

Alexandre Pompermaier

ENTRE O ERUDITO E O POPULAR: A FLAUTA
TRANSVERSAL DE PLAUTO CRUZ NA HISTÓRIA DO
CHORO (1940 - 2002)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a obtenção do grau de Mestre em História sob orientação do Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.

Passo Fundo

2014

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo perfazer uma análise histórica social e sonora do gênero musical Choro, apontando para o norte que o caracteriza como uma manifestação musical de síntese erudita e popular. Trata-se de uma abordagem que parte das suas origens em fins do século XIX, culminando na fixação do gênero nas primeiras décadas do século XX. Trajetória de transformações, adaptações e incorporações que seguiu paralela com as transformações da sociedade brasileira.

Caminhando pelo mesmo viés histórico procura-se debater os conceitos do erudito e do popular na cultura brasileira buscando evidenciar os reflexos que esta relação e disputa tiveram no Choro, partindo do princípio de que a música é um reflexo da sociedade e na inversa proporção a sociedade de seus gêneros musicais. Além disso, busca-se compreender o processo de assimilação e incorporação destes elementos sociais e sonoros no Choro como respostas para lacunas ainda presentes na historiografia do gênero que o aborda como manifestação cultural musical popular unicamente, sem considerar os elementos da vertente erudita.

Nesta mesma perspectiva tem-se a inserção da flauta transversal no discurso analítico por se tratar de um instrumento característico do gênero, que marcou sua sonoridade nas rodas de Choro já no final do século XIX tornando-se indispensável por seu caráter solista. Uma representação sonora autêntica do elo entre as culturas do erudito e do popular no Choro que teve início por Callado e Reichert nos primeiros momentos da história do gênero. Estes, que por sua vez, fixaram as bases desta linguagem de flauta refletida nas obras de inúmeros compositores e flautistas de várias gerações posteriores como Patápio Silva, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Altamiro Carrilho e o próprio Plauto Cruz.

O "Mago da Flauta", como é conhecido o flautista e compositor rio-grandense Plauto Cruz apresenta em suas obras a herança histórica desta síntese do popular e do erudito, tanto no que diz respeito à linguagem da flauta no Choro, quanto aplicadas à sua formação e vivências em sua realidade regional do Rio Grande do Sul. Um legado que transcende as linhas geográficas do estado sulino e o coloca como um dos representantes do Choro a nível nacional, tamanha sua representatividade neste cenário composicional e interpretativo.

Finalizando, a tensão reside em apresentar ao leitor como ocorre este processo de cristalização destes elementos do erudito e do popular no Choro pela da flauta transversal, analisando diretamente parte da obra do compositor e flautista Plauto Cruz. Obra esta que é constituída por partituras e áudios, reflexo de uma produção recente datando de fins da década de 1970 até o ano de 2002.

Palavras-chave: Erudito, popular, flauta transversal, história regional, Plauto Cruz, Choro.

ABSTRACT

This research aims to make up a social and historical analysis of the musical genre Choro, pointing to north that characterizes it as a musical manifestation of classical and popular synthesis. It is an approach that part of their origins in the late nineteenth century, culminating in the fixation of the genre in the early decades of the twentieth century. Trajectory of changes, adaptations and additions that followed parallel with the transformation of Brazilian society.

Walking by the same historical bias try to discuss the concepts of classical and popular Brazilian culture in order to enhance the reflections that this relationship dispute and had in Choro, assuming that music is a reflection of society and in inverse proportion to society their musical genres. In addition, we seek to understand the process of assimilation and incorporation of these social and sound elements in Choro as responses to gaps still present in the historiography of gender that addresses how uniquely popular musical cultural event, without considering the elements of classical strand.

In this same perspective has been the insertion of the transverse flute in analytic discourse because it is a characteristic instrument of its kind, which marked his sound on wheels Choro since the late nineteenth century becoming indispensable for his solo character. An authentic link between the cultures of classical and popular in Choro that began by Callado and Reichert in the first moments of the history of the genre sound representation. These, in turn, set the groundwork for this flute language reflected in the works of numerous composers and flutists of several later generations as Patápio Silva, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Carrilho and Plauto Cruz himself.

The "Wizard of the Flute", how is known the flutist and rio-grandense composer Plautus Cruz presents in his works in the historical heritage of this synthesis of popular and classical, both with regard to the language of the flute in Choro, as applied to their training and experience in your regional reality of Rio Grande do Sul. A legacy that transcends geographic lines the southern state and places it as one of the representatives of Choro nationally, such a representation in this compositional and interpretive scenario.

Finally, the tension is to introduce the reader as it is this process of crystallization of these elements scholar and popular in Choro by the flute, analyzing directly part of the work of the composer and flutist Plauto Cruz. This work that consists of music and audio, reflecting a recent production dating from the late 1970s until 2002.

Keywords: Erudite, popular, transverse flute, regional history, Plauto Cruz, Choro.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Flautistas de Choro.....	38
Figura 2 – Plauto Cruz	42
Figura 3 – Plauto Cruz.....	55
Figura 4 – Plauto Cruz.....	63
Figura 5 – Plauto Cruz e o Regional da Rádio Itaí.....	65
Figura 6 – Plauto Cruz em tempos de Rádio Farroupilha.....	67
Figura 7 – Hardy Vedana e Plauto Cruz.....	68
Figura 8 – Plauto Cruz e Altamiro Carrilho.....	68
Figura 9 – Plauto Cruz e Altamiro Carrilho.....	70
Figura 10 – Plauto Cruz e Altamiro Carrilho.....	71
Figura 11 – Plauto Cruz e o Clube do Choro.....	71
Figura 12 – Trecho da parte “C” da obra “Primeiro Amor” de Patápio Silva.....	104
Figura 13 – Trecho da partitura do “Choro Clássico” de Plauto Cruz.....	107
Figura 14 – Trecho da partitura “Tema de Amor” de Plauto Cruz.....	107
Figura 15 – Trecho da partitura “Naquele Tempo”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	108
Figura 16 Trecho da partitura “Primeiro Amor – Op. 468 Choro”, de Arnaldo Savegnago.....	109
Figura 17 – Trecho da partitura “Brasileirinho”, de Waldir Azevedo.....	110
Figura 18 – Trecho da partitura “Os 8 Batutas”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	111
Figura 19 – Trecho da partitura do “Choro Clássico”, de Plauto Cruz.....	111
Figura 20 – Trecho da partitura do “Choro Clássico”, de Plauto Cruz.....	112
Figura 21 – Trecho da partitura “Tema de Amor”, de Plauto Cruz.....	112

Figura 22 – Trecho da partitura “Choro Clássico”, de Plauto Cruz	113
Figura 23 – Trecho da obra “Sentimental”, de Plauto Cruz	114
Figura 24 – Trecho da obra “Sentimental”, de Plauto Cruz	114
Figura 25 – Trecho da partitura do “Choro Clássico”, de Plauto Cruz.....	114
Figura 26 – Trecho da partitura do “Choro Clássico”, de Plauto Cruz.....	115
Figura 27 – Trecho da partitura “Tema de Amor”, de Plauto Cruz.....	115
Figura 28 – Trecho da partitura “Choro Clássico”, de Plauto Cruz	115
Figura 29 – Trecho da obra “Choro Clássico”, de Plauto Cruz.....	116
Figura 30 – Trecho da obra “Sentimental”, de Plauto Cruz.....	117
Figura 31 – Trecho da obra “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro.....	119
Figura 32 – Trecho da partitura “Tema para Marta”, de Plauto Cruz.....	120
Figura 33 – Trecho da obra “Gaivota”, de Plauto Cruz.....	125
Figura 34 – Trecho da obra “Sentimental”, de Plauto Cruz.....	125
Figura 35 – Trecho da obra “Pedacinho do Céu”, de Waldir Azevedo.....	126
Figura 36 – Trecho da obra “Brejeiro”, de Ernesto Nazareth.....	127
Figura 37 – Trecho da obra “Brejeiro”, de Ernesto Nazareth.....	127
Figura 38 – Trecho da obra “Brejeiro”, de Ernesto Nazareth.....	128
Figura 39 – Trecho da obra “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro.....	129
Figura 40 – Trecho da partitura “Tema de Amor”, de Plauto Cruz.....	129
Figura 41 – Trecho da obra “Pedacinho do Céu”, de Waldir Azevedo.....	130
Figura 42 – Trecho da obra “Brejeiro”, de Ernesto Nazareth.....	131
Figura 43 – Trecho da obra “Lamentos”, de Pixinguinha.....	131

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. A FLAUTA TRANSVERSAL NA HISTÓRIA DO CHORO.....	14
1.1 Uma breve história da flauta	16
1.2 O som da flauta: aspectos de organologia, acústica e técnica	24
1.3 A flauta no Brasil e na música brasileira.....	31
1.4 A flauta transversal e o Choro: um quarteto ideal.....	33
2. PLAUTO CRUZ – DA VARANDA AO TEATRO.....	42
2.1 O Choro no Rio Grande do Sul: uma nova história inicia.....	45
2.2 A trajetória de Plauto e sua flauta	61
2.3 O legado de um "Mago da Flauta"	73
3. O ERUDITO E O POPULAR NO CHORO.....	80
3.1 Esclarecimento conceitual.....	82
3.2 Breve abordagem histórica dos termos erudito e popular	88
3.3 Elementos do erudito e do popular no Choro e na obra de Plauto Cruz	96
3.3.1 Forma e estrutura.....	97
3.3.2 O compositor, a composição e o arranjo	99
3.3.3 A partitura	105
3.3.4 O contraponto.....	108
3.3.5 A harmonia.....	110
3.3.6 A melodia.....	113
3.3.7 O Improviso	117
3.3.8 O virtuosismo	120
3.3.9 Elementos de execução e interpretação do Choro em Plauto Cruz.....	123
3.3.9.1 Duo de Flautas.....	124
3.3.9.2 O Legato.....	126
3.3.9.3 O trinado	127
3.3.9.4 O glissando.....	127
3.3.9.5 O mordente.....	128
3.3.9.6 Apogiaturas	128
3.3.9.7 O grupeto.....	129
3.3.9.8 Trêmolos	130
3.3.9.9 Variação de articulação, padrão rítmico e melódico	130
3.3.9.10 Alternância de oitava.....	131

CONCLUSÃO	133
REFERÊNCIAS	137

INTRODUÇÃO

A música é uma das expressões de arte mais densas e marcantes, estando presente desde as primeiras sociedades humanas. A partir da música, pode-se desenhar muito das características e elementos de uma sociedade, além de através dos sons das diferentes épocas, compreender como a sociedade se apresentava e é um produto social humano dos mais reveladores.

No entanto “é preciso reconhecer que, no caso da Música, essa visão completa e objetiva das coisas talvez seja mais difícil do que para qualquer outra Arte, porque a Música evolui não apenas nas suas formas, na sua técnica, no seu estilo e nos seus modos de expressão, mas também na sua linguagem” (BARRAUD, 1983, p. 11).

A música pode ser entendida como forma de arte que transcendeu todos os limites de sua própria estrutura e ainda foi, segundo Pinto (apud CHIAPPINI, 2004, p. 211), “[...] provavelmente, o primeiro elemento cultural a atravessar os continentes e oceanos, antes mesmo de sonhar com qualquer tipo de globalização”.

Para Napolitano (2005, pg. 11) a música urbana brasileira, representada aqui pelo Choro é a reunião de uma "série de elementos musicais, poéticos e *performáticos* da música erudita (o *lied*, a *chanson*, árias de ópera, *bel canto*, corais, etc), da música "folclórica" (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho [...])" sua gênese segundo "está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares médias e urbanas" do final do século XIX e início do século XX. (NAPOLITANO, 2005, pg. 11).

Segundo ele:

[...] a música urbana brasileira nunca foi pura. Como tentamos demonstrar, ela já nasceu como resultado de um entrecruzamento de culturas. De qualquer forma, as maneiras como o pensamento em torno da música popular foram construindo uma esfera pública própria, com seus valores e expectativas, traduzem processos permeados de tensões sociais, lutas culturais e clivagens históricas. Esta é uma das possibilidades de abordar a relação entre música e história (social, cultural e política), sem que uma fique reduzida à dinâmica da outra. (NAPOLITANO, 2005, pg. 49).

Com base neste pensamento propõe-se a discussão acerca deste gênero de música brasileira que transcendeu fronteiras geográficas e sociais podendo ser chamado de um gênero de síntese de culturas, pois uniu elementos de duas das vertentes mais discutidas em música: a erudita e a popular. É mais que um gênero estritamente popular de música brasileira, como sugere grande parte da bibliografia sobre o tema, devido ao fato de que “já na sua constituição, o choro é um gênero de síntese instrumental baseado na ‘improvisação inteligente’”, marcado por um “gestuário sonoro original rabiscado de traços eruditos e populares” (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 162).

Portanto o objetivo desta análise é marcar o Choro como um produto musical urbano plural, ou seja, constituído de uma síntese de elementos do popular e do erudito, utilizando como referência a flauta transversal e a obra do compositor e flautista Plauto Cruz. Trata-se de uma construção histórica que procura compreender como ocorre esta fusão que culmina com a consolidação do Choro no grande mar da música brasileira, trazendo a flauta transversal como instrumento característico desta sedimentação de elementos e da linguagem do Choro.

Para Napolitano (2005, pg. 45) "o Choro acabou por galvanizar uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX." Segundo o mesmo autor estavam presentes no Choro "[...] o pensamento contrapontístico do barroco, o andamento e as frases musicais típicas da polca, além de timbres instrumentais suaves e brejeiros levemente melancólicos e a síncopa que deslocava a acentuação rítmica "quadrada", dando-lhe um tom sensual e até jocoso."

Para tanto, busca-se uma "superação das dicotomias e hierarquias musicais consagradas (erudito *versus* popular) não para "elevar" e "defender" a música popular diante da música erudita, mas para analisar as próprias estratégias e dinâmicas na definição de uma e de outra [...]" (NAPOLITANO, 2005, pg. 14). Além disso, "as relações *entre* música popular e história, assim como a história *da* música popular do Ocidente, devem ser pensadas dentro da esfera musical como um todo, sem as velhas dicotomias "erudito" *versus* "popular" (NAPOLITANO, 2005, pg. 12).

Pensando por estas colocações e buscando compreender melhor a história do Choro, percebeu-se uma lacuna na historiografia do gênero, onde as abordagens são direcionadas para personagens e fatos, considerando uma história linear para o surgimento e fixação do gênero na cultura musical brasileira. Há uma contínua reprodução de materiais bibliográficos acentuando sempre a mesma ideia sobre a história do Choro, pregando as mesmas explicações insuficientes e mal suportadas.

A ideia de que o Choro é um gênero de música popular, não é incorreta, mas sim insuficiente para explicar um gênero tão complexo do ponto de vista histórico-social e sonoro. Isso porque na sua gênese o Choro comporta elementos destes dois ambientes sonoros, sendo um inconsequência abordá-lo somente pelo viés social, se bem que nem por este caminho ele é puramente popular.

Portanto compreendê-lo através de fatores sociais (políticos e econômicos) é válido quando estabelecido contrapontisticamente pelo viés da sonoridade, valorizando desta forma sua multiplicidade de elementos sonoros que vão desde a incorporação da síncope do negro africano até o contraponto do barroco europeu. O contexto social de seus agentes, suas vivências e formação até mesmo seu espaço geográfico socialmente construído é articulado com outros indivíduos e heranças.

Tanto que, segundo Ginzburg (1987, p. 27), “[...] a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro do qual se exercita a liberdade condicionada de cada um”. Nesse diálogo é que se pode compreender o que ele (indivíduo social) recebe de influências e o meio o faz incorporar em suas práticas, bem como, o que ele pode sustentar quanto indivíduo carregado de suas próprias vivências.

Nesse âmbito, todo indivíduo está inserido em um meio social, em um ambiente construído socialmente, onde interage com outros agentes em processo de recepção e doação constante no qual a “[...] circularidade, influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica [...]” (GINZBURG, 1987, p. 21) fazem parte da sua rotina.

Logo a solução para este problema está numa análise que comporte os múltiplos fatores acerca da história social e sonora do Choro, buscando o esgotamento das fontes e recriando o cenário dos acontecimentos. Desta forma o objeto da pesquisa é contextualizado e suportado de forma específica e aprofundada, revelando o compromisso de uma pesquisa enriquecedora e esclarecedora.

Nesta perspectiva, uma das hipóteses é considerar o Choro como um gênero equivocadamente classificado a partir de pré-conceitos herdados da formação das classes sociais logo no Rio de Janeiro do século XIX. Problema que é acentuado pelas elites cariocas na ânsia de distinção de classe e negação da cultura das classes menos privilegiadas. Caracterizando como subproduto o material cultural sonoro destas classes populares, entendidas como "povo" em geral, elevando o produto importado europeu como superior em termos de valor estético.

E tanto o fato se comprova que os instrumentistas e compositores brasileiros perderam espaço para a grande leva de instrumentistas, compositores e intérpretes europeus que foram desembarcando no Rio de Janeiro contratados pela corte de D. João VI para "elevar" o nível musical da cidade. Um incentivo às artes e a música que menosprezou a produção musical dos profissionais nativos, e por outro lado elevou a patamar de "superior" a música europeia importada.

Esta questão emerge com maior força quando se analisa o papel do negro escravo e músico na formação e estruturação de alguns gêneros de música urbana brasileira, como é o caso da Modinha e o Lundu. Pois sendo donos de notório refinamento no trato dos instrumentos musicais, oriundo de "suas atividades diárias [...] no aperfeiçoamento da sua técnica" segundo Napolitano (2005, pg. 43), os fez criarem "uma tradição musical complexa e plural, que trazia elementos diversos enraizados do século XVIII e início do XIX [...] estilos e modas musicais européias "sérias" (neste campo, o barroco foi dominante) e ligeiras, como a polca e a valsa".

Portanto há no entendimento sobre a história da música brasileira estas incoerências quanto às classificações e categorizações dos movimentos musicais e culturais, representados por gêneros e estilos. Cabe às novas pesquisas quebrar estes estereótipos preconceituosos muitas vezes, e pensar os movimentos a partir de seus elementos próprios, valorizando o que é real e perceptível em detrimento de antigos e ultrapassados rótulos imprecisos.

Por este viés explica-se a proposta desta pesquisa em sua estrutura formal, onde logo no título o problema é apontado quando se coloca a ênfase na relação do erudito e do popular pensando na flauta transversal de Plauto Cruz na história do Choro. Temática que representa a preocupação em abordar ideias ainda pouco exploradas na historiografia musical contemporânea. Neste caminho os anos de 1940 a 2002 representam o recorte temporal que coincide com o abandono da situação de amadorismo de nosso personagem flautista Plauto Cruz e, portanto, sua profissionalização como músico-flautista chegando até sua última produção discográfica no ano de 2002 com o Cd "O Mago da Flauta".

Introduzindo o primeiro capítulo, tem-se uma pequena construção história da flauta em âmbito de surgimento e evolução nos tempos históricos imbricados à evolução da Humanidade. Nesta trajetória, do ponto de vista dos aperfeiçoamentos e utilização de novas técnicas e recursos mais avançados, a flauta transversal é apresentada ao leitor a fim de contextualizá-lo sobre sua história ao longo dos séculos.

Ao desenhar esse trajeto, pretende-se então desembarcar com a flauta transversal no Brasil e no Choro, revelando já em fins do século XIX, um instrumento que apresenta múltiplas possibilidades sonoras ligadas às mais variadas vertentes musicais existentes. Todo esse processo, fruto de alguns séculos de evolução organológica e técnica, que na música brasileira vai ser assimilada e incorporada não de forma linear, mas sim, através de tensões de acordo com a própria relação com a sociedade e seu tempo cronológico.

Neste capítulo a história do Choro como produto da síntese erudita e popular é detalhada a partir das disputas de classe que formam a sociedade brasileira, refletidas no surgimento dos primeiros gêneros musicais urbanos e híbridos no Rio de Janeiro. Além disso, a sonoridade da flauta transversal no âmbito das vertentes popular e erudita no Choro é revelada com maiores detalhes e riqueza de elementos.

No segundo capítulo a trajetória e o legado do compositor e flautista Plauto Cruz são maximizados, voltando a atenção para seu contexto regional de música em conexão com a própria história do Choro do Rio Grande do Sul. Trata-se de colocar em evidência suas principais características como compositor e intérprete, pertencente a um espaço geográfico social e musicalmente construído, a fim de compreendê-lo através de suas vivências e heranças oriundas de seu entorno social.

Para que esse contexto (social, político, econômico e sonoro) seja bem retratado, são utilizadas fontes orais, bibliográficas e áudio-visuais, uma vez que somente a multiplicidade destas fontes pode revelar o mundo do artista e o mundo ao seu redor. Uma busca pela identidade do artista enquanto agente de seu meio social, pelo qual a música é um elo. Não abstraindo de tecer os fios que suportam a relação entre o erudito e o popular pelo flautista e compositor, mais conhecido por "Mago da Flauta", alguns apontamentos a esse respeito são tecidos.

Para finalizar, o terceiro capítulo tem como tema central o erudito e o popular no Choro e na obra de Plauto Cruz, onde são analisadas suas composições e execuções e elencados os elementos que o flautista utiliza tanto para compor quanto para interpretar seus Choros. É feita uma análise de algumas partituras, discos e CDs gravados pelo flautista a fim de marcar os elementos que fazem parte desta linguagem de flauta criada por Callado e Reichert e incorporada por Plauto.

A análise está calcada em elementos como Forma e Estrutura, o papel do compositor, a composição e o arranjo, bem como, a partitura do Choro, o contraponto, a harmonia, a melodia, o ritmo, o improviso entre outros. Ao propor esta metodologia de trabalho, baseada na pesquisa e apresentação histórica do tema e dos conceitos abordados,

inserindo o personagem e o instrumento em destaque quanto o seu contexto e importância para o diálogo e exemplificado na forma da linguagem musical os pontos elencados acredita-se que esta pesquisa pode colaborar para outro lugar mais comprometido sobre a história do Choro, da flauta transversal e do flautista e compositor Plauto Cruz.

1 A FLAUTA TRANSVERSAL NA HISTÓRIA DO CHORO

Notadamente, a música, na humanidade, teve seu início basicamente ligado a dois elementos considerados como a matéria-prima, se assim podemos designar de tudo o que seguiria como criação ou elaboração humana para essa arte que são: o som e o ritmo. Se pensarmos nas relações entre os termos e seus conceitos, necessariamente o primeiro contemplaria todos os outros, pois música tem por matéria-prima a combinação de sons e de silêncios, sendo que o ritmo mais estaria ligado a uma das maneiras de manipular materiais possivelmente sonoros do que propriamente a essência da matéria abstrata dessa arte.

Nesta perspectiva, a respeito de som e ritmo, tem-se, nos primeiros povos da humanidade, a evidência muito grande de criação musical vinculada às manipulações sonoras que contemplam uma atmosfera sonora, caracterizando-os como criadores de manifestações musicais essencialmente rítmicas, não desprovidos de recursos instrumentais melódicos e harmônicos, mas que em tal proporção de manipulação pode-se evidenciar em menor escala.

Essa próxima relação entre o homem e o ritmo é tão necessária quanto a própria natureza que o cerca, pois compõe parte de sua socialização, inclusive em suas realizações ritualísticas permeando a sua vida cotidiana e servindo-lhe de amparo sonoro para suas exteriorizações corporais e espirituais. O corpo e o ritmo (o ritmo não melódico diga-se de passagem) permearam a essência da criação de música dos primeiros povos humanos, servindo-se um do outro nos seus principais momentos de socialização, nos quais a música, o ritmo e o corpo entravam em completo ritual de união carnal e espiritual.

Entre esses povos, a manifestação musical da qual mais se tem mais notícia foi a vocal, coral uníssono essencialmente, movidas inclusive pelo espírito de coletividade entre os integrantes desses povos, onde a individualidade não era muito desenvolvida, e onde também a música instrumental praticamente inexistia (ANDRADE, 1980, p. 24).

Segundo Candé (1994), em 9000 a. C., os primeiros fenômenos sonoros organizados apareceram juntamente com as primeiras sociedades em formação, aparecendo tal manifestação de maneira sistemática, não como apenas uma maneira delirada de produzir ou manipular alguns sons produzidos pelo corpo ou por um ou outro instrumento musical. Para Candé (1994, p. 50), “um dos primeiros testemunhos de atividade musical de

que dispomos data deste período (Neolítico) de importantes transformações: uma gravura rupestre magdaleniana representando um tocador de flauta ou de arco musical (gruta de Trois Frères, Ariège, c. 10000 a. C.)”.

Durante a Pré-História, com base em achados arqueológicos principalmente compreendidos por interpretações de figuras e desenhos rupestres pelos pesquisadores em cavernas, tumbas egípcias, bem como por relevos altos e baixos, pretende-se mostrar a existência da flauta já nessa etapa da vida humana, compreendendo, portanto, a Pré-História da Humanidade. Logo, nesse período, a flauta se mostrava parte integrante do cenário musical, mesmo que simplória, pelo que se consegue perceber pelos modelos de flautas e os rudimentares recursos que apresentavam.

Na transformação do pensamento humano da Antiguidade para o Cristianismo, segundo Andrade (1980), “enquanto os povos antigos conceberam o Som como elemento sensitivo, o Cristianismo o empregou como elemento pelo qual a alma comovida se expressa em belas formas sonoras” (1980, p. 35). Na música, esse pensamento é refletido de tal forma a surgir a manifestação musical que coloca, segundo Peter Wagner, como sendo algo que “não se vê na evolução histórica da música nada de comparável ao Gregoriano como melodia”.

Delinear a história da flauta na música anterior ao século XV é bastante difícil do ponto de vista dos documentos existentes, principalmente porque a primazia estava na música vocal, sendo que a Igreja, como detentora de um poder maior – para, inclusive, influenciar a criação musical, no que diz respeito à sua essência musical – era detentora da lealdade vocal em seus cânticos, abrindo uma possibilidade instrumental somente para o acompanhamento do órgão, o que faz com que a música essencialmente instrumental se desenvolva paralela e escassamente fora dos palácios sacros. Portanto, evidências dessa música instrumental são raras e sem muita precisão de informações, referentes a esse período, fazendo com que a flauta também careça de maiores descobertas nesse período, reforçado inclusive pela falta de um sistema solidificado de escrita que proporcionasse uma escrita mais precisa e que perdurasse por mais tempo.

Seguindo essa premissa, de tão importante que a música vocal se mostrava nesse período, era a então chamada música erudita, pois as elaborações e invenções, bem como, novas técnicas e novas abordagens se davam em torno dessa manifestação musical. Seus significativos avanços em detrimento da música instrumental que levaria algum tempo para ser incorporada ao dia a dia dos instrumentistas e compositores, bem como do universo musical daquele tempo justificou sua posição.

A música instrumental é restrita apenas em algumas linhas melódicas, principalmente em contraponto nos motetos, mas sem uma preocupação solista que a coloque de fato como fundamental no arranjo desta manifestação musical. Sobretudo, tem-se a presença mais marcante seguindo de notação mais detalhada da música para alaúde, podendo ser seguida de outros instrumentos musicais (conforme ocasião) como vielas, guiternes e as flautas.

1.1 Uma breve história da flauta

Levando em conta esses fatores a respeito do surgimento etimológico da flauta, recai-se sobre as mesmas imprecisões que se têm a respeito do próprio surgimento do instrumento junto à humanidade. Sobre essa perspectiva, o que se trabalha é com hipóteses, e a primeira, segundo Filho (2009, p. 17), propõe a etimologia de uma maneira onomatopeica para a flauta, levando em consideração fatores que se fundem na imitação do som do instrumento como acontece com o bombo, cuja nomenclatura tem origem no som do instrumento, que faz “bum bum”.

Partindo para uma segunda alternativa, mais convincente do ponto de vista histórico, tem-se a explicação voltada para a derivação da palavra “flatus”, de origem latina, e provável palavra que originou o nome “flauta”, significando “flatu”, respiração ou vento. Para complementar, segundo Filho (2009, pg. 17), "o termo ou nome "flauta", designou, durante muito tempo e, principalmente na Antiguidade, todos os tipos de flautas, com suas mais diversas variações".

Logo nos primeiros povos e sociedades a flauta permaneceu com poucos registros que possibilitem uma afirmação mais sólida sobre sua existência e sua aplicação no dia a dia musical desses grupos. Tanto que, baseado em documentos, comprova-se a presença da flauta doce na Idade Média, datando o século XI com os modelos de flauta doce de Dordrecht e a flauta doce de Göttingem.

Durante a Idade Média, considerando os anos de 500 d.C. até meados de 1450 d.C. a flauta designou vários instrumentos musicais, sendo que os executados horizontalmente acabaram sendo chamadas de flauta transversal e os que eram executados verticalmente, de flauta doce. Neste período a flauta era mais encontrada na música profana (vivenciada fora

das paredes eclesiásticas) em virtude da música da Igreja não conceber o uso de praticamente nenhum instrumento musical que não fosse o órgão acompanhando o canto.

Inicialmente, compreendendo a Idade Média até o século XVI, os instrumentos musicais viveram na companhia do povo, até porque a música vocal imperava na Igreja e a polifonia vocal detinha o eruditismo de ser a música mais pura que existia. Com o povo, os instrumentos musicais serviram de acompanhamento o canto precário na necessidade primária de sustentação do ritmo e o apoio melódico.

A música instrumental ficou, até meados dos séculos XIII e XIV, servindo principalmente de acompanhamento ao canto, à dança e ao improviso e por muitas vezes, dobrando as vozes. Somente a partir do século XV a música instrumental se desenvolveria com maior ênfase no cenário musical, motivada principalmente pelos progressos da lutheria, o movimento em torno da música dos diletantes ou ainda da música de câmara e o impulso causado pela edição de partituras e as composições específicas para instrumentos.

Quanto à sonoridade dessas flautas, tanto da Idade Média quanto em boa parte da Renascença – devido ao seu tubo ser inteiriço e as furações realizadas sem muito cuidado acústico (algo compreensível para a época, a julgar que este estudo seria aplicado na construção dos instrumentos musicais e na flauta, somente século adiante) ficou marcada por inúmeros problemas de afinação. Regra quebrada somente pela flauta baixo, a qual, construída em duas partes, originou posteriormente outras flautas de diferentes tamanhos formando a família das flautas doce.

Na Renascença, os instrumentos musicais de sopro se desenvolveram muito, na maioria das vezes mantendo suas formas da Idade Média. Embora não tenham sido reinventados estes instrumentos receberam aperfeiçoamentos impulsionados pelo trabalho dos luthiers, com modelos que variaram as formas e tamanhos. Este movimento ocasionou um novo agrupamento dos instrumentos em famílias, como é o caso das flautas e das charamelas.

Para marcar a tamanha popularidade que a flauta adquiriu durante os anos da Renascença e o período Barroco, recorre-se à citação que descreve quais os fatores que colaboraram para este ganho de popularidade do instrumento. Tal registro destaca que, inclusive, Henrique VIII, rei da Irlanda e Inglaterra nos anos 1485-1509 e 1509-1547, respectivamente, possuía 72 flautas transversais e 76 doces.

Fatores tais, como: a evolução dos costumes, aprimoramentos técnicos implantados no instrumento, a manufatura de flautas com diversas dimensões, inserção de chaves, publicações de estudos, instruções para o aprendizado, aperfeiçoamento técnico e execução, possibilitaram à flauta um ganho de popularidade tal, que, [...] tornou-se um dos instrumentos mais populares da Itália e da Inglaterra. (FILHO, 2009, p. 67).

Nos primeiros agrupamentos musicais da Renascença há uma mistura indiscriminada de instrumentos onde a flauta é unida ao alaúde, ao corneto, trombone e conjunto de violas. Quem primeiro se interessou pela questão do arranjo instrumental, uma melhor organização desses instrumentos foram Gabrieli e Monteverdi, e mesmo assim, pouco ou nada se tem de evidência da formação de orquestras de qualquer tamanho. Pensando nos moldes que surgiriam no período Barroco, algo muito superficial teria início nesse período, tanto que iriam aparecer de forma mais cristalizada no próximo século.

Surgiram, nesse período renascentista, diversas formas instrumentais, especialmente em razão do grande alcance dos alaúdes e teclados. Entre essas formas, estão a Variação, a Canzone, o Ricercare e a Dança. Logo no período Barroco, a música instrumental se solidifica, ainda fruto do movimento que havia iniciado no século XV. Formaram-se famílias de instrumentos, estruturando orquestras e grupos mais bem equilibrados, contando com a base nos instrumentos de cordas. A flauta continuaria no naipe das madeiras a serem incorporadas posteriormente na orquestra, firmando sua posição juntamente com os outros instrumentos do mesmo naipe, com caráter solista.

Com sua inserção na orquestra, a flauta transversal ganha mais prestígio entre os músicos e compositores no período Barroco, tanto que a flauta doce, muito apreciada neste período, inicia um processo de enfraquecimento no cenário musical. As duas permaneceram sendo usadas com mesmo grau de importância, sendo que, posteriormente, das primeiras décadas do século XVIII em diante, a flauta doce perderia naturalmente espaço para a transversal por inúmeros motivos, entre eles a maior possibilidade expressiva da concorrente aliada à tessitura mais estendida e às mais variadas possibilidades tímbricas que ela apresentava justamente por ter uma tessitura extensa.

Essas modificações se intensificaram no período Barroco por conta da maior valorização da música instrumental e a necessidade dos instrumentos em geral, entre eles a flauta transversal, em atender as exigências destas manifestações musicais. Tal fato acaba deixando a flauta doce com menor privilégio dentro do ambiente musical, principalmente da orquestra, quando esta exige mais recursos dos instrumentos e dos instrumentistas.

Segundo Andrade (1980, p. 102), “a floração instrumental solista principia no séc. XVII. É com esse século que se desenvolvem a técnica e as formas principais da música instrumental”. Nesse século também rivalizam de maneira a causar confusão na música polifônica os Modos e a Tonalidade, caminhando para, no Romantismo, fixarem-se as formas e o instrumento sonoro.

Com essa floração e emancipação da música instrumental no período Barroco, por volta do século XVII e parte do XVIII, surgem em diferentes países, características particulares no que diz respeito à música, não no que se refere ao sistema musical, que é comum em toda a Europa, mas pelas distinções de estilo e escolas nacionais que se formariam. Entre as nacionalidades de maior destaque nesse momento da música instrumental estão os italianos, os alemães, os franceses e os ingleses, destacando de maneira geral uma produção mais ativa para os instrumentos do teclado, órgão entre os alemães, e cravo e órgão entre os franceses.

No que tange à orquestra, no período Barroco, ela marca um novo momento para a música instrumental, e aquela que estava menos privilegiada que o canto, agora praticamente o ultrapassa em popularidade e prestígio. Isso porque ela se desenvolveu e evoluiu principalmente em termos de possibilidades sonoras e amplitude de tessitura, bem como, motivada pela atenção maior de compositores e instrumentistas, que impulsionou o aperfeiçoamento dos instrumentos musicais.

Todo esse movimento de evolução das possibilidades sonoras dos instrumentos atendendo a um movimento de expansão e fixação ainda maior da orquestra dá origem, no período Barroco, ao que até então não se tinha na música instrumental, o virtuosismo. Primeiramente, ele atinge o violino e os instrumentos de cordas, componentes fixos da orquestra, posteriormente expandindo para os demais instrumentos dos outros naipes, alguns deles recentemente incorporados à orquestra, como é o caso da flauta.

A flauta aparece como instrumento musical requisitado e apreciado pelo compositor Johann Sebastian Bach que atestou sua preferência pela flauta, oboé e instrumentos de sopro em geral, utilizando-os frequentemente em sinfonias de aberturas de óperas e acompanhamento instrumental de peças vocais com orquestra de câmara. “Bach revela preferência marcada pelo instrumento mais querido do Rococó, a flauta [...] Entre as *Sonatas para flauta e cravo*, a *em si bemol menor* é a obra-prima” (CARPEAUX, 19-- , p. 76).

Esse período estimulou muito o uso dos diferentes recursos dos instrumentos musicais pois, inseridos na atmosfera do virtuosismo, os instrumentistas procuravam, a

cada nova execução, mostrarem-se mais evoluídos tecnicamente e, para isso, os instrumentos deveriam proporcionar melhores condições. Isso fez com que os luthiers aparecessem ainda mais para o cenário musical, uma vez que detentores do poder de proporcionar a tão necessária evolução dos instrumentos, gozaram de grande prestígio.

A flauta transversal recebe, nesse mesmo momento, datando, portanto o século XVII, inovações que transformam a perspectiva do instrumento melhorando desde as questões de sonoridade propriamente tímbricas, até aspectos mais específicos, como afinação, intensidade, suavidade no som, além de maior conforto e menor quantidade de ar para se produzirem as notas. Isso é devido a inovações promovidas essencialmente pelos luthiers, que passavam boa parte de seu tempo promovendo mudanças que atendessem ao progresso e constante exigência dos instrumentistas motivados pelo momento composicional voltado para a música instrumental.

Dentre os aspectos melhorados estavam o mecanismo aliado ao chaveamento do instrumento, aperfeiçoamento que se fez importante justificado pelo fato de que poderia proporcionar ao executante maior liberdade em termos de agilidade na hora da execução. Além disso, este avanço colaborou para um maior conforto para o executante, elemento estritamente ligado ao virtuosismo, uma vez que, o manuseio fosse mais natural e confortável teria reflexo direto numa melhor homogeneidade sonora nos vários registros do instrumento.

Na passagem dos séculos XVII e XVIII, a flauta teve seu momento áureo, onde gozou de prestígio de compositores, instrumentistas e luthiers, todos em prol do instrumento, visando cada um deles aproveitar ao máximo a popularidade que o instrumento detinha naquele momento. Tudo passou a ser importante no processo de construção da flauta, desde o material a ser utilizado, a perfuração e a noção de formato do tubo, bem como o uso de chaves e a divisão das partes da flauta em tamanhos menores, tudo reflexo na sonoridade final do instrumento.

Esse pensamento é justificado pela afirmação de Filho (2009, p. 74) quando este destaca que “o objetivo maior de todo o construtor de instrumentos musicais daquela ou mesmo de época mais remota era, construir um instrumento musical com um nível tal de perfeição [...]”. Nessa linha de evolução, a flauta seguiu recebendo novas chaves. A contar as oito primeiras, somou-se a do Ré# e mais duas, na proporção que, antes das modificações de Böehm, ela numerava 11 chaves.

Na busca pela ampliação da extensão da sua tessitura, a flauta recebeu, por volta da segunda década do século XVIII, inovações que deram conta de aprimorar principalmente

a questão da afinação. Entre essas inovações, está a construção do instrumento em duas partes, com acessórios de diferentes tamanhos para a regulagem de afinação, além da inserção de um suporte de afinação e a segunda chave, do Do# e a cortiça ou rolha, para ajustar a afinação do instrumento.

Por melhoria de afinação, a flauta passou por inúmeras atualizações e modificações, sempre testadas pelos instrumentistas da época, e, conseqüentemente por vezes aprovadas ou não. Muitas das inovações realizadas como a adição de chaves, mudanças no tamanho e na quantidade de partes do instrumento não promoveram resultado muito satisfatório, fato que exigia dos compositores atenção na composição das obras para o instrumento. Ele deveria estar atento para as tonalidades em que a flauta soaria mais afinada, uma vez que determinadas tonalidades apresentavam defeitos de afinação. Entre as tonalidades mais seguras para o instrumento estavam a de Dó, Sol, Ré e Lá Maior.

Todos esses problemas de afinação faziam da flauta um instrumento amado e odiado ao mesmo tempo. Amado pelos instrumentistas que sabiam e aceitavam as suas deficiências e lidavam com a realidade, e odiado por alguns compositores que não suportavam tais deficiências de afinação. Isso fez com que a flauta perdesse popularidade entre os compositores e instrumentistas, evidenciando um momento de certa decadência do instrumento até que esses problemas de afinação fossem solucionados, o que iria ocorrer logo na passagem do período Barroco para o Clássico.

Rompendo as barreiras estilísticas do período Barroco e adentrando ao Classicismo, a flauta transversal recupera seu elevado grau de prestígio no cenário musical principalmente na música de concerto, motivada pelas suas possibilidades sonoras cada vez mais evoluídas e suas melhorias constantes de afinação. Esse período ficou marcado pela importância da música instrumental representada por algumas formas composicionais como a Sonata, o trio, o quarteto de cordas, a sinfonia e o concerto.

A flauta transversal teve neste momento o que muitos chamam da fase da abordagem mecânica, pois inovações foram feitas para facilitar a digitação e, conseqüentemente, a execução do instrumento. Além disso, melhoramentos na afinação foram realizados, inclusive pelo uso de novas chaves. Dentre tais inovações, estão as incorporações de novas chaves como a do Sol#, a do Sib e a do Fá, totalizando uma flauta com quatro chaves.

Paralela a essas evoluções, o corpo do instrumento ganhou maior comprimento, proporcionando maior qualidade sonora e melhorias no sistema de digitação. Foi adicionada a chave para a nota Dó que deixou a flauta mais segura em termos de afinação,

com maior facilidade e segurança no dedilhado além de uma sonoridade mais rica e equilibrada.

Logo ao final do século XVIII, depois de adotar inovações que trataram de melhorar o funcionamento do Fá, (com nova furação para uma nova chave que proporcionou maior precisão na passagem desta para outras notas) a flauta tomou uma forma definida, mantendo-se com a mesma disposição de chaves e orifícios até boa parte do século XIX. Esta realidade mudaria significativamente com a entrada das primeiras décadas do século XIX, a partir da figura de Theobald Friedrich Böhm e suas inovações.

Alemão, nascido em Munique, no ano de 1794, Böhm era ourives e flautista renomado, principalmente pelo cargo de flautista da Orquestra da Corte Real Bávara. Suas inovações começaram muito antes das, propriamente ditas aparições do novo instrumento. Isso se deu devido às constantes apreciações que ele fazia de outros flautistas, sendo que a partir dessas análises, diagnosticava as necessidades que o instrumento apresentava.

Tal percepção fez com que propusesse uma flauta de madeira, com tubo ligeiramente cônico e com um sistema de digitação que seria composto de orifícios fechados com chaves e com os dedos, sendo que esse novo sistema de chaveamento tinha como objetivo prolongar a ação do dedo quando este não chegasse aos orifícios por meio de chaves. Esse novo sistema de chaveamento e digitação marcou um pensamento voltado para a qualidade sonora partindo de conceitos de acústica para a perfuração dos orifícios, aliado ao mecanismo de chaveamento direcionado para um maior conforto do executante. Esses fatores popularizaram ainda mais a flauta.

Diferentemente do modelo padrão de digitação proposto por Böhm que é utilizado em nossa contemporaneidade, em meados do primeiro cinquentenário do século XIX coexistiam muitos sistemas de digitação para a flauta transversal. Segundo o autor:

Esta época correspondeu à Era Industrial, quando foi comum todo o tipo de invento e aperfeiçoamentos nos já existentes, conviveram diversos sistemas; tais como: Pratten, Clinton, Radcliff, Giorgi, Briccialdi, Tulou, Pfaff [...] Euler e Meyer; este último, considerado o maior concorrente do Sistema Böhm. (FILHO, 2009, p. 88).

Isso ocorreu porque cada construtor de instrumento, assim como o fez Böhm, inseriu em seu modelo de flauta alterações, e propunha à sua maneira, cada qual levando em consideração as suas necessidades e particularidade que muitas vezes faziam das

flautas peças únicas, conduzindo o instrumentista na lealdade de seu sistema, sendo que se a trocasse, não conseguiria se adaptar e garantir uma performance em mesmo nível de qualidade em outro modelo de flauta.

Estudando cada vez mais para oferecer um modelo que suplantasse todas as necessidades dos instrumentistas, desde qualidade sonora até conforto ao executante, Böehm estudou acústica e procurou aplicar seus conhecimentos em um novo modelo de flauta. Promoveu mudanças no material de construção do instrumento enunciando, no ano de 1847, a flauta de prata.

Além dessa modificação, segundo Filho (2009, p. 90), ocorreram modificações como “o corpo confeccionado com formato cilíndrico (anteriormente a Flauta Böehm tinha o seu corpo de forma cônica)” onde conforme o autor “apenas o bocal permaneceu com o seu formato cônico e com sua cabeça com a chamada Parabólica [...], este modelo de concha substituiu os antigos anéis, que ficou conhecido como Modelo Platô”. Além disso, foi mudado o orifício da embocadura, promovendo-o com um novo formato: o de um retângulo alongado.

Por fim, segundo Filho (2009, p. 91), ao vender os direitos de produção da flauta para a empresa inglesa Rudall & Rose no ano de 1847, outras mudanças foram realizadas, sendo acrescentada uma nova chave para fechar o Sol# da mão esquerda, com auxílio de uma espátula. Esse modelo de flauta Böehm permaneceria sendo adotado por um tempo, pois, dentre todos os que foram sendo sugeridos, continuou sendo o que melhor atendeu às necessidades dos flautistas e aliou um bom custo benefício para a sua produção. Este modelo é o que permanece hoje em dia sendo utilizado, apenas com algumas variações entre os principais fabricantes, mas nada que altere a perspectiva do funcionamento do instrumento, ou que proponha uma nova fase para ele.

Sugiro ao leitor mais interessado em detalhes das questões acústicas e propriamente técnicas relacionadas às furações e às ilustrações das flautas propostas por Böehm, que invista na leitura do artigo de Sávio Araújo intitulado “A evolução histórica da flauta até Böehm”, no qual o autor apresenta com maiores detalhes as questões aqui abordadas.

1.2 O som da flauta: aspectos de organologia, acústica e técnica

A matéria-prima da música é o som, ele é responsável por todas as sensações auditivas que temos desde uma frase musical até um concerto orquestral. Nesta perspectiva é que se propõe analisar alguns conceitos relativos à sua produção e propagação compreendendo especificamente o processo acústico e físico-técnico da produção do som na flauta transversal.

Portanto retratar a produção do som na flauta revela-se um elemento importante para dar início à análise aqui proposta, destacando as propriedades do instrumento buscando a essência do seu processo de construção da sonoridade. Tal processo terá reflexo nas futuras análises que permeiam os assuntos relacionados aos aspectos da composição, performance e apreciações musicais ligados ao erudito e ao popular no Choro.

O som, segundo Filho (2009, p. 11), é definido como um “fenômeno acústico que consiste na propagação de ondas sonoras produzidas por um corpo que vibra em meio material elástico (especialmente o ar)”. Esse “meio” de propagação do som pode ser gasoso, sólido ou líquido, eis que o som não se propaga em ambientes onde o meio é vazio, ou seja, destituído desse material condutor e propagador.

A propagação do som se dá de diferentes maneiras e de acordo com cada material condutor, ou melhor, de acordo com cada meio material que proporcionará essa propagação da onda sonora, fator este que está estritamente ligado à evolução dos instrumentos musicais ao longo dos séculos, inclusive a flauta. Por meio destes critérios diversos foram sendo incorporadas análises que visavam buscar uma melhor sonoridade e propagação dessa onda sonora a partir de diferentes materiais que influenciam a característica sonora de cada instrumento musical.

Especificamente sobre os instrumentos de sopro – dentre os quais se destaca a flauta, tem-se uma evolução significativa no sentido dos aprimoramentos técnico, físico, acústico e organológico do instrumento, desde os ajustes de afinação, mecânica e digitação, até a estética desses instrumentos. Da mesma maneira que os grupos sociais vão aprimorando suas técnicas e habilidades nas conquistas e inovações nos diferentes campos da existência e das necessidades diárias, nas artes e na música esses aprimoramentos vão acontecendo progressiva e sucessivamente, como uma necessidade e um reflexo destas sociedades. A música vai refletindo e sendo refletida pela sociedade que a manipula.

Primeiramente, é preciso que compreendamos os termos que serão aqui aplicados, sendo a acústica o mais importante neste primeiro momento. Por acústica, compreende-se uma parte da física que estuda as oscilações e as ondas correntes em meios elásticos, compreendendo frequências sonoras que vão essencialmente de 20 a 20.000 hz (hertz). Essas ondas e oscilações são percebidas pelo ouvido humano como sons.

Ao tratar especificamente do material de construção dos instrumentos musicais de sopro, cada um deles tem aspectos acústicos particulares que os diferenciam de maneira acentuada. A flauta doce e a flauta transversal apresentam diversas possibilidades em termos de materiais de construção, marcados pela característica sonora adotada para cada um deles ao longo dos períodos históricos. Uma essencialmente de material sintético e madeira, e outra tendo passado pela madeira, metais diversos e mais recentemente, a partir do século XIX e XX de prata e ouro.

A primeira com uso de chaves de plástico e pouco metal e a segunda com chaves essencialmente em metal, prata e ouro. Fatores que do ponto de vista acústico da construção do instrumento estabelecem parâmetros fundamentais de análise como o timbre, a sonoridade mais brilhante, mais opaca ou aveludada, macia ou fechada e até mesmo a afinação e homogeneidade do som. O material e a maneira como são construídos estes instrumentos é fundamental para delimitar sua sonoridade e conseqüentemente, o produto musical que por meio dele será produzido.

Quando se consideram estas questões na análise, conseqüentemente a abordagem volta-se para o que foi tratado no início do capítulo que é a evolução dos instrumentos musicais ao longo dos períodos históricos. Onde as limitações e na inversa proporção os avanços nos fazem compreender a importância do processo desde os primeiros modelos e formatos, bem como, dos materiais de construção dos instrumentos inicialmente em madeira (ébano, grenadilha e outros) até o metal, a prata e o ouro.

É neste ponto que a História e a Música como campos independentes de conhecimento se fundem, onde a sociedade deixa-se representar pela sonoridade da música de seu tempo e a sonoridade representa as melhores possibilidades de seu meio social. A partir deste elo estabelecido pode-se desvendar o que as análises mais superficiais e individualizadas não revelaram. Significa compreender que a flauta do século XVII não poderia ter sido a flauta do século XIX porque as sociedades e suas técnicas e contextos eram distintos.

Nessa perspectiva, os luthiers, bem como, tempos mais tarde as fábricas de instrumentos, têm papel fundamental nessa discussão, pois a partir de seus produtos, sua

tecnologia, ou na inversa proporção seu trabalho manual e artesanal, influenciam nas sonoridades de cada tempo histórico. Cada marca de instrumentos possui variações, adaptações, inovações, mesmo que singelas nos seus instrumentos, marcando uma constante variação de sonoridade a partir de seus princípios, e cabe ao analista prever e contemporizar essa variação.

Com o clarinete, instrumento musical pertencente ao naipe das madeiras da orquestra, assim como a flauta, verifica-se exatamente o que foi falado. O clarinete tem sua história iniciada na primeira metade do século XVII numa tentativa por parte do construtor de instrumentos Johann Christoph Denner de aperfeiçoar a flauta doce. Essa tentativa de proporcionar à flauta doce maior projeção sonora (dinâmica) fez com que ele adaptasse uma palheta de bambu à flauta, iniciativa que obteve sucesso, mas que por sua vez, fez com que decaísse ainda mais o prestígio da flauta doce.

Desta tentativa surgiu o chalumeau, instrumento que atendia as necessidades sonoras de Denner e que se aproximava muito da sonoridade do futuro clarinete. Mas, nossa questão principal está no fato de que seguindo seu processo evolutivo o clarinete chegaria ao período Clássico contendo cinco chaves e com o corpo construído em madeira, inovações que não parariam por aí. Nos séculos XVIII e XIX o clarinete receberia novas chaves e novas propostas de sistemas de digitação, chegando a um modelo padrão composto de 17 ou 18 chaves, e com sistema de digitação definido por Böehm. Sistema que deixou o chaveamento mais facilitado e confortável para o executante.

Este clarinete clássico¹ não apresentava déficit de tessitura em comparação ao que se utiliza contemporaneamente, muito pelo contrário, mantinha as possibilidades que o recente apresenta. A grande questão reside no fato de que a madeira era menos afetada pelos metais (chaves e pinos) do que este que este contemporâneo. Uma faca de dois gumes, pois, na medida que a sonoridade abriu espaço para a facilidade de chaveamento, ou ainda, transformou a sonoridade do instrumento.

Há que se considerar, ainda, que a sonoridade do clarinete clássico não é a mesma de um clarinete com sistema de digitação Böehm. Portanto, se quisermos saber qual a sonoridade do clarinete clássico nas composições de Mozart, por exemplo, que compunha para este clarinete clássico, teríamos que nos remeter a esse clarinete clássico e não a este clarinete "evoluído" que temos.

¹ Entende-se aqui o termo clássico como o período da história da música compreendido entre a segunda metade do século XVIII e início do século XIX.

A sonoridade é outra, evidentemente. Portanto, chega-se à conclusão de que, sonoramente falando, quando se ouve uma orquestra contemporânea executar uma peça de Mozart para clarinete, composta no período clássico, a menos que se tenha um clarinete clássico, tem-se uma amostra (do ponto de vista da sonoridade do período) meramente ilustrativa da obra, não representando a realidade sonora do período.

Todas essas colocações apontam para um questionamento mais profundo que diz respeito à sonoridade dos instrumentos musicais, bem como às suas apresentações organológicas e seus aspectos estritamente acústicos físico-técnicos que abarcam para si transformações contextuais que norteiam a evolução do instrumento musical ao longo do tempo. Dizer, portanto, que se ouve hoje a mesma sonoridade da flauta que se ouvia no período barroco é equivocado, caracteriza-se uma ingenuidade auditiva e perceptiva, se o grupo que a executa não apresentar instrumentos que sejam condizentes com tal período.

Pode-se dizer que, em virtude disso, alguns instrumentos musicais caracterizam-se com diferentes sonoridades alocadas a cada tempo histórico e sociedade, diretamente ligado ao seu processo evolutivo e suas constantes mudanças. Entre eles pode-se marcar o já citado clarinete, o violino, trombone, piano, flauta e tantos outros.

O som nos instrumentos de sopro é produzido essencialmente pela vibração de uma coluna de ar que é estabelecida por diferentes fatores. Dentre esses, destacam-se o sopro do executante e a palheta (simples ou dupla) nos instrumentos de boquilha (clarinete e saxofone, fagote e oboé, respectivamente), e o bocal em instrumentos, como a tuba, o trombone, o trompete e a flauta. Sendo que o bocal utilizado pelos trompetes, trombones, tubas e até mesmo trompa é diferente do utilizado pela flauta.

Na flauta transversal, o som se propaga principalmente em duas direções: uma fixa, na abertura do bocal, e outra móvel, marcada pelas diversas aberturas – ou orifícios – ao longo do tubo do instrumento, que variam de tamanho, diâmetro e disposição de acordo com aspectos acústicos. A maneira como o som se propaga na flauta é outra característica importante, pois, diferentemente do clarinete, por exemplo, ele caminha em duas direções, pois possui duas aberturas que permanecem abertas, enquanto, no clarinete, uma permanece fechada, a boquilha.

Para tanto, “seu tubo é aberto dos dois lados (embocadura e orifícios no tubo) ao contrário dos demais instrumentos de sopro (madeiras e metais), que têm um lado do tubo fechado pela boquilha e palheta, o que [...] “significa que o som produzido no instrumento se irradia sempre em, no mínimo, duas direções: uma fixa, para a abertura do bocal; e outra móvel, para os orifícios do tubo” (GARCIA, 2000, p. 41).

Seguindo na mesma ideia de propagação do som na flauta pode compreender melhor o processo a partir da citação abaixo que aponta para o fato de:

Considerando apenas as frequências fundamentais da flauta em Dó (do Si² ao Dó#4), o ponto de propagação do som move-se na direção do pé do instrumento à medida que a frequência diminui, porque o comprimento do tubo utilizado aumenta a cada orifício fechado. Por outro lado, a irradiação do som de algumas notas agudas seguem padrões mais complexos, por causa do uso de dedilhados também mais complexos. (GARCIA, 2000, p. 41)

Em seu trabalho intitulado "*A produção do som pela embocadura da flauta transversal: análise de quatro parâmetros variáveis durante a execução de um trecho musical*" os autores Barbosa Jr. e Robatto (2014, p. 31) colaboram dizendo que sobre o olhar da acústica "o funcionamento da flauta pode ser descrito como uma ligação entre os modos hidrodinâmicos de um jato com o modo acústico de um ressonador. O jato de ar é laminar quando as condições de sopro são satisfatórias (Cossette et al, 2010: 657)".

Seguindo pelo caminho da produção do som na flauta pelos aspectos acústicos de sua abordagem, outro trabalho recente aponta para o funcionamento da flauta transversal pela excitação da embocadura, e nele encontram-se noções físicas que colaboram neste sentido. O trabalho intitula-se "*Sobre a não-linearidade de fenômenos acústicos e o funcionamento da flauta transversa: uma incursão pela acústica musical*" de autoria Paulo Lima Junior, Luís Gustavo Pires Rodrigues e Maria Terezinha Xavier Silva.

Selecionei um trecho onde os autores pontuam que:

Para todas as notas da escala o flautista repousa seu lábio inferior no bocal, tocando uma de suas arestas. Enquanto isso, o lábio superior é mantido a certa distância da outra aresta do bocal. Um jato de ar deve ser lançado contra a aresta livre de maneira que parte do ar seja direcionada para o interior da flauta, enquanto outra parte é direcionada para fora. (JUNIOR; RODRIGUES; SILVA, 2012, p. 164).

Seguindo na explicação baseados na técnica da embocadura os autores complementam dizendo que "o lábio superior (ajudado pela mandíbula) controla o comprimento e a largura desse jato de ar. Assim, a técnica da embocadura envolve

posicionar os lábios e a mandíbula, controlando o vigor do sopro, para obter um som bonito e agradável" (JUNIOR; RODRIGUES; SILVA, 2012, p. 164)

Todas essas explicações pontuam a interação que todos estes elementos apresentam para a produção do som na flauta, revelando uma pluralidade de fatores que devem ser analisados sobre esta mesma sonoridade, ou nas muitas sonoridades, aplicadas aos mais variados estilos e gêneros musicais. Desta forma, desde a produção do som até o processo de gravação ou interpretação deste instrumento musical poder-se-á ter variações em um mesmo instrumentista e instrumento musical.

Sobre os aspectos da gravação do som na flauta o artigo "*Gravando a flauta: aspectos técnicos e musicais*" escrito por Maurício Freire Garcia aponta cuidados, técnicas e principalmente fatores que influenciam no produto final de uma gravação de flauta. Ele aponta para fatores que vão desde o instrumento musical até aparelhos eletro-eletrônicos que fizeram evoluir este trabalho. Segundo o autor:

Gravar a flauta é um processo especialmente complexo. As características acústicas únicas do instrumento requerem técnicas específicas de gravação para a reprodução do timbre real do instrumento. Isto é facilmente observável ao compararmos gravações de flauta em gravações comerciais. Frequentemente, o som de um flautista numa sala de concerto é geralmente percebido pelo ouvinte como completamente diferente do que ouvimos em seu CD. Algumas vezes, o mesmo instrumentista não pode ser reconhecido em duas gravações diferentes. (GARCIA, 2000, p. 40).

Quando se fala em aspectos organológicos, físicos e técnicos para a produção do som na flauta, revela-se diretamente uma distinção entre sonoridades, proveniente das diferentes combinações de materiais que cada instrumentista possui, bem como, de seu domínio propriamente técnico sobre o instrumento aliado a sua escola de formação.

Essas diferentes sonoridades são, de maneira específica, encaixadas ou alocadas em categorias que se fundem com os inúmeros elementos de cada gênero musical e cada instrumentista ao longo de sua trajetória. Este por sua vez criando sua própria sonoridade e a partir de sua escola e vivência musical, direcionada aos ambientes musicais em que foi mergulhado e as técnicas que utiliza.

O desenvolvimento de uma técnica apurada em qualquer instrumento musical exige estudo, dedicação e orientação, além de combinações de materiais que possibilitem o alcance de um nível elevado. É na combinação desses fatores, aliada a doses homeopáticas

de disciplina e repetição, que se consegue uma boa resposta no aperfeiçoamento das habilidades, sem se poder ignorar algo que é essencial para o aprimoramento técnico da sonoridade, que é a audição, a apreciação.

Apreciar outras sonoridades revela-se uma prática constante no estudo, bem como na evolução da técnica do instrumentista. A imitação está presente na essência do ser humano, imitar para evoluir e criar autonomia para, a partir dessa base sólida, imaginar e recriar novos mundos a partir do seu mundo. A sonoridade não é algo material, portanto, não pode ser fisicamente abraçada, para tanto, pode ser sentida e percebida. É nessa “subjetividade” que a arte musical perde a ciência para muitos, e na inversa proporção sustenta outras teorias.

A sonoridade como material abstrato de música, intocável e invisível, por mais que se queira em nossa contemporaneidade compreendê-la pelo olhar ou pelo tocar, faz-se necessário ouvir e sentir, porque emana de uma ação sensorial cognitiva, o que delimita, por sua vez, pré-requisitos básicos de entendimento, para que se transcenda o limite da apreciação para alcançar a audição. Outra importante discussão que neste trabalho não cabe as linhas suficientes para abordá-la.

Para elucidar a relação, trago o exemplo de uma audição, processo que é feito na maioria das vezes para se aceitar ou não um novo membro de uma orquestra, ou grupo de câmara, enfim, para se dividir os músicos em suas hierarquias de primeiros, segundos e consequentes níveis técnicos de um grupo instrumental. Por muitas vezes, os avaliadores ficam de frente para o candidato, revelando interesse em analisá-lo por completo (instrumentista e sonoridade enquanto intérprete) mas por muitas vezes, o interesse está somente no subjetivo, no intocável, mas no essencial e cerne de uma obra de arte musical, a sonoridade.

Nesse momento, os "analistas" e não os "apreciadores" viram-se de costas e, por intermédio de seu sentido mais “subjetivo”, avaliam os instrumentistas quanto à sua sonoridade, não mais quanto à figura de representação visual, mas sim o conjunto de tudo o que foi falado até agora, desde a produção do som até pormenores mais subjetivos da alma do compositor daquela peça musical.

Portanto, os elementos de produção do som na flauta determinam e influenciam diretamente no produto final de uma análise musical de qualquer que seja o gênero em questão. Isso ocorre porque englobam no mesmo processo aspectos que fazem do instrumentista, instrumento musical e todos os mecanismos de propagação do som, como o

ambiente de execução, elementos imprescindíveis para a compreensão mais profunda do elemento básico de qualquer manifestação musical que é a sonoridade.

1.3 A flauta no Brasil e na música brasileira

Certa vez, voltando de uma lição, Callado chegou a uma casa de música, trazendo sua flauta de ébano de cinco chaves. Alguém o convidou para subir, pois o Reichert ia tocar para um pequeno público.

Callado dirigiu-se ao salão. Depois das apresentações de costume, Reichert começou a audição. A música de sua autoria ainda estava em manuscrito. Era difícilima.

A execução impecável foi aplaudidíssima. Reichert que já ouvira falar referências sobre Callado, mostrou desejos de ouvi-lo.

Callado não se fez de rogado. Pediu o manuscrito, leu-o ligeiramente e tocou-o de primeira vista de um modo arrebatador. Houve verdadeiro entusiasmo entre os presentes.

Callado não quis, porém, parar aí a competição, e propôs a Reichert tocarem juntos. O belga ficaria com a música e ele faria as variações a seu modo. Houve um verdadeiro assombro ante a audácia do mestiço. Mas como se tratasse de um prélio de honra, os dois se igualaram.

Para nosso orgulho, os dois grandes flautistas se igualaram. Inegavelmente Reichert era um flautista notável, educado nos grandes centros artísticos da Europa, mas o flautista brasileiro em nada lhe ficava devendo (QUEIROZ apud DIAS, 1990, p. 34-35).

A flauta teve sua trajetória iniciada no Brasil com os indígenas que por aqui viviam e utilizavam da natureza para sobreviver e dela extraíam materiais inclusive para a construção de instrumentos musicais. Sobre as primeiras manifestações musicais de nossos indígenas, estes aparecem manipulando diversos instrumentos musicais, onde a percussão, por suas necessidades até fisiológicas, revelou-se uma habilidade inicial.

Esses instrumentos de percussão (não melódicos) tinham uma função única e determinada de apenas marcar o ritmo no acompanhamento do canto em seus momentos ritualísticos. No entanto, não eram somente os instrumentos musicais percussivos que faziam parte da vida dos indígenas, muitos outros já faziam parte como é o caso de alguns modelos de flauta.

Segundo Filho (2009, p. 32), os jesuítas, quando chegaram ao Brasil, “constataram que os nativos sabiam, gostavam e praticavam a música, possuindo até instrumentos musicais [...] tambores com crânio de gente na extremidade, a Flauta de Pan e as flautas de ossos, chocalhos de cabeças humanas, etc.”. Esses indígenas conheciam, construíam e já tocavam essa flauta, de maneira que algumas poucas foram aproveitadas nas práticas musicais dos indígenas, mas mesmo assim grande parte excluída.

Essa flauta foi banida porque, na visão dos jesuítas, esses instrumentos construídos com ossos, crânios de animais e humanos não serviam para a proposta religiosa católica, principalmente devido à sua estrutura física e organológica demasiadamente agressiva e bruta. Mas, de qualquer forma, a maneira com que esses indígenas manuseavam essas flautas era notável, contanto que logo diagnosticada pelos padres jesuítas serviu ao propósito catequético, formando um elo entre os indígenas e os padres em prol do culto e das missas nas aldeias.

Logo, em outra esfera dessa música indígena, tem-se o aparecimento da flauta sendo executada “em escolas montadas nas próprias aldeias onde [...] os padres ensinam os meninos índios; a alguns mais hábeis também ensinaram a contar, a cantar e tanger, tudo tomam bem, e há já muitos que tanger flautas, violas, cravo, e oficiam missas em canto de órgão, coisa que os pais estimam muito” (KIEFER, 1977, p. 13).

A chegada dos novos instrumentos “europeus” ocasionou uma substituição daqueles que até então eram usados pelos nativos, criando uma nova perspectiva para a prática musical entre eles. Mas foi com a entrada do negro escravo no cenário musical do Brasil que a música, principalmente a instrumental, se desenvolveu e os grupos instrumentais apareceram com maior frequência. Isso aconteceu devido à habilidade que o negro demonstrou para tocar os mais diversos instrumentos musicais, além da percussão.

A flauta, em específico, esteve presente nas primeiras bandas desse período, também chamadas de “bandas de senzala”, marcando a alegria do repertório que animava as festas dos senhores de engenho. Segundo Kiefer (1982):

No governo de João Pereira Caldas (1772-1780) é citada uma orquestra de 12 músicos, negros escravos, composta de tímpanos, 6 trompas, 2 rabecas, 2 flautas e 2 clarins, e os negros se apresentavam vestidos todos com vestidos azuis e escarlates, agaloados de galões de seda, com seus barretes nas cabeças. (KIEFER, 1982, p. 15).

Essas bandas de música faziam evoluir e aperfeiçoar os instrumentos musicais brasileiros, devido principalmente à influência de povos que já detinham grande prática destes grupos e instrumentos musicais, pois esses mesmos países influenciariam o Brasil em anos futuros do século XIX. Nesse movimento, são produzidos muitos hinos e marchas no Brasil, alguns inclusive do importante flautista Antônio Xavier da Cruz Lima, instrumentista da Capela Imperial e professor de fagote, clarinete e também flauta.

Deve-se ter em mente que a flauta transversal foi um instrumento musical que permeou os dois ambientes mais contrastantes desse período da música brasileira que data dos séculos XVIII e XIX que é o profano e o sacro. O profano é tido, aqui, como o ambiente não clerical representado, segundo Cardoso (2008, p. 43) "sobretudo pela ópera", já o ambiente tido como erudito para o momento era relacionado principalmente às manifestações musicais sacras mantidas não pela Igreja "com seus arcebispados e suas catedrais, [...] mas as irmandades, que eram congregações de leigos, profissionais liberais que se reuniam em torno de determinada devoção e construía, muitas vezes, sua própria Igreja" (2008, p. 39).

A flauta esteve presente desde o surgimento dos primeiros agrupamentos instrumentais da música no Brasil, sua participação foi marcada por grupos musicais ligados aos padres jesuítas e à catequização dos indígenas, passando a ser utilizada nas bandas de senzala com o grande número de negros escravos sendo ensinados a tocar instrumentos, dentre os quais a flauta, a qual passou a integrar as primeiras orquestras instrumentais das fazendas.

Logo em seguida surgem os profissionais barbeiros, que, com tempo ocioso, dedicaram-se à prática de um instrumento musical; sendo a flauta um deles, marcando uma geração de grandes instrumentistas-barbeiros que teriam participação marcante no cenário instrumental brasileiro do Choro, gênero que incorporaria a sonoridade da flauta como instrumento solista de sonoridade indispensável.

1.4 A flauta transversal e o Choro: um quarteto ideal

O Choro caracteriza-se por ser um gênero de música que melhor é sintetizado quando dito que foi uma maneira, um jeito brasileiro de tocar outros gêneros de música e dança principalmente europeia, que por aqui no Brasil foram chegando e recebendo essa

“maneira abasileirada de serem executados”. Entre eles estão a valsa, a quadrilha, a habanera, o schottisch e principalmente a polca, esta última causando febre nos brasileiros quando aqui aportou. Além desses, inclui-se no repertório gêneros como o a modinha, o lundu, o maxixe e o tango brasileiro também incorporados à linguagem do Choro.

Logo na sua primeira formação o Choro, organizada por Callado Jr. estabeleceu-se um formato considerado o quarteto ideal, este era composto por uma flauta transversal solista, um cavaquinho e dois violões. A flauta solista ficava encarregada pela melodia e os improvisos, os violões teciam a harmonia com baixos que caminhavam costurando os encaixes entre os espaços melódicos e logo para o cavaquinho ficava a incumbência de marcar o ritmo, esporadicamente marcar frases melódicas.

Com a chegada da corte portuguesa ao Brasil, em 1808, aconteceram inúmeras melhorias em todos os setores da sociedade, sendo que o país carecia de investimentos e o Rei D. João VI impulsionou o desenvolvimento das mais diversas áreas. Na música, o monarca incentivou o ensino de tal arte, mas não valorizou o produto de nossa terra, trazendo diversas levas de artistas para alavancar o cenário artístico. Entre esses artistas estava o flautista belga Mathieu-André Reichert.

Mathieu-André Reichert chegou ao Brasil no ano de 1859, juntamente com o clarinetista Cavallini, o trompista Cavalli e os violonistas André e Luis Gravestein, para aqui viver até o ano de 1880. Foi um dos primeiros a introduzir no Brasil a flauta transversal de prata de Theobald Boehm e rivalizar com o brasileiro Joaquim Antônio da Silva Callado e sua flauta de ébano.

Esse duelo sadio entre os dois colaborou definitivamente a história da flauta no Choro, pois uniu a técnica e a virtuosidade de Reichert com a malícia e o sincopado rítmico de Callado, o qual também detinha perícia na execução de sua flauta de ébano, diga-se de passagem, com menos recursos que a flauta de prata de Reichert. O Choro e a flauta recebiam marcas permanentes desses dois exímios flautistas.

Segundo Dias (1990, p. 34), o repertório que Reichert estava imerso no século XIX consistia de modinhas, fantasias sobre motivos operísticos e danças como a polca, schottisches, mazurcas e lundus sincopados oriundos dos negros africanos, repertório que colaboraria para a fixação dos elementos de base do Choro. Reichert, naquele momento, “estava com a faca e o queijo na mão”, gozando da essência do repertório do Choro e tendo em Callado a referência da maneira brasileira de executá-lo, somando-se a isso toda sua maestria de flautista, o que o colocava juntamente com Callado, entre os dois primeiros flautistas do gênero.

A partir desse encontro, está registrado o viés principal de nossa análise, a união do erudito e do popular na constituição da sonoridade do Choro pela flauta transversal, um de seus instrumentos mais característicos, e que nas mãos desses dois flautistas iniciou escola no Brasil. O legado desses dois personagens para a linguagem da flauta no Choro segue citado nas linhas abaixo, evidenciando que o erudito e o popular mais uma vez se fundem e estão diluídos na linguagem do Choro.

Callado brilhava nos saraus e Reichert com certeza se deixou levar pelo ambiente. O encontro entre Callado e Reichert foi um dos mais eletrizantes. Callado com seu ritmo sincopado, malicioso; Reichert com sua técnica virtuosística, cheia de efeitos novos para a sua época (como a imitação de duas flautas, por exemplo, e rápidos pulos de intervalos). O resultado desta amizade, em termos musicais, modificou e beneficiou a linguagem de ambos, e podemos dizer que a linhagem brasileira de flauta saiu deste encontro. (DIAS, 1990, p. 34).

No Brasil, a flauta transversal foi impulsionada quando da chegada inclusive de Reichert, contratado pela corte portuguesa de D. João VI, inclusive porque trouxe para o Brasil as flautas com sistema de digitação Böehm. Isso era algo inovador no Brasil, pois muitos dos flautistas brasileiros conheciam somente as flautas de madeira, o ébano. Dotadas de somente cinco chaves e uma gama restrita de recursos eram elas que os flautistas Joaquim Callado e posteriormente Patápio Silva utilizavam.

O uso de novos efeitos sonoros por Reichert nesse mesmo período de formação do Choro foi evidenciado por Dias (1990, p. 35), que aponta o uso da imitação de duas flautas tocadas simultaneamente, efeito conquistado por meio de rápidos saltos intervalares na melodia. Tal nuance continuaria presente nas execuções de Choro a partir de então. Na obra “Primeiro Amor”, de Patápio Silva, fica evidenciado o uso desta técnica.

Odette Ernest Dias pontua a herança que o flautista Reichert deixou para o Choro, principalmente em recursos técnicos e virtuosísticos, condicionando a ele a importância de ter trazido para o Brasil “sua personalidade musical e enriqueceu a linguagem instrumental” (DIAS, 1990, p. 37). Certamente Reichert soube assimilar o espírito da música que o cercava e incorporar estes princípios em suas obras composicionais, como parte integrante da síntese que este país vivenciou. São perceptíveis frases modinhas em canções mais lentas e principalmente o ritmo sincopado em lundus e polcas de forma rondó.

Contemporâneo a Reichert, Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior também marcou seu nome na história da música brasileira e no Choro. Segundo Severiano (2008, p. 34-35), ele foi o nome de maior expressão do período de formação do Choro, momento da fixação da forma, linguagem e estrutura instrumental e sonora do gênero.

Segundo Cazes (1999, p. 24) Callado Jr. teve suas primeiras noções musicais com o professor Henrique Alves de Mesquita, e com 15 anos apresentou sua primeira composição. Em quatro anos, entrou para o Imperial Conservatório de Música como professor de flauta e tornou-se o flautista mais importante de seu tempo. Marcou a linguagem da flauta no Choro, aliando virtuosismo e exploração de recursos apontando o abraqueiramento da polca e o acento do maxixe. Em contrapartida, suas composições mostram despreocupação com a harmonia e o descaso com o arranjo.

Professor do Imperial Conservatório de Música dedicou-se à composição, tendo escrito o clássico Choro “Flor Amorosa”, que perpassa gerações de chorões e sempre está presente no repertório daqueles que executam obras do gênero. Afro-brasileiro, Callado Jr. como era conhecido, nasceu no Rio em 1848 para viver 31 anos e falecer vítima de uma epidemia de meningoencefalite que atingiu o Rio de Janeiro e matou também Reichert no mesmo mês.

Nos duelos que travou com Reichert, marcou, juntamente com belga, o improvisado e a competição, dois elementos que caracterizam o gênero em sua sonoridade e estrutura, tanto para quem compõe Choro quanto para quem executa as peças do gênero. Ainda hoje esses dois elementos não podem faltar em uma roda de Choro que se preze.

A sonoridade desses dois flautistas os diferenciava logo de início. Isso se justifica pelo fato de que um deles viera da Europa, utilizando uma flauta transversal de prata, que proporcionava uma perspectiva para a sonoridade do instrumento, e o outro utilizava uma flauta ainda precária em termos de recursos técnicos e acústicos. Segundo Diniz (2008, p. 24), Callado mostrava preocupação com o virtuosismo e também com a exploração dos recursos da flauta em suas composições, e com sua flauta de ébano caracterizada com menos recursos do que a que estava por vir com Reichert, somente conheceria as modernas flautas de Theobald Boehm anos depois.

Seguindo na linha dos avanços da flauta transversal em nosso país, haveria de chegar o momento em que praticamente se abandonassem as flautas de ébano, granadilha, cristal e outros materiais pela adoção da flauta de prata trazida por Reichert. Uma sonoridade com notória diferença de sonoridade que no Brasil resistiu a ser adotada e

utilizada, como marca a imprensa de 1892, registrada no livro *Patápio Silva músico erudito ou popular*, de Maria das Graças Nogueira Souza:

Trabalhando para sempre dar a flauta o lugar que hierarquicamente de direito lhe compete entre os outros instrumentos, ele também tem lutado para impor a flauta de prata, que não era geralmente aceita entre nós e que foi muito discutida, mas que tem superioridade incontestável sobre as de buxo, de ébano, de granadilha, como se pode demonstrar cientificamente. (SOUZA, 1983, p. 18).

Seguindo a justificativa pela adoção da nova flauta de prata e sua notória diferença sonora e também de recursos técnicos proporcionados pelo novo sistema de digitação Boehm, tem-se que:

O seu som é firme, brilhante, argentino, porque a prata tem qualidades sonoras superiores a todas as matérias de que são feitas as outras flautas, cujo som é mais tênue e delgado, com o timbre um pouco velado. A flauta de prata, ao contrário, tem sonoridade ampla e um timbre brilhantíssimo pela riqueza de seus harmônicos numerosos. (SOUZA, p. 18-19).

Todos esses elementos marcam a influência que Reichert trouxe dos salões de concerto da Europa para as terras brasileiras, onde as tecnologias e as invenções estavam na atmosfera da então capital imperial. Essa nova flauta de prata foi firmando suas raízes na vida musical brasileira “quando em substituição a Callado, o professor Duque Estrada Meyer ocupa o lugar de professor no Imperial Conservatório de Música [...] e começa a estabelecer, oficialmente, a primazia da flauta metálica, que gradualmente irá substituir as de madeira” (SOUZA, 1983, p. 18).

O flautista Reichert, com sua tradição musical de salões de concerto, muito colaborou para a linguagem da flauta no Choro. Essa imersão do flautista no gênero e seu legado para o gênero fica marcada pela afirmação de que, “aos poucos, Reichert foi se contaminando com a música dos chorões; em composições como a polca ‘La Coquete’, é perfeitamente visível a assimilação do estilo pelo músico belga” (CAZES, 1999, p. 23). Na opinião de Napolitano (2005, p. 45), Callado Jr. e Reichert trouxeram em seu entorno uma legião de flautistas brasileiros. Os que mais se destacaram inclusive como chorões foram Patápio Silva, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Altamiro Carrilho e Plauto Cruz.

A tabela abaixo ilustra alguns dos flautistas de Choro que marcaram o que se pode chamar de legião de flautistas no gênero tendo iniciado a linguagem por Callado e Reichert logo nas primeiras manifestações do gênero e do instrumento na formação do mesmo. Muitos outros flautistas poderiam estar presentes neste pequeno esquema, mas os que de fato estão marcados tem significativa importância, pois refletem suas influências em Plauto Cruz e sua linguagem como flautista e compositor de Choro.

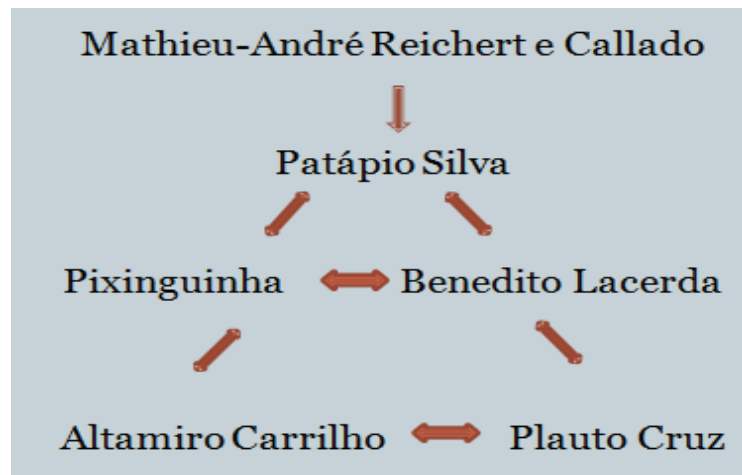


Fig. 1 Flautistas do Choro

Nessa parceria, ficou evidente a característica de linguagem e estrutura do Choro, que é o improvisado, uma herança que já era apresentada desde os primeiros duelos entre os flautistas Reichert e Callado e que, desde então, foi incorporada pelo gênero. Essa liberdade para introduzir contrapontos e ornamentos e a própria criação de novas frases tem uma forte ligação com o jazz e seus “chorus” de improvisado.

Esse elemento pode ser percebido na composição do flautista Plauto Cruz chamada “Tema para Marta”, onde o compositor especifica certa quantidade de compassos para serem improvisados de maneira livre com base na harmonia sugerida pelo tema principal do Choro. Tal escolha caracteriza uma maneira não muito comum de conceber o improvisado no Choro, pelo menos pela maioria das composições do gênero, mas que, em Plauto e nesta obra em específico, se percebe claramente. Esta maneira liberta o instrumentista para improvisar de maneira livre como se está acostumado a ter no Jazz, e não baseada em tema e variação, mais comum pelas composições não delimitarem espaço de “chorus” para improvisado.

Toninho Carrasqueira, um dos mais importantes flautistas brasileiros do séc. XXI, aponta que a flauta transversal na música brasileira historicamente apresenta relações existenciais oriundas dos dois universos mais questionados de nossa música, que são o erudito e o popular. O flautista afirma ainda que a diferença está, também, na barreira que muitas vezes se quer estabelecer entre os dois conceitos, aplicados aos flautistas e ao instrumento, o que não existe e nunca existiu, inclusive porque há uma confluência contínua dos músicos nos dois ambientes, desde a formação até a prática profissional ou amadora desses instrumentistas. Segundo ele:

É interessante notar que, como vimos, desde muito tempo a flauta brasileira é popular e erudita. Assim, no que diz respeito aos flautistas, esta tão provalada barreira nunca existiu. E continua não existindo. Isso fica claro na arte flautística de Antônio Rocha, jovem virtuose e já mestre de banda da cidade de Valença, no estado do Rio de Janeiro. Eminentemente chorão, com evidente influência de Altamiro Carrilho, de quem conhece todo o repertório, sua sonoridade tem todos os atributos e cores da flauta de concerto, que aprendeu com outro grande flautista brasileiro da atualidade, Marcelo Bonfim, 1º flautista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Obviamente existem também flautistas que se dedicam somente à música barroca, outros somente ao choro, outros ao somente ao jazz. É da natureza essa diversidade. (CARRASQUEIRA, 2008-2009, p. 22).

Tal citação apimenta ainda mais a relação entre erudito e o popular a partir de um instrumento musical, por pitadas de tempero que relevam o sabor da discussão proposta caracterizando justamente o que vem se objetivando que é recolher diferentes fatores que se fundem para que haja uma análise mais ampla dos termos que se fazem unir nesta pesquisa. Tais pontos de análise se suportam tanto no instrumento quanto nos interpretes, instrumentistas, cada qual com sua vivencia e formação, aliados aos elementos constitutivos de cada cultura musical existente na grande cultura musical brasileira, temática sobre a qual, adiante, neste trabalho, voltaremos especial olhar.

Impossível seguir pela história do Choro sem que se mencione os grupos regionais, nos quais os flautistas, bem como grande parte dos chorões de todo o Brasil, estiveram presentes. Nesse contexto, caracterizavam-se como personagens desse ambiente sonoro característico da música brasileira e que revelou a sonoridade do Choro apresentando para o país através das ondas radiofônicas das diversas emissoras de norte a sul grandes compositores, arranjadores, instrumentistas e cantores.

Os grupos regionais tiveram grande importância dentro das rádios brasileiras, atuando diretamente nos programas ao vivo, executando na maioria das vezes músicas durante os espaços vagos da programação, ou até mesmo acompanhando principalmente os cantores convidados. Nessas participações, serviam de “tapa furo”, pois em qualquer situação de falha na programação lá estavam os músicos do grupo para improvisarem um repertório, sanando a lacuna de programação.

Nesse ambiente, a figura do flautista exerceu significativa importância pela necessidade da improvisação e por se apresentar rica em possibilidades e recursos melódicos. Isso se deu em decorrência da pouca alfabetização musical (leitura de partitura) de boa parte dos músicos constituintes dos regionais. Em razão disso, cabia ao flautista, figura que praticamente sempre dominava a leitura musical da partitura, promover os desafios da execução estabelecendo improvisos e jogos melódicos e harmônicos para os demais integrantes.

Tal afirmação ganha respaldo no fato de que essa prática exercida pelos flautistas muitas vezes era usada como “sacanagem” para com os outros músicos da base harmônica, pois estes usavam de artimanhas melódicas que estavam fora do campo harmônico dos violões e cavaquinhos-base, o que se caracterizava como uma armadilha pregada pelo flautista aos companheiros, que deveriam estar muito atentos para não passarem por “pangarés” durante as possíveis pegadinhas.

Como já dito anteriormente os flautistas detinham essa particularidade importantíssima que era ser “geralmente o único que sabia ler partitura, o flautista tinha o papel importantíssimo nos grupos de choro, pois incentivava o gosto pelo choro aguçando as qualidades musicais dos acompanhadores de ouvido” (DINIZ, 2003, p. 14). Evidencia-se uma mescla da cultura letrada de músicos conhecedores da escrita musical convencional (partitura) e daqueles que seguiam a tradição oral associada ao autodidatismo, vertentes conectadas ao erudito e ao popular respectivamente. Entre eles a flauta transversal acaba exercendo o elo.

Para complementar, esses regionais geralmente não utilizavam de arranjos escritos para cada uma das músicas que iriam acompanhar ou executar, portanto, estavam livres para criar conforme a necessidade de acompanhar cantores com um arranjo improvisado que fosse necessário para determinado momento, implicando, assim, uma praticidade e poder de improvisação sem igual e com grande funcionalidade.

A definição “regional” é originária dos grupos Turunas Pernambucanos, “Voz do Sertão” e “Os Oito Batutas” e sua formação era composta basicamente de dois violões, um

cavaquinho, um instrumento para marcar o ritmo e de um sopro para marcar as introduções e preencher o arranjo improvisado. Esse termo tem explicação se for pensada a relação estabelecida pelos instrumentistas e a instrumentação utilizada nas formações musicais tipicamente regionais.

Assim como nas rádios pelo país afora, os grupos regionais marcaram a participação dos instrumentistas de Choro também no Rio Grande do Sul. A história se repetiria, pois surgem rádios no estado que seguiriam a premissa das já existentes, inclusive no quesito de rompimento das atividades com a chegada da televisão. Tal fato marcaria a vida de inúmeros músicos sul-rio-grandenses, como nosso personagem Plauto Cruz, que participaria ativamente do cenário radiofônico e televisivo da capital Porto Alegre e outros estados do Brasil.

2 PLAUTO CRUZ – DA VARANDA AO TEATRO



Fig. 2 Fotografia retirada do Jornal Zero Hora de Sábado, 23 de maio de 2009

“Plauto é um herói, ele guardou e conservou viva a mais genuína música brasileira num estado que é tão separatista e bairrista”.

Yamandú Costa

Com essas palavras, ditas por um dos mais representativos violonistas do cenário brasileiro da música instrumental este segundo capítulo apresenta a trajetória e legado do compositor e flautista Plauto Cruz, com o intuito de aproximar o leitor do personagem principal de nossa análise. Procura-se, a partir deste momento, revelar por meio de suas composições e interpretações uma trajetória e legado que ainda permanece oculta em meio ao anonimato da história do Choro no Rio Grande do Sul.

Plauto Cruz nasce em um estado onde o ideal do gauchismo é muito forte em termos de culto destas consideradas "tradições", fomentado pelos inúmeros movimentos tradicionalistas e seus centros de tradições gaúchas – CTG's. Em meio a esta atmosfera a indústria cultural e a mídia (televisiva e radiofônica) se mostram atuantes na divulgação e proliferação destes ideais tradicionalistas, que esquentam o comércio e a indústria cultural com eventos e proventos das mais variadas origens para fortalecerem tal idealismo.

No que se refere à música do Rio Grande do Sul é de se compreender que ela esteja direcionada para este mesmo "tradicionalismo" que suportado pelos canais midiáticos avança porta adentro das residências de norte a sul do estado, representando uma ideia de que só existe este tipo de manifestação musical. Em decorrência disso, tem-se a renegação

a segundo plano os demais gêneros de música que em nosso estado existem e em virtude desta cegueira coletiva, permanecem desconhecidos e desprivilegiados por grande parte dos rio-grandenses.

O estado do Rio Grande do Sul é amplamente vendido por sua cultura baseada no tradicionalismo gauchesco, no qual a música segue essa tendência e é comercializada midiática e industrialmente como sendo a única manifestação musical que deveras tem importância e significação no estado. No entanto, ela caracteriza-se por mais uma dentre as inúmeras formas musicais germinadas em solo sulino, que na própria formação social de seu povo, abre as portas para uma miscigenação de vários povos.

Esse ambiente social e cultural do Rio Grande do Sul é muito bem destacado por Aline Strelow em seu artigo intitulado “Pampa e cultura: hibridismo cultural no Rio Grande do Sul”, no qual ela traz conceitos que muito nos servem para representar o ambiente cultural e musical que emerge o flautista Plauto Cruz. Segundo a autora:

A hibridização cultural no estado apresenta diversos matizes. Na música, por exemplo, o Rio Grande do Sul conta fortemente com a influência européia, através dos imigrantes italianos e alemães, principalmente. O folclore afro-gaúcho, que ficou circunscrito e praticamente não teve difusão com personalidade própria, em sua origem, começou a ser decodificado na segunda metade do século XX. Movimentos que se alastraram pelo país, como a bossa nova e, principalmente, o *rock 'n' roll* internacional, tiveram muita influência no cenário gaúcho. (STRELOW, 2009, p. s/n).

Complementando a discussão sobre esta multiplicidade cultural não representada pelo modelo tradicionalista apoiado pela indústria cultural que insiste na ideia de um estado único e hegemônico, ideia que não se comprova, a citação abaixo aponta para o seguinte norte:

[...] Em primeiro lugar, [...] o Rio Grande do Sul, em si, não pode se considerado como o lugar de uma etnia. Portanto, não há como hegemonizar o estado como tal, apesar de enorme a parcela tradicionalista existente nele, cujos membros também pertencem a diversos segmentos étnicos e mestiços. Em segundo, porque o Rio Grande não é constituído por "um grupo étnico". E também não se pode enquadrá-lo em uma "base biológica" de características raciais homogêneas. É uma região mestiça e multiétnica. Sequer o conceito de etnia pode ser tomado em seu aspecto "cultural", pois o tradicionalismo, enquanto movimento agremiativo-cultural, apesar de sua hegemonia, não é totalidade regional. (GOLIN, 2004, pg. 46-47).

Nesse mesmo pensamento, Burke aponta para “a existência de um *continuum* cultural, de espaços de transição e contato, onde são mixadas diferentes realidades” (BURKE, 2003, p. 14) e segundo ele “a preocupação com esse assunto é natural em um período como o nosso, marcado por encontros culturais cada vez mais frequentes e intensos. A globalização cultural envolve hibridização” (BURKE, 2003, p. 14).

Essa discussão revela a importância que os fatores externos refletem no agente ou no objeto de pesquisa, pois fixa ou não, as vivências desse agente transcendem as barreiras geográficas rigorosamente marcadas por linhas ou traçados geométricos. Tratando especificamente de artistas (instrumentistas ou intérpretes), eles permanecem em constante processo de interação com outros agentes e outros ambientes socialmente construídos.

Nas ondas radiofônicas, quando o rádio este se tornou mecanismo de difusão de música, inúmeros artistas surgiram escutando e absorvendo o máximo da linguagem de seus ídolos ou mestres em processo de aprendizado por apreciação e imitação. Tal contexto não seria diferente em Plauto, pois o contato mais direto com o Choro nas décadas de 1940 e 1950 ainda era o Rádio, através dos grupos “regionais” e suas participações nos programas de auditório.

Além disso, é presente no cotidiano do profissional de música viagens e turnês, onde o contato com as diferentes culturas e agentes é agregado à sua vivência, o que por sua vez, reflete em um conhecimento adquirido e colocado a serviço de sua própria bagagem musical. Todas essas relações estão presentes no contexto que envolve Plauto Cruz. Uma formação oriunda de referências técnicas no instrumento de importantes flautistas e compositores, bem como, uma bagagem própria de seu ambiente social e cultural onde o indivíduo se torna mediador de seu próprio conhecimento.

Em sua trajetória Plauto Cruz viajou e participou de programas de rádio e televisão, nos quais teve a possibilidade de interagir com artistas de diferentes linguagens musicais e, percorrendo o Brasil com sua flauta essa experiência foi determinante para a consolidação de sua personalidade musical representada em sua sonoridade composicional e interpretativa.

2.1 O Choro no Rio Grande do Sul: uma nova história inicia

A partir deste momento, procura-se voltar o olhar para a história da música do Rio Grande do Sul, especificamente do Choro e da flauta transversal onde, logo nas primeiras páginas tem-se a figura de Octávio Dutra como o pioneiro do gênero no estado. E sua presença sublinha a ideia de que o Choro não permaneceu restrito ao Rio de Janeiro, tendo se alastrado pelo restante do país principalmente para as capitais estaduais, adquirindo novos instrumentistas, apreciadores e compositores. O gênero avançou e chegou também a Porto Alegre logo na segunda metade do século XIX, onde fez surgir nomes como o de Octávio Dutra, Dante Santoro, Jessé Silva e Plauto Cruz.

Segundo Souza (2010, p. 60) antes mesmo do Choro surgir no Rio de Janeiro e chegar em Porto Alegre a música na capital do Rio Grande do Sul era dividida em basicamente duas práticas: a dos diletantes que faziam música por entretenimento e requinte e aqueles que a tratavam como trabalho. Segundo o autor a primeira predominaria nas últimas décadas do século XIX "visto que no campo da música erudita sua prática era entendida como sinônimo de "alta cultura" e "boa educação" (SOUZA, 2010, p. 60).

A presença da flauta no cenário da música de Porto Alegre é marcada diversas vezes no trabalho *"Mágoas do Violão: Mediações culturais na música de Octávio Dutra (Porto Alegre, 1900-1935)"* de autoria de Márcio de Souza onde o autor revela a aproximação do instrumento com o ambiente das serenatas durante a segunda metade do século XIX. Segundo ele "no entanto, de vez em quando a cidade era acordada "com o bordoneio dos violões camaradas, o gemido amoroso das flautas, a melodia lânguida das valsas sentidas" (SOUZA, 2010, p. 60). Complementando sobre a presença da flauta na noite de Porto Alegre o autor acrescenta que nesse "universo boêmio e noturno, imbuído das sonoridades do violão e da flauta permeou a juventude da cidade provinciana" (SOUZA, 2010, p. 61).

Logo o que ocorria em centros maiores como o Rio de Janeiro também estava acontecendo em Porto Alegre, onde músicos profissionais e amadores acabavam se encontrando e participando do mesmo ambiente social e sonoro, onde as vivências eram compartilhadas e caracterizavam este ambiente social-sonoro. Segundo o autor "embora ainda não se tenha feito um estudo mais aprofundado sobre as serenatas de rua em Porto Alegre, compreende-se que essa prática social fazia parte da experiência musical de muitos instrumentistas e cantores, tanto amadores quanto profissionais" (SOUZA, 2010, p. 61).

Complementando essa ideia e pontuando a relação do erudito e do popular na formação destes músicos de Choro o autor refere que esses "músicos, eram ecléticos, pois oscilavam entre o popular e o clássico, tocando um chorinho depois um prelúdio, segundo depoimento de Salvador Campanella à Rádio Universidade - UFRGS" (MOREIRA, 2003, p. 13).

A presença do Choro é marcada logo neste período de serenatas e serestas onde o gênero era tocado permeando o contraste com o repertório mais romantizado das modinhas. Segundo o autor:

Aquiles Porto Alegre lembra o toque do choro da mulata' que abria as serenatas. Possivelmente estivesse se referindo à canção Mulatinha do caroço, um lundu alegre e galhofeiro, muito em voga no Brasil durante o Segundo Império, publicado nos cancionários populares que circulavam na cidade. (SOUZA, 2010, p. 62).

O Choro aparece novamente no cenário da cidade de Porto Alegre segundo Souza na medida em que as serenatas foram desaparecendo:

[...] por não se enquadrarem mais ao perfil moderno do centro da cidade. Além de autêntica manifestação popular, também teria sido importante principalmente para os músicos em formação, que alternavam suas experiências de seresteiros com a animação de festas, acompanhando cantores em circos e cafés e tocando, sobretudo, nas rodas de choro em expansão pela cidade. (SOUZA, 2010, p. 63).

Até o início do século XX, o Rio Grande do Sul já possuía uma centenária cultura musical, principalmente baseada nestas etnias colonizadoras, sendo que Porto Alegre se destacava por apresentar diversas bandas musicais e "a gaita, instrumento de forte emissão sonora, já estava presente, ainda em sua forma mais primitiva, na colônia alemã, por volta de 1851, popularizando-se com a chegada dos italianos a partir de 1886" (HANN, 2002, p. 9).

Porto Alegre seria o cenário para o aparecimento de um dos primeiros nomes do Choro no estado, personagem que nasceu em Porto Alegre no dia 3 de dezembro de 1884 e viria a falecer no dia 9 de junho de 1937. Estamos falando aqui do pioneiro do Choro no

Rio Grande do Sul Octávio Dutra, violonista, bandolinista, compositor e líder do famoso grupo chamado “O Terror dos Facões”.

Segundo Vedana (2000, p. 11-12) Octávio Dutra era filho de Miguel Antônio Dutra e de Leopoldina Pedroso Dutra ele, um rico magistrado e poeta, cultor do beletismo, dono de muitas terras, mas não da percepção de que o filho seria músico e da música viveria. Octávio começou seus estudos com bandolim, violão e também composição, passando do estudo com suas tias para o Conservatório de Música de Porto Alegre, onde estudou harmonia e contraponto com o renomado maestro Murilo Furtado. Logo cedo, com 16 anos, já compunha sua primeira obra musical, e em 1907 lançaria seu primeiro álbum de composições, contendo valsas, polcas, modinhas, serestas e schottisches.

Mas como sobreviver em Porto Alegre, uma cidade ainda pequena e com poucas possibilidades no início do século XX não era tarefa fácil, Octávio Dutra iniciou atividade profissional nos Correios e ali complementou sua renda com este ofício. Além disso, lecionou em sua escola particular, e, com isso, influenciou e formou uma geração de músicos reconhecidos em todo o Brasil, como Dante Santoro, Raul Lima, Antonio Del Bagno, Marino Santos Cotta e Jessé Silva. Diga-se se passagem que trabalhar nos Correios o aproximava ainda mais de outros tantos chorões brasileiros que também tinham esta função em suas rotinas, uma característica importante de boa parte dos chorões.

Nesse mesmo cenário musical porto-alegrense do início do século XX destacavam-se os saraus promovidos por inúmeras famílias que viam essa prática com bons olhos, onde as “filhas moças executavam ao piano e havia músicos tocando até em piqueniques” (MANN, 2002, p. 9). Segundo o mesmo autor, “O Theatro São Pedro apresentava bom sortimento de musicais e operetas vindas de São Paulo e Rio de Janeiro e também destacava valores locais como os irmãos Roberto e Alberto Eggers, prodigiosos meninos em piano e flauta” (MANN, 2002, p. 9).

Octávio Dutra viveu em Porto Alegre no início do século XX e, além de violonista e bandolinista, foi compositor, teatrólogo, regente e diretor de pequenas orquestras formadas por estudantes. Foi diretor musical da Rádio Gaúcha de 1927 a 1934 e, graças a ele, o violão e o bandolim entraram nas casas dos porto-alegrenses, mesmo já sendo, à época, tocados na cidade há cem anos. A diferença está no fato de que, antes, eram sinônimos de vagabundagem, malandragem e eram “enxotados a golpes de piano”.

Segundo Souza:

Octávio Dutra também participava ativamente desses saraus artísticos. Contudo, transitava nos saraus de famílias ligadas à tradição das serenatas, em que o ambiente familiar era também o espaço para a flauta, o violão, o cavaquinho, o bandolim e as cantorias. [...] Além de modinhas e lundus, tocavam-se também polcas, tangos, chotes, enfim, o repertório conhecido através dos cancioneiros, do teatro popular e das revistas musicais. O que mudava era o estilo de tocar e a instrumentação. (SOUZA, 2010, p. 67).

Nessa ideia, marca-se a presença do trio de Choro adaptado por Octávio Dutra quando dito por Paixão Côrtes que “O grupo ‘Terror dos Facões’ é oriundo do então ‘Trio de Choro’, organizado por Octávio Dutra por volta de 1911 e 1912. Dos músicos iniciais, Arnaldo Dutra, seu irmão (cavaquinho); Honório Ferreira da Silva (violão); e mais o bandolim de Octávio Dutra” (PAIXÃO CÔRTEES apud VEDANA, 2000, p. 17).

O grupo “O Terror dos Facões”, liderado por Octávio Dutra, ganhou esse nome porque assustava todos os ditos “maus” instrumentistas quando chegavam para se apresentar em qualquer lugar que fosse. Tanto que, na gíria, esses instrumentistas eram conhecidos como “facões” pela inimizade que tinham com seus instrumentos.

Para colaborar com a compreensão do contexto que envolve o grupo “O Terror dos Facões”, Henrique Mann em seu livro *Som do Sul: A história da música no Rio Grande do Sul* conta que “Seu grupo ‘O Terror dos Facões’, tornou-se célebre e tinha este nome porque, no jargão musical da época, ‘facão’ era ‘músico ruim’ (equivalente a ‘bichão’, como se diz hoje em dia)” (MANN, 2002, p. 9). Quando estes apareciam, “eram tão afamados que, nos locais onde se apresentavam para tocar, os demais músicos, constrangidos, guardavam e até escondiam seus instrumentos” (MANN, 2000, p. 9).

Octávio Dutra compôs cerca de 500 canções, entre polcas, valsas e demais estilos que marcavam a característica do Choro sul rio-grandense. No ano de 1915, destacou-se pelo recorde nacional de direitos autorais em gravações de discos e, além disso, “fundaria conjuntos, blocos carnavalescos, cordões e regeria orquestras” (MANN, 2000, p. 9). Inclusive recentemente, no ano de 2014 foi lançado um filme que conta a trajetória do maestro, compositor e instrumentista Octávio Dutra chamado ‘Espia Só’, com direção de Saturnino Rocha.

Segundo Runi Correa, o cenário de chorões de Porto Alegre evoluiria a partir de Octávio Dutra, sendo que, logo teriam muitos nomes importantes aparecendo no cenário do Choro de Porto Alegre, tais como “os violonistas Waltrudes Paes (mais tarde cunhado de Octávio), Levino da Conceição, Januário Souza, Nelson Lucen, Dinarte Gomes de Mello, Zé Bernardes e Dedinho, o flautista Creso de Barros e o bandolinista Antônio del Bagno”.

Seguindo esses nomes, tem-se ainda, segundo Correa (s.d.), “Alguns outros que ganharam fama nacional como o extraordinário flautista Dante Santoro, o violinista e pianista Augusto Vasseur, o flautista e saxofonista Luiz Amábile “Periquito” e os violonistas Nei Orestes. Todos integraram importantes grupos de choro”.

Nesse cenário do Choro no início do século XX em Porto Alegre ficaram marcados outros personagens, entre eles destacam-se os instrumentistas “Creso de Barros (flautista), José Xavier Bastos (flautista); Augusto Vasseur (violinista e pianista [...]); Waltrude Paes (seu cunhado, ao violão); Fernando Andrade (violinista); Feijó (flautista); Policarpo Santos (violinista)” (VEDANA, 2000, p. 17).

A presença do Choro é marcada neste período inicial das primeiras décadas do século XX onde Pela característica dos instrumentos musicais usados nos desfiles, como flauta, cavaquinho e violão, muitos integrantes dos blocos eram, na verdade, originários dos grupos de *choro*. (SOUZA, 2010, p. 76).

Outro nome que não pode deixar de ser mencionado é o do compositor e flautista Dante Santoro. Nascido em Porto Alegre no dia 18 de Junho de 1904, foi aluno de Octávio Dutra, principalmente no que diz respeito ao estudo de teoria, uma vez que Dutra era exímio no manuseio de instrumentos de cordas, não de sopro, caso específico de Dante que estava a aprender flauta. Isso é provado pelo fato de que há “registros de sua participação, ao lado de Dutra, no bloco carnavalesco ‘Os Batutas’, no ano de 1921” (VEDANA, 2000, p. 25) e em “um de seus conjuntos regionais em 1931” (VEDANA, 2000, p. 88-89).

Dante Santoro trocava a cidade de Porto Alegre para ir residir no Rio de Janeiro, onde marcaria residência e traçaria uma marcante atividade musical baseada em estudos com o professor de flauta Agenor Bens. Além disso, atuaria como arranjador, compositor, intérprete e líder do grupo Regional do Dante Santoro, onde dividia espaço com Radamés Gnattali. Por fim, três nomes do cenário musical porto-alegrense aparecem em destaque para completar nossa lista até fins da primeira década do século XX, que, segundo o autor seriam eles: “Marino Cotta (cavaquinho e saxofone), Manoel Clemente (violão) e Marcelino Pereira (flauta)” (MANN, 2002, p. 9).

A exemplo de outros estados brasileiros, as rádios desempenharam papel fundamental na propagação e disseminação da música nas décadas de 1930 e 1940, onde os grupos regionais marcaram época e os músicos deste tempo tiveram grande atividade e

gozaram de muito prestígio em virtude das ondas radiofônicas. Esses mesmos músicos que viram na decadência dos cinemas mudos a perda de espaço vibraram com o aparecimento do rádio que comportaria a mão de obra disponível.

Na Porto Alegre dos anos vinte, a classe musical teve que se adaptar, aos poucos, ao novo contexto da radiodifusão. Num primeiro momento, instrumentistas e cantores foram convidados à experimentar o microfone e “preencherem” o espaço das rádios com sua arte. A sonoridade dos discos, que antes era privilégio de quem possuía uma vitrola, começaria a ser ouvida pelas ondas sonoras das rádios. (SOUZA, 2010, p. 105).

O avanço musical se dava centralizado na região em volta da capital Porto Alegre, pois, no interior do estado, o que se tinha era os populares bailes ou ainda fandangos embalados pela gaita, pandeiro e violão, instrumentos mais difundidos e praticados pelos músicos do interior. Segundo o autor “os bailes do interior, quando não são animados por bandas e orquestras, o são por cantores (geralmente duplas) acompanhados por gaita, violão e pandeiro”. O autor complementa pontuando que os principais ritmos tocados eram “[...] contrapasso, vanera (de habanera) e chimarrita” (MANN, 2002, p. 10).

As orquestras citadas por Mann (2002, pg. 9-11) eram formadas pelos próprios colonizadores que traziam seus instrumentos juntamente na bagagem e com os novos vizinhos formavam os conjuntos para animarem os bailes e festas em meio ao ambiente ainda novo que estavam descobrindo. Essas orquestras eram formadas por diferentes instrumentos musicais como violinos, trompetes, clarinete, flautas acordeom entre outros de sopro e percussão como o pandeiro.

Em um curta-metragem chamado “*Partituras do Tempo*”, a professora Gladis Helena Wolf conta a história de um imigrante alemão que, vindo morar na região Norte do Rio Grande do Sul, cria, a partir de um trio (clarinete, violino e acordeom), a primeira orquestra da região. Nesse curta-metragem, o trio é composto por um violinista, um clarinetista e um acordeonista que em meio à mata da região da Estação Barro, atual Gaurama animavam os festejos da comunidade em que viviam.

Pode-se afirmar que “no Rio Grande do Sul o cenário musical do século XIX era bem modesto. Não havia compositor de renome e a produção do estado era de pouca projeção. O que estava ocorrendo nos principais centros urbanos do país ainda chegava com algum atraso” (BENETTI, 2011, p. 118). Na década de 1910, surge em Porto Alegre à

gravadora “A Casa Elétrica”, a segunda da América Latina, que “inicia gravando aqui e prensando na Alemanha” (MANN, 2002, p. 9) e em 1914 grava e prensa em Porto Alegre.

Abarcando as duas primeiras décadas do século XX, Porto Alegre estava servindo de “campo de trabalho para músicos em bailes de sociedade e, apesar de não recomendável em cabarés. Mas é com a afirmação do cinema, com os filmes mudos, que passa a haver maior estabilidade para os ”pianeiros” e conjuntos que sonorizavam ao vivo as fitas” (MANN, 2002, p. 9).

Segundo o autor, ainda na década de 1910, “Oriundo do RJ, firma-se o choro como gênero no Rio Grande, depois de aparecer em várias gravações e partituras ligado a outros ritmos como “Tango-choro” ou “Polka-choro” (MANN, 2002, p. 10). Na década de 1930, um movimento de artistas do interior desembarcou na capital, na maioria acordeonistas e trovadores oriundos de vários gêneros musicais, atraídos pelo rádio.

Esse mesmo veículo de comunicação que irradiava música de todo o país e da vizinhança do Prata para Porto Alegre, marcava a cidade onde “fervilhava de atrações artísticas e era um dos principais pólos culturais da América Latina. Cassinos, casas noturnas de gabarito e também populares espalhavam-se pela cidade” (MANN, 2002, p. 10).

Nas décadas de 1930 e 1940 "em Porto Alegre, percebe-se a importância coletiva que o rádio passaria a adquirir dentro dos clubes sociais. Em 1932, como mostra Sanmartim, o Clube Jocotó adquirira “um moderno aparelho de rádio e poderosa vitrola ortofônica” (SOUZA, 2010, pg. 105). A presença dos grupos regionais nas rádios de Porto Alegre logo nas décadas de 1930 é marcada na citação abaixo onde o autor descreve a presença destes importantes grupos na estrutura das rádios porto-alegrenses:

Em Porto Alegre, esses conjuntos regionais, já habituados ao acompanhamento de cantores e solistas em serenatas, cassinos e cafés, encontraram vasto campo de trabalho nas rádios locais. O conjunto *Os Batutas* (ex- *Terror dos facões*) logo foi acolhido na Rádio Sociedade Gaúcha PRC-2, que teve como primeiro diretor artístico Nilo Ruschel e, como diretor musical, Octávio Dutra. (SOUZA, 2010, p. 106).

Para Souza (2010, p. 107) um dos mais importantes nomes do Rádio porto alegre da década de 1930 foi o flautista e humorista Antônio Amábile, o Piratini. Segundo Faria (2012):

[...] Piratini nasceu Antônio Francisco Amábile, em 20 de setembro de 1906, em Porto Alegre. Morador do então 4º Distrito, tocava flauta desde criança, com 16 anos fundara o bloco carnavalesco *Passa Fome e Anda Gordo*, e entrou pra rádio não como músico, e sim como *contador de anedotas*. Corriam os anos 20 e ele dirigia um grupo de atores amadores que tinha, entre outros, os futuramente famosos irmãos Walter e Ema D'Ávila. (FARIA, 2012, p. s/n)

Esse mesmo “Piratini” (apelido pelo qual Antônio Amábile era conhecido) foi a maior aquisição da Difusora junto à Gaúcha. Tendo iniciado na rádio Gaúcha, no final da década de 1920, o flautista filho de pais italianos fez de tudo para atingir a radiofonia – ainda uma novidade. Piratini saiu da Gaúcha para, em 1936, ingressar na rádio de Arthur Pizzolli, onde montou o seu célebre regional, do qual faziam parte, além do próprio na flauta, “Japonês” no violão, “Carne Assada” no cavaquinho e “Caco Velho” no pandeiro. Sobre o Piratini flautista o autor atesta que o instrumentista “tinha um sopro limpo em sua flauta e quando executava serestas, valsas, etc., o fazia com muita elegância no fraseado” (VEDANA, 1987, p. 51). O grupo *Piratini e seu regional* representou uma conciliação entre as duas principais atividades de seu líder – músico e radialista.

Na Difusora, Piratini criou o primeiro programa de auditório a obter destaque no rádio gaúcho chamado “A Hora do Bicho” – uma clara referência aos calouros que lá tentavam a sorte. Na condição de animador, o flautista obteve uma das maiores audiências no Estado e arrastava multidões a cada programa. O sucesso de Piratini à frente de “A Hora do Bicho” atravessou os anos 1940 e só terminou com a morte do músico e radialista, em 29 de julho de 1953. No decorrer dessas quase duas décadas de existência, “A Hora do Bicho” revelou diversos músicos, cantores e compositores, e, segundo Vedana (1987, p.51), “levou ao ar, para ricos e pobres, aos domingos, o melhor programa musical da cidade”.

Segundo Mann (2000, p. 11) na década de 1940, que marcava o pós-guerra, Porto Alegre ficou obrigada a se reestruturar, com a construção de novos prédios com muito mais andares num processo de verticalização de Porto Alegre que se inicia na década de 1930, ficando mais intensa na década de 1940 e alcançando seu auge na década de 1950.

Nessa mesma década, a população da cidade chega a quase quatrocentos mil habitantes e no mês de dezembro de 1950 é criada a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. A década de 1940 evidenciou o auge das casas noturnas porto-alegrenses, onde boates, cabarés, botequins e espaços da região do centro se tornaram palco de muita música ao vivo, fazendo o Samba e o Choro parte do repertório de praticamente todos os ambientes sociais da cidade.

Além disso, o Choro, nas décadas de 1950 até por volta 1960, ficou nas mãos desses mesmos músicos, que estavam ligados ao movimento do rádio. Pouco depois, com o aparecimento da televisão, o Choro se fatia presente nas programações televisivas, embora isso tenha perdurado por pouco tempo, uma vez que perderia espaço para outros gêneros musicais como a Bossa Nova e o Rock and Roll.

Porto Alegre, nas décadas de 1950 e 1960, fica conectada com o movimento Rock and Roll, que havia chegado ao Brasil por volta da segunda metade da década de 1950 e, a partir daí, “a cena musical de Porto Alegre fica dominada pelos conjuntos melódicos que animavam bailes e festas” (MANN, 2002, p. 83). Além disso, “Nas esquinas do Centro e da Cidade Baixa e em bairros como Partenon e IAPI, a garotada [...] estava mais a fim da bossa-nova” e o “som que surgia pelas esquinas dos bairros vinha do violão, gaita de boca, percussão em latas, garrafas e o que mais pintasse” (MANN, 2002, p. 84). O Choro estava na década de 1950 e 1960, no seu momento mais crítico de existência, pois dividia o cenário musical dos bares, restaurantes, rádios e televisão com gêneros recém-chegados e que ganharam popularidade muito rapidamente.

As gravações em discos, as participações em shows de cantores, bem como os acompanhamentos em festivais de música, tanto regionais quanto em outros estados, tornaram trabalhos para os músicos de Choro que antes gozavam de uma estabilidade maior com os contratos com as rádios. Tanto que, ao final da década de 1960, em, 1969, Plauto Cruz inclusive deixa Porto Alegre e vai a Curitiba em busca de melhores condições de trabalho, retornando pouco tempo depois e dedicando-se a participações em festivais regionais de música, mais conhecidos como Califórnia da Canção Nativa, tendo sido premiado algumas vezes.

Nessa década de 1970, o movimento da Tropicália invadia a cabeça de muitos jovens, que oscilava “entre o desbunde e a repressão” (MANN, 2002, p. 87) e nesse cenário o Choro a nível nacional ressurgiu com o sucesso do grupo “Novos Baianos”, que “trouxe de volta o interesse por instrumentos como o cavaquinho, o violão de sete cordas e o violão tenor” (CAZES, 1999, p. 141). Nessa mesma década, motivados pelo surgimento

do Clube do Choro de Brasília, surgem outros tantos clubes em outras capitais brasileiras. Segundo Cazes (1999, p. 144), “Fenômenos parecidos com o de Brasília aconteceram paralelamente em Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte, Goiânia e outras cidades”.

A imprensa deu grande destaque aos Clubes de Choro e ajudou a atrair público e adeptos. Seguindo essa premissa anunciada, no final da década seguinte surgiria o Clube do Choro de Porto Alegre, o qual foi criado no ano de 1989 por um grupo de amigos que tinham como apoio o amor que sentiam pelo Choro ou “chorinho para os íntimos”, conforme pontua o Sr. Runi Viegas Corrêa, diretor artístico, músico e ex-presidente do Clube do Choro de Porto Alegre. Segundo ele, essas pessoas, “como Jaime Lubianka, Zeno Azeredo, Lucio do Cavaquinho, Jessé Silva, Paulo Barbosa, Ernani Kurtz e Cebolinha criaram o Clube do Choro de Porto Alegre sem objetivo financeiro ou da fama fácil”, mas no intuito de cultivar um gênero de música que, conforme descrito por Runi Viegas Corrêa:

O choro é raiz. Todos os outros ritmos brasileiros são os frutos. Assim é que, modestamente, resumo o choro. Temos a pretensão de resgatá-lo do ostracismo, a fim de preservá-lo para as gerações futuras. Queremos mostrar às pessoas que o choro está a nossa volta, determinando sua influência em quase tudo que escutamos na música brasileira. Os músicos que o executam têm uma aura misteriosa. São personagens românticos e boêmios, que se inserem no meio urbano, exercendo um fascínio irresistível sobre os apreciadores da boa música. (RUNI VIEGAS CORRÊA in Contracapa 1º Cd do Clube do Choro de Porto Alegre).

O Clube do Choro caracteriza-se por ser “uma sociedade civil sem fins lucrativos, e de duração indeterminada, com sede e foro na cidade de Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul, tendo entre suas principais finalidades o estímulo e a divulgação da música popular brasileira, notadamente o gênero ‘choro’” (RUNI VIEGAS CORRÊA em entrevista).

Segundo registrou Runi em entrevista concedida, o principal objetivo do grupo é “proporcionar aos amantes da música romântica – saudosistas momentos prazerosos de recreação e inolvidável satisfação e, ao mesmo tempo, cultivar esta belíssima, porém, difícil arte do choro e da seresta, a fim de que estas pérolas musicais se perpetuem por muitas gerações”.

Entre os músicos e cantores que já passaram pelo Clube do Choro, estão personagens como Plauto Cruz, Lourdes Rodrigues, Nanci Araújo, Adilson Rodrigueiro,

Henry Lentino, Wilson Ney, Heleno Rodrigues, Samuel do acordeom e tantos outros de talento.

Plauto Cruz participou ativamente por longos anos do “Clube do Choro de Porto Alegre”, no qual acrescentou muita qualidade ao grupo que já era composto por nomes consagrados do cenário musical sul-rio-grandense. Segundo o ex-presidente do “Clube do Choro”, Runi Viegas Correa (apud APLAUSO, 2009, p. 34), “Ele toca de tudo, do rock à Bossa Nova, por causa desse dom de tirar tudo de ouvido. Mas é claro que o samba e o choro moram no coração do Plauto”. Segundo Aplauso (2009), Runi Correa foi o responsável pela participação do Plauto na gravação do CD primeiro do Clube. Sobre o Clube do Choro e Plauto Cruz vejamos o que se tem nas linhas que seguem este trabalho.



Fig. 3 Plauto Cruz e o Clube do Choro
Foto retirada do Jornal Zero Hora do dia 28/08/2002

Conforme Runi Viegas Corrêa em entrevista:

O Regional, que conta com Myriam Sampaio (voz), Arthur Sampaio (violão), Enio Casanova (bandolim e cavaquinho), Runi Correa (surdo), André Rocha (pandeiro), Cebolinha (cavaquinho), Barbosa (acordeão), Seleno (percussão), Luis Palmeira (violão 7 cordas), Paulo Platt, e Madruga... compartilha com seus frequentadores, tanto cantores como instrumentistas, a oportunidade de exercitar seus penhores musicais cada noite de quinta-feira.

O Clube conta com dois Cds gravados, cujos dados são “Clube do Choro de Porto Alegre, Estudio FOCUS 1999/Porto Alegre, RS, Fumproarte” e “Clube do Choro de Porto Alegre - 15 anos, Estudio FOCUS 2002/Porto Alegre, RS, Fumproarte”. Para complementar, o Clube do Choro de Porto Alegre é itinerante, fator que faz com que esteja a cada período de tempo migrando para uma determinada região da capital do Rio Grande do Sul.

O Clube do Choro de Porto Alegre teve participação importante nesse processo de divulgação e propagação do Choro pelo estado do Rio Grande do Sul. Muito dessa disseminação do gênero tem influência destes que são importantes agentes do gênero no estado e que com persistência e doação fazem do Choro uma bandeira em longos anos de existência do grupo.

A entrada do Choro nas instituições de formação superior foi, em grandes proporções, motivada pelas composições de Villa-Lobos, mais especificamente por sua série de “Choros”, que, segundo Diniz (2003, p. 26), “deu ao gênero grande prestígio no meio acadêmico”, estes centros de educação superior de música abririam as portas para uma grande expansão no número de instrumentistas que conheceriam o Choro.

Os centros musicais do estado do Rio Grande do Sul na formação de instrumentistas de nível superior estão direcionados aos locais que sediam instituições de ensino (Universidades) público e privado, determinando, dessa forma, uma centralização dos movimentos de gêneros musicais que fogem aos comercialmente conhecidos. Dentre esses cenários, tivemos primeiramente as cidades de Porto Alegre e Pelotas e, mais tarde, Santa Maria e Passo Fundo, até chegarmos a cidades como Montenegro. Todas essas cidades possuem cursos superiores de música voltados para a formação de licenciados ou graduados em música.

A partir desse movimento que inseriu o Choro na academia, seu alcance tornou-se mais difundido entre os estudantes e praticante de música. Tal situação é percebida na cidade de Passo Fundo, que atualmente possui um grupo de Música Brasileira, essencialmente Choro, o qual é mantido pela Universidade de Passo Fundo, com sistema de bolsa aos alunos integrantes do grupo, promovendo a prática de do repertório do gênero.

Esse grupo, segundo informações obtidas no site da instituição, “foi fundado no ano de 1998 pelo idealizador Prof. Dr. Roberto Thisen, integrando-se às atividades de Extensão da UPF”. Em suas atividades, valoriza compositores do Rio Grande do Sul, dentre os quais “Octavio Dutra, Lucio do Cavaquinho, Kim Ribeiro e Plauto Cruz”. Além desses, fazem parte do repertório do grupo obras de compositores como Altamiro Carrilho e Pixinguinha.

A partir desse projeto, muitos alunos e músicos tiveram a oportunidade de conhecer ou de ampliar seus conhecimentos sobre o Choro do Rio Grande do Sul e de outros estados.

Atualmente, o grupo é coordenado pelo Professor Ms. Alexandre Saggiorato e tem como definição “Grupo de Música Brasileira e Jazz da UPF”. Segundo informações obtidas em um de seus vídeos publicados no site YouTube, “O projeto propõe uma interface entre o saber acadêmico e a cultura musical da comunidade local, através de apresentações públicas e oficinas de música”. A formação do grupo, em 2012, contava com Daniel Szuchman na flauta transversal; Davi Reinato no acordeom; Magda dos Santos no pandeiro; Lucas Cyrino no violão de seis cordas; Rafael Terres no bandolim e Marcos Langer Cruz no violão de sete cordas.

Mais recentemente, o grupo foi até a capital uruguaia Montevideú, onde fez apresentações na Biblioteca Nacional e na Igreja San José de Montevideú, nos dias 18 e 19 de outubro de 2013, respectivamente, contando com uma formação um pouco diferente de sua regular, tendo Rafael Terres no lugar de Marcos Langner Cruz no violão de sete cordas, e Guilherme Souza no violão de seis cordas, além de Edinelson dos Santos no bandolim e cavaquinho. Completando o grupo, está a presença de Daniel Szchuman na flauta, Davi Reinatto no acordeom e Magda dos Santos no pandeiro.

Na região que abrange a Universidade de Passo Fundo, por intermédio do curso de Música da instituição, outros tantos grupos de Choro foram desencadeados a partir da primeira década do século XXI, motivados pela inserção do gênero na academia. Tal movimento fortaleceu e serve de sustentação para as iniciativas em prol do gênero que cresce a cada ano com novos instrumentistas, trabalhando esse repertório em especial. Intensifica, ainda, a produção de um gênero de música que até então era pouco executado numa região onde a prática musical é voltada para gêneros musicais gauchescos e étnicos dos povos colonizadores da região.

O grupo conta com muitos alunos de cidades vizinhas à cidade sede da Universidade, como Erechim, Getúlio Vargas, Soledade, Carazinho, Lagoa Vermelha, Marau e Casca, entre outras. O Choro da capital Porto Alegre e de centros um pouco maiores, como Caxias do Sul, cidade que possui um movimento musical interessante com a “Orquestra de Caxias” e uma “Banda Municipal”, atinge o interior do estado, fazendo do gênero uma manifestação musical ainda mais difundida.

Na mesma região de Passo Fundo, mas originário da cidade de Erechim, município que é localizado próximo à divisa o estado do Rio Grande do Sul com Santa Catarina, emerge outro grupo de Choro de importância no cenário do Choro, tanto no estado gaúcho

quanto no brasileiro. Idealizado pelo compositor, violonista e cavaquinista Prof. Arnaldo Savegnago, o grupo intitulado “Arnaldo Savegnago e Quinteto Musi’Art” marca a presença do Choro na região Norte do estado.

O “Quinteto Musi’Art” iniciou suas atividades no ano de 2005, quando o idealizador do grupo, o violonista Arnaldo Savegnago, resolveu direcionar suas atividades musicais para algo que não fosse o violão erudito ou para muitos o violão clássico. Sendo assim, juntamente com mais dois parceiros, formou um trio de Choro com violão e dois cavaquinhos, um centrador (encarregado pela harmonia, os acordes) e outro solo. A partir dessa formação, foram inseridos outros instrumentos e participantes como um percussionista (pandeiro), um clarinetista solo e uma intérprete vocal.

Com essa estrutura definida de integrantes e instrumentos, o grupo consolidou sua formação realizando mais de 25 apresentações nas regiões Norte do Rio Grande do Sul e Oeste de Santa Catarina, em dois projetos subsidiados por recursos oriundos da Lei Rouanet, firmando-se no cenário do Choro nacional e sul-rio-grandense. Sua atual formação conta com violão seis cordas Fernando Savegnago; pandeiro André Michalski; Cavaquinho solo Arnaldo Savegnago; cavaquinho centrador (harmonizador) Fabrício Savegnago; intérprete vocal Yáskara Sperhacke e clarinetista solo Alexandre Pompermaier.

O grupo tem um CD gravado, que se chama “Brasileiríssimo”, contando com obras autorais de Arnaldo Savegnago, divididas em Choros instrumentais e cantados. Com essa obra gravada e mais outros tantos Choros escritos para acompanhamento de orquestra, o grupo, no mês de junho de 2014, realizou uma turnê pela Europa, apresentando-se em países como Polônia e Lituânia, levando composições próprias do cavaquinista e violonista Arnaldo Savegnago. Nesses países, o grupo realizou sete concertos com o acompanhamento de Orquestra de Câmara, além de ter realizado apresentações independentes com as demais obras do compositor Arnaldo Savegnago.

Arnaldo Savegnago reflete uma das principais características que marcam a união do erudito e do popular na sonoridade do Choro, pois é um instrumentista da escola erudita do violão brasileiro, Em sua formação, o violonista teve como mestres os professores Henrique Pinto e também Mário Mascarenhas, ícones do violão erudito no Brasil. Além disso, o próprio instrumentista ressalta que suas composições são fruto de contrapontos e elementos dos dois universos, citando inclusive que seus Choros apresentam elementos da música de Johann Sebastian Bach. Em entrevista, Arnaldo relatou que suas composições

“apresentam sim elementos da música erudita em muitas frases, algo semelhante à J. S. Bach”;

Além disso, o compositor ressalta um dos elementos que utiliza e que até então pouco se tinha no Choro pensando na questão da impressão das composições de Choro, é contraponto em forma de “conversa” entre os instrumentos musicais da melodia principalmente, no caso o cavaquinho solo e o clarinete. Um elemento que aparece documentado nas partituras das obras do compositor e que está presente em toda sua obra, seja nos Choros cantados, seja nos instrumentais. É marcante a herança erudita do violonista nas suas obras tanto no que diz respeito à sonoridade por si só, quanto nas composições e na estrutura melódica de suas obras.

Não se pode deixar de mencionar na história do Choro do Rio Grande do Sul o pelotense Avendano Júnior, personagem marcante da história do Choro rio-grandense que em de Pelotas se fez reconhecer em território nacional. Sua trajetória e legado para com o Choro do Rio Grande do Sul vão além das suas centenas de composições e inúmeras interpretações, chegando ao reconhecimento de um dos maiores nomes do Choro que foi Waldir Azevedo. Não se pode passar pela história do Choro no Rio Grande do Sul sem que se passe por Pelotas, o Bar Liberdade e Avendano Júnior.

Segundo Silveira (2004, pg. 138) Joaquim Assumpção Avendano Júnior nasceu em Pelotas no ano de 1939, mais precisamente no dia 1939. Seu berço foi musical principalmente influenciado por sua mãe e ainda pelo rádio que era a referência cultural de seu tempo. Logo aos "18 anos aprendeu a tocar cavaquinho, após haver crescido ouvindo alguns de seus futuros companheiros de Regional, como Roberval Silva, Carlos Nogueira Toinha tocando e cantando em programas da Rádio Cultura" (SILVEIRA, 2004, p. 138).

A citação abaixo ilustra a importância de Avendano Júnior para a história da música e do Choro do Rio Grande do Sul quando aponta que:

Sendo o choro um gênero musical originalmente carioca, surgido na segunda metade do século XIX e que, rapidamente, foi propagado para todo o Brasil, "Avendano Júnior e o Regional" podem ser incluídos, no estado do Rio Grande do Sul e, em particular na cidade de Pelotas, como autênticos representantes do processo de continuidade da difusão do choro. Esta consolidação e propagação pode ser confirmada através de novas gerações de chorões que vêm se formando a partir do referencial Avendano Júnior. Músicos como Paulinho do Badolim, atualmente residindo em Salvador / BA e o Regional "*Os Novos Chorões*". (SILVEIRA, 2004, p. 140)

Nesse ambiente do Choro de Pelotas não se pode deixar de mencionar o reduto de Choro pelotense chamado “Bar Liberdade”, ponto de parada, ou ainda melhor, espécie de rodoviária para os ônibus que vêm do interior da cidade de Pelotas trazendo os agricultores ou até mesmo como os chamam “colonos” que vêm para Pelotas e têm no bar Liberdade o ponto de chegada e partida. Nesse bar, está centrada um pouco da história do Choro na cidade de Pelotas e nele grandes nomes da música sul-rio-grandense e brasileira, dentre os quais o cavaquinista e compositor Avendano Júnior e seu Regional.

A partir dos anos 70 passou a reunir-se semanalmente, com um grupo de 5 amigos apaixonados por música (Aloin Soares - violão de sete cordas; Toinha - cavaquinho centro; Ary do Pandeiro - pandeiro; Carlos Nogueira - surdo e Roberval Silva - cantor) para tocar informalmente em diversos pontos da cidade. Estes encontros foram tornando-se cada vez mais constantes, motivadores e produtivos, e a partir de 1976 o grupo começa a tocar regularmente em um bar da cidade, cujo nome inicial era “Bar e Restaurante Salu”, passando-se mais tarde a chamar “Bar e Restaurante Liberdade” (SILVEIRA, 2004, p. 139-140)

O Bar Liberdade é considerado um reduto do Choro em Pelotas, tanto que, sua fama ultrapassa as fronteiras regionais, se fazendo famoso por todo o país, principalmente nos cenários e personagens envolvidos no círculo do Choro. Para tanto, o bar tem duas faces, uma diurna e uma noturna, a primeira, conforme mencionado anteriormente, o revela como um bar comum, onde são servidos almoços e refeições diversas para pessoas comuns, na grande maioria agricultores em suas idas e vindas a Pelotas. E, na contracapa deste álbum, a noite se transforma em reduto de música, com performances que contemplam desde o Choro até boleros, valsas, tangos e sambas.

Sugiro ao leitor mais interessado sobre a história do Choro em Pelotas, bem como, sobre a figura do cavaquinista Avendano Júnior e o Bar Liberdade que busquem assistir o filme intitulado "*Liberdade*", pois neste filme é contada a história destes que formam juntamente com os demais que apresentamos até então parte importante da história do Choro do Rio Grande do Sul. E digo parte da história do Choro do Rio Grande do Sul porque este é um gênero que tem muito para ser descoberto. Segue-se a partir de agora com a trajetória e legado de Plauto Cruz.

2.2 A trajetória de Plauto e sua flauta

Plauto de Almeida Cruz, compositor e flautista de Choro – mas cuja vivência musical é caracterizada por um ecletismo de gêneros musicais em sua formação – nasceu na cidade de São Jerônimo e desse pequeno município do Rio Grande do Sul projetou-se para o estado e para o Brasil carregando sua flauta. Sua simplicidade e humildade marcam sua trajetória que além de tocar flauta e compor, foi permeada pelo fazer amigos onde quer que ele fosse.

Sua cidade natal, a atual São Jerônimo "cujo nome original era Passo das Tropas e, depois, Passo no Novo Triunfo, remonta ao século 18 quando integrava o território da freguesia do Senhor Bom Jesus do Triunfo" segundo *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, IBGE, Rio de Janeiro*. Juntamente com Triunfo, pertenciam ao emergente município de Porto Alegre, e hoje pertence à região metropolitana da capital do Rio Grande do Sul. A atual São Jerônimo, também chamada de “O Passo das Tropas”, era passagem ou travessia do Rio Jacuí, fronteira à recente “Vila do Senhor Bom Jesus do Triunfo” (1831).

Logo à margem direita já havia um aglomerado de pequenas casinhas, ou mesmo ranchos, que, mais adiante, seriam substituídas por casas. Nessa margem, próximo à praia, deu-se a existência de um passageiro, que juntamente com sua família se encarregava de dar passagem aos viajantes e também às tropas de gado que tinham como destino a margem oposta do rio.

Logo a “freguesia criada com a denominação de São Jerônimo, por lei provincial nº 221, de 22-11-1851, no município de Triunfo”, foi “elevado à categoria de vila com a denominação de São Jerônimo, pela lei provincial nº 457 de 03-12-1860, desmembrando-se de Triunfo”. Concluindo, permaneceu com sede na antiga vila de São Jerônimo “constituído do distrito sede. Instalado em 30-09-1861” (IBGE).

Ao longo dos anos seguintes foram sendo incorporados outros distritos ao município de São Jerônimo, o que permite creditar certa expansão em termos de espaço territorial. Na época, “Em divisão territorial datada de 2003, o município é constituído de 4 distritos: São Jerônimo, Gramal, Morrinhos e Quitéria”. Segundo dados mais recentes, São Jerônimo apresenta uma divisão constituída de três distritos: Morrinhos, Quitéria e Gramal, perfazendo uma população de aproximadamente 20 mil habitantes, de acordo com o senso do (IBGE) do ano de 2000.

Sua principal riqueza foram as jazidas de carvão de pedra que já eram conhecidas desde o final do século XVIII, quando um soldado português fez experiências bem sucedidas com essa fonte de energia. Segundo a *"Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, IBGE, Rio de Janeiro"* a descoberta é creditada a “Joaquim José da Fonseca Souza e Pinto, pelo ano de 1807”. Este processo iniciou com o envio de materiais para análise no Rio de Janeiro no começo século XIX pelo governo da Capitania, sendo que a fase de exploração do carvão se efetivaria somente em 1872, com a autorização de Dom Pedro II à empresa Imperial Brazilian Coleries Co.

Pertencente à zona carbonífera do estado, a cidade de São Jerônimo veria nascer Plauto Cruz, filho de José Alves da Cruz e de Elisa Cruz, no dia 15 de novembro de 1929. Plauto Cruz, como muitos dos músicos do século XIX e XX, principalmente do Choro, não acumulou riquezas financeiras, conforme ele mesmo relata em raros momentos em que a memória o ajuda contar sobre sua trajetória. Sua casa é simples e sua vida humilde e cheia de dificuldades. As únicas bibliografias existentes sobre Plauto são: uma de autoria de Kenny Braga, jornalista que escreveu o livro intitulado *"Plauto Cruz"*, e um trecho que consta no livro de Henrique Mann intitulado *"Som do Sul – A História da música no Rio Grande do Sul no século XX"*.

Além desses, a maioria do material sobre Plauto Cruz e sua vida e obra constitui-se de reportagens jornalísticas (internet) e revistas (acervo da Casa de Cultura Mário Quintana de Porto Alegre), e nenhum desses materiais é suficientemente amplo a ponto de suportar sua trajetória em linhas mais completas. Marcas que refletem o descaso que há com a história ainda viva da música e dos instrumentistas sul-rio-grandenses como é o caso de Plauto e tantos outros personagens da história da música do Rio Grande do Sul.

Segundo Braga (1985, p. 14) sua trajetória como flautista teve início em sua cidade natal, quando recebera sua primeira flauta de seu tio João, irmão de sua mãe, com a qual aprenderia e tocaria as primeiras notas e a primeira valsa chamada “São Luiz”, por sinal uma das primeiras músicas que recorda ter executado, na varanda de sua casa. Mesmo desaprovando o que o garoto acabara de iniciar, seu pai pouco podia reprimi-lo, pois como ele mesmo o era, influenciara seu filho ao ofício de flautista. Um bom acordo, contudo, deixaria o pai mais tranquilo: o filho poderia seguir sua prática sobre o instrumento com a ressalva de que não comprometeria seus estudos no então ensino primário. Plauto contava oito anos de idade nesse momento e, a partir deste trato feito com seu pai, poderia continuar sonhando em ser flautista.

Pelo que nos conta Braga (1985, p. 14-15) segundo a mãe de Plauto, dona Duga, ele estava frequentemente fabricando flautas novas de taquara, pois a que tinha não era profissional, apresentando-lhe inúmeros defeitos e problemas, principalmente na emissão e na afinação das notas. Contava a mãe que, nessa tentativa de criar novas e melhores flautas, muitas taquaras passaram pelo ferrinho aquecido no fogão à lenha. Nesse tempo, Plauto permanecia estudando com as flautas que conseguira fabricar e até mesmo com a que ganhara de seu tio.



Fig. 4 Plauto Cruz com doze anos de idade
Foto retirada do livro “Plauto Cruz” do autor Kenny Braga (1985, p. 13)

Na pequena cidade de São Jerônimo, não havia professores de música que pudessem ajudar Plauto, nem no ensino de teoria da música, nem na prática da flauta, dessa forma, Plauto tomava as primeiras lições do instrumento com seu pai. Portanto, sua iniciação musical, por mais autodidata que tenha sido, teve doses homeopáticas de ensinamentos paternos, e mesmo o ensinando desaprovava veementemente a prática do filho, pois não queria que “o aprendizado da flauta se misturasse com as lições do Grupo Castro Alves, onde Plauto terminou o curso primário” (BRAGA, 1985, p. 14).

O seu pai, além de “motorista e comissário da lancha “Polar” (BRAGA, 1985, p. 14), dividia-se na prática da flauta (uma flauta de ébano, madeira originariamente europeia, muito utilizada no Brasil até a chegada das mais modernas flautas de prata via transatlântico com Reichert). Ele atuava principalmente nos palcos de Porto Alegre, no cinema mudo que era um dos mais importantes campos de trabalho para muitos profissionais da música e também para aqueles que, como o pai de Plauto, vislumbravam a possibilidade de complementar a renda com esses trabalhos extras. Tal campo de trabalho

foi minimizado e posteriormente extinto com o advento do cinema com áudio, tendo a necessidade de trilha sonora ao vivo se tornado dispensável em cinemas de todo o país em virtude do advento da nova tecnologia.

José Alves da Cruz tocara com figuras carimbadas do cenário musical sul-rio-grandense e nacional chegando a dividir palco com o renomado flautista Dante Santoro, seu amigo. Em palavras do próprio Santoro este afirmava que José Alves se sentia muito melhor atrás das cortinas tocando do que à frente do público que assistia aos filmes reproduzidos. Seu José chegou a liderar um grupo regional na própria cidade de São Jerônimo e devido à sua estreita ligação com o Choro, influenciaria notoriamente o jovem flautista Plauto para o gênero.

Ele inclusive ensinou ao jovem aprendiz de flauta certos chorinhos à nova flauta de madeira de cinco furos de ébano (madeira escura, dura forte como mesmo Plauto descreve) que dera ao filho logo após o sucesso no desfile de carnaval de 1940. Nesse ano segundo Braga (1985, p. 17) Plauto, pela primeira vez, participaria de um programa de Rádio, destinado aos calouros, tocando a valsa “Orvalho de Lágrimas”, que escrevera em homenagem aos seus amigos de São Jerônimo. O programa era o “Bicho sem Pena”, da Rádio Gaúcha.

Segundo o autor, no carnaval daquele ano Plauto estrearia também como flautista na noite de São Jerônimo tocando no grupo “Batutas”, o qual participou do desfile tocando sua flauta e recebendo além de elogios “[...] o apoio irrestrito do pai, que em seguida, lhe compraria uma flauta de madeira, amarela, de cinco chaves [...]” (BRAGA, 1985, p. 18).



Fig. 5 Plauto na década de 1940
Foto extraída do livro *Plauto Cruz*, do autor Kenny Braga (1985, p. 17)

Sem orientação de um professor específico de flauta, nem mesmo tendo estudos de teoria musical, Plauto Cruz seguiu praticando seu instrumento musical do modo que conseguia. Mas logo no anseio por maiores conhecimentos técnicos e também teóricos teria de abandonar sua cidade natal e buscar novos horizontes, foi quando decidiu residir em Porto Alegre, lugar onde encontraria possibilidades de aperfeiçoar seus conhecimentos em teoria musical e aprimorar sua técnica na flauta.

Segundo Braga (1985, p. 19) mesmo tendo conseguido trabalho em São Jerônimo com indicação e ajuda de seu tio João Cruz, passaria a morar em Porto Alegre, “Primeiro, na rua do Parque, bairro do 4º Distrito. Depois, na rua São Manoel e, mais tarde na rua Duque de Caxias”, conforme informa Braga (1985, p. 19). Nesse momento, iniciaria a tomada de aulas de teoria musical e solfejo com o professor e músico alemão Arthur Schaeffer duas vezes por semana, e mais tarde passaria pelas orientações do professor Leopoldo Vargas Nery.

Sua constante busca por aperfeiçoamento o fez aprimorar suas habilidades técnicas num instrumento que havia evoluído e muito depois de mais de cem anos de escola no Brasil. Nesse tempo, também teria tomado aulas com o grande mestre de banda Marcos Mandagará e ainda Leopoldo Michola, conforme apontado por Sônia Paes Porto (apud SOUZA 2010, p. 120). Nesses ambientes dos saraus e serenatas que a maioria dos músicos participavam “todos vinham juntos [...] Vinha um, que vinha com o outro, mais o outro. Aí um já vinha com o pandeiro, o outro já vinha... Cada um com o seu instrumento! Aí já vinha o Leopoldo (Michola) com a flauta [...]” (SOUZA, 2010, p. 120).

Nesse sentido, com sua ida para Porto Alegre, Plauto Cruz estabelece um momento importante em sua vida, abrindo mão de uma situação de autodidatismo partindo para um patamar de estudante de música com orientação específica de um professor da área. Agrega neste processo o domínio da leitura de partitura tão importante para as pretensões de qualquer instrumentista que visasse se profissionalizar dentro do cenário musical da capital rio-grandense, além de questões propriamente técnicas na execução do instrumento.

Nesse tempo, participou ativamente do cenário musical porto-alegrense, arrecadando boa quantia em dinheiro, bem como inúmeros prêmios do programa “A Hora do Bicho” (BRAGA, 1985, p. 20), que acontecia na Rádio Difusora todos os domingos pela manhã. Nesse programa, destacou-se muito, sendo chamado pelo apresentador – e também flautista Antônio Amábili – como menino prodígio da flauta.

Segundo Braga (1985, p. 21-22) em passagem de dois anos pela São Jerônimo, contando 17 anos de idade, Plauto permaneceria trabalhando numa fábrica de facas de dia

e de noite passava tocando sua flauta em aniversários, festas e onde fosse convidado. Seu prestígio aumentava mesmo que fosse representado por seus amigos e pessoas mais próximas e que o cercavam.

Retornando à Porto Alegre na busca por maior reconhecimento e melhor retorno financeiro, teria que trabalhar em estaleiro como chapeador e esquentador de rebites para conseguir sobreviver. Além desse trabalho, passou pela empresa Imcosul até chegar, com 21 anos, na Rádio Itaí, para dedicar-se única e exclusivamente à música e dela sobreviver, na companhia de sua flauta.

Lembrando deste trabalho no estaleiro Marteleto Plauto revelou que "Eu era muito ágil, muito rápido [...] esquentava quase mil rebites por dia" (BRAGA, 1985, p. 22) e em meio a este trabalho tinha como plano de fundo a flauta nas rodas de amigos, onde segundo ele "[...] e tocava em casa na companhia de amigos" (BRAGA, 1985, p. 22). Segundo Braga (1985, p. 22) depois de ter passado por estes dois trabalhos e chegar à Rádio Itaí Plauto Cruz passaria de esquentador de rebites para um músico profissional, vivendo de sua arte.

Plauto, ao contar sobre os tempos da Rádio Itaí, marca a época como sendo de tempos muito bons, pois tinham de tudo que precisava, desde contrato com uma boa remuneração até o suporte de um bom ambiente de trabalho e um regional comandado por Aldo Braga de excelente qualidade. Esse trabalho proporcionava aos profissionais (instrumentistas) grande prestígio entre os ouvintes e significativa popularidade.



Fig. 6 Plauto Cruz e o Regional da Rádio Itaí (Aldo Braga; Sadi Queiroz; Julinho; Plauto e Paulinho)
Foto retirada do livro "Plauto Cruz" de Kenny Braga (1985, p. 23)

Segundo Braga (1985, p. 24) sua época de Rádio Itaí também passou e, no ano de 1956, portanto quando Plauto tinha 27 anos, entraria para o regional de Antoninho Maciel, da Rádio Farroupilha. Contratado pela Rádio por uma quantia maior em dinheiro do que a paga pela Rádio Itaí, passou por uma nova etapa em sua vida. Teve, nesse período, como companheiro de grupo, o antigo parceiro de regional da Itaí, Paulinho Reckzigel, além de outros grandes profissionais. Nesse momento, Plauto já detinha fama entre os instrumentistas porto-alegrenses, e sua popularidade de grande flautista corria pela cidade.



Fig. 7 Plauto Cruz em tempos de Rádio Farroupilha
Foto retirada do livro “Plauto Cruz” de Kenny Braga (1985, p. 27)

Assim como nos conta Braga (1985, p. 29) permaneceu na Rádio Farroupilha até o ano de 1961, quando entraria para a Rádio Gaúcha do regional do Paraná. Mas não somente desses trabalhos Plauto sobrevivia, sua atividade era complementada com serenatas e outros eventos para os quais era convidado a tocar, mostrando-se sempre solícito, em qualquer que fosse a hora do dia ou da noite.

Enquanto trabalhou na Rádio Gaúcha, participou da Banda dos Carijós, a qual era liderada pelo erechinense Hardy Vedana, que na capital iniciara sua vida no ano de 1945, tendo em 1958 ingressado no departamento musical da Rádio Farroupilha e fundado a famosa Banda dos Carijós. Tanto a banda quanto o regional perdurariam somente até o ano de 1964, quando cessariam suas atividades revelando um momento novo na vida de Plauto, a “noite”. Plauto passaria a integrar, em 1966, o grupo de música da boate El Morroco Night Club, mudando de atmosfera somente no ano de 1969, quando abandonaria mulher e filhos para trabalhar na cidade de Curitiba, mais especificamente no grupo regional da Rádio Clube Paranaense.



Fig. 8 Hardy Vedana e Plauto Cruz tocando juntos na “Banda dos Carijós”
Imagem retirada do livro “Plauto Cruz” de Kenny Braga (1985, p. 33)

Segundo Braga (1985, p. 36) uma enorme tristeza e saudade de casa, justificada pela vida sem movimentação, diferente de como estava acostumado em Porto Alegre, fez com que, numa de suas inúmeras vindas à capital gaúcha, decidisse ficar com sua esposa e seus filhos, não mais retornando à capital paranaense, encerrando, assim, uma etapa de sua vida que durou oito meses no "Regional da Rádio Clube Paranaense". De volta a Porto Alegre, tocaria em bares e restaurantes e receberia proposta para integrar o elenco da Rádio Canoas, além do grupo “Varanda”.

Plauto Cruz era muito estimado pelo público porto-alegrense. Osvil Lopes, um de seus companheiros de ofício, descreve em linhas do *"Folha da Tarde"* que “quem vai ouvir música na ‘Varanda’, já se habituou com a flauta do Plauto: a mesma emoção, desde um tema clássico até um chorinho de Pixinguinha. Ele é considerado um dos quatro grandes flautistas do Brasil, no mesmo plano de Altamiro Carrilho” (BRAGA, 1985, p. 38).

Além da casa noturna “Varanda”, da qual saiu no ano de 1973, Plauto marcaria presença nas casas “Batelão”, a “Barçaça” e o “Secret’s Bar”. A atuação em todas essas casas lhe rendera bom dinheiro, suficiente para manter sua família, mas não saciava os desejos de Plauto, os quais motivariam o artista a participar de algo inédito em sua vida até o momento: a popularmente conhecida “Califórnia da Canção Nativa”.

Nesse ambiente ímpar de música essencialmente ligada ao tradicionalismo regional sul-rio-grandense, Plauto Cruz e sua flauta receberiam o reconhecimento de um grande público, em um grande evento musical com importantes participantes. Para tanto, a III Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana de 1973 não marcaria tanto a vida profissional

de Plauto como a de 1975, quando o flautista receberia pela sua interpretação na canção “Cordas de Espinho” e seu quero-quero na flauta o prêmio de melhor instrumentista.

Tal feito se revelou muito importante na vida de Plauto, que passou a ser reconhecido por críticos ferrenhos da música brasileira, como José Ramos Tinhorão, que “Escrevendo no ‘Jornal do Brasil’, edição do dia 26 de Abril de 1976, [...] afirmava [...] da excelente flauta de Plauto Cruz (por sinal premiado justamente melhor instrumentista da V Califórnia) [...]” (BRAGA, 1985, p. 45).

Além desses festivais a vida de Plauto se fez ativa também nos Festivais de Choro, gênero pelo qual mais ficou marcado, devido à sua contribuição composicional e interpretativa em partitura e áudios. Entre os festivais que Plauto participou, estão o I e o II Festival Nacional de Choro, além do Festival Carinhoso. Sua vida permaneceu intensa no que diz respeito a viagens e turnês de apresentações pelos estados brasileiros, marcando uma riqueza enorme de vivências com outros importantes cenários de Choro do Brasil. Nesses mesmos anos gravaria alguns de seus mais importantes trabalhos, sem contar a sua participação no I Festival de Choro promovido pela Rede Bandeirantes de Televisão, no ano de 1977.

Em sua trajetória de instrumentista porto-alegrense Plauto Cruz pouco entrou nos salões de concerto da capital, sua trajetória está muito ligada à vida boêmia da cidade de Porto Alegre, reservando para ele o cenário não menos importante dos bares (muitos deles redutos de importantes músicos de Choro e outros gêneros de música) e os grupos regionais das rádios, que continham a essência dos chorões daquela época. Durante os anos que sucederam suas participações nos festivais, outros trabalhos em bares, restaurantes e casas noturnas apareceram e fizeram parte da vida de Plauto, não somente na cidade de Porto Alegre, mas também em outras próximas da capital.

Logo o ano de 1984 é importante não somente para Plauto, mas para a toda a música brasileira, em específico o Choro. Neste ano com realização do Teatro São Pedro de Porto Alegre, da subsecretaria de Cultura contando com o apoio do Banco Europeu estava lançado o programa “O Choro é Livre”. Tal programa foi inaugurado na noite de 11 de novembro de 1984 por ninguém menos que Altamiro Carrilho e Plauto Cruz acompanhados por outros importantes nomes do cenário de Choro de Porto Alegre. Essa data ficaria marcada na história do Choro do Rio Grande do Sul e Brasil, pois uniria segundo referenciado anteriormente, dois dos mais importantes flautistas brasileiros.

Na sequência, registra-se algumas imagens inéditas dos flautistas tocando juntos:



Fig. 9 Plauto Cruz e Altamiro Carrilho
Fonte: Acervo particular da família de Plauto Cruz



Fig. 10 Plauto Cruz e Altamiro Carrilho
Fonte: Acervo particular da família de Plauto Cruz



O encontro dos mestres: Altamiro Carrilho e Plauto num dos programas



"O Choro é Livre", no Teatro São Pedro

Fig. 11 Altamiro Carrilho e Plauto Cruz
Imagem retirada do livro "Plauto Cruz" de Kenny Braga (1985, pg. 51)

As imagens contempladas anteriormente apontam para o mesmo norte que se pontuou logo nas linhas anteriores a esta quando citada a circularidade cultural que o ambiente musical destes músicos proporcionava. Estas imagens acentuam a ideia de que o Choro sempre esteve em constante síntese dos elementos das mais variadas "musicalidades", formações institucionais e ainda sociais. O encontro de diferentes instrumentistas, com diferentes ambientes marca a pluralidade de elementos que compõem cada um deles no cenário do Choro onde quer que ele seja tocado, como fruto de uma vivência múltipla faz parte do dia a dia dos seus instrumentistas. Plauto Cruz e Altamiro Carrilho sublinham esta ideia com essas imagens.

Comprovam-se estas múltiplas influências as colocações de Altamiro Carrilho quando diz que "Plauto é nota 10 [...] Já fizemos muitos duetos juntos e pude lhe ensinar alguns truques" (WEIS, 2009, p. 35). Segundo Altamiro referenciando Plauto Cruz "ele

sempre dá um toque pessoal nas músicas, faz uns floreios muito bons sem alterar a melodia original" (WEIS, 2006, p. 35), além disso, "entre muitas qualidades musicais de Plauto está a afinação, a criatividade e a inovação" (WEIS, 2006, p. 35).

Entre os troféus e prêmios de Plauto Cruz estão o "Título de Cidadão Emérito da Cidade de Porto Alegre, em 1987"; "Melhor arranjador e melhor instrumentista no II Carijó da Canção Nativa de Palmeira das Missões"; "Medalha de Honra ao Mérito do Sindicato dos Músicos do RS, por atuação na noite porto alegre, 1989"; "Homenagem do Palco Plauto Cruz, localizado na casa noturna Cia dos Sanduíches, 1992"; "Homenagem e Medalha Cidade de Porto Alegre, pela Prefeitura de Porto Alegre, 1993"; "Cidadão Emérito de São Jerônimo, 1994".

Recebeu em homenagem ao dia do músico, o Braço da Casa de Portugal, de Porto Alegre, 1996. Em 1997, somou ao seu acervo de prêmios os de Melhor Composição e Melhor Instrumentista no Festival Nacional de Choro de Diadema, (SP) onde venceu mais de 400 candidatos. Continuando os reconhecimentos, recebeu homenagem vinda especialmente do Sindicato dos músicos do RS e ainda recebeu o "Troféu Guri", por Destaque em Música na Expoiner, no ano de 2001.

2.3 O legado de um "Mago da Flauta"

Plauto Cruz contabiliza uma produção discográfica datada de seis LPs e dois CDs, sendo que "já gravou mais de 40 LPs como acompanhante de nomes que passam por Lupicínio Rodrigues, Jessé Silva, Túlio Piva, Kleiton e Kledir, Nelson Gonçalves, Altamar Dutra, Ângela Maria, Sílvio Caldas" Jornal Correio do Povo (2010, p. 3).

Antes mesmo de estrear em disco propriamente individual, Plauto gravaria, em 1970, o disco "Sambas e Sambas" pela ESB, segundo Braga (1985, p. 60) "[...] gravado no estúdio da Behar Gravações Porto Alegre". Nesse disco, as composições são de outros artistas e Plauto participa como instrumentista solo, sem obras autorais. No disco ele "Divide com Jessé a sua arte, conseguindo efeitos geniais com a sua flauta" (SAMBAS E SAMBAS, 1970).

Seu primeiro disco individual foi "O Choro é Livre", gravado no ano de 1977, mais precisamente entre os dias 24/06/1977 e 30/07/1977, disco este que inclusive fez inaugurar a gravadora ISAEC Produções e Gravações/PLUG Produções Fonográficas. Nesse

trabalho, participaram os músicos Plauto Cruz na flauta; Jessé Silva no violão; Mário Schimia no violão de sete cordas e cavaquinho; Lúcio Quadros no Cavaquinho; Sady no baixo e Cabeça no Pandeiro.

O disco mescla composições de Plauto Cruz e de outros compositores de Choro, como Pixinguinha, Ernesto Nazaré, Mário (Schimia) Santos Fortes, Waldir Azevedo e Luís Americano. Conta com treze obras distribuídas em “Lado A” e “Lado B” contando com seis obras no primeiro e sete no segundo. As obras compostas por Plauto Cruz gravadas neste disco foram “Gaivota”, “Schimier no Choro”, “Sentimental” além de “O Choro é Livre”, “Homenagem aos Chorões” e “Um Choro pro Jessé”.

Complementando sua discografia, Plauto Cruz gravaria o disco “Nós, os Chorões” pela gravadora Continental no ano de 1978, um disco coletivo contando com composições de diversos artistas e ele, Plauto Cruz colaboraria com duas obras: “Provocante” e “Tema de Amor”. Ficaria reservada uma música para cada lado do disco. No mesmo ano de 1980, gravaria “O Fino da Flauta” pela Bandeirantes Discos interpretando obras de outros compositores como Cartola, Dorival Caymmi, Tom Jobim e Pixinguinha e Benedito Lacerda. Um disco onde participam os músicos João Pernambuco no violão de seis cordas; Jessé Silva, no violão de sete cordas; Sadi no Baixo; Daldo no Ritmo, além de Lúcio Quadros no Cavaquinho.

Plauto Cruz ficaria um bom tempo sem assinar uma produção sua, sendo que somente no ano de 1995 voltaria a assinar uma obra fonográfica na parceria de Raul Barros no disco intitulado “Engenho e Arte”, produzido pela Engenho e Arte S/A no ano de 1995, onde uma de suas composições é dedicada à gravadora.

Nesse disco, Plauto Cruz e Mário Barros gravaram obras de compositores como Antonio Rovira; Zequinha de Abreu; Franz Schubert; Gounod além é claro, de suas próprias obras como “Engenho e Arte”; “Romantíssimo” e “Juliana” de Plauto Cruz e “O Rio e Eu” de Mário Barros, que participa em todo o CD como violonista. Completam o álbum então obras de variados estilos e gêneros musicais, sendo que vão de compositores de Choro até mesmo músicas folclóricas, anônimas como é o caso da “Green Leaves” e de compositores de música para orquestra como Franz Schubert e Gounod.

Em 1998, grava dois CDs intitulados “Em novos tempos de Seresta”, pela MGM, e “O Mago da Flauta”, pela mesma gravadora, em homenagem aos 80 anos do Banco do Estado do Rio Grande do Sul (Banrisul). Do primeiro CD, emergem canções de diversos estilos e gêneros, já no segundo o repertório é composto por obras que vão de compositores como Milton Nascimento e Chico Buarque, passando por Lupicínio Rodrigues e Piratini,

Ary Barroso, Roberto Cantoral e S. Ríos até chegar a duas composições suas, chamadas “Ginga no Samba” e “Tema para Ana”. Após isso, ainda gravou “Choros e Canções”, em parceria com Yamandú Costa no ano de 1999. E, importante destacar, a primeira obra contava tão somente com composições próprias. Já o segundo mencionado é o Cd “O Mago da Flauta” gravado no ano de 2002, um pouco antes de sofrer um acidente com uma motocicleta e ficar algumas semanas sem poder trabalhar.

É difícil precisar as datas exatas dos seus álbuns ou de seus CDs porque em muitos deles não constam registros sobre as datas de lançamento, tampouco sobre o ano de gravação. Além disso, as fontes divergem muito a respeito das datas precisas de tais obras e as informações obtidas com o próprio Plauto Cruz são imprecisas.

Uma de suas últimas participações foi na gravação do filme “Espia Só – Descobrimos a música de Octávio Dutra”. Esse filme conta a história desse personagem, que teria sido o precursor do Choro no Rio Grande do Sul, e nele Plauto Cruz aparece executando um trecho de uma obra chamada “Celina”, valsa de Octávio Dutra que vendeu, na década de 1910 mais de 40 mil cópias, número que em proporções contemporâneas, equivaleria, segundo Artur da Faria (Espia Só – Filme), a meio milhão de cópias. Um enorme sucesso para a época em todo o Brasil.

O que acompanha Plauto hoje são as lembranças e os encontros raros com o palco e sua flauta, pois no bojo de seus 84 anos e alguns meses o compositor e flautista praticamente não toca mais sua flauta, principalmente em decorrência de sua saúde debilitada.

Plauto Cruz evidencia-se como um instrumentista versátil, pois abarca em seu repertório músicas das diferentes procedências, sejam elas do norte ou do sul, e até mesmo das mais variadas culturas, próximas ou distantes da nossa. Seu ecletismo fez com que bebesse de diversas fontes refletindo na sua linguagem tanto como flautista como compositor.

Ao analisar o Plauto Cruz compositor percebe-se em seus arranjos e execuções uma lógica de pensamento onde as mais variadas nuances rítmicas, melódicas e harmônicas são próprias da linguagem da flauta no Choro, e todas elas fazem transparecer na simplicidade de suas interpretações as características da sua linguagem musical deste gênero.

A flauta é um instrumento melódico, solista desde que seu surgimento a fez integrar as mais antigas formações musicais. Por ter essa característica, na maioria das obras em que está inserida, ela se vale de acompanhamentos harmônicos que sustentem seus discursos sonoros, que podem ser desde um violão, guitarra ou piano, passando por um

grupo de instrumentos incluindo percussão e nela a bateria, formando, todos esses instrumentos juntos, uma banda, ou até mesmo uma orquestra, seja ela de câmara ou completa, sinfônica ou filarmônica.

Tanto isso é comprovado que, na grande maioria, as peças para flauta solo têm geralmente acompanhamentos, e estes comumente se dão por piano ou orquestra, e em alguns casos para violão, não tão comum na relação que se estabelece quando se fala de composições que primam por elementos que as conceberiam como eruditas, voltadas a salas de concerto para, principalmente, demonstrar as habilidades técnicas dos instrumentistas, que é um dos objetivos, se assim pode-se dizer das composições para instrumentos solo, apresentar as habilidades e virtuosidades do instrumentista. Isso não quer dizer, contudo, que sejam deixados de lado ou suprimidos outros elementos que vão ao encontro do que se entende por qualidade sonora em elementos como melodia, por exemplo.

Partindo desse princípio, a flauta, assim como outros instrumentos essencialmente melódicos, tende a extrair de maneira diferente sua sonoridade quando colocados ao lado de instrumentos acompanhadores, que perfazem necessariamente a base harmônica, por acordes e tudo que nela se insere, revelando, dessa forma, necessidade quase que obrigatória em alguns gêneros musicais.

Se tomarmos por base composições para flauta solo onde estas são escritas para esse instrumento exclusivamente, sem acompanhamento de qualquer outro instrumento melódico ou harmônico, verificam-se características distintas no processo de composição que irão privilegiar as mais diversas nuances da sonoridade únicas do instrumento. Cabe pontuar que são possíveis as mais variadas combinações de instrumentos quando se pensa em composição e arranjo, onde as possibilidades se tornam ilimitadas e as experimentações das mais instigantes possíveis para quem aprecia diferentes combinações de sabores sonoros.

Cada estilo, cada forma e linguagem sonora subentende uma combinação de elementos e propriedades particulares e próprias de cada vertente musical. E a flauta foi um dos instrumentos que mais se tornou flexível e adaptável aos mais distintos gêneros e estilos da história da música da humanidade. É uma sonoridade compatível com as mais variadas manifestações sonoras que as sociedades foram criando e ao longo dos séculos e décadas, reelaborando como fruto das mais complexas sociedades que foram se formando.

Dessa forma, instrumentos como piano e violão são presentes na vida de qualquer flautista. Seja executando composições de caráter erudito, seja em performance de canções

de cunho popular. Isso em Rock, Samba, Choro ou Villa-Lobos, Mozart, Beethoven e outros tantos. A versatilidade sonora da flauta e sua adequação aos mais distintos ambientes sonoros fizeram dela um instrumento desejado por muitos gêneros musicais, revelando aos flautistas um campo de trabalho bastante diversificado e amplo. Amplo a partir da noção de que ele tem a possibilidade de migrar entre um e outro ambiente livremente, experimentando dos mais distintos aromas sonoros e aproveitando-se dessa variedade de opções.

Nosso personagem Plauto Cruz é um exemplo perfeito disso tudo, pois em sua trajetória como flautista gozou das mais distintas experimentações em termos de agrupamentos instrumentais e acompanhamentos para suas participações. Desde os trabalhos como instrumentista dos grupos regionais, até suas atuações acompanhado de piano e violão, muita diversidade de sonoridades experimentou, tanto que em seus álbuns gravados percebe-se esta característica.

Na sua trajetória como flautista teve inúmeros companheiros e colegas, mas alguns foram trazidos aqui por terem sido importantes na sua vida e obra musical. Entre eles está o violonista, compositor e cantor José Mario Teixeira Barros, mais conhecido como Mário Barros. Nascido na cidade de Ijuí no ano de 1945, onde viveu até o ano de 1971 quando se transferiu para Porto Alegre e permanece até os dias de hoje. Tem formação acadêmica e é considerado violonista erudito, ou ainda por outros do “violão clássico”. Ao longo de sua trajetória na música, acompanhou diversos artistas como o tenor José Carreras quando este veio para as missões realizar concerto, de outros estados brasileiros.

Mário Barros é professor de violão e recebeu inúmeros prêmios em festivais regionais onde apresentou composições de música e letra. Participou por diversas vezes de concertos com o acompanhamento da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA). Sua trajetória inclui gravações de muitos discos e CDs solo, contando dezenas de gravações com outros artistas e entre eles está Plauto Cruz. Segundo Jorge Campos, em “Trilha de Uma Amizade”, Mário Barros é um artista de três dimensões: a erudita, a popular e a folclórica, na qual o autor explica cada uma delas apontando quatro características em cada, finalizando com a seguinte colocação:

Quem conhece Mário Barros sabe que, há muitos anos no sul do Brasil, existe um grande artista em três dimensões, um violonista de seis cordas e doze qualidades raras que faz a felicidade dos ouvidos musicais sensíveis do nosso estado. Mário Barros é quase único em sua arte tridimensional. (Trilha de uma amizade, p. 13).

Essa parceira seria iniciada segundo ainda na década de 1970, logo nos primeiros anos em que Mário Barros chegara a Porto Alegre para firmar residência. Os dois artistas iriam se conhecer “em atividades musicais comuns com Jessé Silva, Tulio Piva e Lupicínio Rodrigues entre outros músicos de redutos tradicionais da boemia porto-alegrense” (OLIVEIRA, s.d. p. 14). Segundo o autor “ficaram famosos seus encontros em bares e restaurantes que marcaram época na cidade, como o Dona Maria, Adelaide’s Bar, Vinha D’Alho, Top Top, Varanda, Clube dos Cozinheiros e Batelão” (OLIVEIRA, s.d. p. 14).

Dessa parceira, alguns discos e CDs seriam gravados, um deles em específico, “Engenho e Arte”, no qual a dupla executa um repertório variado de Choros e outras obras de compositores, além de suas próprias composições. Outro disco importante da dupla foi “Remanso”, gravada com o apoio da empresa Marsiaj Oliveira e do Espaço Cultural do Trabalho – Usina do Gasômetro.

A dupla marca a união do erudito e do popular pela flauta transversal juntamente com o violão, tanto no que diz respeito à formação dos instrumentistas, quanto no que se refere ao repertório que os dois artistas interpretaram em suas atuações pelas noites de Porto Alegre e nas gravações em Cd. O refinamento no trato dos instrumentos musicais aliada a um repertório que contempla os dois universos, marca a união desses elementos nas trajetórias desses dois artistas e suas práticas musicais.

Plauto Cruz conta, hoje, 84 anos, e praticamente não sopra mais sua flauta devido a complicações de saúde. Depende de seus familiares, principalmente dos filhos, para se locomover, desde em percursos mais simples, como a passagem nos cômodos da casa, até outros mais complexos, como a busca por auxílio médico para tratar suas particularidades. Essa situação inclusive muito motivada pela carência financeira a que se acometeu por não ter podido, em sua vida, acumular certa reserva que lhe proporcionasse uma velhice mais tranquila. Não nos cabe aqui pontuar em decorrência de que esse fato se deveu, pois muitos fatores poderiam ser elencados numa busca que não nos faria revelar pontos de importância para nossa análise musical sobre o artista.

Ao analisar a figura do Plauto Cruz nos dias de hoje, tem-se uma dificuldade concreta que diz respeito ao seu papel de instrumentista. Diferentemente de outros chorões que ainda executam seu instrumento com a mesma intensidade de outros tempos, Plauto não empunha mais sua flauta, proporcionando uma análise que não pode tomar de parâmetro sua atuação no palco, pelo menos na versão “ao vivo”. Há algum tempo ele demonstra dificuldades para executar seu instrumento ao mesmo nível que se percebe quando se ouve suas gravações em discos e CDs, sendo que, dessa forma, a análise de suas

execuções ao vivo é amparada em alguns poucos vídeos que estão publicados na internet por companheiros de palco do artista ou mesmo amigos e apreciadores do gênero e do artista.

Sabe-se da diferença que há entre analisar um artista por sua performance em estúdio e no palco, ainda mais quando se trata de um gênero musical que prevê diferentes execuções em distintos ambientes. Além disso, é diferente a análise de uma artista trabalhando num bar, numa sala de concerto e até mesmo na rádio ou estúdio de gravação, onde as respostas sonoras são distintas, bem como as propostas dos espetáculos, às vezes, são diferentes e o ambiente construído também. É com pesar que não se descarta totalmente a fonte “ao vivo” das execuções de Plauto Cruz, mas pouco se considera, pois inclusive nestes vídeos sua condição física já está comprometida, tendo reflexo direto na execução.

Partindo da análise de sua formação nos âmbitos da teoria musical e técnica instrumental, parte-se para algumas considerações que colocam Plauto Cruz como um músico direcionado aos ambientes onde o ruído é algo muito presente. Plauto ficou imerso, em grande parte – para não dizer na totalidade de sua trajetória como flautista – a esses ambientes, tocando, além de Choro, tudo o que pudesse agradar quem ali se encontrava, marcando, assim sua característica de músico de ambientes populares, mas que detinha uma formação mais apurada no que diz respeito à sua sonoridade e habilidade técnica com a flauta. Essa é uma característica marcante para muitos músicos de seu tempo, que viam nestes ambientes seu sustento, e ainda reconhecimento atingindo um grande público de ouvintes.

Sua participação como flautistas nos regionais o fez criar uma linguagem musical voltada para o improviso melódico característico da linguagem de flauta no Choro, utilizando recursos técnicos próprios deste movimento musical. Suas interpretações deixam bem claro sua influência ser oriunda da linguagem de flauta no Choro utilizada pelos grandes intérpretes do gênero, como um reflexo de sua vivência musical neste cenário.

Renato Borguetti, em resposta a uma demanda do jornal Zero Hora (2012), registra: “Uma frase sobre o Plauto? Não pode ser uma palavra? Se sim: gênio. Lembro dele sempre com uma canetinha e um guardanapo, registrando suas criações de um jeito instintivo que, no seu nível de qualidade, só é possível quando se trata de um gênio”.

Nelson Coelho de Castro, em manifestação também registrada pelo jornal Zero Hora (2012), por sua vez, relata: “Eu estava começando. Na cara de pau, pedi pra ele tocar ‘uma flautinha’ em Armadilha (no disco *Juntos*, de 1981). Ele tocou uma, depois mais

uma, e uma terceira. É uma marca do Plauto: sua genialidade é proporcional à sua generosidade. Para mim ele e Altamiro Carrilho são os dois maiores flautistas que o Brasil já viu. Temos muita sorte de ter Plauto Cruz entre nós”.

Plauto Cruz deixa um legado de composições, interpretações tanto em partitura quanto em áudio e vídeo. Segundo ele mesmo há uma quantidade superior a cem composições manuscritas e registradas em partitura, sendo que publicadas são pouquíssimas. Fica este trabalho devendo a colaboração destas partituras e áudios por não ter tido a liberação para fazer uso de seu material para análise e publicação. Espera-se que este material seja disponibilizado para que a obra de Plauto Cruz possa ser melhor analisada e interpretada por aqueles que enxergam nela a importância que ela merece.

3 O ERUDITO E O POPULAR NO CHORO

Neste capítulo parte-se para uma abordagem direcionada ao erudito e o popular no Choro e na obra do flautista Plauto Cruz, realizando uma análise de composições do próprio flautista rio-grandense como de outros chorões que colaboram para o entendimento desta proposta que se encaminha a partir de então. Neste terceiro capítulo a análise se torna essencialmente empírica por se tratar de um trabalho voltado necessariamente para a transcrição das obras de áudio do Plauto Cruz para a partitura, e a partir delas serem analisados elementos do erudito e do popular no Choro.

Inicia-se com uma abordagem teórica dos termos aplicando-os nas temáticas abordadas nos capítulos anteriores que são a flauta transversal e o flautista e compositor Plauto Cruz. Nos dois primeiros capítulos o terreno foi preparado para que neste momento a análise possa ser profunda e direcionada aos elementos da síntese do erudito e do popular no Choro de Plauto Cruz como um reflexo da linguagem de flauta no gênero.

Logo a metodologia a ser utilizada é a do caminho teórico direcionado aos termos do erudito e do popular que se caracteriza numa discussão antiga na música brasileira, mas embrionária no Choro. Além deste caminho tem-se a motivação empírica para a análise da obra do flautista Plauto Cruz, onde foram realizadas transcrições de algumas gravações do artista justificada pela indisponibilidade de acesso ao completo material impresso (partituras) do compositor e flautista.

Inicialmente:

Já na sua constituição o choro é um gênero de síntese instrumental baseado na “improvisação inteligente” a que se referia Villa-Lobos. Espaço de convergência da técnica musical da cidade, assentada na classe média (seus músicos: funcionários de repartição, carteiros, oficiais, músicos formados em escola e mais alguns trabalhadores manuais, malandros profissionais e um que outro doutor desgarrado), produzindo um gestuário sonoro original rabiscado de traços eruditos e populares [...]. (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 162).

A citação que inicia este capítulo enuncia o tema que nele será abordado. Um gênero de música brasileira considerado por muitos de seus pesquisadores e estudiosos como sendo um real representante da Música Popular Brasileira, mas que, na verdade, contempla elementos sociais e sonoros, tanto da vertente popular quanto da erudita. O

autor antecipa em poucas linhas uma questão pouco abordada e que é mal interpretada quando desconsiderados alguns traços que são marcas evidentes da presença desses dois ambientes sonoros do universo musical existente.

Seguindo com esse pensamento, o Choro é uma síntese de elementos que acabaram

[...] por galvanizar uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX. Nele estavam presentes o pensamento contrapontístico do barroco, o andamento e as frases musicais típicas da polca, os timbres instrumentais suaves e brejeiros, levemente melancólicos, e a síncopa que deslocava a acentuação rítmica “quadrada”, dando-lhe um toque sensual e até jocoso. (NAPOLITANO, 2005, p. 31).

Partindo do pressuposto acima, coloca-se em evidência o gênero musical Choro como uma síntese de elementos eruditos e populares promovendo uma relação entre duas vertentes musicais com propriedades independentes que comportam tanto relações no ambiente sonoro quanto no social, aplicadas às suas produções culturais como a música. Nessa proposta, a análise busca submergir nas aplicações e relações sociais que os termos se originam culminando na análise propriamente dita de elementos musicais que tem relação direta com o Choro e a flauta transversal em Plauto Cruz.

Nesse âmbito de discussão, comungo da colocação de Souza (1983, p. 43) quando este aponta para algo que é evidente, mas que, na má interpretação dos objetos, torna-se equivocada e inexata. O autor diz que o erudito e o popular “são linguagens musicais sem fronteiras entre si e por isso mesmo rotuladas com pouca precisão, tornando alguns músicos como Patápio Silva de tanto se classificar como erudito, como popular [...] o que torna, talvez, os termos existentes para tal classificação insatisfatórios ou insuficientes” (SOUZA, 1983, p. 43).

Nas linhas que seguem desta análise o olhar se volta para às tensões e às resoluções que permeiam a relação do erudito e do popular tanto como elemento que surge nas disputas entre classes sociais como nas artes-música, tratando os conceitos de forma independentes um do outro, mas não esquecendo que se relacionam e revelam mais aproximações do que distanciamentos entre si. A herança histórica impera de maneira decisiva no entendimento dos termos e conceitos, direcionando o olhar há mais de dois séculos para um caminho de turbulências e imprecisões, as quais não terão, neste trabalho, resolução para todos os seus problemas – o que seria muita pretensão deste pesquisador.

Na medida do possível, os termos serão abordadas buscando uma leitura aproximada para a realidade do Choro, que se acredita poder receber mais abordagens teórico-científicas que colaborem para um melhor entendimento do gênero.

3.1 Esclarecimento conceitual

Contemporaneamente, quando se faz uso do termo popular, logo vem à memória uma tradição ou cultura do povo, muitas vezes passada pela tradição oral de geração para geração, entendida como um conhecimento não científico, baseado no empirismo, na crença e no culto popular de uma prática comum do povo seja ela de qualquer origem social ou geográfica. Tem-se, ainda, a crença de que popular é o que emana de um conjunto de crenças, símbolos e até mesmo o conjunto de representações acerca de uma determinada manifestação deste grupo, ou até mesmo o popular como sinônimo de popularidade como alguém ou algo muito conhecido por uma grande massa populacional, ou ainda, que atinge um grande número de pessoas.

Segundo Marina Soler Jorge, tem-se ainda a ideia da:

[...] cultura popular como ligada a regionalismo, primitivismo, passado ameaçado de se perder, como ato da produção coletiva, frequentemente ingênua (e aí o nome arte *naïve*), como produção carregada de purismo, de tradição, cujo processo de criação está associado ao “fazer” e não ao “saber”. Parece recorrente a valorização do popular a partir destas características elencadas, ou seja, pelo seu papel na manutenção de tradições e práticas que, sem ele, estariam perdidas em meio às transformações do mundo industrializado e urbano. (JORGE, 2006, p. 174).

Em contrapartida, o termo erudito faz referência a determinado movimento ou prática que é da minoria, resultante de classes sociais e grupos de pessoas que detém refinamento, polidez e conseqüentemente o conhecimento. O eruditismo, na comparação com o popular, não comporta uma blindagem segundo a qual tudo que nele se encaixa está condicionado ao que se tem de mais qualitativo referente a qualquer manifestação ou indivíduo portador deste eruditismo. Logo, esse conceito está associado àqueles que

representam as classes sociais mais elevadas, detentoras de poder financeiro, que muitas vezes, por si só, é pré-requisito para erroneamente, considerar um indivíduo ou manifestação cultural erudita ou refinada.

Mas, como se sabe, os termos não são tão simples e rígidos como se tende a compreendê-los, até porque suas origens e relações propõem maiores teias, nas quais as ramificações os fazem mais complexos do que parecem ser. Nessa perspectiva, precisam ser confrontados e aplicados à realidade que se pretende abordá-los, para que possam desta forma, colaborar para o entendimento do objeto de análise.

Caminhando ao encontro do que propõe nesta análise, contemplar o Choro como um gênero de síntese entre o erudito e o popular num entendimento de que ambas se completam e não se distanciam “a fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites (e estas eram tão variadas quanto aquelas) é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas” (BURKE, 2010, p. 17).

Sabendo das dificuldades de aplicação do termo popular para qualquer definição que se busque fazer, Burke (2010, p. 17) aponta que “cultura popular dá uma falsa impressão de homogeneidade e que seria melhor usá-lo no plural, ou substituí-lo por uma expressão “a cultura das classes populares”. No tocante à cultura popular, “[...] talvez seja melhor de início, defini-la como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das classes ‘subalternas’, como as chamou Gramsci” (BURKE, 2010, p. 11). Complementando, “as generalizações dos universais da ‘cultura popular’ se esvaziam, a não ser que sejam colocados firmemente dentro de contextos históricos específicos” (THOMPSON, 1998, p. 17).

O próprio conceito de cultura é essencial para que se compreenda melhor o erudito e o popular, e sendo assim este é proposto como “uma palavra imprecisa, com muitas definições concorrentes”, na qual o autor a define como “[...] um sistema de atitudes, valores e significados compartilhados, e as formas simbólicas (desempenhos e artefatos) em que se acham incorporados [...]” (BURKE, 2010, p. 11) como “[...] um conjunto de diferentes recursos, em que há uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos [...]” por (THOMPSON, 1998, p. 17).

A música erudita, por muitas vezes chamada de “música clássica”, é entendida como aquela música de concerto, destinada à orquestra completa ou de câmara, e até mesmo concerto solo de instrumentos melódicos e harmônicos como o piano, o violão

“clássico”, ou dedilhado como muitos tendem a chamar. Ou seja, concertos ou recitais realizados em teatros, museus, bibliotecas ou até mesmo universidades e conservatórios que sediam cursos superiores de música ou técnicos e que neles promovem eventos onde os alunos e professores demonstram suas habilidades como cumprimento de formalidades curriculares ou até mesmo exposições sem compromisso formal com o currículo acadêmico.

Esse processo todo onde o espaço, o repertório, e principalmente a proposta sonora são colocados à frente do próprio propósito da virtuosidade, do refinamento e da pureza da prática musical, acaba definindo o termo erudito e aplicando-o a certos gêneros musicais em detrimento de outros, situação que, na inversa proporção, acontece com o popular. Tal processo desconsidera das análises certos fatores importantes para o enriquecimento e o fortalecimento da discussão acerca das manifestações em sua totalidade dos pontos.

Nas palavras de Chartier pode-se perceber como os termos estão imbricados e partem de um mesmo princípio de alteridade entre a classe elitizada, os órgãos políticos e até mesmo do universo letrado, que propõe um entendimento do erudito e do popular aplicado aos jogos políticos e religiosos, os quais, manipulados e direcionados por e para uma elite social, servem de consolidação e afirmação de sua colocação social, oriunda dessa contraposição utilizada em benefício próprio.

A cultura popular é uma categoria erudita, ou seja, foi criada em um ramo de debates por atores que necessariamente não pertencem ao chamado ambiente popular. Mais do que isso, ela é inventada num momento em que houve a necessidade de alheamento por parte dos jogos políticos das elites governistas e religiosas, bem como do universo letrado. (CHARTIER apud MARTINS, 2011, p. 235).

Nesse processo de afirmação e diferenciação entre as classes sociais, incentivada pela necessidade da elite em definir os parâmetros de diferenciação, “A cultura dita popular foi separada e desmerecida por grupos elitizados, a partir do século XVIII, no limiar da atmosfera iluminista [...]” (MUCHEMBLED apud CHARTIER, 1995, p. 2). Além disso, “[...] esse argumento fundamenta a expressão ‘cultura de todos’ atribuída à esfera medieval por Peter Burke, e que, em certa medida, seria compartilhada por todas as camadas sociais” (MUCHEMBLED apud CHARTIER, 1995, p. 2).

Comunga-se com a opinião do autor quando este aponta que contemporaneamente tem se atribuído para arte popular “aquela que se desenvolve fora dos cânones de gosto

estabelecidos por, ou para os líderes de uma sociedade, onde a tradição desempenha um papel preponderante” (AYRES apud SALDANHA, 1996, p. 239). Ele complementa afirmando que isso se dá não somente “em termos de conteúdo, de temas e utilização, mas também na estrutura, técnicas, instrumentos e materiais” (AYRES apud SALDANHA, 1996, p. 239).

Permeado por isso “tanto a definição de ‘arte popular’, como a de ‘arte erudita’ pressupõe a crença numa essência, partindo do axioma da unidade e da coerência, na existência supra-individual e colectiva [...]”, na qual “é, muitas vezes associado a termos tão vastos com povo, camponês, primitivo, naïf, não académico, analfabeto, classe trabalhadora ou classe média, acaba por englobar em si mesmo aspectos contraproducentes” (SALDANHA, s.d., p. 106-107).

Portanto, “a sua leitura está naturalmente dependente da dinâmica dos contextos geográficos e temporais em que são produzidas, bem como do tecido hermenêutico em que são apresentados” (SALDANHA, s.d., p. 108). Além disso, deve-se ficar atento para o fato de que “quanto ao carácter não académico e geralmente autodidacta da ‘arte popular’, trata-se naturalmente de generalizações excessivas, dado ela ser maioritariamente anónima, resultando na impossibilidade de conhecermos o nível ou tipo de formação dos seus criadores” (SALDANHA, s.d., p. 107). E na contraposição dos fatos, o erudito deve ser compreendido com ressalva, de acordo com o princípio de que “o conceito de erudição não oferece maiores certezas ou segurança no enunciado. Menos debatida, a ‘arte erudita’ parece mais consensual, como se todos soubessem do que se trata” (SALDANHA, s.d., p. 108).

Para tanto, a compreensão do erudito e do popular nas artes parte do princípio de que “embora em contextos sociológicos já ultrapassados, trata-se de uma realidade não dissociável, ou seja, a ‘arte popular’ só tem sentido quando contraposta à “arte dos grupos ou classes dominantes” (HAUSER apud SALDANHA, s.d., p.109). Nessa relação, “a arte de uma colectividade que não se encontra ainda dividida em camadas, em ‘dirigentes e dirigidos’, não pode ser considerada como ‘arte popular’, pela simples razão de que não existe a seu lado qualquer outra espécie de arte” (HAUSER apud SALDANHA, s.d., p.109).

Pode-se pensar como Zumthor (1993, p. 118), que aponta para a ideia de que “cultura popular é só uma comodidade que permite o enquadramento dos fatos” onde, na realidade, há uma grande tendência para a “[...] a satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas, exprimíveis numa linguagem

consciente de seus fins e móvel em relação a elas [...]”. O autor complementa apontando que o popular é tido como uma “tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior dos costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada” (ZUMTHOR, 1993, p. 119).

Sustenta-se, ainda, a ideia de que os ambientes eruditos e populares podem caminhar juntos e de que elementos se compartilham e são socialmente construídos, porque “nessa situação, não é mais apropriado sustentar que os sistemas estéticos utilizados por determinadas formas de cultura, como as artes, são superiores em relação àqueles utilizados para outras formas, disseminadas entre públicos maiores e mais heterogêneos” (CRANE, 2011, p. 30). Para ele, “em vez disso, como revelaram diversos estudos na sociologia da cultura, os limites entre alta cultura e cultura popular são fluidos; as duas formas de cultura são socialmente construídas” (CRANE, 2011, p. 30).

As relações entre classes dominantes e dominadas que permeiam a existência da cultura popular e que sem uma a outra não existiria são apontadas por Ferretti (2007) quando este cita alguns teóricos que fundamentam a relação da cultura popular com os contrapontos existenciais referidos. Segundo o autor:

Para Gramsci existe cultura popular na medida em que existe cultura dominante. Nesta perspectiva, segundo alguns, a cultura popular assumiria em face da cultura dominante uma posição diversa contestadora de sua auto proclamada universalidade. A este respeito parece enriquecedora a hipótese de Bakhtin, destacada por Ginzburg (1987), de que existe uma influência recíproca ou uma circularidade entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominantes, que funcionou segundo o autor, especialmente durante a Idade Média e até a metade do século XVI. (FERRETTI, 2007, p. 2-3).

Ajuda-nos a compreender melhor a relação do erudito e do popular a colocação de que esta é “advinda de um processo de construção simbólica de caráter ideológico e social, a história cultural, frequentemente, foi marcada por essa polarização” (BIZZOCCHI apud BARRETO, 2012, p. 8), sendo o erudito “considerado por muitos como a única forma de cultura, e o popular, classificado pela “classe aristocrática” como sendo a contramão, a não-cultura, ou ainda, a ausência completa de civilização” (BIZZOCCHI apud BARRETO, 2012, p. 8).

A partir das relações entre classes, onde a necessidade de supremacia e autodeterminação evoca as aplicações conceituais e diferenciações, acaba-se constatando

que a cultura erudita é “associada às representações ideológicas e artísticas de uma parcela minoritária da sociedade de classes: as elites. E é essa parcela mínima da sociedade que estabelece e impõe as diversas regras do jogo” (BIZZOCCHI apud BARRETO, 2012, p. 8).

Afirma-se, a partir do pressuposto de que tudo o que vem das elites será revestido de eruditismo, um “padrão cultural único e tido como o melhor para todos os membros da sociedade [...] negando o direito à existência para a cultura do povo (como cultura “menor”, “atrasada” ou “tradicional”)”, segundo destaca (CHAUÍ, 2003, p. 40).

Logo Napolitano (2005, p. 9) aponta que a relação entre História e Música, ou ainda, a história da música popular no Ocidente, deve ser pensada dentro da esfera musical como um todo, sem as velhas dicotomias erudito *versus* popular, pois, em sua opinião:

O que se chama de “música popular” emergiu do sistema musical ocidental tal como foi consagrado pela burguesia no início do século XIX, e a dicotomia “popular” e “erudito” nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento “natural” do gosto coletivo, em tomo de formas musicais fixas. (NAPOLITANO, 2005, p. 10).

A superação de hierarquias, bem como a mudança de pensamento e óticas acerca da compreensão conceitual e prática da fundamentação técnica e de elementos que compõem as manifestações de música no Brasil, deve seguir no caminho da busca pela:

[...] superação das dicotomias e hierarquias musicais consagradas (erudito *versus* popular) não para “elevar” e “defender” a música popular diante da música erudita, mas para analisar as próprias estratégias e dinâmicas na definição de uma e outra, conforme a realidade histórica e social em questão. (NAPOLITANO, 2005, p. 10).

Há, no Brasil uma tríplice vertente de música que deixa o entendimento ainda mais complexo sobre a conceituação e o entendimento dos movimentos musicais. As duas correntes mais antigas, representadas pelo popular e pelo erudito, estão poluídas pelo terceiro elemento, que é a indústria cultural ou a cultura de massa, que é caracterizada pelo “confronto inevitável entre estas três *culturas* [...] rigorosamente desigual e favorável à cultura musical de massa” que, por inúmeros fatores, acabou “provocando o lento

desestímulo à música erudita e destruindo a popular autêntica, atingidas pelo impacto da indústria cultural moderna” (MARTINS, 1993, p. 164).

O diálogo entre as culturas erudita, popular e cultura de massa, ou ainda pela indústria cultural, aponta para a necessidade citada por Montiel de que:

O diálogo entre as culturas não nos impede, necessariamente, de manter nossas raízes e não implica romper com nossa própria cultura e com a dos nossos antepassados, com suas tradições e seus valores. [...] Somente através de um intercâmbio fluido teremos a possibilidade de encontrar novas soluções para as nossas diferenças culturais. (MONTIEL, 2003, p. 41).

Nisso “a relação do popular com o erudito e com massivo se dá no cruzamento que Canclini (1997) vai chamar de *fronteiriço*. Numa relação de perdas e ganhos, onde as culturas se modificam ao contato com as outras” (SOUZA, 2010, p. 10). Tal colocação aponta para o que se entende como uma relação de confluência onde os agentes, os atores e os movimentos se servem desse espaço *fronteiriço* para se estruturarem a partir de seus elementos e características que o compõem, revelando, inclusive, uma maneira de autodefinição das legitimidades de cada cultura em trânsito.

3.2 Breve abordagem histórica dos termos erudito e popular

Os termos erudito e popular remetem a muitas relações, desde as conjunturas sociais de formação das classes sociais até suas produções culturais das mais variadas e, conseqüentemente, das artes e da música. As disputas de classe permeiam esses ambientes de relações de poder e dominação que, por sua vez, nos colocam a analisar a conjuntura da sociedade como um todo no intuito de decifrar a que ponto elas se contrapõem e se relacionam nesse universo, bem como, possibilitam o diálogo com as ideias e conceitos que estão presentes desde o surgimento das primeiras sociedades humanas das distintas épocas históricas.

Para tanto, desde as primeiras sociedades e com elas as primeiras manifestações musicais, questões se elevaram no âmbito das discussões teóricas e estéticas acerca das

artes e da música em específico, muitas delas permeando séculos de discussões, revelando-se de ampla complexidade. A música dos primeiros séculos do Cristianismo – e pode-se, nesse contexto, pensar em pelo menos dez séculos – é muito direcionada para ações sacras, o que teoriza que essa música, mais desenvolvida em termos técnicos e polifônicos, fez criar uma hierarquização entre as manifestações musicais existentes no período. Tal qual se pode definir a priori, uma música dentro da Igreja e outra fora dela, bem como instrumentos musicais de uso nas ruas, festas, comemorações e eventos do povo em geral, e aqueles religiosos e eleitos pela Igreja para adentrarem nos palácios católicos.

Porém, essa música, executada pelo lado de fora das paredes sacras, tomou por excelência o uso de instrumentos musicais que serviam mais para acompanhar o canto, marcando o ritmo e sustentando a voz menos elaborada e trabalhada do que aquelas ligadas ao movimento vocal que prosperava em meio a um cenário propício. Essa música, praticada pelo povo, em oposição àquela sacra, recebeu a denominação de profana, fazendo menção ao que não era religioso, muito inclusive por estar ligada, na Idade Média, ao ritmo, que feria a essência da música religiosa, estando fadada a ser promíscua, sem valor, sem pureza e refinamento.

Enquanto essa música profana ou popular (da ótica da realização pelo povo, para organização de festas e da própria canção para o trabalho) era notoriamente oral e improvisada, sendo criada de certa maneira para que fosse de fácil compreensão e memorização entre os praticantes, a música erudita (essencialmente vocal, caminhando para a polifonia, teoricamente mais evoluída e elaborada) tinha na busca pela medição o controle dos tempos sonoros, findando o emprego dos compassos e, posteriormente o surgimento da escrita ou notação musical e, conseqüentemente, a partitura.

De certa forma, pode-se dizer que essa necessidade de controlar os tempos, medi-los e notá-los graficamente decorre de uma prática musical popular, no mesmo sentido dito anteriormente, pelos que eram considerados eruditos na época. De tal maneira, “os compositores, especialmente de sequências [...] parece que se utilizaram de melodias populares. Porém esta prática se manifestou, não apenas discreta, mas deformadora. As cantigas eram adaptadas aos Tons da Igreja” (ANDRADE, 1980, p. 61).

Tais ideias são confirmadas por Candé, quando este acrescenta que:

Enquanto os príncipes, a nobreza, a Igreja (a partir do século XVI) uma rica burguesia de comerciantes, financistas e armadores rivalizam em talentos e fastos musicais, o povo se afasta de uma música demasiado erudita, que ele só ouve nas igrejas e nas antecâmaras. Cultiva outra, transmitida oralmente e adaptada às suas necessidades, e mal toma consciência do desenvolvimento da polifonia. (CANDÉ, 1994, p. 28-29).

A partir dessa citação de Candé, pode-se pensar na existência de uma relação de oralidade musical – em contrapartida com a grafia musical em desenvolvimento e formação logo na passagem da Idade Média para o Renascimento. No que diz respeito à educação técnica musical e à relação estabelecida pelos consumidores, ou até mesmo apreciadores que detêm poder aquisitivo para comprá-la, a relação de erudito e popular fica intensificada, pela justa relação da partitura e da tradição oral. O povo acaba sendo direcionado, pela falta de poder aquisitivo ao mundo da oralidade musical, quando altos níveis da sociedade ficam à disposição da música por partitura, ou, no caso da manifestação erudita, por esse contexto de inserção ao culto pelo acesso e manuseio da escrita musical.

Essa característica ainda permanece no imaginário da sociedade contemporânea após séculos terem se passado, por questões mais profundas que vão ocorrer inclusive com o desenvolvimento das outras áreas do conhecimento, tendo na música um reflexo direcionado na relação do erudito e do popular pelo uso ou não da escrita musical. Isso se deve pelo fato de que ao longo da história da música (e compreende-se aqui a história da música Ocidental) seguiu por esses dois caminhos que englobam os profissionais ou amadores de música, a tradição oral e a tradição da partitura. Ao longo do tempo, no século XXI, evidencia-se a presença dos profissionais de música que são alfabetizados musicalmente, como se aplica o termo aos que conhecem o sistema de escrita musical e o utilizam no dia-a-dia, e aqueles que pouco conhecem ou desconhecem totalmente o modelo de escrita convencional, permeando a inserção e a categorização dos profissionais em um ou outro lado da esteira.

Considerando que nessa relação estabelecida logo de início pela Igreja católica em sua amplitude de abrangência e persuasão na sociedade, as culturas da oralidade e do improviso rivalizam com a tradição da escrita de maneira a influenciar muitas outras sociedades que viriam a surgir servindo praticamente como um modelo a ser seguido por todos, mesmo tendo a evidência de que, ao longo dessa mesma trajetória, as tradições tenham entrado em fusão, onde tanto a primeira influenciou a segunda, quanto o inverso.

Logo, quando se pensa nos instrumentos musicais até o início do século XVI, esses eram menos importantes do que as vozes, no entanto, tal concepção mudaria ao longo desse mesmo século quando os compositores passariam a compor mais para os instrumentos musicais e não apenas danças, mas sim, peças essencialmente tocadas para serem apreciadas.

Seguindo as mudanças profundas ocorridas no Renascimento, o séc. XVI apresentase musicalmente com mudanças também profundas, sendo a maior delas o surgimento da Harmonia, que reflete no rompimento entre o espírito religioso e o profano, já que, na Harmonia, tem-se a fusão de sons e não união que se tinha da Polifonia. Nesse momento, tem-se o aparecimento mais forte da canção, ligada à poesia, a qual, por sua vez, estava voltada à temática do amor, com letras que retratavam esse sentimento. Esta mesma canção que divide a criação dos artistas com a música religiosa, ainda herança forte da Idade Média, marca o novo espírito da manifestação profana, por muitas vezes revelada como popularesca, não erudita e, portanto, sem qualidade e defasada de elementos que a enriqueçam.

Nesse momento da história da música ocidental, percebe-se uma forte influência da Igreja que marca a divisão em música sacra (erudita) e a música profana (popular) aquela executada fora da Igreja, tanto que, no Brasil, nesse mesmo período que compreende o início da colonização de nosso país, o papel dos jesuítas manteve forte a importância da música sacra nas produções musicais do país, sendo que os indígenas catequizados já eram ensinados a tocar instrumentos musicais vindos da Europa no intuito da participação nas missas e cultos católicos. Tanto que “[...] no século XVI para “catequizar” o índio, em nome da Igreja e nos interesses da empresa colonizadora [...] levava-se os nativos a participarem dos autos religiosos, a cantarem e a dançarem sob a ordem e o controle eclesiástico” (BARROS, 2011, p. 22). Além disso, eram colocados “a abandoarem seus instrumentos – as suas taquaras, torés, e teirus – em favor das flautas, gaitas e violas europeias” (BARROS, 2011, p. 22).

Na mesma busca pelo abandono da cultura da oralidade e da improvisação, e a aproximação da Igreja por esta música erudita, que tinha como característica a medição dos tempos e compassos em processo de distanciamento da música profana, praticada fora da Igreja “os improvisos eram banidos em favor do som da pauta, do som controlado rigorosamente pelo ‘mestre de capela’. [...] enfim a música renascentista e o cantochão invadiam a paisagem sonora dos indígenas” (BARROS, 2011, p. 22-23).

Segundo Castagna (apud MORAES E SALIBA, 2010), existiram duas grandes categorias de música muito distintas pela função e não pela aparência. Segundo o autor, o Brasil enquanto Colônia, no período compreendido entre os anos de 1500 e 1822, teve a sua vida musical baseada em duas correntes definidas uma por “tradicional” e que, tempos mais tarde, seria sinônimo de folclórica e também popular; e uma segunda chamada de “erudita” ou “artística”, mas que surgiria posteriormente, pelo que se pode compreender em oposição a esta popular e folclórica que não se caracterizava da elite carioca. Fica clara uma ideia de diferenciação do que era do popular, do povo e o que era da então considerada elite carioca, já que está se falando deste ambiente geográfico e social, já que o movimento musical está centralizado no Rio de Janeiro após a chegada da corte de D. João VI por esse terreno.

Deve-se atentar para o fato de que no Brasil a música importada era basicamente de Portugal, nossos colonizadores e do restante da Europa, a partir dos incentivos da corte portuguesa, motivado pela ideia de que o que era produzido aqui não era de qualidade e não satisfazia a elite que já estava presente e à nova elite que se instalava na cidade. Para tanto, eram importados músicos e música europeia e a partir dessa importação as diferenças eram estabelecidas, colocando a produção da música brasileira em nível inferior a essa importada. Tal fato desencadeou estereótipos e conceitos que permanecem enraizados em nossa sociedade, frutos de mais de dois séculos.

Tal ideia é marcada pelo fato de que:

[...] a colonização transferiu para o Brasil uma categoria europeia de música que era produzida por músicos profissionais, principalmente para corte, teatros e instituições religiosas e que, a partir de inícios do século XX começou a ser chamada de “erudita” ou “artística”. Essa categoria musical, [...] teve, no Brasil, um desenvolvimento esteticamente dependente de sua evolução na Europa, mas, funcionalmente, capaz de se adaptar às circunstâncias sociais e econômicas observadas no período colonial. (CASTAGNA apud MORAES; SALIBA, 2010, p. 38).

A colocação anterior atenta para a ideia incutida de subordinação da música brasileira à europeia numa relação de inferioridade e pouco valor estético sonoro. Como se a música que era produzida no Brasil não tivesse qualidade e valor estético em mesmo nível do que a europeia, revelando um descrédito para com os compositores brasileiros que

atuavam nas instituições religiosas e teatros, bem como, pelos instrumentistas brasileiros desse cenário.

Parte-se, nesse contexto, do princípio de que a categoria de música tradicional, posteriormente chamada de folclórica ou ainda popular, era representada e produzida antes mesmo da colonização do país e parte se preservou até nossos dias. Mesmo com fragmentos, “a miscigenação racial no país fez com que ele, da mistura de elementos musicais praticamente por vários povos, surgissem novos tipos de música, sempre em transformação até os tempos atuais [...]” (CASTAGNA apud MORAES; SALIBA, 2010, p. 37-38).

Segundo Monteiro (apud MORAES; SALIBA, 2010) Logo com a chegada da corte de D. João VI, acontece uma substituição da mão de obra mestiça pela mão de obra dos brancos onde pouco mais de 70% dos músicos ativos na vida carioca deste período era de origem europeia. Esses músicos eram profissionais e desempenhavam no país única profissão de instrumentistas, participando e comungando de espaços com outros instrumentistas locais, em comum partilha de vivências musicais em constante troca de conhecimento e informações.

Não se deve esquecer a discriminação para com o produto musical brasileiro e o agente humano produtor deste material sonoro, até então o autêntico nativo brasileiro, pois não havia recebido interferências externas que aconteceram tanto com a chegada dos jesuítas, quanto com a chegada da corte de D. João VI. A negação do produto musical brasileiro aconteceu em dois momentos e de maneira acintosa por parte dos colonizadores portugueses, revelando-se a primeira contra o indígena e a segunda contra os profissionais que já trabalhavam com música no Rio de Janeiro, principalmente porque tiveram influência direta na conceituação e na definição das categorias de alguns gêneros de música brasileira, como é o caso da própria Modinha e posteriormente do Choro.

A Corte portuguesa, é pertinente registrar, teve influências positivas para o enriquecimento das relações entre profissionais das artes e impulsionou um notório crescimento e evolução das artes no Brasil. O Rio de Janeiro, e indiretamente outros estados e capitais receberiam também o legado desse processo, onde muitos gêneros musicais, como o Choro, seriam caracterizados a partir de sua origem social definida por esses incentivos. A vivência com outros artistas e a incorporação de seus elementos daria origem à gêneros cristalizados hoje na música brasileira.

Antes mesmo de o Rio de Janeiro ser apontado como principal centro político, econômico e conseqüentemente cultural do país, o que data principalmente da chegada da

Corte de D. João VI à cidade, os principais centros (do século XVI até a primeira metade do século XVIII) eram Pernambuco e Bahia, sendo as principais cidades Olinda, Salvador e Recife. Isso se deu devido ao grande florescimento dos canaviais e engenhos. Pouco mais tarde, Minas Gerais, por intermédio da mineração entraria mais fortemente no cenário dos principais centros do país.

O cenário musical do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX era muito propício ao que se pode chamar de convivência cultural ou até mesmo circularidade cultural entre os músicos, processo este que acontecia desde o início da colonização do país pela múltipla convivência dos vários povos que faziam parte do ambiente social. Tem-se, a partir dessa situação a confluência entre os vértices erudito e popular onde a troca e a partilha de técnicas e elementos reforçavam a formação de uma linguagem socialmente construída.

O Choro das últimas décadas do século XIX era baseado nos diversos gêneros estrangeiros abrigados e os chorões estavam presentes nestes diferentes eventos, desde festas de aniversários até mesmo em eventos festivos nos salões das elites cariocas. O Choro, bem como outros gêneros classificados na corrente da música popular brasileira, estava carregado do imaginário de que é um tipo de música despreocupado e de caráter menos importante.

Em nosso entendimento, o Choro é tratado como um gênero musical popular por ter surgido na classe média do Rio de Janeiro, portanto, entre a parcela popular da sociedade carioca, em sua acepção mais simples, o povo. Mesmo que esse argumento seja simplório e até preconceituoso, na maioria dos estudos sobre o gênero se esquece de contemplar também que o Choro em suas raízes apresenta indivíduos oriundos de outras classes sociais do Rio de Janeiro. Esses músicos são os mesmos que tocam para as camadas da elite e que fazem parte da roda de Choro nos botecos, isso porque caminham nos ambientes livremente. Nessa relação “uma classe social não pode jamais ser definida por sua situação e por sua posição na estrutura social, isto é, pelas relações que mantém objetivamente com as outras classes sociais” (BORDIEU, 1974, p. 14).

Ele ainda complementa dizendo que “inúmeras propriedades de uma classe social provém do fato de que seus membros se envolvem deliberada ou objetivamente em relações simbólicas com os indivíduos das outras classes [...]” (BORDIEU, 1974, p. 14), ou seja, as estruturas são construídas nas relações entre as classes e a música se serve dessa relação que proporciona que elementos entrem em fusão pelas próprias heranças de cada

indivíduo e sua formação, suas vivências e que, a partir delas sejam estabelecidas as novas características deste ambiente social e sonoro.

Em seus primórdios o Choro germinou como um gênero de música que proporcionou – e ainda o faz – uma união de indivíduos de formações e vivências distintas, sendo que, a partir desta fusão de linguagens e maneiras de manipular as sonoridades ele se constituiu como tal. Sendo assim, como ignorar a presença de elementos eruditos na formação de dois dos principais nomes da flauta no Choro, que são eles Callado e Reichert?

É nessa situação que a ótica direcionada para um único fator leva ao equívoco, pois mesmo que Callado tenha sua inclusão garantida na classe média e por sua vez, tenha tido uma formação superior em seu instrumento, apresenta elementos de outras classes sociais em sua formação social que devem ser consideradas. Sua formação musical apresenta elementos eruditos e sua classe social contempla traços populares, uma verdadeira mescla e união de fatores que marcam o Choro.

Sobre esta ideia é importante que se marque a necessidade de um olhar que esteja focado na relação entre a formação musical do indivíduo e sua classe social com a ressalva de que estes dois elementos não apresentam relação direta. A relação suporta a união de elementos que confluem e que interagem para a formação de um ambiente social construído onde o Choro serve de mediador entre os agentes.

Squeff e Wisnik (2004) ao referirem-se ao compositor e instrumentista Villa Lobos, o conceituam como um indivíduo que exala uma formação musicalmente erudita e que frequentava a música fora dos salões de concerto. O artista é um músico e compositor tido ainda hoje como referência de música erudita, mas que na verdade contempla uma formação plural, que não fica restrita ao indivíduo, mas sim, na sua obra e legado.

O Choro pode ter evoluído, como se acredita ter acontecido de fato de uma música voltada para a animação de bailes, serenatas e festas para uma música voltada ao intelectualismo que permeia a audição e apreciação do produto sonoro por excelência. O fato mais importante desta discussão é o de que, logo nos seus primórdios, o Choro gozou de elementos do erudito e do popular, com traços que ainda hoje carecem de um olhar mais apurado para serem detectados.

Entre esses elementos, estão a própria confluência social dos instrumentistas de formação erudita e popular, a presença de estruturas formais oriundas das duas teias, os ambientes onde era executado, além de que os instrumentos musicais que eram utilizados no gênero como a flauta transversal, era utilizado tanto na música erudita como na música

popular, sem contar na formação acadêmica desses instrumentistas, muitos deles premiados inclusive pelas academias que haviam passado. Para complementar, o virtuosismo já estava impregnado na linguagem do Choro como um elemento essencial aliado ao improvisado e ao tema e variação que faziam parte das execuções do gênero em estruturas como a Forma Rondó.

O Choro nunca foi um gênero de música de poucos elementos e de pouca riqueza estrutural. Ao contrário, esteve nas mãos de exímios instrumentistas que utilizavam das suas habilidades e domínios nos instrumentos musicais e faziam do Choro uma ferramenta para exalar suas acrobacias sonoras. Portanto, por mais que o ambiente social dos ouvintes e apreciadores de Choro não contemplasse a ideia de sublime aproveitamento do estilo e posterior gênero musical, não se pode ignorar suas características por mais que as análises mais aprofundadas tenham acontecido décadas mais tarde e vencidos alguns séculos.

3.3 Elementos do erudito e do popular no Choro e na obra de Plauto Cruz

Nesse momento, aponta-se para mais alguns elementos, ou ainda, parâmetros de encontro, do erudito e do popular na linguagem do Choro. Alguns deles, no âmbito social, político e econômico, foram apontados anteriormente, deixando claro que a herança histórica das formações das classes sociais interferiu e estabeleceu influência na classificação e divisão das estruturas sociais tanto na Europa quanto no Brasil, evidenciando, por conseguinte, uma direta interferência nas relações com as artes e, mais especificamente a música e o Choro.

Os elementos abordados a partir de agora são especificamente de questões sonoras do gênero e suas relações vão desde a forma e estrutura das composições até técnicas de execução a partir do instrumento musical que tece essas relações, no caso a flauta transversal, pontuada por alguns flautistas que fizeram parte dessa solidificação dos elementos dessa linguagem, dentre os quais está Plauto Cruz.

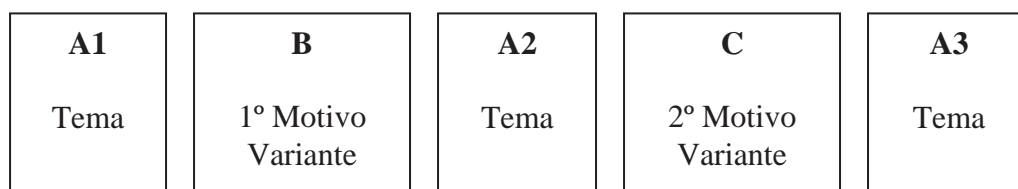
Para tecer esse pano de relações, tem-se o flautista Plauto Cruz representado por algumas de suas obras, essencialmente Choro, que constam em suas produções fonográficas representadas por discos e CDs, assim intitulados: “O Choro é Livre”, “Nós, os Chorões”, “O Fino da Flauta”, “Engenho e Arte”, “Em novos tempos de Seresta”, “O Mago da Flauta”, “Choros e Canções” e “Sambas e Sambas”. Para complementar, datando

dessa sua fase mais recente como profissional, portanto, datando das últimas duas décadas de trabalho, alguns vídeos de suas apresentações constarão nas análises.

3.3.1 Forma e estrutura

O Choro iniciou como uma maneira de tocar e interpretar gêneros de música que no Rio de Janeiro ecoavam advindos da Europa, ou ainda aqueles que floresciam na própria cidade como fruto da musicalidade dos músicos e compositores que já produziam por aqui. Na década de 1910, “passou a ser uma forma de musical definida. O Choro como gênero tem normalmente três partes (mais modernamente duas) e se caracteriza por ser necessariamente modulante” (CAZES, 1999, p. 21).

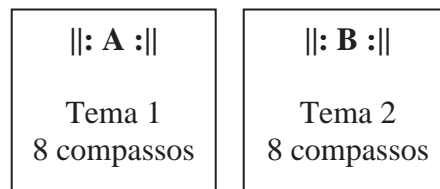
A forma Rondó caracteriza-se por terem sua estrutura “o tema principal (A) [...] existindo porém secções contrastantes (B, C, etc.) entre cada retorno e o anterior. O tema principal (A) começa e termina na tonalidade da tônica cada vez que reaparece; cada episódio está em uma tonalidade vizinha. O esquema abaixo explica a disposição das partes de uma forma rondó:



Essa forma de composição surgiu por volta do século XV, quando os compositores começaram a utilizar a variação sobre uma sequência do baixo, geralmente aproveitando uma melodia ou canção já existente e conhecida. Na França, foi utilizada para peças de canto e dança, no século XVII, caminhando para, na segunda metade do século XVIII e início do século XIX, ser incorporada frequentemente nos movimentos finais de sonatas, concertos e algumas sinfonias. Essa forma de composição era usada por compositores eruditos de todas as épocas que seguiram os períodos Barroco, Clássico, Romantismo e no século XX caracterizar a primeira estrutura de composição e execução do Choro.

Essa maneira de executar e compor Choros em forma Rondó, oriunda desse universo erudito, é visível em praticamente todos os compositores do gênero no século XX e início do século XXI, tais como Antônio Callado, Patápio Silva, Benedito Lacerda, Altamiro Carrilho, Pixinguinha e Plauto Cruz. Essa forma de composição marca a presença da herança erudita na própria forma de composição do gênero, muito fundamentada pela formação dos músicos que tinham estreita ligação com o ambiente erudito.

Mais recentemente, o Choro tem utilizado da forma Binária de composição, onde a estrutura é baseada em duas partes iguais onde estas podem variar de simétricas ou assimétricas em sua quantidade de compassos, o que não caracteriza um abandono definitivo da Forma Rondó, até mesmo porque a estrutura característica do Choro é a Rondó. A estrutura Binária simétrica é demonstrada pelo esquema a seguir:



Nas suas composições, Plauto Cruz utiliza tanto a forma Binária quanto a forma Rondó. Nas peças que analisamos do seu disco “O Choro é Livre”, constatamos, em suas seis composições:

- Gaiivota – ||: A :||: B :|| A || Coda || com tema e variação Binário
- Sentimental – ||: A :||: B :|| Coda || com tema e variação Binário
- Schimier no Choro – ||: A :||: B :|| Coda || repetição dos temas muitas vezes Binário
- O Choro é Livre – ||: A :||: B :||: A :||: B :||: A :|| Coda || sem variações (fiel ao tema original) Binário
- Homenagem aos Chorões – ||: A :||: B :||: A :|| Coda || Binário
- Um Choro pro Jessé – ||: A :||: B :||: A :|| Coda || Binário

No disco “Nós, os Chorões”, Plauto Cruz colabora com uma composição que é intitulada “Tema para Ana” na qual a estrutura é a seguinte: ||: A :||: B :|| Coda ||. No Cd “Engenho e Arte” que Plauto Cruz participa além de instrumentista em obras de outros compositores com três de suas composições as estruturas são as que seguem:

- Engenho e Arte – ||: A :||: B :||: A :||: C :||: A :|| Coda || Rondó
- Romantíssimo – ||: A :||: B :||: A :||: C :||: A :|| Coda || Rondó
- Juliana – ||: A :||: B :||: A :|| Valsa Choro

No CD “Plauto Cruz – O Mago da Flauta”, além de outras obras de outros compositores, Plauto grava duas obras de sua autoria, e elas são concebidas pela seguinte forma.

- Ginga do Samba – ||: A :||: B :||: A :||: C :||: A :|| Rondó
- Choro para Ana ||: A :||: B :|| A || Binária

Partindo dessa análise, percebe-se uma tendência composicional em termos de estrutura pela Forma Binária na maioria das obras, onde o compositor alterna com algumas simétricas e outras assimétricas. Mesmo a maioria tendo a forma Binária, o compositor usa a forma Rondó em outras obras, revelando sua preocupação com a forma mais tradicional do Choro, principalmente nas suas origens e primeiro cinquentenário, sendo que, conforme uma tendência dos próprios compositores ao longo das décadas, partiu para a composição em duas partes.

3.3.2 O compositor, a composição e o arranjo

Tratando um pouco mais sobre a composição e o papel do compositor, este revela outro campo aberto, pois, nesse personagem, está detida toda uma influência que transcende as análises da sua maneira de trabalhar as sonoridades, onde este compositor como instrumentista, como cantor ou simplesmente um cérebro criador e não reproduzidor de sonoridades combinadas estabelece novas obras a partir de suas habilidades técnicas e estilísticas. Para compreender se o compositor é erudito ou é popular não se pode avaliá-lo de forma desconectada do seu meio musical, nem obstante de seu entorno musical, intelectual ou não. Há que se considerar, ainda, a sua formação seguindo parâmetros técnicos, e até mesmo sua motivação composicional na direção dos estilos e gêneros musicais.

O compositor caracteriza-se como um criador, pois, a partir de regras, estudos e noções específicas de música, ele tem a capacidade de estabelecer novos conjuntos simbólicos de representação e combinação das sonoridades que vão de suas distintas combinações consonantes e dissonantes entre notas musicais até as mais complexas teias de centenas de instrumentos e vozes humanas. Portanto, o compositor tem o papel de criar, projetar, construir e muitas vezes apresentar aos ouvidos críticos sua criatura sonora.

Ao trazer o surgimento histórico desse personagem, aponta-se que “os sistemas de notação e de composição se desenvolvem juntos, por interação” segundo (CANDÉ, 1994, p. 25), pois a notação musical surge da necessidade de transpor de geração para geração, um legado que se perdia por não se registrar. E uma composição precede diretamente do uso do papel e da tinta, por mais que, em nossa contemporaneidade, isso seja pouco utilizado, o que é justificado pela informatização da música e pelos evoluídos passos ligados a esse campo.

Com a função de criar a obra de arte musical, o compositor aparece em nossa pesquisa para demonstrar o fato de que, em sua incumbência, este ser criador de uma obra musical pode acrescentar muito em nossa discussão a respeito do Choro e da relação do erudito e do popular. Esse personagem é, muitas vezes, o criador e o intérprete da obra musical, revelando um vértice característico do gênero, além de atuar como instrumentista e utilizando de um termo oriundo do jazz, sendo o *bandleader* de grupos regionais como aparece muito nas formações do gênero, tomando, por exemplo, o grupo “Canhoto e seu Regional”.

Seguindo tal premissa, o compositor, no exercício de sua função, é o indivíduo tecnicamente preparado para combinar as sonoridades, bem como para construir o tecido musical que cada gênero e formação carregam. Evidentemente, sua função exige amplo conhecimento das nuances mais singelas deste mundo sonoro que ele atreve-se criar, para que nas entrelinhas do pentagrama possa deixar claro, quais ideias e qual mundo sonoro ele está por conceber para os futuros apreciadores, e muitas vezes aos instrumentistas que muito se deleitam ao executar tais obras.

No Choro, os compositores, os chorões do século XIX, compunham suas melodias de forma intuitiva, muito sustentada pela evidência de que esses músicos não gozavam de titulação ou sequer conhecimento específico de composição para exercerem tal ofício. Tal cenário mudaria suavemente a partir da década de 1980, quando os compositores de Choro buscaram cada vez mais aprimoramento acadêmico, baseado em cursos de graduação em composição além de outros cursos.

No Choro, há uma característica importante que marca o instrumentista como o próprio compositor de suas obras, o que revela um elemento importantíssimo presente na história do gênero. Diferentemente do compositor que única e exclusivamente trabalha para a composição em diferentes estilos e gêneros, muitas vezes sob encomenda de obras caminhando por diferentes modelos e formas de composição, o compositor-chorão compõe única e exclusivamente Choro. Isso se deve inclusive pela proximidade que ele tem com o seu instrumento musical de formação e pela falta de composições para esses instrumentos, como é, principalmente, o caso do cavaquinho e do bandolim.

Coube então ao próprio instrumentista escrever obras para ele executar em seu instrumento, partindo para uma prática que transcendeu esses instrumentos e outros como o próprio violão, o piano, a flauta, o oficleide, o clarinete e tantos outros que, embora considerada a existência de um rico e vasto repertório nos diversos gêneros e estilos musicais, no Choro eram compostos pelo próprio instrumentista. E, mesmo sendo uma característica marcadamente presente no Choro, não se pode tomar como unanimidade esse elemento, uma vez que, ao longo da história, muitos compositores acabaram se interessando pelos instrumentos e pelas possibilidades do gênero e compuseram muitos Choros para muitas combinações de instrumentos e diferenciados grupos e instrumentistas. É o caso de Villa-Lobos, que compôs sua conhecida série de Choros para diferentes combinações sonoras e instrumentos, inclusive para o violão.

Outra característica desses instrumentistas-compositores de Choro era a de que, por conhecerem nas suas mais íntimas características os instrumentos musicais, faziam-nos soar da melhor maneira possível, adaptando e direcionando o manuseio desse instrumento para sua maneira mais livre e natural no que tange à execução. Além disso, colaborando para essa melhor sonoridade e manuseio do instrumento, tem-se a utilização da tessitura e do “ambitus” das melodias coerentes com as melhores possibilidades técnicas e sonoras do instrumento.

Nas composições de Choro, em geral constata-se um direcionamento para o uso de técnicas que vão desde a manutenção da sua estrutura em “Forma Rondó” e, posteriormente Binária no século XX com modulações de tonalidades entre uma parte e outra (alternando para tons vizinhos, relativos e ainda dominantes e subdominantes) além de variação de quantidade de compassos nas partes, tornando-as simétricas e a assimétricas.

Além disso, tem-se o uso de células rítmicas polarizando a frequente utilização da síncope, apoiada em padrões rítmicos que ficaram marcados no gênero; ritmos diversos

como polca, valsa, maxixe, apoiados nas métricas binária, ternária e quaternária essencialmente simples. O contraponto é outro elemento, marcado por ser muito importante e unificador de linguagens; a harmonia diretamente ligada ao seu campo harmônico é outro elemento de composição que apresenta características próprias e que mantiveram sua estrutura ao longo da história com a utilização de acordes de mesma estrutura e sequência no campo harmônico.

Outro elemento que diz respeito às composições de Choro, mas também aos arranjos, é a combinação de sonoridades dos instrumentos, que, ao longo da história do gênero, foi se modificando e recebendo novas sonoridades, principalmente oriundas de instrumentos da orquestra, do naipe das cordas, madeiras e metais, além da percussão. Entre esses instrumentos, estão o violoncelo, o violino, o fagote, o oboé, o clarinete, o trompete e o trombone além do pandeiro e o triângulo.

Na própria combinação dos instrumentos musicais e continuando na questão dos arranjos, nos primeiros momentos da história do Choro, a harmonia ficava a cargo do violão e porventura do cavaquinho, e a flauta se encarregava das nuances melódicas, dividindo o protagonismo com seus parceiros, que essencialmente ficavam a cargo da sustentação da harmonia.

Com o acréscimo de novos instrumentos melódicos, as composições de Choro partiram para a utilização dessas novas combinações de timbres e instrumentos não necessariamente harmônicos. Nesse sentido, dividiam e arranjavam as melodias e as harmonias entre esses próprios instrumentos melódicos, evidenciando uma nova maneira de composição e arranjo que proporcionou ao gênero maior proximidade com a vertente erudita, pois utilizava de instrumentos da orquestra, tida como representação da música erudita e utilizando de combinações e técnicas de arranjo e composição que também eram utilizadas neste ambiente sonoro de concerto.

No entanto, um dos nomes de destaque nessa nova perspectiva de Choro foi o de Villa Lobos, que apresentou essa maneira de compor e conceber os arranjos de Choro para grupos de instrumentos de sopro, oriundos do naipe das madeiras, principalmente em sua série intitulada “Choros”, num total de dez composições.

Nessa questão da instrumentação do Choro, pode-se marcar a presença de instrumentos de sopro, cordas e percussão. Nestas, três elementos eram característicos; a melodia, a harmonia e o ritmo. Primeiramente foram representados pela flauta, pelo violão e pelo cavaquinho e, posteriormente, para ajudar no suporte rítmico, veio a inclusão do

pandeiro, que “levou em torno de cinquenta anos para acontecer” segundo Cazes (1999, p. 79).

Logo, em sua trajetória histórica, o Choro contemplou uma gama enorme de instrumentos que o colocou como uma das formas mais abertas quanto a combinações e jogos sonoros na questão dos timbres, estabelecendo um parâmetro de ecletismo que perdura até hoje, onde compositores podem escrever Choros para apenas violão solo, como para orquestra de câmara, orquestra completa, duo, trios e ainda para “grupos regionais”, sem contar a possibilidade de trabalhar dentro das famílias de instrumentos como flautas-doce ou ainda saxofones e clarinetes. É um verdadeiro leque aberto para todos os caminhos.

Como elemento de composição – assim chamada pela relevância que teve na estruturação da linguagem do Choro e ainda marcante nas composições do gênero –, tem-se a virtuosidade. Na segunda metade do século XIX, estabeleceu-se um movimento de criação de instituições de música no Brasil, fortalecido nas décadas que seguiram a chegada da corte de Dom João VI e o incentivo às artes em geral, com a criação dessas instituições de música, nas quais seriam formados inúmeros virtuosos da música brasileira, os quais marcariam a linguagem do Choro com composições e execuções que utilizavam os mais variados recursos dos instrumentos. Exemplos desses são os flautistas Callado e Reichert, pioneiros da escola de flauta no Brasil, ícones da linguagem de flauta no Choro.

Nesse sentido foram elencados os elementos que foram considerados importantes para o entendimento do que são estes “rabiscos” eruditos e populares na linguagem e estrutura do Choro. Esses traços eruditos e populares apontados por Squeff e Wisnik (2004) estão presentes na formação, acadêmica ou não, dos instrumentistas, perpassando pelas suas composições e execuções, na sua capacidade de improviso e variação dos temas, bem como, nas técnicas de execução aplicadas às composições, arranjos e improvisações.

Dentre esses elementos, está ainda a própria relação que estabelece o uso das flautas de madeira pelos flautistas brasileiros antes da própria chegada das flautas de prata da Europa, introduzidas por Mathieu-André Reichert, que causam assombro entre os flautistas brasileiros. Isso acontecera porque colocaria duas sonoridades distintas de um mesmo instrumento em encontro, além disso, duas tradições que se cruzaram e representaram uma mudança de hábitos e práticas que marcaram inclusive a confluência entre o erudito e o popular no gênero. Além disso, nesse mesmo exemplo, insere-se a utilização de novos recursos e novas tecnologias, inclusive na apresentação organológica

das flautas, da qual que, no Brasil também iria chegar para agregar e promover o desenvolvimento das produções musicais do país.

Nesse âmbito, a técnica do “efeito de duas flautas” é um exemplo claro das possibilidades técnicas proporcionadas por estas flautas mais evoluídas tecnicamente aliadas a uma habilidade técnica por parte do executante em nível elevado e apurado. A particularidade dessa técnica é que o uso do efeito de duas flautas tocando ao mesmo tempo se dá a partir de uma única flauta executando passagens em oitavas, onde o efeito sonoro é de estar ouvindo duas flautas, quando, na verdade, tem-se apenas uma. O exemplo abaixo revela tal efeito na música “Primeiro Amor”, de Patápio Silva, uma obra marcada na história do Choro.

Primeiro amor
Valsa

Pattápio Silva (1880–1907)
Op. 4

mf
D.S. al Fine

Fig. 12 Trecho da parte “C” da obra “Primeiro Amor” de Patápio Silva

Esse elemento composicional expressa a mais pura técnica virtuosística presente no repertório erudito para flauta e que é um recurso utilizado no Choro pelos virtuosos do gênero e do instrumento. Essa técnica exemplifica o refinamento que o instrumentista deve apresentar para executar a obra de maneira adequada e que comporte uma pureza e leveza de sonoridade no andamento sugerido para a peça, sendo necessário um nível elevadíssimo de habilidade técnica no manuseio do instrumento musical.

São estes – dentre outros rabiscos – que formam o gestuário sonoro erudito e popular no Choro. Logo a improvisação inteligente à qual Squeeff e Wisnik (2004) fazem menção é importante para este gestuário sonoro do erudito e do popular, apontado inclusive no encontro reproduzido entre Calado e Reichert, porque traz a ideia do erudito

na partitura executada por Reichert, e o improviso inteligente tecido por Calado sobre tal partitura.

3.3.3 A partitura

A partitura, por excelência, é uma criação em papel, mas que proporciona um leque amplo de significados sonoros e textuais, mesmo que esses elementos sonoros ainda estejam por ser “materializados”. Uma partitura, obrigatoriamente, para se tornar sonoridade, deverá ser executada e esta execução deverá ser feita por um instrumentista que seguirá influência direta de sua formação, que, por sua vez, poderá ser erudita ou popular. Mesmo tratando de uma partitura de Choro ou Sinfonia orquestral, deve-se ponderar a carga de subjetividade implicada na interpretação, imposta pelo instrumentista ao executar tal obra.

A partitura em geral, assim como a partitura de Choro, evidencia-se como um conjunto simbólico que representa a obra musical em seu projeto arquitetônico para a produção sonora que vem a posteriori. É utilizada como material rico em elementos e detalhes que exprime a essência do que sonoramente está por ser representado. Importante registrar, quando se remonta à partitura de qualquer gênero musical, que ela não representa a sonoridade propriamente dita, mas ela é um material visual que tende a se tornar um produto sonoro, por mais que este tenha sido sonoramente testado e imaginado e por muitas vezes executado por seu criador (compositor).

As nuances marcadas em uma partitura, sejam de acentuação, dinâmica, intensidade, interpretação, fraseado, articulação, bem como efeitos, tessitura e a própria forma e estrutura da obra, que no caso específico do Choro é a Rondó, ficam expostas no conjunto simbólico da partitura. Todo esse manancial que a partitura possibilita está diretamente ligado ao imaginário do intérprete e leitor desse sistema ou mesmo linguagem da escrita sonora. O apreciador não cria sua imagem por essa referência, até porque na maioria das vezes não detém conhecimento para traduzi-la, mas o faz pelo produto final a que for submetido, por apreciação sonora.

Isso tudo, dependendo ainda a que material este ouvinte vai ser submetido – o que tem forte relação com a sua vivência musical e o estilo musical correspondente a este seu universo aprendido – que proporcionará visão única deste mundo, e não necessariamente a

visão de mundo que teve o compositor e o instrumentista quando conceberam a sua prole artística.

A partitura de uma composição de Choro procura apresentar este projeto arquitetônico que foi referenciado a modo de servir de norte para o instrumentista que a utilizara de modo plural. Sua relação com a partitura será, na maioria das vezes, de guia para suas interpretações, isso porque a partitura do Choro apresenta o tema ou a ideia melódica para que este instrumentista possa a partir dela criar sua nova versão partindo do princípio da improvisação.

Não necessariamente esta regra é aplicada a totalidade das obras de Choro, até mesmo porque não se tem a evidência da presença do improviso livre ou tema e variação em todos os Choros que se pode ouvir por aí. Há a constatação de instrumentistas e intérpretes que são fiéis à partitura como representação autêntica do produto sonoro que ela produzirá, não alterando este projeto no momento da execução.

Nesta relação entre o erudito e o popular pelo registro escrito deve-se considerar que a partitura é a referência dos dados da obra musical, e ela irá conter as informações necessárias para que o instrumentista execute este projeto arquitetônico sonoro. Quanto mais se volta o olhar para a interpretação fiel da partitura mais dados são acrescentados e incorporados nesta partitura o que nos aproxima do ambiente erudito.

Agora quando se recai para uma execução onde a partitura serve de guia para o intérprete, fica a cargo dele mesmo agregar elementos de interpretação que muitas vezes não estão contidos na partitura, e que cabem necessariamente a ele acrescer no momento da leitura do manancial escrito. É o que se pode compreender como uma relação de proximidade e distanciamento onde o papel de um e de outro (partitura x intérprete) se suporta deste princípio e o erudito e o popular está muitas vezes no que se intitula um e outro.

O trecho abaixo compreende uma das composições do flautista Plauto Cruz que exemplifica o conjunto simbólico do projeto arquitetônico sonoro característico do Choro, e nela pode-se perceber a presença da linha melódica e da sequência harmônica, dois pilares para a execução de uma peça do gênero. Este modo de partitura é bem característica do mundo dos chorões onde as referências principais estão presentes liberando o instrumentista para ler, compreender, interpretar e recriar a seu modo este projeto sonoro. Revela a maneira mais simples de apresentação de uma peça de Choro, contendo a melodia e a cifra cordal para o acompanhamento harmônico.

Choro Clássico
(Flauta)

Plauto Cruz

Fig. 13 Trecho da partitura do “Choro Clássico” de Plauto Cruz

A partir dessa partitura, outros elementos são incorporados na execução, quando se tem a intervenção do instrumentista no seu papel de intérprete da obra musical. Nesse âmbito da interpretação da obra de Choro, outros elementos não apresentados na partitura fazem parte da execução, cuja utilização cabe estritamente ao instrumentista, que o faz de acordo com o seu nível técnico e conhecimento da linguagem do gênero. São eles o improviso, as ornamentações, as variações melódicas e até mesmo harmônicas em duelo com os acompanhadores e até mesmo contrapontos, quando há a presença de mais de um instrumento solista para a execução da obra.

TEMA DE AMOR PLAUTO CRUZ

Fig. 14 Trecho da partitura “Tema de Amor” de Plauto Cruz
Acervo particular do violonista Paulinho Parada

3.3.4 O contraponto

O contraponto é uma técnica de composição muito presente no Choro, que é uma herança da música barroca tendo na figura de Johann Sebastian Bach seu grande nome. O contraponto no Choro é utilizado como forma de improvisação e criação livre no momento de uma interpretação livre ou escrito diretamente na partitura para que o instrumentista execute em seu instrumento. Alfredo da Rocha Vianna, o Pixinguinha, e seu saxofone tenor marcaram essa técnica no Choro. O exemplo abaixo é uma das execuções do flautista e saxofonista em parceria com Benedito Lacerda.

NAQUELE TEMPO

Pixinguinha e Benedito Lacerda
Transc. José Reis de Geus "Zé do Choro"
Fonte: CD Benedito Lacerda e Pixinguinha

The image shows a musical score for the piece "Naquele Tempo" by Pixinguinha and Benedito Lacerda. The score is in 3/4 time and features two systems. The first system includes parts for Flauta Transversal (top) and Sax Tenor (bottom). The second system includes parts for Fl. (top) and Sax. II (bottom). Red ovals highlight specific passages in the Sax Tenor and Sax. II parts, illustrating contrapuntal techniques. Chord symbols (A7, Dm, Gm) are visible above the staves.

Fig. 15 Trecho da partitura “Naquele Tempo” de Pixinguinha e Benedito Lacerda

Fonte: Pixinguinha e Dino Sete Cordas: Reflexões sobre a improvisação no Choro de José Reis de Geus

A obra “Primeiro Amor” é uma composição do violonista, cavaquinista e compositor Arnaldo Savegnago. Nela, o compositor utiliza o contraponto em forma de conversa entre os instrumentos, nesse caso específico entre o cavaquinho e clarinete, no estilo contraponto Barroco. Essa estrutura pode ser considerada uma herança presente na formação do violonista, pois, em suas composições, está escrita na partitura da obra, não revelando a necessidade do improviso, justamente pelo fato de todo o motivo do contraponto estar explicitado na partitura. Tal característica marca a presença do contraponto erudito nas obras de Choro.

Portanto, em “Naquele Tempo”, evidenciou-se um exemplo do contraponto improvisado por Pixinguinha, e em “Primeiro Amor”, um contraponto escrito em partitura por Arnaldo Savegnago, ambos característicos do Choro em perspectivas diferentes. O primeiro é improvisado livremente, sem uso de escrita, e o segundo é grafado diretamente na partitura. O primeiro, herança da cultura oral, ou, para alguns, “popular”, e o segundo, da tradição da escrita contrapontística, baseada na herança de compositores eruditos, principalmente do período Barroco.

PRIMEIRO AMOR
Op. 468
CHORO

Arnaldo Savegnago
Junho de 2010

Fig. 16 Trecho da partitura “Primeiro Amor – Op. 468 Choro” de Arnaldo Savegnago
Fonte: Acervo do compositor Arnaldo Savegnago

Em Plauto Cruz, percebemos um contraponto improvisado, conforme demonstra o trecho a seguir extraído de uma de suas interpretações que, além de promover o contraponto rítmico e melódico, propõe no final, intervalos de 6m (sexta menor). Este arranjo criado por Plauto Cruz é particularmente utilizado em gravações de estúdio porque desta maneira o mesmo artista pode interpretar duas linhas melódicas distintas com a flauta, algo que ao vivo não seria possível sem que estejam dois instrumentistas para executar. Sem contar é claro com recursos de apoio e outros.

Brasileirinho

Execução Plauto Cruz in Cd "O Choro é Livre"

Compositor: Waldir Azevedo
Transcrição: Alexandre Pompermaier

Melodia Principal
Plauto Cruz

Fig. 17 Trecho da partitura “Brasileirinho” de Waldir Azevedo

3.3.5 A harmonia

A harmonia do Choro não apresenta o uso de acordes muito dissonantes, ou seja, acordes muito abertos com notas distantes entre si e em intervalos com notas distantes entre si, evidenciando-se numa progressão harmônica simples que utiliza recursos como: acordes em posições fundamentais e invertidos; o uso frequente de dominantes secundárias, bem como o uso de acordes napolitanos e ainda apresentando acordes alterados e modulações de tonalidade para os homônimos, relativos e dominantes. É muito comum a utilização de acordes com sétima sobre a tríade principal, acordes com sexta e acordes diminutos.

Logo, tem-se a importante participação, na harmonia, dos baixos produzidos no violão de sete cordas, principalmente. A este, cabe o papel de tecer uma linha que interligue e preencha a passagem de acordes, enriquecendo a harmonia com contrapontos que mais parecem melodias neste baixo harmônico do Choro, que podem aparecer tanto escritas em partituras como permanecerem subentendidas para a improvisação com base na cifra cordal.

Em “Os 8 Batutas”, tem-se um exemplo dessa linha do baixo escrita na partitura, no exemplo abaixo por Pixinguinha e Benedito Lacerda.

Os 8 Batutas
Choro

Pixinguinha e Benedito Lacerda

Fig. 18 Trecho da partitura “Os 8 Batutas” de Pixinguinha e Benedito Lacerda
Fonte: O Melhor do Choro Brasileiro Vol. 1

Plauto Cruz utiliza, em pelo menos três de suas obras analisadas, uma harmonia característica do Choro em que os acordes não são muito abertos, ou seja, não soam tão dissonantes, como é a característica de outros gêneros de música brasileira como a Bossa Nova, o que o mantém dentro da harmonia tradicional do Choro. Utiliza, em suas composições, as conhecidas modulações nas trocas de partes. Seu campo harmônico segue por tonalidades como C (Dó Maior), Am (Lá Menor), G (Sol Maior) Em (Mi menor), F e Dm (Fá Maior e Ré Menor), além de utilizar tonalidades como Bb e Gm (Si Bemol Maior e Sol menor). O exemplo a seguir ilustra as modulações utilizadas por Plauto Cruz em algumas de suas obras.

Choro Clássico
(Flauta)

Fig. 19 Trecho da partitura “Choro Clássico” de Plauto Cruz
Fonte: Acervo particular do músico Paulinho Parada

Nas partes || A || B || tem-se a tonalidade de || Gm || Gm ||
 Logo na parte || C || tem-se a modulação para a tonalidade de ||G ||



Fig. 20 Trecho da partitura “Choro Clássico” de Plauto Cruz
 Fonte: Acervo particular do músico Paulinho Parada

Suas progressões harmônicas usam, além de acordes maiores e menores, acordes com sétima (Am7); acordes com sexta (G6); acordes com sétima e nona (D7/ 9); além de acordes diminutos (C#°); acordes de sétimo grau com a quinta bemol (Em7 (b5) e inversões de acordes (Cm/Eb). Em apenas uma música dessas três analisadas, encontramos dois acordes que excedem os citados acima, apresentando mais notas adicionais ao acorde básico, quais sejam (Ab7/13) e (G7/13). As figuras registradas na sequência exemplificam esse contexto a partir de alguns trechos das obras de Plauto Cruz.

Exemplo 1

Tema para Marta

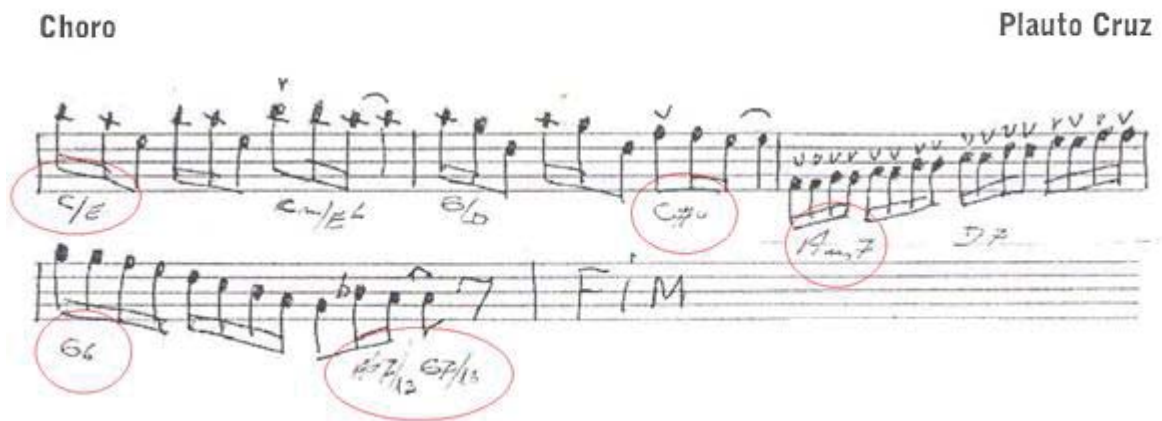


Fig. 21 Trecho da partitura “Tema de Amor” de Plauto Cruz
 Fonte: Som do Sul: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX de Henrique Mann

Exemplo 2.

Choro Classico
(Flauta) **Plauto Cruz**

D.S. al Coda

Fig. 22 Trecho da partitura “Choro Clássico” de Plauto Cruz
Fonte: Acervo particular do músico Paulinho Parada

3.3.6 A melodia

No que diz respeito à melodia do Choro, percebe-se uma herança muito grande de padrões melódicos oriundos de dois gêneros musicais, principalmente a Modinha e o Lundu. O primeiro de importação europeia e o segundo de origem africana. Logo, alguns padrões melódicos incorporados do Lundu foram a síncope, a acentuação no tempo mais fraco e o uso de notas repetidas; da Modinha se utilizaria na linguagem do Choro os grandes saltos intervalares muitas vezes arpejados, bem como os cromatismos, melodias descendentes e os ornamentos como a apogiatura. Na obra de Plauto Cruz, percebe-se a presença desses elementos melódicos e, dentre os “padrões melódicos” mais utilizados estão:

Motivos escalares ascendentes ou descendentes:

Sentimental

Partitura com base na execução do Cd "O Choro é livre"
Arranjo para 1ª e 2ª Flauta

Compositor: Plauto Cruz
Transcrição: Alexandre Pompermaier

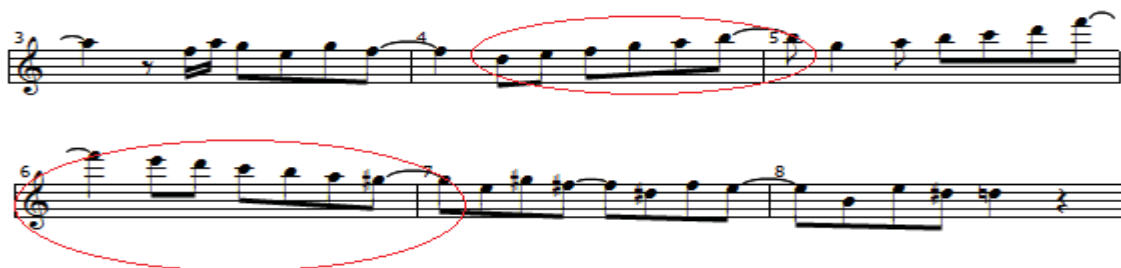


Fig. 23 Trecho da obra "Sentimental" de Plauto Cruz

Motivos melódicos cromáticos ascendentes ou descendes

Exemplo I descendente:

Sentimental

Partitura com base na execução do Cd "O Choro é livre"
Arranjo para 1ª e 2ª Flauta

Compositor: Plauto Cruz
Transcrição: Alexandre Pompermaier



Fig. 24 Trecho da obra "Sentimental" de Plauto Cruz

Exemplo II ascendente:

Choro Clássico (Flauta)



Fig. 25 Trecho da partitura "Choro Clássico" de Plauto Cruz
Fonte: Acervo particular do músico Paulinho Parada

Notas Repetidas:

Choro Classico
(Flauta)

Fig. 26 Trecho da partitura “Choro Clássico” de Plauto Cruz
Fonte: Acervo particular do músico Paulinho Parada

Motivo melódico arpejado:

Choro Classico
(Flauta)

Fig. 27 Trecho da partitura “Choro Clássico” de Plauto Cruz
Fonte: Acervo particular do músico Paulinho Parada

Motivo melódico arpejado alternado com passagens escalares cromáticas e diatônicas:**Exemplo I.**

Choro Classico
(Flauta)

Fig. 28 Trecho da partitura “Choro Clássico” de Plauto Cruz
Fonte: Acervo particular do músico Paulinho Parada

Exemplo II.

Choro Clássico
(Flauta)

Fig. 29 Trecho da partitura “Choro Clássico” de Plauto Cruz
Fonte: Acervo particular do músico Paulinho Parada

Inserida no âmbito da melodia a síncope é um elemento importante e característico da linguagem da música brasileira em geral, e no Choro sua presença é notória. Ela caracteriza-se por ser um deslocamento da acentuação natural do tempo. Ela caracteriza a ideia de desarticulação deste tempo normal onde o deslocamento causa uma sensação de quebra de sustentação e continuidade da sequencia alternada de efeitos. Geralmente acontece ligando dois compassos e o tempo fraco do compasso anterior é ligado ao tempo forte do compasso seguinte, dando essa ideia de quebra do apoio marcado no tempo forte do primeiro e terceiro tempo dos compassos.

A síncope dentro da melodia é uma característica da linguagem da música brasileira em geral, estando presente no Choro como marca registrada como uma herança da cultura africana. Segundo (CANÇADO, 2000, p. 6) acredita-se com base em pesquisas musicológicas que a síncope foi desenvolvida nas Américas pelos negros africanos por mais que o tempo histórico e o espaço geográfico variem nestas pesquisas.

Para ele:

Alguns acreditam que esse padrão rítmico é a transformação ou variante de um ritmo africano básico [...] outros musicólogos acreditam que essa síncope nasceu da transformação da ternaridade idérica (tercinas) em contato com a música africana, cuja linguagem também incorporava essa mesma característica. (CANÇADO, 2000, p. 6).

O autor ainda complementa colocando que "alguns pesquisadores ainda acreditam que esse padrão rítmico está presente nas estruturas rítmicas africanas e que o mesmo foi

apenas transferido para a métrica binária europeia na sua forma original [...]” (Cançado, 2000, p. 6). A seguir tem-se alguns exemplos da utilização da síncope por Plauto Cruz.

Sentimental

Partitura com base na execução do Cd "O Choro é livre"
Arranjo para 1ª e 2ª Flauta

Compositor: Plauto Cruz
Transcrição: Alexandre Pompermaier

Fig. 30 Trecho da obra “Sentimental” de Plauto Cruz

3.3.7 O Improviso

Sabe-se que o improviso é uma marca registrada do Choro. Desde o surgimento das primeiras rodas de Choro, a liberdade para improvisar, aliada aos desafios e aos jogos contrapontísticos melódicos a uma harmonia mais elaborada, fez do Choro uma manifestação musical atraente, tanto para quem ouvia, quanto para aqueles que o executavam, tanto que essa herança persiste até hoje.

Tomando-se por base que o improviso seja o abandono total ou, pelo menos, momentâneo da melodia principal em prol de uma nova criação rítmico-melódica, tem-se um improviso autêntico. Se analisados, os Choros, em sua grande maioria, apresentam o modelo de improviso “tema e variação”. Uma variação do tema principal que procura lembrar sempre a melodia existente sobre a qual se está inovando.

Para tanto, o improviso é algo que geralmente transpõe a partitura para uma condição de particularidade individual do executante, onde esse fica livre para exercer protagonismo criador a partir ou não de regras e conceitos musicais pré-definidos. Em Roland de Candé (1994, p. 24), aparecem referências ao improviso evidenciando que este

norteava os primeiros momentos da música da humanidade, onde nem existia uma notação musical precisa que pudesse determinar altura das notas.

Além disso, era ainda menos precisa quando se tratava do ritmo, algo que iria se estabelecer de fato somente no século XVIII, tomando por base que isso não se tornava possível, pois não se tinha uma notação musical que proporcionasse tal maneira de perpetuação do que estava sendo vivenciado. Isso se evidencia pelo fato de que a memória era uma ferramenta muito utilizada, pois, na ausência da escrita musical específica, acabava-se recorrendo única e quase que exclusivamente à memória oral dos executantes dos instrumentos, os quais, a cada nova execução, deveriam revelar sua capacidade memorial.

Logo, a improvisação é uma característica associada à cultura popular, pois, advinda da cultura da oralidade, não poderia ser considerada como eruditismo, uma vez que logo nas primeiras manifestações musicais da Idade Média, como pontuamos anteriormente, a música profana, de fora da Igreja, era de caráter oral, sem uso da escrita. Além disso, em virtude de a música sacra revelar-se erudita e com estreita ligação com a notação musical, coube a prática da música improvisada e oriunda da tradição oral, ficar subjugada como inferior em comparação com a música escrita e, posteriormente, com a partitura.

Mesmo que tenha permanecido ligada à tradição do povo – e, portanto, sem muito crédito perante o que se contrapôs como erudito –, a improvisação permeia muitos gêneros de música em muitas sociedades. Essa capacidade de improvisar – mas de improvisar conscientemente e a partir de pressupostos que são aprendidos e não meramente intuitivos, do ponto de vista que prevê o intuitivo desprovido de consciência pensada e pré-concebida – está inserida em uma abordagem bem mais comprometida e suportada no estudo e no conhecimento adquirido para tal.

Na música brasileira, o improviso iria encontrar especificamente o Choro como um grande canal de aplicação e difusão, tendo este sido o primeiro gênero de música propriamente instrumental urbano a propor de forma acintosa o seu uso, o qual, por sua vez, seria incorporado na linguagem do gênero desde os seus primórdios, permanecendo até os dias atuais.

Na sua aplicação, o improviso aparece principalmente na forma de tema e variação, como já citado em linhas anteriores, e, mais tarde, na forma da improvisação oriunda do Jazz, que concebe a improvisação no modelo *chorus*. É um elemento que aproxima o gênero da música e tradição popular e que é utilizado por compositores e instrumentistas

tanto da música erudita quanto da música popular e que, no Choro, aproxima-se de estruturas tanto eruditas quanto populares.

Podemos visualizar a improvisação “tema e variação” por Plauto Cruz em um trecho transcrito de uma execução sua da música “Carinhoso de Pixinguinha e João de Barro, na qual o flautista utiliza da variação do tema, incorporando outros recursos técnicos na execução”.

Carinhoso

Interpretação de Plauto Cruz no Cd "O Choro é Livre"

Compositor: Pixinguinha e João de Barro
Transcrição: Alexandre Pompermaier

The image displays a musical score for the piece "Carinhoso". It consists of two staves of music. The top staff represents the improvisation by Plauto Cruz, while the bottom staff represents the original melody. Red ovals are drawn around specific sections of the music to highlight improvisational techniques. In the top staff, a red oval encircles a complex, fast-paced passage of sixteenth notes. In the bottom staff, a red oval encircles a similar passage, showing how the improvisation varies from the original melody. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Fig. 31 Trecho da obra “Carinhoso” de Pixinguinha e João de Barro

OBS: A linha superior compreende a execução pelo flautista Plauto Cruz e a pauta inferior a melodia original

Em “Tema para Marta”, temos outro exemplo do mesmo compositor e flautista no qual se pressupõe outra forma de improvisação, logo está estipulada na partitura e faz menção a uma forma de improvisação recentemente discutida por pesquisadores e presente no Choro. Segundo Côrtes (2012, p. 1393), há “[...] pelo menos 30 ou 40 anos” que se recorre ao improviso modelo *chorus*, oriundo do Jazz norte-americano.

Verificando as obras de Plauto Cruz, constata-se a presença desse modelo de improvisação na partitura da sua obra intitulada “Tema para Marta”, na qual o compositor claramente estipula uma quantidade fixa de compassos (16 na primeira parte e 8 na segunda), exatamente a quantidade de compassos que a parte “A” da música contém. Na segunda vez, faz referência a um tema “B” e à improvisação sobre essa estrutura. Destaca-

se, assim, um elemento que é pouco encontrado nessa forma de apresentação em partitura de Choro, até porque este formato de improviso é realizado pelos instrumentistas normalmente sem estar escrito na partitura, baseado somente pela estrutura das partes da obra.

Tema para Marta

Choro Plauto Cruz

granado
Plauto Cruz

Fig. 32 Trecho da partitura “Tema para Marta” de Plauto Cruz

Fonte: Som do Sul: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX de Henrique Mann

3.3.8 O virtuosismo

O virtuosismo está historicamente ligado à evolução dos instrumentos musicais e à consequente expansão dos recursos e das possibilidades técnicas que foram proporcionadas principalmente pelos luthiers. As inovações que foram realizadas por esses artesãos tiveram efeito direto na evolução organológica dos instrumentos musicais, principalmente e pioneiramente com o violino, tendo este recebido inovações e aperfeiçoamentos que o

deixaram com prestígio inigualável entre todos os demais instrumentos musicais existentes.

A presença desses virtuosos no Choro é inegável, pois o gênero, como se pode constatar, é caracteristicamente dependente de instrumentistas com esse perfil. Mas, é inegável também que não somente de virtuosos os grupos de Choro são constituídos, e a história do gênero sublinha o que pontua, pois é notória a presença, por exemplo, de indivíduos que não eram alfabetizados musicalmente, portanto, não liam partitura. Para muitos, esse requisito é essencial para que o instrumentista seja classificado ou receba tal distinção de virtuose, ou até mesmo por ser um detentor de exímia precisão e habilidade em executar um instrumento musical, e para isso ser alfabetizado musicalmente, ler partitura seria imprescindível.

Entre os muitos instrumentistas que compunham as rodas de Choro, bem como os grupos regionais e formações afins, ficava a cargo do flautista ler a partitura e estimular os demais no momento da execução, propondo armadilhas harmônicas, bem como promovendo improvisos e, dessa forma, proporcionando constante evolução dos instrumentistas. Nos primeiros momentos da história do Choro, fica marcada a virtuosidade para os flautistas, principalmente porque estavam inclusive vinculados a escolas de música que tinham professores com a mesma característica e formação.

Geralmente, os flautistas vinham dessas escolas ou instituições de música voltadas para o ensino de instrumentos musicais, onde eram orientados por professores conceituados e de grande prestígio no meio musical, justificado pelo seu papel de professores de Conservatórios ou Institutos de Música, o que os caracteriza distintamente entre os demais. Nota-se que eram instrumentistas, citando Patápio Silva, por exemplo, marcados com condecorações e prêmios, devido aos seus primorosos desempenhos enquanto estudantes de música, o que comprova seu alto nível técnico que os creditava a serem virtuosos de fato.

Para ilustrar o dito anteriormente, traz-se, aqui, trecho onde Souza (1983, p. 30) conta que “No mesmo concurso, do ano que se formava, com média M (máxima) em todos os períodos (na flauta), Patápio foi mais feliz, ganhando a medalha de ouro, prêmio cobiçado no Instituto por todos os estudantes”. Napolitano (2005, p. 31), por sua vez, deixa claro que “lembramos que Calado era um virtuose na flauta, professor do Conservatório de Música a partir de 1871. [...] é considerado o pai da grande escola de flautistas brasileiros, que inclui nomes como Patápio Silva, Pixinguinha, Benedito de Lacerda e Altamiro Carrilho”.

Não que os demais instrumentistas não fossem habilidosos, o que acontece é que muitos deles, em instrumentos como violão, percussão e até mesmo cavaquinho e bandolim, não frequentavam escolas de ensino superior para seus instrumentos, o que os faziam ter outra formação, muitas vezes a autodidata. Tal fato, hoje em dia, não se aplica tanto, pois se vê instrumentistas ligados ao Choro com cada vez mais qualificação em seus instrumentos, e qualificação oriunda de escolas de ensino superior, bacharéis em instrumentos com apurada técnica e virtuosidade, sem contar as performances.

Pensando na relação entre o erudito e o popular no Choro por intermédio do papel do virtuose, deve-se ter em mente que o Choro é constituído de uma linguagem que compreende o virtuosismo de seus instrumentistas, muito motivada pela característica de ser um gênero melodicamente solista, onde a todo tempo se tem o papel do solista em clara evidência utilizando técnicas de alto nível de execução, que na maioria das vezes são alcançadas somente por instrumentistas virtuosos.

O improviso inteligente, que, para muitos, não é atribuição própria de um virtuose – mas que em meu entendimento diz respeito a competências encontradas em um virtuose de instrumentos musical – contempla noções mais amplas do que a execução em um instrumento musical e, nesse ponto, se tem uma vertente ainda maior para o entendimento do virtuose como intérprete dominador de questões teóricas e práticas de diferentes caminhos como o contraponto, a harmonia a forma e estrutura, bem como sua capacidade interpretativa pelo viés da linguagem musical de cada gênero. E, nesse último, cabe o termo muito utilizado de “feeling”, pois não é algo que se cria somente estudando métodos e escalas, mas sim, utilizando do sentido da audição e da imersão em determinado ambiente musical para adquiri-lo.

Portanto, inúmeros fatores fazem de um instrumentista um virtuose em seu instrumento musical, muitos deles transfigurando o domínio intrinsecamente mecânico da ferramenta instrumento musical e (ou) leitura de partitura (domínio da escrita musical). Parte-se para a capacidade também do instrumentista de se desvincular da partitura como suporte único de execução e abarcar conhecimentos mais amplos do processo de execução e interpretação de uma obra musical, principalmente Choro, sem esquecer-se do princípio básico de domínio da técnica correta para uma excelência de sonoridade e agilidade em qualquer instrumento musical.

Todos esses parâmetros são aliados ao domínio do instrumento musical em nível técnico apurado e, nesse domínio, enquadram-se os pré-requisitos de agilidade, velocidade na execução, em concordância com uma sonoridade não menos qualitativamente

proporcional com a questão do timbre, da limpeza e da pureza de sonoridade. Tais princípios regem a escolha dos eleitos sob esse preceito. São aqueles indivíduos acima da média dos demais, que possuem habilidades superiores no que tange ao domínio de um instrumento musical.

Nessa perspectiva, não sabemos se podemos creditar a Plauto Cruz o lugar de virtuose da flauta, pois percebemos que alguns recursos marcados pelo domínio técnico extremo do instrumento não são utilizados por ele nas gravações e partituras aqui analisadas. Além disso, mesmo que tivéssemos como objetivo tal análise, esta deveria ser outra e os materiais e métodos também. Portanto, podemos e devemos marcar que a habilidade do instrumentista é inegável tanto como flautista, como compositor e que novas pesquisas e abordagens sobre o compositor, bem como há que se evidenciar que novas partituras e materiais ainda mantidos em segredo apontarão e, dessa forma, poderemos descobrir mais deste que é um dos maiores flautistas sul-rio-grandense e da música do Brasil, sem sombra de dúvida.

3.3.9 Elementos de execução e interpretação do Choro em Plauto Cruz

Neste tópico são apresentados alguns elementos, técnicas de improvisação e execução mais utilizadas por Plauto Cruz, e que fazem parte da linguagem do Choro. Ele utiliza desde o legato, trinado, glissando, mordente, apogiaturas, grupeto, trêmolos, variação de articulação, padrão rítmico e melódico, alternância de oitavas até mesmo frequentes arranjos em duo de flautas.

Todos estes elementos vão ao encontro do que se pode chamar de manancial técnico que cada instrumentista desenvolve a partir do aprimoramento das suas habilidades no campo da prática do instrumento e teórico de cada gênero. Muitos destes elementos são próprios do estudo teórico voltado para a leitura da partitura e outros estão estritamente ligados ao instrumento musical.

Portanto percorre-se um caminho que vai desde o conhecimento teórico do instrumentista até o seu mais alto nível de desenvolvimento técnico da habilidade de tanger seu instrumento musical. Neste campo de análise as relações entre erudito e popular se fazem fluidas, aplicadas ao que se chamou de ambiente de confluência social e sonora, onde o intérprete é o mediador.

Aporta-se, desta maneira, para uma aproximação e distanciamento entre conhecimento adquirido e conhecimento específico, onde o primeiro revela um campo mais abrangente e ao mesmo tempo restrito quando se recorta uma manifestação ou gênero. E o segundo prende a atenção àquilo que se pode compreender como especificidade inserida neste campo mais amplo das manifestações musicais, que detém suas próprias especificidades e nela a linguagem própria de cada gênero e seu fino trato.

Por este motivo os tópicos elencados aqui apresentam os elementos contidos nas execuções de Plauto Cruz, com o intuito de mapear e maximizar estes que são pontos importantes para se compreender pouco mais sobre a aura sonora pela qual Plauto está imerso. O popular e o erudito se tornam fluidos neste conhecimento particular presente em Plauto, onde o teórico e prático permeiam os dois ambientes, cada qual com seus conhecimentos adquiridos e específicos.

3.3.9.1 Duo de Flautas

O duo de flautas presente nas interpretações de Plauto Cruz caracteriza-se mais por uma questão de arranjo voltado para o contraponto com a melodia tema da música do que propriamente ao efeito de duas flautas próprio da técnica de execução da flauta que está intimamente ligada a linguagem do Choro. Nesta técnica de efeito de duas flautas uma única flauta exerce o papel e causa a impressão de duas flautas tocando ao mesmo tempo, já nesta proposta Plauto Cruz necessita de duas flautas tocando ao mesmo tempo porque são linhas melódicas distintas sem que a possibilidade de uma única flauta seja suficiente.

Esse modelo de composição e arranjo (em Plauto Cruz) segue em algumas vezes o modelo de pergunta e resposta caminhando pelo contraponto à execução da melodia pela voz principal, também executada por flauta. Na grande maioria das vezes que ele aparece é tecido com notas longas e repetições de trechos executados pela primeira flauta tornando-se uma imitação e preenchimento de espaços que por hora ficariam vazios na melodia principal. Alguns trechos a seguir exemplificam a técnica utilizada por Plauto Cruz em suas composições e obras de outros compositores.

Exemplo 1

Gaivota

Partitura com base na execução do Cd "O Choro é livre"
Arranjo para 1ª e 2ª Flauta

Compositor: Plauto Cruz
Transcrição: Alexandre Pompermaier

Fig. 33 Trecho da obra "Gaivota" de Plauto Cruz

Exemplo 2

Sentimental

Partitura com base na execução do Cd "O Choro é livre"
Arranjo para 1ª e 2ª Flauta

Compositor: Plauto Cruz
Transcrição: Alexandre Pompermaier

Fig. 34 Trecho da obra "Sentimental" de Plauto Cruz

3.3.9.2 O legato

O legato (palavra italiana) indica que a passagem das notas musicais (dos sons) deve ser feita sem interrupção, ou seja, eles devem ser executados ligados. Para que este efeito seja executado pelo intérprete a partitura deve conter sobre as notas o sinal da ligadura que nada mais é do que uma linha curva (\frown) sobre as notas musicais. Este sinal representa que este trecho permanecerá sendo executado de maneira ligada.

O legato aparece tanto em trechos executados em andamentos rápidos quanto mais lentos, variando também a utilização em trechos com mais ou menos notas. Sua inserção se faz muito presente pelo efeito de continuidade e prolongamento das notas principalmente longas em trechos onde o espaço entre uma nota e outra ficaria mais evidente.

É um elemento que pouco aparece na partitura do Choro, já nas execuções os instrumentistas utilizam frequentemente este recurso. Plauto Cruz utiliza essa técnica em praticamente todas as suas execuções. Na música "Pedacinho do Céu" de Waldyr Azevedo Plauto Cruz utiliza o legato inúmeras vezes como se pode verificar no trecho abaixo.

Pedacinho do céu

Execução de Plauto Cruz no Cd "O Choro é Livre"

Compositor: Waldyr Azevedo
Transcrição Alexandre Pompermaier

The image shows a musical score for the piece "Pedacinho do céu". It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff and a bass staff. The second system has a treble staff and a bass staff. Red ovals highlight specific passages where legato is used, showing curved lines connecting notes across bar lines.

Fig. 35 Trecho da obra "Pedacinho do Céu" de Waldyr Azevedo

3.3.9.3 O trinado

O trinado caracteriza-se por ser um ornamento onde o efeito acontece quando duas notas são alternadas rapidamente. Geralmente é indicado pelo (*tr*), (*tr*~~~~) ou até mesmo (~~~~) sobre a primeira nota do trinado.

Brejeiro

Execução Plauto Cruz in Cd "O Choro é Livre"

Compositor: Ernesto Nazareth
Transcrição: Alexandre Pompermaier

Fig. 36 Trecho da obra "Brejeiro" de Ernesto Nazareth

3.3.9.4 O glissando

O glissando caracteriza-se por ser uma maneira de ornamentação onde as notas são rapidamente deslizadas na execução. São estabelecidos os pontos de início e término, com notas iniciais e finais para o efeito e, entre elas, são inseridas outras tantas notas deslizadas rapidamente. Ele pode ser classificado de várias maneiras entre elas glissando microtonal, cromático, diatônico e da série harmônica.

No exemplo que segue Plauto Cruz utiliza este recurso que é marcado por um dos sinais do glissando entre as notas que o ornamento é executado.

Brejeiro

Execução Plauto Cruz in Cd "O Choro é Livre"

Compositor: Ernesto Nazareth
Transcrição: Alexandre Pompermaier

Fig. 37 Trecho da obra "Brejeiro" de Ernesto Nazareth

3.3.9.5 O mordente

O mordente consiste em duas notas que são executadas anteriormente à nota real, ou seja, elas são tocadas antecipando a nota real da melodia a ser executada. Neste caso a primeira nota deve ser da mesma altura da nota real da melodia e a segunda um grau acima ou um grau abaixo dela. Desta maneira o ornamento pode ser classificado como superior ou inferior, sendo o primeiro quando a segunda nota for em grau acima e o segundo quando a segunda nota for em grau abaixo da primeira nota.

Abaixo tem-se o ornamento por Plauto Cruz onde o mesmo executa nesta música o Mordente Superior tendo o apoio na nota real (Sol 4) como destacado no início do pentagrama superior.

Brejeiro

Execução Plauto Cruz in Cd "O Choro é Livre"

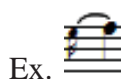
Compositor: Ernesto Nazareth
Transcrição: Alexandre Pompermaier

The image shows a musical score for the piece 'Brejeiro' by Ernesto Nazareth. It consists of two staves, treble and bass clef, in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The first measure of the first staff contains a quarter note G4 with a superior mordent ornament (two eighth notes: G4 and A4) circled in red. The second measure of the first staff contains a quarter note G4 with a fermata. The third measure of the first staff contains a quarter note G4 with a glissando line above it. The fourth measure of the first staff contains a quarter note G4 with a fermata. The second staff contains a bass clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The first measure of the second staff contains a quarter note G3. The second measure of the second staff contains a quarter note G3. The third measure of the second staff contains a quarter note G3. The fourth measure of the second staff contains a quarter note G3.

Fig. 38 Trecho da obra "Brejeiro" de Ernesto Nazareth

3.3.9.6 Apogiaturas

A apogiatura caracteriza-se por ser um ornamento que antecipa a nota real a ser executada com uma distância de um intervalo de 2^am ou 2^aM. A apogiatura pode ser superior ou inferior, além de simples, sucessiva ou dupla e irregular. Sua grafia caracteriza-se por uma nota em fonte menor antes da nota real.



Carinhoso

Execução de Plauto Cruz in Cd "O Choro é Livre"

Compositor: Pixinguinha e João de Barro
Transcrição: Alexandre Pompermaier

Fig. 39 Trecho da obra "Carinhoso" de Pixinguinha e João de Barro

3.3.9.7 O grupeto

O grupeto caracteriza-se por ser um ornamento composto de três ou quatro notas tocadas antecipadamente a nota real. Ele pode ser superior ou inferior e ainda "de ataque" ou "medial". Sua grafia recebe o sinal (∞).

No exemplo a seguir o sinal não aparece, pois as notas executadas representam o ornamento não grafado por seu sinal, mas sim já escrito com suas respectivas notas musicais.

Fig. 40 Trecho da partitura "Tema de Amor" de Plauto Cruz
Fonte: Acervo particular do músico Paulinho Parada

3.3.9.8 Trêmolos

É um ornamento caracterizado pela execução de duas notas alternadas. Pode ser executado rapidamente ou até mesmo lenta, variando de acordo com a música e o trecho de aplicação do ornamento. Plauto Cruz utiliza deste recurso em suas execuções e no trecho abaixo é possível perceber o dito.

Pedacinho do céu

Execução de Plauto Cruz no Cd "O Choro é Livre"

Compositor: Waldyr Azevedo
Transcrição Alexandre Pompermaier

Fig. 41 Trecho da obra "Pedacinho do céu" de Waldyr Azevedo

3.3.9.9 Variação de articulação, padrão rítmico e melódico

A variação de articulação, bem como, padrão rítmico e melódico caracteriza um recurso de execução e improvisação importante na linguagem do Choro porque está aproximada da maneira de improvisar conhecida pelo "Tema e Variação". Isso ocorre porque a variação geralmente é realizada sobre uma melodia e ritmo existente no intuito de transformar e recriar uma nova ideia de tema lembrando sempre do tema principal.

No trecho abaixo se pode verificar a variação feita por Plauto Cruz na música "Brejeiro" onde o flautista utiliza deste recurso na parte destacada em vermelho.

Brejeiro

Execução Plauto Cruz in Cd "O Choro é Livre"

Compositor: Ernesto Nazareth
Transcrição: Alexandre Pompermaier



Fig. 42 Trecho da obra "Brejeiro" de Ernesto Nazareth

3.3.9.10 Alternância de oitava

Este elemento de interpretação caracteriza-se em alternar a melodia original em oitavas tanto acima quanto abaixo, adequadas ao registro de cada instrumento. Geralmente a alteração é para cima, transpondo a melodia para uma oitava acima da original. No trecho abaixo Plauto Cruz executa o trecho uma oitava acima na flauta, aproveitando o registro agudo do instrumento que tem sonoridade mais brilhante e vibrante que a versão original.

Lamentos

Execução Plauto Cruz in Cd "O Choro é Livre"

Compositor: Pixinguinha e Vinicius de Moraes
Transcrição: Alexandre Pompermaier



Fig. 43 Trecho da obra "Lamentos" de Pixinguinha

Ao trazer estes recortes de fragmentos de execuções do flautista Plauto Cruz buscou-se planificar pouco mais de sua sonoridade como compositor e como flautista.

Tendo iniciado o capítulo com a discussão sobre o erudito e o popular aplicando os termos para o Choro e na obra do Plauto teve-se o intuito de logo na sequência do trabalho exemplificar algumas ideias de sonoridade do gênero e do instrumento pela referência Plauto Cruz.

Algo desafiador e inovador do ponto de vista das transcrições e análises sobre as obras do Plauto Cruz, mas que ao longo do trabalho foi ficando cada vez mais interessante e instigante, pois apresentava elementos e características que nos proporcionavam conhecer e adentrar ainda mais na alma do flautista. Uma saborosa experiência que colaborou para a proposta de pesquisa, mas que acima de tudo, abriu as portas para a entrada na obra do flautista, mesmo que por um fragmento de sua obra ainda inédita para todos nós.

Este terceiro capítulo procurou cumprir com a obrigação de trazer o debate sobre o erudito e o popular no Choro apresentando alguns de seus elementos presentes na obra do Plauto Cruz como um reflexo de uma linguagem criada há mais de 150 anos de história. Uma história representada pela sonoridade e uma sonoridade representada pela história do gênero em que a semente gerou inúmeros frutos e, destes Plauto Cruz é um deles.

CONCLUSÃO

O presente trabalho teve como objetivo planificar as relações do erudito e do popular no gênero pelo compositor e flautista Plauto Cruz no Choro. No entanto, a flauta transversal teve papel fundamental na análise, pois serviu de referência sonora para discussão por meio da exemplificação dos elementos que caracterizam sua linguagem no Choro.

A história da flauta transversal foi pauta do estudo servindo para se pudesse diagnosticar as tensões existentes entre os ambientes erudito e popular aplicados à sua linguagem e escola na música brasileira e no Choro. Partindo desse pressuposto, buscou-se traçar histórico-cronologicamente as evoluções e os aprimoramentos que foram ocorrendo no instrumento, até chegar à sua aplicação na música brasileira e ao Choro. A partir disso, foi estruturada uma análise específica tratando da participação do instrumento no gênero, seus elementos característicos de linguagem e a inserção desta linguagem na síntese entre o erudito e o popular.

Esta abordagem foi realizada por meio de interfaces entre a história do instrumento e a relação entre o erudito e o popular culminando na obra de referência de Plauto Cruz. Tem-se ainda, como elemento de análise de material sonoro, a própria história do Choro, direcionada aos pontos elencados anteriormente aplicados à realidade regional local do Rio Grande do Sul e especificamente de Porto Alegre, local Plauto teria participação ativa no cenário musical.

A partir desse enunciado os termos erudito e popular foram analisados de forma conceitual e contextualizada, direcionando o discurso para o Choro e o papel da flauta transversal no gênero. Com esse intuito, buscou-se direcionar a ênfase da discussão para a síntese entre as culturas do erudito e do popular caracterizada no Choro e na obra de Plauto Cruz pela flauta transversal apontando com exemplos em partitura os elementos desta mesma síntese.

Seguiu-se por um caminho que pudesse colocar o leitor em contato direto com os diferentes ambientes da análise, evidenciando a cada ideia desenvolvida que este pertencia a um mesmo eixo de abordagem. A ordem dos capítulos seguiu essa premissa, conduzindo o leitor pelos ambientes que cercavam o problema deste trabalho desde o surgimento da flauta até a análise direta da obra de Plauto Cruz.

As hipóteses que foram levantadas no início desta pesquisa davam conta de que o Choro era classificado e compreendido por uma única vertente de análise, que era a partir do contexto social, ligado a certo grau de pré-conceito estabelecido pelas classes sociais do Rio no Rio de Janeiro quando o gênero tem seu surgimento em fins do século XIX. Este argumento fazia menção à negação da música de certas classes sociais menos favorecidas perante outras consideradas de elite, exigindo por parte desta segunda distinção em virtude de sua posição na sociedade.

O Choro é um gênero que emergiu com a ajuda das mais diferentes raças e cores, evidenciando-se numa miscigenação de tons e sons, num cenário que proporcionou o que se pode chamar de síntese de culturas a partir de classes sociais distintas. Logo, essa pluralidade não foi considerada pela elite carioca do século XIX como sendo uma mistura de qualidade para a música e cultura brasileira, contanto que pejorativamente o termo popular foi empregado como divisor de águas entre o que era de qualidade (erudito) e o que era insuficiente, pobre sem valor estético, portanto ligado ao termo popular.

Entende-se melhor, quando se atenta para o fato de que em uma sociedade que se servia do regime de escravidão em pleno século XIX, com o negro escravo sendo a mão de obra mais que barata, para a elite composta pelos que se consideravam os intelectuais e letrados, tudo que viesse desses indivíduos seria considerado de pouca valia. O Choro é um gênero que tem colaboração decisiva deste mesmo negro escravo africano em sua gênese, o que evidenciou na ótica desta classe, um subproduto cultural musical, motivado inclusive pela necessidade de distinção de uma classe elitista.

A partir deste trabalho Chegou-se à conclusão que já nas relações entre as classes sociais no Rio de Janeiro incentivadas pela chegada da Corte de Dom João VI alguns pré-conceitos foram criados e não superados pela sociedade brasileira até hoje no século XXI. Tais concepções vão ao encontro, inclusive, das artes e da música onde nessa perspectiva, as análises continuaram partindo do âmbito apenas social proposto por essas classes dominantes e elitistas de um tempo que as relações entre elas partiam de ideias de distinção e não de unificação entre as culturas.

Logo, deve-se refletir e ponderar os demais fatos acerca de sua origem que dão conta de um gênero assentado na classe média da sociedade, composta por funcionários públicos, dos correios e deste modo não a elite carioca. Esse fator deve ser considerado e pontuado como parte do ambiente social da origem do gênero, que completa os dois lados da moeda, onde o outro é a sonoridade.

Sobre a sonoridade o que se pode deixar claro é que o Choro representa a união de elementos tanto de instrumentistas e compositores que são formados pelas universidades, escolas e institutos de arte com base no estudo metódico próprio destas instituições, quanto de instrumentistas e compositores que tem sua formação livre. Esta, por sua vez, caracterizada não pelo simples empirismo e autodidatismo, ou como uma forma menos importante sem valor, mas sim, de apenas não ser vinculada às instituições de ensino e seus processos metódicos de ensino.

Entende-se por esta ideia a herança dos elementos como o improviso, proveniente da cultura oral e da maneira livre e solta de interpretar, e o virtuosismo característica própria daqueles instrumentistas que seguem métodos e buscam a perfeição técnica na execução de seus instrumentos. Pensando por este viés, tem-se a real situação de uma análise múltipla e que considera os fatores em mesmo nível de importância, com o intuito de clarear situações obscuras da história e da música.

Tais elementos musicais comprovaram e sustentaram a nossa teoria de que o Choro é sim um gênero de síntese entre o erudito e o popular, como apontam Squeff e Wisnik (2004). Evidenciam também, que se tem a noção de um gênero popular de música brasileira, única e exclusivamente por ter se atribuído seu surgimento à classe média e à classe média baixa do Rio de Janeiro, julgamento que desconsiderava o fato de que outros agentes participaram do caldo social e sonoro constituinte das características do gênero.

Pela obra do Plauto Cruz e, pontualmente outros flautistas e compositores, pode-se verificar que a linguagem da flauta transversal no Choro possui esses elementos que se considerou o elo entre o erudito e o popular no gênero. Com base nas execuções transcritas nesta pesquisa, além de partituras de Plauto Cruz, pode-se diagnosticar que trata-se de um gênero de síntese de elementos.

Toda pesquisa coloca dificuldades ao pesquisador, sejam elas na busca das fontes ou até mesmo na escrita e o papel do analista, antes mesmo de ser apreciador e amante do se objeto de pesquisa. Tentou-se deixar a análise o mais sincera possível e fugindo das armadilhas tendenciosas colocar a razão em frente a qualquer outro fator que pudesse por hora querer sobrepor. Neste pensamento criou-se uma análise comprometida e direcionada para o questionamento e de forma alguma, eximindo o escritor de posicionar-se frente às questões.

Cabe salientar que a busca pelas fontes e o esgotamento das mesmas caracterizou uma das dificuldades desta pesquisa, pois tratando-se de um agente social que muitas relações estabeleceu, mapear e catalogar todas as informações a respeito demandaria um

tempo maior. Na mesma perspectiva, o material de áudio e partituras do compositor e flautista permanece restrito para as análises, tendo conseguido apenas fragmentos de sua obra para a presente análise.

Portanto o desfecho desta pesquisa é marcado pela consciência de que permanece a necessidade de se avançar na discussão sobre nossa cultura musical e trazer novas abordagens que suportem uma nova perspectiva para a cultura musical brasileira e do Rio Grande do Sul. Tal direcionamento garantirá um debate em nível equiparado dos conceitos e apresentações das nossas manifestações de arte-música mais completa e abrangente.

Assim, a pesquisa não se encerra por aqui. Muitas lacunas estão abertas, muitos túneis foram encontrados, as catacumbas ocultas por debaixo de nossos pés permanecem e nelas uma imensidão de bifurcações onde a ânsia pela descoberta permanece viva e latente. Somando-se a isso, muito material a respeito principalmente da obra de Plauto Cruz está por ser trabalhado logo que foi disponibilizado, marcando um novo momento para a análise de sua trajetória e legado, principalmente.

A história da música brasileira e rio-grandense é tão ampla e densa quanto o mar que nos faz voar para outros continentes em busca de culturas distantes, nesse pensamento, sentimo-nos incentivados e motivados a continuar a trajetória de pesquisa e de descobertas sobre essa manifestação tão reveladora que é a música brasileira, especialmente o Choro. Nesta perspectiva a discussão central de nossa pesquisa irá voltar com novos objetos e agentes, revelando ainda mais sobre a música do Rio Grande do Sul e Brasil, na ânsia de descobrir mais sobre o erudito e o popular no Choro, uma síntese de elementos do social e do sonoro no gênero.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. *Histórias da “Música Popular Brasileira”, uma análise da produção sobre o período colonial*. Disponível em: [file:///C:/Users/user/Downloads/Hist%C3%B3rias%20da%20M%C3%BAsica%20Brasileira%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/Hist%C3%B3rias%20da%20M%C3%BAsica%20Brasileira%20(1).pdf). Acesso em: 15 de jan. 2013.
- AMARAL, Daniel. *Erudito ou popular? A música de Garoto*. Artigo. Disponível em <http://musicahistoriaeopolitica.files.wordpress.com/2013/06/daniel-amaral-erudito-ou-popular-a-mc3basica-de-garoto.pdf>. Acesso em 16 mar. 2014.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Editora Martins; Brasília: INL, 1972.
- _____. *Pequena história da música*. 8. Ed. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1980.
- ARAÚJO, Sávio. *A evolução histórica da flauta até Boehm, 1999*. Disponível em: [file:///C:/Users/user/Downloads/AEvolu%C3%A7%C3%A3o%20historicada%20Flauta%20at%C3%A9%20Boehm-SavioAraujo%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/AEvolu%C3%A7%C3%A3o%20historicada%20Flauta%20at%C3%A9%20Boehm-SavioAraujo%20(2).pdf). Acesso em 20 de dez 2013.
- ARAÚJO, Larena Franco de. Dante Santoro (1904–1969): Trajetória no Choro e sua harmonia selvagem (RCA–VICTOR, 1938). *Anais do II SIMPOM – Simpósio brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. 2012.
- BARBOSA JR, Luiz Fernando; ROBATTO, Lucas. A produção do som pela embocadura da flauta transversal: análise de quatro parâmetros variáveis durante a execução de um trecho musical. Artigo apresentado no II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical. Vitória/ES, 2014. Disponível em <http://www.periodicos.ufes.br/abrapem/article/view/7511>. Acesso em 10 de jul. 2014.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BARRETO, Jéssica Aparecida de Matos. *Diversidade cultural na música: o popular e o erudito*. 2012. (Trabalho de conclusão de curso) Curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- BARROS, José D’Assunção. *Raízes da música brasileira: uma introdução à história da música erudita no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- BOMFIM, Cássia Carrascoza. *A flauta solista na música contemporânea brasileira: três propostas de análise técnico-interpretativas*. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação). São Paulo, 2009.
- BONELLI, Brunno. *O jazz brasileiro*. Experiência. Faculdade de Comunicação Social (FAMECO). Porto Alegre, Dezembro, pg. 62-63, 2011.
- BORDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1981.

BRAGA, Kenny. *Plauto Cruz*. Porto Alegre: Redactor, 1985.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. *A Invenção Da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese (Doutorado em História Social). 2002. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002.

BUKOFZER, Manfred F. *La música em la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

BURKE, Peter. Mendes Leila de Souza, 1949 tradutora. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Ed. Universidade do Vale do Rio do Sinos, 2003.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800* / Peter Burke; tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. O "fator atrasado" na música brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 2, 2000. pg 5-14.

CANDÉ, Roland de. *História da Música Universal*. Trad. Eduardo Brandão; revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI, 1808-1821* / André Cardoso; coordenador Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins, 2008.

CARNEIRO, Artur Elias. *Tributo a Plauto Cruz*. Zero Hora, Porto Alegre, terça-feira, 22 de junho de 1999.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--].

CARRASQUEIRA, Toninho. *Flauta Brasileira*. Ensaio elaborado especialmente para o projeto *Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia*, patrocinado pela Petrobras através da Lei Rouanet. 2008-2009. Disponível em <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/toninhocarrasqueira-flautabrasileira.pdf>. Acesso em 30/jul de 2012.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 34. Ed. São Paulo: 1999.

CHARTIER, Roger. *Cultura Popular*. Revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Avançados*. Rio de Janeiro. Vol. 8, no. 16, 1995.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. 10. Ed. São Paulo: Cortez, 2003.

CHIAPPINI, Lúgia (org.) *Pampa e cultura: de Fierro a Netto*. Organizadoras Lúgia Chiappini, Maria Helena Martins, Sandra Jatahy Pesavento. Porto Alegre: Ed. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. V. 1 Ano 1 Nº 1. Out/Nov/Dez 2004.

CÔRTEZ, Almir. O uso do formato “chorus” para fins de improvisação na prática atual do Choro. Este artigo é parte da tese de Doutorado “Improvizando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira”. UNICAMP. São Paulo, 2012.

CRANE, Diana. *Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural*. São Paulo: SENAC-SP, 2011.

DIAS, Odette Ernest. M. A. *Reichert: um flautista belga na Corte do Rio de Janeiro*. Brasília: Universidade de Brasília, 1990.

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

_____. *Joaquim Callado: o pai dos chorões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DIAS, Valton Neto Chaves; RONSINI, Veneza Veloso Mayora. *O consumo de música regional como mediador da identidade*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS). Santa Maria, 2008.

FARIA, Arthur de. A Era do Rádio. *Revista SUL21*. Porto Alegre, 2012. Disponível em <http://www.sul21.com.br/jornal/a-era-do-radio/>. Acesso em 02 set. 2014.

FERRARETTO, Luiz Arthur. *Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40): dos pioneiros às emissoras comerciais*. Canoas: Editora da ULBRA, 2002.

FERREIRA, Ernandes Gomes. Literatura, Música erudita e popular no modernismo brasileiro. *Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba, Embap, 2011.

FERRETI, Sérgio F. Dimensões da cultura: popular, erudita. Apresentado na Mesa Redonda Políticas Públicas de Cultura e o Papel do Estado, no II Foro de Ciências Sociais e Humanas. São Luís: UFMA, 14/06/2007. *Ciências Humanas em Revista*. São Luís: CCH/UFMA, V. 5, N 2, 2007, pg. 39-54.

FILHO, Ilton José de Cerqueira. *História da Flauta*. São Paulo: Biblioteca24horas, 2009.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde La Antigüedad hasta El siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

GARCIA, Maurício Freire. Gravando a flauta: aspectos técnicos e musicais. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 40-51.

GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. Tradução Betania Amoroso. São Paulo. Companhia das Letras, 1987.

GOLIN, Tau. *Identidades. Questões sobre as representações socioculturais no gauchismo*. Passo Fundo: Clio, Méritos, 2004.

GORITSKI, Elisa. Manezinho da flauta no Choro: uma contribuição para o estudo da flauta brasileira. Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.

JORGE, Marina Soler. *Cultura popular, cultura erudita e cultura de massas no cinema brasileiro*. Cronos, Natal-RN, v. 7, n. 1, p. 173-182, jan./jun. 2006.

JUNIOR, Paulo Lima; RODRIGUES, Luis Gustavo Pires; SILVA, Maria Terezinha Xavier. Sobre a não-linearidade de fenômenos acústicos e o funcionamento da flauta transversa: uma incursão pela acústica musical. Cad. Bras. Ens. Fís., v. 29, n. 1: p. 156-179, abr. 2012. Porto Alegre, 2012.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

_____. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 3ªed. Porto Alegre: Movimento, 1982.

_____. *Villa Lobos e o modernismo na música brasileira*. 2.ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira: da cultura de roda à música de massa*. São Paulo: Brasiliense. 1983.

LANDER, Nicholas S. *A história da flauta doce*. Trad. Romero Damião. Campina Grande: 4 de Julho, 2000.

LOBO, Luiz. *A música em Roma*. Disponível em www.wooz.org.br/musicaemroma/htm. Acesso em 28 mar. 2014.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e a sua tradição musical. Partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MANN, Henrique. *A história da música do Rio Grande do Sul no século XX*. Porto Alegre: Tchê, 2002.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1983.

MARTINS, José Eduardo. *A cultura musical erudita na universidade: refúgio, resistência e expectativas*. Estudos avançados 7(18). Aula Magna proferida pelo autor no Anfiteatro de Convenções e Congressos da USP no dia 4 de março de 1993.

MONTIEL, Edgar. A nova ordem simbólica: a diversidade cultural na era da globalização. In: SIDEKUM, Antônio (org). *Alteridade e multiculturalismo*. Ijuí: ed. Unijuí, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé (orgs). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda. 2010.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo som da gente*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP. Campinas, 2005.

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

OLIVEIRA, Paulo Marsaj. Música Embalando a vida. In Trilha de uma amizade. Depoimentos sobre a arte de Plauto Cruz e Mário Barros.

PERPÉTUO, Irineu Franco. Música Erudita Brasileira. *Revista Eletrônica*. São Paulo: Imagem, 2000.

PETERS, Ana Paula. O regional, o rádio e os programas de auditório: nas ondas sonoras do Choro. *Revista eletrônica de musicologia*. Volume III, Dezembro de 2004.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Música popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira*. Florianópolis. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/musica_popular.pdf. Acesso em 30 de fev de 2013.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo; RÉA, Adriano Maraucci. *Atualizando a tradição*. Disponível em: [file:///C:/Users/user/Downloads/Atualizando%20a%20tradi%C3%A7%C3%A3o%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/Atualizando%20a%20tradi%C3%A7%C3%A3o%20(1).pdf) . Acesso em 14 de set 2012.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

PREISS, Jorge Hirt. A música nas Missões Jesuíticas nos séculos XVII e XVIII. Porto Alegre. Martins Livreiro, 1988.

RAYNOR, Henry. *História Social da Música. Da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

REAL, Antônio T. Corte. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/IEL, 1980.

SALDANHA, Nuno. *Arte popular, arte erudita e multiculturalidade: influências, confluências e transculturalidade na arte portuguesa*. Disponível em: [file:///C:/Users/user/Downloads/ARTE%20POPULAR,%20ARTE%20ERUDITA%20E%20MULTICULTURALIDADE%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/ARTE%20POPULAR,%20ARTE%20ERUDITA%20E%20MULTICULTURALIDADE%20(1).pdf). Acesso em 02 jun. 2014.

SANTOS, Larissa Camargo; BARRENECHEA, Sérgio Azra. A flauta doce no Choro: aspectos interpretativos. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006.

SANCHEZ, Vera Aragão de Souza. Entre o popular e o erudito, “a civilização no Brasil começou pelos pés”. *Soc. e Cult.*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 269-276, jul./dez. 2010.

SARMENTO, Luciano Cândido e. *Altamiro Carrilho: flautista e mestre do Choro*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

SCHAFER, Murray. O ouvido pensante. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

_____. *A afinação do mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHÖGL, Alberlei; LOUREIRO, Altair Macedo Lahud. *O Imaginário da Velhice na Música Popular Brasileira (MPB)*. PSICO, Porto Alegre, PUCRS, v. 43, n. 4, pp. 533-540, out./dez. 2012.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da música popular brasileira. Das origens à modernidade*. 34. Ed. São Paulo: editora 34, 2008.

SILVA, Leonardo Santana da. O Choro: Uma visão sobre a questão dos limites e das possibilidades para a inserção do negro na sociedade brasileira através da música. *Caminhos da História*, Vassouras. V. 6, n. 2, p. 95-108, jul./dez. 2010.

SILVEIRA, Ana Paula Lima. Relatório do Projeto de Pesquisa: "Avendano Júnior: A tradição do Choro em Pelotas". V. I, nº 2. *Pelotas, RS: Editora da UFPEL. Jul/Dez 2004*. Disponível em <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/view/816/822>. Acesso em 24/mar de 2013.

SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira. Música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

SOUZA, Maria das Graças Nogueira de et al. *Patápio, músico erudito ou popular?* Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

SOUZA, Arão de Azevêdo. Debates sobre cultura, cultura popular, cultura erudita e cultura de massa. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Campina Grande – PB – 10 a 12 de Junho de 2010.

STRELOW, Aline. Pampa e cultura: o hibridismo cultural no Rio Grande do Sul. *Revista Elementa. Comunicação e Cultura*. Sorocaba, v.1, n.2, jul/dez 2009.

THOMPSON, E. P. Tradução Rosaura Eichenberg; revisão técnica: Antonio Negro, Cristina Meneguello, Paulo Fontes. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. Música Popular no século XXI: uma profecia antecipada. *Revista USP*. São Paulo, n.40, p. 26-31, dezembro/fevereiro 1998-99.

VALENTE, Paula Veneziano. Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no Choro brasileiro. XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) Salvador, 2008.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso Etc: História e Inventário do Choro*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro Ltda, 1984.

_____. Com a colaboração de Rita Cáurio. Aculturação e ressonâncias. In: SOUZA, Tárík de; VASCONCELOS, Ary; MOURA, Roberto M. et al. *Brasil musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988. p. 46-69.

_____. Com a colaboração de Tárík de Souza e Rita Cáurio. Choro: um ritmo todo nosso. In: SOUZA, Tárík de; VASCONCELOS, Ary; MOURA, Roberto M. et al. *Brasil musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988. p. 70-99.

VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre: Proletra, 2000.

WEIS, José. Viver na Flauta é pra quem pode. In APLAUSO, *Cultura em Revista*. Porto Alegre: Editora Via Design, Ano 11, 2009. ISSN 1518-5788.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

_____. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, núm. 157, diciembre, 2007, pg. 55-72, Universidade de São Paulo, Brasil. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285022050004>.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A literatura medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jussara Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DOCUMENTOS SONOROS ANALISADOS

BARROS, Mário; CRUZ, Plauto. Engenho e Arte. S.d. CD.

CRUZ, Plauto. *O Mago da Flauta*. Porto Alegre, 2002. CD.

_____. *O Fino da Flauta*. São Paulo, 1980. LP.

_____. *O Choro é Livre*. Porto Alegre, 1978. CD.

_____. *Nós, os Chorões*. São Paulo, 1978. LP.

PERIÓDICOS (REVISTAS E JORNAIS CONSULTADOS)

APLAUSO, *Cultura em Revista*. Porto Alegre: Editora Via Design, Ano 11, 2009. ISSN 1518-5788.

BENETTI, Gustavo Frosi. A vanguarda musical no Rio Grande do Sul (1920-1950). *Revista Espaço Acadêmico* - nº 124, Setembro de 2011. Mensal - Ano XI - ISSN 1519-6186.

BERNARDI, Ronaldo. Plauto e Carrilho dão show. *Zero Hora*, Porto Alegre, 05 de outubro de 2001.

BIOGRAFIA NA VARANDA. Plauto Cruz. Porto Alegre. Ano I, número 1, Abril de 2006.

BOTEGA, Jefferson. *Plauto e o Clube do Choro*. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 de novembro de 2009.

_____. Tributo ao Mestre. *Zero Hora*, Porto Alegre, 31 de outubro de 2012.

CIDADE, Folha da. *Clube do Choro apresenta-se neste domingo*. Rio Grande, 10 de dezembro de 2000.

COLOMBRO, Sylvia. *O Choro sai do quintal e vai às livrarias*. *Zero Hora*, Porto Alegre, 28 de agosto de 1998.

CORDEIRO, Júlio. Plauto Cruz e Mário Barros dão show hoje. *Zero Hora*, Porto Alegre, 28 de novembro de 2000.

GOMES, Fernando. Choro de flauta e violão: Plauto Cruz e João Pernambuco lançam CD com show às 21h. *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 de dezembro de 2003.

HELFER, Dulce. O choro de Plauto é livre. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 de novembro de 2001.

LOPES, Andrea. Plauto Cruz fecha o ano como queria: tocando. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 de dezembro de 1999.

MENDONÇA, Renato. Chegou a hora do Choro. *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 de Abril de 1999.

PEDROSO, Emílio. Música de Plauto alegre hospital. *Zero Hora*, Porto Alegre, 19 de Outubro de 2002.

SANTOS, Roberto. As múltiplas faces de Plauto. *Correio do Povo, Arte e Agenda*, Porto Alegre, 26 de junho de 2010.

ZAVASCHI, Olyr. Plauto Cruz, 80 anos. *Zero Hora*, Porto Alegre, 14 de novembro de 2009.