre dois modos de produção (a tradição e o moderno), Wisnik (2005, p. 25 - 36) afirma que estas formas de produção sempre foram interpenetrantes e fundamentais para o desenvolvimento da produção, divulgação e disseminação do choro e da música popular brasileira.

Diferentes discursos podem ser formulados quando a atuação da indústria fonográfica e sua forma de apropriação do choro como bem de consumo. Entretanto, é inegável que o interesse das grandes e pequenas gravadoras pelo gênero garantiu a esta manifestação cultural e musical a ampliação de seus espaços de circulação e divulgação e possibilitou sua redescoberta como matriz da música popular brasileira a partir de uma grande divulgação do repertório já consagrado e pelo surgimento de novos conjuntos do gênero.

### **3. DO APRENDIZADO INFORMAL, ÀS ESCOLAS, INSTITUTOS E UNIVERSIDADES: o processo de formação musical dos componentes da Camerata Carioca**

Neste capítulo abordamos a formação musical dos integrantes da Camerata Carioca - Joel Nascimento (bandolim), Radamés Gnatalli (piano), Pedro Paulo Borges (violão), Luciana Rabello (cavaquinho), Rafael Rabello (violão), Henrique Cazes (cavaquinho), Humberto Cazes (pandeiro), Luíz Otávio Braga (violão de 7 cordas), Celso Silva (percussão), Maurício Carrilho (violão), Joaquim Santos (violão) e Edgard Gonçalves (saxofone e flauta).

Buscamos com isso elucidar os caminhos de aprendizagem percorridos pelos músicos chorões num período em que não havia uma instituição de ensino especificamente voltada à aprendizagem da linguagem do choro.

Para demonstrar como se davam tais processos partimos de um breve levantamento de alguns aspectos como: quais músicos atuaram como professores dos integrantes da Camerata; as instituições de ensino musical nas quais estudaram; as rodas de choro que participaram; outras formas de aprendizagem buscadas para assimilar a linguagem e maneirismos do gênero.

Destacamos que o levantamento de dados revelou uma quantia díspar de informações sobre a formação de cada um dos membros do grupo, o que nos fez ao final do capítulo elencar questões referentes ao processo de canonização ou esquecimento de compositores, intérpretes, grupos no choro e, de modo geral, na música popular brasileira.

Cabe destacar que não buscamos construir um perfil biográfico dos músicos que fizeram parte do grupo, mas sim traçar um breve panorama das formas e meios de aprendizagem do choro e como os músicos ligados a ele passaram a dialogar com outros estilos e gêneros musicais inserindo novos elementos interpretativos, técnicos e estéticos a essa matriz da música brasileira.

Neste íterim também procuramos problematizar as seguintes questões: os veículos da performance e suas implicações técnicas, comerciais, estéticas e ideológicas; a articulação entre os paradigmas de criação (fórmulas e cânones artísticos); as instituições de formação técnica (conservatórios, métodos de ensino). Com essa abordagem pretendemos investigar as tradições propostas pelos compositores intérpretes no meio musical do choro, como estas fizeram parte da formação dos músicos em questão e como a atuação do grupo Camerata Carioca colocou novamente a identidade musical do choro em trânsito.

### 3.1 O conjunto Camerata Carioca, sua formação e os músicos que dele participaram

O surgimento do conjunto Camerata Carioca se deu entre o final da década de 1970 e início da década de 1980 a partir do pedido de Joel Nascimento a Radamés Gnatalli para a adaptação do arranjo da composição “Retratos” para conjunto regional (Martins 2019, p. 88 - 92)

Segundo Braga (2022), Cazes (2010), Marques (2013), Martins (2019), Nobile (2018), os músicos que integraram o grupo se conheceram nas diferentes rodas de choro que ocorriam no Rio de Janeiro e a partir de então estreitaram relações musicais passando a desenvolver diferentes projetos musicais em conjunto.

Ainda segundo os autores, em 1979, após apresentação do arranjo “*Retratos*” num encontro informal na residência de Radamés Gnatalli as atividades do grupo se iniciaram efetivamente com a gravação do disco “*Tributo a Jacob do Bandolim*”. Posteriormente à gravação do disco de tributo a Jacob Pick Bittencourt o grupo realizou outros trabalhos ligados ao choro, em especial os discos “*Vivaldi e Pixinguinha*” (1980)<sup>36</sup>, “*Uma Rosa para Pixinguinha*” (1983), “*Tocar*” (1983) e participação em excursões do “*Projeto Pixinguinha*”.

Durante as décadas de 1970 e 1980, e anteriormente a este período, os músicos integrantes do conjunto Camerata Carioca desenvolveram estreita relação com o desenvolvimento e linguagem do choro. Assim, a seguir, tratamos do processo de formação e carreira musical de cada um dos integrantes do grupo, bem como de suas relações com o choro durante estes processos.

#### 3.1.1 Joel Nascimento

Nascido no Rio de Janeiro, no bairro da Penha, Joel Nascimento teve contato com a música, com o choro, desde pequeno (década de 1940) em casa, a partir dos saraus que seu pai organizava com colegas de trabalho, músicos que integravam as bandas do Corpo de bombeiros e da Marinha. (MARTINS, 2019, p. 19 - 31)

Fora do seio familiar, Joel, por intermédio de seus professores ginásiais, estreitou sua relação com o universo musical e foi instigado a ingressar na banda marcial da escola que frequentava. A existência de bandas marciais em escolas primárias era comum à época – final dos anos 1940 e início dos anos 1950. Neste mesmo período teve contato com repertório da

<sup>36</sup> O disco “*Vivaldi e Pixinguinha*” foi gravado em Curitiba e marca a estruturação e início de várias atividades musicais na cidade, incluindo a abertura do Conservatório de Música Popular Brasileira local.

música clássica e iniciou aulas de piano no *Curso Dioneia* para aprimorar os conhecimentos musicais que havia tido em casa.

Posteriormente as aulas no *Curso Dioneia* Joel Passou a estudar acordeão na Academia Mário Mascarenhas, instituição na qual permaneceu por 4 anos até ser direcionado por seus professores ao *Conservatório Brasileiro de Música* para ter aulas de teoria, composição, harmonia e percepção musical (MARTINS, 2019, p. 32 - 64)

Ainda nos anos 1950, após seu período de estudo no Conservatório Brasileiro de Música, formou seu primeiro conjunto musical, “*Joel e seu Ritmo*”, no qual tocava acordeão, piano ou cavaquinho em repertório contendo boleros, blues, baião, sambas.

Durante o período de atividade do grupo, buscando aprimorar seus estudos e técnicas instrumentais, Joel também passou a participar de rodas de choro e samba organizadas por músicos da Penha, assim estabelecendo contato com outros músicos (Francisco Sá, violonista do conjunto de Waldir Azevedo; Arlindo Borges, cantor e violista; Molina, violão solo) que atuavam em grupos reconhecidos no circuito musical do Rio de Janeiro e de outras regiões do país, fato que o possibilitou estabelecer uma rede de contatos musicais que auxiliaria no desenvolvimento de suas atividades profissionais como instrumentista ao final da década seguinte.

Durante a primeira metade da década de 1960 o músico se afastou das atividades musicais por conta da perda de audição (otosclerose) em seu ouvido direito, retornando somente em 1969 já como bandolinista e gravando junto a João Nogueira as músicas “*Braço de Boneca*”, “*De Rosas Coisas Amigas*” e “*E Lá Vou Eu*”.

Durante as décadas de 1970 e 1980 participou em importantes discos e projetos ligados ao choro e ao samba, como o LP “*Tributo a Jacob do Bandolim*” (1979) – disco que reuniu os músicos que formariam a Camerata Carioca, e o “*Projeto Pixinguinha*”, da FUNARTE.

Após o período de interesse da pesquisa, Joel Nascimento continuou desenvolvendo uma prolífica carreira, muito requisitado como professor em cursos e festivais em Curitiba, Londrina e Brasília bem como gravou discos autorais.

Ao longo da carreira Joel participou como músico em diversos discos. As participações identificadas por esta pesquisa estão listadas na TABELA 12.

<b>Disco</b>	<b>Gravadora/ano</b>
“A Música de Donga”	Discos Marcus Pereira (1974)
“Antologia do Chorinho”	Philips - LP (1975)
“Choro na Praça”	WEA - LP /CD (1977)
“O Fino da Música”	RCA (1977)
“Chorando Baixinho”	Kuarup (1978)
“Revivendo 2: Bomfiglio de Oliveira interpretado por Copinha e seu Conjunto”	Selo Museu da Imagem e do Som (MIS) (1979)
“Aquarela do Brasil Live”	Selo Tropical Music (1983)
“80 Anos de Música Brasileira”	Selo Basf (1986)
“Noites cariocas ao Vivo: Os maiores do choro no Teatro Municipal 1981/1988”	Kuarup (1988)
“Radamés Gnattali por Arthur Moreira Lima”	Selo Varig (1989)
“Sempre Pixinguinha - 100 anos”	Kuarup (1997)
“Radamés Gnattali”	Kuarup (1998)
“Sabe Você”	EMI-ODEON (2008)
“Obrigado Joel”	Independente (2019)

TABELA 12 – discografia com participação de Joel Nascimento.  
Fonte: MARTINS (2019, p. 203 – 207).

Além de suas participações como instrumentista em diferentes trabalhos musicais, também gravou vários discos autorais<sup>37</sup>. Uma listagem dos discos autorais de Joel Nascimento é apresentada na TABELA 13.

<b>Disco</b>	<b>Gravadora/ano</b>
“Chorando pelos Dedos”	EMI-ODEON (1976)
“O Pássaro”	EMI-ODEON (1978)
“Meu Sonho”	EMI-ODEON (1978)
“Tributo a Jacob do Bandolim”	WEA (1980)
“Vivaldi & Pixinguinha”	Selo FUNARTE (1982)
“Tocar”	Polygram (1983)
“As Rosas não Falam”,	EMI-ODEON (1985)
“Jacaré de Saiote”	Festival de Música de Câmara de Santa Fé, no Novo México, EUA (1989)
“Chorando de Verdade”	Kuarup (1987)

<sup>37</sup> O levantamento dos discos aos quais Joel Nascimento atuou como instrumentista se deu por meio de consulta à sua biografia escrita por Jorge Roberto Martins, em 2019 (MARTINS 2019).

<b>Disco</b>	<b>Gravadora/ano</b>
“Joel Nascimento & Sexteto Brasileiro”	Kuarup (1998)
“Relendo Jacob do Bandolim”	RGE (1998)
“Joel Nascimento - Suas composições para piano e seu bandolim”	Independente (2001)
“Valsas Brasileiras”	Biscoito Fino (2008)
“De Bandolim a Bandolim”	Selo Brasilianos (2009)
“Joel Nascimento - som, estilo & improviso - 80 Anos”	Selo MusiCazes Produções (2017)
“Joel Nascimento e Fábio Peron: Jacob do Bandolim 100 Anos - Sentimento e Balanço”	Selo SESC (2018)

TABELA 13 – Discos autorais de Joel Nascimento.  
Fonte: MARTINS, 2019, (p. 203 – 207).

### 3.1.2 Rafael Rabello

De família paraibana com hábito de realizar encontros musicais aos finais de tarde, Rafael Baptista Rabello (1962 - 1995) teve contato com vasto repertório de música popular e erudita (Bach, Mozart, Wagner, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Jacob do Bandolim, Ary Barroso, Dilermando Reis, Ataúfo Alves, Garoto, Villa Lobos, Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga Capiba etc.) por intermédio de seus avós, José de Queirós Baptista e Isolina Thomé de Souza. José fora regente oficial de corais de igrejas em Manaus, Paraíba e participante do Coral de Operários de Petrópolis, e Isolina atuou como cantora lírica, conforme apresenta Nobile (2018, p. 6 – 18).

A educação musical inicial de Rafael, que embora tenha presenciado as orientações do avô para suas irmãs mais velhas, ficou a cargo do irmão mais velho, Ruy Fabiano, que após o falecimento do progenitor passou a ser o instrumentista das reuniões musicais na casa da família e responsável por apresentar ao irmão diferentes composições e discos lançados na época.

Demonstrando interesse pelo aprendizado musical iniciado pelo irmão, Rafael passou a ter também orientações de Luiz Ricardo da Cunha Ventura, violonista erudito, professor e namorado de sua irmã na época.

Luiz Ricardo, segundo Nobile (2018, p. 38), foi responsável por apresentar o repertório espanhol (Tárrega, Segovia) e peças de choro a Rafael, que posteriormente passou a estudá-las por conta própria ao violão. Ainda segundo Nobile (2018), neste mesmo período Rafael tomou contato com o recém-lançado disco “*Vibrações*”, de Jacob do Bandolim, o que o aproximou ainda mais do repertório e prática do choro.

Observando o interesse e a evolução musical do jovem, seus pais o matricularam em aulas de piano para que tomasse contato com a escrita e leitura musical. Rafael, por já ter uma vivência prática junto ao violão, não permaneceu nas aulas ministradas por Maria Alice Salles, passando a buscar desenvolver seu aprendizado musical nas rodas de choro que ocorriam em diferentes regiões do Rio de Janeiro.

Na busca por atingir o objetivo de aprimorar seus conhecimentos sobre a linguagem violonística do choro, por intermédio de amigos da família, Rafael passou a frequentar as reuniões promovidas por Raul Machado, violonista amador e entusiasta do gênero. Nos encontros que ocorriam na residência de Raul Machado eram executados choros de diferentes épocas, o que possibilitou a Rafael assimilar os maneirismos do gênero. Foi a partir das participações nas rodas e do diálogo com os chorões que frequentavam as rodas organizadas por Raul Machado que Rabello iniciou aulas de violão com Jaime Florence, o Meira.

Durante o período como aluno de Meira o jovem músico teve contato com diferentes livros de estudo do violão, os chamados “Métodos”: *Gran Método Completo para Guitarra*, de Dionisio Aguado; *Método de guitarra* de Dionísio Aguado; método *La Escuela de la Guitarra*, de Mário Rodrigues Arenas, métodos de Francisco Tárrega que também traziam a proposição de repertórios.

Durante as aulas de aprendizagem essencialmente prática ao instrumento, segundo Bittar (2010, p. 581 - 588) e Nobile (2018, p. 39 - 42), também eram propostos exercícios de escuta ativa, de acompanhamento de temas solados e de diferentes gêneros e estilos musicais, bem como treinamento de percepção, estudo de harmonia, dinâmica, ritmo e contraponto, treinamento de baixarias, modulações e transposições de tonalidade, além de levadas rítmicas.

As aulas junto a Meira, de acordo com Borges (2008, p. 99 - 101) e Nobile (2018, 42 - 45), foram de grande importância para a aprendizagem musical de Rafael Rabello, entretanto, seu desenvolvimento de assimilação da linguagem do choro se deu em maior parte nas rodas em que participava.

Dado o rápido desenvolvimento da técnica instrumental do violão e da linguagem do choro, entre os anos finais da década de 1970 e por toda década de 1980, mesmo ainda na adolescência, o jovem músico foi amplamente requisitado para participar de diferentes gravações de disco como violonista de seis cordas.

Rafael Rabello teve uma carreira musical amplamente ativa até seu falecimento na década de 1990 e foi figura de grande importância para o desenvolvimento de uma linguagem musical no violão de sete cordas no Brasil.

Dos projetos<sup>38</sup> nos quais o violonista participou, selecionamos os mais representativos, indicados na TABELA 14.

<b>Disco</b>	<b>Ano de produção</b>
“Projeto de Concertos de Choro”	1976
“Projeto Pixinguinha”	1977/1978
“Os Cariquinhas no Choro”	1977
“Choros do Brasil”	1977
“Compacto de Gisa Nogueira	1978
“Valsas e Choro”	1979
“Tributo a Jacob do Bandolim”	1980
“Inéditos de Jacob do Bandolim”	1980
“Rafael Sete Cordas”	1982
“Tributo a Garoto”	1982
“Brasil Instrumental - Paulo Moura, Rafael Rabello, Jaques Morelembaum e Zé da Velha”	1985
“Rafael Rabello interpreta Radamés Gnatalli”	1987
“Rafael Rabello”	1988

TABELA 14 – Discografia autoral e contendo participações de Rafael Rabello.  
Fonte: NOBILE (2018, p. 317 – 325).

### 3.1.3 Luiz Otávio Braga

Luiz Otávio Braga deu seus primeiros passos musicais como cantor mirim na Rádio Marajoara (programa de Emílio Sebastião) no início da década de 1960. Ainda durante a década de 1960, mais especificamente no ano de 1964, passou a estudar violão com Lindomar Modesto, músico de sua cidade natal (Belém, PA) que integrava a Orquestra Orlando Pereira.

Durante o período de estudos com Lindomar Modesto teve contato com o repertório da tradição seresteira, do choro e dos festivais da época. A metodologia de ensino utilizada, segundo Braga (2022, p. 39-69), foi a *Pedagogia do Violão* (1948), de Vários Autores, método que aborda as funções tonais dos acordes e suas preparações (harmonia funcional).

Ainda em Belém, paralelamente ao aprendizado de violão, Luiz Otávio Braga também teve aulas de canto orfeônico no ginásio com o professor Adelermo Matos. Sobre a

<sup>38</sup> Os projetos e discos aos quais Rafael Rabello participou ao longo de sua carreira foram elencados a partir de sua biografia, trabalho realizado por Nobile (2018).

proposta, desenvolvimento e impacto das aulas de canto orfeônico no ensino público brasileiro Júnior (2005; 2020; 2020) nos apresenta importantes informações.

No início da década de 1970 Luiz Otávio Braga mudou-se para o Rio de Janeiro e por incentivo de amigos retomou a prática ao violão, passando a participar como intérprete e compositor de festivais musicais que ocorriam nas escolas e em diferentes regiões a cidade.

Segundo Braga (2022, p. 125 - 126) seu interesse pela prática musical e retomada do aprendizado musical de violão se deu pelo fato de a cena musical da década de 1970 no Rio estar em intensa atividade, com grande número de apresentações de grupos do nordeste, de bandas de rock nacional, do samba e do choro, cenário que também o aproximou deste último gênero e de sua linguagem violonística.

Naquele período, aproximadamente entre 1973 e 1974, passou a frequentar com mais afinco saraus e rodas de choro que eram organizadas na casa de músicos do Rio, assim tendo contato com instrumentistas de renome da época (Othon Saleiro, os irmãos Otacilo e Otídio, Luizinho do Bandolim, Luiz Roberto, Deo Rian, Claudionor Cruz, Rossini Ferreira, Paulinho da Viola, Rafael e Luciana Rabello, entre outros). Ainda na primeira metade da década de 1970, dada a efervescência da cena musical no Rio de Janeiro e aumento na participação em festivais e nas rodas que ocorriam em Jacarepaguá, Méier, Penha e Pilares, decidiu se lançar profissionalmente como violonista de sete cordas.

Já atuando como profissional na área da música, no ano de 1975 Luiz Otávio Braga forma junto a outros músicos o conjunto Galo Preto, um dos grupos de choro que se destacaram durante o movimento de “ressurgimento” do choro na década de 1970 por apresentar uma nova roupagem ao choro inserindo elementos interpretativos diferentes aos tidos como tradicionais, como aponta Braga (2022, p. 135-145).

No período como violonista sete cordas no grupo, (1975 - 1978), participou de importantes projetos<sup>39</sup> oficiais e não oficiais de fomento ao choro: série de *shows* no Teatro Gláucio Gil; projeto “*Cante e Conte*”; apresentações do projeto/show “*Acontece*”; conjunto de apresentações no Museu de Arte Moderna do Rio; Projeto “*Choro nas Escolas*”; Projeto “*Seis e Meia*”; gravação do LP “*Galo Preto*” - RCA Victor. Além disso, também atuou como violonista nos conjuntos de Abel Ferreira, Ademilde Fonseca e Rossini Ferreira o que demonstra a efervescência da cena musical envolvendo o choro ao longo da década de 1970, conforme expõem Cruz (2016, p. 133 - 151), Fernandes (2010, p. 238 - 245).

<sup>39</sup> A lista de trabalhos aos quais Luiz Otávio Braga participou ao longo de sua carreira foi obtida a partir de sua autobiografia escrita em 2022 (BRAGA 2022, p. ).

Após sua saída do grupo Galo Preto, em 1978, passou a atuar como produtor e diretor musical, como violonista da música popular e iniciou a carreira como professor de violão, motivo que o levou a decidir ampliar seu domínio teórico musical (BRAGA 2022, p. 147).

Para suprir as novas demandas profissionais que se impunham, entre as décadas de 1970 e 1980 Luiz Otávio Braga estudou com diferentes músicos e em diferentes cursos e instituições, dos quais podemos citar Ian Guest, arranjo e percepção, entre 1979 e 1982; João Pedro Borges, repertório clássico do violão, em 1979; Carlos Alberto Figueiredo, regência, em 1983; Mário Ficarelli, composição musical e contraponto, em 1985; Padre José Penalva, composição, em 1986; John Poole, regência coral, em 1986; Claudio Santoro, regência orquestral, em 1986; curso de prática coral na Pró- Arte, em 1991; curso de formação de professores de Educação Musical na Pró – Arte, em 1985 (BRAGA, 2022, p. 125 - 164).

Após longo período de aprofundamento teórico musical e de intensa atuação como instrumentistas em diferentes projetos musicais, Luiz Otávio Braga passou a atuar de maneira mais efetiva como professor desenvolvendo atividades nas seguintes instituições: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; *Oficinas de Choro* em diferentes estados do Brasil; Escola de Música Lorenzo Fernandez; escola Pró-Arte; Centro Ian Guest de Aprendizagem de Música (SIGAM).

Nos anos 2000 atuou como diretor do Instituto Villa Lobos da UNIRIO e passou a escrever métodos para violão de sete cordas - aplicabilidades técnicas e funções do instrumento no choro (BRAGA, 2022, p. 214 - 255). Em 2015 o músico aposentou-se da função de professor da UNIRIO e retomou com mais intensidade as atividades de instrumentista.

#### 3.1.4 João Pedro Borges

A trajetória de João Pedro Borges (1947) como instrumentista ligado ao violão iniciou ainda na infância a partir de ensinamentos de seu tio José Silva. As aulas eram informais e baseavam-se na proposição de execução de repertório de choro, com prática de padrões de acompanhamento, baixarias e melodias de diferentes composições (MARQUES, 2013, p. 17-20).

Incentivado por José Silva a melhorar seu domínio no instrumento e aprofundar seus conhecimentos sobre o repertório do choro, João Pedro Borges passou a frequentar saraus e

rodas de choro que ocorriam na casa de outros músicos amadores, em especial as que ocorriam na casa de Francisco Galvão dos Santos e Antônio Fonseca. Nesse contexto das rodas organizadas por Francisco Galvão passou a ter maior contato com instrumentistas da cena musical de São Luís, no Maranhão, o que o levou a conhecer Luís Almeida, violonista que ministrava aulas de técnica instrumental e teoria musical, e Custódio Zaquieu Coelho, violonista e chorão amplamente conhecido na região de São Luís, que o incentivaram a se profissionalizar na área da música (MARQUES, 2013, p. 20 - 23).

Seguindo a linha da profissionalização, em 1963 João Pedro Borges passou a trabalhar como músico no programa “*Esta Noite se Improvisa*”, de Reynaldo Faray, na *TV Difusora*. Sua atuação como violonista no programa possibilitou contato com Henrique Gregori Neto, maestro regente do Coral do Maranhão.

A convite do maestro, naquele ano o violonista passou a integrar o grupo e a estudar música coral. Segundo Marques (2013, p. 24 - 28) a participação no grupo regido por Henrique Gregori Neto possibilitou ao violonista tomar contato com uma prática musical diferenciada em relação à das rodas em que estava acostumado a tocar, o que o instigou a aprofundar estudos de música clássica. Ainda segundo o autor, as aulas e conversas com Henrique Gregori Neto foram cruciais para João Pedro Borges decidir aprimorar seus estudos musicais num centro mais avançado, o Rio de Janeiro.

A ida ao Rio de Janeiro, um dos principais polos de estudo musical do país, no início dos anos 1970 ocorreu devido ao fato de ter sido premiado como vencedor *do I Festival Estudantil de Música Popular do Maranhão*. Por intermédio de Ubiratam Sousa e Haroldo Tavares tomou contato com José Sarney, então governador do Estado do Maranhão, que lhe concedeu bolsa de estudos para ida à antiga capital federal (MARQUES, 2013, p. 29 - 31).

Em sua primeira estada no Rio de Janeiro João Pedro Borges iniciou seus estudos na escola de música Pró-Arte, instituição a qual se matriculou nos seminários de violão de Léo Soares. Concomitantemente a seus estudos na Pró-Arte, o violonista maranhense também teve aulas de arranjo e composição com Ian Guest e frequentou cursos de curta duração no Conservatório Brasileiro de Música, local em que conheceu violonistas que atuavam na cena musical carioca.

Durante o período de estudos na Pró-Arte e no Conservatório Brasileiro de Música, João Pedro Borges, por indicação de Turíbio Santos, também buscou aulas com Jodacil Damaceno. O músico, além de ministrar aulas de teoria musical ao violonista e apresentar

novas peças do repertório clássico também introduziu João Pedro Borges nos saraus e rodas de choro, conforme Marques discorre (2013, p. 31 - 38).

Ainda segundo Marques (2013, p. 31-38) a somatória dos caminhos indicados por Jodacil Damaceno, a intensa atuação de João Pedro Borges como violonista no Rio de Janeiro, seu aprofundamento nos estudos músicas e a expansão de sua rede de contatos na cidade viabilizaram ao músico a oportunidade de atuar como professor de violão na África, onde lecionou no Conservatório de Música e Arte Dramática, instituição ligada à Universidade de Dakar, no Senegal (MARQUES 2013, p. 39 - 41).

Após sete meses de permanência em terras estrangeiras João Pedro Borges retornou ao Brasil e assumiu o cargo de professor na Escola de Música da Fundação Cultural do Maranhão, instituição na qual atuou entre 1974 e 1976.

Tendo cumprido com suas funções Escola de Música da Fundação Cultural do Maranhão, o músico retorna ao Rio de Janeiro em 1976 e passa a trabalhar junto a Turíbio Santos na criação de curso livre de violão, iniciativa que que visava a preparação de alunos para ingressarem nos cursos superiores de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Concomitantemente ao trabalho desenvolvido junto a Turíbio Santos, João Pedro Borges realizou muitos concertos solo, participou de excursões financiadas pelo “*Projeto Pixinguinha*” (em conjunto com Alaíde Costa e Turíbio Santos), atuou em gravação de discos (“*Choros do Brasil*”; “*Valsas e Choros*”) e lançou seu primeiro LP contendo repertório clássico. Nesta seara de gravação de discos, em 1977, João Pedro Borges conheceu e estreitou relações musicais com Rafael e Luciana Rabello, Joel Nascimento, Celsinho Silva, Luíz Otávio Braga e Maurício Carrilho, músicos com quem gravaria o disco “*Tributo a Jacob do Bandolim*” e com os quais formaria o grupo Camerata Carioca, na década seguinte.

No início da década de 1980 João Pedro Borges passou a dedicar-se à carreira de concertista e voltou a atuar fora do país, sendo financiado pela Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR) e pelo Governo de São Paulo. Durante as excursões do “*Projeto Brazilian Night in the NewYork*” realizou concertos no Lincoln Center nos quais procurou expor a produção musical nacional ligada ao choro e demonstrar a cultura musical brasileira, conforme apontam<sup>40</sup> Garcia (2015, p. 1 - 15), Maia (2011, p. 1 - 9), Rubim (2012, p. 34 - 42).

Ainda no decurso da década de 1980, após a realização do projeto financiado pela EMBRATUR e pelo Governo de São Paulo, o músico passa a atuar como produtor na TV

<sup>40</sup> Os levantamentos dos trabalhos musicais desenvolvidos por João Pedro Borges foram extraídos a partir dos dados apresentado por Marques (2013).

Manchete, no programa “*Um Toque de Classe*”, com direção de Paulo Moura e Arthur Moreira Lima. Neste período também trabalhou na gravadora Kuarup desenvolvendo projetos para fortalecer a produção da cultura musical nacional (MARQUES 2013, p. 49 - 61).

Tendo atuado por toda a década de 1980 em território nacional, João Pedro Borges decidiu entre 1994 e 1996 lançar carreira internacional como instrumentista, passando a residir em Grenoble, na França, região na qual desenvolveu projetos ligado à música clássica e como produtor de uma gravadora local, conforme aponta Marques (2013, p. 61 – 64).

Após sua permanência em Grenoble retornou para o Brasil em 1996 e assumiu o cargo de diretor do centro de Ensino Unificado do Maranhão (CEUMA), instituição na qual também ministrou aulas de harmonia. A permanência na instituição perdurou até sua nomeação como membro da Fundação Municipal de Cultura de São Luís, em 2003.

Na instituição ligada ao governo propôs a abertura de uma escola municipal de música (projeto posteriormente financiado pela empresa Vale do Rio Doce) e criou outras frentes de fomento a estudos musicais. Ainda durante os anos 2000, João Pedro Borges trabalhou também como diretor da Escola de Música Lilah Lisboa e concluiu o curso de Pós-Graduação em didática pela Faculdade Atenas Maranhense (FAMA).

Atualmente João Pedro Borges continua desenvolvendo atividades como violonista e ministrando cursos livres de prática e técnica instrumental.

### 3.1.5 Celso Silva

Proveniente de família de chorões, Celso Silva teve contato com a música desde criança ao presenciar rodas de choro e saraus as quais o pai Jorge José da Silva, o Jorginho do Pandeiro, e o tio Horondino Silva, Dino 7 Cordas, participavam.

Seu aprendizado e desenvolvimento como instrumentista ligado ao pandeiro se deu por meio da observação de outros músicos que tocavam nas reuniões que ocorriam em sua casa, com o pai e nas várias rodas de choro e samba que frequentava nos bairros do subúrbio do Rio de Janeiro (Penha, Jacarepaguá, Pilares etc.).

Celso Silva iniciou carreira como instrumentista profissional durante a década de 1970 ao integrar o conjunto Os Carioquinhas, grupo com quem gravou o LP “*Os Carioquinhas no Choro*”, em 1977. Após sua participação no grupo, integrou os conjuntos Nó em Pingo D’água (1978), Camerata Carioca (1980) e o grupo de Paulinho da Viola. Acompanhou músicos como Nara Leão, Dominginhos, Joel Nascimento, Radamés Gnattali, Turíbio Santos, Elizeth Cardoso, Cristina Buarque, Moraes Moreira, Nelson Cavaquinho,

Ademilde Fonseca, Dona Ivone Lara, Conjunto Época de Ouro, Guinga, Nelson Sargento e Leila Pinheiro.

Além das atividades como percussionista desenvolvidas em diferentes grupos desde a segunda metade da década de 1970, Celso Silva passou a atuar como produtor musical no início dos anos 2000, tendo participado da gravação de diferentes discos. Uma lista das participações do músico em discos é apresentada na TABELA 15.

<b>Disco</b>	<b>Ano de gravação</b>
“ <i>Nó em Pingo D’água interpreta Paulinho da Viola</i> ”	2002
“ <i>Domingo Geral</i> ”	2002
“ <i>Bossa Nova</i> ”	2003
“ <i>Originais</i> ”	2003
“ <i>Sara Suehiro</i> ”	2003
“ <i>O Bêbado e o Equilibrista</i> ”	2008
“ <i>Feijão com Arroz</i> ”,	2010
“ <i>Cantador</i> ”	2012

TABELA 15 – discografia contendo participações de Celso Silva.

Fonte: <https://dicionariompb.com.br/artista/celsinho-silva/>.

Nos anos 2000 fundou, em conjunto com Maurício Carrilho, Luciana Rabello, Álvaro Carrilho e Pedro Amorim, a Escola Portátil de Música, instituição que oferta cursos e oficinas sobre a linguagem e maneirismos do choro. Na instituição atua como professor de pandeiro e demais instrumentos de percussão até os dias de hoje.<sup>4142</sup>

### 3.1.6 Joaquim Santos

Nascido no ano de 1951 em São Luís, no Maranhão, Joaquim Antônio dos Santos Neto inicia sua trajetória como violonista em 1965. A busca pelo instrumento, segundo discorre o músico em entrevista a Zema Ribeiro<sup>43</sup>, se deu pelo fato do vasto contato com diferentes repertórios musicais (fado, Bach, Pixinhinha, Mozart) que o pai ouvia nas rádios, pelo contato com a programação da *TV Difusora* nos anos 1960 (programa Panorama Panamericano e outros) e por ouvir Ubiratan Sousa e Andreas Segóvia tocarem peças de repertório clássico ao violão.

<sup>41</sup> <https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/1861>

<sup>42</sup> <https://www.udemy.com/user/celso-jose-da-silva/>

<sup>43</sup> <https://zemaribeiro.wordpress.com/2014/09/01/chorografia-do-maranhao-joaquim-santos/>

Segundo Santos, Santos e Ribeiro (2018) o aprendizado musical de Joaquim Santos se deu inicialmente de maneira autodidata, tendo o violonista buscado realizar aulas de música somente em seu período da adolescência, momento em que teve aulas com a pianista Maria de Lourdes Lauande Lacroix e com o Padre Osmar Palhano de Jesus, em São Luís.

Após o período de aprendizagem com Maria de Londres Lauande Lacroix e com Osmar Palhano de Jesus, Joaquim Santos matriculou-se na Escola de Música da Fundação Cultural do Maranhão, instituição a qual passou a ter aulas com João Pedro Borges. Na instituição permaneceu como aluno e foi professor assistente até o ano de 1980 quando recebeu bolsa da instituição para estudar música no Rio de Janeiro (SANTOS, SANTOS, RIBEIRO, 2018).

Apesar de ter mudado para o Rio de Janeiro para aprofundamento nos estudos musicais de violão clássico, segundo Santos, Santos e Ribeiro (2018), a efervescência do choro na cidade durante a década de 1970 acabou por levá-lo a desenvolver também um aprendizado da linguagem do gênero.

Durante este período, por intermédio de João Pedro Borges, conheceu vários instrumentistas ligados à música popular e ao choro, figuras que passaram a solicitá-lo como violonista para diferentes projetos, incluindo integrar a Camerata Carioca no início da década de 1980, grupo ao qual desempenhou a função de segundo violão.

Durante as décadas de 1980, 1990 e anos 2000, além de desempenhar a função de instrumentista em diferentes projetos musicais, Joaquim Santos também atuou como professor da Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo, como compositor e produtor musical. Dentre os trabalhos desenvolvidos pelo músico listamos os mais importantes na TABELA 16.

<b>Disco</b>	<b>Ano</b>
“Uma Rosa para Pixinguinha”	1983
“Tocar”	1983
“Meu Samba Encabulado”	1983
“Rapsódia Brasileira”	1984
“Canções de Amor e Liberdade”	1985
“Caymmi”	1985
“Radamés Gnatalli”	1985

TABELA 16 – participações de Joaquim Santos em disco.

Fonte: <https://zemaribeiro.com/2014/09/01/chorografia-do-maranhao-joaquim-santos/>

Atualmente Joaquim Santos desenvolve pesquisas sobre a música produzida no Maranhão durante o século XIX e desempenha trabalho como luthier em São Luís, no Maranhão (SANTOS, SANTOS e RIBEIRO, 2018)

### 3.1.7 Henrique Cazes

Henrique Leal Cazes iniciou seu aprendizado musical por influência de seus pais que atuavam como músicos amadores na cidade do Rio de Janeiro. Os estudos musicais, num primeiro momento, se davam de maneira informal e autodidata ao violão.<sup>44</sup>

Na década de 1970, mais especificamente em 1976, por volta de seus dezessete anos, estreou profissionalmente como cavaquinista no conjunto Coisas Nossas, grupo formado por Aluísio Didier (violão e voz), Beto Cazes (percussão e voz), Carlos Didier (violão e voz), Edgard Gonçalves - Dazinho (flauta, sax e voz), Henrique Cazes (cavaquinho e voz), José Carlos Pité (piano e voz) e Oscar Luiz Werneck (pandeiro e voz) que executava repertórios de samba e choro e que realizava pesquisas sobre a produção musical do samba e do choro das décadas de 1920 e 1930.

Segundo o verbete do Dicionário *online* Cravo Albin, analisando o crescimento das atividades do conjunto Coisas Nossas e a expansão de seu campo de atuação como músico no Rio de Janeiro no início da década de 1980, Henrique Cazes busca estudar harmonia e percepção com o pianista Ian Guest e instrumentação, arranjo e regência com o pianista e maestro Alceu Bocchino.

Foi durante a década de 1980 que o músico passou a integrar a Camerata Carioca. Nesta década lançou o método “*Escola Moderna do Cavaquinho*” (1988), iniciou sua carreira como solista de cavaquinho (1988) e lançou o próprio selo musical (MusiCazes), fatores que o fizeram buscar aprofundamento nos processos de produção artística.

Durante a década de 1990, o músico continuou a atuar como cavaquinista em diferentes discos. Uma lista das atuações de Henrique Cazes é apresentada na TABELA 17.

<sup>44</sup> De acordo com informações biográficas disponíveis no verbete do dicionário online Cravo Albin, no perfil da página de docentes do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, e na página pessoal do músico.

Respectivamente disponíveis nos seguintes links:

<https://dicionariompb.com.br/artista/henrique-cazes/>

[https://promus.musica.ufrj.br/portfolio\\_page/henrique-cazes/](https://promus.musica.ufrj.br/portfolio_page/henrique-cazes/)

[https://promus.musica.ufrj.br/portfolio\\_page/henrique-cazes/](https://promus.musica.ufrj.br/portfolio_page/henrique-cazes/)

Disco	Ano
“Henrique Cazes tocando Waldir Azevedo”	1990
“Waldir Azevedo, Pixinguinha, Hermeto & cia”	1992
“Desde que choro é choro”	1997
“Relendo Waldir Azevedo”	1997

TABELA 17 – discos gravados na década de 1990 com participação de Henrique Cazes.

Fonte: <https://www.henriquecazes.com.br/discografia>

Em 1998 publicou o livro *Choro: Do Quintal ao Municipal*, que narra por uma visãoêmica e pessoal cento e cinquenta anos da história do choro<sup>45</sup>.

Ao longo dos anos 2000, paralelamente às atividades de gravação, passa a se dedicar à produção de programas, discos e pesquisas sobre história do cavaquinho, do choro e da música nacional; a realizar publicação de partituras e livros voltados ao ensino e aprendizagem do cavaquinho<sup>46</sup>; a coordenar projetos<sup>47</sup>, dos quais destacamos a participação implementação do curso superior de Bacharelado em cavaquinho, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2013.

Nas últimas décadas Henrique Cazes tem se dedicado à docência no curso Superior de cavaquinho da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, à pesquisa sobre a historiografia do samba e do choro, à produção e gravação de discos e à edição de partituras de samba e choro por ele recolhidas.

### 3.1.8 Edgard Gonçalves (Dazinho)

A pesquisa não encontrou informações sobre o processo de formação do músico nem em sites especializados nem na bibliografia consultada. Além disso, poucos dados referentes à sua atuação como instrumentista estão disponíveis.

Dentre os sites consultados, o portal Discos do Brasil<sup>48</sup> é o único a expor informações sobre a participação do flautista e saxofonista em projetos ligados ao choro, samba e outros gêneros e estilos da música popular brasileira no período compreendido entre as décadas 1980

<sup>45</sup> Elencamos os trabalhos desenvolvidos por Henrique Cazes a partir de consultas aos sites <https://dicionariompb.com.br/artista/henrique-cazes/>, e [https://promus.musica.ufrj.br/portfolio\\_page/henrique-cazes/](https://promus.musica.ufrj.br/portfolio_page/henrique-cazes/) e [https://promus.musica.ufrj.br/portfolio\\_page/henrique-cazes/](https://promus.musica.ufrj.br/portfolio_page/henrique-cazes/)

<sup>46</sup> “Uma história do cavaquinho brasileiro” (2012), “Música Nova para Cavaquinho” (2019), “Pixinguinha de bolso” (2000), “Suíte Gargalhadas” (2002), “Monarco, voz e memória do samba” (2003), “Raízes da MPB” (2010)

<sup>47</sup> “Bach no Brazil, Beatles in choro” (2002/2004)”, projeto “EletroPxinguinha”

e 1990. Por este portal, conforme demonstra TABELA 17, identificamos os seguintes discos com participação de Dazinho:

<b>Disco</b>	<b>Ano</b>
“ <i>Coisas Nossas</i> ”	1980
“ <i>Olhar brasileiro</i> ”	1981
“ <i>Tocar</i> ”	1983
“ <i>Uma Rosa para Pixinguinha</i> ”	1983
“ <i>Mário de Andrade</i> ”	1983
“ <i>Noel Rosa inédito e desconhecido</i> ”	1983
“ <i>Meu Samba Encabulado</i> ”	1983
“ <i>Radamés Gnattali</i> ”	1985
“ <i>Caymmi</i> ”	1985
“ <i>Wilson Batista</i> ”	1985
“ <i>Cliché Music</i> ”	1985
“ <i>A noiva do Condutor</i> ”	1985
“ <i>Encanto da Paisagem</i> ”	1986
“ <i>Pixinguinha 100 anos - cd 2</i> ”	1997

TABELA 18 – discográfica com participação de Edgard Gonçalves.  
 Fonte: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/musico/2081>.

Segundo Luiz Otávio Braga, em entrevista concedida em 13 de maio de 2024, Edgard Gonçalves não era instrumentista altamente ativo no cenário musical entre as décadas de 1970 e 1980, tendo atuado como flautista no Conjunto Coisas Nossas e poucos projetos ligados ao choro e samba. O violonista ainda comenta que a integração do flautista junto ao grupo Camerata Carioca se deu ao fato de possuir leitura musical fluida e assim possibilitar uma interpretação mais espontânea e maior realização de improvisos pelo bandolim executado por Joel Nascimento.

Além das informações dadas por Luiz Otávio Braga e do entrecruzamento dos dados disponíveis nos sites supracitados não foi possível durante a pesquisa recolher demais informações sobre a atuação do instrumentista.

### 3.1.9 Beto Cazes

O Dicionário online Cravo Albin<sup>49</sup> nos traz informações sobre a atuação do músico a contar de 1976, momento em que passou a atuar como percussionista (pandeirista) no grupo Coisas Nossas e a realizar participações em *shows* de Aracy de Almeida e Eduardo Dusek. Posteriormente, durante a década de 1980, ingressou como pandeirista no grupo Camerata Carioca e integrou os conjuntos de Nara Leão, Humberto Menescal, Elizeth Cardoso, Zimbo Trio e Choro Carioca.

Na década de 1990 atuou intensamente como instrumentista fazendo parte dos seguintes conjuntos: Nó em Pingo D'Água, Orquestra de Cordas Brasileiras, Sexteto Brasileiro, de Joel Nascimento, Wagner Tiso, Marco Pereira, Rabo de Lagartixa. Produziu arranjos de percussão para Moacyr Luz e participou do “*Projeto Bach in Brasil*”. Além disso, neste mesmo período fundou o grupo de percussão Baticum.

Nos anos 2000 Humberto Cazes participou de projetos de gravação e regravação de obras de Pixinguinha no disco “*Eletro Pixinguinha XXI*” (2003), disco que contou com a gravação inédita de composições do flautista.

Ao longo de sua trajetória musical Humberto Leal Cazes participou de diferentes projetos musicais. A TABELA 19 apresenta as participações mais destacadas de Humberto Cazes.

<b>Disco</b>	<b>Ano</b>
“ <i>Coisas Nossas</i> ”	1980
“ <i>Vivaldi e Pixinguinha</i> ”	1982
“ <i>Tocar</i> ”	1983
“ <i>Wilson Moreira + Baticum</i> ”	1991
“ <i>Piazzollando ao vivo</i> ”	1994
“ <i>Noites Cariocas - 15 anos depois - A Alegria do Improviso</i> ”	2003
“ <i>Marcos Ariel e Tigres da Lapa</i> ”	2005

TABELA 19 – discografia com participação de Beto Cazes.

Fonte: <https://dicionariompb.com.br/artista/beto-cazes/>

Atualmente o pandeirista atua esporadicamente em alguns projetos musicais e como arquiteto, sua profissão de formação.

<sup>49</sup> <https://dicionariompb.com.br/artista/beto-cazes/>

### 3.1.10 Luciana Rabello

Luciana Rabello desenvolveu estreita relação com a música desde criança devido ao fato de em sua família haver muitos poetas, cantores, repentistas. Tendo a escuta e prática musical como realidade cotidiana, foi incentivada a iniciar a aprendizagem musical instrumental aos seis anos tendo aulas de violão e praticando canto coral com as irmãs e irmãos mais velhos.

Sobre sua formação musical, a cavaquinista relata em entrevista <sup>50</sup>que o avô José de Queiroz Baptista foi figura fundamental para o desenvolvimento musical dela e dos demais irmãos, pois os direcionou a estudos de piano e teoria musical. Luciana Rabello cita que estudou piano com Maria Alice Salles dos seis aos onze anos de idade, mas resolveu não dar continuidade aos estudos, pois o formato de ensino desenvolvido nas aulas e sua intenção de aprendizagem musical divergiam.

Depois de interromper as aulas de piano, por volta do ano de 1975 ou 1976, Luciana Rabello formou com o irmão Rafael Rabello e amigos o conjunto Os Carioquinhas, grupo no qual iniciou sua trajetória como cavaquinista. Sobre seu contato com o instrumento, Luciana Rabello relata na entrevista que aprendeu a tocar o cavaquinho pela necessidade do grupo e não por se interessar pelo instrumento de maneira propriamente dita.

Ainda de acordo com a musicista, seu aprendizado das técnicas do cavaquinho se deu de maneira autodidata visto que durante a década de 1970 não havia métodos ou professores voltados ao ensino do instrumento. Embora a cavaquinista afirme não haver métodos específicos para aprendizagem do instrumento, Júnior (2020, p. 11 – 22), nos demonstra a existência de métodos do instrumento a contar de 1930 – “*Método Andrade*” (1931), “*Tupan: método prático para cavaquinh*” (1938), “*Método prático para cavaquinho Waldir Azevedo*” (1953).

Desde sua profissionalização em 1976, Luciana Rabello atuou como instrumentista em diferentes discos, conforme apresentado na TABELA 20:

<b>Disco</b>	<b>Ano</b>
“ <i>Os Carioquinhas no Choro</i> ”	1977
“ <i>Tributo a Jacob do Bandolim</i> ”	1979
“ <i>Luciana Rabello</i> ”	1999

<sup>50</sup> Entrevista ao canal TV Facha. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=m7X\\_o7LbHY](https://www.youtube.com/watch?v=m7X_o7LbHY)

“ <i>Mulheres no Choro</i> ”	2001
“ <i>Princípios do choro - volumes 1 ao 15</i> ”	2002
“ <i>Choro Carioca, Música do Brasil - cd sul, sudeste, nordeste, norte - rio</i> ”	2006
“ <i>Candeia Branca</i> ”	2013

TABELA 20 – discografia contendo trabalhos autorais e participações de Luciana Rabello.  
 Fonte: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/interprete/luciana-rabello>.

Atualmente Luciana Rabello desenvolve atividades musicais na Acari Records, gravadora fundada em 1999 com a proposta de produzir discos de choro; é professora de cavaquinho na Escola Portátil de Música, instituição que fundou junto a outros músicos chorões nos anos 2000; é coordenadora da Casa do Choro, instituição fundada em 2015 e atua como instrumentista<sup>51525354</sup>

### **3.2 Considerações sobre a formação dos músicos da Camerata Carioca e as transformações no meio musical do choro no Rio de Janeiro**

Com base no que foi pesquisado sobre a formação dos músicos do grupo foi possível verificar que os processos de aprendizagem musical, bem como da linguagem e maneirismos do choro se deu por diferentes caminhos para cada um dos músicos. Entretanto, três características se apresentam como ponto comum: 1) a escuta de vasto repertório musical desde a infância, o que possivelmente instigou o aprendizado musical; 2) o contato com a prática mais efetiva do choro através de rodas de choro que ocorriam nas casas dos músicos no Rio de Janeiro; 3) busca de aprendizado musical formal em instituições e em cursos livres, ocorrida após o início das carreiras profissionais.

Ao observarmos e correlacionarmos os pontos em comum no processo de formação dos músicos que integraram o conjunto Camerata Carioca às mudanças do cenário músico cultural ocorridas no Brasil entre as décadas de 1950 e 1980, podemos inferir que as formas de acesso a diferentes manifestações culturais e de bens culturais apresentam vínculo direto com processos de formação musical e como instrumentistas. Percebemos que houve um processo de mudança quanto ao entendimento das práticas do choro e quanto à necessidade de aprofundamento teórico para expansão do campo de atuação em atividades como a produção

<sup>51</sup> Conforme Informações disponíveis no verbete do Dicionário Online Cravo Albin, no site pessoal da musicista e no verbete da Wikipedia. Disponíveis nos links abaixo:

<sup>52</sup> <https://dicionariompb.com.br/artista/luciana-rabello/>

<sup>53</sup> <http://lucianarabello.com/>

<sup>54</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Luciana\\_Rabello](https://pt.wikipedia.org/wiki/Luciana_Rabello)

artística, direção musical, sonorização, bem como do entendimento das dinâmicas de produção, circulação e consumo do choro.

Consideramos assim que, ao elencar os dados apresentados ao longo deste capítulo tornou-se possível, mesmo que de forma introdutória, observar a expansão da área cultural no cenário nacional. Houve um incremento na busca de formação musical por parte de músicos ligados à esfera da música popular e do choro. Percebe-se também a mudança quanto à postura e à posição dos músicos vinculados ao choro no interior da indústria cultural e nas dinâmicas políticas ligadas à produção cultural.

Ademais, conforme apontamos no início do capítulo, a quantia de dados sobre a formação de cada um dos membros do grupo Camerata Carioca se dá de forma diferente, tendo alguns de seus músicos o processo de formação e atuação musical amplamente mapeados enquanto outros estão em situação oposta.

O grupo Camerata Carioca foi considerado um divisor de águas na história do choro, conforme apontam Cazes (2010, p. 167 - 173) e Vasconcelos (1984, p. 48 - 51). Os memorialistas, ao construir suas narrativas sobre a história do gênero, fazem questão de apontar como cada personagem a ele ligado desenvolveu sua participação. Sendo assim, por quais motivos parte dos integrantes do grupo não dispõe de informação na bibliografia nem em sites especializados?

Isso nos leva a outro questionamento sobre a construção do panteão de compositores: como e por quais caminhos e motivos se dá o processo de canonização de compositores, instrumentistas e composições no choro?

Halbwachs (2006, p. 85 - 188) afirma haver no processo de construção de memórias coletivas e na canonização de fatos, personagens e obras, uma seletividade nos conjuntos de memórias e um processo de negociação para conciliá-las. Na visão do autor os fatos sociais são interpretados como coisas, e devemos analisar como elas assim se tornaram e como e por quem os fatos sociais e memórias são solidificados e adquirem estabilidade histórica e de narrativa.

Pollak (1989, p. 4 - 7; 1992, p. 200 - 212) também afirma que a construção das memórias é fenômeno social coletivo que envolve processos de escolha. Entretanto, pondera que os indivíduos também são capazes de formar e acessar memórias. Desta forma, o sujeito pode alterar os quadros sociais da memória e não somente ser submetido a eles. Ou seja, a construção de memórias não envolverá apenas experiências herdadas, mas também vividas diretamente.

Pollak parte do princípio de que as memórias podem se basear em fatos ou não e que o processo de constituição das lembranças possibilita invenções, imprecisões, projeções e incoerências, envolvendo ainda silêncios e esquecimento que podem se dar de forma consciente ou inconsciente entre os indivíduos de um grupo social.

Ainda neste sentido, o autor ainda afirma que o dizível e o indizível separam uma memória coletiva de grupos específicos de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária deseja passar e impor. Conforme as circunstâncias, ocorre a emergência de certas lembranças e ênfase é dada a um ou outro aspecto (POLLAK 1989, p. 3 - 13).

Candau (1996, p. 99 - 121), partindo de outra perspectiva, chama atenção para existência de três níveis na memória, a proto memória, a memória de evocação e a metamemória. A primeira acepção se refere a algo passivo, enquanto os últimos dois conceitos recobrem a noção de anamnese ao significarem a procura ativa de recordações. Segundo o autor, as diferentes formas de memória remetem à maneira como cada indivíduo se filia ao passado, como constroem a sua identidade, se distinguem dos outros grupos sociais e definem as características da chamada memória coletiva histórica e de suas modalidades de produção.

Catroga (2001, p. 16 - 20), parte dos conceitos de Candau e pontua sobre as diferenças entre memórias social e memória coletiva propondo a primeira como criação social espontânea e eterna e a segunda como o modo concreto histórico como os vários grupos constroem e transmitem o passado comum. Segundo este autor, as memórias coletivas se apresentam de maneira uniforme e irreduzível e se inscrevem na memória social, permitindo assim acreditar numa continuidade do tempo social e possibilitar a gênese de novas memórias coletivas e históricas.

Bakhtin (2003, p. 214 - 215), em certa medida, pode ser somado aos outros autores citados, ao afirmar que na música os agentes e seus contextos de produção e circulação podem instituir-se como condutores da memória social a partir de agenciamentos de relatos memorialísticos em que os jogos de lembrança e apagamento de informações, fatos, personagens e locais fazem parte dos processos de negociação da composição da memória coletiva e da construção de uma cronologia histórico-social contínua.

A partir dos expostos dos autores podemos observar que a memória é reconstrução do passado a partir de interesse dos indivíduos e grupos do presente, o que lhe confere caráter

circunstancial e mutável, mas que mantém certo nível de concordância entre as novas interpretações e narrativas com aquelas já existentes.

Seguindo a visão dos autores podemos inferir que, uma vez constituídas, as memórias tendem a realizar um trabalho de conservação e manutenção das representações dos grupos sociais nos quais o processo de escolha das memórias, de alguns eventos, personagens e espaços são priorizados em detrimento de outros de forma não aleatória, pois os indivíduos procuram destacar os elementos que formam uma identidade positiva ao grupo que pertencem.

Dialogando com estes autores podemos observar que em relação aos músicos ligados ao choro a reconstrução do passado bem como o trabalho de conservação e manutenção de um conjunto de memórias em que um tempo cronológico, espaço geográfico, figuras e de elementos musicais se efetivou por meio da constante e intensa atuação de agentes ênicos e éticos ligados ao gênero. Figuras que atuaram na imprensa escrita, rádios, emissoras de televisão e em instituições oficiais, bem como agitadores culturais, e músicos, utilizando um enquadramento de memórias procuraram destacar uma formação de identidade social e musical do choro e de seus personagens que se diferenciasse dos demais gêneros da música popular nacional.

Por conseguinte, partindo das considerações de Bakhtin (2003), Bloom (1998) Harris (1998) e Kermode (1998), observamos também que para a instituição de determinadas memórias coletivas no choro ocorre a retirada e ou inserção de figuras, conjuntos musicais, composições, compositores, locais e tempos como representantes de ideias de identidade de tradição, autenticidade ou inautenticidade. A estruturação de cânones no choro se dá, na grande maioria das vezes, pela realização de um debate continuado no qual são abordados os modos de atuação dos personagens, as características e utilidades de representação que as obras podem desempenhar (PEREIRA 2023, p. 23 - 24).

No que diz respeito ao conjunto Camerata Carioca, verificamos que tanto os debates contínuos quanto os processos de documentação do movimento do choro (do movimento de “ressurgimento” do gênero e posteriores) procuraram colocar os integrantes do grupo em destaque e atrelar a eles funções de representação simbólica de herdeiros e representantes de uma tradição do gênero.

Joel Nascimento foi considerado representante da herança de Lupercê Miranda e Jacob do Bandolim, conforme relata Martins (2019, p. 123 - 124). Os demais – Maurício Carrilho, Celso Silva, Luciana Rabello, Rafael Rabello, João Pedro Borges, Joaquim Santos,

Luiz Otávio Braga, Beto Cazes, Henrique Cazes e Edgard Gonçalves foram considerados como representantes da nova safra de músicos ligados ao choro e da força do gênero em meio às modificações do cenário musical e cultural do país, bem como de sua vivacidade em meio às novas gerações, conforme expõem Valente (2014, p. 77 - 98) e Vasconcelos (1984, p. 40 - 51).

Vale ressaltar que embora o segundo conjunto de músicos representasse uma nova geração de chorões em seu meio havia figuras que possuíam ligação familiar com o gênero (caso de Maurício Carrilho e Celso Silva, sobrinho e filho de instrumentistas de destaque ligados ao choro) e, por este motivo também eram de certo modo responsáveis por representar a tradição em meio às modificações que vinham ocorrendo no choro.

Considerando essa atribuição de funções simbólicas aos integrantes do grupo, bem como a ligação histórica de alguns de seus membros com o desenvolvimento do choro, depreendemos que a inserção ou retirada de suas participações da memória coletiva e da historiografia escrita do gênero está intrinsecamente ligada ao julgamento (juízo de gosto) dos agentes ênicos e éticos e à funcionalidade que os instrumentistas desempenharam para a cena musical nacional e no cerne do choro.

Ainda neste sentido, verificamos também que os agentes ênicos ao não desenvolverem narrativas sobre a participação de um conjunto de músicos e grupos nem inseri-las na historiografia do choro gerou, no entendimento dessas figuras participantes, a demanda deles próprios narrarem suas histórias de participação na cena musical do choro, como podemos observar em Braga (2022), Martins (2019) e em trabalhos como os de Barbosa e Devos (1984), Cazes (2010) Marques (2013), Nobile (2018) e Pavan (2006).

Partindo da análise do processo de formação e atuação dos membros da Camerata Carioca, a seguir abordaremos questões relativas aos modos de atuação da Camerata Carioca e o entendimento do grupo sobre choro.

### **3.3 Camerata Carioca: o impacto de sua atuação na identidade musical do choro**

O choro, ao longo de sua história, foi abordado, descrito e entendido de diversas maneiras no que diz respeito a vários aspectos: seu surgimento e desenvolvimento; figuras fundadoras; se é gênero musical, estilo interpretativo ou formato de conjunto musical; quais seriam os elementos simbólicos constituintes de sua identidade.

Esse conjunto de interpretações foi assimilado, incorporado e reproduzido por um vasto número de agentes ênicos e éticos ligados a essa matriz da música popular brasileira,

conforme observamos anteriormente. Entretanto, ao analisarmos as interpretações e ideias relativas à história e aos elementos simbólicos considerados constituintes da identidade do choro perceberemos um caráter transitório nas narrativas e constantes mudanças destes elementos.

Partindo desta observação e das afirmações de Braga (2022, p.171 - 200), Cazes (2010, p. 167), Nobile (2018, p. 94 - 101), Pavan (2006), Valente (2014, p. 77 - 78) de que a Camerata Carioca alterou o quadro de elementos simbólicos representantes da identidade do choro, buscaremos mensurar como e por quais caminhos o grupo colocou (se realmente colocou) esses elementos em trânsito. Para tal, recorreremos a uma breve recapitulação de datas e períodos, personagens, conceitos e dos elementos simbólicos tidos como alicerces do choro e analisaremos a relação entre estes e as formas de atuação do grupo, bem como a seus discursos sobre o choro.

Grande parte dos estudos historiográficos aponta a origem do choro no processo do abraqueiramento de danças europeias como Polca, Schottisch e Valsa, que eram executadas nos salões de festas do Rio de Janeiro a partir de meados do século XIX. Às danças europeias somou-se a tradição afro-brasileira do Lundu, consolidada desde o século XVIII, e também a formação do Maxixe (FERNANDES 2010, p. 87 - 91; FERNANDES 2011, p. 18 - 56; CAZES, 2010, p. 17 - 46; VASCONCELOS, 1984, p. 17 - 23; PINTO, 1978, p. 9 - 11; TINHORÃO, 2013, p. 103 - 104).

Dentre este processo, os autores supracitados defendem a existência de dois grupos de músicos como sendo os responsáveis pelo surgimento, firmamento e determinação de características musicais. Num primeiro grupo estão Joaquim Antônio da Silva Callado, Viriato Figueira da Silva, Virgílio Pinto da Silveira, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, atuantes nas últimas décadas do século XIX e início do século XX e responsáveis pelo surgimento e desenvolvimento inicial do choro. Num segundo grupo são colocados Anacleto de Medeiros, Irineu Almeida, Albertino Pimentel, Candinho Silva, Pixinguinha, Donga, Bonfílio de Oliveira, atuantes a partir da primeira e segunda décadas do século XX, responsáveis pelo firmamento do choro como gênero musical.

No que diz respeito ao entendimento sobre choro como gênero musical, estilo interpretativo ou formato de conjunto musical, a bibliografia nativa apresenta pontos em comum, mas, ao mesmo tempo, diverge entre si.

O verbete “choro” do Dicionário Cravo Albin (HOUAISS, 2001, p. 703), parte do pressuposto de que choro é “gênero de música popular urbana originário do Rio de Janeiro

RJ, prov. na década de 1870, cuja formação hoje compreende um bandolim, um ou dois violões de seis cordas e outro de sete cordas, um cavaquinho, um pandeiro e, eventualmente, um ou mais instrumentos de sopro”. O dicionário complementa afirmando que choro: “É a forma de música passível de ser executada em diversos ritmos, como a polca a valsa, o xote etc.”

McCann (2004)<sup>55</sup> compreende que o choro passou de combinação de ritmos e instrumentação a uma forma musical. O autor afirma:

Como é o caso com os nomes da maioria dos gêneros musicais brasileiros, o termo choro denota ostensivamente um ritmo, mas na prática descreve uma combinação de ritmo, instrumentação e forma musical. Para o choro, essa combinação começou a se consolidar nas últimas décadas do século XIX, quando o termo choro foi aplicado pela primeira vez a pequenos conjuntos com instrumentos de corda e sopro de origem europeia e instrumentos de percussão de origem africana[...] Essa discordância sobre etimologia começa a revelar a dinâmica do debate sobre o choro: músicos, críticos e fãs estão profundamente preocupados com as origens e com o estabelecimento de autenticidade, e inclinados a ver a música como uma evocação intrinsecamente agridoce de um passado perdido (MACCANN 2004, , p. 162–163; tradução nossa).

O verbete na Enciclopédia de Música Brasileira diz:

“O Choro foi o recurso de que se utilizou o músico popular para executar, a seu modo, a música importada, que era consumida, a partir da metade do século XIX, nos salões e bailes da alta sociedade. A música gerada sob o impulso criador e improvisatório dos chorões logo perdeu as características dos países de origem, adquirindo feição e caráter perfeitamente brasileiros, a ponto de se tomar impossível confundir uma Polka da Boêmia, um Schottische teuto-escocês, ou uma Walsa alemã ou francesa, com o respectivo similar brasileiro”. (MARCONDES, 1998, p. 200)

Cláudio Fernandes interpreta choro como:

Gênero musical com capacidade de agregar estilos e gêneros diversos transformando-os em linguagens musicais brasileiras. Pode ser tocado a lá, Valsa, Polca, Quadrilha, Mazurca, Schottisch, Habanera, Samba, Baião, Maracatu, Frevo, Bossa, Bolero e tantos outros estilos. Aceita diversas formações instrumentais; duos, trios, quarteto, quintetos, sextetos, grupos camerísticos, orquestras populares, sinfônicas e Jazz Bands (FERNANDES 2011, p. 24).

<sup>55</sup> As is the case with the names of most Brazilian musical genres, the term choro ostensibly denotes a rhythm, but in practice describes a combination of rhythm, instrumentation, and musical form. For choro, this combination began to coalesce in the last decades of the nineteenth century, when the term choro was first applied to small ensembles featuring strings and wind instruments of European origin and percussive instruments of African origin[...] This disagreement over etymology begins to reveal the dynamics of the debate regarding choro: musicians, critics, and fans alike are deeply concerned with origins and establishing authenticity, and inclined to see the music as an intrinsically bittersweet evocation of a lost past (MACCANN 2004, , p. 162 - 163).

Ary Vasconcelos parte de uma contextualização histórica para demonstrar seu entendimento sobre choro. O autor explica que:

"Por volta de 1870[...] surge, no Rio de Janeiro, o choro, em seu início não propriamente um gênero de música, mas uma designação de um conjunto instrumental, e logo um jeito brasileiro de se tocar os gêneros dançantes europeus em voga nesta época (valsa, polca, xotes, mazurcas e quadrilhas). (VASCONCELOS 1984, p. 17).

Jacob do Bandolim, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som, no ano de 1967, afirma compreender choro como:

[...]“Choro” pode significar um grupo de instrumentos: flauta, violão, cavaquinho, bandolim, clarinete, oficlíde, etc., ou o ato de se reunirem para tocar[...] Ou ainda melodia de compasso dois por quatro e que se caracteriza por frases sentimentais ou modulações inesperadas, e por vezes alegres, deve-se ao andamento que lhe é imprimido, mas na sua fatura um daqueles requisitos há de ser feito, isto é, a frase sentiam ou a modulação inesperada[...]” (JACOB DO BANDOLIM, 1967 In: NOBILE, 2020, p. 130).

Hanrique Cazes defende a tese de que choro seja:

“maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que “amolecia” as polcas. Mais tarde a palavra Choro apareceu com diferentes significados: o grupo de chorões, a festa onde se tocava Choro; somente na década de 10, pelas mãos geniais de Pixinguinha, Choro passou a significar também um gênero musical de forma definida” (CAZES 2010, p. 19).

Tinhorão (2013, p. 119 - 126), por sua vez, defende que o choro entre 1870 e 1900 era compreendido como forma de tocar as polcas que figuravam os salões de dança no Brasil, tendo se tornado gênero musical somente a partir da década de 1910, devido às intervenções feitas por Pixinguinha na matriz da música popular brasileira.

Notamos, seguindo as considerações apresentadas pelos autores, que atualmente o choro é, em suma, considerado gênero musical capaz de agregar estilos musicais diversos. Entretanto, fica claro que este entendimento se modificou no transcorrer do tempo.

Conforme podemos observar, entre 1870 e 1910 o choro era tido como forma interpretativa das danças que eram executadas nos salões de festa da sociedade carioca. No decorrer das décadas de 1910 e 1920 outra visão passa a ser defendida, e choro começa a ser considerado gênero musical com forma mais ou menos definida. Neste período são fixadas determinadas tonalidades e esquemas modulatórios, quantia de repetições entre as partes, conjunto instrumental, formas de acompanhamento harmônico. É importante lembrar também

que neste momento os conjuntos instrumentais de choro variavam em estrutura e tamanho dado o trabalho que passou a ser desenvolvido nas e pelas bandas militares (MCCANN 2004, p. 160 - 164).

Na década de 1930 novas reestruturações ocorrem sendo a mais marcante a inserção do pandeiro no conjunto de choro (TINHORÃO 2013, p. 121). Dentro este período também se intensifica o processo de profissionalização dos músicos ligados ao choro e um formato mais específico de conjunto regional passa a ser utilizado dada as exigências musicais dos programas de auditório das rádios.

Ainda devemos considerar que neste período há também o processo de mudança das denominações das músicas nas partituras quando são trocadas as classificações polca, maxixe, lundu seresta, tango brasileiro, tango, polca-tango, modinha etc., para choro, que agora reuniria em si as características de um gênero musical, como aponta Fernandes (2010, p. 89 - 90).

O final da década em questão e início da década seguinte, 1950 foi, segundo McCann (2004, p. 173 - 174), o momento de maior transformação nas estruturas do choro. De acordo com o autor, o trabalho de Pixinguinha em conjunto a Benedito Lacerda trouxe ao choro novas perspectivas em relação à forma composicional e interpretativa ao utilizar frases melódicas paralelas, mas ao mesmo tempo distintas, que se entrelaçavam<sup>56</sup>. Além disso, houve uma maior experimentação no que diz respeito à instrumentação e diálogo com outros gêneros e estilos musicais.

Os expostos de McCann (2004, p. 173 - 174) vão na contramão aos dos revivalistas do gênero que afirmam que durante a década de 1950 o choro entrou em ostracismo, conforme podemos observar em Autran (2005, 79 - 86), Cazes (2010, p. 141 - 147), Cruz (2016, p. 29 - 30), Fernandes (2010, p. 137 - 151), Garcia (2010, p. 9 - 13), Peters (2005, p. 97 - 108), Vasconcelos (1984, p. 34 - 39), Wasserman (2002, p. 13 - 46).

No decorrer da década de 1960 Jacob do Bandolim institui novos modelos interpretativos, de arranjo e de gravação de discos - uso de *playback* do acompanhamento harmônico para gravar a melodia e improvisações, assim fixando uma identidade sonora para o conjunto regional agora com dois violões de seis cordas, um violão de sete cordas, cavaquinho, pandeiro e bandolim e um modelo performático para o choro (REZENDE 2020, p. 125-152).

<sup>56</sup> A prática do contraponto já era utilizada por Pixinguinha desde o final da década de 1910 (MacCann 2004, p. 173-174).

O conjunto de caracterizações e modificações do choro apresentadas pelos autores descritos acima são considerados alguns dos elementos base do desenvolvimento da historiografia do choro, ou seja, são considerados pertencentes ao conjunto de elementos simbólicos representantes de uma ideia de identidade de tradição.

No período também se consolidaram elementos musicais e signos ligados a essa ideia, sendo eles a forma, estrutura, relação de tonalidade entre as partes, esquemas modulatórios, conjunto instrumental, formas de acompanhamento harmônico e inflexões melódicas. Estes elementos foram assimilados pelos músicos integrantes da Camerata Carioca e figuraram de diferentes maneiras em trabalhos durante o período de atividade do grupo.

De acordo com Braga (2024), o grupo Camerata Carioca compreendia o choro como estilo interpretativo, no qual toda e qualquer composição poderia ser adaptada se tornando um choro. Esse ideário pode ser observado ao analisarmos as composições que foram gravadas no disco “*Tocar*”, em 1989, conforme a lista apresentada na TABELA 21:

<b>Composição</b>	<b>Compositor</b>
“ <i>Fugata</i> ”	Astor Piazzolla
“ <i>Choro de Mãe</i> ”	Wagner Tiso
“ <i>Valsa Triste</i> ”	Radamés Gnattali
“ <i>Ainda Me Recordo</i> ”	Pixinguinha e Benedito Lacerda
“ <i>Terna Saudade – por um beijo</i> ”	Anacleto de Medeiros
“ <i>Remexendo</i> ”	Radamés Gnattali
“ <i>Uma Rosa para Pixinguinha</i> ”	Radamés Gnattali
“ <i>Lenda do Caboclo</i> ”	Heitor Villa-Lobos
“ <i>Fuga N°1</i> ”	Leo Brouwer
“ <i>Marreco Quer Água</i> ”	Pixinguinha e Benedito Lacerda

TABELA 21 – faixas do disco “*Tocar*”, 1983, de Camerata Carioca.

Fonte: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/tocar>.

Ainda segundo o arranjador, a ideia do conjunto Camerata Carioca não era a de apenas regravar as composições de choro tidas como tradicionais, de copiar as técnicas interpretativas dos instrumentistas das gerações anteriores, mas sim de testar novas possibilidades estéticas e estilísticas em composições do gênero e para isso havia a necessidade de expandir as fronteiras do choro, abrindo diálogo (uso de técnicas instrumentais, interpretativas etc.) com outros estilos e gêneros musicais.

Foi a partir deste ideal que o grupo desenvolveu arranjos contendo vozes individuais para cada um dos três violões, cavaquinho e bandolim, apresentando uma nova visão técnico-interpretativa, composicional, estética e ideológica para o choro.

Essa proposta diferenciada de trabalho, segundo Braga (2024) e Nascimento (2022), teve sua base no vasto contato que os músicos tiveram com música de concerto durante a década 1970, momento de efervescência da música instrumental no país, conforme discorrem Piedade (1997, 198 - 206) e Muller (2005, p. 69 - 70).

Os músicos pontuam que durante o período de atividade do grupo buscaram aplicar a forma interpretativa da música de concerto, da orquestra de cordas, ao conjunto regional de choro por meio da exploração de diferentes técnicas instrumentais e de gravação, especialmente nas linhas escritas e gravadas pelo cavaquinho e violões, o que se apresentou como uma forma diferenciada de execução de composições de choro e chamou a atenção dos músicos ligados ao gênero, bem como do público da época, colocando assim a identidade do choro em trânsito e acendendo novamente a discussão sobre elementos representantes de uma tradição vs modernidade nessa matriz da música popular brasileira.

Partindo da breve abordagem histórica das modificações estruturais ocorridas no choro e do entendimento e proposta de trabalho com o gênero realizado pela Camerata Carioca, a seguir investigaremos por meio de estudo de caso e análises comparativas entre os arranjos da Camerata Carioca de “*Terna Saudade* e “*Ainda Me Recordo*”, escritos e gravados em 1983, em relação aos escritos e às gravações realizadas pelos compositores em 1907 e 1948, respectivamente, se o grupo realizou alterações dos/nos elementos simbólicos tidos como representantes de uma identidade e tradição do choro.

#### **4 MUDANÇAS OU CONTINUIDADES: um estudo de caso sobre representações simbólicas de tradição e modernidade no choro a partir de uma análise comparativa entre arranjos escritos e gravados de “*Terna Saudade*” e “*Ainda Me Recordo*”**

Este capítulo é um estudo de caso sobre os debates das ideias relativas a identidade e dos embates sobre representações simbólicas de tradição e modernidade no choro no contexto social e cultural entre as décadas de 1970 e 1980, a partir de análise comparativa dos arranjos gravados pela Camerata Carioca, no disco “*Tocar*” (1983), das composições “*Terna Saudade*” e “*Ainda Me Recordo*”, em relação aos fonogramas destas em suas versões de 1907 (gravação realizada pela Banda do Corpo de Bombeiros, do Rio de Janeiro) e de 1947 (gravação de Pixinguinha e Benedito Lacerda), respectivamente.

Inicialmente a proposta estruturada realizaria uma análise comparativa da composição “*Remexendo*”, de Radamés Gnattali em sua versão gravada pelo conjunto Camerata Carioca, no álbum “*Tocar*”, de 1983, e da partitura escrita, para elencar questões relacionadas aos embates referentes a uma identidade de tradição e modernidade no choro. Entretanto, durante o recolhimento de materiais para desenvolvimento do trabalho e em conversas com Roberto Gnattali, não foram encontradas fontes documentais escritas da composição, o que inviabilizou o prosseguimento da análise.

Dada a falta de fonte escrita da composição previamente selecionada, decidimos então alterá-la para composição “*Ainda Me Recordo*”, de Pixinguinha, em suas versões de 1947, conforme exposto anteriormente. A escolha da composição está relacionada ao fato de Pixinguinha ser considerado um dos mais importantes compositores de choro e por apresentar elementos considerados como representantes de uma identidade de tradição desta matriz da música popular brasileira.

Em nosso caso os fonogramas se apresentam como eixo central para desenvolvimento das análises.

Propusemos realizar análise musical comparativa das partituras das composições e versões gravadas em disco, observando se ao longo dos registros escritos são indicados elementos de dinâmica, andamento, técnicas de execução instrumental, harmonização, desenvolvimento melódico e textura conforme ocorrem nos fonogramas, elementos estes que seriam representantes de uma identidade de tradição ou modernidade no choro.

Tanto as gravações quanto as partituras se apresentam como diferentes facetas do gênero musical choro e demonstram os entendimentos dos artistas e seus discursos musicais e sobre o que consideram ser elementos representantes de uma ideia de identidade de tradição e modernidade, em nosso caso do choro, bem como também demonstram os processos de alteração e permanência de elementos ligados a estas duas esferas de pensamento.

No que concerne à realização da análise aural, surgiram diferentes questionamentos sobre como desenvolvê-la dado o fato de a pesquisa não ter identificado fundamentação teórica capaz de resolver o assunto. Sendo assim, o primeiro passo foi consultar bibliografia que pudesse apresentar padrões de análise passível de aplicação no trabalho aqui proposto.

Durante o processo de consulta foi observado falta de modelos ou padrões para realização de tal formato de análise, o que nos levou a optar pela estruturação de um modelo particularizado que buscou o levantamento dos seguintes aspectos musicais e interpretativos: instrumentação; dinâmica interpretativa (inflexões melódica e harmônica); técnicas instrumentais; andamento e densidade.

Para atingir tal objetivo tomamos como base os conceitos apresentados por Bent e Pople (2005) que consideram a gravação como sendo a apresentação final das ideias musicais dos compositores e intérpretes, assim se revelando como um importante material etnomusicológico, e nos conceitos de Wolff (1972) sobre os diferentes entendimentos quanto à ideia de articulação musical, que, em nosso caso, se refere às sutilezas de execução na intensidade de execução instrumental, andamento, textura, técnicas instrumentais, inflexões melódicas e harmônicas, conforme já apontado.

Em relação à realização da análise comparativa entre as partituras das composições, utilizamos como fontes documentais a redução para piano de “*Terna Saudade*”, disponível no site do International Music Library Score Project<sup>578</sup> ; cópia da transcrição do arranjo de “*Terna Saudade*” (escrito por Luiz Otávio Braga e executado pela Camerata Carioca), realizada por Josimar Carneiro<sup>59</sup>; manuscrito (versão digitalizada) do arranjo de “*Ainda Me*

<sup>57</sup> [https://imslp.org/wiki/Terna\\_saudade\\_\(Medeiros,\\_Anacleto\\_de\)](https://imslp.org/wiki/Terna_saudade_(Medeiros,_Anacleto_de))

<sup>58</sup> A partitura da composição “*Terna Saudade*” teve transcrição e edição realizada por Arthur Napoleão, conforme aponta o site [https://www.institutopianobrasileiro.com.br/partituras/sort:upload\\_id/direction:desc](https://www.institutopianobrasileiro.com.br/partituras/sort:upload_id/direction:desc). Entretanto, o site não apresenta informação quanto à data de transcrição da partitura. Além disso, realizando mais pesquisas nos sites do Instituto Piano Brasileiro, Muscal Brasilis, Instituto Moreira Salles, também não encontramos dados relativos à data da transcrição.

<sup>59</sup> Josimar Carneiro é professor de Arranjo da UNIRIO com Doutorado em Música na mesma instituição, é integrante do grupo Água de Moringa, desde a sua fundação em 1989. Atuou também como violonista e arranjador na Orquestra de Música Brasileira, Orquestra de Cordas Brasileiras, Camerata Gama Filho e com diversos artistas da mpb como Ney Matogrosso, Elza Soares, Zé Renato, Jair Rodrigues, Eduardo Dussek e outros. É diretor de musical e autor de trilhas. Fonte: <https://www.unirio.br/cla/ivl/corpo-docente/josimar->

*Recordo*”, escrito por Radamés Gnattali<sup>60</sup>; a versão de “*Ainda Me Recordo*” (melodia, contracanto e cifragem) transcrita no livro “O Melhor de Pixinguinha”, de Carrasqueira (1997, p. 16 - 20).

Salientamos que a seleção e escolha da redução para piano de “*Terna Saudade*” se deu pela indisponibilidade de partitura contendo grade escrita para banda marcial em formação igual ou próxima à da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro em 1907. Mas, embora tenhamos utilizado como referência a partitura transcrita para piano, o tratamento analítico de suas informações nos trouxe importantes informações e viabilizou o entendimento da estrutura; forma; inflexões rítmicas, melódicas e harmônicas; execução de contracantos e instrumentação da valsa de Anacleto de Medeiros.

Além disso, a seleção da partitura para realização da análise escrita baseou-se num comparativo aural e visual entre o fonograma de 1907 e de sua escrita, comparativo este que permite constatar que a partitura para piano apresenta desenvolvimento da melodia e de acompanhamento com grande similaridade em relação à gravação. Sendo assim, consideramos a partitura da escrita para piano como referência para o desenvolvimento das análises propostas neste trabalho.

Ainda no sentido do recolhimento e uso de fontes diferenciadas entre si para a realização das análises, também destacamos não ter encontrado partitura específica de “*Ainda Me Recordo*” na versão executada por Pixinguinha e Benedito Lacerda, mas somente a transcrição da linha melódica, do contracanto e cifragem feita por Carrasqueira (1997, p. 16 - 20), trabalho que nos deu embasamento na análise dos parâmetros musicais de criação e interpretação (melodia, harmonia, ritmo, arranjo, coloração timbrística).

Apesar de termos utilizado registros fonográficos e escritos divergentes no que diz respeito a versões, destacamos que as fontes utilizadas nos forneceram subsídios necessários e suficientes para o tratamento analítico das informações relacionadas à estrutura, forma, escrita e desenvolvimento de contracantos, tonalidades e estrutura e desenvolvimento fraseológico da melodia no choro, conforme apontado nas análises a seguir.

carneiro. A versão consultada foi gentilmente enviada por Luiz Otávio Braga, a quem somos gratos.

<sup>60</sup> Após consulta *on-line* no acervo de Radamés Gnattali (<https://radamesgnattali.com.br>), realizei em contato via *e-mail* com Roberto Gnattali, responsável pelo acervo do maestro, solicitando uma cópia do arranjo, que me fora prontamente enviado em versão manuscrita.

#### 4.1 Análise comparativa dos fonogramas de “*Terna Saudade*”

Creemos que anteriormente à realização das análises comparativas entre as gravações de “*Terna Saudade*”, de Anacleto de Medeiros, nas versões executadas pela Banda do Corpo de Bombeiros e Camerata Carioca, ser pertinente realizar uma breve contextualização sobre a chegada da valsa ao Brasil, bem como de suas características e de sua utilização como estilo matricial do choro.

Andrade (1989, p. 548), afirma que a valsa adentrou ao Brasil por volta de 1837 e já em seus primeiros anos permeando os salões de festa da aristocracia brasileira sofreu influências da modinha, adaptou-se ao choro e transformou-se numa forma de canção sentimental, sestrosa, mas guardando suas características fundamentais de dança de salão.

Souza (2009, p. 105 – 121), em sentido similar ao exposto por Andrade (1989), afirma que dois estilos de valsas foram executados no Brasil durante o século XIX, sendo uma linha composicional correspondente à corrente vienense, com andamento rápido/acelerado; e outra correspondente à corrente francesa, de andamento moderado, tendo ambas as formas sido incorporadas ao choro durante as primeiras décadas do século XX.

No que diz respeito à vinculação da valsa ao choro, o pesquisador afirma que as bandas militares do início do século XX desempenharam papel de grande importância na incorporação da valsa ao repertório do choro. Segundo Souza (2009, p. 134 - 135), as bandas militares seguiam o estilo interpretativo vienense de andamento mais acelerado. Para exemplificar a questão, Souza (2009, p. 135 - 137) nos apresenta uma listagem contendo informações interpretativas relacionadas ao andamento de trinta e seis valsas gravadas entre os anos de 1904 e 1921 pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, listagem esta que demonstra que o andamento de execução das peças variava entre 180 e 230 bpm, pulsação relativamente mais acelerada se comparada a choros executados por conjuntos regionais a partir da década de 1920.

No choro, conforme apontam Andrade (1989, p. 548) e Fernandes (2011, p. 32), composições sob o gênero valsa com características da vertente francesa, com características sestrosa e de interpretação livre, aparecem já ao final da segunda metade da década de 1910, caso da valsa “Rosa”, de Pixinguinha, composta em 1917.

As transformações da valsa apontadas por Andrade (1989), Fernandes (2011) e Souza (2009) podem, junto a um conjunto de outros elementos interpretativos musicais, ser observadas nas gravações da valsa “*Terna Saudade*”, em suas versões de 1907 - executada

pela Banda do Corpo de Bombeiros -, e de 1983, executada pelo conjunto Camerata Carioca.

#### 4.1.1 Análise aural de “*Terna Saudade*”, executada pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, em 1907

O desenvolvimento da análise aural da gravação de “*Terna Saudade*”, executada pela Banda do Corpo de Bombeiro do Rio de Janeiro<sup>61</sup>, se deu por meio do uso de mídia digital disponível no site youtube.com<sup>62</sup>.

Durante a escuta do fonograma registrado pela Banda do Corpo de Bombeiro em 1907 o primeiro elemento observado foi a grande quantidade de ruídos que a gravação possui em relação a outros registros, inclusive mais antigos, como o caso do fonograma de 1905 registrado pela Banda da Casa Edison<sup>63</sup>.

Outro ponto observado é a evidência de momentos em que a sonoridade dos instrumentos se sobrepõe de maneira a parecer que o som está truncado, embolado, sem clareza das divisões de vozes, o que é uma característica marcante das gravações realizadas em sistema mecânico.

Neste sentido, devemos considerar que os meios mecânicos de gravação do final do século XIX e início do século XX eram, se comparados aos dias atuais, precários. Todo o conjunto instrumental foi gravado em simultâneo, possivelmente em ambiente não preparado para receber um conjunto musical com tal porte, o que dificultava muito o registro fonográfico das composições.

Além das questões ligadas às impressões sonoras do fonograma, no primeiro momento de escuta também demos atenção à estrutura de execução da peça. A composição é executada no esquema: A1 – A2 – B1 – A3 – A4 – C1 – C2 – A5 – A6, exposição relativamente menor se comparada a gravação da BCE já citada e tendo o disco, conforme apresenta Souza (2009)<sup>64</sup>, a possibilidade de realização de registro mais extenso.

O terceiro aspecto observado diz respeito à instrumentação da banda, que é composta por flautas, flautins, clarinetes, oboés, trompas, oficleide, trompetes, trombones, bombardinos, Sousafone e tubas. Embora a Banda do Corpo de Bombeiro possuísse aproximadamente 44 instrumentistas, na análise aural realizada não conseguimos notar a sonoridade de alguns dos

<sup>61</sup> “*Terna Saudade*” - valsa, Anacleto de Medeiros. Gravação da Banda do Corpo de Bombeiros, 1907; catálogo Victor RCA, número da matriz: 98768.

<sup>62</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=lkf85gfpvJ8>

<sup>63</sup> <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/1999/terna-saudade>

<sup>64</sup> Segundo Souza (2009, p. 117), série 98.000 da Victor Records foi lançada entre 1908 e 1912 e conta com discos de medida aproximada a 25 centímetros, o que proporcionava gravação contendo mais de 3 minutos.

instrumentos que compunham o conjunto, caso dos oboés, requintas e flautim.

Ainda no que diz respeito à instrumentação de execução, é possível constatar que organização adotada foi: melodia principal da parte A (tema e reapresentação, 0s – 34s) executada por trompetes e flautas (flautas em menor intensidade); melodia principal da parte B (tema e reapresentação, 34s – 49s) executada por trompetes e flautas (trompetes em evidência); a melodia principal da parte C (tema e reapresentação, 1min23s – 1min56s) é executada por flautas e trompetes (flautas com um pouco mais de destaque); a reexposição do tema principal A (tema e reapresentação), também é executada por trompetes e flautas, entretanto, neste momento a sonoridade das flautas se sobressai aos trompetes. De modo geral, a gravação registrada no fonograma nos remete a uma sonoridade mais grave e densa, possivelmente por conta do sistema de gravação que inviabilizava o registro de alguns timbres dado que outros se sobressaiam durante os registros simultâneos, como apontado anteriormente.

Os contracantos das partes A, B e C, por sua vez, são realizados sumariamente por trombones e oficleides, havendo também clarinetes, enquanto a marcação dos baixos, bem como da rítmica ternária característica da valsa é realizada pelos bombardinos e tubas.

Essa organização instrumental e divisão de funções dos instrumentos é característica da Banda do Corpo de Bombeiros e foi incorporada pelos conjuntos regionais no decorrer do século XX, tendo sido adaptada para os violões que assumiram a função dos oficleides e bombardinos na realização dos contracantos em alturas mais graves, como ocorre no arranjo executado pela Camerata Carioca.

Relacionado ao andamento de execução da composição registrada no fonograma podemos observar que este é realizado em aproximadamente 175 bpm (semínima como unidade de tempo), contendo uma grande quantidade de notas longas e ligadas que dão a impressão de estarem atrelados a movimentos de dança mais extensos, característica modificada por uma intensificação rítmico-melódica ao final de cada tema da valsa (28s a 34s, parte A; 45s a 50s – parte B; 1min45s – 1min52s – parte C). Além disso, observamos ao longo da escuta do fonograma que o andamento de execução realizado pela BCBRJ segue andamento metronômico fixo, não havendo alteração interpretativa de pulsação, o que Fernandes (2011, p. 32) denomina liberdade interpretativa.

Relativo à questão da dinâmica na gravação da BCBRJ, de 1907, podemos notar que o tema principal, em sua primeira exposição, é executado em intensidade forte, tendo matiz crescente nas intensificações rítmico melódicas nas frases conclusivas (compassos treze a

dezesseis; vinte e oito a trinta e um, 13s – 16s; 28s – 32s).

A parte B da gravação apresenta mais matizes de intensidade, se comparada a parte A da gravação. Podemos notar (entre 34s e 41s) um jogo dinâmico entre trompetes, trombones, flautas e oficleide, no qual a execução dos três primeiros apresenta dinâmica forte deixando posteriormente somente flauta e oficleide realizar a melodia e contracanto em dinâmica menos intensa. Ainda na parte B, ao final do tema (46s – 49s), ocorre nova intensificação de dinâmica, agora envolvendo todos os instrumentos (de modo a lembrar as baixarias de obrigação<sup>65</sup> realizadas pelo violão de sete cordas nos grupos regionais). O retorno à parte A (50s – 1min22s) é realizado de forma similar à sua primeira apresentação, no que diz respeito à dinâmica e suas matizes.

A parte C (a partir de 1min23s), se analisada em relação à execução das demais partes registradas no fonograma, é a mais intensa, pois apresenta um crescendo do conjunto instrumental que é seguido por dinâmica oposta, fazendo alusão ao término dos movimentos desta etapa (parte) da valsa dançada em pares. As reexposições A5 e A6 (1min56s – 2min31s) se apresentam em dinâmica similar às expostas em A1 e A2, não apresentando alterações perceptíveis de matiz.

Quanto à questão harmônica, a execução instrumental presente no fonograma indica a tonalidade de Si bemol maior (parte A), Sol menor (parte B) e Fá maior (parte C), nas quais a divisão das notas que compõem os acordes da progressão harmônica é realizada entre trompa, bombardino, fagote e Sousafone. É possível notar ainda que o conjunto de instrumentos têm por função demarcar a condução rítmica característica da valsa (compasso três por quatro), bem como demarcar de forma pontual o andamento para realização da gravação.

Ao analisarmos o fonograma registrado pela BCBRJ, observando questões relacionadas à instrumentação, ao andamento, à dinâmica, às articulações melódica, harmônica e rítmica, foi possível concluir que a interpretação da composição se faz de forma diferenciada em relação aos padrões desenvolvidos no choro atualmente.

O andamento mais acelerado (rápido); as dinâmicas e matizes de execução instrumental mais intensas nas partes; o esquema de exposição (forma rondó) revelam a valsa atrela à dança de salão realizada sob o padrão vienense, conforme apresentam Andrade (1989) e Souza (2009).

<sup>65</sup> Melodia em contracanto realizada na região grave do instrumento acompanhador, desenvolvida sobre o uso de frases diatônicas, arpejos de acordes ou cromatismos, funcionando como uma espécie de preparação para a transição entre temas (BRAGA 2009, p. 33 – 34; CAETANO 2010).

Outra questão que pudemos notar a partir da gravação é que dadas as possibilidades de registro das gravações na época não há grandes alterações de dinâmica e intensidade nas vozes dos instrumentos, bem como a presença de improvisações (elemento não característico das bandas marciais e das composições do gênero valsa, mas comuns ao choro executado por conjuntos regionais).

A gravação também revela a sonoridade de alguns instrumentos que estavam presentes em diferentes gêneros musicais que formam as bases do choro, caso do bombardino e do oficleide que tiveram suas funções assumidas pelo violão de sete cordas ao longo do desenvolvimento do choro

A realização da análise aural da gravação realizada pela BCBRJ evidencia não só questões relacionadas aos aspectos sonoros da composição e gravação tidas como pertencentes as bases da tradição do choro, mas também sobre como se deu a vinculação das bandas militares as bases da identidade de tradição do choro, bem como de outros elementos vinculados à ideia de tradição do gênero.

Neste sentido, cumpre citar que a BCBRJ foi criada em 1896 e esteve sob comando de Anacleto de Medeiros até 1907 desempenhando, neste recorte temporal, papel relevante como divulgadora de diferentes gêneros musicais, polcas, mazurcas, schottisches e valsas.

Além disso, também cabe citar que os músicos componentes da banda integravam grupos de choro, caso de Arthur de Souza Nascimento, o Tute, que atuou na BCBRJ como percussionista e em grupos de choro como violonista; Irineu de Almeida que na banda atuou como oficleidista e trombonista, desempenhando a mesma função no Grupo Choro Carioca, e do flautista Antônio Maria dos Passos que além de integrar a banda militar era componente do conjunto de Chiquinha Gonzaga (PINTO, 1978, p.77 - 180).

Assim, embora cronologicamente a composição de Anacleto de Medeiros pertença a um período que antecede ao aparecimento do choro como gênero musical, dado o fato de o maestro estar à frente da BCBRJ; desta ter sido grande divulgadora de diferentes gêneros musicais considerados como matrizes do choro e por ter grande parte de seus músicos atuando em conjuntos regionais, tanto seu trabalho como compositor quanto regente do grupo são considerados como pertencentes ao conjunto de elementos simbólicos tidos como representantes da identidade de tradição do choro, elementos estes que foram incorporados por diferentes grupos ligados ao gênero no decorrer do século XX, como é o caso da Camerata Carioca.

#### 4.1.2 Análise do fonograma de “*Terna Saudade*” em sua versão do disco “*Tocar*” de 1983

Assim como na análise aural realizada no fonograma de “*Terna Saudade*” gravado pela BCBRJ em 1907, observaremos no arranjo gravado pelo grupo Camerata Carioca questões relacionadas à instrumentação, ao andamento, à dinâmica, às articulações melódica, harmônica, rítmica, que serão acrescidas de observações relativas a técnicas instrumentais do bandolim, cavaquinho e violões.

Creemos ser de grande importância citar que o fonograma analisado foi extraído de plataforma digital, o *Deezer*, também disponível no *site youtube.com*<sup>66</sup>. A plataforma possivelmente utiliza as gravações que foram remasterizadas e convertidas para CD em 1996, o que pode alterar as frequências de áudio dada a inserção de novos processos de filtragem sonora.

A mídia digital que contém o fonograma o qual realizamos análise apresenta pequeno grau de efeito sonoro de eco (efeito que está presente durante toda a gravação, principalmente durante a execução das vozes dos violões), remetendo a uma gravação realizada em sala de concerto e a um cuidado com a sensação de escuta mais límpida<sup>67</sup>. Ainda no sentido da escuta límpida, também é possível perceber uma grande preocupação com a das técnicas de execução instrumental utilizadas ao longo da peça.

A gravação do arranjo é iniciada pelo violão de sete cordas realizando arpejo do acorde de dó sem a terça (0s – 8s) acompanhado por notas de tensão executadas pelo bandolim, cavaquinho, violões um e dois, em andamento mais lento, se comparada a versão executada pela BCBRJ, o que possivelmente demonstra uma interpretação da composição como valsa-canção.

Logo neste primeiro trecho é possível observar que o violão de sete cordas usado pelo conjunto não é o comumente usado em gravações do choro, mas sim contendo todas as cordas de *nylon*. Além disso, também é possível notar que os ataques das notas na mão direita são feitos com polegar (unha) e não utilizando dedeira, característica técnica utilizada por violonistas de sete cordas no choro para dar mais intensidade na execução das notas nas cordas graves do instrumento.

De acordo com Luiz Otávio Braga (2024), arranjador da composição, o uso do violão contendo todo o encordoamento utilizando *nylon* e a escolha da execução da peça com

<sup>66</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=mSoa-1zqa7Q>

<sup>67</sup> O termo em questão faz referência a não presença (sensação auditiva) de ruídos de fala, de outros instrumentos, microfonia, equipamentos de som etc.

polegar (unha) e não a dedeira se deu por conta da proposta estética sonora que o grupo buscava, na qual os violões (tanto o sete cordas quanto os de seis cordas) deveriam ser executados com maior equilíbrio sonoro, de forma similar ao modo técnico-interpretativo do violão clássico, fato que não seria possível utilizando o vilão tido como tradicional do choro e com o uso de dedeira no polegar da mão direita.

Ainda na introdução do arranjo, também é perceptível uma sonoridade mais equilibrada e controlada na execução das palhetadas das notas pelo bandolim e cavaquinho (9s – 26s). Sobre a questão de técnica instrumental do bandolim, Nascimento (2023) discorre que durante os ensaios e gravação de “*Terna Saudade*” pelo conjunto buscou executá-la pensando em um texto declamado, com fluidez e liberdade interpretativa, o que exigia palhetadas mais suaves e controladas e viabilizava a utilização de bordaduras, ligaduras e tremolos durante o desenvolvimento da peça.

Após a introdução, trecho presente somente no arranjo criado por Luiz Otávio Braga, a entrada no tema da parte A (7s – 1min2s) é desenvolvida exclusivamente pelo bandolim e apresenta a linha melódica principal em padrão rítmico similar ao da gravação de 1907 realizada pela BCBRJ, havendo variações de padrão rítmico em poucos compassos. O tema da parte B (1min2s – 2min2s) do arranjo é dividido entre bandolim e violão de seis cordas, que também mantêm o padrão rítmico similar ao da gravação da BCBRJ comandada por Anacleto de Medeiros. A parte C (2min3s – 3min53s), por sua vez, tem a linha melódica principal executada, em grande parte pelo bandolim; entretanto, em alguns trechos a melodia principal é desenvolvida ora pelo cavaquinho, ora primeiro violão ou segundo violão. Cabe salientar que o tema da parte C também seguiu as linhas gerais do padrão rítmico apresentado na gravação de 1907.

A análise da execução da linha melódica principal do arranjo de “*Terna Saudade*” gravado pela Camerata Carioca nos revela que não ocorreram alterações significativas no padrão rítmico criado por Anacleto de Medeiros, mas poucas intervenções por parte do arranjador Luiz Otávio Braga, que procurou trabalhar as possibilidades timbrísticas e técnicas do conjunto instrumental por meio das vozes do cavaquinho, violões 1 e 2 e violão de sete cordas.

Ademais, a escuta possibilitou observar que durante a execução de notas longas ou de movimento de repouso da melodia principal são realizados contracantos por parte dos violões 1 e 2 e cavaquinho

No que diz respeito ao desenvolvimento das vozes do cavaquinho, violões e violão

de sete cordas, é curioso notar que o comportamento timbrístico do conjunto instrumental remete à sonoridade das violas e cellos (violões) e violino (cavaquinho). Ainda neste sentido, segundo declarações de Joel Nascimento e Luiz Otávio Braga tecidas em entrevistas concedidas para este trabalho, as técnicas instrumentais empregadas nos violões e cavaquinho (posicionamento da mão direita, palhetadas alternadas mais equilibradas, ligaduras, apogiaturas, bordaduras, pizzicatos), bem como o cuidado com o equilíbrio sonoro entre os instrumentos nos demonstram a preocupação do arranjador em fazer o conjunto soar como orquestra de cordas, o que também se revela pelo desenvolvimento de vozes individuais executadas de forma simultânea e solo.

Durante a escuta do fonograma observamos que os elementos da harmonia da composição se revelam pela somatória das vozes dos instrumentos e pela realização das baixarias pelo violão de sete cordas. A linha de baixos executada pelo violão de sete cordas deixa clara que a parte A se dá em Dó maior; parte B em Lá menor e parte C em Fá maior, tendo momentos de saída dos centros tonais. Observamos também que na passagem da parte A para parte B o violão de sete cordas desenvolve baixaria de obrigação; na passagem da parte B para parte C há realização de cadência harmônica de preparação para mudança de tema e que somente em trechos da parte B e C ocorre a execução de acordes em posição fechada<sup>68</sup> no cavaquinho, instrumento responsável por realizar o centro harmônico em formações de conjuntos instrumentais ligados ao choro.

No que concerne a questão do andamento, foi observado no fonograma gravado pela Camerata Carioca o emprego do caráter interpretativo livre no desenvolvimento dos motivos melódicos das vozes dos instrumentos, conforme apresenta Fernandes (2011).

Numa abordagem mais ampla, observando aspectos culturais e históricos relacionados à formação do choro, a análise da gravação de “*Terna Saudade*” (da seleção de composições do disco “*Tocar*” como um todo) executada pelo grupo Camerata Carioca nos revela pontos importantes sobre as modificações de entendimento e interpretações do que era e é choro autêntico.

Se em 1907 a composição de Anacleto de Medeiros estava inserida em um contexto de indefinição do choro como gênero musical (até mesmo pelo fato de tal denominação não existir como designação de gênero musical), ao regrava-la em 1983 há a afirmativa de que a composição é um choro, o que em certa medida confirma a hipótese de que composições, músicos, intérpretes, recortes temporais e espaços geográficos, na realidade do gênero, se

<sup>68</sup> Consideramos acordes em posição fechada aqueles que são estruturados sobre terças, maiores ou menores, consecutivas.

firmam na memória coletiva e se tornam cânones por meio de um debate continuado nos quais são abordados os modos de atuação dos personagens, as características e utilidades de representação que as obras podem desempenhar.

Em outras palavras, ao regravar “*Terna Saudade*” o grupo apresenta a intencionalidade discursiva musical de reafirmar quais composições e compositores pertencem a uma linhagem histórica do choro e que fazem parte da cultura autêntica brasileira, ideário de cultura autêntica este que no contexto das décadas de 1970 e 1980 esta em efervescência dado a retomada da discussão entre os artistas (naquele momento também pelo governo federal) sobre a existência de uma matriz nacional da música, de um gênero representante de brasilidade.

#### 4.2 Análise aural de “*Ainda Me Recordo*”, executada por Pixinguinha e Benedito Lacerda (1948).

O desenvolvimento da análise aural da composição “*Ainda Me Recordo*” também se deu por meio da utilização de mídia digital disponível na Discografia Brasileira do Instituto Moreira Salles<sup>69</sup> devido ao difícil acesso ao fonograma em versão física.

A gravação apresenta destaque na sonoridade da flauta e saxofone, enquanto os demais instrumentos estão relativamente em volume mais baixo. Do conjunto regional que acompanha o duo podemos ouvir com clareza um dos violões, e pandeiro, enquanto o segundo violão e cavaquinho são percebidos com grande dificuldade, dada a sobreposição de intensidade sonora da flauta e do saxofone.

No decorrer da execução da composição, tocada sob a forma: Introdução – A – B – C – A – CODA, podemos notar um cuidado com a articulações das notas da melodia realizadas pela flauta para que estas não apresentem alteração de intensidade. Neste íterim, também é possível perceber que a interpretação da linha melódica principal não apresenta considerável variação expressiva de compressão ou dilatação das células rítmicas. Inferimos neste sentido que Benedito Lacerda não utilizou uma interpretação mais livre e com improvisos, prática comumente adotada na execução de melodias de composições do choro, mas sim um estilo interpretativo mais pontual seguindo a rítmica, duração de notas, uso de técnicas de legato e staccato conforme escrito e gravado por Pixinguinha no início da década de 1930<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/77091/ainda-me-recordo>

<sup>70</sup> Pixinguinha e o conjunto Guarda Velha, gravação de 1932 disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/35980/ainda-me-recordo>

De acordo com Horondino Silva<sup>71</sup>, Benedito Lacerda tinha grande preocupação com seus processos interpretativos, com a qualidade e limpidez sonora extraída da flauta durante os ensaios, apresentações e gravações que realizava. Ainda segundo o violonista, quando a proposta de trabalho entre Benedito Lacerda e Pixinguinha se estabeleceu, o flautista do duo procurou não alterar os padrões rítmicos das melodias gravadas e escritas por Pixinguinha e sim demonstrar as nuances das composições por meio de sua técnica instrumental apurada.

Ainda relacionado à execução e interpretação da melodia, e a suas possíveis variações expressivas, a passagem da parte A em tom maior (Fá maior) (0s – 45s) para a parte B em tom menor (Fá menor) (46s – 1min11s) não apresenta diminuição (dilatação) considerável de intensidade, dinâmica ou de pulsação, prática comumente adotada na execução de choro, especificamente nos primeiros compassos da parte B para demonstrar o desenvolvimento de novo tema em tom homônimo menor. Esse padrão também é desenvolvido na passagem da parte B para parte C (1min12s – 1min34s), que se desenvolve em modo maior (Lá bemol maior)

Nota-se, assim, que o desenvolvimento do texto musical expresso por meio da melodia se dá num continuum não parecendo haver a existência de três temas em tonalidades diferentes ao longo da composição.

Outro elemento observado durante a análise do fonograma diz respeito à realização dos contrapontos por Pixinguinha. No decorrer do fonograma é perceptível a recorrência de três padrões de dissonância métrica<sup>72</sup> no contraponto, sendo um o deslocamento métrico, o segundo por agrupamento não múltiplos de notas e o terceiro inserção de frases nos momentos de pausa da melodia principal.

Logo na introdução percebemos a presença do terceiro padrão, que faz alusão a um diálogo envolvendo perguntas e respostas entre os dois instrumentos. Na parte A da composição, mais especificamente entre 10s e 16s podemos ouvir o contraponto por deslocamento métrico, no qual diferentes células rítmicas são executadas de forma simultânea. O segundo e o terceiro padrão estão evidentes entre 17s e 25s na parte A. Ainda, durante a execução da coda (2min0s – 2min18s) há também a utilização de contraponto em dissonância por agrupamento de notas.

<sup>71</sup> Entrevista a Nelson Macedo, em 1992. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cmwtxht885g&t=1343s>

<sup>72</sup> Conforme apresenta Krebs (1987, p. 99-120), deslocamentos métricos ocorrem quando os estratos das estruturas melódicas são deturpados por breves deslocamentos de síncope, quando o deslocamento antecipa os pulsos, ou os estratos apresentam a mesma organização de pulsos, de modo que um dos estratos em conflito esteja integralmente deslocados temporalmente em relação ao outro (KREBS 1987, p. 99 – 120).

Outra questão a ser ressaltada quando ao contraponto proposto por Pixinguinha, em nosso caso especificamente em “*Ainda Me Recordo*”, diz respeito ao saxofone simular, de certa maneira, o bombardino. Esse comportamento mimético do saxofone adotado por Pixinguinha pode ser observado no decorrer de todo fonograma, entretanto, na parte A (10s e 45s) há uma maior evidência do uso desta técnica interpretativa.

No desenvolvimento das partes B e C, o contraponto se torna menos ativo, passando ser utilizado de forma intercalada a realização de baixos dos acordes do acompanhamento, o que possibilita aos violões realizarem outras conduções de vozes dentro do conjunto regional.

No que diz respeito ao modo interpretativo dos violões, conforme apontamos anteriormente, somente um dos instrumentos é percebido com clareza, o que realiza condução de baixos e por vezes executa acordes puxados. O violão possivelmente tocado por Horondino Silva, dada as características técnicas de condução de baixos e pela formação do Conjunto Regional de Benedito Lacerda<sup>73</sup> na época de realização das gravações, apresenta sonoridade mais grave, por vezes soando como um contrabaixo<sup>74</sup>.

Nos primeiros compassos da introdução podemos perceber que o instrumento repete de forma idêntica, por meio de acordes puxados, as células rítmicas e pausas da melodia principal executadas pela flauta, ação que se repete em diferentes pontos da gravação (0s – 10s; 17s – 20s; 22s – 25s; 30s – 32s; 1min07s – 1min12s; 1min36s – 1min40s; 1min42s – 1min46s; 1min50s – 1min54s; 2min – 2min18s, respectivamente). A entrada no tema da parte A demonstra a forma interpretativa desenvolvida por toda a peça no fonograma – a marcação de baixos ora por meio do uso de semínimas ora por meio de colcheias.

O segundo violão e o cavaquinho são escutados com grande dificuldade em meio à massa sonora do fonograma, entretanto, conseguimos, dada a familiaridade com a prática dos instrumentos, perceber que estes executam o acompanhamento harmônico por meio da realização de acordes puxados/palhetados, sem a ocorrência de muitas subdivisões rítmicas na levada da mão direita, fato que possibilita maior firmeza na marcação do andamento e consequentemente viabiliza maior liberdade de improvisação por parte dos solistas.

O pandeiro tocado por Rubem Alves, o Popeye, apresenta uma sonoridade controlada ao longo do fonograma, deixando clara sua função de demarcação rítmica do andamento (em grupos de quatro semicolcheias), que na gravação está por volta de 100 bpm (semínima como

<sup>73</sup>Na época, 1947, o conjunto era formado por Benedito Lacerda (flauta), Jayme Florence, o Meira (violão de seis cordas), Horondino Silva (violão de seis cordas), Rubem Alves (pandeiro), Waldir Frederico Tramontano, o Canhoto do Cavaquinho, (cavaquinho).

<sup>74</sup> Em 1947, ano da gravação do fonograma, Horondino Silva ainda atuava como violonista de seis cordas no Regional de Benedito Lacerda. Somente em 1952, após o falecimento de Arthur de Souza Nascimento, o Tute, e já no Conjunto Regional do Canhoto passou a atuar como violonista de sete cordas.

unidade de tempo). Neste sentido, ainda se nota que não há a realização de improvisações ou alterações rítmicas espontâneas no acompanhamento realizado pelo pandeiro, demonstrando assim que esse elemento técnico interpretativo foi retirado da gravação da composição, tanto no pandeiro quanto nos demais instrumentos.

A análise aural dos dados da mídia digital contendo o fonograma de “*Ainda Me Recordo*” nos revela a utilização de uma dinâmica interpretativa e de intensidade mais homogênea, não havendo consideráveis compressões ou dilatações na realização na forma de execução da linha melódica principal, dos contrapontos ou acompanhamentos harmônicos e rítmicos, prática comum durante a execução de peças de choro, seja em performances ao vivo ou gravadas.

Também é notável que as dinâmicas adotadas pelo conjunto instrumental se voltaram para realizar ajustes de maneira a comportar a inserção de uma linha de contraponto ligada à melodia principal (também podendo ser interpretada como voz autônoma), na qual não se poderia inserir um leque extenso de timbres, sobrecarregando a interpretação de diferentes informações musicais.

No quesito dos padrões rítmicos de acompanhamento realizados pelos violões, cavaquinho e pandeiro, se pode observar que os instrumentos estão responsáveis por alicerçar o desenvolvimento da melodia e dos contrapontos.

A formas interpretativa e técnica instrumental desenvolvidas no decorrer da composição de Pixinguinha nos revelam a somatória de diferentes elementos simbólicos (instrumentação, técnicas instrumentais e interpretativas, construção harmônica e melódica, forma etc.) que compõem as bases da linguagem dessa matriz da música popular brasileira e são tidos como representante de uma identidade de tradição.

Ao analisarmos o registro de 1948 de “*Ainda Me Recordo*” podemos observar a fixação da estrutura do conjunto regional nos moldes atuais, formato de conjunto instrumental que até a década de 1930, antes da inserção dos conjuntos regionais nos programas de auditório das rádios, variava bastante e não contava com o pandeiro, conforme apontamos no decorrer do capítulo três.

Essas modificações estruturais, especialmente no que diz respeito a formação do conjunto instrumental e na divisão de funções dos instrumentos dentro dos grupos regionais nos demonstra que a prática, visões e entendimentos sobre o choro sempre esteve em trânsito durante seu desenvolvimento, ou seja, que sua identidade sempre se modificou por diferentes formas.

#### 4.2.1 Análise comparativa do fonograma de “*Ainda Me Recordo*” em sua versão do disco “*Tocar*”, de 1983

O fonograma utilizado para o desenvolvimento da análise aural foi consultado na plataforma de streaming musical *Deezer*, também disponível no site *youtube.com*<sup>75</sup>. A plataforma *Deezer* disponibiliza, para assinantes, audição e consulta completa ao repertório do disco “*Tocar*”, de 1983, realizado na gravadora Polygram/Philips/Universal Music, entretanto, não apresenta ficha técnica contendo informações referentes aos músicos que compõem o grupo e sobre informações relacionadas à forma de conversão da gravação realizada no início da década de 1980 para a mídia digital. Embora a gama de dados relacionados as modificações dos processos de gravação, masterização e conversão da gravação do disco e do fonograma em questão não sejam claras, ressaltamos que a qualidade do áudio consultado na plataforma não apresenta ruídos ou distorções, o que viabilizou uma escuta nítida de suas informações.

No que se refere à estrutura de desenvolvimento da gravação do arranjo elaborado pelo maestro Radamés Gnattali temos: Introdução – A – B – C – A – CODA. Nessa estrutura, a introdução do arranjo (0s – 10s) desenvolve a melodia principal da composição de Pixinguinha dividindo-a entre todos os instrumentos do grupo Camerata Carioca. O primeiro violão em conjunto com o bandolim simula, no primeiro e terceiro compasso (0s – 2s), a função da flauta, enquanto, nos mesmos compassos, cavaquinho e violão de sete cordas simulam a função desempenhada pelo saxofone na gravação de 1947.

No quarto compasso da introdução (3s) bandolim assume a função do saxofone, para no compasso seguinte dividir a realização da melodia principal em conjunto com o cavaquinho. Entre os compassos sete e nove (7s – 9s) o segundo violão e violão de sete cordas desenvolvem em intervalo de terças e em movimentos contrários (ascendente e descendente, respectivamente) a linha melódica executada pelo saxofone.

A escuta do trecho revela uma execução instrumental intensa por parte do cavaquinho, bandolim e primeiro violão. Por outro lado, segundo violão e violão de sete cordas são executados com menor intensidade, se comparados aos demais instrumentos. Percebe-se que ambos os violões, dois e sete cordas, são tocados com a unha do polegar da mão direita e não com dedeira. Além disso, os violões possuem todo o encordoamento de nylon, o que apresenta uma sonoridade diferenciada se comparada à gravação feita na RCA Victor.

<sup>75</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=rH9QjvffeQ>

A divisão de vozes somada a dinâmica interpretativa dos instrumentos gera a sensação do swing do maxixe, embora a composição, em nosso entendimento, apresente mais características tango brasileiro.

Seguindo para parte A (10s – 42s) do arranjo, a melodia deste trecho é desenvolvida pelo bandolim, exceto em quatro momentos (compassos) em que a linha melódica principal é realizada pelo cavaquinho. É interessante notar que durante toda a parte A o instrumento responsável por realizar o centro harmônico é o primeiro violão e não o cavaquinho como corriqueiramente ocorre nos conjuntos regionais. Ademais, o violão executa a função realizando os acordes na região aguda do instrumento sem fazê-los completos. Neste trecho o cavaquinho só aparece efetivamente como instrumento que realiza o centro harmônico (acordes) somente a partir de 29s indo até 42s da parte A da gravação.

É possível perceber que o primeiro violão apresenta sonoridade diferente em relação ao segundo violão e o violão de sete cordas, fato que se dá devido ao instrumento estar encordado com as seis cordas de aço. Somando o tipo de cordas utilizadas à região na qual os acordes estão sendo realizados a impressão sonora causada é a de o violão está simulando o timbre do cavaquinho.

Enquanto o primeiro violão e cavaquinho dividem a função de realizar o centro harmônico na gravação do arranjo, segundo violão e violão de sete cordas executam, de forma duplicada, mas em oitavas distintas o caminho dos baixos do acompanhamento harmônico.

Durante a execução do caminho dos baixos pelo segundo violão e violão de sete cordas podemos notar que ambos os instrumentos utilizam a técnica do staccato, fazendo a nota soar mais curta (executando as notas musicais com valor igual ou menor que a metade da figura escrita).

A divisão e organização das vozes na parte A do arranjo remete a uma dinâmica interpretativa crescente na qual o final do tema nos apresenta uma intensificação nas frases melódicas e no desenvolvimento do acompanhamento harmônico (aumento na quantidade de acordes por compasso, realização dos acordes de forma puxada/palhetada), uma forma diferenciada de chamada (similar à baixaria de obrigação) para a próxima parte da composição.

A entrada na parte B (43s) da composição é marcada por uma mudança na forma interpretativa e na dinâmica instrumental, possivelmente para demarcar mudança de tonalidade, gerando um contraste entre as partes. Além disso, também é possível perceber que cavaquinho e violões buscam uma sonoridade mais controlada, na qual o cavaquinho, ao desenvol-

ver o acompanhamento harmônico, utiliza a técnica do staccato e os violões tocam os acordes e baixaria sem apoio de polegar, também utilizando staccato.

A melodia no trecho é dividida entre cavaquinho e bandolim, enquanto primeiro e segundo estão desenvolvendo o acompanhamento harmônico. Nota-se que o primeiro violão continua a executar os acordes na região aguda do instrumento, de forma puxada, utilizando unha, e o segundo violão completa a formação do acorde executando-os na região mais grave do violão.

Por volta de 1min, enquanto bandolim e cavaquinho duplicam a melodia principal, o conjunto de violões executam a linha melódica realizada pelo saxofone na gravação de 1947. Ao realizar a linha a linha do saxofone em forma de baixaria o conjunto realiza a chamada para entrada da parte C da composição

A parte C da gravação do grupo Camerata Carioca (iniciada em 1min9s), em relação à versão de Pixinguinha e Benedito Lacerda apresenta mudança significativa. O arranjador substituiu os contrapontos do saxofone por solo em terças executado pelo segundo violão e pelo sete cordas. A melodia principal, neste trecho inicial da parte (1min09s – 1min17s) é executado pelo primeiro violão, passando posteriormente para o bandolim.

Quando a melodia principal passa a ser executada pelo bandolim, o conjunto de violões e cavaquinho realiza os acordes não por meio de fôrmas, mas sim dividindo uma nota para cada instrumento (1min17s – 1min23s). Após este trecho da parte, como o tema se encaminha para o retorno à parte A, cavaquinho e conjunto de violões realiza cadência harmônica de retorno.

No que diz respeito à dinâmica, a parte C é iniciada menos intensa (suave/piano) e cresce no decorrer de seu desenvolvimento, atingindo ápice nos dois últimos compassos, durante a cadência de retorno à reexposição da parte A, que em relação à sua primeira execução apresenta como diferencial somente a baixaria que passa a ser executada com staccato abafado.

A Coda, por sua vez, apresenta um crescendo de intensidade desde seu primeiro compasso. A sonoridade do acompanhamento harmônico (subida cromática do primeiro ao quinto grau do campo harmônico) gera a sensação de encaminhamento para o encerramento da peça. Essa sensação também é, em nosso entendimento, causada pelo movimento de bordadura realizado pela melodia principal e pelos demais instrumentos que dialogam com ela desenvolvendo o mesmo movimento utilizando notas dos acordes indicados no acompanhamento harmônico (F – Gb – G – Ab – A – Bb – C). Após a realização do ritornelo da Coda o mo-

vimento de semicolcheias envolvendo notas do acorde e cromatismos de forma ascendente dá a ideia de que ao atingir o clímax do movimento/discurso o objetivo fora alcançado, como ocorre no último compasso ao ser realizado o acorde de primeiro grau do tom principal por todos os instrumentos.

A partir da análise aural do fonograma de “Ainda Me Recorde” executada pelo grupo Camerata Carioca, inferimos que Radamés Gnatalli ao idealizar o arranjo da composição de Pixinguinha procurou atender a proposta estética e sonora do grupo, mas não mudou de forma significativa os contracantos realizados pelo compositor, tão pouco modificou o acompanhamento harmônico e inflexões rítmicas e melódicas da peça, o que demonstra um diálogo do grupo com elementos simbólicos da identidade de tradição do choro.

Ainda no sentido de não modificação da forma e estrutura gerais da música (melodia, estrutura de apresentação das partes, contrapontos etc.), vinculando esta questão ao contexto cultural das décadas de 1970 e 1980, também se pode observar que o grupo, ao selecionar e interpretar um conjunto específico de composições (neste caso a composição de Pixinguinha), apresenta sua postura discursiva em relação ao que compreende como choro naquele momento, sobre quais elementos simbólicos e cânones consideram estar na base da identidade de tradição do gênero. Ou seja, demarca sua intencionalidade de se relacionar com um conjunto específico de elementos representantes de uma autenticidade dessa matriz da música popular brasileira e da cultura nacional, projeto que estava sendo defendido por artistas, agitadores culturais e governo durante as décadas de 1970 e 1980, conforme apresentando ao longo dos primeiros capítulos.

O grupo, na gravação de “*Ainda Me Recordo*”, apresenta sim uma proposta estético-estilística mais contemporânea ao choro, entretanto, muitas são as permanências de elementos simbólicos tidos como representantes de tradição do gênero no decorrer do fonograma. Essa observação deixa clara a preocupação dos músicos do conjunto em instituir novas sonoridades a partir da exploração de técnicas instrumentais e de gravação, de incorporar suas criatividade-musicais ao choro, de demonstrar um discurso musical em andamento, mas ao mesmo tempo de não alterar os elementos simbólicos de tradição e os cânones do gênero.

### 4.3 Análise das partituras

Como abordado anteriormente, a valsa, como um gênero relacionado ao choro, incorporou características da modinha e passou a ser identificada como gênero seresteiro. No que diz respeito a sua forma, ficou estabelecido o uso da forma rondó com três partes de 32 compassos, divididos em dois períodos de 16 compassos. Sobre a forma do choro e seus gêneros afins Almada (2006) diz:

Sem similares em relação a outros gêneros da música popular, a estrutura de um choro (e dos outros estilos correlatos, como a polca, o xóti, o maxixe instrumental, o tango brasileiro, a valsinha) adota a chamada forma rondó. O rondó é uma das mais antigas estruturas utilizadas na organização de um discurso musical. Consiste basicamente numa parte ou tema principal (também chamado refrão), que sempre retorna após intervenções contrastantes de outras partes (ou temas). Originou-se no período conhecido como Ars Nova, na Idade Média e, sob as mais diversas roupagens e níveis de complexidade estrutural, nunca deixou de ser empregado nos períodos musicais posteriores. Muitas danças de salão das cortes européias a partir do séc. XVIII, quando se tornaram um arrebatador modismo, adotavam a forma rondo, entre elas a polca. Sendo as partituras importadas de polca um sucesso na sociedade do Rio de Janeiro do Segundo Império e sendo a própria polca rapidamente nacionalizada pelas irresistíveis interpretações dos choros (quartetos formados por flauta, dois violões e cavaquinho), nada mais natural que a nova polca brasileira (e, em consequência, o choro, que se lhe sucederia décadas depois) adotasse sua estrutura formal, o rondo, que seria a partir de então uma de suas mais fortes características. O rondó da polca-choro cristalizou-se numa forma-padrão que consiste, geralmente, em três partes com 16 compassos cada. A primeira (ou parte A) é a principal, o refrão acima mencionado. É apresentada quatro vezes durante a execução de um choro: as duas primeiras em ritornelo, na abertura, as duas outras intercalando as entradas das partes B e C (que também são apresentadas com as suas respectivas repetições) Almada (2006, p.8 - 9).

O autor apresenta o seguinte esquema de forma estrutural para execução de choros e gêneros que a ele se relacionam:

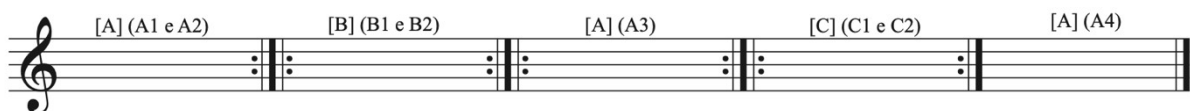


FIGURA 1 - Esquema formal de um choro. Fonte: ALMADA (2006, p. 9).

Sève (2021), sobre a forma e esquema formal do choro, discorre que:

A forma rondó tornou-se uma característica marcante no desenvolvimento composicional de gêneros e estilos musicais relacionados ao choro. Embora existam

variantes, o rondó da polca-choro cristalizou-se na forma padrão de três partes com 16 compassos cada, geralmente. Nestes casos, as partes A, B e C costumam apresentar-se em uma espécie de segunda forma rondó, no seguinte esquema: A-A-B-B-A-C-C-A. Há também choros na primeira forma rondó, em apenas duas partes, sobretudo composições mais recentes (SÈVE 2021, p. 73).

O pesquisador apresenta o choro seguindo o esquema estrutural abaixo:

FIGURA 2 - forma de um choro de três partes de 16 compassos. Fonte: SÈVE (2021, p. 73).

Podemos observar a aplicação do esquema estrutural de execução do choro apresentados por Almada (2006) e Sève (2021) na composição “*Terna Saudade*”, de Anacleto de Medeiros, conforme se exposto nos anexos 1, 2 e 3.

No que diz respeito à estrutura de execução das partes, a partitura para piano se desenvolve seguindo a forma rondó: A1 - A2 - B1 - B2 - A3 - C1 - C2 - A4, padrão exposto Almada (2006, p. 9) e Sève (2021, p. 73 - 74).

Sobre a estrutura, os autores afirmam que os choros que se desenvolvem, na grande maioria dos casos, com partes organizadas em dezesseis compassos divididos em: quatro compassos para tema; quatro compassos para resposta suspensiva (formando o 1º motivo); quatro compassos para reexposição do tema; quatro compassos para resposta conclusiva (formando o 2º motivo). Sève (2021) observa que:

Em partes de choros de 16 compassos, a cadência final costuma acontecer do 15º para o 16º compasso, ou seja, do penúltimo para o último compasso. Portanto, nestes casos, casas 1 e 2 e coda final (fi) têm um compasso apenas. Normalmente essa estrutura associa-se a polcas, tangos brasileiros, maxixes ou choros no padrão sambado em imparidade rítmica 7+9 (como é o caso de *Displícite* e *Proezas de Solon*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, entre outros). Há também diversos choros com 32 compassos por parte — dentre os quais, os relacionados ao padrão sambado em imparidade rítmica 9+7. Alguns apresentam apenas duas partes (como é o caso de *Doce de côco*, de Jacob do Bandolim, que segue o esquema do exemplo 40). Em partes de choros de 32 compassos, a cadência conclusiva costuma acontecer do 30º para 31º compasso, ou seja, do antepenúltimo para o penúltimo compasso. Por isso, as casas 1 e 2, nas partes desses choros, assim como suas codas (fi), têm dois compassos (SÈVE, 2021, p. 73).

Por outro lado, Almada (2006, p. 10) e Sève (2021, p. 75 - 78) também pontuam a possibilidade de construção das partes com variações (inserção de mais compassos), modificações estas que estão, na grande maioria das vezes, relacionadas à subdivisão irregular das frases melódicas e harmônicas, caso que ocorre no arranjo de “*Terna Saudade*” escrito por Luiz Otávio Braga, integrante do grupo Camerata Carioca, conforme podemos observar nos anexos 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10.

No arranjo escrito por Luiz Otávio Braga a forma da parte A manteve-se igual a da partitura de redução para piano, entretanto, a parte B2 apresenta na casa dois uma cadência harmônica de preparação para a parte C em Fá maior, vide FIGURAS 3 e 4.

FIGURA 3 - cadência de preparação na casa dois da parte B para início da parte C na tonalidade de Fá maior. Fonte: BRAGA (2024).

FIGURA 4 - cadência de preparação na casa dois da parte B para início da parte C na tonalidade de Fá maior. Fonte: BRAGA (2024).

O aumento de compassos na parte B do arranjo justifica-se, segundo relato do autor em conversa realizada no dia 23/03/2024, a intenção de retardar a entrada na parte C da

composição, utilizando assim uma preparação mais alongada, tomando o cuidado para não descaracterizar a essência da composição.

Correlacionando o argumento apresentado pelo arranjador aos expostos Almada (2006, p. 9 - 12) e Sève (2021, p. 72 - 75), podemos observar que no processo de estruturação do arranjo levou-se em consideração, até certo ponto, a questão da independência entre as partes de um choro. Ou seja, no choro os temas e motivos das partes A, B e C se desenvolvem com grande autonomia e apresentam, na grande maioria dos casos, somente as tonalidades como elemento de coesão, o que possibilita alterações na forma e estrutura das partes das composições.

Ainda no que diz respeito à estrutura das partes de um choro, o arranjador também optou por aumentar a extensão da parte C, em sua reexposição inserindo um acorde de preparação para o retorno à parte A da composição, conforme podemos analisar na FIGURA 5.

The image shows a musical score for the piece "Terna Saudade" by Luiz Otávio Braga, specifically measures 77 to 83. The score is written for five staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. Measure 77 is marked with a dynamic of *pp*. A first ending bracket spans measures 78 and 79. A second ending bracket spans measures 80 and 81, with the instruction "2 BALL" above it. In measure 83, a red arrow points to a chord labeled "Acorde de preparação" (Preparation chord), which is identified as G7/9(13). The score concludes with the instruction "D.C. al Fim".

FIGURA 5 - trecho parte C arranjo “*Terna Saudade*”, de Luiz Otávio Braga, compassos 77 - 83; indicação de acorde de preparação (G7/9(13), compasso 83, para retorno à parte A. Fonte: BRAGA (2024).

Ao analisarmos a forma e estrutura de execução de “*Terna Saudade*” contida das partituras da redução para piano de “*Terna Saudade*” e do arranjo escrito por Luiz Otávio Braga, correlacionando-as aos expostos de Almada (2006) e Sève (2009; 2020), podemos

observar e inferir que a primeira representou fielmente a gravação realizada em 1907 pela Banda do Corpo de Bombeiro do Rio de Janeiro enquanto a segunda nos demonstra uma maior flexibilização da forma e estrutura de composições do choro, bem como de suas interpretações, flexibilizações estas que nos dão indicativos de novas visões sobre essa matriz da música popular brasileira – elementos de modernidade.

No que diz respeito aos aspectos harmônicos, a escolha das tonalidades das partes de um choro apresenta como elemento de coesão a relação entre si por tons vizinhos, relativos e homônimos. Sobre esta questão Almada (2006) tece as seguintes considerações:

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 (seguida mais ou menos uma ordem decrescente de recorrência): Tonalidades maiores: fá, dó, sol e ré — Tonalidades menores: ré, lá, mi e sol (ALMADA 2006, p. 10)

É pertinente observar, a partir das considerações de Almada (2006), que “*Terna Saudade*”, em sua gravação de 1907 (nossa referência inicial para comparação e uso da partitura escrita), está registrada em Si bemol maior, enquanto a partitura para piano indica a tonalidade de Ré maior e o arranjo de Luiz Otávio Braga indica a tonalidade de Dó maior. Ou seja, partes na versão escrita para a Banda do Corpo de Bombeiro estão em: Si bemol maior (parte A); Sol menor (parte B) e Fá maior (parte C); na versão para piano: Ré maior (parte A); Si menor (parte B) e Sol maior (parte C) e no arranjo: Dó maior (parte A); Lá menor (parte B) e Fá maior (parte C), o que apresenta um relação de: tom maior – relativo menor – tom vizinho do tom maior.

A escolha da tonalidade de Si bemol maior na versão da “*Terna Saudade*” para execução da Banda do Corpo de Bombeiro está intrinsecamente ligada a seu conjunto instrumental, em suma formado por instrumentos melódicos pertencentes ao grupo dos metais e madeiras. Por outro lado, a escolha da tonalidade de Ré maior da versão para piano e em Dó maior para conjunto regional possivelmente estão relacionadas à facilidade de realização das escalas e do acompanhamento harmônico pelos instrumentos que irão executar a peça.

Relacionado à progressão harmônica, na versão para piano podemos observar por meio dos anexos 3, 4 e 5, que o arranjador, de modo geral, procurou manter o

desenvolvimento da das partes A, B e C em seus centro tonais – Ré maior (parte A); Si menor (parte B) e Sol maior (parte C) e, dentro disto, utilizou acordes de preparação individual (dominante secundários) e diferentes formas de cadências Por outro lado, o arranjo para grupo regional apresenta modulações<sup>76</sup> de tonalidades na parte A e parte C, conforme apresentado na FIGURA 6.

<sup>76</sup> Consideramos como modulação a sequência harmônica que se desenvolve com acordes não pertencentes ao centro tonal por no mínimo quatro compassos.

Modulação para tonalidade de Mi bemol maior

progressão V7/V7 – V – V7 para retorno à tonalidade de Dó maior

Musical score for measures 13-24. The score is written for five staves. The first staff is the vocal line, starting at measure 13 with a downward arrow. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff shows the harmonic progression with chords: Eb, Bb, Eb, C#°, G/D, and D7. The fifth staff shows the bass line. The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *me*.

Musical score for measures 19-24. The score is written for five staves. The first staff is the vocal line, starting at measure 19 with a *DIM* marking. The second, third, and fourth staves are piano accompaniment. The fifth staff shows the harmonic progression with chords: G, G7, C, E7/G#, E7, and Am. The score includes dynamic markings such as *DIM* and a repeat sign.

FIGURA 6 - Indicação acor do acompanhamento harmônico de “Terna Saudade”, compassos 13 – 24; arranjo de Luiz Otávio Braga. Fonte: BRAGA (2024).

Notamos, entre os compassos 13 e 16, modulação para a tonalidade de Mi bemol maior, passando para o acorde da dominante da tonalidade em sua segunda inversão e posteriormente realizando a progressão de dominantes até a chegada, novamente, no tom principal.

Num segundo momento, entre os compassos 68 e 75, também pode-se observar modulação, agora para a tonalidade de Sol menor, conforme apresentam as figuras 7 e 8.

Musical score for measures 60-64. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: vocal line, piano accompaniment, and guitar accompaniment. The guitar part includes chords: Am, Am, B7, E7, Am. Performance markings include 'SOLO', 'RALL', 'A TEMPO', and 'POCO ACCELL'.

Musical score for measures 65-69. The score is in G major and 4/4 time. It features five staves: vocal line, piano accompaniment, and guitar accompaniment. The guitar part includes chords: C7, F, D7, Gm/Bb, D7/A, Gm. Annotations in red text indicate 'Acorde de preparação para modulação' (chord of preparation for modulation) pointing to the D7 chord in measure 67, and 'Modulação para tonalidade de Sol menor' (modulation to the key of G minor) pointing to the Gm/Bb chord in measure 68. The word 'MAIS' is written above measure 65, and '(AO REPETIR...)' is written below the guitar part in measure 68.

FIGURA 7 - Indicação acorde do acompanhamento harmônico de “Terna Saudade”, compassos 25 – 35; arranjo de Luiz Otávio Braga. Fonte: BRAGA (2024).

Musical score for measures 71-76. The score is in 4/4 time and features a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice. The tempo is marked *RALL.* at the beginning of measure 71. The harmonic accompaniment consists of a bass line with chords: Bb/F, Eb, Bb/F, Eb, Am, A7(b9), and Dm. The upper voice has a melodic line with a trill in measure 76. The score includes dynamic markings *Pizz.* and a triplet in measure 76.

Retorno à tonalidade principal da parte

Musical score for measures 77-82. The score is in 4/4 time and features a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice. The tempo is marked *RALL.* at the beginning of measure 77. The harmonic accompaniment consists of a bass line with chords: B, F, C7, F, F, F, and G7/9(13). The upper voice has a melodic line with a trill in measure 82. The score includes dynamic markings *pp* and *D.C. al Fim*.

FIGURA 8 - Indicação acordo do acompanhamento harmônico de “Terna Saudade”, compassos 25 – 35; arranjo de Luiz Otávio Braga. Fonte: BRAGA (2024).

Sobre modulações no choro, Almada (2006, p. 19 - 24), afirma haver diversas relações de parentesco e contraste entre as frases harmônicas e melódicas do choro, frases estas pensadas de quatro em quatro compassos. O autor ainda expõe que existem fórmulas harmônicas recorrentes no choro, conforme pode-se observar nos QUADROS 1, 2, 3, 4.

FRASE 1				FRASE 3				
COMP	1	2	3	4	9	10	11	12
A	I - V/II	II	II - V	I	I - V°/II	II	V/VI	VI
B	V	I - V/II	V/V - V	I	V	I - V/II	V/IV	IV
C	I6 - bIII°	II	V	I	I6 - bIII°	II	V	I
D	I	V	VI	V/VI	I	V	VI	V/VI
E	I - V	I	VI - V/VI	VI	I - V/VI	V/II	II - V/II	II
F	I - V/VI	VI - V/II		I	I - V/VI	VI - V/II	II - V	V/II

QUADRO 1 – padrões de progressão harmonia das frases um e três no choro, em tonalidade maior. Fonte: ALMADA (2006, p. 20).

FRASE 2				
COMP	5	6	7	8
A	IV	I	V/V	V
B	V/IV	VI	V/V	V
C	V/VI	VI	V/III	II - V
D	V/VI	V/II	V/V	V
E	V°/III	I6	V/V	V
F	V/III	III	V/III	II - V

QUADRO 2 – padrões de progressão harmonia da frase dois no choro, em tonalidade maior. Fonte: ALMADA (2006, p. 20).

FRASE 4				
COMP	13	14	15	16
A	V°/III	I6 - V/II	II - V	I
B	IV	I	V/V - V	I
C	V/II	V/V	V	I
D	II - IV <sub>m</sub>	I6 - bIII°	II - V	I
E	IV - V°/V	I4 - V/II	II - V	I
F	IV - IV <sub>m</sub>	I - V/II	V/V - V	I

QUADRO 3 – padrões de progressão harmonia da frase quatro no choro, em tonalidade maior. Fonte: ALMADA (2006, p. 21).

FRASE 1				FRASE 2				FRASE 3				FRASE 4				
COMP	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
A-F-A-C	I-V <sup>o</sup> /II	II	II-V	I	I-V/ III	III	V-III	III-V	I-V <sup>o</sup> /II	II	V/VI	VI	V <sup>o</sup> /II	V-V	V	I
E-B-E-D	I-V	I	VI- V/VI	VI	V/VI	VI	V/V	V	I-V/VI	V/II	II-V/II	II	II-IV <sub>m</sub>	16-bI- II <sup>o</sup>	II-V	I
D-A-D-FI		V	VI	V/VI	IV	I	V/V	V	I	V/II	VI	V/VI	IV- IV <sub>m</sub>	I-V/II	V/V-V	I
C-B-C-AI <sup>o</sup>	16-bII-	II	V	I	V/VI	VI	V/V	V	16-bII- I <sup>o</sup>	II	V	I	V <sup>o</sup> /III	16-V/ II	II-V	I
B-D-B-EV		I-V/ II	V/V-V	I	V/VI	V/II	V/V	V	V	I-V/II	V/IV	V/IV	IV- V <sup>o</sup> /V	14-V/ II	II-V	I
E-C-EB	I-V/VI	V/II	II-V/II	II	V/VI	VI	V/III	III-V	I-V/VI	V/II	II-V/II	II-V/ II	IV	I	V/V-V	I

QUADRO 4 – padrões de progressão harmonia da frase quatro no choro, em tonalidade menor. Fonte: ALMADA (2006, p. 22).

FRASE 1				FRASE 2				FRASE 3				FRASE 4			
COMP	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
A-C-A-BI-V	I-V/ IV	IV-V/ IV	IV	IV	I-V/V	V <sub>m</sub>	V/V	V	I-V	I-V/ IV	IV-V/ IV	VI	VI-V	I	V/V-V
B-C-B-AV	I	V/IV	IV	IV	I-V/V	V <sub>m</sub>	V/V	V	V/III	III	V	I	bII	I	V
D-A-D-CI	V/V	V	I	IV	IV	V	IV	V	I	V/V	V	I	V/V-V	I	V
C-D-C-BV	I	V	I	V/III	III	V/V	V	V	V	I	V	I	VI-V	I	V/V-V
B-B-B-DV	I	V/IV	IV	IV	IV	I	V/V	V	V/III	III	V	I	IV-V	I	bII-V
C-A-C-BV	I	V/	I	IV	V	IV	V	V	V	I	V	I	VI-V	I	V/V-V
D-C-D-AI	V/V	V	I	I-V/V	V <sub>m</sub>	V/V	V	V	I	V/V	V	I	bII	I	V

QUADRO 5 – padrões de progressão harmonia da frase quatro no choro, em tonalidade menor. Fonte: ALMADA (2006, p. 24).

A partir de um comparativo entre os quadros de progressão harmônica recorrentes no choro apresentados por Almada (2006) e o arranjo de “*Terna Saudade*” escrito por Luiz Otávio Braga, podemos observar e analisar que a progressão harmônica utilizada pelo arranjador na modulação desenvolvida entre os compassos treze e dezesseis se apresenta em forma similar à coluna três, do quadro um de progressão harmônica de tonalidades maiores e a progressão harmônica desenvolvida entre os compassos sessenta e oito e setenta e cinco é similar à apresentada na coluna quatro, do quadro quatro de progressões harmônicas em tonalidades menores.

Cabe frisar que a estrutura das frases harmônicas apresentadas por Almada (2006) leva em consideração um centro tonal sem abordar questões de modulação, o que pode ser observado pela indicação de graus dos acordes nos quadros 4 e 5, mas que processos

modulatórios nas partes de composições de choro são comuns, conforme discorre Sève (1999, p. 120 – 129).

Partindo para uma análise da construção melódica de “*Terna Saudade*”, em suas versões escritas para piano e arranjo, levando em consideração características gerais do choro, podemos observar que a composição se desenvolve seguindo o padrão de recapitulação, que é a recorrência de um motivo ou frase intercalada por material diferente, conforme apontam Rosen (1997) e Tagg (2011) in Sève (2021, p. 99). Além disso, conforme expõe Almada (2006), é possível perceber que nos compassos da frase quatro há uma tendência à intensificação do desenho rítmico, tornando o desenvolvimento melódico mais denso no que diz respeito ao número de notas por tempo e compasso. É possível constatar as afirmativas de Rosen (1997) e Tagg (2011) in Sève (2021, p. 99) e Almada (2006) a partir das figuras 9 a 20 expostas a seguir.

The image shows a musical score in 2/4 time. The first line contains six measures with chords C7, F, C7, F, C7, and F written above the staff. Brackets underneath group the first four measures and the last four measures, indicating a four-measure phrase that repeats. The second line starts at measure 7 and contains five measures with chords G7, C7, F, C7, and F written above the staff. A bracket underneath groups the last four measures of this line, showing a continuation of the four-measure phrase.

FIGURA 9 - exemplo de recapitulação; fragmento da composição “Bonicrates de muletas”, de Pixinguinha. Fonte: SÈVE (2021, p. 100).

The image shows a musical score in 3/4 time. The first line has a repeat sign and a bracket labeled 'fragmento' under the second half. The second line starts at measure 9 and has a bracket labeled 'Recapitulação em fragmento' under the first half. The third line starts at measure 17 and has a bracket labeled 'Recapitulação em fragmento' under the first half. The fourth line starts at measure 24 and ends with a double bar line and the word 'Fine'.

FIGURA 10 - exemplo de recapitulação em fragmento na melodia parte A do arranjo de “*Terna Saudade*”, de Anacleto de Medeiros.

Figure 11 displays a musical score for the melody part B of the arrangement of "Terna Saudade" by Anacleto de Medeiros. The score is divided into four staves, each illustrating a specific technique:

- Staff 1 (Measures 24-30):** Shows a melodic line ending with a double bar line and a repeat sign. A bracket below the final measure is labeled "fragmento". The word "Fine" is written above the staff.
- Staff 2 (Measures 31-37):** Shows a sequence of four measures. Brackets below the first, third, and fourth measures are labeled "fragmento". Brackets below the second and fourth measures are labeled "Recapitulação em fragmento".
- Staff 3 (Measures 38-44):** Shows a sequence of seven measures. Brackets below the first and second measures are labeled "fragmento". A bracket below the second and third measures is labeled "Recapitulação em fragmento".
- Staff 4 (Measures 45-51):** Shows a sequence of seven measures. The first two measures are marked with "1." and "2." above them. A bracket below the last three measures is labeled "fragmento".

FIGURA 11 - exemplo de recapitulação em fragmento na melodia parte B do arranjo de "Terna Saudade", de Anacleto de Medeiros.

Figure 12 displays a musical score for the melody part C of the arrangement of "Terna Saudade" by Anacleto de Medeiros. The score is divided into two staves:

- Staff 1 (Measures 45-51):** Shows a sequence of seven measures. The first two measures are marked with "1." and "2." above them. A bracket below the last three measures is labeled "fragmento".
- Staff 2 (Measures 52-58):** Shows a sequence of seven measures. A bracket below the last three measures is labeled "Recapitulação em fragmento".

FIGURA 12 - exemplo de recapitulação em fragmento na melodia parte C do arranjo de "Terna Saudade", de Anacleto de Medeiros.

Figure 13 displays a piano arrangement of "Terna Saudade" by Anacleto de Medeiros. The score is in 3/4 time and D major. It is divided into three systems. The first system (measures 1-6) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A bracket labeled "fragmento" spans measures 1-4, and another bracket labeled "Recapitulação em fragmento" spans measures 5-6. The first system ends with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 7-12) shows a more complex rhythmic pattern in the right hand. A bracket labeled "Intensificação do desenho rítmico" points to measure 7. The second system ends with a crescendo (*cresc.*) dynamic. The third system (measures 13-18) shows a return to a simpler rhythmic pattern. A bracket labeled "Intensificação do desenho rítmico" points to measure 13. The third system ends with a piano (*p*) dynamic.

FIGURA 13 - indicação de exemplo de recapitulação em fragmento na melodia e intensificação do desenho rítmico da parte A no arranjo para piano de “Terna Saudade”, de Anacleto de Medeiros.

Figure 14 displays a piano arrangement of "Terna Saudade" by Anacleto de Medeiros. The score is in 3/4 time and D major. It is divided into three systems. The first system (measures 1-6) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A bracket labeled "fragmento" spans measures 1-4, and another bracket labeled "Recapitulação em fragmento" spans measures 5-6. The first system ends with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 7-12) shows a more complex rhythmic pattern in the right hand. A bracket labeled "Intensificação do desenho rítmico" points to measure 7. The second system ends with a fortissimo (*fff*) dynamic. The third system (measures 13-18) shows a return to a simpler rhythmic pattern. A bracket labeled "Intensificação do desenho rítmico" points to measure 13. The third system ends with a pianissimo (*pp*) dynamic.

FIGURA 14 - indicação de exemplo de recapitulação em fragmento na melodia e intensificação do desenho rítmico da parte B no arranjo para piano de “Terna Saudade”, de Anacleto de Medeiros.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'fragmento' in red above the staff. It shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is labeled 'Recapitulação em fragmento' in red above the staff, showing a similar melodic and bass line structure. The first measure of the second system is marked with a '5' above the staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system includes the instruction 'p semplice'.

FIGURA 15 - indicação de exemplo de recapitulação em fragmento na melodia e intensificação do desenho rítmico da parte C no arranjo para piano de “Terna Saudade”, de Anacleto de Medeiros.

The image shows a musical score for piano with five staves. A red arrow points to the first measure of the top staff, labeled 'Intensificação do desenho rítmico'. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with '19' and 'DIM'. The second measure is marked with '2'. The score includes dynamics like 'DIM' and chord changes like 'E7/G#' and 'E7'. The bottom staff shows a bass line with a 'DIM' dynamic.

FIGURA 16 - indicação de intensificação do desenho rítmico na frase quatro da parte A, no arranjo de “Terna Saudade”, de Luiz Otávio Braga. Fonte: BRAGA (2024).

The image shows a musical score for the piece "Terna Saudade". It consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 23. The second and third staves are for a melodic instrument, likely guitar or piano. The fourth staff shows the harmonic structure with chords Eb, C, and G7. The fifth staff is the bass line. A vertical line is drawn at the end of the fourth phrase, with the text "Poco Mais" written above it, indicating a change in tempo or intensity.

FIGURA 17 - indicação de intensificação do desenho rítmico na frase quatro da parte B, no arranjo de “*Terna Saudade*”, escrito por Luiz Otávio Braga. Fonte: BRAGA (2024).

**Intensificação do desenho rítmico**

The image shows a musical score for the piece "Terna Saudade", focusing on the rhythmic intensification in the fourth phrase of part B. It consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 42. The second and third staves are for a melodic instrument, likely guitar or piano. The fourth staff shows the harmonic structure with chords Bm7(b5), Am, E7, Am, and Am. The fifth staff is the bass line. A red arrow points to the beginning of the fourth phrase, and the text "Intensificação do desenho rítmico" is written above it. The score includes first and second endings, with the word "CALL" written above the second ending.

FIGURA 18 - indicação de intensificação do desenho rítmico na frase quatro da parte B, no arranjo de “*Terna Saudade*”, escrito por Luiz Otávio Braga. Fonte: BRAGA (2024).

**Intensificação do desenho rítmico**

60

TOCU ACCELL

SOLO

RALL

A TEMPO

**Intensificação do desenho rítmico**

65

MAIS

D7

Gm/B<sup>b</sup>

D7/A

Gm

Gm/B<sup>b</sup>

D7/A

Gm

NÃO REPETIR...

Gm/B<sup>b</sup>

D7/A

Gm

FIGURA 19 - indicação de intensificação do desenho rítmico na frase quatro da parte B, no arranjo de “*Terna Saudade*”, escrito por Luiz Otávio Braga. Fonte: BRAGA (2024).

**Intensificação do desenho rítmico**

The image shows a musical score for the piece "Terna Saudade". It consists of five staves. The first staff is the melody, and the others are accompaniment. A red arrow points to the first measure of the fourth staff, which is marked with a red box and the text "Intensificação do desenho rítmico". The score includes dynamics like "pp" and "B", and performance instructions like "1", "2 RALL", and "D.C. al Fim".

FIGURA 20 - indicação de intensificação do desenho rítmico na frase quatro da parte B, no arranjo de “*Terna Saudade*”, escrito por Luiz Otávio Braga. Fonte: BRAGA (2024).

Outro aspecto da construção melódica de “*Terna Saudade*” a ser observado diz respeito às modificações de seus padrões. As partituras, anexos 1 a 10, apresentam alterações na escrita da linha melódica principal.

De acordo com Sève (2021, p.108 - 109), essas modificações no choro e em seus gêneros afins ocorrem devido aos contornos melódicos apresentarem características ondulantes que se baseiam em movimentos escalares, cromáticos e de arpejos, ascendentes e descendentes, o que possibilita maior liberdade para arranjadores e intérpretes em realizar modificações pontuais na linha melódica principal. Fernandes (2011, p. 32) afirma que na valsa os motivos melódicos são interpretados de forma livre proporcionando maior fluidez e liberdade na execução. A figura 21 apresentam os padrões de recorrência melódica da valsa, bem como suas possíveis variações.

The image shows four common melodic patterns in 3/4 time. The first pattern is a quarter note followed by two eighth notes. The second is a quarter note followed by a quarter rest and a quarter note. The third is a half note followed by a quarter note. The fourth is a quarter note followed by a quarter rest and a quarter note, with a slur over the last two notes.

FIGURA 21 - padrões rítmicos recorrentes da linha melódica de composições do gênero valsa

Embora os padrões rítmico-melódicos descritos na figura XX se apresentem como os mais comuns no desenvolvimento da linha melódica da valsa outras variações rítmicas tão podem ser empregadas devido a sua flexibilidade interpretativa, conforme aponta Fernandes (2011, p. 32). Dentre as variações de padrão rítmico de desenvolvimento da linha melódica em valsas apresentamos a seguir, na figura 22, as mais recorrentes<sup>77</sup>.



FIGURA 22 - variações de padrões rítmico recorrentes na linha melódica de composições do gênero valsa.

Outra questão pertinente a ser abordada está relacionada aos padrões rítmicos de acompanhamento da valsa. A figura 23 apresenta maneiras recorrentes de acompanhamento de valsas.



FIGURA 23 - seis maneiras de conduzir rítmicamente o acompanhamento violonístico para a valsa. Fonte: BRAGA (2004, p. 17)

Podemos constatar o uso das maneiras de conduzir rítmicamente a valsa apresentadas por Braga (2004) nas partituras da versão para piano e no arranjo para conjunto regional de “Terna Saudade”, vide figuras 24, 25, e 26.



FIGURA 24 - fragmento partitura para piano de “Terna Saudade” contendo exemplo de acompanhamento rítmico do gênero.

<sup>77</sup> O levantamento de padrões e variações rítmicas de desenvolvimento da linha melódica de composições do gênero valsa se deu a partir da análise de composições contidas em Carrasqueira (1997), Chediak (2007), Vitalle (1997)

6 1

C7 F7M F6 C C C7 F7M Fm7 C

FIGURA 25 - fragmento partitura do arranjo de “Terna Saudade” contendo exemplo de acompanhamento rítmico do gênero valsa. Fonte: BRAGA (2024).

13 cresc. cresc. cresc.

E<sup>b</sup> B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> C<sup>#</sup> G/D D7

E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>/F

cresc.

FIGURA 26 - fragmento partitura do arranjo de “Terna Saudade” contendo exemplo de acompanhamento rítmico do gênero valsa. Fonte: BRAGA (2024).

The image shows a musical score for piano accompaniment of the piece "Terna Saudade". It consists of five staves. The top staff is the melody, starting at measure 19 with a dynamic marking of "DIM". The second staff also has a "DIM" marking and contains a melodic line with a slur. The third and fourth staves provide harmonic accompaniment. The fifth staff is the bass line, featuring chords: G, G7, C, E7/G#, E7, and Am. A vertical line is drawn between measures 19 and 20, indicating a section change or a specific rhythmic example.

FIGURA 27 - fragmento da partitura do arranjo de “*Terna Saudade*” contendo exemplo de acompanhamento rítmico do gênero valsa. Fonte: BRAGA (2024).

Após observarmos e analisarmos os parâmetros musicais de criação (harmonia, melódica, ritmo) e de interpretação (arranjo) apresentados na partitura para piano da composição “*Terna Saudade*”, de Anacleto de Medeiros, podemos inferir os seguintes pontos: 1) a escrita para piano busca representar de maneira muito próxima a interpretação da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro registrada no fonograma de 1907; 2) não há ao longo da partitura para piano indicação de técnicas instrumentais, somente poucas indicações de variação da dinâmica interpretativa; 3) a forma e estrutura da peça, mesmo sendo uma composição que antecede o período de definição do choro como gênero musical, se apresenta nos moldes considerados padrões do choro, conforme apresentam Almada (2006, p. 7 -27) e Sève (2021, p. 72 - 155); 4) a circulação do registro escrito das composições dos gêneros musicais em voga nos centros urbanos do Brasil se dava por meio da publicação de partituras para piano organizada em coleções musicais; 5) realizar o registro escrito de grades instrumentais para bandas marciais, bem como a publicação destas ainda não ocorria no início do século XX.

Neste mesmo sentido, a análise do arranjo escrito por Luiz Otávio Braga nos possibilitou depreender as seguintes questões: 1) recorrência de alterações na forma rondó cristalizada no choro; 2) criação de introdução e cadencias reparação para a transição entre as

partes, diferentemente da composição original; 3) indicação de técnicas instrumentais e interpretativas ao longo do documento; 4) não há indicação de andamento na partitura, o que indica liberdade interpretativa dos executantes - o caráter melancólico; 5) vinculação da composição a versão letrada de Catulo da Paixão Cearense, da valsa vinculada à canção de andamento mais lento; 6) a distribuição da melodia principal entre os instrumentos, assim como ocorre no fonograma registrado em 1907 pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro; 7) ocorrem alterações no desenvolvimento rítmico da melodia principal; 8) a alternância da execução de acordes errados e arpejados pelos três violões; 9) a indicação, via cifragem, de um caminho linear do baixo executado pelo violão de sete cordas; 10) ocorrem modulações de tonalidade no decorrer das partes da peça; 11) o violão de sete cordas desenvolve baixarias de obrigação nos compassos dezesseis das partes A, B e C da composição.

Tomando como base a análise comparativa das partituras das referidas versões de “*Terna Saudade*” é possível constatar que as escritas para piano (instrumento de grande representatividade socioeconômica na sociedade carioca) buscavam representar o mais fielmente possível os registros fonográficos das composições, incluindo a estrutura de execução, ritornellos, codas etc. Por outro lado, a escrita do arranjo feito por Luiz Otávio Braga já apresenta uma maior preocupação com a indicação de elementos técnico interpretativos a serem realizados durante a execução instrumental, o que se apresenta como um diferencial em relação as demais partituras de peças de choro, que, em sua grande maioria, apresentam apenas a escrita da melodia principal e cifragem simplificada, deixando a cargo do instrumentista realizar as alterações de baixo conforme sua interpretação.

Sendo assim, a partitura para piano indica a representação escrita de elementos simbólicos tidos como tradicionais do choro (forma, estrutura, andamento, harmonização e melodia), enquanto a partitura do arranjo apresenta uma mescla de elementos simbólicos tidos como representantes de tradição, sendo eles: instrumentação, andamento, inflexões e padrões melódicos, padrão rítmico, forma, acompanhamento harmônico, baixarias; e de modernidade: interpretação, coloração timbrística, arranjo.

De modo geral, ambas as partituras indicam as linhas fundamentais para a execução instrumental de “*Terna Saudade*”, mas questões relativas à dinâmica, andamento, ornamentação e técnicas instrumentais específicas não são apresentadas no decorrer dos documentos, o que corrobora com a ideia de a partitura funcionar apenas como suporte e não

como fim na realidade do musical choro, o que se pode notar observando as diferenças entre escritas e gravações.

#### **4.4 Análise comparativa do arranjo escrito de “*Ainda Me Recordo*” - disco “*Tocar*” de 1983 em relação à partitura de piano da composição**

Neste subitem nos atemos ao desenvolvimento de uma análise comparativa da composição “*Ainda Me Recordo*”, de Pixinguinha, em suas versões de arranjo para o conjunto Camerata Carioca e redução contendo a escrita da linha melódica, contraponto e acompanhamento harmônico realizada por Carrasqueira (1997, p. 16 - 20).

Para tal, partimos de um levantamento de dados da composição para num segundo momento apresentar dados relativos aos parâmetros musicais de criação e interpretação da peça em suas versões selecionadas.

A composição “*Ainda Me Recordo*”, de Pixinguinha, segundo o site Pixinguinha do Instituto Moreira Salles<sup>78</sup>, tem seu primeiro registro escrito com data de 1931, sendo este um arranjo para piano.

Além da partitura para piano, há no site outras versões escritas da composição para diferentes instrumentos (bombardino, clarim, clarinete, flauta etc.). Neste íterim, é curioso notar que a indicação de gênero musical para execução da peça se apresenta de forma diversificada. A partitura de 1931 e outra datada de 1938 indicam tango-brasileiro; outra partitura datada de 1933 indica maxixe, o que demonstra que mesmo na década de 1930 a indicação dos gêneros musicais na partitura de uma mesma composição ainda era volátil, conforme apresenta Fernandes (2010, p. 29).

Outra questão pertinente a ser levada em consideração, visto que a análise da partitura aqui proposta se desenvolve tendo como base a versão de “*Ainda Me Recordo*” de 1947, executada por Pixinguinha, Benedito Lacerda e conjunto regional, diz respeito à questão dos direitos autorais.

A parceria musical entre Pixinguinha e Benedito Lacerda se estabeleceu em 1947, cerca de 15 anos após a criação da composição. Entretanto, as partituras escritas a contar da segunda metade da década de 1940 contam com a indicação de autoria dos dois músicos, o que pode nos revelar uma dinâmica dos processos sociais de produção e comercialização das composições ainda em construção. Desta questão, ainda podemos inferir, baseando-nos em Pereira (2012, p.157 – 184), que o fato de Pixinguinha não estar mais atuando efetivamente

<sup>78</sup> <https://pixinguinha.com.br>

como instrumentista e sendo solicitado como arranjador suscitou no músico a necessidade de concessão de direitos de suas composições a Benedito Lacerda motivado por necessidades financeiras.

Embora investigações acerca de questões relacionadas a cláusulas contratuais e acordos estabelecidos entre Pixinguinha e Benedito Lacerda ainda se apresente de forma incipiente, a parceria entre os dois músicos estabeleceu um novo padrão de execução e interpretação no choro ao desenvolver contrapontos entre flauta e saxofone de forma mais densa e trabalhada, contrapontos estes que com o desenvolvimento do gênero passaram a ser considerados elementos de tradição, conforme expõem Braga (1997), Cazes (2010, p. 17 - 58) Fernandes (2011, p. 66 - 69), Vasconcelos (1984, p. 17 - 23)

Assim como Pixinguinha e Benedito Lacerda, Radamés Gnattali também desempenhou importante papel para a música nacional, atuando ativamente como arranjador na Rádio Nacional, na Rede Globo de Televisão e em outras empresas. Segundo Barbosa e Devos (1984, p. 22 - 64), Radamés Gnattali também foi um dos músicos responsáveis por elevar o patamar da música popular a partir da estruturação de arranjos de composições já conhecidas e por suas composições. No choro, segundo as autoras, ao compor “Retratos”<sup>79</sup>, executada e gravada por Jacob do Bandolim e posteriormente pela Camerata Carioca, Radamés Gnattali trabalhou novas possibilidades estéticas, sonoras e simbólicas alçando o gênero a outro patamar de exigência e execução instrumental.

Em nossa análise de seu arranjo de “*Ainda Me Recordo*” buscamos observar se o maestro procurou seguir os parâmetros musicais tidos como representantes de tradição do choro ou buscou inserir novos elementos estéticos, musicais e interpretativos, tidos como representantes de uma modernidade.

Ressaltamos que o mesmo modo de trabalho desenvolvido sobre o arranjo de “*Terna Saudade*” foi adotado para realização da análise da transcrição da composição em questão feita por Carrasqueira (1997, p. 16 - 20), ou seja, nos atemos a verificar se ocorre ao longo da partitura a indicação de elementos de dinâmica, andamento, técnicas de execução instrumental, forma e estrutura, harmonização, desenvolvimento melódico e textura que exponham questões relativas a elementos simbólicos representantes de uma identidade de tradição ou modernidade no choro.

<sup>79</sup> A composição homenageia quatro compositores que segundo Radamés Gnattali representam as bases da música brasileira – Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazareth.

#### 4.4.1 A análise

No que diz respeito à forma e estrutura de “*Ainda Me Recordo*”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, analisando a transcrição de Carrasqueira (1997, p. 16 - 20) e o arranjo de Radamés Gnatalli, podemos observar uma alteração na estrutura tida como padrão, conforme apresentam Almada (2006) e Sève (2021), conforme podemos observar nos anexos 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 e 23.

Tanto a transcrição da partitura realizada por Carrasqueira (1997, p. 16 - 20), quanto à escrita do arranjo de Radamés Gnatalli indicam a execução sob a forma: introdução - A - B - C - A - CODA, forma também utilizada no fonograma de 1947 (Pixinguinha e Benedito Lacerda) e indicada na versão escrita para piano de 1931.

Na análise da composição “*Terna Saudade*”, de Anacleto de Medeiros, apresentamos as considerações de Almada (2006, p. 8 - 9) e Sève (2021, p. 72 - 81) sobre a estrutura das partes A, B e C adotada nos choros. Entretanto, dado o fato de a composição não apresentar o uso de coda não desenvolvemos, naquele momento, explicações sobre este elemento comumente utilizado nesta matriz da música popular brasileira.

Sobre terminações e codas no choro Almada (2006) discorre que:

Uma das marcas registradas de uma parte de choro é a finalização. Trata-se de um maneirismo do gênero, já que, sob um ponto de vista estritamente técnico, não possui qualquer função importante no discurso temático. Em outras palavras, a finalização, que poderíamos também chamar de uma brevíssima coda, acontece logo após a chegada da tônica, através da progressão harmônica V-I e do movimento melódico que resolve no I grau da escala (normalmente a tônica segue uma das notas pertencentes ao acorde do V grau - os graus escalares II, Vou VI,- embora seja também bastante típica de choros a conclusão melódica III-I ALMADA (2006, p.65).

O autor ainda expõe que: “Também herança das danças europeias ancestrais da polca brasileira, as finalizações tornaram-se com o tempo parte indissociável da linguagem do choro e se cristalizaram em fórmulas”, conforme podemos observar pelas FIGURAS 28, 29, 30, 31, 32, 33 e 34

a) G7 C(Cm) b) G7 C(Cm) c) C(Cm) d) C(Cm)

V - I                  II - I                  VII - I                  III - I

FIGURA 28 - exemplo de coda em progressão V – I. Fonte: ALMADA (2006, p.65).

C (Cm)

FIGURA 29 - exemplo de coda no choro, fórmula com quatro notas (1 – 3 – 5 -1). Fonte: ALMADA (2006, p.65).

C (Cm)

7

FIGURA 30 - exemplo de coda no choro, fórmula com cinco notas (1 – 3 – 5 – 3 – 1). Fonte: ALMADA (2006, p.65).

C (Cm)

3

FIGURA 31 - exemplo de coda no choro, fórmula com cinco notas (1 – 3 – 6 – 5 – 1) em arpejo interrompido por apogiatura do VI grau da escala sobre a quinta do arpejo. Fonte: ALMADA (2006, p.65).

C (Cm)

9

FIGURA 32 - exemplo de coda no choro, fórmula com cinco notas (1 – 3 - 5 – 1). Fonte: ALMADA (2006, p.66).



FIGURA 33 - exemplo de coda no choro, fórmula com cinco notas (1 – 6 - 3 – 5 – 1) apogiatura ocupando a segunda semicolcheia. Fonte: ALMADA (2006, p.66).



FIGURA 34 - exemplo de coda no choro, fórmula com cinco notas (1 – 3 – 6 – 5 – 1) com apogiatura descendente substituída por uma ascendente cromática. Fonte: ALMADA (2006, p.66).

Ainda no que se relaciona a terminações e codas, Sève (2021, p. 82) aponta que: “no choro os agrupamentos musicais se apresentam de forma suspensiva ou decaudada<sup>80</sup>, sem omitir apoio final, embora a thesis possa estar anunciada na harmonia”. O autor, complementando Almada (2006, p. 65 - 66), nos apresenta que as terminações no choro também podem ocorrer da seguinte maneira:

- a) em movimentos de três notas (1 – 5 – 1), em todas as combinações, nas figuras rítmicas duas colcheias, colcheia, pausa de colcheia ou colcheia pontuada, semicolcheia, colcheia, pausa de colcheia;
- b) Em movimentos de duas notas em oitava (1 – 1), ascendente ou descendente nas figuras rítmicas: duas colcheias e pausa de semínima ou colcheia, pausa de colcheia, colcheia, pausa de colcheia;

Sève (2021, p. 84) acrescenta que aquelas terminações costumam acontecer na melodia e na baixaria juntas ou separadas em contornos melódicos iguais ou diferentes e que também podem assumir outros contornos melódicos ou figuras rítmicas.

Observando as terminações das versões de “*Ainda Me Recordo*” podemos notar que a partitura para piano não indica o uso, ao final das partes, das terminações ou formas de codas apresentadas por Almada (2006, p. 65 - 66) e Sève (2021, p. 84 - 85) em coda, mas sim em compasso tético, vide figura 35, 36 e 37.

<sup>80</sup> Ocorre quando o apoio final é omitido, embora a thesis possa estar enunciada na harmonia.

10 **D.C. al Coda** *Ainda me Recordo*

Mdn.

Cav.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

G7 C7

F G $\flat$  A A $\flat$  A B $\flat$  C9

78

Mdn.

Cav.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

FIGURA 35 - fragmento com indicação de coda em compasso tético na composição “*Ainda Me Recordo*”, arranjo escrito por Radamés Gnattali.

*Ainda me Recordo* 11

Mdn.

Cav.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

81

FIGURA 36 - fragmento com indicação de coda (parte final) da composição “*Ainda Me Recordo*”, arranjo escrito por Radamés Gnattali.

The image shows a musical score for the piece "Ainda Me Recordo". It consists of three staves of music. The first staff starts with chords Gm7 and C7, followed by a double bar line and the instruction "D.S. al Coda". Above the staff, a series of chords are listed: F, F#, G, G#, A, and Bb. The second staff begins at measure 6 with a C7 chord and continues with various rhythmic patterns and rests. The third staff begins at measure 10 and concludes the piece with a final chord and a fermata.

FIGURA 37 - fragmento com indicação de coda em compasso tético na composição “*Ainda Me Recordo*”, arranjo escrito por Maria José Carrasqueira. Fonte: CARRASQUEIRA (1997, p. 16 - 20)

Podemos observar a partir das figuras 35, 36 e 37 que a coda da composição “*Ainda Me Recordo*”, em ambos os arranjos, realiza movimentos de bordadura em seus cinco primeiros compassos e em sua segunda parte realiza movimento de arpejos de acorde, movimentos escalares e cromatismos, tendo em seu compasso final a terminação 1 – 1<sup>81</sup> indicada por Almada (*ididem*) e Sève (*ibidem*). Ademais, como também indicam Almada (2006, p. 7 - 27) e Sève (2021, p. 72 - 82), a coda não altera a estrutura da música.

Ainda sobre questões relacionadas a forma e estrutura de composições de choro, é curioso notar que embora Pixinguinha seja considerado como um dos responsáveis por dar forma musical definida ao choro, conforme discorrem Cazes (2010, p. 57), Braga (1997, p. 60 – 107), boa parte de suas composições fogem às estruturas e formas tidas como padrões do choro, nos moldes apresentados por Almada (2006, p. 7 - 27) e Sève (2009, p. 11 – 20; 2021, p. 38 - 154). Assim como “*Ainda Me Recordo*”, as composições “*Rosa*”, “*Carinhoso*”, “*Dininha*”, “*Ingênuo*”, “*Lamentos*” podem ser tomadas como exemplos desta questão.

No caso de “*Ainda Me Recordo*”, a composição se desenvolve com: introdução apresentando nove compassos; a parte A com vinte e nove compassos; parte B vinte e dois compassos; parte C quinze compassos e coda com nove compassos (sem considerar o ritornelo entre os compassos quarenta e oito e cinquenta e um), quando o padrão adotado no choro, conforme apresentado anteriormente por Almada (2006) e Sève (2009; 2021), se desenvolve com três partes (A, B, C), cada um contendo dezesseis ou trinta e dois compassos<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> A finalização 1 - 1 de frase envolve salto de oitava tônica-tônica.

<sup>82</sup> Segundo Stein (1979) apud Sève (2021, p. 72), existem formas principais tipos de rondó, sendo: 1) A1 - B - A; 2) A - B - A - C - A; 3) A - B - A - C - A - B - A.

Além da estrutura de execução e forma diferenciadas em relação aos choros tidos como tradicionais, a relação entre tonalidades das partes da composição de Pixinguinha também foge ao padrão cristalizado no gênero, desenvolvendo-se em: parte A - Fá maior; parte B - Fá menor e parte C - Lá bemol maior; modo maior, homônimo e terça menor acima em relação à tonalidade da parte A ou parte B. Desenvolveremos a seguir mais explicações sobre questões relativas a aspectos harmônicos e melódicos da peça.

Partir destas e de outras observações de composições de Pixinguinha, surgiram questionamentos sobre ideais relativos à identidade de tradição do gênero, sendo eles: 1) Pixinguinha pensava e refletia sobre questões relativas à identidade e tradição no choro? 2) O compositor, já entre as décadas de 1910 e 1920, teria tido o intuito de estabelecer modificações em elementos simbólicos no choro? 3) O flautista estava querendo instituir novos e diversificados padrões<sup>83</sup>?

Embora tais questionamentos sejam complexos a serem respondidos, podemos inferir a partir de Cazes (2010, p. 53 - 58), Vasconcelos (1984, p. 24 - 24), Braga (1997, p. 77 - 130) que Pixinguinha por vezes realizou inovações no choro, tanto no que diz respeito a aspectos estruturais quanto em aspectos interpretativos.

Abordando elementos ligados à questão do acompanhamento harmônico das partes de “*Ainda Me Recordo*”, é possível notar que as partes A e B se desenvolvem a partir do uso de acorde diatônicos, dominantes e dominantes secundários, prioritariamente, conforme se pode observar nas figuras 38, 39, 40 e 41.

FIGURA 38 - fragmento da partitura de “*Ainda Me Recordo*”, parte A, com indicação de acompanhamento harmônico. Fonte: CARRASQUEIRA (1997, p. 16 - 20)

<sup>83</sup> Em seu depoimento para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1968, Pixinguinha tece comentários sobre a necessidade de compor para diferentes cenas, de utilizar a música com diferentes funcionalidades.

The image displays a musical score for the piece "Ainda me Recordo" by Radamés Gnattali, specifically part A. It is arranged for five instruments: Mdn. (Mandolin), Cav. (Cavaquinho), and three Cl. Gtr. (Classical Guitar) parts. The score is divided into two systems. The first system covers measures 2 to 9, and the second system covers measures 13 to 21. The Cav. part has a melodic line with some triplets. The Cl. Gtr. parts provide harmonic accompaniment with various chords and rhythmic patterns. Chord indications include C7, F6, D7, Gm, E7, Am, F, A7, Dm, and A7. A double bar line with a repeat sign is present at the beginning of the first system.

FIGURA 39 - fragmento arranjo de “Ainda Me Recordo”, de Radamés Gnattali, parte A, com indicação de acompanhamento harmônico.

The image shows a musical score for part B of "Ainda Me Recordo". It features a single melodic line on a treble clef staff in 2/4 time. Above the staff, a series of chords are indicated: F, D7, Gm7, C7, Fm, Ab7, Db7, C7. Below the staff, the line continues with chords: Fm, Fm/Eb, G7/D, Bbm6/Db, C7, and Fm. The score starts at measure 5 and ends with a double bar line.

FIGURA 40 - fragmento da partitura de “Ainda Me Recordo”, parte B, com indicação de acompanhamento harmônico. Fonte CARRASQUEIRA (1997, p. 16 - 20).

Ainda me Recordo 5

Mdn.

Cav.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

33

3

38

F D7 Gm C7 F Dm Gm C7 Fm Ebm/Ab

Db7M C7 Fm G7

FIGURA 41 - fragmento arranjo de “Ainda Me Recordo”, de Radamés Gnattali, parte B, com indicação de acompanhamento harmônico.

Ao passo que as partes A e B se desenvolvem predominantemente utilizando acordes diatônicos, dominantes do tom e dominantes secundários, a parte C das versões escritas apresentam diferenças na intencionalidade da progressão harmônica.

De modo geral, o encadeamento harmônico das versões é similar, entretanto em Carrasqueira (1997, p. 16 - 20) é possível observar que a escrita da harmonia indica uma progressão de baixo descendente, enquanto no arranjo de Radamés Gnattali não ocorre a indicação de progressão de baixos dos acordes. Além disso, a indicação de acordes puxados é feita por meio de sinais não convencionais e a progressão harmônica se desenvolve de forma menos densa, usando menos acordes por compasso, como é possível constatar a partir das figuras 42 e 43.

FIGURA 42 - fragmento da partitura de “*Ainda Me Recordo*”, parte B, com indicação de acompanhamento harmônico. Fonte CARRASQUEIRA (1997, p. 16 - 20).

FIGURA 43 - fragmento arranjo de “*Ainda Me Recordo*”, de Radamés Gnattali, parte B, com indicação de acompanhamento harmônico.

As figuras 42 e 43 nos revelam duas questões relativas à escrita do acompanhamento harmônico de composições de choro: 1) a partir da estruturação de *songbook* e livros contendo repertório do gênero passou a preocupação no processo de revisão da cifragem contendo indicação específica dos caminhos harmônicos a serem seguidos; 2) mesmo se tratando de um arranjo em que há indicações pormenorizadas sobre as progressões harmônicas, há uma maior liberdade interpretativa sobre os caminhos harmônicos a serem seguidos (linhas de baixo) e fôrmas de acorde a serem montadas; 3) Radamés Gnattali não apresenta preocupação em registrar, seguindo padrões musicais de escrita (os mesmos adotados em seus arranjos para música de concerto, etc.), toda a progressão harmônica da peça e também não especifica o que seriam acordes puxados, o que demonstra haver processos de estruturação de acordos entre os músicos quanto à decodificação da linguagem escrita do arranjo; 4) o acompanhamento harmônico, no choro, segue indicações motivicas e de inflexões apresentadas pela melódica, mas pode variar de acordo com a interpretação dos músicos, conforme podemos notar nas transcrições feitas por Carrasqueira (1997), Chediak (2007), Sève (1999), entre outros.

Notamos, a partir das observações e análises sobre o acompanhamento harmônico realizado nos arranjos em questão, que Carrasqueira (1997, p. 16 - 20) procurou indicar a progressão harmônica adotada por Jayme Thomás Florence (Meira) e Horondino Silva (Dino 7 cordas) no fonograma gravado em 1947, enquanto Radamés Gnattali buscou seguir as indicações harmônicas apresentadas na partitura para piano de 1931 e que também adotou um padrão de indicação de progressão harmônica simplificada deixando a cargo dos instrumentistas do grupo Camerata Carioca em realizar possíveis inversões, assim como inserção de acordes.

Em relação aos aspectos rítmicos das versões de “*Ainda Me Recordo*” aqui analisadas, observamos que o padrão adotado é o do tango brasileiro. Sobre as características deste gênero correlato ao choro, Sève (2021) desenvolve as seguintes considerações:

Apareceu no Brasil, nos anos 1860, também através do teatro francês, uma quantidade expressiva de novas músicas de procedência espanhola, entre as quais a habanera e o tango. A habanera teria nascido possivelmente em Cuba, na década de 1830, a partir da contradança europeia, e o tango teria surgido na Andaluzia (entre 1717 e 1778) — ambos nomes de danças que designavam um ritmo sincopado diferente da pouca que se espalhou pelas Américas e que foi utilizado no Brasil sob o padrão de acompanhamento 2 por 4, colcheia pontuada, semicolcheia, colcheia, colcheia (SÈVE 2021, p. 61 – 62).

Sève (2021, p. 61 - 62) apresenta como motivo celular do tango-brasileiro o padrão exposto nas figuras 44 e 45 abaixo.

Exemplo 34 - fragmento de Brejeiro, com motivos celulares

FIGURA 44 - exemplo de motivo rítmico celular do tango-brasileiro na composição “Brejeiro”, de Ernesto Nazareth. Fonte: SÈVE (2021, p. 63).

Dm A7 Dm A7

FIGURA 45 - motivo rítmico celular do tango-brasileiro. Fonte: SÈVE (2021, p. 64).

O motivo rítmico celular característico do tango-brasileiro apresentado por Sève (2021, p. 61 - 63) pode ser visto nos arranjos vide figuras 46 e 47 a seguir:

Ainda me Recordo

The musical score for "Ainda me Recordo" consists of two systems of five staves each. The instruments are Mdn. (Mandolin), Cav. (Cavaquinho), Cl. Gtr. 1 (Classical Guitar 1), Cl. Gtr. 2 (Classical Guitar 2), and Cl. Gtr. 3 (Classical Guitar 3). The music is in 2/4 time and B-flat major. The first system starts at measure 2 and includes a fermata over the first measure. The second system starts at measure 13. The guitar parts include chord markings for C7 and F6. The mandolin and cavaquinho parts feature intricate rhythmic patterns with many rests and accents.

FIGURA 46 - motivo rítmico celular do tango-brasileiro no arranjo de Radamés Gnattali da composição “*Ainda Me Recordo*”.

The musical score for "Ainda Me Recordo" consists of two staves of guitar parts. The top staff starts at measure 5 and the bottom staff starts at measure 5. The music is in 2/4 time and B-flat major. It features a complex rhythmic pattern with many rests and accents.

FIGURA 47 - motivo rítmico celular do tango-brasileiro no arranjo de Maria José Carrasqueira da composição “*Ainda Me Recordo*”. Fonte: CARRASQUEIRA (1997, p. 16 - 20).

Nota-se, de acordo com os expostos das figuras 46 e 47, que os músicos realizaram seus arranjos tomando como referência o gênero indicado nas partituras de 1931 e 1938, bem como o da execução registrada no fonograma de 1947.

Partindo para uma análise da construção melódica dos arranjos de “*Ainda Me Recordo*”, analisando as inflexões de padrões melódicos, tomando como base as considerações feitas por Almada (2006, p. 28 - 47) e Tagg (2011) in Sève (2021, p. 97 - 99), podemos notar que a composição se desenvolve a partir de dois padrões de variação e recorrência, a reiteração que é a recorrência consecutiva do mesmo motivo ou frase e a recapitulação que se refere à recorrência de um motivo ou frase intercalado por material diferente.

Durante a análise dos arranjos de “*Terna Saudade*” apresentamos por meio da figura nove o que Tagg (2011) in Sève (2021, p. 97 - 99) considera ser padrão de recapitulação. Na composição “*Ainda Me Recordo*” há a utilização do padrão de recapitulação entre os compassos vinte e vinte e cinco da parte A; quinze e dezoito da parte B e entre os compassos sete e quatorze da parte C, como é possível observar a partir dos anexos 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21.

A figura 48, a seguir, demonstra o que o autor considera padrão de recorrência por reiteração.



FIGURA 48 - exemplo de padrão de reiteração de um mesmo motivo ou frase melódica. Fonte: TAGG (2011) in SÈVE (2021).

O padrão apresentado por Tagg (2011) apud Sève (2021, p. 97 - 99) pode ser observado nas partes A, B e C de ambos os arranjos de “*Ainda Me Recordo*”, vide figuras 49, 50, 51, 52.

**Motivo/frase base**

**Padrão de reiteração**

**Continuação padrão de reiteração**

FIGURA 49 - exemplo de padrão de reiteração na melodia parte A do arranjo de “*Ainda Me Recordo*”, escrito por Maria José Carrasqueira.

**Motivo/frase base**

**Padrão de reiteração**

FIGURA 50 - exemplo de padrão de reiteração na melodia parte B do arranjo de “*Ainda Me Recordo*”, escrito por Maria José Carrasqueira.

**Motivo/frase base**

**Padrão de reiteração**

FIGURA 51 - exemplo de padrão de reiteração na melodia parte B do arranjo de “*Ainda Me Recordo*”, escrito por Maria José Carrasqueira.

Figure 52 shows a musical score in 2/4 time with a key signature of three flats. The melody is written on a single staff. Above the staff, three sections are bracketed and labeled in red: 'Motivo/frase base' (measures 1-2), 'Padrão de reiteração' (measures 3-4), and 'Padrão de reiteração' (measures 5-6). Chord changes are indicated above the staff: Ab, Eb7/G, Gb6, Db/F, and Dbm6/E. Below the staff, a second line of music is labeled 'Cont. padrão de reiteração' and starts at measure 6. It includes chords: Ab/Eb, Bb7/D, Eb, Db7, C7, Fm, and Fm/Eb.

FIGURA 52 - exemplo de padrão de reiteração na melodia parte C do arranjo escrito por Maria José Carrasqueira de “*Ainda me Recordo*”.

No arranjo de Radamés Gnattali podemos observar a presença do padrão de reiteração não só na linha melódica principal, mas também nas vozes dos violões um, dois e três, conforme apontam as figuras 53, 54, 55, 56.

Figure 53 shows a guitar arrangement for 'Ainda me Recordo' in 2/4 time with a key signature of three flats. The score is divided into two systems. The first system (measures 2-9) includes staves for Mdn. (Mandolin), Cav. (Cavaquinho), and three Cl. Gtr. (Classical Guitar) parts. The Mdn. part has a 'Motivo/frase base' annotation. The Cav. part has a 'Motivo/frase base' annotation. The Cl. Gtr. parts have 'Motivo/frase base' and 'Padrão de reiteração' annotations. The second system (measures 13-16) includes the same staves. The Mdn. part has a 'Continuação do motivo/frase base' annotation. The Cav. part has a 'Padrão de reiteração' annotation. The Cl. Gtr. parts have 'Motivo/frase base' and 'Padrão de reiteração' annotations. Chord changes are indicated: C7, F6, and F6.

FIGURA 53 - exemplo de padrão de reiteração na melodia parte A do arranjo de “*Ainda Me Recordo*”, escrito por Radamés Gnattali.

**Continuação do padrão de reiteração**

**Padrão de reiteração**

**Padrão de reiteração**

**Padrão de reiteração**

**Padrão de reiteração**

FIGURA 54 - exemplo de padrão de reiteração na melodia parte A do arranjo de “*Ainda Me Recordo*”, escrito por Radamés Gnattali.

**Motivo/frase base**

**Padrão de reiteração**

Mdn.

Cav.

**Motivo/frase base**

**Padrão de reiteração**

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

**Padrão de reiteração**

FIGURA 55 - exemplo de padrão de reiteração na melodia parte B do arranjo de “*Ainda Me Recordo*”, escrito por Radamés Gnattali.

Ainda me Recordo 6

Mdn.

Cav.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Mdn.

Cav.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Motivo/frase base

Continuação motivo/frase base

Padrão de reiteração

FIGURA 56 - exemplo de padrão de reiteração na melodia parte C do arranjo de “*Ainda Me Recordo*”, escrito por Radamés Gnattali.

Ainda, analisando a partitura é possível notar que não há a intensificação rítmica da melodia ao final das partes A, B e C da composição, mas sim uma textura homogênea de frases periódicas que são reforçadas pela sequência harmônica I – V7/ii – iim – V7 (transição da parte A para parte B) e I – V7/iii (transição da parte B para parte) e novamente harmônica I – V7/ii – iim – V7 ao final da parte C para retorno à parte A.

Partindo para observações acerca das inflexões melódicas em “*Ainda Me Recordo*”, partiremos dos expostos de Almada (2006), que apresenta as seguintes considerações sobre o assunto e suas aplicabilidades no choro:

“Uma nota qualquer de uma melodia, em relação ao acorde ao qual está associada, pode exercer três tipos de função (seria equivalente dizer que a nota em questão pode ter três tipos de comportamento): ela pode fazer parte do acorde (ser uma das notas do arpejo), ser uma inflexão melódica ou uma tensão harmônica (nona, décima primeira ou décima terceira em relação ao acorde em vigor). (ALMADA, 2006, p. 29).

Nas análises melódicas de choros, conforme apontam com Almada (2006, p. 28 - 47) e Sève (2021, p. 97 - 108), é comum que as notas da melodia e dos contrapontos sejam interpretadas a partir da indicação dos acordes do acompanhamento harmônico. Sendo assim, uma nota assumirá o papel de inflexão quando não pertencer ao acorde e resolver por grau conjunto ou cromaticamente, de forma ascendente ou descendente, para uma nota pertencente ao acorde. Ainda segundo os autores, a inflexão é classificada de acordo com sua posição métrica dentro do compasso e de sua preparação, ou seja, se precedida por uma nota em grau conjunto ou na mesma altura, contendo ou não ligadura.

De acordo com Almada (2006, p. 29 – 30), Inflexões melódicas nos choros podem ser: notas de passagem (Notas que passam entre notas do arpejo por grau conjunto); bordaduras (notas que deixam notas do arpejo e retornam a ela por grau conjunto); apojaturas (Notas executadas em posição métrica forte, que não possuem preparação e que resolvem de forma descendente por grau conjunto, tendo curta duração); escapadas por salto (Ocorrem em posição métrica fraca, não possuem preparação e apresentam curta duração); suspensões (são desenvolvidas em posição métrica forte, possuem preparação, normalmente por notas de mesma altura e com ligadura, resolvendo de forma descendente por grau conjunto).

Nos arranjos analisados da composição em questão podemos notar a incidência de nonas, quartas e sextas com resoluções descendentes para fundamental, terça ou quinta do acorde, apresentando característica de apojatura, conforme demonstram as figuras 57, 58, 59, 60, 61 e 62.





FIGURA 62 - trecho da parte C do arranjo de “*Ainda Me Recordo*”, escrito por Maria José Carrasqueira, contendo indicações numéricas de inflexões melódicas em relação ao acorde de acompanhamento harmônico.

Tomando como base os dados apresentados nas figuras 55, 56, 57, 58, 59, e 60 e nos expostos de Almada (2006, 28 - 47) e Sève (2021, p. 97 - 118), podemos as inflexões melódicas presentes em “*Ainda Me Recordo*” se baseiam em uma trama de arpejos, ornamentos e movimentos escalares, movimentos estes que caracterizam composições de choro, de seus gêneros afins, e que formam padrões de recorrência que estabelecem um vocabulário para estruturação do discurso musical dessa matriz da música popular brasileira.

Além disso, também é possível observar que as versões não apresentam divergências significativas entre si no que diz respeito à tonalidade, acompanhamento harmônico, desenvolvimento melódico e uso de contracantos, o que elenca as seguintes possíveis questões: 1) Carrasqueira (1997, p. 16 - 20) e Radamés Gnatalli tomaram como base a gravação de 1947 de “*Ainda Me Recordo*”, visto a presença da representação de diferentes formas da escrita dos contracantos realizados pelo Saxofone; 2) Carrasqueira (1997, p. 16 - 20) procurou transcrever a gravação de 1947 da composição alterando somente a oitava de execução dos contracantos. 3) Radamés Gnatalli manteve as características gerais da música de acordo com os registros escritos realizados por Pixinguinha (conforme podemos observar nas partituras disponíveis no site oficial do compositor), adicionando notas de tensão ao acompanhamento harmônico por meio das vozes escritas do cavaquinho, primeiro violão e segundo violão. 4) em ambas as versões escritas o violão realiza os baixos em colcheia pontuada e semicolcheia, célula rítmica característica do tango brasileiro e utilizada no maxixe<sup>84</sup>. 5) Houve a preocupação dos arranjadores em manter os elementos ligados aos parâmetros musicais e de categorias simbólicas que formam uma esfera pública da experiência musical do choro.

Por outro lado, a partir da leitura e análise das partituras de Carrasqueira (1997, p. 16 - 20) e Radamés Gnatalli, podemos notar que os arranjos fazem apenas a indicação do registro das alturas das notas, mas não de aspectos interpretativos da composição, deixando a cargo dos músicos intérpretes realizar adaptações de dinâmica de execução da melodia, região de montagem dos acordes para acompanhamento harmônico, inversões de acordes, inserção de

<sup>84</sup> No site <https://pixinguinha.com.br>, em <https://pixinguinha.com.br/sheets/ainda-me-recordo/>, é possível notar a indicação de que a composição fora escrita como tango-brasileiro e posteriormente modificada para maxixe e choro.

notas de tensão ao acompanhamento e realização de contracantos. Ou seja, as versões de Carasqueira (1997) e Radamés Gnatalli reforçam o entendimento da partitura como suporte e não como fim na realidade prática do choro (o que também é possível observar pela forma de escrita adotada por Gnatalli em suas partituras de repertório vinculado à música popular<sup>85</sup>).

Essa importância de representatividade, em certa medida, pode ser observada nas gravações, transcrições e arranjos de suas obras realizadas por outros músicos, trabalhos estes que em sua grande maioria buscam manter inalteradas as indicações escritas, como o caso do arranjo de Radamés Gnatalli.

Ambos os arranjos, conforme é possível observar nos anexos 11 a 23, procuraram não problematizar questões relacionadas aos aspectos estruturais, o que demonstra a preocupação com paradigmas de criação e cânones do choro (NAPOLITANO 2005, p. 88 - 89).

Por fim, salientamos novamente que as partituras na realidade do choro apresentam, na grande maioria das vezes, somente o registro da melodia e do acompanhamento harmônico de forma simplificada, sendo as informações interpretativas demonstradas somente nas gravações ou execuções síncronas das rodas e eventos.

<sup>85</sup> O manuscrito consultado de “*Ainda Me Recordo*” não faz a indicação de padrões harmônicos a serem desenvolvidos pelo cavaquinho e violões.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou ampliar o entendimento dos aspectos historiográficos, dos processos social de criação, produção, circulação e recepção do choro, bem como compreender os embates sobre as ideias relativas à identidade de tradição vs modernidade, autenticidade vs inautenticidade durante o movimento de “ressurgimento” do gênero e, dentro deste, a atuação musical do grupo Camerata Carioca e sua relação com estas questões.

Durante o desenvolvimento da pesquisa as maiores dificuldades encontradas estiveram relacionadas ao recolhimento de informações dada dispersão de textos e documentos que versassem sobre o movimento; no recolhimento de informações sobre a atividade musical do grupo e no desenvolvimento das análises aurais, visto que sobre estes dois últimos temas da pesquisa existem poucos materiais e metodologias específicas para realização de estudos. Entretanto, o processo de levantamento e organização das tantas informações historiográficas sobre o gênero, sobre a Camerata Carioca e sobre possibilidades de encaminhamentos para desenvolvimento de análise aurais que diferentes textos traziam foi expressivamente esclarecedor ao objetivo da pesquisa.

Durante a pesquisa, ao elencarmos os acontecimento dos cenários cultural, musical, social e político do Brasil das décadas de 1950 e 1960, buscando articulá-los posteriormente com o desenvolvimento do movimento em torno do gênero choro na década de 1970, ficou evidente, a partir das leituras desenvolvidas, que no período entre as décadas de 1950 – 1960 não houve um ostracismo do choro, mas sim uma alteração do cenário artístico-cultural e comercial que trouxe aos holofotes as diferentes gêneros musicais, em especial a canção (nacional e internacional), e colocou em segundo plano a música instrumental, o choro. Em outros termos, foi neste período que houve uma maior segmentação do mercado musical ocasionando uma reorganização geral do consumo e produção de bens culturais.

Neste ínterim, foi observado que a ideia de ostracismo no choro foi um discurso estruturado e desenvolvido por agentes êmicos e éticos ligados ao gênero que, dada a diminuição de exposição do gênero nos programas de grande audiência das rádios e da televisão, consideraram que esta matriz da música popular brasileira estava perdendo espaço para novas tendências musicais e poderia ser extinguida. Entretanto, as leituras deixaram notável que seu consumo continuou relativamente alto, mas para um nicho específico de ouvintes, fatia de público consideravelmente menor se comparado ao das concorrentes do mercado de entretenimento popular.

Observamos também que o período entre as décadas 1950 e 1960 foi marcado por acomodar duas tendências conflitantes, uma em defesa de um nacionalismo cultural e outra

que pregava um fortalecimento de intercâmbio cultural ocasionado pelo estabelecimento da Política da Boa Vizinhança, e que estas tendências demonstram a expansão da arena cultural popular no Brasil daquele período.

Notamos ainda que estas mudanças do cenário cultural e musical nacional serviram de argumento para a criação de discursos e embates relativos à ideia de autenticidade vs inautenticidade, modernidade vs tradição, universalismo vs nacionalismo, ruptura vs continuísmo, assim como deram base à criação de um conjunto de elementos simbólicos que representassem estas ideias no meio do choro, ideias e discursos estes que estão nas bases de criação do movimento de “ressurgimento” do gênero, conforme apontamos ao longo dos três primeiros capítulos deste trabalho.

No que diz respeito ao movimento de “ressurgimento” do choro de forma mais específica, a pesquisa revelou que o termo ressurgimento está vinculado à ideia do (re)aparecimento de grupos ligados ao gênero na mídia (rádio e televisão), a reinserção de discos nos catálogos das grandes gravadoras e não ao fato do choro ter sido extinguido como manifestação musical e cultural entre as décadas de 1950 e 1960 e redescoberto como matriz da música popular durante a década de 1970 conforme discursavam os avivalistas da música popular e do gênero.

A gama de dados elencados ainda demonstrou que o *revive* e *boom* do choro entre 1970 e 1980, sua reinserção na grande mídia, esteve diretamente ligada as iniciativas tomadas por três frentes de atuação, sendo uma vinculada ao interesse que o Governo Federal da época tinha em efetivar sua Política Nacional de Cultura e assegurar a Política de Segurança Pública (no qual o choro, por “apresentar discurso neutro” em relação ao posicionamento governamental, foi cooptado e alçado a representante da identidade nacional); outra ligada a atuação de figuras vinculadas ao choro (músico, jornalista, radialistas, agitadores culturais, críticos musicais) em diferentes instituições culturais oficiais e não oficiais e em uma grande gama de projetos musicais, dando vazão às produções do gênero; e das grandes gravadoras que, observando o crescente interesse do público na música instrumental, visaram a manutenção de um nicho de mercado com produtos culturais nacionais com grande representatividade simbólica, assim fomentando novamente a circulação e consumo de discos do gênero musical.

A combinação do conjunto de ações tomadas por esses agentes acarretou um crescimento exponencial na produção do gênero (discos e projetos culturais envolvendo-o) durante as décadas de 1970 e 1980, no qual a maior concentração da produção de discos de choro na década de 1970 se dá no período entre 1976 e 1978 (momento que coincide com a abertura da FUNARTE e com a realização dos Festivais de música e choro), e durante a década de 1980

em 1983 e posteriormente em 1988, o que demonstra que a produção de discos voltados ao repertório do gênero não foi homogênea durante as duas décadas.

O levantamento do número de discos ligados ao repertório de choro realizado a partir da consulta aos sites discogs.com, Columbia do Brasil/Continental, Copacabana, Discos Marcus Pereira, CID, Philips-Phonogram, Electric and Musical Industries Ltd - EMI, Warner/Elektra/Atlantic - WEA, Ariola, RCA, aos catálogos do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) e do Armazém Memória nos possibilitou compreender que o movimento de “ressurgimento” do gênero não durou de forma efetiva durante toda a década de 1970 e 1980, mas teve momentos de alta que estão diretamente ligados à intervenção do Governo Federal.

Relacionado aos embates sobre identidade de tradição *vs* modernidade, autenticidade *vs* inautenticidade que permearam o movimento em torno do choro no decorrer das décadas de 1970 e 1980, as investigações demonstraram que o ideário que alicerçou os debates está vinculado à manutenção dos discursos estruturados no decorrer das duas décadas anteriores, 1950 e 1960.

Este trabalho de conservação e manutenção de um conjunto de memórias em que um tempo cronológico, espaço geográfico, figuras e elementos musicais se efetivou por meio da constante e intensa atuação de agentes êmicos e éticos ligados ao gênero, no qual eles utilizando de um enquadramento de memórias e criando um conjunto de elementos simbólicos procuraram destacar uma formação de identidade social e musical do choro e de seus membros que se diferenciasse dos demais gêneros da música popular nacional e que o alçasse como representante Mór de brasilidade, de manifestação cultural autêntica, da “alma brasileira”.

O referencial consultado nos mostrou que no centro desta discussão foi considerado choro autêntico todo aquele que seguisse formação instrumental utilizando violões, cavaquinho, pandeiro, bandolim e/ou flauta; a forma rondó cristalizada no gênero (da polca); que se vinculasse ao passado (período entre 1870 e 1920) e ao chamado conjunto de pais fundadores do choro (Joaquim Callado, Ernesto Nazareth, Pixinguinha etc.), enquanto choro inautêntico seria o que utilizasse formação instrumental diversificada (instrumentos que não fossem os supracitados), que dialogasse com manifestações culturais estrangeiras, que apresentasse padrões estruturais diferentes da cristalizada pelos grãos mestres do gênero.

Ainda no que diz respeito aos embates relativos à identidade de tradição *vs* modernidade, autenticidade *vs* inautenticidade, as investigações também mostraram que a seleção e fixação dos elementos constituintes destes polos na memória coletiva dos indivíduos ligados ao choro, bem como para a estruturação de cânones, se dá pela realização de debates continuados nos quais são abordadas as utilidades de representação simbólica que as obras, seus com-

positores e interpretes podem desempenhar e não necessariamente por meio da aceitação das produções dentro de um conjunto de produções musicais.

Neste sentido, os dados recolhidos apontam que a estruturação dos discursos e a seleção de elementos simbólicos representantes de uma ideia de identidade de tradição e modernidade no choro sempre se deu de modo multifacetado e apresenta caráter circunstancial e mutável nos diferentes tempos históricos, mas que mantém certo nível de concordância entre as novas interpretações e narrativas com aquelas já existentes para fomentar uma identidade positiva ao gênero.

Este caráter multifacetado e mutável pôde ser constatado a partir do estudo de caso e análises comparativas, aural e escrita, das composições “*Terna Saudade*” e “*Ainda Me Recordo*”, em suas versões gravadas de 1907 (Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro) e 1983 (Camerata Carioca), e 1948 (Pixinguinha e Bendito Lacerda) e 1983 (Camerata Carioca), respectivamente.

O grupo Camerata Carioca propôs a utilização de técnicas instrumentais, processos interpretativos, métodos de gravação, de escrita e arranjo, inserir elementos sonoros diferentes dos até então adotados nas gravações de choros, o que se apresentou como uma proposta estético-estilística mais contemporânea ao gênero e foi considerado como elementos de modernidade no choro. Entretanto, observamos que ao utilizar um formação instrumental contendo três violões, bandolim, cavaquinho, pandeiro e trabalhar com vocês individuais para cada um dos instrumentos de acompanhamento e solista, o grupo desenvolveu uma estética similar a da música do período barroco e não moderna como apontam os memorialistas do gênero. A realização das análises dos arranjos escritos e gravados pelo grupo evidenciou essa observação.

Ainda neste sentido, a realização das análises também evidenciou que nos arranjos escritos e gravados pelo grupo ocorre muito mais permanências de reprodução de elementos simbólicos tidos como representantes de uma identidade de tradição e autenticidade do gênero se comparado à inserção de elementos de modernidade, sendo o grupo um divisor de água na historiografia do gênero por inserir suas impressões e entendimentos musicais, seus discursos musicais, sobre choro demonstrando como os social de criação, produção, circulação e recepção do gênero foram se modificando ao longo das décadas tomando funções mais atuais. Ou seja, por não apenas reproduzir pura e simplesmente repertórios e técnicas utilizadas pelas gerações passadas de instrumentistas ligados ao gênero.

Em outros termos, a atividade musical desenvolvida pelo grupo Camerata Carioca durante as décadas de 1970 e 1980 demonstra a existência de um discurso musical em movimento sobre os entendimento do que era choro em períodos anteriores a década de 1970 e o que era choro naquele momento; evidencia que o grupo atuou como um agente que dialogou

com os polos de tradição e modernidade no choro, gerando uma renovação na abordagem musical do gênero para mantê-lo vivo a partir de novas facetas interpretativas.

Os vários aspectos investigados ao longo da pesquisa demonstraram que o desenvolvimento do choro, bem como os entendimentos sobre esta matriz da música popular brasileira apresentam estrutura multifacetada; que as narrativas acerca do gênero apresentam uma visão conservadora sobre seu desenvolvimento e que os trabalhos historiográficos realizados pelos diferentes agentes ênicos e étnicos apresentam cunho histórico-memorialistas, de relação romântica com o objeto pesquisado e de colecionismo descontrolado, assim necessitando de diferentes revisões.

Desta forma, repisar o desenvolvimento historiográfico do choro e os embates sobre tradição vs modernidade que permearam os discursos em torno do gênero no decorrer das décadas de 1970 e 1980 permitiu trazer à luz informações referentes ao processo de construção de um ideário de existência de uma matriz nacional para a arte, na qual o choro foi cooptado. Além disso, o processo investigativo também viabilizou compreender como o entrecruzamento de ideias e ideais, que estruturação de uma rede de ações interligadas de um grupo de indivíduos com relativa exposição pública pode interferir diretamente no processo de formação de memórias coletivas e podem ditar o direcionamento do desenvolvimento de manifestações culturais, como ocorreu durante o movimento de “ressurgimento” do choro e de modo geral em todas as suas narrativas históricas.

Outro ponto repisado e que apresentou importantes informações sobre as múltiplas facetas do choro diz respeito a atuação musical da Camerata Carioca. Ao elencarmos as atividades do grupo pôde-se perceber o choro pensado não só como objeto, mas também como processo, no qual ele e suas composições apresentam diferentes existências se tornando objeto de discursos musicais e históricos.

Embora tenhamos analisado um grande volume de dados em diferentes textos, cremos que vários pontos ainda necessitem de maiores investigações, pois por se tratar de um número expressivo de informações selecionamos alguns assuntos em detrimento a outros.

Neste sentido, cremos que o espetáculo “*Sarau*”, estruturado por Paulinho da Viola e Sérgio Cabral, tido como marco inicial do movimento do choro, necessite de maiores investigações, assim como o papel desempenhado por Paulinho da Viola em relação ao *revive* do choro. Também cremos ser pertinente o desenvolvimento de maiores investigações acerca da atuação de Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Cabral como agitadores e produtores culturais no decorrer das décadas de 1970 e 1980. Outra questão que se apresenta com grande pertinência de processo investigativo está relacionada a racialidade no choro, pois embora não tenha sido racialmente marcado houve implicitamente uma distinção de classes entre seus

músicos no decorrer de seu desenvolvimento, na qual podemos observar que o gênero passou a ser tocado sumariamente por brancos pertencentes a estratos sociais mais elevados, em teatros e espaços oficiais. A observação desta questão suscitou o surgimento do questionamento: o músico negro teve presença no desenvolvimento do choro a partir da década de 1950?

A pesquisa acerca do movimento de “ressurgimento” do choro e, dentro deste, da atividade musical do grupo Camerata Carioca, seus discursos sobre o gênero, demonstrou a existência de muitos pontos a serem explorados no que diz respeito aos processos social de criação, produção, circulação e recepção do gênero, principalmente relacionado a períodos mais recentes de sua história. Muitas facetas do choro ainda podem e devem ser exploradas.

## REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos. *A Estrutura do Choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca Comunicação, 2006.
- ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges de. *Projeto Pixinguinha 30 anos de música estrada*. 2009. Dissertação de Mestrado, Área de História Política e Bens Culturais. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. 2009.
- ALMEIDA, Renato. *O samba Carioca. 1º Exposição de Folclore no Brasil. (Acheegas para exposição do Folclore Brasileiro)*. Rio de Janeiro. 1953.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura, 1989.
- AUTRAN, Margarida. “Estado e o músico popular: de marginal a instrumento”. In Novaes, Adauto (Org.). *Anos 70, ainda sob tempestade*. Rio de Janeiro. Editora Senac Rio, 2005. **COLOCAR PÁGINA**
- AUTRAN, Margarida. “Renascimento” e descaracterização do Choro”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70, ainda sob tempestade*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005. **COLOCAR PÁGINA**
- AUTRAN, Margarida. *Samba, artigos de consumo nacional*. In NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70, ainda sob tempestade*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005. **COLOCAR PÁGINA**
- AZEVEDO, Sônia Cristina Santos de. Ditadura Militar Brasileira e Política Nacional de Cultura (PCN): algumas reflexões acerca das políticas culturais. *Revista Brasileira de Sociologia*. Rio de Janeiro. Vol. 04, No. 07. janeiro – julho, 2016. **COLOCAR PÁGINA**.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnatalli: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 1985.
- BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 60 a meados da década de 70)*. 2009. Doutorado. Tese de Doutorado, Área de história e sociedade. Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2009.
- BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENT, Ian D; POPLÉ, Anthony. *Analysis. The Grove Music Online*. Grove, 2001. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 28 maio. 2024.
- BITTAR, Iuri Lana. *A roda é uma aula: uma análise dos processos de ensino-aprendizagem do violão através da atividade didática do professor Jayme Florence (Meira)*. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2010 Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- BITTAR, Iuri Lana. *Fixando uma gramática: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto*. 2011. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- BORGES, Luís Fabiano Faria. *Uma Trajetória Estilística do Choro: O Idiomatismo do Violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*. Dissertação de Mestrado, Área de Música. Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Edições Casa Rui Barbosa, 2011.
- BOTEZELLI, J. C.; PEREIRA, Arley. *A música popular brasileira por seus cantores e intér-*

*pretos*. São Paulo: Edições Sesc, 2000.

BLOOM, Harold. Elegia al canon. In: SULLÀ, Enric (Org.). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998. p. 208. **COLOCAR PÁGINA**

BRAGA, Sebastião Campos. *O Lendário Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Editora Muiraquita, 1997.

BRAGA, Luiz Otávio. *O Violão de sete cordas: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2004.

BRAGA, Luis Otávio. *Uma vez, um violão.... Autobiografia de Luiz Otávio Braga*. Rio de Janeiro: Editora Outrasletras, 2022.

BRASIL. *Carta do samba - Edição comemorativa de 50 anos da carta aprovada no I Congresso Nacional do Samba*. Rio de Janeiro, 2012.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Política Nacional de Cultura*, Brasília, 1975.

CONSELHO NACIONAL DE FOLCLORE. *Carta do Folclore Brasileiro*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, nº1. 1951. Rio de Janeiro. **COLOCAR PÁGINA**

CABRAL, S. *No tempo de Almirante: Uma História do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2005.

CAETANO, Rogério. *Sete Cordas: técnica e estilo*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2010.

CANDAU, Joel. *Antropologia de la mémoire*. Paris, 1996.

CARNEIRO, Edison. *Folguedos Tradicionais*. Edição 2ª. Rio de Janeiro: Edições FUNARTE/INF, 1982.

CARRASQUEIRA, Maria José. *O Melhor de Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *Mudando de conversa*. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes, 1986.

CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Editora Quarteto, 2001.

CAZES, Henrique, *Choro do quintal ao municipal*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

CHEDIAK, Almir. *Songbook do choro*, Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2007.

CHEDIAK, Almir. *Songbook do choro*, Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2008.

CHEDIAK, Almir. *Songbook do choro*, Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2009.

CLÍMACO, Magda M. *Alegres Dias Chorões: O Choro como Expressão Musical do Cotidiano de Brasília; Anos 1960 - tempo presente*. 2008. Tese de Doutorado, área de História e Cultura. Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido de tradição em Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

CÔRTEZ, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. 2006. Dissertação de mestrado, Área da música. Universidade de Campinas, Campinas, 2006.

CRUZ, Eduardo Felipe Cangemi da. *“Discos Marcus Pereira”: Disco finalmente é cultura! – indústria fonográfica, música popular e memória social do choro (1974-1978)*. 2016. Dissertação de mestrado, Área História e Cultura. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016.

- DIAS, C. C. De M. G. *Um Museu para Guanabara: Um Estudo sobre a Criação do Museu de Imagem e do Som e a Identidade Carioca (1960 - 1965)*. 2000. Tese de doutorado, Área Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz: Indústria fonográfica e mundialização da Cultura*. Edição 2º. São Paulo: Boitempo, 2008.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, O que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Edição 2º. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2009.
- DUTRA, Eliana R. de Freitas. História e culturas políticas: definições, usos e genealogias. *Várias Histórias*. Belo Horizonte, n. 28, p. 13-28, 2008.
- FARIA, Celso Silveira. *A Collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão*. 2011. Dissertação de mestrado área Música. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- FERNANDES, Cláudio Aparecido. *O Choro curitibano*. 2011. Dissertação de mestrado, área de Música. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.
- FERNANDES, Dmitri Cerbonicini. *A Inteligência da Música Popular: A “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. Tese de doutorado, Área de sociologia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- FERNANDES, Dmitri Cerbonicini. O Museu da Imagem e do som do Rio de Janeiro e a autenticidade na Música Brasileira (1960 - 1970). *Revista Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2 p. 467-494, jul.–dez. 2015.
- FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. Rio de Janeiro: Editora FisicalBook, 2019.
- FONSECA, Virginia Pradelina da Silveira. Indústrias Culturais e Capitalismo no Brasil. *Revista Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 2, p. 309 - 326, jul./dez. 2003.
- GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010.
- GARCIA, Tânia da Costa. Funarte em tempos de Hermínio Bello de Carvalho. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - lugares dos historiadores: velhos e novos desafios., 27ª edição, 2015, Florianópolis.
- GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996
- GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. Escuchando el Pasado: Hacia una Historia Social de la Música Popular. *Revista de História*, São Paulo, nº. 157, 2º. 2007, p. 33-54.
- GUEST, Ian. *Harmonia*, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2006.
- GUEST, Ian. *Harmonia*, vol. 2. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.
- HARRIS, Wendell. La canonicidad. In: SULLÀ, Enric (Org.). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros. 1998.
- HINGST, Bruno. *Projeto ideológico cultural no regime militar: o caso da Embrafilme os filmes históricos e adaptações de obras literárias*. Tese de doutorado, Área de meios e proces-

tos audiovisuais. Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2013.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

JUNIOR, Luiz César Croset. O ENSINO DO CAVAQUINHO: Análise de métodos, questões didáticas e propostas metodológicas. 2020. Monografia, área de Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

JUNIOR, Wilson Lemos. *Canto orfeônico: uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária pública de Curitiba (1931-1956)*. 2005. Dissertação de mestrado, Área de Educação. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

JUNIOR, Wilson Lemos. O Canto Orfeônico na escola republicana brasileira e suas influências europeias (1890 - 1931). *Cadernos de História da Educação*, v.19, n.3, p.1069 - 1079, set./dez, 2020.

JUNIOR, Wilson Lemos. Práticas do ensino de música e canto orfeônico no Ginásio Paranaense (1931-1961). *Revista História da Educação*, Rio Grande do Sul, v.24, 2020.

KERMODE, Frank. El control institucional de la interpretación. In: SULLÁ, Enric (Org.). *El canon literário*. Madrid: Arco, 1998. p. 91-112.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de. *O choro dos chorões de Brasília*. Dissertação de Mestrado, Área de Artes. Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

MAIA, Tatyana de Amaral. “*Cardeais da cultura nacional*”: o Conselho Federal de Cultura e o papel cívico das políticas culturais na ditadura civil-militar (1967 - 1975). 2010. Tese de Doutorado, Área de História. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MAIA, Tatyana de Amaral. As políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1974). Anais do XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, nº 26, 2011, São Paulo, 2011.

MARCONDES, Marcos. *Enciclopédia da música brasileira: samba e choro*. São Paulo: Art Editora, 2000.

MARQUES, Wilson. *João Pedro Borges: Violonista por excelência*. São Luís: Clara Editora, 2013.

MARTINS, José Roberto. *O Bandolim colorido de Joel Nascimento*. Rio de Janeiro, 2019.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. MÚSICA INSTRUMENTAL E INDÚSTRIA FONOGRAFICA NO BRASIL: A EXPERIÊNCIA DO SELO SOM DA GENTE. Dissertação de Mestrado, Área de Música. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, Campinas, 2005.

MCCANN, Bryan. *Hello, Hello, Brazil - Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Duke University Press, 2004.

MOARES, José Geraldo Vince de. Os Primeiros Historiadores da Música Popular Urbana no Brasil. In *ArtCultura - Revista de História, Cultura e Arte*, São Paulo, v.8, n. 13, 2006. **COLocar PÁGINA**

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. 1998. Tese de doutorado, Área de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Edição 3ª. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. O conceito de MPB nos anos 60. *História. Questões e Debates*, Curitiba, v. 16, n.31, p. 11-30, 2000.

- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001
- NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. *REVISTA USP*. São Paulo. n.87, p. 56-73. setembro/novembro, 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950 - 1980)*. São Paulo: Editora Contexto, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. 3ª edição - revisada e ampliada. Editora do Autor. São Paulo, 2022.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. São Paulo: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- NOBILE, Lucas. *Raphael Rabello: O violão em erupção*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2018.
- OLIVEIRA, Rodrigo Eduardo de. *Flor-do-Cerrado: O Clube do Choro de Brasília/DF*. 2006. Dissertação de Mestrado, Área de História e Cultura. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliens, 1985.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- PIKE, Kenneth. *Emics and etics: the insider/outsider debate* (eds). Newbury Park: Sage.
- PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil bibliográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- PEREIRA, Leandro Ribeiro. Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, 2012.
- PEREIRA, Leticia Freixo. *O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre o popular e cultura popular (1965 - 1971)*. 2019. Dissertação de Mestrado, Área de História. Universidade do estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.
- PEREIRA, Leticia Freixo. *A construção da memória da música popular brasileira 1960 traço 1980*. Rio de Janeiro: Editora Dialética, 2023.
- PETERS, Ana Paula. *DE OUVIDO NO RÁDIO: os programas de auditório e o choro em Curitiba*. Dissertação de Mestrado, Área Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades. *Antropologia em Primeira Mão*. Número 21. Florianópolis, 1997
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 1978.
- POLLAK, Michael. "Memória, Esquecimento, Silêncio". *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.
- POLLAK, Michael. "Memória e identidade social". *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

- REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. 2014. Tese de doutorado, Área de Fundamentos Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2014.
- REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. *A História (das)contínua: Jacob do Bandolim e a tradição do choro*. São Paulo: Editora Alameda, 2020.
- VELOZO, Rodrigo. Entrevista Joel Nascimento. *Google Meet*, 14/09/2023. A Formação, atuação profissional de Joel Nascimento. Entrevista
- VELOZO, Rodrigo. Entrevista Luiz Otávio Braga. *Google Meet*, 23/03/2024. Formação, atuação profissional de Luiz Otávio Braga. Entrevista.
- ROSEN, Charles. The Classical style – Handy, Mozart, Beethoven. In: SÈVE, Mário. *Fraseado do Choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: passado e presente. In: ROCHA, Renata (Org.). *Políticas Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SANTOS, Jeaniny Silva dos. Os usos das instituições culturais na ditadura civil-militar brasileira: as políticas e o instituto do patrimônio histórico artístico nacional como instrumento de fortalecimento estatal. *Revista Sures*, v.1, n13, 2019.
- SANTOS, Ricarte Almeida; SANTOS, Rivânio Almeida; RIBEIRO, Zema. *Chorografia do Maranhão: 54 bambas do choro em entrevista*. Maranhão: Editora Pitomba, 2018.
- SÈVE, Mário. OS SARAUS DE PAULINHO DA VIOLA: choros, valsas e memórias. Tese de Doutorado, Área de Letras. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2020.
- SEVÈ. Mário. *Fraseado do Choro: uma análise de estilos por padrões de recorrência*. São Paulo: Irmão Vitale, 2021.
- SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974 - 1978)*. 2011. Dissertação de Mestrado, Área Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937 - 45/ 1969 - 78)*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 1994.
- SILVA, Rodrigo José Brasil. *MEDIAÇÕES CULTURAIS, IDENTIDADE NACIONAL e SAMBA NA REVISTA DA MÚSICA POPULAR*. 2012. Dissertação de Mestrado, Área Jornalismo. Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2012.
- SOUSA, Miranda B. T. R. N. *O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970*. 2009. Dissertação de Mestrado, Área de Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.
- SOUZA, David Pereira de. *AS GRAVAÇÕES HISTÓRICAS DA BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS DO RIO DE JANEIRO (1902-1927): VALSAS, POLCAS E DOBRADOS*. 2009. Tese de Doutorado, Área de Letras e Artes. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- STROUD, Sean. O Estado Como Mediador Cultural: O Projeto Pixinguinha. In EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. *Arte e Política no Brasil*. São Paulo: Perspectiva. 2014. **COLOCAR PÁGINA**

TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. In: SÈVE, Mário. *Fraseado do Choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora 34. Rio de Janeiro, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular um tema em Debate*. Rio de Janeiro: Editora 34. Rio de Janeiro, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do gramofone ao Rádio e TV*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora 34. Rio de Janeiro, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*. 7ª edição revista. Rio de Janeiro: Editora 34. Rio de Janeiro, 2013

TINHORÃO, José Ramos. *Samba Agora Vai...a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2015

TREECE, David. “A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968)”. *História, Questões e Debates*. Curitiba, nº17/32, jan/jun, 2000. **COLOCAR PÁGINA**

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performance e improvisação*. 2014. Tese de Doutorado, Área de Música. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. História e Inventário do Choro*. Rio de Janeiro: Editora Jader Marques, 1984.

VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. 2001. Tese de Doutorado, Área de Comunicações. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

VILHENA, Luis Rodolfo. Rio de Janeiro: FUNARTE & Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WASSERMAN, Maria Clara. “*ABRE A CORTINA DO PASSADO*” *A Revista de Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954 - 1956)*. Curitiba, 2002.

WEBER, Willian. *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: A Study in Canon, Ritual, and Ideology*. England: Clarendon Press, 1996.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adalto. *Os anos 70 ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano e Senac, 2005, p. 25 - 37.

WOLFF, Konrad. *The Teaching of Artur Schnabel – a guide to interpretation*. London: Faber and Faber, 1972.

ZAN, José Roberto. *Do fundo tal a vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. 1997. Tese de Doutorado, Área Ciências Sociais. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1997.

## ANEXOS

## TERNA SAUDADE

VALSA

Preço 1500

Anacleto de Medeiros

Piano

*p.*

*f*

*cresc.*

*dim*

*p*

*cresc.*

*f*

The image displays a musical score for the waltz "Terna Saudade" by Anacleto de Medeiros. The score is presented in six systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The first system begins with a fortissimo (fff) dynamic in the bass and a piano-pianissimo (pp) dynamic in the treble. The second system features a fortissimo (fff) dynamic in the bass. The third system has a piano-pianissimo (pp) dynamic in the bass and a piano (p) dynamic in the treble. The fourth system has a forte (f) dynamic in the bass. The fifth system has a diminuendo (dim) dynamic in the bass. The sixth system has a piano (p) dynamic in the bass. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



5055

D.C.

TERNA SAUDADE  
(ANACLETO DE MEDEIROS)

ARR: LUIZ OTAVIO BRAGA

**Introdução** **Parte A**

The introduction consists of five staves: Bandolim, Cavaquinho, Violão 1, Violão 2, and Violão 3. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Bandolim part starts with a quarter rest followed by a half note B-flat, then a dotted half note G. The Cavaquinho part has a whole rest for the first two measures, then a quarter note G with a sharp sign, followed by a dotted half note F. Violão 1 has a quarter rest, a quarter note G, and a dotted half note F. Violão 2 has a quarter note G with a sharp sign, followed by a dotted half note F. Violão 3 plays a steady eighth-note accompaniment. A first ending bracket spans the final two measures of the introduction.

This section begins at measure 6 and continues for 10 measures. It features five staves: Bandolim, Cavaquinho, Violão 1, Violão 2, and Violão 3. The Bandolim part starts with a dotted half note G, followed by quarter notes F, E, D, C, B, A, G, and a dotted half note F. The Cavaquinho part has whole rests for the first five measures, then a quarter note G with a sharp sign, followed by a dotted half note F. Violão 1 has a dotted half note G, followed by quarter notes F, E, D, C, B, A, G, and a dotted half note F. Violão 2 has a dotted half note G, followed by quarter notes F, E, D, C, B, A, G, and a dotted half note F. Violão 3 continues with the eighth-note accompaniment. A first ending bracket spans the final two measures of this section.

Musical score for measures 13-18. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) contains the melody with a *cresc.* marking. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a *mf* marking. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a *cresc.* marking. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line with a *cresc.* marking. The fifth staff (bass clef) contains the bass line with a *cresc.* marking. Chord symbols are provided below the bass line: Eb, Bb/F, Eb, C#°, G/D, D7.

Musical score for measures 19-24. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) contains the melody with a *dim.* marking. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a *dim.* marking. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a *dim.* marking. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line with a *dim.* marking. The fifth staff (bass clef) contains the bass line with a *dim.* marking. Chord symbols are provided below the bass line: E7/G# and E7. A first ending bracket is shown above the first staff, and a second ending bracket is shown above the second staff.

25 (FIM) Poco Mais

Chords: Eb, C, G7

31

Chords: Am, Bm7(b5), Am, Dm6

36 Crescendo

42

Bm7(b5) Am E7 Am Am RALL

Dm6/F Am/E Am

Dm6 Am/E

48

RIT

RIT

SOLO

Gm

Pizz.

Pizz.

Pizz.

54

(NORMAL)

CALMO E RUBATO

(NORMAL)

8:

(NORMAL)

F

60

POCO ACCELL

SOLO

RALL

A TEMPO

65

MAIS

D7

Gm/Bb

D7/A

Gm

Gm/Bb

D7/A

Gm

(AO REPETIR...)

Gm/Bb

D7/A

Gm

71

71

BALL

B<sup>b</sup>/F Eb Pizz. Pizz. A7(b9) Dm

B<sup>b</sup>/F B<sup>b</sup>/F

77

77

1 2 BALL

D.C. al Fim

B

# Ainda me Recordo

Choro

Revisão: Antonio Carlos Carrasqueira  
Cifra: Edmilson Capelupi

Pixinguinha e Benedito Lacerda

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of six staves of music. The first staff begins with chords F7, E7, Eb7, and D7. The second staff includes G#dim, F/A, and F. The third staff features F, D7, Gm7, C7, F, and D7. The fourth staff contains Gm7, C7, F, C7/G, and F/A. The fifth staff shows C7, F f 6 f, C7/G 3, and F/A 6. The sixth staff concludes with C7, D7/F#, Gm, and E7/G#.

Am C7 F A7 Dm D7 Gm D7

Gm Gm G#dim F/A Abdim C7/G 3 3

D7/F# 3 Gm Bdim F/C D7 Gm7 C7

F D7 Gm7 C7 Fm Ab7 Db7 C7

Fm Fm/Eb G7/D Bbm6/Db C7 Fm

Eb7 Ab Db7 C7

F7/A Bb7 Eb7/G Ab

Ab/Gb Db/F Db7 C7 Fm

ANEXO 12 - Partitura “Ainda Me Recordo”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Fonte: CARRASQUEIRA (1997, p. 17).

The musical score is written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It consists of eight staves of music. The first staff contains the main melody with chords C#7, C7, Fm, C#7, C7, Fm, and Eb7. The second staff features a bass line with chords Ab, Eb7/G, Gb6, Db/F, and Dbm6/Fb, including fingerings (5, 4, 3, 5, 4, 3, 5, 5, 6) and a forte (f) dynamic marking. The third staff continues the bass line with chords Ab/Eb, Bb7/D, Eb, Db7, C7, Fm, and Fm/Eb. The fourth staff has chords G7/D, Bbm6/Db, C7, C/Bb, F7/A, Bbm, and Fm. The fifth staff includes chords G7, C7, F, D7, Gm7, C7, F, and D7. The sixth staff shows chords Gm7 and C7, followed by a section marked 'Do ao' with a double bar line and a repeat sign, and then chords F, F#, G, and G#. The seventh staff contains chords A, Bb, C7, and F. The eighth staff features a bass line with a constant F chord.

ANEXO 13 - Partitura “Ainda Me Recordo”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Fonte: CARRASQUEIRA (1997, p. 18).

# Ainda Me Recordo

Pixinguinha  
Radamés Gnatalli

Musical score for the first system of "Ainda Me Recordo". The score is arranged for five instruments: Mandolin, Cavaquinho, Classical Guitar 1, Classical Guitar 2, and Classical Guitar 3. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 4/4. The Mandolin part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Cavaquinho part has a melodic line with some grace notes. Classical Guitar 1 provides harmonic support with chords F6(7), E6(7), E6(7), and D6(7). Classical Guitar 2 is mostly silent. Classical Guitar 3 plays a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for the second system of "Ainda Me Recordo". The score continues for five instruments: Mdn., Cav., Cl. Gtr. 1, Cl. Gtr. 2, and Cl. Gtr. 3. The Mandolin part has a triplet of eighth notes marked with a '3' above the staff. The Cavaquinho part continues its melodic line. Classical Guitar 1 has a chord G# marked below the staff. Classical Guitar 2 and 3 continue their accompaniment patterns.

2  
10

Ainda Me Recordo

Mdn.

Cav.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

C7 F6 C7

F6

Detailed description: This musical score covers measures 2 to 10. It features five staves: Mdn. (Mandolin), Cav. (Cello/Violoncello), Cl. Gtr. 1 (Classical Guitar 1), Cl. Gtr. 2 (Classical Guitar 2), and Cl. Gtr. 3 (Classical Guitar 3). The Mandolin part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Cello/Violoncello part also starts with a treble clef and a key signature of one flat. The three guitar parts are in standard tuning. The guitar parts include specific chord markings: C7, F6, and C7 above the Cl. Gtr. 1 staff, and F6 below the Cl. Gtr. 2 staff.

16

Mdn.

Cav.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

F6 C7 F6 C7 D7 Gm

Detailed description: This musical score covers measures 16 to 22. It features five staves: Mdn. (Mandolin), Cav. (Cello/Violoncello), Cl. Gtr. 1 (Classical Guitar 1), Cl. Gtr. 2 (Classical Guitar 2), and Cl. Gtr. 3 (Classical Guitar 3). The Mandolin part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Cello/Violoncello part also starts with a treble clef and a key signature of one flat. The three guitar parts are in standard tuning. The guitar parts include specific chord markings: F6, C7, F6, C7, D7, and Gm below the Cl. Gtr. 1 staff.

Ainda Me Recordo

3

22

Mdn.

Cav.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

26

Mdn.

Cav.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

E7 Am C7 B7 Dm A7 B7 Gm D7 Gm Gm D7 E7 D7

Gm G# F/A D7 Gm C7 D4 D7 Gm G# F D7

Detailed description: The image shows a musical score for the piece 'Ainda Me Recordo'. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 22 and the second at measure 26. Each system includes staves for Mdn. (Mandolin), Cav. (Cava), and three Cl. Gtr. (Classical Guitar) parts. The guitar parts include chord diagrams and chord names. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is arranged for a three-guitar ensemble.



Ainda Me Recordo 5

The musical score is arranged for five instruments: Mdn. (Mandolin), Cav. (Cavaquinho), and three Cl. Gtr. (Classical Guitar) parts. The score is divided into two systems, with measures 47-52 and 53-58. The guitar parts include specific chord markings such as C7, F7, B $\flat$ 7, E $\flat$ 7, A $\flat$ , A $\flat$ 7, D $\flat$ , C7, F, and C7.

**System 1 (Measures 47-52):**

- Mdn.:** Melodic line starting at measure 47.
- Cav.:** Melodic line starting at measure 50.
- Cl. Gtr. 1:** Chord accompaniment with markings C7, F7, B $\flat$ 7, E $\flat$ 7, and A $\flat$ .
- Cl. Gtr. 2:** Chord accompaniment with a triplet marking.
- Cl. Gtr. 3:** Chord accompaniment with a triplet marking.

**System 2 (Measures 53-58):**

- Mdn.:** Melodic line starting at measure 53.
- Cav.:** Melodic line starting at measure 53.
- Cl. Gtr. 1:** Chord accompaniment with markings A $\flat$ 7, D $\flat$ , C7, F, and C7.
- Cl. Gtr. 2:** Chord accompaniment.
- Cl. Gtr. 3:** Chord accompaniment.

Ainda Me Recordo

The musical score is arranged for five parts: Mdn. (Mandolin), Cav. (Cavaquinho), and three Cl. Gtr. (Classical Guitar) parts. The key signature is three flats (B-flat major/C minor), and the time signature is 6/8. The score is divided into two systems. The first system covers measures 6 to 39, and the second system covers measures 65 onwards. The Mandolin and Cavaquinho parts play a melodic line, while the three Classical Guitars provide harmonic support with arpeggios and chords. Chord markings are provided for the Classical Guitars: C7, Eb7, Ab, Eb7 in the first system; and Bbm, Eb9, C7, Fm, Fm C7 in the second system.

Ainda Me Recordo 7

71

Mdn.

Cav.

Cl. Gtr. 1

C7 F7 Bbm Fm A7 G7 C7

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

D.C. al Coda

76

Mdn.

Cav.

Cl. Gtr. 1

F Gb A Ab A Bb C9

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

8  
8<sup>va</sup> *Ainda Me Recordo*

Mdn.  
Cav.  
Cl. Gtr. 1  
Cl. Gtr. 2  
Cl. Gtr. 3

ANEXO 21 - Partitura arranjo “*Ainda Me Recordo*”, de Radamés Gnattali.