

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

INSTITUTO DE HUMANIDADES, CIÊNCIAS,

EDUCAÇÃO E CRIATIVIDADE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Alexandre Pompermaier

O CHORO NO RIO GRANDE DO SUL: ASPECTOS
HISTÓRICOS, SONOROS E SOCIOCULTURAIS

Passo Fundo

2022

Alexandre Pompermaier

O CHORO NO RIO GRANDE DO SUL: ASPECTOS HISTÓRICOS, SONOROS E SOCIOCULTURAIS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Humanidades, Ciências, Educação e Criatividade, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a obtenção do grau de doutor em História, sob a orientação da Prof^a. Dr^a Jacqueline Ahlert.

Passo Fundo
2022

CIP – Catalogação na Publicação

P788c Pompermaier, Alexandre

O choro no Rio Grande do Sul [recurso eletrônico] :
aspectos históricos , sonoros e socioculturais / Alexandre
Pompermaier – 2022.

5.6 MB : PDF.

Orientadora: Profa. Dra. Jacqueline Ahlert.

Tese (Doutorado em História) – Universidade de Passo
Fundo, 2022.

1. História e música. 2. Choro (Música) - Rio Grande
do Sul. - História. 3. Gênero musical. I. Ahlert, Jacqueline,
orientadora. II. Título.

CDU: 78(81)

Catalogação: Bibliotecária Juliana Langaro Silveira - CRB 10/2427

Alexandre Pompermaier

A HISTÓRIA DO CHORO NO RIO GRANDE DO SUL: CHEGADA, FIXAÇÃO E
EXPANSÃO A PARTIR DO SÉCULO XX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Humanidades, Ciências, Educação e Criatividade, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a obtenção do grau de doutor em História sob a orientação da Profa. Dra. Jacqueline Ahlert.

Aprovada em 13 de outubro de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Ana Paula Peters

Profª. Dra. Ana Paula Peters (UFPR)

João Fortunato Soares de Quadros Junior

Prof. João Fortunato Soares de Quadros Junior (UFOP)

Luiz G

Prof. Dr. Luiz Carlos Tau Golin (UPF)

Gizele Zanotto

Profª. Dra. Gizele Zanotto (UPF)

Jacqueline Ahlert

Profª. Dra. Jacqueline Ahlert (UPF)



RESUMO

Esta tese tem como tema a história do Choro no Rio Grande do Sul considerando os processos históricos de chegada, fixação e expansão que se iniciam ainda no século XIX para se consolidarem a partir das primeiras décadas do século XX. Nesta perspectiva propõe-se uma análise que considera os aspectos históricos, socioculturais e sonoros que o gênero apresenta em suas distintas fases considerando tanto os espaços de prática do gênero como a atuação de instrumentistas, compositores, grupos e suas obras. Além disso, busca-se revelar as aproximações e distanciamentos que o mesmo apresenta com as manifestações sonoras de caráter regional, considerando a circularidade destes agentes artísticos conduzidos pela presença do hibridismo cultural como fenômeno intrínseco desta relação. Para realizar tais análises utilizam-se dos conceitos de circularidade cultural, hibridismo, fronteira e noções como a de “síntese” musical e “clivagens históricas” acreditando que somente através desta metodologia que relaciona História e Música enquanto campos de pesquisa será possível compreender este fenômeno musical híbrido e plural sociocultural e sonoramente. Neste sentido, o que se apresenta são os diferentes momentos e acontecimentos históricos que promovem alterações e transformações tanto em sua perspectiva formal quanto estrutural do gênero nas esferas regional e nacional na crença de que no âmbito da cultura essas trocas são constantes e dinâmicas. Em meio à esta abordagem situam-se os elementos essencialmente sonoros que contemplam as relações com as manifestações sonoras regionais representadas essencialmente pela música nativista em seus variados estilos, gêneros e ritmos como vaneira, chamamé, milonga entre outros, que conectam os espaços e artistas que vivenciam o espaço cultural do Rio Grande do Sul. Acredita-se desta forma revelar quando, onde e como o Choro oriundo da capital Rio de Janeiro chega, fixa e se expande pelas mais variadas regiões do Rio Grande do Sul marcando um gênero que nas primeiras décadas do século XXI contava com dezenas de grupos e centenas de instrumentistas e compositores. Artistas que através de suas composições e interpretações abrem caminho para nossas análises acerca da presença ou não de uma vertente estilística marcada por traços socioculturais e sonoros sul-rio-grandenses sustentada nos alicerces das trocas culturais a que a música brasileira como um todo se constitui. Neste sentido, busca-se através de todas essas perspectivas e processos contribuir para a historiografia do Choro no Rio Grande do Sul tendo a ciência de que mesmo contribuindo para diminuir sua lacuna historiográfica muitas portas continuam abertas e outras tantas se abriam e, a partir dessa constatação novas pesquisas devem surgir para que o gênero possa ser ainda mais descoberto e apresentado ao grande público.

Palavras-chave: choro; circularidade cultural; hibridismo; Rio Grande do Sul.

ABSTRACT

This thesis has as its theme the history of Choro in Rio Grande do Sul, considering the historical processes of arrival, settlement and expansion that began in the 19th century to consolidate from the first decades of the 20th century. In this perspective, an analysis is proposed that considers the historical, sociocultural and sound aspects that the genre presents in its different phases, considering both the spaces of practice of the genre and the performance of instrumentalists, composers, groups and their works. In addition, it seeks to reveal the approximations and distances that it presents with the sound manifestations of a regional character, considering the circularity of these artistic agents driven by the presence of cultural hybridism as an intrinsic phenomenon of this relationship. To carry out such analyzes, the concepts of cultural circularity, hybridism, border and notions such as musical "synthesis" and "historical cleavages" are used, believing that only through this methodology that relates History and Music as research fields will it be possible to understand this phenomenon. musical hybrid and plural sociocultural and sonically. In this sense, what is presented are the different moments and historical events that promote changes and transformations both in their formal and structural perspectives of gender in the regional and national spheres in the belief that in the scope of culture these exchanges are constant and dynamic. In the midst of this approach are the essentially sound elements that contemplate the relationships with regional sound manifestations essentially represented by nativist music in its various styles, genres and rhythms such as vaneira, chamaé, milonga among others that connect the spaces and artists who experience the cultural space of Rio Grande do Sul. It is believed in this way to reveal when, where and how Choro from the capital Rio de Janeiro arrives, settles and expands through the most varied regions of Rio Grande do Sul, marking a genre that in the first decades of the 21st century had dozens of groups and hundreds of instrumentalists and composers. Artists who, through their compositions and interpretations, pave the way for our analyzes about the presence or not of a stylistic aspect marked by sociocultural and sound traits from Rio Grande do Sul, sustained on the foundations of the cultural exchanges to which Brazilian music as a whole is constituted. In this sense, it is sought through all these perspectives and processes to contribute to the historiography of Choro in Rio Grande do Sul, having the knowledge that even contributing to reduce its historiographical gap, many doors remain open and many others have opened and, from this observation new research must emerge so that the genre can be even more discovered and presented to the general public.

Keywords: choro; cultural circularity; hibridismo; Rio Grande do Sul.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Octávio Dutra	59
Figura 3 – Grupo Terror dos Facões.....	67
Figura 5 – Espia Só Jazz.....	74
Figura 6 – Regional da Rádio Real de Canoas	80
Figura 7 – Grupo Regional da Sociedade A. Rádio Pelotense (1958)	81
Figura 8 – Dante Santoro tocando na Rádio Cultura de Pelotas (1937).....	81
Figura 9 – Dante Santoro e Regional.....	85
Figura 10 – Dante Santoro (1936)	86
Figura 11 – Paulino Mathias na década de 1950	87
Figura 12 – Saxofonista Marino Santos na década de 1930.....	88
Figura 13 – Levino Albano da Conceição	92
Figura 14 – Antônio Francisco Amábile – “Piratini”	92
Figura 15 – João Adelino Leal Brito “Britinho”	93
Figura 16 – Rubens "Britinho" e seu Conjunto na Rádio Gaúcha.....	94
Figura 17 – Plauto Cruz.....	108
Figura 18 – Mário Barros	110
Figura 19 – Jessé Silva	112
Figura 20 – Lúcio do Cavaquinho	114
Figura 21 – Maestro “Macedinho”	115
Figura 22 – Ayrton do Bandolim.....	116
Figura 23 – Luiz Machado.....	118
Figura 25 – Clube do Choro de Porto Alegre.....	123
Figura 26 – Clube do Choro de Porto Alegre e Paulo Barboza na gaita a ponto	124
Figura 27 – Grupo da Barbearia Machado	124
Figura 28 – Rogério Piva.....	125
Figura 29 – Rodrigo Piva	126
Figura 30 – Avendano Júnior	128
Figura 31 – Carlos dos Santos Nogueira, “Seu Nogueira”.....	130
Figura 32 – Germano Pinho	131
Figura 33 – Aloyn Soares, (segundo da direita para a esquerda)	133
Figura 34 – Roberval ao microfone	134
Figura 35 – Regional da PRC 3 – Rádio Pelotense (1958)	135
Figura 36 – Arnóbio Madruga Borges, “Toinha” à esquerda no cavaquinho	136
Figura 37 – Milton Alves (primeiro da direita para a esquerda), e Grupo Perdidos e Achados	137
Figura 38 – Avendano Jr. e Waldir Azevedo no ano de 1973.....	139
Figura 39 – Paulinho Martins	143
Figura 40 – Julinho do Cavaco, (à esquerda), e Paulinho Martins, em frente ao Theatro Guarany, em Pelotas	144
Figura 41 – Regional Roupas Velhas	145
Figura 42 – Grupo Perdidos e Achados.....	146

Figura 45 – Nadir do Cavaquinho	153
Figura 46 – Grupo Som Brasil no Bar do Tigrão	154
Figura 47 – Possidônio e Lyber Bermudes, na Fenadoce (Pelotas - RS), em 25 jun. 2011 ...	156
Figura 48 – Seu Betinho, João Seben (bandolim); Ezequiel Duarte (violão de sete cordas) .	157
Figura 49 – Grupo Seresteiros do Luar	158
Figura 50 – Arnaldo Savegnago e os Novos Chorões	164
Figura 51 – Arnaldo Savegnago	164
Figura 52 – Grupo Regional Choro das Meninas	166
Figura 53 – Grupo Choro das Gurias	167
Figura 54 – Grupo Voo Livre	169
Figura 55 – Regional Espia Só, com Hamilton de Holanda.....	169
Figura 56 – Rafael Ferrari	170
Figura 57 – Elias Barboza Quinteto	172
Figura 58 – Grupo Choro em Flor	173
Figura 59 – Grupo de Choro da Orquestra Villa-Lobos de Porto Alegre.....	173
Figura 60 – Sexteto Gaúcho	175
Figura 61 – Luis Barcelos.....	176
Figura 62 – Henry Lentino	178
Figura 63 – Yamandu Costa	180
Figura 64 – Sovaco de Cobra Trio	181
Figura 65 – Roda de Choro do Clube de Choro de Pelotas.....	182
Figura 66 – Grupo Feito em Casa.....	183
Figura 67 – Grupo Chorei sem Querer	184
Figura 68 – Conjunto Feito a Martelo	185
Figura 69 – Grupo de Choro Ninho de Pardal.....	185
Figura 70 – Grupo Choros de Balcão	187
Figura 71 – Conjunto Descendo a Serra.....	189
Figura 72 – Grupo de Choro da Escola Municipal de Belas Artes Osvaldo Engel.....	191
Figura 73 – Gleison Wojciekowski Quinteto	192
Figura 74 – Grupo de Choro da Unipampa	193
Figura 75 – Instrumental Picumã	195
Figura 76 – Grupo de Choro "Seu Valério"	195

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O CHORO NO SÉCULO XIX: SURGIMENTO NO RIO DE JANEIRO E A CHEGADA AO RIO GRANDE DO SUL	25
1.1 Rio de Janeiro: a corte, a polca e o Choro.....	25
1.2 O território do Rio Grande do Sul: ocupação, povoamento e colonização.....	31
1.3 Rio Grande, Porto Alegre e Pelotas e a música nos séculos XVIII e XIX	35
1.4 Fins do século XIX e início do século XX: o Choro chega ao Rio Grande do Sul	45
2 O CHORO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: A FIXAÇÃO NA CAPITAL E O INÍCIO DO PROCESSO DE EXPANSÃO	55
2.1 Octávio Dutra, a Casa A Eléctrica e o Terror dos Facões.....	58
2.2 Entre bares, cafés e confeitarias, o som dos grupos de Choro e Orquestras de Jazz	72
2.3 A Era do Rádio, a expansão do Choro através da radiofonia e os chorões que marcaram a primeira metade do século XX no Rio Grande do Sul	75
3 O CHORO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX E AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉC. XXI: A EXPANSÃO E O “BOOM” DO SURGIMENTO DE NOVOS ESPAÇOS, GRUPOS E CHORÕES PELO ESTADO	98
3.1 Plauto Cruz, o Clube do Choro de Porto Alegre e o Choro na capital.....	104
3.2 Avendano Júnior, o Bar Liberdade e o Choro em Pelotas	127
3.3 De Norte a Sul: o Choro se expande e conquista o estado.....	149
3.4 O Século XXI e o “Boom” do surgimento de novos espaços, grupos e chorões.....	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	198
REREFÊNCIAS	205
GLOSSÁRIO.....	221

INTRODUÇÃO

Este estudo que trata da história do Choro no Rio Grande do Sul representa a continuidade de uma pesquisa iniciada ainda na graduação motivada pelo interesse em mergulhar mais profundamente nas águas deste gênero que é tão rico e plural. Naquela oportunidade voltou-se para a flauta transversal no gênero sob o olhar organológico e técnico do instrumento que tem caráter solista e improvisador além de estar presente na primeira formação do quarteto ideal de Choro de fins do século XIX.

Em seguida, o foco voltou-se para o Choro no Rio Grande do Sul e à nível de mestrado foi pesquisada a figura do flautista e compositor Plauto Cruz que circulou por diferentes espaços musicais principalmente no que se refere ao contexto da música nativista do Rio grande do Sul. Circularidade que o coloca como um artista híbrido tanto como instrumentista como compositor e que no gênero deixou entre obras e interpretações um legado que ainda está por ser descoberto pelos praticantes e apreciadores do gênero.

O que se está propondo aqui é uma pesquisa que contribua pra preencher a lacuna historiográfica acerca do gênero neste estado abordando os processos de chegada, fixação e expansão do gênero que dentro desta perspectiva apresentou distintas fases e características. Características que serão analisadas sob a perspectiva histórica, sonora e sociocultural servindo ao propósito de revelar potenciais características regionais próprias que somente uma abordagem que considera instrumentistas, compositores, obras e interpretações pode proporcionar.

O Choro é fruto de um longo processo histórico, tendo início ainda com a chegada da corte portuguesa no Brasil, em 1808, e que passou de “forma abasileirada” de se executar diferentes ritmos e danças (principalmente a polca) a gênero musical com “Forma e Estrutura” definida logo nas primeiras décadas do século XX. Gênero com instrumental característico baseado no “quarteto ideal” formado por flauta, cavaquinho e violões, que acabou por “galvanizar uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX” (NAPOLITANO, 2005, p. 45).

Caracterizando-se já na sua constituição como “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), combinou 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) [...]” (NAPOLITANO, 2005, p. 11).

Além disso, uniu 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” (NAPOLITANO, 2005, p. 45). Uma pluralidade de elementos que somente são possíveis de serem compreendidos por meio de uma abordagem que considere tanto os aspectos socioculturais quanto sonoros dos diferentes espaços de prática, instrumentistas, compositores, grupos e obras do gênero.

Perspectiva de abordagem que por sua vez faz emergir questionamentos acerca de como se deram estes processos de chegada, fixação e expansão do Choro no Rio Grande do Sul, bem como os fatos e acontecimentos históricos envolvidos nestes processos. Além disso, a existência de uma manifestação chorística regional autêntica, marcada por características próprias do gestuário sonoro sulino rio-grandense, é uma hipótese que surge tendo como sustentação a existência de diferentes “sotaques” regionais de Choro pelo país.

Sotaque este que é tido entre pesquisadores e chorões pelo país como elemento definidor de nuances regionais presentes na linguagem destes instrumentistas, e suas composições diretamente ligado a acentuação ou mesmo ênfase dada em determinadas notas da melodia, sílabas da própria poesia, acorde da harmonia ou ritmo em geral. Logo sua inserção nesta pesquisa se dá não como conceito e caminho analítico, mas sim, como elemento presente na interpretação de qualquer músico e gênero musical, que só poderá ser mensurado e compreendido quando inserido e analisado pela lente dos elementos constituintes da Linguagem Musical, representados pelo ritmo, melodia, harmonia e textura musical, e suas ramificações.

Portanto, tratar da história do Choro no Rio Grande do Sul torna-se uma importante contribuição para o entendimento e compreensão do gênero musical que é presente e pulsante na cultura musical deste estado, além de se tratar de uma necessidade, partindo do pressuposto da lacuna historiográfica que se evidencia acerca do gênero, quando se considera a quantidade de grupos, instrumentistas, espaços de prática, composições e produções fonográficas existentes. Nesse sentido, é oportuno salientar que, por mais esforço que se faça, não será possível contemplar todos os instrumentistas, compositores e grupos musicais pertencentes à história do gênero no Rio Grande do Sul por muitos fatores que, de forma alguma, colocam o pesquisador menos comprometido na busca por todas as fontes disponíveis e acessíveis sobre o tema. No entanto, deve-se atentar para algumas dificuldades pontuais que tiveram significativo impacto na pesquisa, como a situação de pandemia do novo Coronavírus (COVID 19), que impossibilitou o acesso aos poucos acervos físicos existentes com materiais

relacionados à música do Rio Grande do Sul, desde março de 2020, bem como, entrevistas presenciais que seguíam no cronograma previamente estabelecido a partir deste ano.

Dessa forma, voltou-se a busca para os acervos virtuais, mídias digitais a partir de produções institucionais e particulares, que estavam sendo veiculadas tais como A Casa do Choro, Discos do Brasil, Instituto Moreira Sales, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Musicabrazilis e o Clube do Choro de Pelotas, com seu acervo digital. Além disso, utilizou-se de conteúdos produzidos pelos próprios instrumentistas, compositores, grupos e instituições ligadas ao Choro, que durante o período veicularam entrevistas, composições, shows, áudios e partituras, através de suas mídias sociais como Youtube e Facebook, contribuindo de maneira significativa para a presente pesquisa.

Portanto “O Choro no Rio Grande do Sul: aspectos históricos, sonoros e socioculturais” se apresenta por meio dos campos da música e história, pela crença de que somente pela interação entre eles será possível compreender os processos históricos supracitados. Isso porque, enquanto objeto e campo de conhecimento, “a história pode significar tanto um objeto de estudo (o universo dos acontecimentos e processos históricos), como a disciplina que se dedica a produzir conhecimento envolvendo este objeto ou universo de estudo (a disciplina História, propriamente dita)” (BARROS, 2018, p. 25). Ainda segundo o autor, “de igual maneira, temos a música (fenômeno sonoro e artístico), e a Música (disciplina que estuda a música e as manifestações musicais)” (BARROS, 2018, p. 25).

Nesse sentido, parte-se para a abordagem pelo campo da “nova história cultural”, pois ela se mostra como “uma história plural, apresentando caminhos alternativos para a investigação histórica” (VAINFAS, 2011. p. 138), que considera a preocupação com o popular e os conflitos socioculturais como objeto de investigação. Este por sua vez, “campo do saber historiográfico atravessado pela noção de “cultura [...]” (BARROS, 2005. p. 2), e que, estuda “[...] dentro de um contexto social os mecanismos de produção dos objetos culturais (aqui entendidos como quaisquer objetos [...])” (BARROS, 2005. p. 2).

Nessa corrente, faz-se necessário destacar, tomando por referência os apontamentos de (PROST 1998, p. 123-125), que a história cultural não se detém apenas em objetos culturais, estando ela mais próxima do sentido pleno do termo. Nesse caminho, esta pesquisa apresenta as mesmas ambições da história cultural que “não quer hoje ser uma história entre outras, das mercadorias com que se guarneceria uma das gavetas da célebre cômoda de Lucien Febvre “em cima à direita, a política interna, [...] na verdade aspira substituir a história total de ontem” (PROST, 1998, p. 125).

Por meio dessa proposta metodológica, que considera o social e cultural de maneira indissociável, passando pela história das representações coletivas e, nela as relações de confronto e solidariedade entre os grupos sociais, ou até mesmo, toda uma sociedade, conforme apontado por Prost (1998, p. 126), é que se acredita poder compreender a história do Choro enquanto manifestação sociocultural de indivíduos pertencentes à distintos grupos sociais, que conflitam e convergem. Além disso, baseando-se em Prost (1998, p. 135-136), acredita-se que a cultura faz parte de um grupo com mediação exercida pelos indivíduos que compõem esses grupos sociais, e que a análise focada na trajetória enquanto mudanças e transformações socioculturais de um gênero que, já em suas origens, caracteriza-se pela síntese de elementos, e em sua expansão para outros espaços socioculturais, apresenta-se suscetível a incorporação de novas características. Nessa perspectiva é que a história cultural “deve esforçar-se por ultrapassar a fase da verificação das diferenças, para explicar as evoluções” (PROST, 1998, p. 137), não renunciando “a essa história total que une num só conjunto os aspectos múltiplos e solidários de uma mesma realidade, porque isso seria renunciar a compreender” (PROST, 1998, p. 137).

Partindo dessa prerrogativa, o conceito de circularidade cultural que, segundo Ginzburg (2006, p. 10), fora proposto de forma semelhante por Mikhail Bakhtin, torna-se fundamental para compreendermos as relações entre diferentes culturas, enquanto relacionamento circular constituído de influências recíprocas. A abordagem que possibilita analisar as trocas culturais entre diferentes grupos sociais que constituem as manifestações culturais da sociedade, inclusive do ponto de vista da articulação de culturas a que Monteiro (2010, p. 82), credita imprimir características próprias nas culturas como um todo.

Segundo Silva (2017, p. 80), tanto a música brasileira como o Choro nela inserida, podem ser compreendidos sob a égide da circularidade cultural proposta por Ginzburg, considerando os diferentes espaços de sociabilidade, bem como formas de produção, divulgação e circularização inseridos no âmbito da música popular urbana, entre as esferas erudita e popular. No que se refere diretamente ao Choro, e a presença de músicos amadores e profissionais de diferentes classes sociais e contextos socioculturais “é outro perspicaz exemplo que comprova esse processo de circularidade cultural, que se forma pelo meio da interligação e as reapropriações contínuas originárias das culturas das classes dominantes, e das culturas provenientes das camadas sociais subalternas” (SILVA, 2017, p. 80).

Conforme nos aponta Machado (2010, p. 127), a polca – referenciada anteriormente por sua importante contribuição para o surgimento do Choro – enquanto dança e ritmo musical, circulou e transitou por diferentes espaços da sociedade carioca adaptando-se,

principalmente a partir de 1870, à uma maneira mais relaxada e sincopada de ser executada em um processo de circularidade entre grupos sociais que, por sua vez, está diretamente relacionada ao processo de hibridismo cultural tão presente na América Latina. Apontando diretamente para a presença do hibridismo na cultura brasileira, destaca-se que “o choro perpassa, na medida em que há, na construção estrutural deste gênero musical híbrido, a incorporação de tendências musicais diversas” (SILVA, 2017, p. 80). Por fim, voltando-se mais uma vez para o conceito de circularidade a que o Choro desfruta, Silva salienta que “o som dos grupos musicais dos chorões nas ruas, nos palcos, nos coretos e nos salões das elites brasileiras, transformou-os em ambientes de ampla circulação cultural entre as classes sociais” (2017, p. 81).

Logo, o conceito de hibridismo cultural apresentado por Canclini, sob a perspectiva de culturas híbridas, propõe compreender por “hibridação processos socioculturais, nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas” (CANCLINI, 2003, p. XIX). Segundo o autor, o termo “é usado para descrever processos interétnicos e de descolonização (Bhabha, Young); globalizadores (Hannerz); viagens e cruzamentos de fronteiras (Clifford); fusões artísticas, literárias e comunicacionais (De la Campa; Hall; Martin Barbero; Papastergiadis; Webner)” (CANCLINI, 2003, p. XVIII).

Deve-se considerar também que “exemplos de hibridismo cultural podem ser encontrados em toda parte [...] na maioria dos domínios da cultura – [...] na arquitetura, na literatura e na música” (BURKE, 2010, p. 23). Nessa perspectiva, é importante “ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o de um único encontro, que adicionem novos elementos à mistura [...]” (BURKE, 2010, p. 30).

Essa é uma formação múltipla que pode ser percebida no trânsito de um artista ou músico em “[...] espaços institucionais de formação musical formal; através de espaços não institucionais (rodas de choro, jam, bandas); em espaços de trabalho artístico-musicais, que são muitas vezes determinados pelas exigências do mercado de trabalho; dentre outros exemplos” (MEDEIROS; SILVA, 2016, p. 133). Além disso, “há que se considerar o papel importante que esses trânsitos têm na conformação de uma identidade musical multifacetada, que leva à produção de bens culturais-musicais (composições), que venham a refletir essas mesmas experiências” (MEDEIROS; SILVA, 2016, p. 133).

No âmbito das discussões acerca das características formativas dos gêneros, bem como a direta relação entre Música e História, enquanto campos de pesquisa consolidados “as relações entre música popular e história, assim como a história da música popular no

Ocidente, devem ser pensadas dentro da esfera musical como um todo, sem as velhas dicotomias “erudito” *versus* “popular” (NAPOLITANO, 2002, p. 9). Logo, no contexto da América Latina, abandonar a análise panorâmica e linear pode contribuir para uma nova leitura acerca das “[...] aculturações e as diversas temporalidades históricas em jogo, na formação das sociedades nacionais [...], formando complexos híbridos” (CANCLINI, 2003), (NAPOLITANO, 2005. p. 13-14).

Também pela perspectiva da História e da Sociologia, a “música popular deve ser entendida e analisada dentro do campo musical como um todo, vista como uma tendência ativa (e não derivada e menor) desse campo” segundo Middleton (1997. p. 7 apud NAPOLITANO, 2005. p. 14), na busca pela “[...] superação das dicotomias e hierarquias musicais consagradas (erudito x popular), não para “elevar” ou “defender” a música popular diante da música erudita” (NAPOLITANO, 2005. p. 14), mas para que, nesse processo de análise, seja possível compreender as articulações e estratégias inseridas nas dinâmicas de uma e outra, e na realidade histórica e social em foco.

Nessa articulação de culturas, é interessante notar também a presença do sincretismo cultural, compreendido como absorção de uma cultura pela outra, e que se torna “praticamente inevitável em um círculo de articulações” (MONTEIRO, 2010, p. 108). Conceito que embora esteja intimamente ligado aos estudos sobre religião, segundo o norte-americano Melville Herskovits “ajuda a aguçar suas análises de contatos entre culturas [...] (apud BURKE, 2010, p. 51), demonstrando grande potencial para “a identificação, caracterização e como chave interpretativa da condição societal moderna da aceleração dos contatos [...], portanto, um recurso de investigação que possibilita perceber as investidas dialogais traçadas nos embates sociais e no acesso à fruição de bens culturais” (ÁVILA, [s.d.]).

Mesmo evidenciando uma enorme lacuna na historiografia do gênero no Rio Grande do Sul, nos cabe citar algumas pesquisas e produções bibliográficas que tem se dedicado ao tema, servindo, inclusive de suporte para a presente pesquisa. A primeira que faço referência, trata da figura do violonista e bandolinista, professor e compositor Octávio Dutra, que foi o primeiro grande nome do Choro de Porto Alegre e do estado, tendo sido realizada pelo professor e pesquisador Dr. Márcio de Souza, no ano de 2010, intitulada *Mágoas do violão: mediações culturais na música de Octávio Dutra (Porto Alegre 1900-1935)*.

Do mesmo autor destacam-se os livros “*Espia só... a trajetória musical de Octávio Dutra*” e o Songbook “*Espia só... as músicas de Octávio Dutra*”, ambos lançados no dia 03 de junho de 2016, na Bibliotheca Pública Pelotense, que contou com apresentações musicais

dos grupos Choro de Passarinho/UFPEL, Duo Retrato Brasileiro, e do grupo Ninho de Pardal, também de Pelotas. Ainda sobre o Choro em Pelotas, cabe destacar “Cadernos de Choro de Pelotas”, publicado em 2018, como “resultado do trabalho colaborativo feito a partir dos projetos de ensino, pesquisa e extensão, promovidos pelo Núcleo de Música Popular da Universidade Federal de Pelotas, em parceria com o Clube do Choro” (ABEU, 2021), onde constam, além de conteúdos relacionados ao Choro pelotense, transcrições de obras de oito compositores da cidade, ligados ao Choro como Toinha, Avendano Jr., Raul D’ávila e Paulinho Martins.

Juntamente com esse trabalho, somam-se os livros “*O jazz em Porto Alegre*”, “*Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*”, e “*A Elétrica e os discos gaúchos*”, ambos escritos pelo maestro, cantor (tenor) e clarinetista de jazz erechinense Hardy Vedana. Referências importantes para a reconstrução do cenário porto-alegrense do início do século XX, e o contexto social musical da cidade, onde o processo de urbanização foi tão importante para o desenvolvimento e fixação do Choro na capital rio-grandense.

Cabe salientar o livro intitulado “*O período áureo do choro em Rio Grande: a cidade onde o vento solfeja*”, de autoria de Fernando Carvalho Magalhães e Renato Martins Magalhães, que traz, a partir de uma pesquisa oral, a perspectiva da prática do Choro na referida cidade, bem como o “*Songbook Nadir do Cavaquinho*”, onde consta a obra completa do instrumentista e compositor, além de biografia, histórias das músicas, o processo de composição e levadas do Choro.

Do jornalista e frequentador das rodas de Choro do Clube de Choro de Porto Alegre Kenny Braga, destacam-se as biografias “*Túlio Piva*” e “*Plauto Cruz*” publicadas no ano de 1985 pela Redactor Empreendimentos Editoriais Ltda inseridos na coleção Lua Branca. Entre outras referências que nos ajudarão a mapear o cenário cultural e musical de Porto Alegre, e outras cidades gaúchas, estão os trabalhos “*Música do Rio Grande do Sul, ontem e hoje*”, de Rogério Ratner e “*Som do Sul: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX*”, de Henrique Mann, não esquecendo do livro “*Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*”, de Antônio Corte Real, e “*Porto Alegre em Cena 15 Anos (espetáculos de teatro, dança e música)*”, com organização e textos de Luciano Alabarse.

Representando o trânsito do compositor entre o Samba e o Choro, tem-se novamente a figura de Tulio Piva, no trabalho “*Identidade nacional na obra de Túlio Piva*”, por Sabrine Fortes Ulguim, em 2012, o artigo “*O universo sonoro de Plauto Cruz: obra e trajetória artística em diálogo com a cidade de Porto Alegre*”, dos autores Paulo F. Parada e Reginaldo Gil Braga, e a pesquisa “*Dante Santoro (1904-1969): trajetória e estilo interpretativo do*

flautista líder do regional a Rádio Nacional do Rio de Janeiro”, da autora Larena Franco de Araújo, publicada no ano de 2014, que traz uma abordagem ampla acerca do compositor e instrumentista sul-rio-grandense, atuante no cenário do Choro de Porto Alegre, ao lado de Octávio Dutra, antes mesmo de fixar morada no Rio de Janeiro.

Finalizando, tem-se de Paulo F. Parada a dissertação de mestrado intitulada “*Nós da noite: memória, esquecimento e atividade musical profissional em Porto Alegre*”, que traz em suas páginas importantes apontamentos sobre músicos como Plauto Cruz e grupos de Choro da capital rio-grandense, como é o caso do Clube do Choro de Porto Alegre, e as inúmeras publicações de artigos, ensaios, fascículos e livros, bem como as produções audiovisuais de Arthur de Faria, que muito contribuíram, e ainda o fazem muito para a história da música de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul. Dentre todas as publicações enfatiza-se a série “Porto Alegre – 100 anos de música”, em quatro episódios, exibida pela TVE no ano de 2014; “Porto Alegre: uma biografia musical”, que apresenta inúmeros personagens pertencentes a diferentes gêneros musicais, inclusive o Choro e, “Uma história da música popular de Porto Alegre”, composta por capítulos que abordam assuntos diversos sobre o tema, e que estão diretamente ligados ao Choro.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa se utiliza de variadas fontes que, segundo Barros (2019, p. 9) estão inseridas em quatro grandes campos: as fontes de conteúdo, fontes materiais, fontes imateriais e fontes virtuais. Essa última, por sua vez, acentuada pela situação de pandemia nos “tempos recentes, anunciadores e portadores de uma autêntica revolução digital e informatizada, que terminou por se espalhar planetariamente, levam-nos a admitir como fontes para a história contemporânea também um universo digital [...]” (BARROS, 2019, p. 9). Segundo o autor, “as fontes virtuais, dessa maneira, constituem um caso à parte porque ampliam as possibilidades de conversão e reconversão de fontes textuais, sonoras, imagéticas, materiais e mesmo naturais” (BARROS, 2019, p. 19).

Nesse sentido, inicialmente a pesquisa utiliza uma abordagem bibliográfica, pois levando em conta a dificuldade de acesso e consulta de novas fontes, principalmente para a elaboração dos dois primeiros capítulos, tornou-se protagonista. No âmbito documental, a pesquisa se serve de reportagens de jornais e revistas, fotografias, entrevistas, discos, vídeos, CD’s, programas de televisão, arquivos digitais e partituras de compositores e instrumentistas rio-grandenses de Choro, que atuaram e atuam com o Choro no Rio Grande do Sul de forma direta ou indireta.

Partindo para a estrutura do texto, o primeiro capítulo concentra-se no surgimento do gênero, na então capital do Brasil, tendo como pontos de ancoragem para este processo a

chegada da corte portuguesa no país e sua influência nas artes, a febre da polca aliada a sua forma abasileirada, e outros ritmos e danças executados, bem como a incorporação da síncope de matriz africana neste grosso caldo sonoro. Considerando esses e outros elementos já anteriormente citados, a respeito da constituição do Choro, faz-se a conexão com o estado do Rio Grande do Sul e os processos de ocupação, povoamento e colonização, fundamentais para a compreensão das características socioculturais regionais de um espaço constituído de múltiplas influências étnicas, que culminaram com o surgimento de representações artístico-musicais marcadas por um gestuário sonoro híbrido.

A partir de então, volta-se o olhar para as cidades de Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande, nos séculos XVIII e XIX, considerando a importância geográfica, política, econômica e sua contribuição para o desenvolvimento das representações culturais desse estado. Do ponto de vista da atividade artística musical, um elemento de destaque foi a presença dos portos que serviram de porta de entrada para artistas e representações culturais de diferentes países e estados, como o próprio Rio de Janeiro, berço do Choro.

Dessa forma, levantou-se a hipótese da cidade de Rio Grande ter representado importante papel nas primeiras páginas da história do Choro, tanto por ter sido uma das primeiras povoações do estado com significativa prática musical, como por ter sido ponto de entrada para a música (gêneros, ritmos e artistas) de diferentes locais e culturas. Tal fato era motivado pela importância portuária da cidade e, através disso, a direta conexão e circularidade de artistas da própria cidade do Rio de Janeiro, como de outros países da América e Europa.

Já o segundo capítulo debruça-se sobre o processo de fixação do Choro em Porto Alegre, e as primeiras gerações de chorões no Rio Grande do Sul, até fins da década de 1950, conduzidos pela figura de Octávio Dutra, o grupo “Terror dos Facões” e a casa “A Elétrica”. Considerado o primeiro grande chorão rio-grandense, Octávio Dutra além de multi-instrumentista, compositor e professor foi líder do grupo mais temido pelos músicos considerados “facões” tendo contribuído de forma significativa para a história do Choro rio-grandense não somente com seus ensinamentos à uma geração de estudantes, mas sobretudo com suas composições e gravações realizadas inclusive pela casa “A Elétrica”.

Sobre essa questão específica, da formação de uma geração de chorões, entende-se que “uma geração pode ser determinada tanto pela produção de compositores tanto quanto pela atividade de músicos, ou mesmo um movimento como o do festival do choro nos anos 70 [...]” (TABORDA, 2010, p. 139). Considera-se, também, para essa categorização, o surgimento de instrumentistas e grupos musicais em torno do mesmo gênero, bem como a

produção de conteúdo (composições e interpretações), e as transformações socioculturais e sonoras que refletem de forma direta em suas práticas.

Logo, esse movimento liderado por Octávio Dutra, que está ancorado tanto na produção de conteúdo (composições e interpretações), como na atividade e surgimento de artistas em torno de um mesmo gênero musical, evidencia esta primeira página do Choro no Rio Grande do Sul. Um movimento que encontra as condições necessárias para prosperar dentro de um espaço sociocultural favorável, amparado na estrutura urbana, que se apresentava cada vez mais estruturada através dos bares, cafés e confeitarias, que durante décadas serviram de palco para os mais diferentes gêneros musicais com destaque para o *Jazz* e o Choro, marcando o ecletismo e versatilidade dos músicos que circulavam por bandas, orquestras e típicas, assim como, por diferentes estilos musicais.

O segundo capítulo, finda abordando o Choro na Era do Rádio, apontando para a atuação dos chamados “grupos regionais”, que neste momento de maior proficuidade do gênero, tornaram-se de grande importância dentro da programação das emissoras. Em Porto Alegre destacaram-se inicialmente as rádios Gaúcha, Difusora e Farroupilha por contarem com inúmeros artistas divididos em diversos grupos, gêneros e estilos musicais e, em Pelotas a Sociedade Anônima Rádio Pelotense, e a Sociedade Difusora Rádio Cultura de Pelotas. Cabe salientar que, segundo Ferraretto (2013, [s.p.]), até o final da década de 1940, o principal polo de radiodifusão do interior do estado encontrava-se em Pelotas, sendo que, somente a partir da década de 1950, cerca de 50 novas rádios são instaladas fora de Porto Alegre, em cidades como Passo Fundo, Rio Grande, Bagé, Cachoeira do Sul e Ijuí, estabelecendo certa concorrência, ainda que, incipiente.

O terceiro capítulo trata da segunda metade do século XX e o início da expansão do Choro para cidades do interior como, Caxias do Sul, Rio Grande e Pelotas, chegando à virada do século XX para o XXI às cidades de Passo Fundo e Erechim. Em Caxias do Sul surgem os grupos “Seresteiros do Luar”, “Choro Verde e Amarelo” e nomes como o cantor e cavaquinista Roberto Borges Martins (Betinho), e em Rio Grande nomes como Nadir do Cavaquinho, grupo “Som Brasil” e o conjunto acadêmico “Bando da Garoa”, em um cenário enquanto prática chorística que segundo Magalhães e Magalhães (2019, p. 14-34), esteve presente na cidade desde a década de 1960, andando de mãos dadas com o samba, ganhando força na década de 1980, impulsionada pela presença do Bar do Tigrão.

Na cidade de Pelotas tem-se a figura do compositor e cavaquinista Avendano Júnior, e o grupo “Regional Avendano Jr.”, que serviram de referência para o surgimento de muitos outros nomes do cenário do Choro da cidade, juntamente com o “Bar Liberdade” como palco.

Em torno de Avendano inúmeros chorões e grupos foram surgindo, cabendo destacar alguns como o violonista Milton, o cantor e cavaquinista Roberval, além do cavaquinista Arnóbio Borges Madruga (o Toinha), entre outros.

Na cidade de Santa Maria, região central do estado, verificou-se a presença de um programa de rádio surgido no ano de 1976 chamado “Gente do Samba e do Choro”, estreado por Paulo Gomes Corrêa, programa que recebeu inúmeros artistas de fama nacional como Demônios da Garoa, Bezerra da Silva e o grupo regional da cidade chamado “Os Velhos Seresteiros”. Este capítulo destaca também o período que segue a década de 1970, que ficou conhecido pela perspectiva de revitalização do Choro, após o distanciamento das grandes mídias e do grande público.

Para que esse projeto de revitalização obtivesse êxito, entre outras iniciativas, clubes de Choro foram criados em diversas capitais do país, iniciando pelo Rio de Janeiro em 1975, seguindo por Brasília (1977), Recife, São Paulo e Porto Alegre em 1989. Surgem também com grande força pelo país nas décadas de 1960 e 1970 os festivais de música popular como o “Festival da Música Popular Brasileira” da TV Record, o “Festival Internacional da Canção” da Rede Globo e os Concursos de Conjuntos de Choro no Rio de Janeiro, cabendo destaque para os Festivais Nacionais do Choro pela TV Bandeirantes em São Paulo, nos anos de 1977 e 1978.

Na onda desses festivais nacionais de música brasileira surgiram diversas iniciativas no Rio Grande do Sul como o “Festival Sulbrasileiro da Canção”, realizado nos anos de 1967/68/69, voltado à Bossa Nova; o “Festival Universitário da canção” da UFRGS, organizado pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura (DAFA), nos anos de 1968/69 e, no ano de 1971, o festival conhecido como “Califórnia da Canção”, que mais tarde seria denominado como “Califórnia da Canção Nativa”. Segundo Ratner (2015, p. 324), esse por sua vez, emergiu por iniciativa do artista Colmar Duarte, em organizar um festival onde a música regional pudesse ser apresentada de forma livre, após o mesmo artista ter sido barrado em um festival de música popular brasileira no ano anterior.

O “Festival da Califórnia da Canção Nativa” foi o pontapé inicial para a criação de novos festivais de caráter regional pelo estado, cada vez “mais radicais e restritivos quanto aos estilos que poderiam ser apresentados, estabelecendo que deveriam ser genuinamente gaúchos” (RATNER, 2015, p. 341), e acentuando “uma certa “ortodoxia”, ao mesmo tempo em que alguns outros funcionaram como espaço de convivência e trocas entre a música rural e urbana” (RATNER, 2015, p. 341).

Uma relação ambígua de distanciamento e aproximação que se dá segundo Ratner (2015, p. 284), a partir da criação da Califórnia da Canção Nativa e a separação mais acentuada entre a produção da música tradicional (rural), da música urbana representada por Sambas, Sambas-canções e Choros. Partindo dessa premissa que considera tanto a música popular brasileira urbana representada pelo Samba e o Choro, como manifestações constituintes de um gestuário sonoro regional marcado pela pluralidade de elementos oriundos de uma formação sociocultural multiétnica e multifacetada, é que se propõe apontar as aproximações e distanciamentos entre ambas. Manifestações sonoras que no âmbito regional estão representadas por diferentes correntes estilísticas, gêneros e ritmos musicais como o chamamé, a milonga, a chimarrita, a vaneira, o xote entre outros, que por meio de inúmeros compositores e instrumentistas dialoga com o Choro do Rio Grande do Sul.

Um processo que revela a importância da abordagem acerca da constituição do que Bangel (1987, p. 14-15) aponta como o “estilo gaúcho” dentro da música brasileira, se formando a partir de múltiplos elementos que se encontraram em um longo e contínuo processo, que considera a chegada dos portugueses ao Brasil, o entrecruzamento com as culturas indígena e africana, e a chegada dos jesuítas e bandeirantes a partir de 1600. Além disso, a vizinhança com os territórios da Argentina e Uruguai, que promoveu um intercâmbio sonoro determinante para o surgimento e incorporação de muitos ritmos e gêneros musicais, característicos da música rio-grandense.

Tudo isso em um espaço de relações que pode ser compreendido a partir do conceito de fronteira que, segundo Bhabha (1998, p. 19-22) caracteriza-se como o “entre lugar” enquanto espaço onde se articulam as diferenças, onde está presente o hibridismo entre esses diferentes ambientes culturais. Conceito que proporciona “[...] abrir o caminho à conceitualização de uma cultura internacional, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição e articulação do hibridismo da cultura” (BHABHA, 1998, p. 69).

Nesse sentido, “o que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais, e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (BHABHA, 1998, p. 20). A partir dessa prerrogativa, pode-se interpretar a cultura e a história onde “as fronteiras revelam compreensões sobre a humanidade e a vida mais próximas do que elas realmente são, [...] permitindo um reordenamento de sentidos, uma vez que reúnem as diferenças que se cruzam e articulam-se nas relações humanas e sociais” (RIBEIRO, 2015, p. 165).

Já a etnomusicologia, segundo Seeger, nos orienta articular nas pesquisas e análises em música a perspectiva da etnografia da música considerando “o escrito sobre as maneiras que as pessoas fazem música [...] ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons” (ERTHAL, 2016. p. 124). Acrescenta ainda que “é preciso mais do que a representação gráfica gerada pelas transcrições para tentarmos traduzir nas pesquisas etnográficas toda a vivência sonora e sociocultural que são experimentadas” (ERTHAL, 2016. p. 124).

A partir disso, cabe salientar que “dado que a compreensão de um sistema musical requer um conhecimento intensivo do mesmo, a etnografia da música requer o conhecimento em primeira mão e em profundidade da tradição musical e da sociedade da qual tal tradição é uma parte” (SEEGER, 2008. p. 248). Nessa perspectiva, pesquisar considerando as áreas culturais, buscando “identificar padrões de área coerentes através da correlação e covariação de uma variedade de traços” (MCLEAN, 1979, p. 718 apud SEEGER, 2008. p. 247), contribui para falar de estilos musicais de uma forma mais geral, além de “discutir relações históricas entre grupos e estilos” (SEEGER, 2008. p. 248), proporcionando uma nova perspectiva para a compreensão do significado da música para a sociedade. Além disso, analisar a performance musical na perspectiva da etnografia que é motivada por questionamentos de “quem está envolvido, onde e quando acontece, o que, como e por que está sendo executado, e quais os seus efeitos sobre os performers e a audiência?” (SEEGER, 2008. p. 253), podem revelar desde aspectos do contexto do evento (show ou apresentação musical), quanto estilos e gêneros musicais de forma mais ampla pela direta relação com seus agentes envolvidos no ato, conforme nos aponta (SEEGER, 2008, p. 254).

Avançando nesta discussão, cabe revelar a direta relação que esta pesquisa apresenta com a perspectiva antropológica inserida na etnomusicologia, que trata do âmbito sonoro enquanto fenômeno físico, porém inserido em concepções culturais onde o som é “culturalmente organizado” pelo homem, conforme nos aponta (PINTO, 2001, p. 223-224). O que se pretende aqui é entender música pela perspectiva apresentada no livro *The anthropology of music*, de 1964, onde o antropólogo Alan P. Merriam apresentou uma proposta para a metodologia de pesquisa em música que reforçava a integração entre musicologia e antropologia, pois em sua concepção “Música é definida [...] como um meio de interação social, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na interrelação entre indivíduo e grupo” (PINTO, 2001, p. 224). Segundo ele “para entender a música enquanto produto e estrutura construída seria necessário [...] aprender a entender conceitos culturais, que fossem responsáveis pela produção dessas estruturas. (PINTO, 2001, p. 225).

Nesse sentido, para entender mais profundamente as relações sonoras entre o Choro e as representações musicais regionais que circundam os personagens artísticos desse cenário, deve-se remeter à compreensão de uma manifestação cultural bastante presente neste estado. Trata-se do “Movimento Tradicionalista Gaúcho”, que em sua estrutura simbólica apresenta além de outros elementos, a música “nativista”, “regional” ou até mesmo folclórica, por meio de ritmos, gêneros e danças como rancheira, milonga, chamamé, vaneira, valsa e polca, aliado a instrumentos como o violão, o acordeom e a voz.

Com raízes que remontam à passagem do século XIX para o século XX, com a criação do Grêmio Gaúcho, Golin (2004, p. 10), afirma que “esse movimento baseou-se na tentativa de estabelecimento do ‘mito do gaúcho’, através de seus idealizadores Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, culminaria com o surgimento, na década de 1940, dos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs). A partir deles, já na década de 1970, mesmo período do surgimento dos festivais de música pelo Brasil, surgiu o Movimento Nativista e os festivais regionais de música, entre eles a ‘Califórnia da Canção’, que através de suas delimitações estilísticas organizacionais, estabeleceram e contribuíram para a acentuada categorização entre gêneros e estilos musicais promovidos neste tempo, com destaque para os regionalismos.

Nesse contexto, a música tradicionalista deve ser entendida como integrante deste conjunto simbólico, vinculado aos diferentes rituais como “à dança, a animação dos bailes e rituais de confraternização gaúchos, à sua organização ritual e à produção rural” (SILVA, 2010, p. 11). Um leque vasto de possibilidades para a atuação dos músicos rio-grandenses dos mais variados instrumentos, que lhes são característicos como o acordeom, o violão, o canto, a percussão e, eventualmente, o contrabaixo, entre outros que em sua grande parte circulam por outros gêneros musicais como a Bossa Nova, o Rock, o *Jazz* e o Choro.

Tal circulação contribuiu para que em fins da década de 1970, surgisse a classificação Música Popular Gaúcha (MPG), para designar a mistura de “elementos da MPB (bossa nova, tropicalismo, samba, *rock*, etc), com referências da música nativa do Rio Grande do Sul” (RATNER, 2015, p. 209). Tal classificação, por mais abrangente e imprecisa que pudesse parecer, demonstrou a profundidade de intercâmbios e relações que os gêneros estabeleceram por meio desse gestuário tão híbrido.

Avançando para fins do século XX e início do século XXI, entram em cena as cidades de Passo Fundo e Erechim, com os grupos criados na Universidade de Passo Fundo (UPF), e na Escola Municipal de Belas Artes Osvaldo Engel, Erechim, esse já no ano de 2005, muito por influência do anterior. Os grupos que marcam, pelo menos do ponto de vista de uma

prática exclusiva do gênero, a chegada do Choro no interior norte do Rio Grande do Sul, como fruto da incorporação do gênero pelos meios acadêmico e institucional como um todo.

Logo a passagem do século XX para o século XXI debruça-se um processo ainda mais acentuado de expansão e surgimento de uma nova geração de chorões, grupos e até mesmo dinâmicas inéditas que o colocaram em uma outra fase da história. A institucionalização mencionada no capítulo anterior, e a conseqüente valorização do gênero no meio acadêmico, aliados à novas iniciativas do ponto de vista das ferramentas virtuais para produção e difusão, são fatores determinantes para sua ascensão e conseqüente expansão no estado.

Iniciativas que, não somente deram maior visibilidade a personagens esquecidos da história do Choro rio-grandense, como impulsionaram o surgimento de grupos como o “Grupo de Choro da Unipampa”, em Bagé, “Grupo de Choro da Fundarte”, em Montenegro, bem como o projeto “Oficina de Choro e Samba”, em Porto Alegre, inicialmente vinculado ao Santander Cultural que, devido ao seu caráter formativo, contribuiu para o surgimento de outros tantos grupos de Choro na cidade. Em Caxias do Sul surgiram os grupos “Descendo a Serra”, “Clube do Choro da Serra Gaúcha” e “Choros de Balcão”. Em Pelotas, o “Clube do Choro de Pelotas”, e os grupos como “Sovaco de Cobra Trio”, “Ninho e Pardal” e, em Erechim, os grupos “Arnaldo Savegnago e os Novos Chorões” e “Gleison Wojciekowski Quinteto”. Em outras cidades, contamos ainda com os grupos “Sexteto Gaúcho”, “Elias Barboza Quinteto”, “Regional Espia Só”, e artistas que carregam o Choro em seu repertório, mesmo não se dedicando exclusivamente com o gênero, fato que não minimiza sua contribuição para a prática chorística sul-rio-grandense. Entre esses artistas destacamos o flautista e saxofonista Pedrinho Figueiredo, o bandolinista Rafael Ferrari, o acordeonista Oscar dos Reis, o violonista Yamandu Costa e nomes ligados à música tradicionalista gaúcha como Nésio Alves Correa, o “Gildinho” do grupo Os Monarcas, Francisco Alves Correa “Chiquito”, do grupo Chiquito e Bordoneio, entre outros.

Neste capítulo discute-se também a participação das universidades e instituições de ensino de música, muitas vezes ligadas diretamente ao ensino de música erudita, mas que incorporaram a música popular e o Choro de forma efetiva em seus espaços docentes, que fazem com que o Choro entre na roda de estudantes de música, principalmente de cursos de bacharelado em música (canto e instrumento), impulsionando a inserção do gênero no repertório destes novos instrumentistas, influenciando diretamente a formação de novas gerações de chorões.

Conclui-se o capítulo abordando a relação entre o Choro e as redes sociais e mídias digitais, no que tange as possibilidades para a prática enquanto produção e divulgação do

gênero no estado, evidenciando a mudança de paradigma que o século XXI e, mais precisamente, a pandemia do COVID19 possibilitaram. Segundo Santos e Cypriano (p. 64-65), essas possibilidades promoveram, neste milênio, no âmbito dos dispositivos digitais, condições tanto de operações intuitivas, como o uso coletivo em condições de partilha e estímulo para a troca e criação de conteúdos em integração e interesse comum.

Nessa perspectiva, as mudanças ocorridas na passagem para o século XXI, que apresentou uma nova dinâmica para a construção do conhecimento pautada na integração, “a internet sintetiza essa mudança de maneira exemplar. Pessoas que se cruzam e trocam experiências digitalmente, acabam produzindo cada vez mais a partir de uma teia social” (CESARINHO, 2018, p. 326). O autor destaca ainda que as mídias digitais têm o poder de potencializar o caráter de comunicação entre as pessoas e a internet, permite tanto o contato quanto o compartilhamento, relacionamentos, troca de conhecimento e outras tantas possibilidades (2018, p. 329).

Nesse sentido, pode-se entender que as mídias digitais “são uma forma de se referir aos meios de comunicação contemporâneos baseados no uso de equipamentos eletrônicos conectados em rede, portanto referem-se – ao mesmo tempo – à conexão e ao seu suporte material” (MISKOLCI, 2011, p. 12). Logo, as mídias sociais trazem uma perspectiva de sociabilidade, que pressupõe uma nova perspectiva relacional voltada para “uma plataforma de interação capaz de engendrar coletivos *on-line*, razão pela qual ela também já foi chamada de *web relacional*”, segundo Gensollen (SANTOS; CYPRIANO, 2014, p. 64).

No âmbito dessas produções compartilhadas nas mídias digitais e sociais, cabe salientar que esses conteúdos configuram-se fontes primárias digitais, viabilizadas pela internet, caracterizados como existentes “exclusivamente na internet, tais como sites e blogs, e os documentos primários digitalizados, esses são de fontes já existentes: fotos, jornais, pôsteres, etc” (CESARINHO, 2018, p. 322). Em análise mais aprofundada esta categoria é ampliada por Almeida (2011, p. 19), quando considerados os “documentos primários digitais exclusivos”, compreendendo aqueles arquivos que não possuem outro suporte a não ser o digital e os “documentos primários digitalizados”, que por sua vez configuram-se essencialmente por materiais existentes que passaram pelo processo de digitalização. Por fim, acerca das fontes utilizadas nesta pesquisa, encontram-se aquelas consideradas como fontes não-primárias digitais, e que são representadas pelos livros, papers, teses, dissertações e artigos em formato digital.

1 O CHORO NO SÉCULO XIX: SURGIMENTO NO RIO DE JANEIRO E A CHEGADA AO RIO GRANDE DO SUL

Quem não conhece este nome? Só mesmo quem nunca deu naqueles tempos, uma festa em casa. Hoje, ainda, este nome não perdeu todo o seu prestígio, apesar de os choros de hoje não serem como os de antigamente pois, os verdadeiros choros eram constituídos de flauta, violões e cavaquinhos, entrando, muitas vezes, o sempre lembrado oficleide e o trombone, que constituíam o verdadeiro choro dos antigos chorões.

Alexandre Gonçalves Pinto

A história do Choro inicia muito antes de seu surgimento oficial na cidade do Rio de Janeiro, na década de 1870, como registra grande parte da historiografia do gênero. O terreno começaria a ser preparado com a chegada da corte portuguesa de D. Joao VI, onde as principais características que impulsionaram as artes e a música forneceram o ambiente para que ele germinasse.

É a partir desse momento, que percebemos inúmeras transformações na dinâmica econômica, política, social e cultural da cidade, que configuraram o cenário pelo qual o Choro viria a se constituir como gênero musical, e se expandir para as demais regiões brasileiras, entre elas o estado do Rio Grande do Sul.

1.1 Rio de Janeiro: a corte, a polca e o Choro

Segundo Castagna (2010, p. 71), a partir da vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808, instaurou-se uma nova dinâmica cultural na cidade, motivada pelo aumento da demanda de música europeia para estes novos portugueses que aqui estavam chegando. É interessante notar que, “o surgimento de instituições da corte e, como a Capela e Câmara Reais, favoreceu a expansão da atividade musical, criou mais oportunidades de trabalho, e redefiniu a hierarquia entre os músicos” (MONTEIRO, 2010, p. 90-91), ampliando, inclusive, a perspectiva profissional para os músicos de diferentes regiões do Brasil.

A escolha por este momento histórico se justifica pelo fato de que, segundo Monteiro (2010, p. 81), ele adquire, no âmbito das práticas culturais, características próprias advindas das fortes relações sociais vivenciadas neste período. Logo, a cidade do Rio de Janeiro viu a predominância da prática musical por músicos brancos (muitos deles contratados e vindos da Europa), que atuavam basicamente dentro da corte.

Nesse sentido,

a circulação de músicos estrangeiros no Rio de Janeiro joanino foi importante para o estabelecimento de uma prática de corte, para sustentar a demanda de música e, sobretudo, ajudar a construir um novo gosto, baseado em práticas cortesãs. Todas essas mudanças ocorridas nos níveis sociais, culturais, administrativos e, sobretudo mentais, criaram um outro espaço e uma outra forma de audiência das obras no período joanino” (MONTEIRO, 2010, p. 94).

Levando em conta esses pressupostos, pode-se afirmar que o cenário para o surgimento do Choro estava estabelecido e, “se pensarmos no sentido do entrecruzamento das culturas e nas formas de manifestações permitidas, a situação colonial foi exatamente o palco para a circularidade de gestos e costumes” (MONTEIRO, 2010, p. 113). Neste Rio de Janeiro de encontros

[...] havia música, folguedos e pompa. O Brasil colonial apresentava formas próprias de manifestações musicais. Nas igrejas, eram estabelecidos os limites; mas nas ruas, praças e outros locais públicos, se articulavam lundus, modinhas, batuques e práticas de tradição europeia (MONTEIRO, 2010, p. 112).

Nesse mesmo período, os principais espaços de entrecruzamento de culturas e, por conseguinte de músicos (instrumentistas e compositores), suas maneiras de tocar lundus, batuques, modinhas, valsas, polcas e outros ritmos europeus, foram desde os coretos e praças, até templos religiosos e a rua. Segundo Monteiro (2010, p. 107), fora das paredes dos palácios e instalações da corte, diferentes culturas populares e étnicas promoveram a miscigenação, síntese e até mesmo o sincretismo de culturas presentes na constituição do Choro.

É importante lembrar também que, segundo Castagna (2010, p. 37-38), a música do Brasil do período colonial estava dividida em duas categorias embrionárias do que posteriormente, já em fins do século XIX, seriam categorizadas como “folclórica ou popular”, e no início do século XX, como música “erudita ou artística”. A primeira categoria era da música tradicional dos povos indígenas, africanos e europeus, e a segunda estava representada pelos músicos “profissionais”, na sua grande parte vindos de Portugal e outros países da Europa, para atuarem com música religiosa e profana.

Buscando complementar a compreensão das relações ocorridas neste período, Machado (2010, p. 120-121), se refere ao Rio de Janeiro como um espaço onde as culturas nas suas mais diferentes características se cruzam, se criam e recriam, e a música tem a capacidade de circular entre diferentes grupos sociais, atuando na mediação cultural entre eles. E sobre os principais espaços de prática musical da cidade do Rio de Janeiro da segunda

metade do século XIX, Machado (2010, p. 122), aponta que as camadas mais populares da sociedade utilizavam espaços públicos como ruas, botequins e compartilhando festas públicas. Já as elites, apresentavam uma vida musical direcionada para os espaços fechados como teatros, salões de sociedades ou casas de famílias.

Esse acontecimento histórico foi sentido de formas e proporções distintas, mas impulsionou as artes nas diferentes regiões e estados do Brasil, entre eles o Rio Grande do Sul, em cidades como Porto Alegre, Rio Grande e Pelotas, mesmo com efeito tardio. Referindo-se aos teatros e mais especificamente à construção do Teatro Sete de Setembro em Rio Grande, no ano de 1832, percebe-se que

[...] eram sinônimos de progresso, cultura e lazer instrutivo; “espaços fechados de sociabilidade” e de civilidade fundamentais à pequena burguesia ascendente da sociedade brasileira. Tomando por modelo nacional a cidade do Rio de Janeiro e seu desenvolvimento cultural sob a regência de D. João VI e importantes capitais européias, sobretudo Paris, as elites locais esforçavam-se para a edificação de suas casas de espetáculos (BITTENCOURT, 1999, p. 116).

Logo, o elemento sonoro de trânsito entre os diferentes ambientes sociais na segunda metade do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, foi a polca advinda da Europa, inicialmente como dança e, posteriormente, ritmo que se tornou febre na cidade e inspiração para compositores e instrumentistas em suas atividades musicais. Segundo Machado (2010, p. 127), esse ritmo musical sofreu um processo de recriação, tornando-se mais relaxado e sincopado, estando conectado ao processo de formação da música popular urbana brasileira, visível em compositores da primeira geração do Choro, em fins do século XIX. A polca foi tão importante para o Choro que Cazes (1999, p. 19) aponta para o ano de 1845, quando da chegada da dança ao Brasil, o início da história do Choro.

A sua direta relação com a polca é sustentada também pelo historiador André Diniz, quando aponta que o “Choro é filho da polca européia com ritmos afro brasileiros” (DINIZ, 2008, p. 30). Como fruto dessa nova forma de tocar e interpretar ritmos e danças europeias através de instrumentos como a flauta, o clarinete, o oficleide, o cavaquinho e o violão, “o Choro das últimas décadas do século XIX abarcava diversos gêneros abasileirados: valsas, polcas, quadrilhas e schottisch [...]” (DINIZ, 2008, p. 30).

Tinhorão (2013, p. 118), sustenta que o Choro “tem sua origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas, que, desde 1844, figuravam como o tipo de música de dança mais apaixonante introduzido no Brasil”. Diniz (2003, p. 13-14), enfatiza que o gênero nas suas primeiras décadas revelou um

ambiente onde estava presente o espírito de confraternização entre os músicos, na sua grande maioria pertencentes à classe média baixa da sociedade carioca, como funcionários de repartições públicas, os quais não tocavam por dinheiro e,

[...] apesar de serem músicos de origem pobre e mestiça, sua música não era fruto apenas da “alma das ruas”. Lembramos que Calado era um virtuose na flauta, professor do Conservatório de Música a partir de 1871. Mesmo com sua morte precoce, em 1880, aos 31 anos, Calado Jr. é considerado o pai da grande escola de flautistas brasileiros, que inclui nomes como Patápio Silva, Pixinguinha, Benedito de Lacerda e Altamiro Carrilho (NAPOLITANO, 2002, p. 31).

O produtor, historiador e pesquisador Jairo Severiano, em seu livro “Uma história da música popular brasileira” (DINIZ, 2008, p. 34), acrescenta que o Choro é uma invenção carioca aperfeiçoada por gerações de grandes músicos, onde esteve presente até a década de 1910, a improvisação nesta maneira de tocar a polca à moda brasileira, ou seja, polcas que incorporavam a síncope do batuque. Além disso, para Ademir Nóbrega (apud KIEFER, 1979, p. 24), “a feição peculiar com que esses conjuntos executavam seu repertório – fosse polca, schottisch, tango, valsa, maxixe, etc. –, com o tempo passou a chamar-se choro, denominação que mais tarde se restringiu ao gênero hoje conhecido como tal [...]”. Os chorões executavam também modinhas e lundus que eram representações musicais autenticamente brasileiras.

Cabe salientar que seu aparecimento, não ainda como gênero musical definido, mas como forma de tocar, se daria de maneira mais representativa na década de 1870, sendo que, é a partir desse momento que evidenciamos a primeira geração de chorões. Ary Vasconcelos (1984), em “Carinhoso etc – história e inventário do Choro” apresenta de forma bastante detalhada as primeiras gerações de Chorões, bem como repertórios e discografias do gênero, entre os anos de 1910 e 1970.

Quanto à definição do que é o Choro, a citação a seguir é enfática e direta quando afirma que:

[...] Choro é música essencialmente instrumental, repele qualquer feição melódica vocalizável e, muito mais ainda, textos poéticos. Choro vocal deixa de ser choro para ser canção. Outro departamento... (VASCONCELOS, 1984, p. 55).

A origem do termo é controversa e, diferentes versões procuram explicá-la, cada uma à sua maneira e com seus argumentos, sendo que todas são aceitas, pois revelam distintas visões sobre o assunto. Para Renato Almeida,

o choro é denominação de certos bailaricos populares, também conhecidos como *assustados* ou *arrasta-pé*. Esse parece ter sido mesmo a origem da palavra, conforme explica Jaques Raimundo, que diz ser originária da Contra-Costa, havendo entre os cafres uma festança, espécie de concerto vocal com danças chamada (t) *xolo*. Os nossos negros faziam, em certos dias, como em S. João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus bailes, que chamavam de *xolo*, expressão que por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se *xoro* e, chegando à cidade, foi grafada *choro*, com *ch*. Como várias expressões do nosso populário, teve logo a forma diminutiva de *chorinho*” (apud KIEFER, 1979, p. 22).

Mozart Araújo sustenta a explicação de que o termo seja derivado, “diretamente da expressão dolente, chorosa da música que aqueles grupos executavam. [...]”. Catulo admitia que a música dos chorões era tão comovente que fazia chorar” (KIEFER, 1979, p. 22). Para Francisco Curt Lange, fazendo referência aos choromeleiros de Minas Gerais do século XVIII sustenta que

[...] destes choromeleiros veio, sem dúvida, a tradição das serenatas ao ar livre, percorrendo as ruas e atuando na Casa Grande das fazendas, porque as palavras *choro* ou *seresta* (seresteiro), que se prolongou nos conjuntos profissionais e de amadores até entrado este século, tem a mesma origem (KIEFER, 1979, p. 22-23).

No que se refere à instrumentação característica dessa primeira fase do Choro, temos a formação conhecida como “pau e corda”, baseada em flauta, cavaquinho e violões, que tempos mais tarde seria título da composição de Custódio Mesquita e Orestes Barbosa. Segundo Napolitano (2002, p. 31), “o Choro é quase sinônimo do chamado ‘quarteto ideal’: dois violões, cavaquinho e flauta, que mais tarde, no século XX, acrescido de outros instrumentos, será conhecido como ‘regional’”. Esse último, conhecido pela associação à instrumentação das músicas regionais, que também faziam uso de cavaquinhos, violões, percussão e instrumentos solistas, conforme Diniz (2003, p. 32). Cabe salientar que essa denominação viria a surgir e tornar-se popular durante a Era do Rádio no Brasil que foi o período compreendido entre fins da década de 1920 até o começo da década de 1950, podendo ainda ser estendida até o final dessa mesma década, em um período que antecedeu ao surgimento da televisão no país.

A partir da década de 1880, o Choro se tornou mais popular devido à proliferação desses pequenos grupos que acompanhavam cantores em suas serenatas de modinhas, e tocadores de polcas, bem como, em “orquestras de pobre” dos bairros e subúrbios cariocas, conforme Tinhorão (2013, p. 120). Segundo Diniz (2008, p. 36) “os chorões do século XIX compunham e executavam suas músicas de forma intuitiva e livre, sendo que os solistas (cavaquinho e flauta principalmente) as aprendiam de ouvido (sem ler a partitura) e os

violonistas se adaptavam à harmonia e modulações que iam se apresentando ao longo da execução.

Já na década de 1910, estabelece a Forma Musical própria baseada em três partes, e conhecida como Forma Rondó, com modulações e a interpretação com improvisação em variação. Com o tempo passaria a ser composto em “Forma Binária” agregando novas características de execução e instrumentação, bem como formas distintas de se tratar a improvisação entre outros elementos.

No bojo das discussões em que pesam questões relacionadas à Forma e Estrutura, bem como elementos da linguagem musical como o ritmo, a harmonia, a melodia e o timbre, cabe salientar que, desde suas primeiras fases, o Choro apresentou uma maneira específica de prática que o caracterizou ao longo de sua história. Nas mais distintas referências historiográficas encontradas sobre o gênero, verifica-se a menção às “rodas” de Choro como elemento organizador das suas práticas. É fato que,

[...] ao longo de sua existência, o gênero incorporou instrumentos, alterou formas e harmonias, criou novos estilos e sofreu uma série de outras modificações. Mas a Roda permaneceu. Mais do que apenas um dentre vários contextos em que o Choro ocorre, a Roda é elemento fundamental na geração, preservação e divulgação desse gênero musical (FILHO; SILVA; FREIRE, 2011, p. 150).

No momento em que o Choro surge em fins do século XIX no Rio de Janeiro “a música produzida por esses instrumentistas era fruto da diversificação da sociedade carioca, do crescimento das camadas médias e de uma maior demanda por entretenimento” (DINIZ, 2008, p. 30). A população crescia de forma intensa e todos queriam uma oportunidade de trabalho, o que não era diferente com os artistas vindos do interior e diferentes regiões do país. Em resumo,

o Rio de Janeiro no século XIX era mesmo uma cidade propensa à sonoridade rotineira das bandas de música, da música dos teatros, das óperas, das igrejas, dos pianos, das violas, das folias e de violões seresteiros que enchiam de dorlência o entardecer e anoitecer carioca. Doces modinhas, brejeiros lundus, saltitantes polcas, batuques febris, cantos de devoção nas festas religiosas, árias de óperas italianas *da moda* nas vozes virtuosas de sopranos e tenores. Os sons escapavam pelas frestas dos casarões, dos sobrados e teatros, dos terrenos baldios e terreiros de macumba ou candomblés. A cidade cantava. A cidade ouvia e ouvia-se numa mistura de sons que revelavam alteridades que dialogavam. Por todos os cantos, lá estava ela, a música. Presente no cotidiano de todos, do mais abastado, ilustre e titulado burguês ao mais humilde trabalhador. Cantavam todos: o rei, o comerciante, o bacharel e o escravo. Cada qual com seu sotaque (LEME, 2006, p. 2).

1.2 O território do Rio Grande do Sul: ocupação, povoamento e colonização

No que se refere ao território do Rio Grande do Sul, esse foi inicialmente ocupado por indígenas (Segundo Mario Maestri em seu livro “Breve história do Rio Grande do Sul: da Pré-História aos dias atuais”, o autor estima que viviam nas terras do Rio Grande do Sul, quando da chegada dos europeus, cerca de cem mil indígenas divididos em três grandes tribos), sendo povoado e colonizado por diferentes grupos étnicos europeus, que se juntaram aos escravos africanos (Segundo Mario Maestri em seu livro “Breve história do Rio Grande do Sul: da Pré-História aos dias atuais” “o trabalhador escravizado ingressou nos atuais territórios rio-grandenses antes do início da ocupação oficial luso-brasileira do Sul, em 1737, e contribuiu fortemente para o desenvolvimento do Rio Grande do Sul” p. 90) e aos indígenas, em um processo que se deu também enquanto unidade territorial do Brasil. Um processo onde o “cenário de encontro de povos indígena, europeu e africano, em seus primeiros séculos, ao nosso território somaram-se também outros grupos de imigrantes de procedência variada, conformando uma identidade cultural múltipla, híbrida e original” (HERMANN, 2007, p. 32).

Desde o início dos contatos interétnicos, o Rio Grande do Sul foi “uma ‘fronteira quente’, isto é, local de disputa militar, de guerras e de arranjos diplomáticos” (LUVIZOTTO, 2009, p. 16), que se estendeu pelos séculos XVII e XVIII, dando-lhe caráter exclusivo no território brasileiro. Nesse período, permaneceu sob uma dominância alternada luso-brasileira e espanhola, em meio a muitos acordos e tratados onde “as disputas das Coroas por territórios não impediram que os intercâmbios econômicos e sociais se estabelecessem entre portugueses, espanhóis, nativos e negros que nelas circulavam” (CAMARGO; REICHEL; GUTFREIND, 2006, p. 16).

Cabe salientar que, mesmo antes do litoral do Rio Grande do Sul sofrer ocupação pelos portugueses, as terras a oeste e sul do atual estado, configuravam o território da Campanha Meridional, que se viu “[...] envolvido diretamente nessa disputa travada entre portugueses e espanhóis. Participou de escaramuças, sitiamentos, confiscos de mercadorias, contrabandos, formação de milícias e construção de fortes [...]” (CAMARGO; REICHEL; GUTFREIND, 2006, p. 49 e 51), “[...] esses homens e mulheres que habitavam essas terras na divisa do Rio do Grande do Sul com o Uruguai, experimentavam uma fronteira em dois sabores: um de linha, que separava e outro de zona que, aproximava.”

No decorrer do século XIX, o Rio Grande do Sul saíria da condição de Capitania para passar a Província e, finalmente Estado, assistindo a um processo mais acentuado de

colonização, iniciado pelos alemães em 1824, sendo seguido pelos italianos e demais etnias. Uma colonização com o propósito bem definido que visava a “formação de colônias agrícolas, produtoras de gêneros necessários ao consumo interno, implantadas longe da grande propriedade para não criar problemas à hegemonia do latifúndio”, segundo Herédia (2001).

Para a autora,

a colonização efetuou-se com colônias de origem açoriana, completando-se com casais estrangeiros, desde que não fossem de origem inglesa, holandesa e castelhana. D. João VI e D. Pedro I, na fase da colonização alemã, e mais tarde D. Pedro II, na fase da colonização italiana, não criaram objeções, facilitando essa iniciativa (HERÉDIA, 2001).

Dentre os objetivos que incentivaram o governo brasileiro a buscar imigrantes europeus para o Rio Grande do Sul, estavam a necessidade de ocupação do território e a promoção da agricultura policultora. Ambos fundamentais, tanto para abastecer os centros urbanizados e os latifúndios com alimentos, quanto para criar uma população livre, com homens livres para os exércitos imperiais, e consolidar a ocupação do espaço com pequenos proprietários para equalizar a população escrava.

O Rio Grande do Sul foi um destino importante para a colonização, pela necessidade de povoar extensas áreas, há milênios ocupadas por indígenas expulsos e mortos nesse processo, e abastecer internamente o Estado com gêneros alimentícios. O norte do estado converter-se-ia nas décadas seguintes em região produtora e exportadora de gêneros alimentícios para todo o país (PEREIRA, 2011, p. 5).

No que tange à organização econômico-social na década de 1830 no Rio grande do Sul, a situação era bastante rígida, sendo que “no topo da pirâmide encontravam-se os ricos charqueadores e os grandes fazendeiros. Ainda que os primeiros fossem, em geral, mais ricos, eram em número muito inferior, cabendo aos grandes fazendeiros escravistas a hegemonia econômica e social regional” (MAESTRI, 2010, p. 176). Nesse momento, os principais centros comerciais da província eram Porto Alegre, Rio Grande, Pelotas e Rio Pardo. Segundo Maestri (2010, p. 203), a partir da década de 1860 e, principalmente, na década seguinte, ocorreu no Rio Grande do Sul o processo de desescravização, o que o fez assumir um novo perfil social e demográfico.

Em fins do século XIX, o Rio Grande do Sul via-se com uma formação social étnica multifacetada e heterogênea, que nos ajuda a compreender as práticas culturais e musicais em torno de suas diferentes regiões, principalmente até as primeiras décadas do século XX. Em

suma, a gênese social do Rio Grande do Sul “é constituída pelos povos de origens germânica, italiana, polonesa, japonesa, libanesa e várias outras, introduzidos como imigrantes no século XIX” (LUVIZOTTO, 2009, p. 24), que se somaram aos portugueses, espanhóis, africanos e índios que aqui habitavam.

Esse entendimento serve como ponto de partida para a compreensão das manifestações musicais no Rio Grande do Sul, pois nos orienta quanto ao caminho que deve ser percorrido para a melhor compreensão de seu processo histórico. A partir desta compreensão dos processos de ocupação, povoamento e colonização, bem como uma abordagem mais detalhada acerca das cidades de Rio Grande, Porto Alegre e Pelotas, poderemos compreender, como a música enquanto produto cultural foi se desenvolvendo e diversificando em torno de diferentes gêneros e estilos.

Esses locais revelaram-se importantes por fatores geográficos, e as disputas pelo território, bem como econômica e política, pela presença dos portos e toda a estrutura militar e governamental que neles se estabeleceria. Ambientes que se tornaram cada vez mais urbanos e industrializados, constituindo as condições para a prática musical se expandir, através da presença de um público consumidor, e a estrutura para tal.

Em análise mais ampla da música, enquanto o fazer musical no Rio Grande do Sul durante o século XIX, pode-se verificar três fases distintas, sendo

[...] o primeiro momento (da primeira metade do século XIX ao final da década de 1870), que compreende uma fase na qual a música inexistia como atividade independente (estava associada ao culto religioso ou ao teatro), sendo profissão ligada às camadas inferiores da população. [...] O que distingue nesta fase o profissional do amador, é o fato de pertencerem a diferentes classes sociais segundo (LUCAS; apud NOGUEIRA; SANTOS, 2007, p. 331).

Um segundo momento está situado entre as décadas de 1880 e 1890, onde “a expansão do amadorismo sob a forma de sociedades de concerto organizadas por e para elementos de classe dominante e setores médios urbanos, enquanto que os profissionais da fase anterior estão sendo substituídos por estrangeiros” (LUCAS; apud NOGUEIRA; SOUZA, 2007, p. 331). Logo, o terceiro momento está situado em fins do século XIX e início do século XX, situação em que se verifica

a reavaliação que sofre a música como profissão a partir do contato com padrões importados, passando a ser exercida pela classe dominante/setores médios e incorporando, das etapas antecedentes, aspectos do amadorismo que possam distanciá-la de qualquer associação com o trabalho das camadas sociais inferiores (LUCAS; apud NOGUEIRA; SOUZA, 2007, p. 331).

É interessante notar, a partir das colocações de Nogueira (2012, p. 335), que a circularidade cultural representada por músicos e professores de música, era um elemento presente em diversas cidades do Rio Grande do Sul, em fins do século XIX e início do século XX. Assim como ocorria no Rio de Janeiro, aqui também o contato entre amadores e profissionais brasileiros e estrangeiros se dava a partir desses momentos, onde os encontros e as trocas culturais eram uma tônica.

Nesse sentido,

[...] embora seja possível pensar que a música também tenha existido em outros âmbitos, a reflexão que Lucas oferece está centrada nos aspectos do desenvolvimento profissional da atividade musical. Entre 1880 e 1890, com a criação de sociedades de concerto nas cidades, verifica-se uma expansão do amadorismo, enquanto os profissionais da fase anterior vão sendo substituídos por estrangeiros. Do final do séc. XIX ao início do séc. XX, a música sofre uma reavaliação como profissão a partir do contato com padrões importados, passando a ser exercida pela classe dominante ou setores médios, e incorporando, das etapas antecedentes, aspectos do amadorismo que possam distanciá-la de qualquer associação com o trabalho das camadas sociais inferiores (LUCAS, 1980, p. 151).

Segundo Nogueira; Souza (2007, p. 335), “a música no final do século XIX, no Rio Grande do Sul, foi marcada pela atuação em concerto dos intérpretes solistas, das companhias de ópera, opereta e zarzuela, onde apresentavam obras que rapidamente caíam no agrado do público”. Além disso, estavam presentes os saraus familiares e de grupos de artistas e intelectuais, bem como um “repertório da música lírica apresentada nos teatros, peças de caráter e extenso repertório de valsas, tangos, polcas e maxixes (NOGUEIRA; SOUZA, 2007, p. 335). Deve-se lembrar também, que a vida musical do século XIX ficou marcada pela presença de estudantinas, orquestras, clubes musicais e bandas musicais em diferentes cidades do estado.

De maneira geral, a música do século XIX no Rio Grande do Sul se mostrou bastante versátil e variada, devido aos múltiplos fatores locais que foram delineando-a ao longo desse século, e que continuar-se-á verificando com mais detalhes nos subcapítulos seguintes. Ela permaneceu forte nos bailes, festas de rua, cerimônias religiosas e militares, baseada no canto popular, geralmente acompanhado por violão ou viola, praticado pelo povo, bem como em recitais e concertos, onde o piano tornou-se essencial nos recitais e concertos dos teatros e salas de concerto, cada vez mais presentes nas diferentes cidades rio-grandenses.

1.3 Rio Grande, Porto Alegre e Pelotas e a música nos séculos XVIII e XIX

Tomando por referência os processos já citados, e somando-os à crescente industrialização que vinha ocorrendo no estado, os municípios de Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre foram ganhando maior destaque. Proeminência que os colocava em evidência nos diferentes campos da política, economia e cultura, mesmo que, para o Choro até meados do século XX Porto Alegre e Pelotas chegassem com maior protagonismo.

Avançando para o litoral do Rio Grande do Sul, chegamos a atual cidade de Rio Grande, onde tivemos importantes atividades culturais e musicais influenciadas mesmo que tardiamente, pela chegada da corte portuguesa de D. João VI ao Rio de Janeiro. Inicialmente chamada de vila de Rio Grande, foi fundada oficialmente no ano de 1737, tendo na construção do presídio de Jesus Maria e José, a sua maior motivação para “auxiliar a defesa da Colônia de Sacramento, povoar a região e regular as relações entre os diferentes elementos povoadores” (JAKULSKI, [s.d.]).

Logo seu processo de povoamento intensificou-se com a chegada de portugueses vindos da província do Moinho, de casais das ilhas dos Açores e da Madeira, bem como, de moradores de Laguna e do Litoral de Santa Catarina. Seu crescimento a colocou como principal centro comercial da Capitania no início do século XIX, tendo em vista seu intenso movimento portuário que atraiu novos imigrantes em busca de trabalho.

A cidade de Rio Grande gozou da posição de sede da capitania até o ano de 1763, quando essa foi transferida para Viamão – naquele momento Capela de Viamão – em virtude de sua posição geográfica centralizada. Situação que se alteraria dez anos depois, quando se configuraria a transferência e, a partir daí definitiva, da capital para Porto Alegre, também por motivos políticos e geográficos ligados ao transporte fluvial.

O ambiente cultural e musical da cidade de Rio Grande, durante o século XIX, apresentou muitos elementos comuns aos que se via no Rio de Janeiro, inclusive com a presença de danças e ritmos, que foram durante esse século se estabelecendo como as bases sonoras para o surgimento do Choro. Nesse sentido é importante salientar que,

[...] durante o século XIX, além das quadrilhas francesas, muito em voga e onde participavam vários pares, dançavam-se polcas, mazurcas, anglaises, varsovianas, xotes, habaneras, minuets, valsas, etc. Embora existissem junto às camadas populares desde fins do século, o tango e o maxixe (considerada a primeira dança urbana brasileira) só chegaram aos familiares e refinados salões da elite na década de 1910 (BITTENCOURT, 1999, p. 69).

Já nas primeiras décadas do século XIX, a classe burguesa local buscava adotar práticas culturais aos moldes europeus, tendo como exemplo os saraus lítero-musicais, as associações, os clubes, espetáculos itinerantes, bem como conjuntos musicais, cafés e outros locais de lazer que se multiplicavam (BITTENCOURT, 1999, p. 16). Cabe salientar que, em Rio Grande, na segunda metade do século XIX, muitas formações com atividades musicais ligadas às mais distintas camadas sociais floresceram, e entre elas estão a

Banda Musical Rio-Grandense (1865), Sociedade Musical Lira Artística (1872), Sociedade Musical Floresta Rio-Grandense (1874), a Banda do Clube Saca-Rolhas (1887), Sociedade Musical Duas Coroas (1888), Banda Gioachino Rossini (1890), Club Musical Carlos Gomes (fundado em 1894), Grupo Musical Mercadante (1895) (BITTENCOURT, 1999, p. 69).

Além disso, percebeu-se na cidade de Rio Grande, em virtude dos processos de urbanização e industrialização, um incremento de atividades de cultura e lazer ligadas aos diferentes segmentos sociais, além do aumento do “número de teatros, salas de espetáculos, bares, bilhares, cabarets, bibliotecas, escolas, clubes, sociedades dramáticas, sociedades musicais, jornais, etc.” (BITTENCOURT, 1999, p. 28). Nesse caso, além de frequentar os ambientes das serestas e serenatas, é importante pontuar que, com o avanço da urbanização nas décadas finais do século XIX, temos a entrada da música dos chorões para ambientes ligados “às ceias animadas de fins de espetáculos, às reuniões alegres das confeitarias e cafés, ao meio teatral, além dos saraus em casas mais abastadas e dos pagodes em casas modestas” (CLÍMACO, 2008, p. 104).

Nos saraus estavam presentes uma grande variedade de gêneros lítero-musicais e um amplo espectro social, onde a utilização do termo modinha, em fins do século XIX e início do século XX, significava praticamente qualquer canção, desde modinhas, lundus, habaneiras, tangos, valsas e choros. Neles se utilizavam diferentes instrumentos musicais, que inclusive eram os mesmos utilizados pelos chorões como violão, piano, bandolim, flauta, clarinete, trombone e oficleide, conforme nos aponta Ferlim (2015, p. 38-39).

Cabe salientar também a importância das bandas de música (civis e militares) do século XIX e início do século XX, e sua direta relação com o Choro, através de seus músicos e do repertório que executavam. Músicos que possuíam habilidade de leitura e escrita musical, bem como a versatilidade de execução que o repertório vasto das bandas proporcionava, por se basear em habaneiras, lundus, valsas, polcas, maxixes, tangos, entre outros.

Além disso, essas formações representavam um importante elemento da vida cultural da população das pequenas e grandes cidades brasileiras, devido à sua atuação constante em

diferentes ambientes como coretos, praças, ruas, festas e outros eventos. Entre os componentes das bandas civis estavam indivíduos das classes mais baixas da sociedade como mecânicos, escrivães, artesãos, funcionários públicos e escravos e alforriados. Percebe-se a presença das serenatas e bandas de música na cidade de Rio Grande a partir do jornal “O Constitucional: Folha Política e Noticiosa”, da quarta-feira, dia 05 de março, do ano de 1873, quando diz: “hontem à noite, a excellente banda de música da sociedade União Comercial deu uma serenata em casa do Sr. tenente-coronel Migel Tito de Sá, em regosijo ao consorcio de sua illustre filha” (O CONSTITUCIONAL, 1873, p. 2).

Sobre a presença das bandas musicais na cidade de Rio Grande, cabe a referência ao Jornal Rio-Grandense do dia 4 de dezembro de 1849, que através das palavras do seu redator José Antônio de Andrade, registra a atuação de duas bandas de música em comemoração ao aniversário de S. M. o Imperador: “na madrugada deste dia, duas bandas de música percorrerão as ruas da cidade. A 1ª dos Srs. José Maria Gomes e Luiz Anastácio Cadaval [...] e a 2ª do Sr. Luiz José de Oliveira [...]” (ANDRADE, 1849, p. 1). Para finalizar, a presença das bandas de música atuando na cidade, são lidas também no jornal “O Noticiador”, de 1833, “A noite iluminarão-se espontaneamente as casas, e huma banda de Musica percorreo as ruas [...]” (COMMERCIO, 1833, p. 4).

A partir disso, é plausível considerar a presença na cidade de Rio Grande, bem como posteriormente nas cidades de Porto Alegre e Pelotas, os elementos sociais e sonoros característicos do ambiente dos chorões e da prática do gênero. Em Rio Grande, soma-se a característica portuária da cidade e a direta conexão com a cidade do Rio de Janeiro e outras nações que a utilizavam como porta de entrada para a o Rio Grande do Sul, onde além de receber e enviar produtos, promovia a circularidade cultural e conseqüentemente musical.

Assim como iria ocorrer na cidade de Pelotas, a sociedade rio-grandina procurava imitar os modismos europeus, conforme os relatos deixados pelos viajantes, que pela cidade passaram, tendo destaque as palavras de Carl Seidler (1976, p. 94), quando relata que neste sentido, cabe-nos apontar que não foram encontrados registros que comprovem a prática exclusiva de Choro através de instrumentistas e grupos dedicados ao gênero nesta cidade até meados do século XX, mas sim um ambiente sociocultural com todos os elementos para tal. O que não diminui sua importância enquanto local de prática musical neste período e ponto de entrada e circulação de músicos, gêneros e estilos musicais que culminariam com o surgimento e prática do gênero no Rio Grande do Sul em locais que posteriormente apresentaram as condições necessárias para sua fixação.

Uma dessas cidades é a atual capital do Rio Grande do Sul, que tem sua história de ocupação iniciada antes mesmo da colonização promovida pelos portugueses, com a chegada de casais de açorianos no ano de 1752. Para Lazzarotti (2013, p. 128), a região do Porto de Viamão, ou também conhecido como Porto de Dornelles, já era habitada por agregados e tropeiros da sesmaria de Jerônimo de Ornelas. Segundo Maestri (2010, p. 29), os colonos açorianos foram alocados de forma precária em terras “devolutas” entre os rios Pardo e Jacuí, onde

[...] em 1752, o estabelecimento de algumas dezenas de casais nas margens do arroio Dilúvio, no porto do Dornelles, e a seguir na região norte da península (futura rua da Praia), onde era maior a profundidade e, portanto, melhor a navegabilidade do rio, consolidou a formação da futura aglomeração urbana de Porto Alegre (MAESTRI, 2010, p. 30).

Até consolidar-se como hoje é conhecida, Porto Alegre passou de um povoado formado por açorianos e refugiados da guerra de fronteira e a invasão espanhola para Freguesia de São Francisco do Porto dos Casais, segundo Lazzarotti (2013, p. 138-139). Durante esse período ela foi crescendo e se urbanizando passando à capital da capitania em 1773, com o nome de Nossa Senhora Madre de Deus de Porto Alegre (SPALDING, 1967, p. 53), impulsionada pela grande atividade econômica em torno dos estaleiros e largos (LPB, 1990).

Conforme nos conta Lazzarotti (2013, p. 150-152), após a reconquista de Rio Grande pelos portugueses e a consequente expulsão dos espanhóis no último quartel do século XVIII, foram inauguradas inúmeras edificações públicas, tendo como principal suporte econômico a cultura do trigo, aliada à sua boa localização geográfica que favorecia o escoamento da produção. Adentrando ao século XIX, tivemos a criação da Alfândega de Porto Alegre em 1804, a abertura dos portos às “nações amigas” quatro anos mais tarde, por D. João VI, e a elevação de Porto Alegre à cidade em 1822. Isso manteve ou mesmo ampliou a atividade no porto, tendo como grande impulsionador a circulação de produtos manufaturados, ao contrário do trigo que não mais gozava de seu período áureo, segundo Lazzarotti (2013, p. 157-173).

Com o Brasil declarando guerra à Argentina em 1825, o cenário mudou e somado às constantes requisições governamentais da produção e a manutenção das tropas em Rio Grande, os açorianos abandonaram as lavouras (LAZZAROTTI, 2013, p. 175). Essa situação abriria espaço para outros colonizadores chegarem à região, e os alemães desembarcariam no ano de 1824, subsidiados pelo governo imperial, instalando-se na região do Vale dos Sinos.

Posteriormente,

em 1875, emanaram aos milhares os imigrantes italianos que se direcionaram para a Serra e Vale do Caí. Outras imigrações também integraram o vasto leque étnico do Rio Grande do Sul como os poloneses no final do século XIX, os árabes em 1880 e os japoneses no final da Segunda Guerra Mundial (FARINON, 2015, p. 29).

Durante a Revolução Farroupilha, o desenvolvimento urbano de Porto Alegre, bem como o processo de colonização ficou comprometido, deixando a cidade numa posição de estagnação que só seria revertida com o fim dos sítios e, conseqüentemente, com o fim da guerra. Neste meio tempo, a cidade de Rio Grande foi menos afetada, tendo em vista a centralidade do evento ter sido na capital da província, o que não afetou seu crescimento, tanto que ao final do embate ela se destacava como o principal centro econômico, por manter sua atividade portuária ativa com o charque em alta (LAZZAROTTI, 2013, p. 191).

As décadas que seguiram à Revolução Farroupilha em Porto Alegre foram marcadas pela reestruturação urbana, pela retomada das atividades portuárias e estaleiros, chegando à década de 1870 a contar com pequenas indústrias de metais, bebidas, madeira e couro, conforme Farinon (2015, p. 32). É a partir da segunda metade desse século que se nota “um considerável avanço nos recursos de comunicação, a evidenciar a navegação a vapor que fazia o transporte de bens e passageiros com regularidade [...] da capital em direção a Pelotas, Taquara e São Leopoldo” (FARINON, 2015, p. 34).

No que se refere à estrutura social de fins do século XIX, “o excesso de população e a falta de moradias adequadas levou parte das pessoas a habitarem porões e edificações destinadas a outros usos. Nesse momento já era possível identificar as diferenças sociais e estabelecer parâmetros de vida entre pobres e ricos” (FARINON, 2015, p. 36). Segundo Ferreira (apud BOHRER, 2017, p. 73), a vida cultural da cidade está diretamente ligada aos grupos de portugueses e açorianos, aos alemães, italianos e africanos que compunham o multiculturalismo da cidade.

Desde fins do século XVIII já se faziam presentes as primeiras casas de espetáculos na cidade, sendo que ao longo do século XIX surgiram as sociedades musicais e dramáticas, sendo seguidas de outros espaços e formações musicais como as bandas militares. Segundo Bohrer (2017, p. 74), a presença dos festejos populares como o carnaval e a utilização cada vez maior da música, caracterizou um envolvimento cada vez maior dos diferentes grupos étnicos, que compunham a sociedade porto-alegrense.

Contribuindo para a compreensão do ambiente musical no Rio Grande do Sul, segue o trecho das observações deixadas pelo viajante e cientista francês Saint Hilaire, que esteve no estado durante os anos de 1820 e 1821, onde o mesmo relata que

[...] sôbre os habitantes de Porto Alegre disse já quanto se refere à côr da tez, compleição e índole dos homens e das mulheres. Devo agora acrescentar que si não há aqui tanta vida social como nas cidades européias não resta dúvida haver muito mais que nas outras cidades do Brasil. São Irequêntes as reuniões nas residências para saraus musicais, tocando algumas senhoras, com maestria, o bandolim e o piano, instrumento êste em geral desconhecido no interior devido às dificuldades de seu transporte (SAINT HILAIRE, 1939, p. 79).

A atuação das bandas musicais foi relatada no Jornal “O Povo” de quarta-feira, dia 25 de setembro de 1839, quando o mesmo descreveu que “na noite de 19 huma banda de Muzica, acompanhada de imenso povo, percorreo as ruas da Capital ricamente adornadas de variadas iluminações, e nos intervalos das bem executadas e melodiosas synfonias e marchas [...] (O POVO, 1839, p. 1). Corroborando para a presença das bandas em Porto Alegre, o jornal “Correio da Liberdade” de setembro de 1831 trouxe que “também pelas ruas divagou uma banda de musica seguida de imenso povo, que repetidas vezes levantava altos vivas a todos os objetos hoje mais caros ao Brazil” (MÓR; ALBUQUERQUE, 1831, p. 2).

A prática de serenatas é também retratada no jornal “O Lábaro”, de 9 de outubro de 1881, apontando para elementos que estavam em jogo neste que é um dos ambientes onde o Choro, ainda enquanto forma abasileirada de tocar as diferentes danças e ritmos europeus, estava se servindo. Nessa perspectiva somam-se o repertório de valsas e polcas, bem como a instrumentação da orquestra clássica ou ainda tradicional com as mesmas características do gênero que viria a se solidificar como tal nas primeiras décadas do século seguinte, no Rio de Janeiro.

Durante a segunda metade do século XIX, a serenata viveu seu momento de apogeu em Porto Alegre, onde mesmo com o toque de recolher estabelecido para depois das dez horas da noite, muitas vezes os violonistas, flautistas e cantores faziam das ruas seu palco, executando diversos ritmos e gêneros musicais em voga no período, como a valsa, a modinha e lundus segundo SOUZA (2010, p. 60-61). As serenatas e serestas eram promovidas por músicos profissionais e amadores, e se assemelhavam à prática realizada nos demais centros do país, servindo para a divulgação de muitos gêneros e estilos musicais populares, que foram a base para o repertório do Choro.

A direta ligação dessa prática com o Choro é percebida pelos instrumentistas que estavam envolvidos (profissionais e amadores), os instrumentos musicais que utilizavam

(cordas e sopros), o repertório que executavam (polcas, valsas, modinhas, lundus, entre outros), e espaços de prática. O Choro teve como palco as serenatas e as serestas, assim como os bares e cafés, e as rodas que promoviam a circularidade dos músicos em diferentes regiões do país (SOUZA, 2010, p. 63).

A prática dos saraus geralmente realizada em ambiente familiar das elites, com caráter de reunião social que diferia das serenatas realizadas nas ruas ligadas às camadas mais populares, são mencionadas no jornal “O Rio-Grandense” do ano de 1850, quando da vinda de deputados à província. Segundo consta, foram “[...] recebidos com um esplendido sarau em sinal de agradecimento, pelo assinalado serviço que prestarão a favor dos direitos e legítimos interesses dessa cidade [...]” (O RIO-GRANDENSE, 1850, p. 2). Monteiro (2006, p. 516), traz à lembrança registrada por Aquiles Porto Alegre, referenciando a capital rio-grandense do século XIX, e a presença dos saraus quando escreve que “[...] com suas festas de rua – procissões, festas religiosas, entretudo, carnaval, serestas – e saraus, bailes e terços domésticos”, sofria grandes transformações no caminhar para o fim do século.

Todo esse processo sociocultural e sonoro relativo à síntese de elementos dos diferentes ambientes, agentes e repertórios musicais da cidade de Porto Alegre, será evidenciado e representado por um violonista, professor e compositor que abriu o caminho para o Choro no Rio Grande do Sul. 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”. O autor sintetiza através de sua atuação e obra musical que

[...] não havia grande distinção entre o repertório das ruas e da sala de visita. 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).

Octávio Dutra vai se tornar o primeiro grande expoente e representante da música rio-grandense para o restante do país nas primeiras décadas do século XX, e isso vai se efetivar por meio de sua produção (composições e gravações), e atuação no cenário musical porto-alegrense. Além de professor (inclusive de Radamés Gnattali), foi instrumentista, compositor e líder do grupo o “Terror dos Facões”, que se se dedicou, entre outros gêneros, ao Choro.

Já Pelotas está localizada no extremo sul do estado do Rio Grande do Sul e, juntamente com Rio Grande e Porto Alegre, serve de referência para o entendimento da história da cultura musical no Rio Grande do Sul. Fundamentalmente ligada aos fatores

políticos e econômicos, sua fundação foi consequência da prosperidade da atividade de produção do charque, que já em 1812 rendia grandes riquezas para as mãos das elites de estancieiros que residiam em Rio Grande ou nas charqueadas próximas ao Canal de São Gonçalo, e do Arroio Pelotas (SOARES, 2004, [s.p.]).

Pelotas é considerada uma cidade de capela (originada a partir de sesmarias por iniciativa particular), e que segundo Yunes (SOARES, 2004, [s.p.]), explica juntamente com as cidades de defesa, cidades de colonização e as cidades de reduções, as quatro razões para a fundação das cidades do Rio Grande do Sul do século XIX. É importante salientar que

[...] o território onde se constituiu o município de Pelotas estava administrativamente subordinado ao município de Rio Grande, o que obrigava aos estancieiros - “os homens mais ricos da região”(Cunha, 1928) - a manter a sede de seus negócios nesta cidade, distante de suas unidades de produção de charque (SOARES, 2004, [s.p]).

O processo de ocupação de Pelotas se deu a partir de 1750, porém sua povoação ocorreria de forma mais intensa após o ano de 1763, garantindo-lhe assim, a condição de Freguesia de São Francisco de Paula em 1812, quando se desligou de Rio Grande (MÜLLER; HALLAL, 2004, p. 2). Em 1832 atingiu a condição de Vila e, concomitantemente, com Rio Grande em 1835 o status de cidade.

Nesse sentido, é importante salientar que

a produção na charqueada em Pelotas sempre foi pautada em severas contradições. Desenvolvida através da desumanidade do trabalho escravo, o charque proporcionou a formação de uma elite aristocrática riquíssima e opulenta, desfrutando de todas as benesses econômicas que esta carne bovina proporcionava. A vida cultural da cidade é muito intensa, os contatos mantidos com a capital do país e com a Europa, conferiram à população pelotense um destacado padrão literário e artístico (CONCEIÇÃO, 2009, p. 8).

Essa elite proporcionou destaque à cidade de Pelotas no âmbito social e cultural, pelo estilo de vida que buscavam cultivar, impulsionando atividades artísticas como o teatro e a música. Segundo Loner “era uma sociedade em que havia a valorização de um ócio que permitisse aos cidadãos usufruírem os entretenimentos e bens culturais disponíveis” (apud MÜLLER; HALLAL, 2004, p. 3).

Em Loner (2002, p. 2-3), encontram-se informações de que os saraus e reuniões familiares com um número reduzido de pessoas tinham um papel fundamental no âmbito do lazer das elites, transcendendo até mesmo os propósitos artísticos das apresentações musicais, teatrais e poéticas. No Carnaval várias famílias promoviam bailes em suas casas, recebendo

grupos que faziam passeios de casa em casa, diferentemente de outras classes e setores que conviveriam em entidades recreativas surgidas a partir das décadas de 1870 e 1880.

No que se refere às atividades culturais das diferentes etnias e classes sociais que compunham a cidade de Pelotas, pode-se dizer que elas eram bastante restritas aos seus pares, inclusive como forma de distinção social. E para aqueles que de uma forma ou de outra não participavam desses grupos, haviam outras opções de diversão como festas públicas abertas, com a presença de bandas de música (LONER, 2002, p. 4).

Nesse momento “a música fazia parte de todos os habitantes da cidade e era exercida de várias formas, seja ao pé da fogueira e nas cantigas das senzalas seja nos saraus da época nos quais nunca faltavam as indefectíveis apresentações ao piano” (LONER, 2002, p. 12). A autora ainda destaca a presença em número regular de associações musicais em meados da segunda metade do século, bem como bandas de música que segundo ela poderiam ser chamadas de “Filarmônica”. Essas formações se apresentavam gratuitamente ou por encomenda

[...] em retretas aos domingos nas praças, ou em passeatas pelas ruas, além de atuar em salões e bailes, festividades como quermesses e desfiles, ou solenidades como missas e funerais. Boa parte delas era constituída de artistas e operários, que entre outras atividades, também eram músicos (LONER, 2002, p. 12).

Assim como ocorreu em Porto Alegre surgiram em Pelotas orquestras, clubes musicais, estudantinas, bandas e, posteriormente, no século XX instituições voltadas ao ensino e formação ligadas às artes destacando-se entre elas “as sociedades musicais Club Beethoven, Euterpe e Filarmônica Pelotense, a Orquestra de Ocarinistas Pelotenses e as bandas Lira Pelotense, União, Santa Cecília, Carlos Gomes, Satelina, Apolo” (BITTENCOURT, 1999, p. 98). Segundo Nogueira; Souza (2007, p. 336) surgiram também a Banda Sociedade Musical União Democrata (1896), o Clube Brilhantes e o Clube Diamantino.

A prática da serenata, bem como a presença das atividades de composição e venda de partituras são retratadas nos periódicos da cidade, conforme podemos verificar no Jornal O Constitucional: Folha Política e Noticiosa de domingo, dia 07 de maio de 1871, que marca a prática da serenata quando se refere à chegada do Sr. João Simões Lopes à cidade dizendo “O Sr. coronel João Simões Lopes, foi hontem obsequiado pelos seus numerosos amigos com uma serenata em regosijo à seu regresso à esta cidade e a sua nomeação de 1º vice-presidente da província” (O CONSTITUCIONAL, 1871, p. 1). Logo, a comercialização de música

aparece anunciada em forma de canção para piano e canto, no Jornal do Commercio do dia 26 de julho de 1870, quando este anuncia que “Piano e Canto – O Anjo da Saudade – canção dedicada aos Martyres da Pátria, poesia do Sr. José Pinto Ribeiro de Sampaio, musica do Sr. José de Almeida Cabral. Vende-se nesta typographia” (JORNAL DO COMMERCIO, 1870, p. 4).

A partir da segunda metade do século XIX, ocorreu em Pelotas a entrada de uma grande quantidade de colonos europeus (alemães, italianos, franceses e ingleses), a fim de trabalhar com agricultura e produtos alimentícios, haja vista uma preocupação local de que a atividade charqueadora sufocasse a produção de outros alimentos, a ponto de provocar uma escassez. No entanto, os colonos que vieram à Pelotas se direcionariam, em sua grande maioria, para atuarem como fotógrafos, pintores, e professores de música, compondo o novo cenário da cidade, por volta das décadas de 1860 e 1870, que marcaria, inclusive, um processo de embranquecimento (DOCUMENTÁRIO “OLHARES SOBRE PELOTAS – A SOCIEDADE DO CHARQUE”, 2018).

A condição econômica privilegiada da elite pelotense proporcionava a busca por padrões europeus de sociabilidade e cultura, além do incentivo a eventos culturais com a contratação de artistas estrangeiros que permaneciam nas cidades gaúchas por longos tempos em turnês atuando como professores, compositores e concertistas solo. Esses artistas promoviam juntamente com os artistas locais a circularidade cultural através de suas exposições (concertos e saraus) e atividades docentes, numa síntese de elementos das mais diferentes origens e classes sociais.

Segundo Conceição (2009, p. 9), essa condição privilegiada se alteraria de maneira significativa a partir da década de 1890 com o fim da escravidão, a diminuição da produção do charque, o fechamento de algumas indústrias do segmento e, mais adiante com a eclosão da Primeira Guerra Mundial que afetaria a produção e o comércio de carnes. É de consenso que

[...] com a diversificação industrial surgida no período, surge uma conseqüente modificação espacial propiciando o aparecimento de um comércio forte e variado, fornecendo gêneros para toda a região, surge também um setor de prestação de serviços, que se tornaria mais tarde uma especialização funcional da cidade (CONCEIÇÃO, 2009, p. 9).

A presença da música através de serenatas, saraus, concertos, as bandas (filarmônicas) e a circularidade cultural que ocorre com a entrada e saída de instrumentistas, compositores e professores de música de outros estados e países por meio dos portos fizeram notar a

incorporação de padrões de prática musical que estavam sendo praticados no Rio de Janeiro no momento que o Choro tem seu surgimento. Somam-se a isso fatores como as práticas musicais em coretos, praças e ruas e a diversidade e confluência étnica que em fins do século XIX marca o estado do Rio Grande do Sul impulsionado pelo fim da escravidão e intensificação das relações sociais interétnicas.

A passagem de concertistas pela cidade de Pelotas é marcada no periódico “A Federação”, do dia 26 de março de 1884, quando o mesmo escreve que, em 23 de corrente mês, “achava-se ali de passagem o tenor Angelo Macchiavelli, que pretendia dar alguns concertos” (A FEDERAÇÃO, 1884, p. 1), bem como “os concertistas Marieta Siebs e Cernicchiaro continuavam a receber o mais favorável acolhimento” (A FEDERAÇÃO, 1884, p. 1). Além disso, em Porto Alegre o mesmo periódico do dia 05 de abril de 1884 aponta que: “no S. Pedro houve ontem o primeiro concerto organizado pelo notavel violoncellista portuguez Frederico do Nascimento”, além de que “O Sr. Domingos Moreira prestou-se a abrilhantar o concerto, executando no copophone uma difícil e bonita polka, de sua composição” (A FEDERAÇÃO, 1884, p. 2).

Apoiada pelas charqueadas, posteriormente curtumes, fábricas de sabão e também velas, Pelotas se destacou econômica e culturalmente durante o século XIX, principalmente até a década de 1890 (MÜLLER; HALLAL, 2004, p. 3). No findar do século XIX, a cidade era palco para um ambiente artístico-cultural efervescente no que se refere à música, o teatro e a literatura.

1.4 Fins do século XIX e início do século XX: o Choro chega ao Rio Grande do Sul

Pode-se dizer que o Choro foi se desenvolvendo desde as primeiras décadas do seu aparecimento paralelamente no Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e no Rio Grande do Sul, devido ao compartilhamento de ideias, sonoridade, ritmos e gêneros musicais entre esses locais. Aproximando-se do século XX, verifica-se que os cafés, bares e livrarias, bem como as ruas, salas de concerto e recitais, representariam importantes espaços de socialização e prática para o gênero se fixar e propagar no Rio Grande do Sul. Esses locais receberam uma grande diversidade de gêneros, ritmos e estilos musicais, onde os diferentes artistas (instrumentistas e compositores amadores e profissionais), comporiam este cenário cada vez mais urbanizado de fins do século XIX e início do século XX.

A partir da Primeira República, a música cultivada nas ruas foi fortemente atingida pela prática do violão, e associada às serenatas, que passou a ser reprimida pelas

autoridades policiais. Além disso, os seresteiros passaram a ser considerados “vândalos e capadócios”, tendo no violão um símbolo de desordem e vadiagem, em um cenário que perdurou até que a música popular, juntamente com a cultura popular, fosse vista com olhos mais valorativos, a partir da consolidação do regime republicano no âmbito nacional (NOGUEIRA; SOUZA. 2007, p. 349-350).

Para Souza (2010, p. 59), Porto Alegre entre o final do Império e o início da República apresentou uma cultura musical baseada nas retretas em praças, festividades profanas e sacras, serenatas e cantoria nas ruas. A sociedade local frequentava os espaços fechados como teatros, e promovia bailes e saraus familiares envolvendo-se “na organização de sociedades recreativas e associações musicais” (SOUZA, 2010, p. 59).

Neste sentido, o final do século XIX e início do século XX, ficou marcado pela paz e por um momento onde além de intenso desenvolvimento urbano houve também notórias alterações na fisionomia da cidade. Foi a antiga Rua da Praia, hoje Rua dos Andradas, o ponto de encontro de artistas, intelectuais, políticos e estudantes que se reuniam em cafés, bares e livrarias, muitos deles palco para diferentes gêneros musicais, entre eles o Choro.

Segundo a “Enciclopédia dos Municípios Brasileiros”, a cidade contava nesse momento com cerca de 116 tavernas, 38 botequins e 10 quiosques, além de bares e restaurantes, onde ocorriam inúmeros espetáculos e apresentações musicais. Bandas de música se apresentavam nas ruas e, diferentes músicos e grupos circulavam pelos cafés (América – Roma – Colombo), botequins, praças (da Harmonia, Alfândega e a da Matriz, a mais importante), e quermesses que eram sempre regadas de música e configuravam espaços multiétnicos de socialização.

Segundo Corte Real (1980, p. XX), surgiram em Pelotas e Porto Alegre de fins do século XIX e início do século XX, instituições musicais que endossaram o processo de profissionalização musical, que marcaria um novo momento para a classe de artistas. Entre essas instituições estão a Sociedade Filarmônica Porto-alegrense (1878), a Associação Musical Carlos Gomes (1882), o Instituto Musical Porto-alegrense (1896), que posteriormente se tornaria Clube Haydn e a Sociedade Musical Porto-alegrense (1900), entre outros.

Nesse tempo, alguns personagens tiveram destaque, como a pianista e compositora Lydia Knorr Sayão Lobato, que compunha e deixara em fins da década de 1880 valsas, polcas e mazurcas em forma de álbum de partituras. Nas palavras de Faria, a compositora “contemporânea da carioca Chiquinha Gonzaga, poderia disputar com ela, o posto de salvo engano, primeira compositora brasileira conhecida” (FARIA, 2020).

Geraldo Magalhães, natural de São Gabriel, nasceu no ano de 1878 e também compôs a cena musical rio-grandense e carioca de fins do século XIX e início do século XX, formando a dupla “Os Geraldos”, com Margarita num primeiro momento e depois com Nina Teixeira, porto-alegrense nascida por volta de 1880, segundo Arthur de Faria (2020c). Sua permanência no Rio Grande do Sul se deu até a entrada do século XX, quando se transferiu para o Rio de Janeiro, tendo construído sua carreira cantando e dançando maxixes, lundus entre outros gêneros em serestas, bares, cafés, confeitarias e outros locais de sociabilidade carioca.

Tanto solo como em dupla, deixaram inúmeras gravações em discos que datam das duas primeiras décadas do século XX, e que entre os gêneros gravados estão maxixes, canções, fados, romanzas e Choros, como o *Corta-Jaca*, de Chiquinha Gonzaga. A quantidade de gravações ultrapassa a quantia de noventa obras, que podem ser encontradas em formato digital no Instituto Moreira Salles.

Outra contribuição que os Gerados trazem para a presente pesquisa e análise, se dá pelo fato de terem realizado diversas apresentações na cidade de Porto Alegre, durante passagens pela cidade até mesmo com destino à São Gabriel. Essas apresentações ocorreram por terem vivido e atuado no Rio de Janeiro, e também excursionado pelo México e Europa, trazendo consigo elementos e influências que foram transmitidas em suas andanças pelo estado.

Nessa enseada está a figura do palhaço, poeta, cantor, compositor e violonista Eduardo das Neves que mesmo tendo nascido e morado no Rio de Janeiro excursionou pelo Rio Grande do Sul no ano de 1915. Freqüentador das rodas de Choro do Rio de Janeiro trouxe na bagagem toda essa sonoridade jocosa, dançante e sincopada através de seus lundus, marchas, entre outras obras que contribuíram para a circularidade sonora desses elementos musicais em voga no período.

Cabe destacar também a atuação de Carlos Bernardino de Barros como professor de flauta, clarinete, piano, violão e canto, bem como Domingos de Campo Moreira Porto conhecido como “Mingotão”. Ambos atuavam como professores de música e somaram o ofício de compositor, sendo que Barros foi o primeiro músico a publicar partituras impressas na década de 1850 e “Mingotão”, além de ter atuado como regente e animador de festas populares, suas composições (partituras) carnavalescas, valsas e tangos, com forte presença de elementos sonoros da música negra, estiveram presentes nos serões familiares (FARIA, 2020).

Segundo Vedana (1987, p. 13), já em 1883, a cidade contava com três grandes grupos musicais que figuravam no cenário (Negros - Minas - Os Bengueles e os Baianos), e logo em 1888 C. Villela marcava uma de suas composições como Polka-Choro, o que dá ideia do grau de desenvolvimento que a cidade atingiu naquele momento, voltado inclusive para a prática chorística. Soma-se a esses grupos o rancho “O Moçambique”, dirigido pelo músico Feliciano Vieira, discípulo do maestro, compositor, regente e instrumentista Joaquim José de Mendanha, nascido em 1801, e falecido em 1885.

Esse, por sua vez, desde os anos de 1855, organizara concertos e retretas, bem como grupos pequenos que davam conta da animação de bailes ao som de flauta, violão, violino e, posteriormente, o acordeom, segundo nos conta Constantino (2011, p. 14). Sua atuação lhe rendeu destaque como “[...] um importante agente cultural nessa sociedade, organizando a formação de um núcleo musical, na segunda metade do século XIX” (MARQUES, 2017, p. 133).

Souza (2010, p. 70), alerta para a importância das Revistas Musicais em Porto Alegre que, através do teatro popular musicado, serviram para a divulgação da produção da música popular em fins do século XIX e início do século XX. Apesar de criticada, “funcionaria também como um novo espaço de atuação profissional para maestros, compositores, atores-cantores e instrumentistas dentro do *campo* musical da cidade” (SOUZA, 2010, p. 70).

Em resumo, “a cidade, que se modernizava ao final do século XIX, produzia uma polifonia de sons e ruídos. [...] Nesse sentido, Porto Alegre conjugou os sons dos pregões, dos músicos ambulantes, das retretas nas praças e dos picadeiros dos circos” (SOUZA, 2010, p. 70). Tratava-se de inúmeros gêneros e estilos musicais que marcaram o repertório, o cenário musical e a cultura musical de Porto Alegre de fins do século XIX e início do século XX, com sonoridades regionais e cosmopolitas, onde os artistas locais tiveram que se adaptar dentro desse contexto musical eclético e multifacetado (SOUZA, 2010, p. 104-105).

A presença do Choro em Porto Alegre nesse período é assinalada por Moraes, quando o mesmo revela que

[...] semelhante ao que se deu em outras capitais, as serenatas foram desaparecendo gradativamente em Porto Alegre, 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 (MORAES apud SOUZA, 2010, p. 63).

Nessa perspectiva, é importante notar que instrumentos musicais como flauta, cavaquinho, violão e bandolim, diretamente ligados à primeira formação instrumental do Choro, estavam presentes tanto nas ruas quanto nos ambientes fechados dos recitais e saraus familiares. Quanto ao repertório, não havia grande “distinção entre o repertório das ruas e da sala de visita. 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). Estilo de tocar e instrumentação que se tornaram características marcantes e fundantes do Choro.

Já, a cidade de Pelotas, vivia em fins do século XIX uma efervescência cultural, onde as práticas musicais eram intensas e variadas, tanto nas vozes de cantores quanto nos pianos e demais instrumentos que sonorizavam a cidade. Diferentes gêneros e ritmos populares como valsas, polcas e mazurcas compunham o repertório de operetas e serenatas, somando-se “a modinha, o maxixe, o schottisch e a havaneira, engendrando os nascentes ritmos da música popular brasileira” (NOGUEIRA; SOUZA, 2007, p. 339).

Como dito, é nesse momento que a música brasileira estava nascendo, e seus gêneros surgindo por meio dos grupos que estavam se dedicando à sua execução, sendo que o violão era ainda considerado instrumento de boêmios e malandros. É fato que levaria algumas décadas e a passagem do século para que ganhasse prestígio, tendo em vista que o instrumento musical que gozava dessa posição era o piano, presente em grande parte dos lares das famílias de maiores posses (NOGUEIRA; SOUZA, 2007, p. 337-338).

Cabe salientar que as elites pelotenses, em grande parte formadas pelos charqueadores, bancavam projetos e realizações de concertistas que estavam pela cidade, inclusive levando-os para suas casas, a fim de ministrarem aulas de piano, harpa e canto para suas filhas. Muitas delas se destacariam local e internacionalmente, participando de eventos ao lado de importantes nomes do cenário musical do período, como foi o caso de Alice Ramos (descendente da família Silveira Martins), e Maria Francisca da Costa Silva (neta do coronel Anibal Antunes Maciel) (VARGAS, 2016, [s.p.]).

Conforme nos mostra Nogueira; Souza (2007, p. 341), foi importante para a disseminação da música no estado, a publicação de partituras, biografias de compositores, assuntos ligados à didática, notícias musicais, propagandas nas revistas e jornais musicais. Muitas dessas partituras eram comercializadas pelas casas de música, e foram editadas nas cidades de Porto Alegre e Pelotas, sendo inúmeras delas como fruto do trabalho de compositores locais, ou em atividade na cidade.

Se nas casas das elites aconteciam saraus e reuniões familiares, para as classes menos favorecidas organizaram-se entidades recreativas bailantes, que cumpriam inúmeras funções para seus integrantes. Essas entidades mantinham critérios étnicos para sua formação, entre as etnias francesa, italiana, portuguesa, alemã e negra, sendo que “a música fazia parte da vida de todo habitante da cidade, e era exercitada de várias formas, seja ao pé da fogueira e nas cantigas das senzalas, seja nos saraus da época, nos quais nunca faltavam as indefectíveis apresentações ao piano” (LONER, 2002, p. 12). Alguns exemplos são a Sociedade Italiana Unione e Philantropia (1873), Sociedade Italiana Circolo Garibaldi (década de 80), a Sociedade 20 de Setembro e o Corpo Musicalle Bellini (1892).

Nogueira; Souza (2007, p. 332), retoma a presença marcante do piano como instrumento característico dos saraus na cidade, apontando também sua presença como reflexo da condição econômica que proporcionou à elite viajar para a Europa, importar objetos e marcar sua distinção na sociedade local. Müller e Hallal (2004, p. 12), em pesquisa sobre a hospitalidade em Pelotas no século XIX e início do século XX, apontam para a presença do piano em salões e em concertos de música realizados nos hotéis da cidade, como forma de entretenimento para garantir uma estadia mais prazerosa aos hóspedes. O instrumento se fazia presente em muitas casas, e por meio dele eram organizados concertos, saraus e demais encontros em salões e residências para o cultivo da música e outras atividades de interesse, não essencialmente musicais, mas políticos e comerciais.

É em fins do século XIX que se percebe a fundação de clubes musicais como a Sociedade Musical União Democrata (1896), Clube Beethoven (1892) e Filarmônica Pelotense (1894). Nas duas primeiras décadas do século XX apareceram a Lira Pelotense, a Lira Artística e a Banda Musical Onze de Novembro. Mais tarde, na década de 1930, começariam a surgir grupos e orquestras de *jazz* a suplantarem as anteriores conforme Loner; Gill; Magalhães (2017, p. 30).

Somaram-se a eles, já na primeira década do século XX, outras práticas musicais de grupos compostos por moças de classe média e alta, através das estudantinas, conforme Nogueira; Souza (2007, p. 241). Na esteira da profissionalização musical a que o Rio Grande do Sul assistia, viria a ser construído o Conservatório de Música de Pelotas no ano de 1918. Ele foi

[...] fundado em 04 de junho de 1918 por Alcides Costa e Francisco Simões, e inaugurado em 18 de setembro do mesmo ano, em uma época em que Pelotas era a segunda mais importante cidade do estado, e já possuía uma sólida tradição cultural, tendo sido no século XIX o maior pólo cultural do Rio Grande do Sul, a ponto de ser chamada de “a Atenas gaúcha”. O Conservatório foi criado na esteira do projeto civilizador e progressista republicano cujos ideais visavam uma equiparação cultural do Brasil aos países mais avançados da Europa. Na época de sua fundação a cidade experimentava um grande surto de desenvolvimento, a última floração do ciclo do charque (PELOTAS, s/d).

Enquanto isso, na cidade do Rio de Janeiro surge a primeira geração de chorões, datando dos últimos vinte anos do Império no Brasil, por meio de Joaquim Antônio da Silva Callado, Viriato Figueira da Silva, Virgílio Pinto da Silveira e Luizinho. A partir da República, já se fazia presente no cenário carioca a segunda geração que trouxe consigo nomes como Anacleto de Medeiros, que foi instrumentista, compositor e mestre da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, tendo sido o grande personagem dessa geração, juntamente com Albertino Pimentel, Irineu de Almeida, Mário Álvares, Candinho Silva, Louro, etc. conforme Vasconcelos (1984, p. 20-21).

Concomitantemente com o surgimento da primeira geração de chorões no Rio de Janeiro nos últimos vinte anos do Império, verifica-se no Rio Grande do Sul a presença de práticas musicais com características similares às praticadas na capital do país, países europeus e de divisa com o estado. Essas aproximações nos conduzem ao processo de chegada e desenvolvimento do Choro ao estado considerando

[...] que se reproduziam nas cidades mais importantes do cenário urbano e social do Rio Grande do Sul do século XIX – Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre –, mesmo que com certo atraso, os padrões civilizatórios da França, Alemanha e Inglaterra, assim como do Rio de Janeiro, Montevidéu e Buenos Aires. Naquelas cidades a vida social refletia e repetia o que ocorria nestes locais (RAMOS, 2006, p. 426),

A cidade de Rio Grande contava, em fins do século XIX, com o maior parque industrial do Rio Grande do Sul, e um comércio aquecido em decorrência dos processos de urbanização e industrialização, onde “incrementaram-se as atividades de lazer e cultura oferecidas aos diferentes segmentos sociais. Aumentou-se o número de teatros, salas de espetáculos, bares, bilhares, cabarets, bibliotecas, escolas, clubes, sociedades dramáticas, sociedades musicais, jornais, etc” (BITTENCOURT, 1999, p. 34 e 62), destaca que a partir de 1848, a chegada da iluminação pública atingiu com mais força as ruas da cidade, seguindo com melhorias do serviço ao longo do tempo, refletindo numa maior intensificação e segurança da vida social noturna em bares, cafés, cinemas e teatros. Em fins do século XIX, esse recurso teve importante interferência no lazer e divertimento dos indivíduos, impactando

diretamente na vida noturna da cidade de Porto Alegre, pois passava à multidão a segurança de estar em casa (CONSTANTINO, 2011, p. 22).

Motivada pela posição privilegiada de contato com as demais regiões do país e com o exterior a cidade de Rio Grande, foi polo de atração populacional e cultural. Tão marcante foi sua posição nesse tempo que

[...] terminada a temporada em Rio Grande, as companhias subiam a Laguna dos Patos para apresentarem-se em Pelotas e Porto Alegre e penetrar pelo rio Jacuí, atingindo Rio Pardo, ou demandavam o sul do Estado através do canal São Gonçalo e Lagoa Mirim, alcançando Jaguarão, na fronteira com o Uruguai (BITTENCOURT, 1999, p. 119).

Contribuindo e ampliando a compreensão das práticas musicais no estado para além das cidades mencionadas, cabe revelar que os imigrantes e, com certo protagonismo os alemães e italianos, estiveram à frente das práticas musicais em municípios como Cruz Alta, São Leopoldo, Rio Pardo, Bagé, Alegrete e Taquari, sendo esses locais, os mais populosos em meados da década de 1870. E, tomando por referência as localidades próximas à fronteira com a Argentina e o Uruguai, haviam práticas musicais onde o pluralismo cultural era predominante.

Segundo Thiesen (2009, p. 106), nessas regiões, as práticas musicais de bailes ou *carreiras* eram baseadas em instrumentos de cordas friccionadas e dedilhadas, bem como a formação de pequenas orquestras de campanha, tendo como base violões, gaita ou cordiona, viola, violino e rabeca. Na contramão dessa tendência, os pianos eram pouco comuns, pois nesse meio rural se utilizavam instrumentos musicais mais portáteis como acordeão, a rabeca, o pandeiro e o violão, conforme relatos dos viajantes que por essas localidades transitavam.

Aproveitando o ensejo, em fins do século XIX, o acordeão já é praticado por homens e mulheres em todo o estado, vinculado aos espaços familiares e de pequenos grupos de pessoas reunidas, muitas vezes, para pequenas festas ou até mesmo bailes (THIESEN, 2009, p. 115-116). Avançando para a década de 1960, verificar-se-á que o acordeom será

retomado em nível urbano em muitas cidades do Brasil, com um repertório distanciado da música rural (versões de música clássica, sucessos do rádio com temática urbana, choro, bossa-nova e jazz), mas pouco tempo depois, ao redor dos anos 70, volta a ser utilizado quase que exclusivamente na música de origem rural e permanece presente nos conjuntos de choro comumente chamados de regionais (THIESEN, 2009, p. 116).

Com base na citação acima e analisando as diferentes formações instrumentais dos grupos regionais que atuaram nas rádios do Rio Grande do Sul, principalmente Difusora, Gaúcha e Farroupilha, durante a chamada “Era do Rádio”, verificou-se que a presença do acordeom só é percebida na década de 1950. Dentre as diferentes formações ligadas ao Jazz, como bandas ou orquestras e outros conjuntos melódicos, bem como os já mencionados grupos regionais, é nesse período que o instrumento figura nas formações instrumentais da capital rio-grandense.

O acordeom é um instrumento identificado com a música tradicionalista e fandanguera gaúcha, por isso muitas vezes associado ao Choro, devido ao regionalismo que geograficamente o insere, mas nele, como já mencionado, sua inserção acontece na segunda metade do século XX, principalmente em termos de presença fixa do instrumento em grupos e registros fonográficos. Uma das primeiras referências encontradas foi no Regional do Braguinha da Rádio Itaí, com o acordeonista Manfredo Fest (VEDANA, 1987, p. 158).

Cabe salientar que o bandoneón também já figurava entre as formações musicais através do tango, gênero musical e dança presente no repertório da noite porto-alegrense, motivado pela proximidade do estado com a Argentina, e o fluxo de músicos entre esses dois países. Outros nomes de acordeonistas podem ser citados como Osvaldo Carreiro, Nicolau Klein, Paulinho Reickziegel e Lindomar (VEDANA, 1987, p. 158).

Porém, os músicos de Choro eram formados nas repartições públicas e por pequenos burocratas, na grande maioria amadores na prática musical, sendo que, a partir da década de 1890, quem forneceu muitos músicos para o Choro foram às bandas militares, que protagonizaram também as primeiras gravações mecânicas no Brasil, muito por conta da potência sonora que facilitava a gravação. Em Porto Alegre, alguns locais ficaram identificados com a música popular, os seresteiros e boêmios sendo que

A Cidade Baixa e a Ilhota, em particular, eram conhecidas no início do século XX como *O Reduto dos Seresteiros* – e é curioso constatar que, 100 anos depois, a mesma zona retomaria a predileção da juventude boêmia da cidade. O que os boêmios e seresteiros de então tocavam é um tema e tanto. A se confiar nas centenas de discos gravados na capital na década de 1910 (pela Casa A Electrica e pela Casa Hartlieb), o pessoal ia de polca, choro, valsas e modinhas. Sambas, maxixes ou batucadas eram raríssimos (mas há que se fazer a ressalva de que ninguém dessa cena periférica e negra foi chamado pra essas gravações) (FARIA, 2012).

Tinhorão (2013, p. 126), lembra que o Choro esteve presente no Carnaval até, basicamente, o momento em que esse ainda era possível de ser frequentado pelas “pessoas de família”, como destaca o autor. Até a diversificação dos meios de diversão ocorrer, o Choro

estaria em alta entre a população, compreendendo as fases da Revista, dos Discos e a Era do Rádio perdendo espaço, com o surgimento da Bossa Nova, o Rock e o advento da televisão. Mas isso é assunto para os próximos capítulos.

2 O CHORO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: A FIXAÇÃO NA CAPITAL E O INÍCIO DO PROCESSO DE EXPANSÃO

Oriundo do RJ, firma-se o Choro como gênero no Rio Grande, depois de aparecer em várias gravações em partituras, ligado à outros ritmos como “Tango-choro” ou “Polka-choro”

Henrique Mann

As primeiras décadas do século XX trouxeram inúmeras transformações na sociedade brasileira e rio-grandense, no que se refere aos aspectos político, econômico, social e cultural, refletindo diretamente no Choro. Em uma visão mais ampla, o século XX foi o período das transformações onde inventos passaram a integrar a vida das pessoas, mudando hábitos e conceitos, e o Choro se aproveitou desse momento para consolidar-se enquanto gênero, ganhando com a Era do Rádio, o grande público.

Nas primeiras décadas do século XX, Diniz (2008, p. 83), reforça que as inovações tecnológicas atrelaram a música popular às demandas do mercado fonográfico, onde a espontaneidade e o amadorismo nas produções discográficas e exibições radiofônicas foram sendo substituídos pelo profissionalismo. Colaborando para este cenário, soma-se a ideia de que “nas primeiras décadas do século XX, com o crescimento urbano gerando uma maior demanda por lazer, as bandas de música e o teatro de revista assumiram esse papel, levando para os palcos privilegiados as novas composições populares” (DINIZ, 2008, p. 83), função antes exercida principalmente, por grupos de Choro.

Porto Alegre, nas primeiras décadas do século XX, caracterizava-se pelo seu caráter urbano e industrializado, onde a música encontrou diferentes espaços de sociabilização para se difundir. Espaços de lazer e sociabilidade que refletiam o progresso e a modernidade da cidade, “assim como a reforma urbana, os bondes, o telefone e a luz elétrica” (LUCKOW, 2011, p. 225), como importantes elementos para a fixação do Choro na capital.

Contribuindo para a elucidação do cenário musical porto-alegrense, das últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX, os cronistas Aquiles Porto-Alegre e Athos Damasceno Ferreira, apontam para uma atividade musical intensa protagonizada por conjuntos e músicos, que atuavam tanto em locais abertos quanto fechados. Nas últimas duas décadas do século XIX, Aquiles Porto-Alegre observa que as ruas eram atravessadas por músicos ambulantes e não simplesmente tocadores de berimbaus, e logo nas primeiras décadas do século XX nos cinemas, cafés, bares, teatro de revista, casas de música e lojas de

gramofone, podiam se ouvir conjuntos de música, bandas, orquestras e instrumentistas tocando, pois na cidade não se fazia nada sem música (apud SANTOS, 2011, p. 389).

Tinhorão acentua a importância do teatro de revista, o disco, e posteriormente o Rádio, quando diz que “[...] compreende-se que os conjuntos de Choro tenham tido sua época de esplendor enquanto a atração das revistas de teatro, em primeiro lugar, e do rádio e dos discos, depois não veio diversificar os meios de diversão da gente da classe média” (2013, p. 126). A palavra Choro passaria, nos dois primeiros decênios do século XX, de designação de conjunto musical e festas, onde esses atuavam, para um gênero consolidado, quando Pixinguinha já era mencionado como referência máxima do gênero (DINIZ, 2008, p. 29).

É importante salientar que, especialmente a partir da década de 1920, ocorre um distanciamento ainda maior do diletantismo e amadorismo por parte dos instrumentistas porto-alegrenses, que buscavam uma inserção mais efetiva ao mercado de trabalho, criando “associações profissionais para negociar com os empregadores da categoria, definir as condições de concorrência com os não-sócios, etc” (SIMÕES, 2016, p. 14). Muitos profissionais da música precisariam diversificar habilidades para poder sobreviver da arte neste momento, pois a música como produto ainda não se configurava como um negócio rentável, o que viria a acontecer de maneira mais clara com o advento do Rádio e da Televisão nas décadas de 1930 e 1950.

Os profissionais da música atuavam como instrumentistas em bandas ou orquestras de salas de cinema ou teatros, companhias de operetas, compositores, professores em escolas ou particulares, ou até mesmo editando e vendendo partituras e instrumentos musicais, conforme nos alerta (SIMÕES, 2016, p. 15). Em Porto Alegre, Octávio Dutra é um ótimo exemplo, pois atuou como instrumentista, professor, arranjador e compositor nos diferentes ambientes, gêneros e estilos musicais.

No século XX,

[...] o reinado dos amadores do período anterior começou a ruir (um dos fatores que contribuiu para isso foi o surgimento da gravação). A profissionalização dos músicos se tornou comum, e o crítico musical norte-americano Edward Rothstein resumiu o novo panorama em seu país: “A música se tornou, dizendo de maneira simples, um negócio”. No Brasil o mesmo aconteceu, em especial graças ao grande alcance das rádios e, depois, dos programas musicais das televisões (SIMÕES, 2016, p. 23-24).

Esse processo esteve diretamente ligado à profissionalização da atuação do músico de Choro, e com isso uma mudança de paradigma dentro do gênero, tendo em vista o fato de ter atuado como amador e devoto à prática não remunerada nas primeiras décadas de surgimento do gênero. Logo, o advento da gravação mecânica, nas primeiras décadas do século XX,

somou-se ao já existente mercado da impressão de partituras, como possibilidade de remuneração para esses músicos que circulavam por diferentes gêneros e ambientes musicais.

Logo, “a gravação de músicas para venda em discos permitiu a profissionalização de numerosos músicos de Choro, até então dedicados a seus instrumentos pelo prazer de tocar ou, quando muito, recompensados ao tocarem em bailes ou festinhas de aniversário em casas de família” (PETERS, 2006, p. 144). Nas primeiras décadas do século XX, muitos músicos de grupos originalmente de Choro, como os Tigres e Os Batutas, estavam ligados à tradição do Carnaval, os desfiles e blocos carnavalescos, “pela característica dos instrumentos musicais usados nos desfiles, como flauta, cavaquinho e violão [...]” (SOUZA, 2010, p. 76).

Segundo Bittencourt (1999, p. 101), além do comércio de partituras e instrumentos musicais terem dado importante contribuição para a profissionalização musical nas cidades de Pelotas, Rio Grande e Porto Alegre, foi o surgimento do gramofone e os discos que abriram o acesso às obras e compositores que antes não era possível. Logo após, caberia ao rádio propagar a música popular brasileira para todo o país, tendo o Samba e o Choro se beneficiado dessa inovação.

Conforme nos mostra Cruz (1998, p. 59), as opções de livrarias, salas de leitura, bem como, concertos, saraus e teatros aos moldes europeus, por mais que estivessem sendo cada vez mais frequentes nessas três cidades, eram acessíveis para uma parcela mínima da sociedade. Aos populares cabiam frequentar sociedades e clubes mais simples e salas de leitura organizadas pelas agremiações operárias, em um estado onde o analfabetismo, em 1893, atingia 74% da população.

Contando o segundo decênio do século XX, surgia na cidade de Rio Grande o Conservatório de Música de Rio Grande, motivado pelo idealismo instaurado pelos músicos Guilherme Halfeld Fontainha e José Corsi, de criar conservatórios de música pelo interior do estado. O Conservatório atuou como

[...] núcleo irradiador da cultura musical, regulando o ensino público da música, incentivando o prazer da arte e formando profissionais que atuavam nos mais variados ambientes: cine-teatros, rádio-teatros, cinemas (já que as películas não eram sonoras), cafés, salões, residências, *cabarets*, igrejas, praças, cemitérios, etc. Muitos foram os compositores, regentes e professores que nele realizaram seus estudos (BITTENCOURT, 1999, p. 99).

No que tange ao Conservatório de Música de Pelotas, esse teve sua fundação em 18 de setembro do ano de 1918, sendo “a primeira entidade dedicada especificamente ao ensino da música em Pelotas, a terceira do gênero no Rio Grande do Sul (o Conservatório de Bagé foi

fundado em 1904 e o Conservatório de Porto Alegre em 1908), e a quinta no Brasil”, segundo Nogueira (LONER; GILL; MAGALHÃES, 2017. p. 95). Cabe salientar que sua criação também esteve alinhada ao projeto de “interiorização da cultura artística”, proposto por José Corsi e pelo professor Guilherme Fontainha, encontrando em Pelotas a situação econômica e a tradição cultural favorável à execução do projeto.

2.1 Octávio Dutra, a Casa A Eléctrica e o Terror dos Facões

É nesse ambiente sociocultural do estado do Rio Grande do Sul que Octávio Dutra aparece como o pioneiro do Choro, pela sua atuação como compositor, instrumentista e professor no cenário musical porto-alegrense. Em torno dele surge o que podemos chamar de primeira geração de chorões do Rio Grande do Sul, tendo em vista sua influência nos campos da interpretação, composição e fomento à prática do gênero.

Porém, sua atuação não ficou restrita a esse gênero musical em específico, sendo que ao longo de sua vida musical, pautada no desejo e objetivo de viver de música, circulou

[...] por toda Porto Alegre, desde as elites às classes menos favorecidas, dos blocos de Carnaval ao Theatro São Pedro, da boêmia às gravadoras de discos. Era alguém que colocava esses diferentes espaços em diálogo, levando informação de um lado a outro, e também agrupando suas diferentes características em sua própria obra – explica Souza (LUCCHESE, 2016).

Segundo Arthur de Faria, “ele gravou muito em uma época em que pouca gente gravava. Isso contribuiu para que, ao menos no meio musical do choro, nunca fosse esquecido” (LUCCHESE, 2016). Para o violonista, professor e pesquisador Márcio de Souza, sua marca local está mais nas suas letras do que na sonoridade, pois

[...] andou muito conforme a modernidade brasileira da época. Não estava sequer pensando em regionalismo, que é uma preocupação que vai aparecer na música a partir dos anos 1940. Foi um músico que compôs muito bem o choro carioca. Já as temáticas das canções tinham uma relação mais próxima com Porto Alegre e seu contexto (LUCCHESE, 2016).

Octávio Dutra nasceu em Porto Alegre, no dia 03 de dezembro de 1884, tendo como seus pais o flautista Miguel Antônio Dutra Filho, que lhe proporcionou as primeiras lições de música, e Leopoldina Dutra. Durante sua vida acumulou as funções de maestro, professor, seresteiro, arranjador de orquestra, bandolinista, violonista, teatrólogo e poeta, além de desempenhar o papel de reclamista e compositor.

Nessa última, atuou com diferentes gêneros musicais, passando pelo ambiente do carnaval e, a partir dos anos de 1920, pela música tradicionalista/nativista como compositor de melodias e letras. No ambiente do Choro, deixou uma produção extensa e variada no que se refere às partituras, bem como gravações realizadas nos primeiros momentos da história do gênero no Rio Grande do Sul.

Estudou no Conservatório de música de Porto Alegre e, mesmo tendo composições e arranjos de peças eruditas, ficou conhecido na música popular através de suas composições e gravações com o grupo Terror dos Facões. Entre alunos, parceiros e amigos, muitos nomes o cercam, ajudando-nos a compor o cenário musical porto-alegrense desse primeiro momento. Entre eles estão seu aluno e flautista Dante Santoro, Ney Orestes, além

[...] dos discípulos violonistas Mosquito, Gorgulho, Honório, Pedro Neves, Conetet, seu cunhado Waltrudes Paes, Brasil Bandão, Gomercindo do Amaral, Vitor Abarno, Gustavo Ribeiro e o legendário Levino da Conceição; os instrumentistas de cavaquinho Arnaldo Dutra (seu irmão), Eurico Leão, Edmundo Vaz e Coimbra; os bandolinistas Ostelino Pantoja, Amador Pinho, Antonio Del Bagno e Pery Cunha; os flautistas Creso de Barros, Fernando Antunes Feijó, D Santo, João Batista Lobato, Luiz Amábile, Cazuza, Leopoldo Nery e Piratini; os pianistas Raul Moraes e Augusto Vasseur; o pistonista Acioli; os violinistas Cravinho e José Specialiski; os cantores Omar Fonseca, Pezzi, Benjamin Borges, Otávio de Jesus e Januário de Souza, o Pito (VEDANA, 2000, p. 85).

Figura 1 – Octávio Dutra



Fonte: <http://diariodamanhapelotas.com.br/site/wp-content/uploads/2016/06/octavio-dutra-violao.jpg>.

A importância da atuação de Octávio Dutra como professor de música na cidade pode ser mensurada quando Arthur de Faria revela que, por meio de uma carta que foi enviada por ele ao pai de Radamés Gnatalli apenas ele, Radamés Gnatalli não teria tido contato com Octávio. Segundo Artur da Faria, isso se deveu ao fato de Octávio Dutra ter enviado tal carta “xingando” o pai de Radamés, que também era músico, e que havia escrito uma partitura de uma música de Octávio Dutra que não estava “muito legal”. Logo, ele não havia gostado de tal atitude, explicando o fato de Radamés não ter passado pelas orientações de Octávio Dutra, quando muitos durante os anos de 1910 a 1930, o fizeram.

Segundo sua sobrinha-neta Sonia Paes Porto (ESPIA SÓ, 2012), Octávio Dutra era um professor muito exigente e sincero com seus alunos, a ponto de passar tempo extra com aqueles que demonstravam facilidade e, do contrário, chamar os pais e dizer que o filho realmente não dava para aquilo (referindo-se à prática do instrumento), e que não iria “roubar” seu dinheiro. Para muitos pesquisadores ele formou escola para o violão popular no Rio Grande do Sul, com destaque na formação de inúmeros instrumentistas que ganharam notoriedade no cenário musical estadual e nacional.

Enquanto compositor, tem sua primeira obra composta em 1900, sendo uma valsa com título “Nº 1”, seguida pelas valsas “Sonâmbula”, “Valsa Nº 2”, e a “Polka Sem Nome”. Muitas delas foram levadas ao centro do país com as então itinerantes Companhias de Revista, onde eram tocadas em ambientes públicos e privados como saraus, teatros, serenatas e cabarets, sustentando sua atuação de mediador cultural na sociedade porto-alegrense.

Essa característica identificou muitos músicos desse tempo, em que o Choro estava se consolidando por intermédio de instrumentistas e compositores, que se misturavam aos diferentes ambientes e sonoridades em voga. Esses elementos socioculturais e sonoros culminariam no surgimento do Choro enquanto forma e estruturas fixas e, em Octávio Dutra e seu grupo Terror dos Facões, são perceptíveis tanto do ponto de vista da obra/partitura como da obra/gravação, que viria pouco depois.

No que se refere à catalogação de suas composições, o livro “Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre”, de Hardy Vedana, destina 13 páginas para esse fim, onde podem ser encontradas composições e gravações com comentários em muitas delas. Entre essas composições estão a valsa “Celina”, as polcas “O Zé Supapo”, “Espalha Patrulha” e “Desprezada”, as valsas “Separação” e “Colar de lágrimas”, os schottisches “Sempre Teu” e “Amor em Segredo”, as mazurcas “Coração que fala” e “Corália”, os tangos brasileiros “Espia Só” e “Don Juan”, bem como outras centenas de obras, entre marchas, choros, sambas, canções, foxtrot, dobrados, fados e outros.

Corroborando com a ideia da contribuição principalmente rítmica da música negra africana em mistura com a melodia e harmonia da música europeia na formação da linguagem do Choro, a obra de Octávio Dutra é elucidativa. Ele foi um mediador entre os ambientes erudito e popular do Choro em Porto Alegre, por meio de suas composições e execuções (gravações), sendo que, em entrevista, o professor e pesquisador Daniel Wolff expõe que:

O Choro quando começa a se desenvolver por volta de 1870 é um momento em que nós temos a abolição da escravatura e o que eles fazem, ou seja, (os negros que foram liberados) eles tocam as mesmas músicas que eles ouviam dos seus senhores, músicas europeias só que eles tocam com aquele swing de quem trouxe isso no sangue da África. Então nós temos assim um estilo que é caracterizado pela rítmica típica africana, mas com a melodia e a harmonia típicas da Europa, típicas de Chopin, e o Choro bebe muito nisso e nós ouvimos isso também na música de Octávio Dutra (ESPIA SÓ, 2012).

No âmbito da sonoridade regional na linguagem do Choro rio-grandense, segundo o violonista Yamandu Costa, a obra de Octávio Dutra apresenta-se como exemplificativa dessas nuances particulares. Segundo ele,

[...] eu sempre fui apaixonado pelo Choro porque eu conheço o Choro do Joao Pernambuco, do Jacob do Bandolim, do Baden 'né', do Rio e eu não conhecia ainda o sotaque do Choro gaúcho por incrível que pareça eu conhecia um pouco da música do Plauto Cruz e tal, mas do Octávio foi a primeira vez quando me chegaram as partituras. Eu comecei a tocar aquilo e de cara eu enxergo um sotaque daqui e assim, é uma coisa completamente desligada da Argentina, não! É uma coisa dessa região mesmo (ESPIA SÓ, 2012).

Referindo-se também a presença do “sotaque” rio-grandense na obra de Octávio Dutra, o professor Luiz Machado contribui dizendo que

Tu ouve alguém tocando Octávio Dutra tu sente que é um Choro feito no sul né! Ele tem tanto harmonicamente como melodicamente, é uma coisa que já tá né! É por isso que tem o Choro paulista, o Choro nordestino. Cada um dá o seu sotaque, agora o sotaque gaúcho é uma coisa que ficou muito bem no Choro né! (ESPIA SÓ, 2012).

Aprofundando a análise, Yamandu Costa aponta para o ritmo “milongueado”, presente na música “Sahe da Frente”, de Octávio Dutra, e a acentuação como a essência da fala do povo do Rio Grande do Sul. Complementa dizendo que “você tocando né!!!! [o artista executa no violão] Pa ra pa pa pa... mas o que que tem, tem um baião aí, tem alguma coisa aí! Não! Tem uma milonga lá dentro, mergulhada no troço” (ESPIA SÓ, 2012). Já Luiz Machado, entende que “então a gente tem que experimentar esse sotaque que ele deixou, porque a música tem essa coisa de peculiar que é uma, tu toca aquelas melodias e tu sente que, que ela

é de uma outra região, tu me entendeu?” (ESPIA SÓ, 2012). Yamandu acrescenta que “é muito legal isso, é muito legal que quer dizer que fala de um lugar, né?! Te coloca no lugar quando tu escuta esse tipo de acento, essa coisa do gaúcho de... entende, né? De ter o reflexo de falar coisa assim. Isso tá na música dele, na nossa música de maneira geral” (ESPIA SÓ, 2012).

Tomando por referência o “estilo milongueado” da composição “Sahe da Frente”, de Octávio Dutra, chega-se ao ritmo da milonga e esse, por sua vez, entendido como “espécie de música creola platina cantada ao som da guitarra (violão), e que está também a meia-canha, e o pericom, adaptada entre a gauchada rio-grandense da fronteira” (JACQUES, 1979, p. 167). Segundo Alvares (2007, p. 12), o ritmo que teria aparecido inicialmente na área urbana de Buenos Aires em 1860, e migrado posteriormente para o ambiente rural, apresentou descendência “da habaneira/lundu com traços fortes da influência negro/hispânica [...] síncopa larga do baixo e a languidez melódica” (BANGEL, 1987, p. 43), sendo comum no Brasil, Argentina e Uruguai.

Fruto de múltiplas influências destacam-se características como andamento lento, compasso 4/4 ou 2/4, geralmente executada em tonalidade menor, mas aparecendo em alguns casos em tonalidade maior, com predominância de alternância entre acordes de I (Tônica) e V7 (Dominante com sétima menor), apoiados em um padrão rítmico-melódico, construído em sequência de 1º grau, 6º grau menor e 5º grau.

Na questão da acentuação, que está ligada tanto ao ritmo quanto à melodia, o que mais se destaca no estilo regionalista gaúcho como um todo é o acento rítmico-melódico nos tempos fracos dos fraseados, tanto do ponto de vista instrumental como vocal, que na aproximação com o Choro é um forte elemento do sotaque regional. Além disso, a melodia desse estilo regional tem caráter “simples, intuitiva, construída por graus conjuntos e intervalos harmônicos, usando com frequência a escala descendente” (BANGEL, 1987, p. 29), que também é muito perceptível nas obras de Choro, que inclusive tem por essência a milonga, enquanto linguagem.

Nessa interpretação da música “Sahe da Frente”, de Octávio Dutra, realizada para o filme “Espia Só”, de Saturnino Rocha, os violonistas Yamandu Costa no violão sete cordas solo, e Pedro Franco no violão de sete cordas base, deixam claras essas características. Yamandu na execução da melodia, acentua ao longo de toda a peça os tempos fracos, juntamente com uma articulação que reforça a anacruse no início das frases, que é também elemento característico desse estilo.

Logo, no acompanhamento do violão de 7 cordas de Pedro Franco, fica nítido o desenho rítmico de acompanhamento da milonga, que nos leva a considerar inclusive, como sendo uma variação rítmica relacionada à milonga corraleira, que Segundo Medeiros e Silva (2016, p. 153), caracteriza-se como uma representação de milonga de origem espanhola, da região da Andaluzia. Esse fato torna-se de grande relevância em nosso contexto analítico, porque na grande maioria das vezes a partitura não fornece todas as informações acerca de como interpretá-la, cabendo ao intérprete explorá-la, à sua maneira, colocando suas características.

Para a obra “Sahe da Frente”, de Octávio Dutra, foram encontradas outras duas versões de execuções que apresentam distintas características, onde a primeira está inserida na obra “Duo Retrato Brasileiro”, e interpretada como polca-choro pelos violões de Márcio de Souza e Nivaldo José, e a segunda interpretada pelos alunos do curso de Licenciatura em Música – IPA, com características principalmente rítmicas de Choro Canção, o que nos coloca frente à diferentes formas de ler e interpretar a mesma composição.

Também podemos perceber elementos regionais na execução da música *Vale de Lágrimas*, de Octávio Dutra, pelo regional Espia Só em 2014, projeto *Unimúsica – Homenagem à Octávio Dutra parte 1*, promovidas em grande parte pelo ritmo de chamamé. Ritmo que tem origem na “[...] existência de um passado guarani, resultante da doutrinação jesuítica, outra que o associa à polca paraguaia e, finalmente, a que declara uma filiação hispânico-peruana” (BORBA, 2018, p. 16).

Segundo Borba (2018, p. 24), o chamamé apresenta-se derivado da polca paraguaia, onde variações sutis de articulação da melodia foram acrescentadas pelo acordeom na polca dentro da Argentina. Interessante considerar que

Por sua vez, o chamamé é um termo criado na década de trinta na gravadora RCA Victor de Buenos Aires para designar um gênero originado da polca paraguaia que ao “acordeonizar-se” na região de Corrientes no norte da Argentina teria sido “ligeiramente regionalizado” (BOETTNER, [s.d.], 196 apud HIGA, 2005, p. 143).

No que se refere à suas características estritamente musicais, a maior delas é a presença da polirritmia simultânea de melodia binária 6/8 (muitas vezes com presença de síncopes), e acompanhamento ternário 3/4, acentuado nas interpretações brasileiras pelo baixo e a linha vocal, utilizando acentos métricos diferenciados e não convergentes, segundo Higa (2005, p. 151). Nesse sentido

[...] devido ao Chamamé ser um gênero musical fixo em apenas um ritmo, diferente do choro - danças europeias com sotaque brasileiro (FERNANDES, 2011, p. 19) além do lundu, surgido no Brasil- que pode ser expresso em valsa, samba, schottisch entre outros... Apesar de entender os riscos das categorizações e generalizações musicais, para facilitar o entendimento do leitor, entende-se a levada do Chamamé como uma condução rítmica e harmônica convencionada, com uso dos seus elementos tradicionais como o rasqueado no violão comumente em 6/8 e a sequência das tríades no contrabaixo, hemíola em 3/4. Também podem ocorrer variações características do gênero, e algumas síncofes ou breques na intenção de beneficiar os caminhos da melodia principal (BORBA, 2018, p. 26).

Além disso, cabe salientar que a acentuação em todos os tempos do compasso em mesmo nível de intensidade, é uma característica marcante do chamamé rio-grandense, e nessa música torna-se bem perceptível. Além disso, a construção melódica por grau conjunto e intervalos harmônicos em movimento descendente presentes no estilo gaúcho é outro elemento importante na execução da música Vale de Lágrimas.

Essas características são perceptíveis entre os minutos 1:24min e 2:25min da execução acima citada, por meio do bandolim, clarinete e violão, onde os dois primeiros tocam em intervalo de oitava, e o violão reforça a melodia em uníssono (oitava), adicionando uma outra linha melódica em intervalo de terça (considerando o clarinete transposto).

Nas partituras dos Choros de Octávio Dutra, notam-se algumas características que apontam novamente para o papel de mediador entre os ambientes erudito e popular, tão presentes nas composições e execuções de Choro em geral. Uma delas é a utilização enquanto indicação escrita, do termo “trio” para a parte C da partitura, que está diretamente ligada à “Forma e Estrutura” musical, que por sua vez é oriunda da forma “Minueto e Trio” do período Barroco, que muito influenciou na constituição dos elementos formativos do Choro.

Encontram-se essas indicações em partituras como o tango “Espia Só”, “Acorda Armantina”, na polca-choro “Mágoas do violão”, em “Não vem, coisinha!” “O Ary afobado”, nas polcas-choro “Pertinaz”, “Sahe da frente!..”, “Elle ou alguém por ele”, bem como nas músicas “Teimoso” e “Sofrendo”, entre tantas outras. Além dessa evidência, cabe salientar a peculiaridade de sua escrita conter todas as indicações de retornos das partes ou secções das partituras (coda, dalsenho e casa 1 e casa 2), bem como, de não conter escrito os acordes (campo harmônico – harmonia), o que dentro do ambiente do Choro cabia ao acompanhante (violonista e cavaquinista base) saber criar por conta própria, de maneira improvisada, inclusive.

Suas partituras demonstram a preocupação do compositor em criar uma partitura com todas as indicações de como ela deveria ser executada, exceto o elemento da harmonia, que se aprendia na prática da Roda Choro. Elemento de escrita que é presente no universo da música

de concerto, instituições de ensino de música e, por sua vez, no ambiente da música erudita, principalmente nesse período onde a profissionalização musical estava se tornando mais presente na sociedade porto-alegrense.

Suas partituras refletem outra tendência da época para as composições de Choro, que era a estrutura em três partes (A – B – C), sendo a terceira (parte C), indicada como “trio” por Octávio Dutra. No ambiente do Choro, essas três partes eram executadas enquanto “Forma Rondó”, onde havia a repetição da parte A antes de um episódio novo como B ou C, além desse A ser acrescido de variações da melodia sempre que reapresentada.

Além das variações melódicas localizadas geralmente na parte A, os contrastes entre as partes da peça eram essenciais e presentes nas execuções de Choros enquanto conteúdo rítmico-melódico, mas geralmente com modulações harmônicas para os tons vizinhos à tonalidade inicial da peça. Nas composições de Octávio Dutra não é diferente, pois ele apresenta modulações entre as partes para a dominante, tônica menor ou maior, relativa menor e maior, dependendo da tônica inicial da peça, para tons distantes. O que era raro acontecer.

O exemplo a seguir do Choro “Acorda Diamantina” apresenta destacado em vermelho todos estes elementos indicativos citados:

Figura 2 Choro Acorda Diamantina de Octávio Dutra

CHORO "ACORDA, DIAMANTINA!..." DE OCTAVIO DUTRA

MODIO

FIM

TRIO

A0 E TRIO

A0 E FIM

Os títulos de seus Choros referem-se geralmente à situações do cotidiano ou mesmo dedicatórias para amigos, colegas de profissão, alunos entre outras personalidades, como se percebe nas músicas “Michola comeu a isca”, dedicada ao flautista Leopoldo Michola; Mignon, dedicada ao flautista Dante Santoro; “Ahi canta feio”, dedicada à Antonio. F. Feijó, além de “Sahe Canta Feio”, e as mais famosas “Terror dos facões” e “Celina”. “Terror dos Facões”, por sua vez foi dedicada aos “bons músicos” da época, pois era de difícil execução e os considerados maus músicos ou “facões” nem se atreviam a executar, e “Celina”, o sucesso de vendas de discos dedicada segundo Souza (2010, p. 152), à uma finada filha do Major Firmino José Rodrigues.

Seu legado, enquanto gravações de áudios, foi relacionado às gravadoras Hartlieb, Casa Edison, Odeon e Record, juntamente com o grupo Terror dos Facões, datadas a partir de 1913. Em Choros gravados, percebe-se que ele não faz uso da improvisação (variações geralmente no retorno à parte A conforme explicado anteriormente), marcando uma predileção e estilo interpretativo, que desconsidera esse forte elemento da linguagem do gênero.

A importância de Octávio Dutra e do grupo Terror dos Facões é notada nas palavras de Henrique Cazes, quando o mesmo coloca que, “embora o choro fosse um fenômeno carioca, algumas das melhores gravações dessa época são do grupo gaúcho Terror dos Facões, organizado em Porto Alegre pelo violonista, compositor e teatrólogo Otávio Dutra (1884-1937)”, (CAZES, 1999, p. 43). Complementa dizendo que, “Dutra é compositor de muitas valsas e pelo menos uma ótima polca (aliás, já quase um Choro como forma), intitulada “*Olha o Poste*”. Em uma gravação de 1913, o Terror dos Facões troca a habitual flauta solista por um bandolinista virtuose, infelizmente não identificado” (CAZES, 1999, p. 43).

A gravação que Cazes se refere como ocorrendo a troca da flauta solista pelo bandolim é na mazurca “Coração que fala”, onde ele mesmo, Octávio Dutra, está tocando bandolim e Honório da Silva assume o violão. Nessa faixa do disco da Casa Edison há uma execução em formato duo com o violão assumindo o acompanhamento harmônico, e o bandolim atuando como solista nas mãos do próprio Octávio Dutra, diferentemente das demais faixas que são executadas por todo o grupo.

Segundo Vedana (2000, p. 17-21), o grupo Terror dos Facões foi criado com o intuito de mostrar que era possível formar um conjunto composto com alunos que tocassem bem e com afinação perfeita, tendo sido organizado por Octávio Dutra por volta de 1911 e 1912. Dos músicos iniciais do grupo estavam Arnaldo Dutra (nascido em 1889, foi ator, teatrólogo,

músico, professor, funcionário público, jornalista, médico e líder político ligado a imprensa negra e a imprensa operária, com estreita ligação com o “maior veículo de comunicação do movimento negro do Rio Grande do Sul, o jornal *O Exemplo*. Filho de homem branco, pertencente a uma família tradicional, e de mulher negra ex-escrava, o intelectual e militante Dutra escolheu construir uma trajetória marcada pela luta contra o preconceito de cor e pela defesa dos interesses da comunidade negra e da população pobre” (BOHRER, 2017) seu irmão (cavaquinho); Honório Ferreira da Silva (violão), e mais o bandolim de Octávio Dutra” (CÔRTEZ, 2001, p. 32). O grupo sucedeu o Bando do Octávio e está inserido em uma segunda fase da vida de Octávio Dutra, destacando-se pelo virtuosismo em apresentações e gravações, essas por sua vez realizadas pela Casa Hartlieb, Casa Edison e A Eléctrica, a partir do ano de 1913.

Sua formação inicial contava com Otávio Dutra (violão e bandolim), Creso de Barros e José Xavier Bastos (flauta), Honório Ferreira da Silva e Pedro Neves (violão), e Arnaldo Dutra (cavaquinho) estando diretamente conectada ao quarteto ideal do Choro, formado por dois violões, flauta e cavaquinho. Com o tempo, novos instrumentistas e instrumentos foram passando pelo grupo, estando entre eles os violonistas Pedro Neves, Waltrude Paes, os violinistas Fernando Andrade, Policarpo Santos, o violinista e pianista Augusto Vasseur e o cantor Benjamin Neves, entre outros. Nas gravações da Casa Hartlieb & Irmãos, bem como da Casa Edison e A Eléctrica, a formação conta com Arnaldo Dutra (Cavaquinho), Creso de Barros (Flauta), Honório da Silva (Violão), José Xavier Bastos – Cazuza – (Flauta), Octávio Dutra (Violão), oriundos da formação inicial.

Figura 3 – Grupo Terror dos Facões



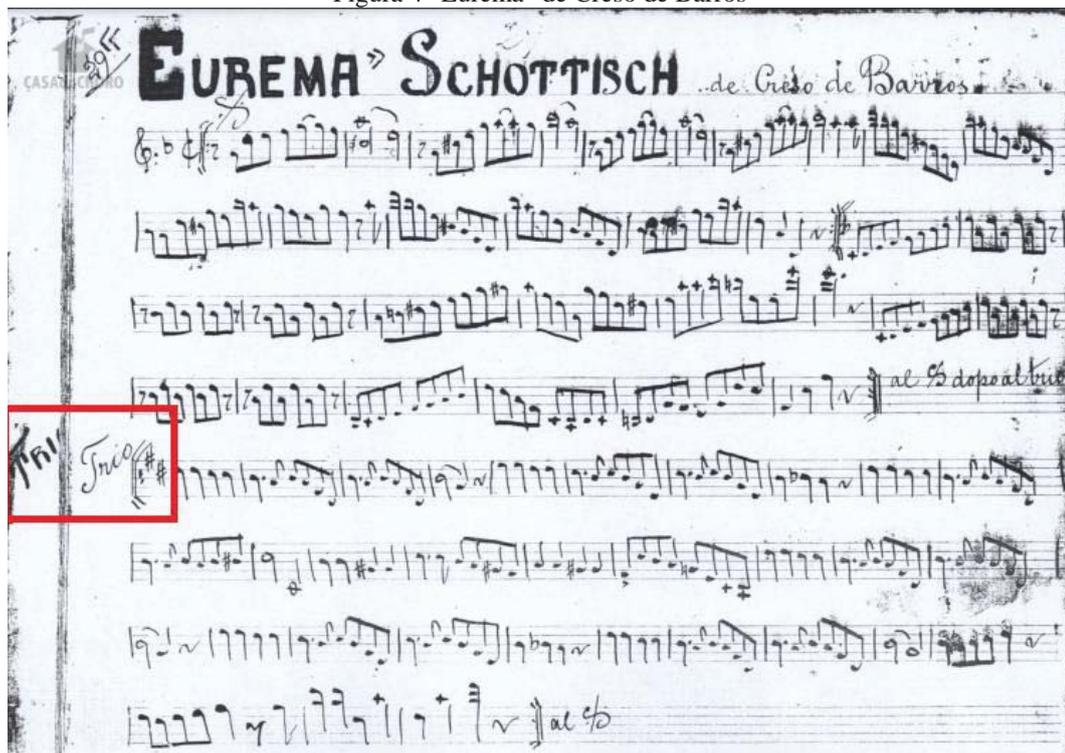
Fonte: <https://matinal.news/arthur-de-faria-serie-as-origens-parte-xiv/>.

Entre os integrantes do grupo O Terror dos Facões, destacou-se Arnaldo Dutra por suas diversas ocupações e circularidade por diferentes espaços sociais e vida cultural na comunidade negra de Porto Alegre. Conforme nos conta Bohrer (2017, p. 5), ele foi funcionário dos Correios e Telégrafos de Porto Alegre, médico, articulista do jornal “O Exemplo”, além de ter trabalhado nos jornais O Imparcial e Gazeta do Povo.

Atuou no meio teatral, musical e de blocos carnavalescos da cidade, realizando inúmeras gravações com o grupo o Terror dos Facões, liderado por seu irmão Octávio Dutra. Tocava vários instrumentos de corda com maior destaque para o cavaquinho, no qual deixou gravações desempenhando a função da base rítmico-harmônica.

Sobre o flautista Creso de Barros, encontrou-se no site Casa do Choro a partitura de um schottisch intitulado “Eurema”, composto em três partes, onde a parte C segue descrita, assim como nas demais obras de Octávio Dutra como “trio”. Essa composição foi gravada pelo grupo Terror dos Facões no ano de 1913, e também pode ser encontrada no acervo do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB), juntamente com outras duas composições, sendo uma valsa intitulada Noêmia – que também foi gravada pelo grupo “Terror dos Facões” no ano de 1913 –, e “Como há de ser”, composta em três partes com solo de flauta, possivelmente interpretada por Creso de Barros, em parceria com Octávio Dutra.

Figura 4 "Eurema" de Creso de Barros



Fonte: Casa do Choro

O flautista José Xavier Bastos era natural de Porto Alegre, tendo dividido a função de flautista do grupo Terror dos Facões com Creso de Barros e, deixando além das gravações já mencionadas, uma composição intitulada “Areada”. Essa polca foi registrada no ano de 1911 e gravada pelo Terror dos Facões no ano de 1913, apresentando-se também em três partes com execução na Forma Rondó, conforme gravação em disco da Casa Edison.

Das gravações do Terror dos Facões gostaríamos de destacar “Coração de Ouro” de Octávio Dutra, “És Minha” de J. Teixeira Gomes, “Noêmia” de Creso de Barros, “Republicana” de Octávio Dutra assim como as participações de Octávio Dutra, José Pereira da Silveira e outro compositor rio-grandense chamado Otávio Coberte Lewis. Esse último apresenta uma composição em ritmo de “chótis/schottisch”, intitulada “Oscarina”, datando do ano de 1913 e sendo interpretada pelo grupo Terror dos Facões em disco da Casa Edison.

Compõem ainda o cenário musical de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul nessas duas primeiras décadas alguns grupos musicais que não conseguimos encontrar maiores informações devido à dificuldade de acesso as fontes durante o período da pesquisa, mas que deixaram inúmeras gravações. Esses grupos são: Os Fanáticos, Grupo Rio-Grandense, Grupo Hamburguez, Grupo Cahyense, Grupo Alegria, Grupo Bailante, Choroso, Capellista, Diamantino, Faceiro, Gaúcho, Grenat, Infernal, Lyra, Mundo Novo, Porto-alegrense, Regional Francisco Lima, Riograndense e Sulferino.

Além desses grupos, os artistas da Casa Eléctrica formavam diferentes agrupamentos para as mais variadas gravações, como duos, trios, quartetos e até números maiores que se somavam aos grupos citados acima em gravações de vários estilos e gêneros em voga na época como polcas, valsas, mazurcas, schottisches, havaneiras, dobrados, entre outros que estavam na base do repertório dos grupos de Choro. Isso nos leva a afirmar que esses grupos e suas gravações já apresentavam os elementos característicos do Choro presentes em interpretações como o tango “Só no Choro” executado pelo Sexteto da Casa A Eléctrica no ano de 1914.

Instalada no ano de 1908, a casa A Eléctrica passou, segundo Santos (2011, p. 42), de um bazar onde se podia comprar discos, gramofones e lâmpadas para gravadora, em 1913, e fabricante de discos no ano de 1914. Sua importância para o cenário musical é percebida quando se lê que ela foi “[...] no caso de Porto Alegre, uma dessas instituições que alterou as formas de se produzir, receber, aprender e escutar música. Assim, a fábrica estruturou de diferentes maneiras a música e a percepção sonora dos habitantes da capital” (SANTOS, 2011, p. 47).

Dos grupos e instrumentistas que gravaram para a Casa A Eléctrica destacam-se o Grupo Faceiro, com a música “Flor do Abacate”, do compositor Álvaro Sandim “Santini”, “Elétrico” de Crescêncio Brasil, “Não Julguei-te Assim”, de Juvenal Doliva Silva a valsa “Glorinha” de Romeu Silva; “Flausina” de Pedro Galdino que apresentam gravações pelo grupo nos anos de 1913 e 1916, pelos selos Gaúcho e Phoenix, além do Grupo Sulferino, que contava com uma formação baseada em saxofone, flauta, cavaquinho e violão, e gravou dezenas de músicas onde 28 delas podem ser acessadas no acervo do Instituto Moreira Salles. Essas composições já traziam as características que o Choro carioca apresentava como a maneira leve, brejeira, sincopada e abasileirada presente nas interpretações de schottisch, mazurcas, polkas e valsas. Falamos aqui também de características rítmico-melódicas como a presença de síncope, motivos e frases que fariam parte da linguagem do Choro, bem como a estrutura em 3 partes e execução na Forma Rondó que apresentava novos conteúdos temáticos nas mudanças de partes (A – B – C) da peça.

As gravações das músicas “Entra com Teu Jogo”, de A. C. Lima e “Carinhos Santos” de Romeu Silva realizadas pelo grupo Sulferino no ano de 1913, são um prato cheio para essas constatações que nos levam a crer que se tratavam de Choros. Nessa mesma perspectiva, está o Grupo Diamantino, que utilizou na gravação das músicas “Só contigo quero viver” (esta mesma obra em execução pelo grupo Phoenix no ano de 1914 apresenta mesma instrumentação acrescida de piano com características sonoras próprias de Choro). Do mesmo grupo podem se citar as músicas “Não sei teu nome”; “Minha Aurora” e “Escada do Céu” do compositor Antônio Picucci, “Arte e Manha”, “Avacalhado”, a formação do quarteto ideal do Choro instituído com flauta, cavaquinho e violão, lembrando que a gravação data do ano de 1913, pela Casa A Eléctrica.

Ainda sobre a casa A Eléctrica e suas gravações realizadas entre os anos de 1913 e 1916, Arthur de Faria em seu texto “A utopia da Casa Eléctrica”, aponta que um dos gêneros mais populares na década de 1910, pelo pressuposto da quantidade de registros sonoros, foi o Choro. O pesquisador acena para a exclusão de gravações feitas na Argentina, São Paulo ou Rio de Janeiro, bem como relançamentos de uma mesma gravação e gravações de determinados artistas relançados sob diferentes nomes fantasias chegando ao ritmo da valsa

[...] com 129 registros. Empatadas em segundo, equânimes 69 modinhas (ok, quase qualquer música lenta brasileira cantada podia ser chamada de modinha) e 69 polcas. Aí vêm 53 schottischs, 47 mazurkas e 40 tangos brasileiros/tanguinhos (como se viu, tangos, tanguinhos e polcas são hoje escutáveis como choro): 109 choros, portanto. Mais duas gravações com esse nome mesmo, *choro*, e chegamos a 111 “choros” (FARIA, 2020b).

Além disso, o autor corrobora com nossa tese de que o Choro já fazia parte do cenário de Porto Alegre, mesmo que ainda de maneira disfarçada, no que se refere à nomenclatura das obras, quando afirma que

Mudando de foco: cidade chorona por excelência, a Porto Alegre da *Belle Époque* gravaria centenas de discos com o nascente gênero, ainda que na época raramente fosse chamado por esse nome. Hoje a gente escuta e soa como um chorinho, mas, na real pode ser tanguinho, tango brasileiro, polca-tango, tango-choro, polca ou mesmo polca-choro (FARIA, 2020b).

Considerando as gravações de Choro, nota-se que na relação com a cultura musical, em âmbito nacional, “Porto Alegre estava absolutamente integrada ao conceito nacional de música brasileira já na década de 1910. O que é, no mínimo, espantoso, num país desse tamanho, tão centralizado administrativamente e com uma indústria cultural que minimamente se esboçava” (FARIA, 2020b).

Cabe salientar que, na maior parte das gravações em que Octávio Dutra participou, sua atuação é essencialmente como violonista, salvo raras exceções, em que trocava de instrumento, passando para o bandolim, onde mostrava grande virtuosismo. Nesse sentido, grande parte delas são executadas juntamente com o grupo Terror dos Facões, sendo raras também as obras em que a formação é alterada, tocando-se em dueto, por exemplo.

Em suas gravações, assim como em suas partituras, percebem-se o enquadramento estrutural das frases musicais, bem como os padrões rítmico-melódicos aliados à síncope que caracteriza a música brasileira e o Choro. Além disso, a condução por meio de linhas melódicas que interligam os acordes da harmonia na baixaria do violão, tão característico do gênero, é outro aspecto importante que se soma ao direcionamento da composição para determinado instrumento solista (flautas, cavaquinho, violão, bandolim entre outros), explorando todos os recursos possíveis dos instrumentos.

Para finalizar este subcapítulo, cabe mencionar o falecimento de Octávio Dutra em 9 de julho de 1937, e a grande repercussão ocorrida na imprensa e crônica local e nacional, que segundo Arthur de Faria representou o fim de “uma era musical de Porto Alegre. Era um tempo de compositores conhecidos que tinham grande influência na música da cidade. Foi uma cena muito própria, que se desmanchou com a tentativa do Estado Novo de unificar o Brasil a partir do Rio de Janeiro, definindo lá que música brasileira seria sinônimo de música carioca. [...]” (apud LUCCHESI, 2016). Octávio tinha uma vida de boemia e morreu na pobreza, sem deixar bens materiais para a família, sendo que sua esposa e filha foram à São Paulo para vender as partituras do músico após a sua morte, para ajudar em seu sustento.

2.2 Entre bares, cafés e confeitarias, o som dos grupos de Choro e Orquestras de Jazz

A música avança por entre salões das requintadas confeitarias e cafés, ganhando a Rua da Praia em valsas, tangos, chorinhos e qualquer que seja a moda nesta Porto Alegre, início dos anos 20, com seus quase 180 mil habitantes...

Luiz Artur Ferraretto

Vê-se na década de 1920, o surgimento das orquestras de jazz como uma extensão das orquestras que já atuavam nos cinemas, juntamente com grupos, foram influenciados pelo gênero surgido nos EUA, e que na sua composição contavam com músicos oriundos do ambiente do Choro. Neste decênio viu-se também a migração destas mesmas orquestras de Jazz que atuavam no cinema mudo para as rádios, dividindo o espaço com os populares grupos regionais já na década de 1930.

Nesse sentido, os grupos de Choro sentiram o impacto da chegada do Jazz ao país pela nova demanda musical influenciada por esse formato instrumental e sonoro, que ganharia amplo consumo. Motivados pela necessidade de sustento, muitos músicos continuariam circulando entre esses diferentes ambientes sonoros do Jazz e do Choro, acentuando a fusão de elementos estilísticos desses dois universos sonoros, através da sua atuação e versatilidade.

É uma década que apresenta um número maior de instrumentistas e compositores ligados à música instrumental e, conseqüentemente, ao Choro, causando um aumento do campo de trabalho na cidade. Com as *jazz-bands* ou orquestras de jazz mais presentes no cenário musical porto-alegrense, e a influência do grupo carioca os Oito Batutas, alguns novos instrumentos (o saxofone é um deles), até então pontualmente utilizados nos grupos de Choro, foram incorporados de forma mais sistemática.

Além dos cinemas terem sido palco para o Choro em Porto Alegre, os cafés e confeitarias como a Rocco e a Colombo, e os cassinos e cabarés como Moulin Rouge e Os Caçadores, foram a casa do gênero nas primeiras décadas do século XX. Somam-se aos anteriores o Café Guarani, a Confeitaria Rosicler, o Café A Barrosa, Café Independente, a Confeitaria Central, o Bar Americano, onde circularam dezenas de músicos com seus conjuntos formados por uma grande diversidade instrumental e também estilística.

Porto Alegre oferecia campo de trabalho vasto e a música embalava a cidade em meio à consolidação do Choro enquanto gênero musical no Rio Grande do Sul “depois de aparecer em várias gravações e partituras ligado a outros ritmos como ‘Tango-Choro’ ou ‘Polka-Choro’” (MANN, 2002, p. 6). Interessante apontar que, dos altos da galeria do Café Colombo,

seria criado com iniciativa de mais de trinta músicos, no ano de 1920, mais especificamente no dia 31 de dezembro, o Centro Musical Porto-alegrense (MANN, 2002, p. 6), em uma década que veria surgir ainda o “Regional Espia Só”, idealizado por Albino E. da Rosa e que, mais tarde, se tornaria “Jazz Espia Só”.

Nesse decênio Octávio Dutra torna-se o pioneiro na atividade de direção artístico-musical na radiofonia do Rio Grande do Sul, atuando como arranjador musical na Rádio Gaúcha, criando o grupo “Guarda Velha”, que acompanhava cantores e participava da programação ao vivo da rádio. Referente ao grupo Guarda Velha, bem como o Terror dos Facões e ao próprio Octávio Dutra, encontram-se disponíveis no Acervo Octávio Dutra no sítio Clube do Choro de Pelotas, inúmeros Cadernos de Partituras de composições de Octávio Dutra para diversos instrumentos e instrumentistas.

Uma coleção ampla, original e digitalizada de dezenas de composições de Octávio Dutra e alguns outros compositores, voltadas tanto de sambas, modinhas e marchas, quanto choros (esse em muitas composições tratado como tango, polka, valsa), porém, muitas vezes também registrado como tal. Além disso, são cadernos de instrumentistas como os flautistas João Rampf e Vicente Lua Cheia, o saxofonista Periquito, Diocavina Dutra e o próprio Octávio.

Movidos pelas jazz bands e seus band leaders, surgem no Brasil e em Porto Alegre os primeiros grupos musicais desse estilo, como o já citado Espia Só Jazz Band, além de outros como a Rei Jazz Band, a Royal Jazz Band, a Jazz Band Guarani, a Jazz Band Real e a Jazz Band Cruzeiro” (VEDANA, 1987, p. 65). Logo, os espaços acima citados contariam com uma diversidade bastante grande de formações instrumentais que variavam entre duetos, trios e até grupos, e orquestras com média de 10 integrantes. Além das orquestras acima citadas, atuaram nesses espaços a Orquestra de Pedro Ludwing e nomes que estarão ligados diretamente com o Choro nesta década, como Paulo Coelho, Marino dos Santos, entre outros.

O “Jazz Espia Só” foi um desses grupos que teve sua criação vinculada à figura do flautista Albino Rosa, no início da década de 1920, inicialmente como “Regional Espia Só”, migrando posteriormente para “Jazz Espia Só”. Em sua primeira fase esteve diretamente ligado ao meio carnavalesco, serenatas e serestas, onde o Choro era a base do repertório, porém como “Jazz Espia Só”, algumas mudanças por influência do Jazz ocorreram principalmente na instrumentação, sendo acrescentados saxofones, trompetes, trombones, banjo, bateria, contrabaixo, tuba, além de um cantor.

Com o abandono da utilização de instrumentos como o cavaquinho, os arranjos seriam modificados para incorporarem essa nova formação instrumental e, também novos ritmos,

entre eles o charleston, o one-steps, mais tarde o fox-trot e o ragtime, porém, não abandonando as valsas, polcas, tangos, havaneiras e choros. Isso nos coloca frente a uma fase onde o Choro é inserido em um novo contexto de formação instrumental, que o conecta, principalmente pelo elemento tímbrico ao Jazz, e por consequência à incorporação de sua linguagem rítmica, e por vezes harmônica e estrutural.

Figura 5 – Espia Só Jazz



Fonte: Vedana (1987, p. 99).

Nesta década o que ocorreu foi que, basicamente os grupos de Choro e as Orquestras de Jazz seriam compostos, em grande parte, pelos mesmos instrumentistas que, vivendo profissionalmente de música, atuavam em ambas as frentes. Um movimento que se manteria ativo por décadas empregando grupos, orquestras e outras formações musicais, não somente em Porto Alegre, mas em outras cidades do Rio Grande do Sul, como Pelotas.

A critério de citação, tomando-se por referência a pesquisa realizada por Hardy Vedana (1987, p. 52-64) onde se encontra uma extensa lista de locais, grupos e instrumentistas que atuaram em Porto Alegre, entre as décadas de 1910 e 1960, completam a lista de estabelecimentos que apresentavam música ao vivo entre as décadas de 1930 à 1970: Café Colombo, Bar Americano, Café Paulista, Comboniere Woltmann, Café Vera Cruz, Café Rosicler, Café Central, Café Pássaro Azul, Café Coroa, Café Florida, Sorveteria Antonello, Bar Danúbio, Bar Grenal, Bar Balú, Café Natal, Café 17, Café Gaúcho, Café Cinelândia, Café

Nacional, Confeitaria Cacique, Confeitaria Quitandinha, Café Guarani, Indiana, Boi da Brasa, Renner e Churrascaria Laçador.

2.3 A Era do Rádio, a expansão do Choro através da radiofonia e os chorões que marcaram a primeira metade do século XX no Rio Grande do Sul

Dante Santoro, Radamés Gnattali e Paulo Coelho, foram os primeiros grandes nomes porto-alegrenses de uma geração que viu nascer e crescer o mais importante veículo de comunicação de música em qualquer canto do mundo: o rádio. Do final dos anos 1920 até o começo da década de 50, ele foi tão importante para o desenvolvimento da cultura brasileira, que a época ficou conhecida como *A Era do Rádio*.

Arthur de Faria

É nesse período conhecido como a “Era do Rádio” que o Choro encontra seu momento mais profícuo e, por consequência, de expansão entre o grande público gozando de um ambiente de prestígio não vivenciado até então. O rádio tornou-se um importante mercado de trabalho, impulsionando não somente a profissão do músico e outros artistas que nele estavam envolvidos, mas também a criação de grupos musicais de diferentes gêneros e estilos musicais como o Choro.

Em rápida retrospectiva sobre o rádio no Brasil, a primeira transmissão radiofônica ocorreu em 1922, e no ano seguinte a instalação da primeira emissora brasileira chamada Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Denominação essa (sociedade ou clube), que era adotada por serem financiadas por associados e que seguiria sendo usado para as novas emissoras que surgiriam em São Paulo, Paraná, Pernambuco e não diferente no Rio Grande do Sul, com a Rádio Sociedade Rio-grandense em 1924.

Segundo Ferraretto (2002, p. 16), as primeiras rádios a surgirem no Rio Grande do Sul foram: a Rádio Sociedade Rio-grandense, em Porto Alegre (1924); a Sociedade Rádio Pelotense em Pelotas (1925); a Rádio Sociedade Gaúcha em Porto Alegre (1927); a Rádio Difusora Porto-alegrense, em Porto Alegre (1934), e a Rádio Sociedade Farroupilha, também em Porto Alegre (1935). A partir delas surgiria a Rádio Cultura Riograndina em Rio Grande (1942); a Rádio Santa Cruz em Santa Cruz do Sul (1946); a Rádio Passo Fundo das Emissoras Reunidas (1946), e a Rádio Minuano de Rio Grande (1950). Na década de 1950 seguiu com a Rádio Independente de Lajeado (1951); a Rádio Itai de Porto Alegre (1952); a Rádio Canoas (1955); a Rádio Guaíba (1957), e a Rádio da Universidade (UFRGS), em 1957.

O cenário radiofônico do Rio Grande do Sul segundo Ferraretto (2002, p. 17), apresentou três momentos distintos: o primeiro marcado pela curiosidade e idealismo das elites da época sobre a nova tecnologia; o segundo onde parte destas elites viram a possibilidade de investimento financeiro ligado às questões políticas e, o terceiro onde as emissoras se firmam constituindo um mercado próprio. A primeira fase localiza-se até meados da década de 1930, e a segunda e terceira estendem-se até o final da década de 1940, quando “a programação ganha gradativamente contornos mais definidos, predominando o espetáculo – radioteatro especialmente, além dos humorísticos e programas de auditório” (FERRARETTO, 2002, p. 17).

Até os primeiros anos da década de 1930 as rádios seguiram uma estrutura organizada em quartos de hora (ou múltiplos dela) onde se alternavam as atrações e pela falta de artistas para executarem de forma sistemática a música ao vivo a solução foi a sonorização através da reprodução de discos. A partir de então, ocorreu a consolidação da música ao vivo dentro da programação, através de orquestras que executavam diferentes gêneros e estilos musicais, e pequenos grupos instrumentais acompanhando os mais diferentes solistas. Surgem aí os grupos “Regionais de Choro”.

Segundo Diniz (2003, p. 31-33), os grupos regionais que surgiram nessa época eram conhecidos assim pela associação da instrumentação com a música regional sendo, na época, a principal mão-de-obra desses programas de rádio. “Tapavam buracos” na programação improvisando o que fosse preciso tocar, mostrando versatilidade de repertório e acompanhando cantores de diferentes gêneros e estilos musicais. A instrumentação básica desses grupos continha violões, cavaquinho, percussão e instrumento solista como flauta, clarinete, saxofone, entre outros, aliados ao caráter da música regional como, por exemplo, o acordeom.

O termo regional no contexto dos grupos que atuavam nas rádios está relacionado à

[...] sonoridade e estética do grupo às mudanças que marcaram a música popular, no seu trânsito do rural ao urbano. Segundo o músico e pesquisador Sérgio Prata, tal designação se deve à vestimenta e à estética dos primeiros conjuntos urbanos, como os Turnunas da Mauriceia, o Bando dos Tangarás, o Bando dos Caxangás e, até mesmo, os Oito Batutas, antes de sua excursão a Paris. Pixinguinha, Noel Rosa e Almirante foram alguns dos integrantes desses grupos que, paradoxalmente, inauguravam uma estética da música popular urbana (PESSOA, 2019, p. 167).

Durante as décadas de 1930 e 1940 existiram inúmeros grupos regionais espalhados por diversas cidades brasileiras, sendo que apenas

[...] no eixo Rio-São Paulo podem se apontar como os mais importantes do Rio de Janeiro os dirigidos por Claudionor Cruz, Dante Santoro, Luperce Miranda, Luís Americano, Pereira Filho, Rogério Guimarães (outro canhoto), Waldir Azevedo e o da Mayrink Veiga (quando então contou com a presença de Pixinguinha), além dos regionais de Benedito Lacerda e Canhoto. Já em São Paulo, destacaram-se os de Antônio Rago, Zezinho, (José do Patrocínio de Oliveira, à época da Tupi, e o famoso regional da Record, liderado pelo violonista Armandinho (Armando Neves) e complementado por Rago, Zezinho, Ernesto, Sute e Penosa (SEVERIANO, 2008, p. 257-258).

Conforme se pode verificar, o conteúdo musical apresentado pelas rádios buscava contemplar obras de caráter erudito e popular, alternando composições nacionais e de outros países (europeias predominavam), com execuções ao vivo e reprodução de discos. Na programação da Rádio Sociedade Rio-grandense notou-se a presença da música ao vivo através de uma orquestra que executava essencialmente músicas nacionais, mas não deixando de apresentar os modismos da época como o próprio Jazz e Choro.

Em sua programação inicial, datando do ano de 1934, a Rádio Difusora Porto-alegrense “populariza suas irradiações, incluindo, com frequência, sambas, emboladas, cateretês, chorinhos, tangos, valsas e rumbas [...]. Mescla música gravada com apresentações das suas orquestras ou conjuntos: a Típica, a de Salão e o Jazz” (FERRARETTO, 2002, p. 107). Já a Rádio Gaúcha (que permaneceu absoluta por quase uma década na capital), contava com Octávio Dutra na direção musical e outros músicos de prestígio como Paulo Coelho, Paulino Mathias, além do Regional do Piratini, formado por nomes como os próprios Piratini na flauta, e Octávio Dutra no violão, Carne Assada no cavaquinho, Periquito também na flauta, sax e clarinete e Caco Velho no pandeiro. Regional, que no ano de 1934 transferir-se-ia para a Rádio Difusora, juntamente com Octávio Dutra, para criar uma nova formação em quarteto.

Os grupos musicais que atuavam nas rádios apresentavam grande versatilidade no que se refere à execução de diferentes gêneros e estilos musicais, podendo uma orquestra que executava essencialmente música erudita vir a tocar gêneros e ritmos musicais populares como sambas, choros e Jazz. A partir de meados da década de 1940, as apresentações musicais saíam dos espaços dos estúdios para tomarem os palcos dos auditórios, e serem apreciadas por uma diversidade maior de classes sociais (FERRARETTO, 2002, p. 163).

Até fins da década de 1950 as rádios que lideraram e rivalizaram no cenário porto-alegrense foram a Gaúcha, a Difusora e a Farrroupilha, disputando a audiência e também o melhor cast musical. Esse momento protagonizou inúmeras transferências de músicos e grupos de uma rádio para outra, em meio a um novo momento em termos de organização, mais voltado ao conceito de empresa e foco na publicidade como fonte de recursos, oxigenada

pela inauguração da Rádio Farroupilha em 1935, e sua importação de dezenas de artistas de São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires.

Na Rádio Gaúcha, entre os anos de 1927 e 1934, Octávio Dutra atuou como diretor de programação musical, somando-se aos músicos “Paulo Coelho (piano), Nilo Ruschel e Alcides Gonçalves (cantores), Paulino Mathias (sax e clarinete), e atrações como o Regional do Piratini” (FARIA, 2021b, [s.p.]). A formação do Regional do Piratini contava com “[...] Dutra no violão, Piratini na flauta, seu irmão Periquito na outra flauta, clarinete, sax alto e sax tenor, Carne Assada no cavaquinho e, no pandeiro, o futuro cantor Caco Velho [...]” (FARIA, 2021b, [s.p.]).

No ano de 1934 o regional se transferiu para a Rádio Difusora, em uma nova formação em quarteto que contava com “Carne Assada”, “Caco Velho”, “Japonês” e “Piratini”, sendo que no ano de 1938 já estaria em nova casa na Rádio Farroupilha, onde Piratini permaneceria até sua morte, no ano de 1953, quando o regional se transformaria em Regional do Carne Assada, conforme Faria (2021b, [s.p.]).

Em 1939 a Difusora contava com o Regional formado por “Bide” e “Zé” nos violões, Rui Villiati na flauta, Paulo no cavaquinho, Mauro no pandeiro, e criava seu Jazz com direção de Romeu Fossati. No ano seguinte, contratava para o Regional o violonista Nelson Lucena, e em 1948, o grupo estaria formado por Almirante e Waldemar “Dedé” nos violões, “Carne Assada” no cavaquinho, “Paciência” no pandeiro.

Para a sua inauguração em 1935, A Rádio Farroupilha contratou o Regional do Lupicínio Rodrigues, que contava com nomes como Alcebíades Machado (Bide) no cavaquinho, Edgar e João Madame no violão, Rui Viliatti na flauta, Baião no pandeiro e Lupicínio Rodrigues no canto e pandeiro. Nesse mesmo ano, a emissora contratou junto à Rádio Gaúcha o grupo de Jazz de Paulo Coelho, que também poderia ser considerado um misto de Regional e Melódico, formado pelos músicos “Paulo Coelho (piano), Marino dos Santos (sax alto), Flávio Corrêa (baixo acústico), Juvenal Gonçalves (pandeiro), e “Antoninho” Gonçalves (violão)” (VEDANA, 1987, p. 155).

Na década de 1950, esteve no posto de diretor do Regional da rádio, o tupaciretanense Alcides Macedo ou, como ficou conhecido, “maestro Macedinho”, que liderou o grupo composto por nomes como, Arthur Elsner no acordeom e Antoninho Maciel no violão. Após sua passagem pela rádio, quem assumiu o seu posto na liderança do Regional foi o compositor e flautista Plauto Cruz, que marcaria seu nome na história do Choro como o “Mago da Flauta”.

Nessa mesma rádio, na década de 1950, existiu o Regional de Antoninho Maciel que

[...] que era formado por dois violões, Zico e Japonês, e pandeiro de Tatão e o cavaquinho do próprio Antoninho Maciel. Esse Regional, que fazia parte do elenco de contratados da Rádio Farroupilha, na fase em que pertenceu aos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, acompanhou a apresentação de inúmeros artistas de renome nacional da época, como Nelson Gonçalves, Elizabeth Cardoso, Emilinha Borba, Linda e Dircinha Batista, entre tantos mais (JÚNIOR, 2010, [s.p.]).

Antoninho Maciel por sua vez foi cavaquinista, violonista, compositor, professor na capital, além de integrante do Clube do Choro de Porto Alegre, tendo se destacado principalmente como violonista e cavaquinista nas décadas de 1950 e 1960. No ano de 2008 foi homenageado com o espetáculo musical “Choros, Sambas e Bossas”, em evento que contou com a participação de nomes como Plauto Cruz, Rodrigo Piva entre outros.

Segundo Vedana (1987, p. 157), o Regional do Piratini contava ainda com “Veludo” no pandeiro, “Macedinho” no clarinete e/ou “Chaguinhas” no pistão, além de Cardoso no violão, que substituiu “Japonês” quando esse último se aposentou. Já por volta do ano de 1958, chegou ainda “Acolchoado” tocando baixo acústico, permanecendo a formação com “Zico”, “Antoninho” Maciel, Cardoso, Plauto Cruz, “Veludo”, “Acolchoado” e Alemão Reckziegel.

Surgida no ano de 1952, a Rádio Itai também apresentaria seu regional liderado pelo violonista Aldo Braga, que nesse mesmo ano contaria com a participação de Plauto Cruz, na época com 23 anos de idade, segundo Borges (2005, [s.p.]). Contratado por Marino Esperança, Plauto Cruz juntou-se a Aldo Braga no cavaquinho e violão, Adão Belo contrabaixo, Sadi Queiroz no violão e, mais tarde, Paulinho Reckziegel. Plauto Cruz permaneceria nessa emissora até o ano de 1956, quando passaria a integrar o Regional da Rádio Farroupilha.

Kenny Braga, em seu livro Plauto Cruz, cita que após retornar do Paraná, onde tocou no Regional da Rádio Clube Paranaense por oito meses durante o ano de 1969, Plauto Cruz atuou no Regional da Rádio Real de Canoas. Esse, por sua vez que fora liderado pelo violonista Giba, contando ainda com “Ademar (cavaquinho), Alécio (violão), Antônio (pandeiro), Mário (surdo) e Ibanez (bandolim)” (BRAGA, 1985, p. 36).

Figura 6 – Regional da Rádio Real de Canoas



Fonte: <https://www.facebook.com/Pixinguinha-Rioclub-112431577162677>.

Segundo Vedana (1987, p. 158), em 1955 a Rádio Itaipó substituiria o Regional do Braguinha pelo grupo formado por Waldemar Oliveira, que contava com os seguintes músicos: Waldemar Oliveira no contrabaixo acústico, Pantera no “trombone”, Pedrinho na bateria, Giovani Porzzio no piano, “Braguinha” na guitarra elétrica e Lindomar no acordeom. Além disso, nessa mesma época, o regional da Rádio Gaúcha contou com o Regional do Paraná (nesse regional Plauto Cruz atuou entre os anos de 1961 e 1964) que atuou até o ano de 1968, quando foi extinto.

Sobre os grupos regionais, é interessante lembrar que eles não atuavam somente nas rádios, mas também em outros ambientes de entretenimento como cafés, bares e principalmente cabarés. Segundo Zé Carlos, um dos músicos dessa época:

Antigamente, eu me lembro, as boates que eu ia cantar, tinha orquestra ou regional. Ainda tinha a típica! E a paga era fixo! Eu toquei na Voluntários, era tudo na Voluntários os cabarés. É nos anos 50. Isso aí parou, praticamente, no fim dos anos 60. A Voluntários era a rua do cabarés de Porto Alegre, desde o início até o fim da rua, tinha oito cabarés, por aí. Mas parou [...]. E ficou muito caro pros donos de casa. Como eu falei: tinha a típica e tinha o conjunto melódico que tocava (PARADA, 2018, p. 45).

Na cidade de Pelotas, cabe destaque ao grupo Regional da Rádio Sociedade Pelotense, do qual foi encontrada apenas uma foto datando de 22 de julho de 1958. Na formação têm-se violões, cavaquinho, acordeom, pandeiro, bateria, contrabaixo acústico.

Figura 7 – Grupo Regional da Sociedade A. Rádio Pelotense (1958)



Fonte: https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/heloisa-helena-borges/3185-2/?perpage=15&order=ASC&orderby=date&pos=6&source_list=collection&ref=%2Facervodochorodepelotas%2Fheloisa-helena-borges%2F

Nessa mesma cidade, segue um registro fotográfico que aponta para a existência de um grupo musical com instrumentação de grupo regional, datando de 1937, onde está tocando flauta transversal o sul-rio-grandense Dante Santoro. Com ele estão Mauro Luz e Marília, sambista da Rádio Cultura de Pelotas, Darcy de Oliveira e o “Conjunto da Harmonia”, da referida emissora segundo (BONAVIDES, 2021, [s.p.]).

Figura 8 – Dante Santoro tocando na Rádio Cultura de Pelotas (1937)



Fonte: Carioca, 1937. Arquivo Nirez.

Apesar de inúmeros esforços, não foi possível ter acesso à registros sonoros desses grupos regionais para que pudessem ser feitas análises e, conseqüentemente, apontamentos acerca de suas características e, com elas aproximações e distanciamentos com os elementos regionais. Torna-se mais uma lacuna historiográfica a que novas pesquisas podem estar se debruçando e revelando ainda mais sobre a história da música do Rio Grande do Sul, não somente do Choro, mas sim do Jazz e de outros tantos gêneros que passaram pelas mãos desses inúmeros artistas e grupos atuantes durante esse período.

Já no ano de 1959, seria inaugurada a primeira emissora de televisão do Rio Grande do Sul, a TV Piratini, de propriedade do grupo “Diários e Emissoras Associadas”, que protagonizou o início de uma nova fase para o meio artístico da cidade. As próximas emissoras a surgirem no estado foram a TV Gaúcha em 1963, e a TV Difusora em 1969, fortalecendo o segmento em detrimento do rádio, perdia espaço juntamente com seus artistas, porém acerca desse assunto falaremos mais adiante.

Como apontado nas linhas anteriores, muitos foram os instrumentistas e compositores que estiveram ligados ao Choro neste período que compreende o primeiro cinquentenário do século XX no Rio Grande do Sul, porém, nem todos foram citados, e seus legados apresentados. Nas páginas que seguem poderemos conhecer um pouco mais destes artistas que contribuíram para a fixação e expansão do gênero nesse estado, deixando um importante legado que ainda não foi conhecido e reconhecido em sua real amplitude.

Na contramão da fama adquirida por muitos chorões como Plauto Cruz, Avendano Júnior ou até mesmo Waldir Azevedo e Pixinguinha, mas com um legado composicional de grande extensão voltado ao Choro, está o clarinetista, saxofonista e compositor Marcelino Corrêa. Ele nasceu em Santa Vitória do Palmar, em 06 de abril de 1900, e nas palavras de Hardy Vedana possui uma obra que, apesar de não ter sido gravada, é revestida de “grande beleza, inventividade e força no contexto genuíno da música popular brasileira” (VEDANA, 1987, p. 43).

O que faltou em termos de registros fonográficos de sua obra é compensado pela extensa quantidade de partituras que o compositor escreveu e deixou contando mais de oitenta choros (o que ainda, segundo nossa pesquisa é uma fração de tudo que produziu), disponíveis no Acervo da Casa do Choro. Segundo Faria (2021, [s.p.]), no ano de 1918 alistou-se para o exército em Jaguarão, transferindo-se em seguida para Juiz de Fora, onde se tornaria músico (clarinetista e depois saxofonista).

Estabelecido em Belo Horizonte, apesar de lhe terem sugerido se mudar para o Rio de Janeiro, onde poderia gravar suas composições (sim, nesse momento já estava compondo, e

ali já havia aprendido a tocar clarinete e depois sax), voltaria ao Rio Grande do Sul no ano de 1934. A partir daí

[...] chega a atuar profissionalmente até pelo menos 1949. Mas o que gostava mesmo era das infinitas rodas-de-choro com canjas de alguns dos músicos mais importantes da cidade, a quem impressionava com suas elaboradas e muitas vezes estranhas composições. Em alguns casos, elas chegavam a mudar alucinadamente de tom, derrubando qualquer músico desavisado (FARIA, 2021, [s.p.]).

Circulou principalmente entre gêneros como o Jazz e o Choro, enquanto músico profissional na capital rio-grandense, deixando sua obra praticamente intocada do ponto de vista dos registros sonoros. Os únicos que encontramos foram quando “em 1961, teve sua primeira composição gravada, a valsa Horizontina, pela Bandinha Os Carijós, no LP “No tempo das retretas”, da RCA Candem” (BRASILEIRA, 2021, [s.p.]). Logo após, as composições “Saudade daqueles tempos”, “Já tomei nota” e “Depois do carnaval”, foram inseridas na Coleção “Choro Carioca: Música do Brasil” produto derivado da Coleção “Princípios do Choro”, produzida pela Acari Records, para o selo Biscoito Fino, patrocinado pela Petrobrás e lançado no ano de 2002, contendo 132 obras de 74 compositores nascidos até o ano de 1905, em diversos estados brasileiros.

Os títulos de suas obras evidenciam situações do cotidiano ligadas à cidade de Porto Alegre e ao Rio Grande do Sul, assim como homenagens à amigos e companheiros de profissão. Entre elas podemos destacar “Michola Flauteando”, que foi dedicada ao flautista Michola; “Na Avenida Borges”, que faz referência à avenida da capital Porto Alegre; “Vedana com seus camangas”, uma homenagem ao amigo e parceiro de composições Hardy Vedana, além de “Breve Fechará”, que teria sido sua última composição, e o autor no título da obra já acenava para tal fato, conforme nos aponta Faria (2021, [s.p.]).

A grande maioria de seus Choros se apresentam compostos em duas partes, configurando uma Forma Binária (A e B), como reflexo de um período onde as influências do Jazz se faziam presentes no Choro, em elementos como ritmo, harmonia e forma. Segundo Matos (2012, p. 108-113), o Choro começou a ser composto em duas partes na contramão das três partes que eram a base para as composições de Choro até o momento, no aspecto rítmico melódico, figuras de semifusa e quiálteras foram aparecendo com maior frequência nas composições, e a harmonia tende a ser mais complexa com a presença de acordes mais dissonantes.

Sua obra é essencialmente composta de choros em ritmos como maxixe, valsa, polca, tango-brasileiro, polca-maxixada e polca-choro, que demonstram um estilo de composição em

sintonia com a vertente mais tradicional do gênero, oriunda do Rio de Janeiro. Como não foram encontrados registros fonográficos de suas interpretações do ponto de vista sonoro, não se poderá aprofundar questões ligadas às suas nuances enquanto instrumentista, porém enquanto registros escritos em partitura sua aproximação com o Choro carioca é notória.

Já o aluno de Octávio Dutra, Dante Santoro, nasceu em Porto Alegre, no dia 18 de junho de 1904, tendo permanecido em Porto Alegre até o ano de 1919, quando se transferiu para a capital Rio de Janeiro, permanecendo até por volta dos anos de 1921/1922, quando voltou à Porto Alegre. Foi aluno de teoria de Octávio Dutra e se destacou no Choro como flautista e compositor do gênero, tendo vivido em Porto Alegre até o ano de 1931, quando não se tem mais notícias suas na capital do Rio Grande do Sul.

No tempo em que esteve na cidade sulina participou do grupo “Os Batutas”, dirigido por Octávio Dutra, além de atuar em saraus, serenatas e concertos por inúmeras cidades do estado, recebendo o apelido de “canário rio-grandense”. Cabe salientar que, pesquisando sua atuação, antes mesmo de sua definitiva transferência para o Rio de Janeiro, o flautista esteve participando nas rádios do Rio de Janeiro e do Rio Grande do Sul, na Rádio Sociedade Gaúcha.

Sua relação com Octávio Dutra foi além de professor-aluno, tendo sido colega de profissão e divulgador de sua obra através da inserção das mesmas em seu repertório de apresentações, bem como em inúmeras gravações como “Saudades do Jango”, valsa de Octávio Dutra, com Dante Santoro (solo de flauta), acompanhado por Luperce Miranda (Bandolim) e Tuti e Manoel Lima (violões em disco Victor 33770 B (matriz 65946-1), gravado em 23.02.1934 e lançado em abril de 1934. Outras obras que podem ser citadas são *Beatriz*, valsa de Octávio Dutra com Dante Santoro (solo de flauta), acompanhado por Luperce Miranda (Bandolim) e Tuti e Manoel Lima (violões em disco Victor 33770 A (matriz 65944-1). Gravado em 23.02.1934 e lançado em abril de 1934), e o Choro *Teimoso*, gravado pela Odeon e registrada sob catálogo: 12.965-a do ano de 1949.

Atuou no ambiente musical do Rio Grande do Sul até por volta do ano de 1933, quando se fixou no Rio de Janeiro, tendo em vista que o cenário para viver de música profissionalmente no Rio Grande de Sul não era dos mais favoráveis. Além de instrumentista, apresentava suas composições em forma de gravações, no ano de 1934 executando a valsa “Hilda” (fonte: acervo do Instituto Moreira Salles: Gravação realizada no dia 23 de fevereiro de 1934. Disco Victor de nº 33814 lançado em agosto de 1934) acompanhado de Luperce Miranda ao bandolim, Tute e Manoel Lima, nos violões.

Segundo Arthur de Faria, ainda como instrumentista e compositor fixo em Porto Alegre apresentou

[...] também pequenas joias de orquestração, como *Chorinho Gostoso*, escrito aos 19 anos, ainda em Porto Alegre. Gravado por um regional em 1935, rebatizado como *Esquecimento*, sua versão original funde à perfeição chorinho e música de câmara, cheio de contrapontos e composto para uma formação das mais inusitadas: flauta, violino tocado no colo com os dedos como um cavaquinho, cello e contrabaixo (FARIA, 2011).

A obra acima citada representa o ecletismo e a versatilidade dos instrumentistas de seu tempo, que adaptavam e propunham arranjos de obras como Choros para diferentes formações, inclusive esta que estava diretamente ligada ao ambiente erudito, através dos instrumentos da orquestra “tradicional”. Além disso, quando circulavam entre diferentes ambientes sociais e musicais da cidade e estado, em seu repertório estavam unidas obras de Mozart, Patápio Silva, Octávio Dutra, entre outros tantos compositores dos mais variados gêneros e estilos musicais.

No que se refere ao seu legado nos deixou mais de cem composições e dezenas de gravações, sendo que muitas de suas partituras estão disponíveis no Acervo da Casa do Choro, como é o caso de algumas de suas composições que se tornaram populares no ambiente do Choro em âmbito nacional: são elas “É logo ali”, “Harmonia Selvagem”, “Teimoso” e “Esquecimento”. No formato digital podemos encontrar, no Instituto Moreira Salles, sessenta e seis arquivos digitalizados de gravações realizadas entre as décadas de 1930 e 1960, com seu conjunto regional e outras formações, bem como no canal do *Youtube* do Instituto Piano Brasileiro, áudios do álbum intitulado “Flauta Mágica”, lançado em 1955, contendo oito faixas com Dante Santoro e seu Conjunto.

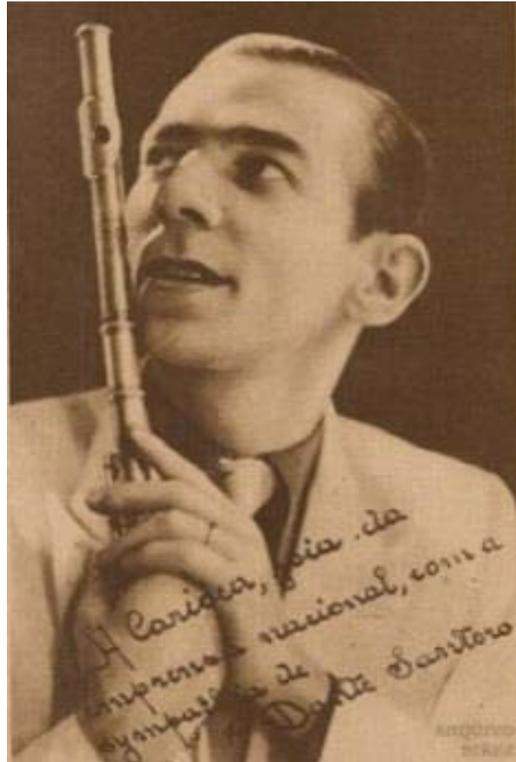
Figura 9 – Dante Santoro e Regional



Fonte: O Malho de 1942.

Sua obra conecta o Rio Grande do Sul e o Rio de Janeiro, e sua trajetória e vivências refletem a pluralidade e sincretismo de elementos da tradição musical presente no Choro, enquanto gênero de síntese sonora. Distintos ambientes, escolas e sonoridades que revelam sua amplitude enquanto instrumentista e compositor, bem como personagem da história do Choro destes locais tão intensos na trajetória do gênero.

Figura 10 – Dante Santoro (1936)



Fonte: Carioca (1936). Arquivo Nirez.

Nascido em 1910 na cidade de Santo Antônio da Patrulha, Paulino Antônio Mathias foi outro multi-instrumentista que atuou com o Choro a partir da década de 1920 em Porto Alegre. Seus instrumentos foram violino, violão, bandolim, banjo, além de clarinete e sax (nesse último destacadamente o tenor), com o qual tocava no conjunto “Jazz Espia Só”, de Albino Rosa, após convite para integrar o grupo no ano de 1927.

Antes disso, com 15 anos de idade criou o grupo “Os Boêmios”, que era composto por instrumentos como banjo, bandolim, pandeiro e um cantor com o qual serestou e animou festas e piqueniques por Porto Alegre, tocando os ritmos e gêneros musicais em voga na época como Choro e Jazz. A presença do banjo é um importante elemento que demonstra a influência exercida pelo Jazz e seu instrumental, que proporcionava a partir dessa mistura tímbrica, combinar bandolim e banjo na mesma formação.

Na década de 1930, o mesmo atuaria na Rádio Gaúcha como clarinetista e saxofonista, quando seu nome já era conhecido e bastante respeitado no meio musical, ficando marcado por sua versatilidade, técnica apurada e grande improvisador, inclusive de Choro. Na década seguinte integraria outros grupos e orquestras como a de Marino Santos e, segundo Hardy Vedana (1987, p. 24), a partir da década de 1950 com o impacto causado pelo Rock and Roll e, posteriormente, a Beatlemania na década de 1960, cairia no ostracismo.

Contribuiu para a difusão do Choro, bem como para a inserção do saxofone tenor no Rio Grande do Sul, além de proporcionar a fusão de elementos interpretativos, no que se refere, principalmente, à sonoridade do Choro e do Jazz em suas performances e improvisações ao longo das décadas em que atuou em grupos, orquestras e rádio.

Figura 11 – Paulino Mathias na década de 1950



Fonte: <https://matinal.news/arthur-de-faria-serie-as-origens-capitulo-xxiii-marino-e-paulino/>.

Contemporâneo de Paulino Mathias, Paulo Coelho, Piratini, Radamés Gnatalli, Dante Santoro e Marcelino Corrêa, o porto-alegrense Marino Santos também contribuiu com o Choro e o Jazz no Rio Grande do Sul, com sua atuação enquanto multi-instrumentista,

sobretudo como saxofonista. Passeou pelos mais variados palcos da cidade com diferentes grupos e formações, executando desde cavaquinho, bandola de oito cordas e banjo, até chegar no saxofone integrando a orquestra de Paulo de Almeida Coelho (o gordo).

Sua relação com o Choro se estreitou no Rio de Janeiro quando integrava o exército, “Fora do quartel toquei muito nas bocas, escondido, isto é, no Rio e antes de dar baixa. Lá pelo Mangue toquei muito choro com o soprano (Soprano neste contexto está se referindo ao saxofone soprano. Instrumento da família dos saxofones que apresenta a tessitura mais aguda que os já mencionados aqui tenor e contralto. Os mais utilizados são no formato reto, por isso muitos o chamam de saxofone reto, mas existe o modelo curvo. Mesmo que utilizado em menor escala que os demais instrumentos solistas de sopro como flauta, clarinete e trompete é presente nas práticas de Choro), que era muito usado na época” (VEDANA, 1987, p. 28). Atuou em diferentes frentes quando retornou à capital gaúcha como músico profissional, já desvinculado do exército, sendo que, na década de 1930, estaria atuando em três lugares: Café Colombo (neste já integrava o conjunto de Paulo Coelho, após deixar o Jazz Espia Só), Rádio Farroupilha e no Jazz Carris.

Nas décadas seguintes apresentou-se em Buenos Aires, São Paulo, Rio Grande Sul (cria a orquestra Ernani e Marino que permanece ativa até 1954) e Rio de Janeiro (atua na Orquestra da Rádio Tupy até 1960) até retornar à Porto Alegre para tocar na orquestra de Karl Faust, na orquestra de Campanella e na bandinha de Hardy Vedana. Assim como seus contemporâneos, passeou entre gêneros, ritmos e estilos musicais, bem como por diferentes ambientes sonoros deixando inclusive algumas composições (em nossa pesquisa não encontramos partituras ou gravações das composições citadas, acreditando que estejam com a família do músico ou mesmo em acervos particulares) como o Choro “Saxofonista Triste”, a polca Jair “Furando” e a polca-valsa “Silvinha” segundo Faria (2020d, [s.p.]).

Figura 12 – Saxofonista Marino Santos na década de 1930



Fonte: Vedana (1987, p. 104).

Já o violonista Levino Albano da Conceição (devemos considerar que aprendera também violino, flauta, e violoncelo, além de bandolim, contrabaixo e bandurra, porque segundo Mello (2020), executou esses instrumentos em apresentações realizadas no Instituto La Lyra em Montevideo, no ano de 1914 quando realizava uma turnê pelo Paraguay e Uruguay e, posteriormente, em uma apresentação realizada na Confeitaria Rocco em Porto Alegre, no dia 5 de Janeiro de 1917) é inserido em nossa abordagem pela sua participação ativa enquanto violonista e compositor no cenário do Choro do Rio Grande do Sul, principalmente na década de 1920, estabelecendo contato com nomes como Octávio Dutra, nos encontros que eram promovidos em sua casa. Isso tudo porque, partindo para a análise que leva em consideração fontes à respeito de seu local de nascimento e a divergência que há entre elas, temos a crença de que ele tenha nascido em Cuiabá, no Mato Grosso.

Crença que está baseada em dois pilares de sustentação: primeiro relacionado à grande maioria das fontes referenciarem esta cidade e estado como sua terra natal, e por conter essa informação no Jornal Eletrônico da Associação dos Ex-alunos do Instituto Benjamin Constant de 2007, em sua 7ª edição. As afirmações estariam justificadas porque Levino Albano da Conceição, “ainda adolescente viajou para o Rio de Janeiro, para estudar música no Instituto Benjamin Constant, escola fundada por D. Pedro II, por sugestão de Xavier Sigaud, especializada no ensino de deficientes visuais, localizada no bairro da Urca” (NOGUEIRA; SOUZA, 2007, [s.p.]).

Como violonista percorreu o Brasil realizando recitais, incentivando e divulgando a criação de escolas voltadas para o ensino de música para pessoas cegas, com a recomendação do Instituto Benjamin Constant. O esforço de Levino contribuiu para “a fundação de escolas para cegos em diversos estados: Amazonas, Paraíba, Ceará, e Minas Gerais. Em São Paulo, foi criada a Associação Promotora de Instrução e Trabalho aos Cegos Paulistas” (NOGUEIRA; SOUZA, 2007, [s.p.]).

Além de promover esse intercâmbio cultural através de suas atuações pelo Brasil e no Rio Grande do Sul, inclusive em cidades do interior, deixou composições tanto eruditas quanto populares que vão de valsas, tangos, tarantela, mazurcas, maxixes, concertos, boleros, entre outros, que atualmente são considerados Choros por excelência. A citação abaixo destaca a proximidade de Levino da Conceição com o Rio Grande do Sul e a música aqui produzida e, particularmente, sua atuação enquanto intérprete (concertista), ligado aos diferentes gêneros e estilos musicais. Este trecho remonta ao período em que esteve fixado no Rio Grande do Sul, especialmente em Porto Alegre onde

[...] continuou as atividades artísticas – deu aulas de música e se apresentou como concertista. Em 1919 se apresentou duas vezes no Theatro São Pedro: e 5 de Fevereiro apresentou, entre outras músicas, duas composições de Carlos Garcia Tolsa: Pienso em Ti, grande valsa de concerto, e Al Fin, Solos. De autoria dele tocou Melopéa dos Sonhos; a valsa lenta Coração de Artista e Polaca Fantástica; além de Minha Mãe, de Agustín Barrios, Noturno nº 2, de Chopin, e Capricho Árabe, de Tárrega (A FEDERAÇÃO, 01/02/1919, p. 5), (MELLO, 2020).

Entre as composições de Choro que foram encontradas em partitura, destacamos *Marciano no Choro*, *Não Coimbra*, *Não Salta Coimbra*, *Não Salta José*, além de um batuque estilizado chamado “Há quem Resista?” Batuque que pode ser executado como polca ou maxixe por apresentar células rítmicas de ambos os ritmos que se somam a síncope, que deixam a composição com as características autênticas da linguagem do Choro.

Tal constatação se comprova pelas gravações que podem ser apreciadas desta obra por diferentes intérpretes, em diferentes momentos históricos, bem como, pelo registro deixado pelo próprio compositor em gravação realizada pelo Disco Odeon, no ano de 1925. Da mesma forma, seus Choros citados estruturam-se geralmente em três partes modulantes harmonicamente, com indicações de execução que nos conduzem à Forma Rondó.

Outro elemento importante de se apontar é a clara evidência de que suas obras foram compostas para serem executadas ao violão, tendo em vista a tessitura utilizada estar muito adequada ao instrumento, além de explorar a utilização de intervalos na melodia, que são muito próprios da linguagem do instrumento, como se ouve na obra “Canção Gaúcha”. Além disso, as gravações realizadas por ele não apresentam outra forma de arranjo que não seja para o violão solo, o que demonstra a característica da escola erudita do instrumento aplicada ao Choro.

A mesma premissa se aplica aos outros Choros de sua autoria, que foram citados acima onde a perspectiva formal e estrutural mantém as características mencionadas, alinhada às composições do período. Assim, a composição “Soluçando” pode resumir, enquanto representação escrita, todos esses elementos quando é denominada tango brasileiro, portanto tango-choro e a partitura apresenta um sistema de escrita totalmente pensada para o violão solo.

Um choro composto por Levino da Conceição e escrito por Francisco Soares, em ritmo de tango para violão solo, onde se percebe claramente a tendência erudita que foi sua escola, e que aqui é aplicada ao contexto do Choro. Cabe salientar que essa mesma característica de escrita e composição seria verificada mais tarde na série de choros para violão solo de Heitor Villa-Lobos, que foi um dos grandes expoentes e mediadores entre o ambiente musical erudito e popular na música brasileira.

Enquanto tributo à obra de Levino da Conceição, encontramos duas produções que foram gravadas no formato de CD, intituladas “Origens do Violão Brasileiro”, gravadas pelo passo-fundense Ezequiel Piaç, que conta com um livreto de mesmo título lançado no ano de 1999, e também “Cromo” gravado pelo violonista Leandro Carvalho, lançado no ano de 2004. As produções contam com essa diversidade estilística que marcou tanto a atuação interpretativa quanto composicional do artista, e que apresenta obras em ritmo de valsa, Choro, suíte, estudos para violão entre outras obras.

Cabe destacar o projeto CD, intitulado “A Música de Porto Alegre – o Choro”, produzido por Carlos Brando e Luiz Machado, onde foram gravados Choros de Rogério Piva, Avendano Júnior, Plauto Cruz, Alcides Macedo, Ayrton do bandolim, Dante Santoro, Lúcio do Cavaquinho, Octávio Dutra, Marcelino Corrêa, Levino da Conceição entre outros. Somam-se a ele o CD Choro carioca música do Brasil – Centro-Oeste – Rio de 2006, produzido por Luciana Rabello e Maurício Carrilho, onde as obras “Não salta, José” e “Marciano no Choro”, fazem parte deste 4º volume dos 9 CD’s.

Por fim, mas não menos importante, foi a gravação do CD “Cordas e Acordes”, de Reinaldo Reis, no ano de 2008, que na ocasião é representada pelo Cateretê Mineiro em violão solo. E a última referência à gravações de suas obras enquanto CD é de sua própria execução, da mazurca “Meditando”, gravada no ano de 1930, integrando o projeto Memórias Musicais – CD 10 – Violão, Bandolim e Cavaquinho como “10º volume de caixa com 15 CDs, lançada em trabalho conjunto da gravadora Sarapuí (selo Biscoito Fino), e do Instituto Moreira Salles, com o patrocínio da Petrobrás” (MEMÓRIAS MUSICAIS 10, 2002).

Ainda nesse tempo integrou o cenário da música popular e do Choro de Porto Alegre, Ney Orestes, que atuaria durante a década de 1920 como líder de um grupo chamado “Catão”, da Orquestra do Café da Primavera, no conjunto que se apresentava no Café Paulista, além de ter atuado com Octávio Dutra. Transferir-se-ia na década seguinte para o Rio de Janeiro, para atuar no grupo regional de Benedito Lacerda (flautista de Choro) e em gravações pela Odeon.

De sua obra encontrou-se algumas versões de seu Choro *Alemãozinho*, sendo executado por Hercules Gomes e Rodrigo Y Castro de 2017, e outra versão de Benedito Lacerda de 1936 no sítio da soundcloud.com. Sobre essa obra destaca-se o artigo “Transcrição de choros – reflexões sobre uma experiência, o aprendizado da linguagem do Choro na flauta e a formação de escolas de interpretação” de Milton Gevertz.

Figura 13 – Levino Albano da Conceição



Fonte: <https://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/levino-albano-da-conceicao>.

Outro personagem que marcou época foi Antônio Francisco Amábile, que nasceu no ano de 1906, e em fins da década de 1920 constituiria seu próprio grupo “Regional”, para atuar nas principais rádios da capital como a Gaúcha, a Difusora e a Farroupilha. Foi flautista e ficou conhecido por apresentar o programa “A Hora do Bicho”, pela Rádio Farroupilha, onde permaneceria até sua morte, no ano de 1953.

Foi contador de anedotas, ator, jornalista, músico (flautista) e compositor de alguns sambas, além de, na Rádio Farroupilha, ter criado o famoso programa de calouros “Hora do Bicho”. Destaca-se sua atuação como flautista de regional que executava entre tantos gêneros e ritmos musicais o Choro. Antes mesmo de adentrar à radiofonia foi seresteiro, juntamente com seu irmão “periquito”, Luiz Amábile, e os irmãos “Japonês” e “Caco velho”.

Figura 14 – Antônio Francisco Amábile – “Piratini”



Fonte: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque/noticia/2018/09/historia-da-casa-do-artista-riograndense-e-relembra-em-livro-financiado-pelo-fumproarte-cjmjqfec6004v01rx9m bkmlgp.html>.

Descendo ao sul do estado, chegamos à cidade de Pelotas, onde encontramos a figura de João Adelino Leal Brito, “o Britinho”, que nasceu 05 de maio de 1917, e atuou como instrumentista e compositor no meio musical do Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro. Sobre esse artista cabe destacar que

[...] Estudou com seus tios no Conservatório de Música. Três anos mais tarde, organizou a própria orquestra, a melhor que Pelotas havia conhecido por volta de 1936. Irmão do igualmente excelente pianista Rubens Leal Brito (Brito), foi por este chamado para Porto Alegre onde substituiu na Rádio Farroupilha o então famoso pianista Paulo Coelho. Em 1939, dirigiu-se para São Paulo, havendo atuado em diversas estações de rádio e buates. Foi contratado da orquestra de Mário Silva, atuando no Cassino Porchat, em Santos. Em 1941, mudou-se para o Rio de Janeiro, começando a trabalhar na orquestra de Napoleão Tavares. Ingressou na Rádio Club do Brasil de onde foi contratado novamente por Napoleão Tavares para atuar no Cassino Atlântico. Esteve também na Rádio Globo e na Rádio Tupi. Mais tarde trabalhou no Cassino de Copa Cabana, durante quatro anos e meio. Em 1949, voltou a São Paulo se apresentando na Buate Oásis. Em 1951, ainda em São Paulo, se exibiu na Buate Esplanada de onde se transferiu para o Arpège. Em 1952, voltou ao Rio de Janeiro para a Buate Perroquet. Gravou seu primeiro disco, o choro “Machucadinho”, na Fábrica Todamérica. Foi maestro e orquestrador dos lindos “shows” da Buate Casablanca, no Rio, havendo nesta época (1953), gravado discos a dois pianos com “Fats Eldipo”. Gravou também como solista e orquestrador, vários discos. Usa dois nomes nas gravações: Britinho e Leal Brito. Já participou de vários filmes, sendo também inspirado compositor popular (BRITINHO, 1956, [s.p.]).

Como se pode verificar, Britinho circulou por diferentes espaços de prática musical, bem como gêneros e estilos, além de ter deixado um importante legado no que se refere a gravações fonográficas e composições de Choro. Encontrou-se no sítio da Casa do Choro, 13 Choros de sua autoria, e acredita-se que esse número pode ser ainda maior, considerando acervos particulares e outros que ainda não se pôde verificar.

Figura 15 – João Adelino Leal Brito “Britinho”



Fonte: Acervo pessoal do autor (VELEDA, 2018, p. 13).

Nesta lista estão “Aconteceu no Grajaú”, “Dia de Sol”, “Café Nice”, “Foi sem Querer”, “Porto Alegre”, “Tristonho”, de sua autoria, e “Sururu na Lapa”, “Futuro Amor”, “Indelicado”, “Laerte em Paris”, “O Galo do Paulo”, “Uma tarde na Victor” e “Escola Antiga”, em parceria com Fats Elpídio. Quanto à registros fonográficos de sua obra foram encontrados 26 arquivos no acervo do Instituto Moreira Salles, e 243 no Instituto Memória Musical Brasileira (IMMUB), que datam de 1951 a 2009.

Esses acervos contam com interpretações e participações suas tanto em obras de sua autoria como de outros nomes como o flautista Altamiro Carrilho, Severino Araújo e grupos como a Orquestra Tabajara entre outros. São registros em LP, CD e 78 rpm que possibilitam inclusive marcarmos sua atividade composicional em parceria com inúmeros artistas como Fernando César, Ismael Marino, Paulo Soledade e Fats Elpídio.

Conforme se pode verificar na pesquisa realizada por Vinicius Carvalho Veeda, intitulada “A vida é um Samba: a trajetória pianística de João Leal Brito – “Britinho” (1917-1966)”, sua atuação no cenário musical do Rio Grande do Sul e pelotense ocorreu na primeira fase de sua vida, ligada juntamente aos seus tios e irmão Rubens, à Rádio Cultura de Pelotas, em meados de 1930. Segundo Veeda (2018, p. 52), seus tios Henrique Brito e José Brito, bem como seu irmão Rubens, atuaram na Rádio Cultura de Pelotas, entre os anos de 1935-1936 sendo que seu irmão também na Rádio Gaúcha de Porto Alegre. Rubens ou mesmo “Britinho”, como curiosamente também acabou sendo chamado chegou a liderar um regional na Rádio Gaúcha de Porto Alegre, conforme atesta a figura a seguir.

Figura 16 – Rubens "Britinho" e seu Conjunto na Rádio Gaúcha



Fonte: Veeda (2018, p. 61).

Esse, por sua vez, também deixou um legado de composições de Choro que se quantificam em seis peças no sítio Casa do Choro intituladas “Evocação”, “Flauteando em Porto Alegre”, “Gauchinho”, “Modulando”, e a Valsa-Choro “Romance de uma Valsa”. Entre

as mais executadas por diferentes grupos de Choro do país estão “Modulando” e “Evocação”, ambas compostas em uma estrutura Ternária com modulações harmônicas para tons vizinhos, a cada nova parte e especificamente em “Evocação”, a parte A estando em lá menor; a parte B modulando para o relativo maior Dó, e a parte C para o homônimo do primeiro, ficando em lá maior.

Já em “Modulando”, como o próprio nome sugere, a variação harmônica é bem mais explorada, a ponto de serem utilizados muitos acordes diminutos na acentuação da função de dominante, para sustentar as constantes modulações que ocorrem ao longo da peça e não somente entre as partes. A tonalidade inicial da peça é fá maior, mas logo nos primeiros compassos modula para ré menor, passando por lá menor, dó maior, sol maior, lá maior, si menor entre outras ao longo de toda a peça.

Na cidade de Rio Grande, nesta primeira metade do século XX, a prática musical estava pautada em manifestações de origem europeia, vocal e essencialmente coletiva (grupos musicais como conjuntos e orquestras), em detrimento à música solista, sobretudo na música instrumental. Condição que iria se alterar segundo Bittencourt (1999, p. 250), com a entrada do primeiro decênio do século XX e um movimento maior em torno de recitais e concertos solo, tanto de cantores como solistas instrumentais (violino, piano).

Já a música popular brasileira iria ganhar maior importância somente a partir das décadas de 1920 e 1930, com o Samba que até o momento se encontrava na marginal dos espetáculos musicais na cidade, e voltado exclusivamente ao Carnaval. Nesse sentido

Se os anos do Entre-Guerras (1919-1938) colocaram o gramofone e os discos ao alcance das massas, foi, sem dúvida, o rádio, utilizando-se destes e enquanto poderoso meio de comunicação de massa, o verdadeiro responsável pela ampliação com o contato da população com o universo da música (BITTEENCOURT, 2001, p. 136).

Ampliação essa, que se deu preferencialmente com a música popular brasileira, inicialmente com o Samba e, junto com ele, o Choro e o Jazz, ao longo de toda a Era do Rádio, tendo em vista que a música erudita de concerto vinha de um longo período de protagonismo, junto ao público preferencialmente das elites. No capítulo que segue, serão apresentados nomes como Avendano Júnior, Plauto Cruz, Nadir do Cavaquinho entre outros tantos que contribuíram de forma significativa para a sobrevivência, e também o “boom” do gênero rumo ao interior do estado, com o surgimento de muitos outros grupos e chorões, em cidades como Rio Grande, Caxias do Sul, Passo Fundo e Erechim, acentuando o processo de expansão do gênero no Rio Grande do Sul.

Até esse momento foram identificados importantes fenômenos que não só determinaram a trajetória do Choro no Rio Grande do Sul, na perspectiva tanto de sua fixação, quanto de expansão, como também já apontaram nuances quanto às suas características nesse estado, e nesse período. Por meio do movimento de profissionalização dos músicos, que teve impacto também entre os chorões que estavam entre esses músicos diletantes, do desenvolvimento urbano das cidades de Pelotas, Rio Grande e principalmente Porto Alegre, viu-se surgir a figura de Octávio Dutra, como primeiro grande nome do gênero em Porto Alegre e Rio Grande do Sul, e com ele o grupo o Terror dos Facões.

Grupos que realizaram inúmeras gravações na importante Casa A Eléctrica, que se destacou no cenário musical sulino, registrando inúmeras composições de artistas gaúchos e gêneros musicais como o Choro, mesmo que disfarçado entre ritmos como valsa, tango, maxixe e outros. Já na década de 1920, o Choro se consolida como gênero musical propriamente dito em meio a chegada do Jazz e suas orquestras, trazendo consigo uma nova ideia enquanto formação instrumental, promovendo importantes transformações das práticas musicais da cidade, tanto no âmbito social quanto sonoro.

Nesse sentido, o Choro acabou por incorporar elementos do Jazz, tanto em sua linguagem sonora propriamente dita, quanto por intermédio de novos instrumentos e sua formação, muito por conta dos músicos transitarem entre esses dois ambientes sonoros. Conforme se pode verificar, as incorporações estiveram no âmbito melódico, rítmico e tímbrico, de textura e até mesmo em alguns casos estruturais com a utilização da improvisação modo “chorus”, que hoje em dia é uma prática comum entre os grupos de Choro.

A década de 1920 proporcionou significativas transformações, tanto para o Choro e o Jazz, quanto para o cenário musical como um todo, considerando seus agentes e o público. Porém, na década de 1930, com o Rádio ocorreu o segundo grande processo relativo ao Choro neste estado, sua expansão. O Rádio foi um importante mercado de trabalho influenciando inclusive a criação de novos grupos musicais conhecidos como Regionais de Choro, que principalmente, porém não exclusivamente, somaram-se às dezenas em Porto Alegre. Cabe ressaltar que esses músicos, bem como os grupos, não ficavam restritos às paredes das rádios, atuando também em outros tantos palcos das boates, bares, restaurantes, cafés entre regionais, orquestras e típicas.

Nesse sentido, o Choro permanece de mãos dadas tanto com o Jazz quanto com o Samba, apresentando um período profícuo para sua prática com uma sonoridade que tinha como referência sua matriz carioca, demonstrando uma forte conexão com esse estilo. Além

disso, se comparado o número de artistas chorões que surgiram e estiveram ligados ao gênero, foi mais tocado do que composto, revelando, conforme nossa pesquisa traz, muitos grupos instrumentistas, porém poucos deles dedicando-se à composição no gênero.

Dentre todos os músicos ligados ao Choro que foram citados, os que deixaram um legado composicional dedicado ao gênero nesse período foram Octávio Dutra (sem sombra de dúvida, a mais significativa), juntamente com Dante Santoro, porém esse já na década de 1930 não residia no Rio Grande do Sul. Marcelino Corrêa, que retorna à Porto Alegre no ano de 1934, mas que sua obra ainda está para ser descoberta e apresentada ao grande público, e mais dois nomes que singelamente deixaram algumas composições, que foram Levino Albano da Conceição e Britinho. A constatação de que há uma expansão no sentido de ganhar adeptos à prática do gênero, sobretudo pelo contexto favorável pelos diferentes elementos apresentados. Porém que ainda incipiente, enquanto movimento composicional que, de maneira mais significativa, irá ocorrer na segunda metade do século, com nomes como Plauto Cruz, Avendano Júnior, Nadir do Cavaquinho, entre outros que serão citados.

Considerando a produção fonográfica chorística realizada por grupos rio-grandenses, e de obras de compositores do estado nesse período, tem-se também uma produção modesta, porém cada vez mais impulsionada, tanto pelo surgimento e expansão da gravação, como pela comercialização do produto fonográfico. Desde a Casa Hartlieb e a Casa A Elétrica, os registros foram em sua grande maioria, realizados pelo Grupo Terror dos Facões, com obras de Octávio Dutra, salvo raras exceções.

Para complementar a ideia acerca da sonoridade do Choro rio-grandense nesse período, percebe-se analisando as composições e interpretações (cabe mencionar acerca da análise do produto sonoro interpretativo a impossibilidade de apreciarmos as execuções destes grupos regionais em suas atuações ao vivo durante as programações das rádios, o que poderia fornecer muito mais subsídios para a análise) mencionadas ao longo da pesquisa, que a melhor perspectiva a se considerar são os diferentes momentos e contextos a que a sociedade, e conseqüentemente a música passaram. Uma noção talvez óbvia e com certeza já discutida, mas que só reforça a tendência desta pesquisa em apontar que o Choro rio-grandense manteve estreita relação com os movimentos da época, primeiramente os ritmos e danças europeias e, posteriormente, com o Jazz e o Choro. A sonoridade regional que considera a incorporação e fusão de elementos com a música e cultura local ainda não é uma evidência, sobretudo quando consideradas as interpretações e composições de época.

3 O CHORO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX E AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉC. XXI: A EXPANSÃO E O “BOOM” DO SURGIMENTO DE NOVOS ESPAÇOS, GRUPOS E CHORÕES PELO ESTADO

“[...] o Choro é ponto de encontro dos músicos brasileiros de uma forma geral, porque é a linguagem do músico brasileiro”.

Yamandu Costa

A segunda metade do século XX traz consigo importantes movimentos musicais com decisiva influência na história do Choro tanto no âmbito nacional quanto do Rio Grande do Sul estando entre eles o surgimento do movimento tradicionalista gaúcho, o surgimento da Bossa Nova, a Beatlemania, a Tropicália, a criação de clubes de Choro pelo país, entre outros. Porém, tanto importante quanto, nesses movimentos estão alguns compositores e instrumentistas que, por intermédio de suas composições e interpretações não só mantiveram o gênero ativo em seus tempos de pouco prestígio como contribuíram para que reascendesse e ganhasse novos adeptos. Para citar alguns estão Plauto Cruz em Porto Alegre, Avendano Júnior em Pelotas, Nadir do Cavaquinho em Rio Grande e seu Betinho em Caxias do Sul.

Inserido em um dos movimentos mais significativos de revitalização do Choro, está o Clube do Choro de Porto Alegre, que por muitas décadas foi o reduto que manteve viva a prática do Choro na capital do Rio Grande do Sul, em meio a um período em que o gênero careceu de visibilidade e prestígio junto ao grande público. Gozando do mesmo contexto do Clube do Choro, e com o mesmo perfil de reduto para os praticantes do Samba e do Choro em sua grande maioria, tem-se em Pelotas o Bar Liberdade, e em Rio Grande o Bar do Tigrão.

Para começar a reconstruir o cenário musical de passagem dos anos 40 e 50, e projetar as décadas seguintes desta segunda metade do século, devemos ter em mente que elas estiveram dominadas

[...] por sambas canções abolerados, de andamento lento, e músicas carnavalescas voltadas para os segmentos mais populares. Havia também um considerável espaço para a corrente mais tradicional do samba, o “samba-de-morro”, sobretudo através dos trabalhos de Wilson Batista e Geraldo Pereira, e para as criações mais refinadas, do ponto de vista harmônico-melódico, de Ary Barroso e Dorival Caymmi. Mas, no geral, as sonoridades em vigor apostavam nas tessituras orquestrais densas e volumosas, a base de interpretações vocais de grande estridência, alta potência e muitos ornamentos (sobretudo vibratos) (NAPOLITANO, 2002, p. 39).

Alguns momentos importantes que marcaram os sucessores da geração de 1930 e que atuaram entre os anos de 1946-1957 (período do auge da era do rádio), foram marcados pelo

revigoramento da música nordestina, refletindo no sucesso do baião, crescimento do samba-canção, promovendo a modernização da música popular. Logo, o Choro foi mantido em evidência por nomes como Waldir Azevedo, Altamiro Carrilho, Abel Ferreira, Jacob do Bandolim e também a cantora Ademilde Fonseca, que criou uma interpretação especial para o gênero (SEVERIANO, 2008, p. 276-277). Já, a retomada das gravações instrumentais de Choro (que passou por um período de grande desprestígio frente à música cantada – samba-canção), foi através de trabalhos de Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Pixinguinha e Benedito Lacerda (SEVERIANO, 2008, p. 308).

Como dito anteriormente, o período que compreendeu a Era do Rádio foi muito profícuo para o Choro, que através da formação dos “grupos regionais” manteve-se vivo nos ouvidos do grande público que os acompanhava pelas ondas radiofônicas. No entanto, a partir da década de 1960, a conversa seria outra e o declive rumo ao esquecimento se acentuaria cada dia mais, tendo em vista o avançado estágio de implantação da televisão, colocando a música popular brasileira em uma nova fase, onde ele juntamente com o Samba-canção e o baião perderam espaço para a Bossa Nova (SEVERIANO, 2008, p. 326).

Em São Paulo o Choro permaneceria aquecido pela atuação de inúmeros grupos como, Os Turunas Paulistas, A Orquestra Colbaz, Conjunto Atlântico, bem como os regionais das rádios Tupy e Record, até meados da década de 1970, para retornar na década seguinte com maior força, tendo em vista o incentivo e impulso ocorrido pelos festivais de música realizados pelo país e neste estado, promovidos pela TV Bandeirantes. Cabe salientar que, “embora não ocorra em São Paulo a efervescência do meio chorístico carioca, é na capital paulista que o Choro tem realizado seus maiores eventos desde o “Fino da Música” e os festivais [...]” (CAZES, 2016, p. 97). Além disso, segundo Cazes (1999, p. 92), o primeiro grupo paulista que se tem notícia de ter surgido foi a partir de 1926, por Armandinho, quando esse começou a trabalhar na Rádio Educadora Paulista, e nela criou o primeiro regional.

Seguindo pela Era do Rádio, os subcapítulos seguintes trarão uma nova perspectiva de abordagem, que coloca em evidência alguns chorões para servirem de fio condutor na construção e análise histórica. Essa perspectiva, apesar de apresentar indivíduos e grupos, estará alicerçada no contexto histórico que os cerca buscando, sobretudo apontar para os elementos constitutivos do cenário do gênero em suas respectivas cidades, em constante articulação com o cenário regional mais amplo.

No Rio Grande do Sul das décadas de 1940 e 1950, as rádios tanto de Porto Alegre quanto de São Paulo e Rio de Janeiro, serviam de referência para o que ouvia o grande público e os músicos rio-grandenses, entre eles Plauto Cruz, que em entrevista ao Programa

“As Músicas que fizeram sua cabeça” da Rádio FM Cultura/TVE, no ano de 1992, revelou ter escutado emissoras como Difusora, Gaúcha, Farroupilha, Itaí, bem como a Rádio Tupy e Nacional. Além disso, a década de 1950 e o pós-guerra trouxeram o fim dos cafés em prol das lanchonetes, dos hambúrgueres e o comer em pé, sendo que em Porto Alegre ocorreu uma “migração dos espaços de sociabilidade coletivos em direção aos bairros “boêmios”, como o Bom Fim e a Cidade Baixa, para neles atualizarem-se formas de sociabilidades que antes se concentravam no centro” (LEWGOY, 2009, p. 10).

Nesse momento, mais especificamente por volta de 1947, estudantes do interior do estado iniciavam a fundação do “movimento cultural regionalista, baseado nos tradicionais mitos da democracia pastoril, e do caráter libertário da Guerra Farroupilha” (MAESTRI, 2010, p. 362), sendo que, o “grupo tradicionalista organizou centros de tradições gaúchas (CTGs), espaço de encenação romantizada das práticas sociais e produtivas da fazenda pastoril, onde capatazes, peões e prendas confraternizam sob a direção protetora do patrão” (MAESTRI, 2010, p. 362). Cabe ainda acrescentar que “esse cenário idealizado e fantasioso, fortemente misógino, encobriu a enorme importância da escravidão e as múltiplas expressões do mundo do trabalho no passado sulino – o cativo, em geral, e o cativo campeiro em especial, além do colono-camponês, etc.” (MAESTRI, 2010, p. 362).

Um bom “resumo” sobre o espaço musical porto alegreense e atuação dos músicos, tanto profissionais quanto amadores, que nela buscavam sustento desde o início do século XX até o final da década de 1950, encontra-se a seguir.

Os músicos da cidade a partir do início do século até aproximadamente o final da década de 50 alternaram-se nestes ambientes. Da confeitaria mais badalada ao cabaré mais requintado, ou, dos botecos até os concorridos dancings da rua Voluntários, preenchiam com música os espaços que se abriam. Havia uma grande oferta de trabalho, preenchida por artistas mais experientes ou novatos, com uma cultura musical apurada ou surgidos dos botequins da Cidade Baixa e da Colônia Africana. Esta oferta de empregos foi diminuindo a medida que as rádios e a indústria fonográfica expandiam-se como meios de comunicação. O surgimento da televisão, praticamente, foi o golpe de misericórdia desta atmosfera musical (OLIVEIRA, 1995, p. 62).

Nas décadas de 1950 e 1960, percebeu-se um campo de trabalho musical voltado aos circos, que se somando ao trabalho nas rádios, conjuntos musicais e cabarés, promoveu o sustento de grande parte dos músicos que buscavam viver profissionalmente em Porto Alegre (PARADA, 2018, p. 28). O rádio no Rio Grande do Sul permaneceu forte durante este período dos anos de 1940 e 1950, sendo que “a década de 1960 representou, na verdade, um

período de ressaca para o rádio gaúcho, pois a televisão já havia se instalado no Estado, com a TV Piratini (canal 5)” (BORGES, 2005, p. 14).

Durante as décadas de 1940 e 1950, um dos grupos regionais que imperaram juntamente com a sua rádio a Difusora, foi o “Regional do Piratini”, que posteriormente chamou-se “Regional do Carne Assada”. Cabe citar que, a partir do surgimento da Rádio Itaí no ano de 1952, nasceu o Regional do violonista Aldo Braga, que contava com o acordeonista Paulinho Reckziegel e, vindo da Rádio Difusora, no mesmo ano da fundação, o flautista e compositor Plauto Cruz.

A atuação desses grupos, na década de 1940, é destacada pelo jornal Folha da Tarde de 9 de setembro de 1941, quando menciona a realização do evento: “A imponente noitada de hoje no Carlos Gomes, em benefício da construção da Casa do Jornalista”: Na oportunidade participaram

Da Difusora: Romeu Fossati e seu Jazz, Estela Norma, Alcides Gonçalves, Nino Martins, Piratini e Regional, Bebeto e Carne Assada, Rui Silva, Cléa Barros, Mário Sirpa, Armando Mota, Nora Fontes e Cláudio Real. Da Farroupilha: Paulo Coelho, Cândida Linhares, Hernando Bernal, Peri e Estelita, Saika Milano, irmãs Medina, Campanela e sua Orquestra e Valter Ferreira. Da Gaúcha: Horacina Corrêa, Circinha Milano, Pedro Raymundo e Quarteto dos Taurus, Adão Carrazzoni (Bichos sem pena), Ivan Castro, Nelson Lucena e seu Regional, Prates de Figueiredo, Sílvio Pinto, Penha Rodrigues e 4 da Hora do Estudante, Nazareth Filho, Duque de Antena e Ione Pacheco. E mais: Elab Miramar, Prof. Atkinsons e seus Partenaires, Sibila Fontoura, Aarão e seu Jazz Lídia Campos, Marino e seu Jazz, Eli Dourado com Típica de Chico Coelho e Maurice Tâmara” (LEITE, 2015).

Cabe salientar que o grupo “Nelson Lucena e seu regional”, aqui relacionado à Rádio Gaúcha, está vinculado na pesquisa realizada por Hardy Vedana (1987), à Rádio Difusora, como contratação realizada em 1940. Nesse grupo atuavam músicos como Rui Villiati, Odete Guedes, Sady Nolasco entre outros. Compunham ainda o cenário chorístico de Porto Alegre, na década de 1940 e 1950, o grupo “Antoninho” Gonçalves e seu Regional, que além da Rádio Difusora tocava na Confeitaria Bar Balú, e o grupo de músicos que ficou conhecido por “Turma do Partenon”.

Avançando para a década de 1960, o Brasil e o mundo assistiram ao lançamento do primeiro álbum dos Beatles (1963), surgir a “Beatlemania” e a popularização do Rock and Roll, com a ajuda da banda os Rolling Stones. Rock and Roll, que através de nomes como Elvis Presley, Bill Haley, os próprios Beatles e Rolling Stones, influenciaria o público jovem da época, que por sua vez, sustentaria o surgimento da Jovem Guarda no Brasil. Movimento que “surge após o lançamento de um programa de música jovem de mesmo nome, exibido

pela Rede Record, entre 1965 e 1968, comandado por Roberto Carlos, com o auxílio dos também cantores Erasmo Carlos e Wanderléa” (OLIVEIRA, 2011, p. 47).

Além disso, nesta mesma década, canais de televisão como a Record, Globo e Excelsior, organizaram festivais de música popular brasileira que, em meio à ditadura serviram de canal de protesto contra o regime ditatorial, culminando ao final da década com o surgimento do importante movimento cultural brasileiro chamado tropicalismo, que influenciaria inclusive a prática do Choro em décadas seguintes, com a inserção de instrumentos elétricos. Esses mesmos festivais de música contribuiriam para um processo de estabelecimento e marcação de características próprias de diferentes vertentes e gêneros musicais, que já sinalizavam seus distanciamentos do ponto de vista dos grupos sociais a que pertenciam.

É também de fins da década de 1950 e início da década de 1960 (e com ela a popularização da televisão), a explosão da Bossa Nova, que estabelecia uma espécie de rompimento com o passado, representando uma mudança rumo à modernidade, alinhada à uma política desenvolvimentista proposta por Juscelino Kubitschek. Um gênero que recebia influências do Jazz e do próprio Samba, e que encontrou sua representação na obra “Chega de Saudade”, de João Gilberto, lançada pela gravadora Odeon.

A virada da década de 1960 para 1970 trouxe a consolidação da MPB, e com ela

[...] quem fazia bossa nova também podia se aventurar no iê-iê-iê, na Tropicália, no samba, na canção engajada, no rock, na música regional. Punha-se berimbau numa música, guitarra na outra, sanfona na terceira, e estava tudo lindo, tudo certo como dois e dois são cinco. Tomando-se como exemplos os dois discos lançados por Elis entre 1976 e 1977, nota-se uma versatilidade musical tão intensa que apenas o rótulo de MPB seria capaz de defini-los (HERZOG, [s.d.]).

De modo geral, a década de 1970 viu a MPB se consolidar entre um público jovem e universitário, e “a sigla MPB passou a significar uma música socialmente valorizada, sinônimo de “bom gosto”, mesmo vendendo menos que as músicas consideradas de “baixa qualidade” pela crítica musical” (NAPOLITANO, 2002, p. 4). Nessa década os regionalismos se expandiram, e a indústria do disco dialogou diretamente com a mídia televisiva, e a música encontrou nas telas das novelas suas trilhas sonoras. Segundo Lobo e Souza (2021, p. 256), essa década foi marcada por tentativas falhas para alguns movimentos musicais como o soul music brasileiro, o rock rural, a segmentação universitária do MAU, sobretudo pela forma com que os músicos dessa geração estabeleceram uma proposta de trabalho separada e independente uns dos outros.

O Choro que por sua vez gozava de pouco prestígio neste momento, em virtude dessa enxurrada de novos movimentos musicais (podemos inserir o movimento da black music e também o ressurgimento do “pagode” como um tipo de “samba ligado às rodas de partideiros nos subúrbios cariocas”, que aceitavam instrumentos como banjo, o tantã entre outros segundo Severiano, 2008, p. 445) viveria um tempo de revitalização, angariando novos adeptos através de grupos como o de Choro e Samba “A Fina Flor do Samba”. Esse movimento representou até o final da década de 1970 a promoção de eventos televisivos, shows, festivais, rodas com grandes nomes do gênero, aliados a abertura de Clubes de Choro pelo país.

Clube de Choro, que mesmo tardando a chegar no Rio Grande do Sul, contribuiu para o fomento à prática chorística no estado, tornando-se, no caso específico de Porto Alegre, uma bandeira de resistência para o gênero. Tratando ainda sobre os Clubes de Choro, porém sob outra perspectiva de movimento e contexto chorístico, os outros dois clubes do Choro que viriam a surgir no Rio Grande do Sul, já na segunda década do século XXI, foram o Clube de Choro de Pelotas e o Clube de Choro da Serra Gaúcha em Caxias do Sul. Esses, por sua vez, representaram a consolidação do processo de expansão em uma segunda fase, que nesta pesquisa é tratada como o “boom”, enquanto fenômeno de surgimento de novos instrumentistas, compositores e grupos, já no século XXI.

A década de 1980 viu o fim da ditadura no ano de 1985, com a estruturação de um novo momento democrático, que culminaria inclusive com o estabelecimento da Constituição Federal em 1988, num cenário musical onde o Rock and Roll brasileiro ou o BRock teve sua era de ouro. Esse que teve consigo a companhia forte da MPB, que apesar da ascensão do Rock Nacional não caíra no esquecimento, ou mesmo na marginalidade a nível midiático, pois foi sustentada por uma comercialização de discos bastante significativa.

É também da segunda metade do século XX a música sertaneja brasileira, que tendo em sua raiz a moda de viola, ganha espaço entre o grande público e as grandes mídias, apresentando-se, segundo Severiano (2008, p. 444), de maneira dividida entre modernizadores e tradicionalistas, ao final da década. Na década de 1990 notou-se o que ficou conhecido como “pagode de boutique”, devido ao estilo de vestimenta adotado pelos seus representantes, e a música afro-pop baiana, que “é o encontro da música dos blocos de trio com a música, dos blocos afro, ou seja, em linhas gerais, a mistura do frevo-baiano com o samba-reggae” (SEVERIANO, 2008, p. 446).

Nesse caminho a citação abaixo nos propõe noções importantes sobre o Choro e as novas perspectivas para o século XXI no Rio Grande do Sul, considerando os apontamentos que o último subcapítulo irá abordar. Segundo o autor

[...] o traço mais marcante no Choro dos anos 90 é a diversificação de formatos e o crescimento da produção fonográfica alternativa. A diversificação fez com que voltassem a aparecer tercetos, tão comuns nas duas primeiras décadas do século XX [...] Duos dos mais variados [...] Resumindo: é tempo de abertura depois de décadas de prisão ao formato regional. [...] A experiência com novos formatos e a produção independente, juntamente com o desenvolvimento do aspecto didático, são três contribuições importantes da geração de chorões surgida nos anos 70. A opção de ser exclusivamente músico, não mantendo opção paralela, fez com que várias possibilidades de entrada no mercado de trabalho fossem criadas, enriquecendo definitivamente o Choro (CAZES, 2016, p. 191).

Nessa última década do século assistiu-se à “uma pluralidade musical compatível com as ‘múltiplas identidades brasileiras veiculadas pelos meios de comunicação’” (BARROS; DORNELAS; SILVA, [s.d.]), e também ao surgimento de um movimento de incorporação acadêmica do Choro, que serviu como suporte no processo de revitalização e, sobretudo no Rio Grande do Sul, de expansão do gênero para um novo público praticante.

Neste sentido os subcapítulos a seguir nos mostrarão através de uma perspectiva demonstrativa e analítica a amplitude de instrumentistas, compositores, obras e espaços de prática como o Choro ampliou e se estabeleceu a partir da segunda metade do século XX e primeiras décadas do século XXI neste estado. Uma abordagem que será construída tomando por percurso as trajetórias e legado destes artistas e grupos que elucidam e nos permitem compreender estes processos de circularidade, hibridismo e pluralidade musical que vimos constituir o Choro.

3.1 Plauto Cruz, o Clube do Choro de Porto Alegre e o Choro na capital

Com sua trajetória perpassando todos esses movimentos, temos o flautista e compositor Plauto de Almeida Cruz, ou somente Plauto Cruz, que nasceu na cidade de São Jerônimo – RS, no dia 15 de novembro de 1929, onde teve as primeiras experiências no instrumento e no Choro, através de seu pai José Alves da Cruz. Esse, que para complementar a renda familiar, atuava como flautista em diferentes espaços, tanto em São Jerônimo, liderando um grupo regional de Choro, quanto na capital Porto Alegre, circulando por diferentes espaços musicais que a cidade proporcionava, onde chegou a dividir o palco com o flautista Dante Santoro (BRAGA, 1985, p. 14).

Plauto Cruz tornou-se músico profissional com dedicação exclusiva à música com 21 anos idade, trazendo na bagagem a experiência de ter trabalhado em fábrica de facas, ter sido chapeador e esquentador de rebites e, contando com um prestígio adquirido como flautista, tocando em aniversários, festas ou onde fosse convidado. Atuou em diversos grupos regionais e emissoras de rádio como a Clube Metrópole, Itaí, Farroupilha, Gaúcha, Difusora, Rádio Clube Paranaense, além de ter participado da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), e da Banda dos Carijós, que era liderada pelo compositor e clarinetista erechinense Hardy Vedana.

Sua trajetória, enquanto instrumentista contemplou também participações em festivais de Choro como “Festival Nacional de Choro”, o “Festival Carinhoso”, o “I Festival de Choro”, realizado pela “Rede Bandeirantes de Televisão”, e festivais regionais/nativistas como a “Califórnia da Canção Nativa”, onde foi premiado na categoria melhor instrumentista na V edição do evento. Uma trajetória musical marcada pelo constante trânsito por diferentes ambientes e espaços socioculturais, que marca a ligação que há entre o Choro e a música regional nativista, percebida nas interpretações e composições dele e de outros tantos artistas que apresentam o mesmo perfil de atuação artística, principalmente nesse tempo em que as ramificações estilísticas se tornaram mais acentuadas.

Com seu falecimento em 28 de Julho de 2017, Plauto Cruz deixou uma produção discográfica datada de seis LPs e dois CDs, constando 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 e Sílvio Caldas” (JORNAL CORREIO DO POVO, 2010, p. 3). Seu primeiro disco individual foi “O Choro é Livre”, gravado no ano de 1977, onde participaram 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 traz composições de Plauto Cruz como “Gaivota”, “Schimier no Choro”, dedicada ao companheiro acima citado, “Sentimental”, “O Choro é Livre”, “Homenagem aos Chorões” e “Um Choro pro Jessé”, além de composições de Pixinguinha, Ernesto Nazaré, Mário (Schimia), Santos Fortes, Waldir Azevedo e Luís Americano. Gravou também os discos “Nós, os Chorões”, pela gravadora Continental, no ano de 1978 e, em 1980, “O Fino da Flauta” pela “Bandeirantes Discos”, sendo que no primeiro apresentou composições próprias como, “Provocante” e “Tema de Amor” e, no segundo, composições de Cartola, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Pixinguinha e Benedito Lacerda. Contou ainda com a

participação de músicos como 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.

Na sua discografia estão ainda “Engenho e Arte”, gravado em 1995 e produzido pela Engenho e Arte S/A, que contempla composições de ambos instrumentistas, e também Zequinha de Abreu, Gounod e Franz Schubert, “Em Novos Tempos de Seresta” e “O Mago da Flauta”, que datam de 1997/1998 e 2002, respectivamente. Tais produções contam com gêneros e estilos diversos, incluindo no primeiro citado dois choros autorais de Plauto Cruz, intitulados “Viajando na Rumba” e “Tema para Marta”, no segundo, “Ginga no Samba” e “Choro Para Ana”. Em 1999 gravou em parceria com Yamandu Costa, Fernando do Ó, Lucio do Cavaquinho, João Pernambuco, Mário Barros e outros artistas, o trabalho intitulado “Plauto Cruz, Choros e Canções”, onde apresentou quinze obras de sua autoria, sendo a primeira chamada “Choro para Agnaldo”, que no ano de 1997 havia sido campeã do I Festival de Chorinhos de Diadema - SP.

Nessa mesma produção fonográfica, destacamos a composição de Plauto intitulada “Viajando na Rumba”, que nos faz voltar em meados dos anos 1940, quando ainda vivenciando a “Era do Rádio”, gêneros estrangeiros como o bolero, o cool jazz e a própria rumba, entraram em solo brasileiro (NAPOLITANO, 2002, p. 39). Nesse período de passagem da primeira para a segunda metade do século, “o jazz, boleros, rumbas e outras tradições marcavam o gosto popular urbano” (NAPOLITANO, 2002, p. 39), e isso se tornou perceptível, inclusive no Choro de Plauto, que devido à sua essência ser plural, incorporou esses novos ritmos em sua estrutura rítmica.

Porém, essa mesma música apresenta fortes características, tanto rítmicas quanto melódicas da vaneira, que é diretamente influenciada pela habanera cubana que, por sua vez, deu origem a diferentes ritmos como a salsa, o bolero e a própria rumba. A respeito da vaneira, cabe salientar que a palavra tem origem na habanera, caracterizando-se como um gênero que teve seu florescimento na capital cubana de Havana, ainda no século XIX, e que chega ao Rio Grande do Sul no final do século XIX (ALVARES, 2007, p. 26).

Segundo Alvares (2007, p. 27), inicialmente, com andamento moderato e canções temáticas voltadas ao campo e ao cotidiano do indivíduo que vive no campo, tornou-se mais rápida devido à necessidade da dança, alterando seu caráter para mais jocoso e com andamento mais vivo, sendo então conhecida como Vaneirão, no Rio Grande do Sul. Com célula rítmica característica, apoiada em uma sequência de colcheia pontuada e semicolcheia no primeiro tempo, e duas colcheias segundo tempo do compasso binário, destaca-se por sua

origem estar na música negra e ser influenciada pela polca, o que justifica sua tendência alegre e dançante.

Destaca-se ainda na música *Viajando na Rumba* de Plauto Cruz, o andamento binário vivo, acentuado pelo violão na percussão, e uma melodia construída em pausa de semicolcheia, no apoio do tempo forte do início do compasso, encontrada na vaneira. Uma obra que tanto do ponto de vista da composição, quanto da interpretação, expõe o hibridismo musical presente em Plauto Cruz, e dos demais instrumentistas participantes desta gravação entre eles Yamandu Costa no violão de sete cordas, Mário Barros no violão de seis cordas, bem como na percussão de tumbadora e bongô, de Fernando do Ó e Cláudio Rodrigues.

A obra “Uma Flauta no Chamamé”, é outro bom exemplo da estreita relação do compositor com os ritmos regionais e a incorporação de elementos, principalmente rítmico-melódicos, que são característicos da linguagem do Choro na execução da flauta. Uma obra instrumental marcada pela levada rítmica do chamamé no violão, e uma melodia com elementos estruturais da linguagem melódica do Choro, tanto no fraseado quanto nas ornamentações e variações próprias da linguagem do instrumento desse gênero. Cabe salientar a presença sutil da síncope e, também na execução da peça no disco “Remanso”, de Mário Barros e Plauto Cruz, de 1993, a abertura de vozes característica das melodias da música nativista rio grandense.

Nesse sentido, a produção (composições e gravações),¹ e atuação de Plauto Cruz, são reveladoras do ambiente do Choro no Rio Grande do Sul, pois apresentam um agente sociocultural representativo da circularidade e aproximação que há entre os ambientes da música brasileira aqui representada pelo Choro, e a música regional nativista. Inserem-se nessa perspectiva, além dos elementos musicais anteriormente apontados em suas peças e festivais de música pelo estado e país, outros espaços de atuação em que o Choro percorreu através de suas melodias como, bares (como o tradicional Odeon onde tocou também Jorginho do Trompete), restaurantes, cafés, teatros, casas como o Vinha D’Alho e Viva Maria.

Quanto aos títulos de suas obras, Plauto Cruz promove dedicatórias a amigos e cidades do Rio Grande do Sul, como é o caso de “Chorando em Torres”, “Flor Castelhana”² (essa por sua vez com letra de Mauro Moraes, e que apresenta-se executada na voz de Nair Teresinha, violão de Paulinho Parada e flauta, de Marcus Vinícius, em ritmo de valsa e também

¹ Quanto à partituras de suas composições, sugere-se buscar o trabalho *Tocando Plauto Cruz – Composições para Flauta Transversa e outros instrumentos*, dos organizadores Reginaldo Gil Braga e Paulo Parada (2017).

² Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EmrzI5t9j8I>. Acesso em: 2 dez. 2021).

chamamé, alternando trechos cantados com outros instrumentais, demonstrando com real dimensão o perfil sonoro do flautista e compositor, “Minha São Jerônimo”, “Sobrevoando o Guaíba”, bem como “Choro prô João”, “Aos parceiros”, “Pro Nilton”, “Ao Carlinhos”, “Ao Lúcio”, “Tema prô Altamiro”, entre tantos outros. Nessa perspectiva, dedicou as composições “Juliana” e “Marlene” para suas filhas, “Graciosa” e “Para Sabrina” para sua neta, e para sua esposa, a composição “Eva”.

No que se refere à “Forma a Estrutura” de seus Choros, Plauto Cruz os compunha tanto em duas quanto três partes, sem que se possa estimar uma predominância entre elas, podendo-se destacar “Choro-Canção”, “Tema de Amor”, “Amor Secreto” e “Choro Clássico” em duas partes e “Engenho e Arte”, “Provocante” e “Simpático”, em três. Assim, como a grande maioria dos choros nesta estrutura em três partes, os seus também exploram as modulações harmônicas a cada nova parte/secção, tanto para tonalidades vizinhas, relativas e homônimas. Suas composições alternam-se entre valsas, choros, choros-canção, rancheira, chamamé, schottisch, sambas, maxixes e outros tantos.

Cabe salientar sua participação com o Clube de Choro de Porto Alegre, que será melhor abordado no capítulo seguinte, bem como, o documentário intitulado “Plauto, Um Sopro Musical” (2019), produzido por Carlos Peralta, roteiro de Márcio Schoenardie, direção de Rodrigo Portela, e direção musical de Mathias Pinto, que mostra um pouco da vida e obra do compositor e flautista rio-grandense, conforme Figura 15.

Figura 17 – Plauto Cruz

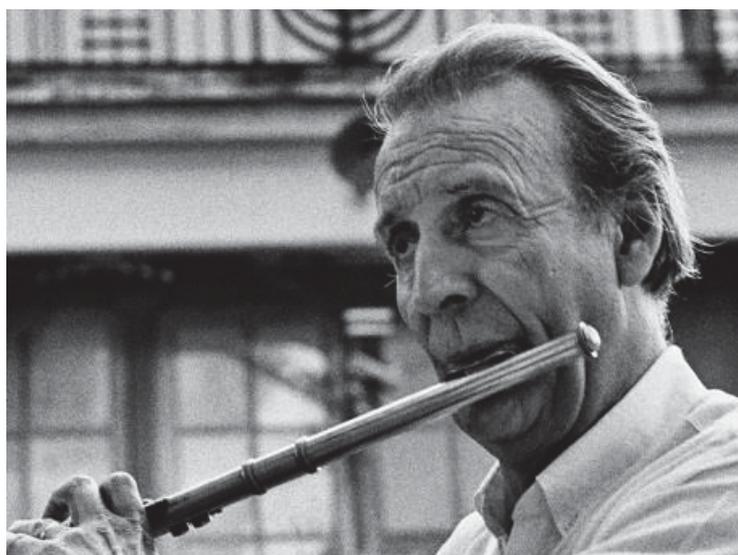


Foto de Luiz Eduardo Robinson Achutti/Divulgação.

Fonte: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/flautista-plauto-cruz-morre-aos-87-anos-em-porto-alegre.ghtml>.

De muitas parcerias com Plauto Cruz temos o violonista Mário Barros, que nasceu em 11 de fevereiro de 1945, na cidade de Ijuí, para em 1971, tomar Porto Alegre como morada, e nela tocar, compor e ser professor de violão. Como violonista erudito e popular, acabou circulando por diferentes espaços musicais do estado, Brasil e exterior, tanto como solista como com grupos na função de acompanhante.

Identificado com a música nativista, participou de festivais vinculados a esse ambiente por muitas vezes, sagrando-se vencedor na categoria de melhor instrumentista, como também compositor (letrista). Além disso, foi professor de violão no Liceu Palestrina, em Porto Alegre, e também na Universidade de Passo Fundo, demonstrando sua estreita ligação com o ambiente acadêmico. Assim como seu parceiro Plauto Cruz, traz em sua essência o ecletismo de um artista circulante entre a cultura popular voltada ao regionalismo, Samba, Choro, agregando ainda a trajetória e experiência dos recitais e concertos, diretamente ligados ao violão erudito.

Deixou um legado de mais de 10 CD's gravados solo e com outros artistas, nos mais diferentes gêneros, estilos e grupos musicais, além de inúmeras interpretações em versão audiovisual, que podem ser acessadas nas diferentes mídias sociais.³ Uma boa referência do repertório que o violonista executava, nesse caso na parceria com o flautista Plauto Cruz, pode ser verificada no set list do Sarau no Solar/1998 – projeto vinculado a Câmara da Assembleia Legislativa, e que fora realizado no Salão Nobre do Solar da referida casa. No repertório do evento constavam as músicas

“Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barros; “Conversa de Botequim”, de Noel Rosa; “Fascinação”, de Marqueti; “Noites Cariocas” de Jacó do Bandolim; “Lamento” de Pixinguinha; “Brasileirinho”, de Valdir Azevedo; “Aquarela do Brasil”, de Ari Barroso; “Sinfônico”, de Plauto Cruz; “Czardas”, de C. Monti; “Marcha Turca”, de V. A. Mozart; “Odeon”, de Ernesto Nazaré; “Tico-Tico no Fubá”, de Zequinha de Abreu; “El Condor Passa” e “Carnavalito”, de domínio popular (DZIEKANIAK, 1998).

Em suas interpretações de Choros, na grande maioria das vezes acompanhando solistas, pode-se perceber uma marca bastante forte da linguagem da música regional, de uma sonoridade bem marcada ritmicamente e com acentuações rítmicas fortes, aliado à um contraponto melódico sempre presente. Na interpretação da música “Brasileirinho”⁴ com solo de Mano Monteiro no bandoneón, esses elementos interpretativos são muito perceptíveis, pois

³ Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=mario+barros+violonista+. Acesso em: 20 jan. 2022.

⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_6HcxznghQ0. Acesso em: 21 jan. 2022.

o violonista não se limita a acompanhar apenas com acordes rítmicos mas, sim, criando linhas contrapontísticas tanto na baixaria quanto variações melódicas do tema.

Nas execuções de Choros com o flautista Plauto Cruz (dedicou ao amigo e companheiro a composição “Um Choro prô Mário Barros”) verifica-se uma condução do acompanhamento que explora o contraponto do violão, com enfoque em movimentos melódicos descendentes, em intervalos predominantemente de 3ª e 6ª, aproveitando os momentos de descanso da linha melódica solista. Além disso, as baixarias tão características do acompanhamento do violão de sete cordas, também aparecem com destaque para a região grave do violão ao longo de toda a execução.

Sua relação interpretativa com o Choro se deu essencialmente acompanhando outros músicos solistas, sobretudo porque suas composições estão mais voltadas à vertente nativista rio-grandense. Grande parte de sua obra é composta por música instrumental, tanto para o violão solo nos álbuns “Um Violão com Muita Classe” e “Mário Barros: Sua Arte Seu Violão” quanto para outros solistas, como é o caso do álbum “Remanso” (1993), onde o parceiro Plauto Cruz se encarrega de fazer participação especial.

Figura 18 – Mário Barros



Fonte: <https://b-m.facebook.com/Secretariaculturapalmeira/photos/a.270066563162326/900230473479262/?type=3&source=57>.

Jessé Silva, por sua vez, nasceu na cidade de Erebango, no interior norte do Rio Grande do Sul e, aos 11 anos, mudou-se para Porto Alegre para estudar com Octávio Dutra, posteriormente, tornando-se um dos grandes nomes do Choro do Rio Grande do Sul. Após esse período, já contando o ano de 1937, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde tocou e gravou com grandes nomes do gênero como Jacob do Bandolim e Pixinguinha, até por volta de 1962/1963, quando regressou à Porto Alegre para tocar com o Prof. Darcy, no bar Chão de Estrelas, e também ao lado de Plauto Cruz, por muitos anos. Cabe mencionar que até fins da década de 1970, quando iniciaria o período que ficou conhecido como ressurgimento do gênero, o Choro passou por dificuldades em Porto Alegre, “ficando restrito às reuniões do Bar Gaúcho, organizado pelo músico Jorge Machado, e que permaneceu por anos como um lugar privilegiado do Choro na cidade” (FRYDBERG, 2011, p. 46).

Sobre esse período a autora acrescenta que

Um dos principais locais de trabalho para os chorões na época foram às casas noturnas como A Varanda, Chão de Estrelas, Gente da Noite, Batelão, Bosky, Candelabro e Vinha D’Alho. Surgem grandes músicos com destaque para Lúcio do Cavaquinho, Darcy Alves, Mário Schimia e Azeitona (FRYDBERG, 2011, p. 46).

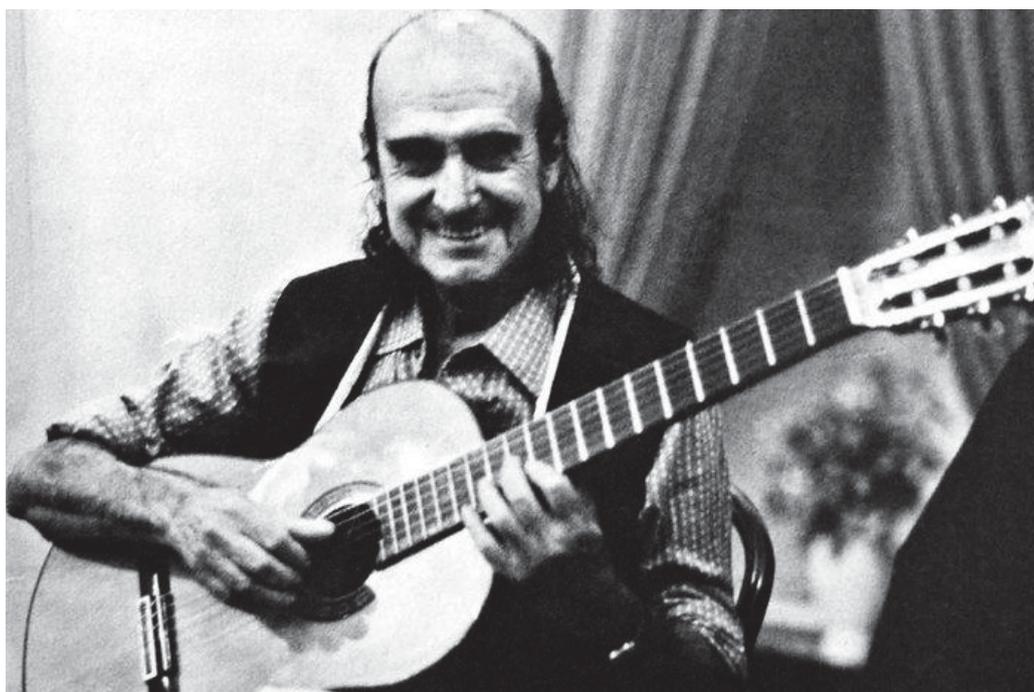
Tendo nascido em 1919, já aos 10 anos de idade “mandava bem também no violão, bandolim e cavaquinho, e já ganhava um dinheirinho acompanhando os filmes, ainda mudos, do Cine Erechim” (FARIA, 2014, [s.p.]). No que se refere às suas composições, acredita-se que a quantidade de seis obras não retrate seu legado composicional, porém reflete o que é possível encontrar em termos de obras nos acervos virtuais, tais como “Neblina”, “Paquetá” e “Sinuoso”, e em parceria com Aguinaldo Becheli “Meu Pensamento” e “Abandono”.

Falando sobre o que é o Choro, Jessé Silva, em entrevista para o Programa Músicos Daqui da TVE/RS, diz que “as influências musicais que o Choro recebe são muitas de Portugal, das canções, e muitas do próprio Bach. Esses contrapontos que nós fazemos aqui, eu não sei se o Choro é parecido com o Jazz ou o Jazz é parecido com o Choro” (TVE/RS, [s.p.]). O Regional do Theatro São Pedro, no qual atuou Jessé Silva, “também é sócio fundador, junto com Lúcio e Giovanni, mais Plauto Cruz (flauta), Ayrton do Bandolim, Fernando do Ó (surdo), e o Professor Darcy Alves (violão). [...]” (FARIA, 2014, [s.p.]).

Considerando os elementos de interpretação apontados pelo artista, e analisando os áudios das suas composições que foram gravadas no LP, “Nós, Os Chorões” e no CD do Clube de Choro de Porto Alegre, percebemos a versatilidade que sua obra propõe tanto do ponto de vista da sua concepção, variando elementos de um Choro tradicional, muitas vezes

sambado ao estilo carioca, com outras, à exemplo a composição “Abandono”, que remete à um regionalismo folclórico, único acentuado por uma progressão harmônica incomum aos padrões do gênero. Harmonia que é acentuada pela construção melódica do canto e dos solos de flauta transversal, remetendo à um ambiente totalmente diferente dos padrões estilísticos tradicionais do gênero, acentuando seu trânsito e incorporação de elementos de distintas raízes sonoras.

Figura 19 – Jessé Silva



Fonte: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque/noticia/2019/08/cem-anos-do-nascimento-de-um-dos-maiores-nomes-do-violao-popular-e-do-choro-no-estado-cjzrhfss2064b01qmjun842wj.html>.

Parceiro de Jessé Silva, Lúcio Araújo de Quadros, o “Lúcio do cavaquinho”, como ficou conhecido no meio musical, nasceu em 1936 em Rio Pardo, foi compositor e instrumentista de Choro, tendo acompanhado alguns nomes de grande destaque da música popular brasileira do centro do país como Nelson Gonçalves, Altamiro Carrilho, Jamelão, Ademilde Fonseca, Carlos Poyares, entre muitos outros. Gravou em torno de quinze LP’s, e na companhia de Jessé Silva gravou dois LP’s acompanhando Túlio Piva, bem como o próprio Plauto Cruz, além de ter sido um dos pioneiros do projeto O Choro é Livre, do Theatro São Pedro, em Porto Alegre, na década de 1980.

Juntamente com Túlio Piva, foi sócio do Bar Gente da Noite, que funcionou

[...] por quase uma década (1975-1983) em Porto Alegre/RS. Localizado na Av. João Pessoa, a casa de samba de Túlio Piva consagrou-se como um ponto de encontro de artistas e amantes da boa música, e foi o principal palco do compositor, que lá se apresentava diariamente. O conjunto regional era composto pelos cantores Eneida Martins, Mário Augusto e Antônio Lemos, que aparece cantando neste vídeo, e nessa noite tocavam Alécio (violão 7), Ademarzinho (cavaquinho), Cabeça do Pandeiro e Telminho (tam-tam) (VINIL FILMES, [s.p.]).

Além disso, foi um dos fundadores do Clube do Choro de Porto Alegre, de onde recebeu homenagem com duas de suas obras gravadas pelo Clube – “Chorinho em Sexta”, no primeiro CD, e “Vagalume”, no segundo. Deixou um CD gravado no ano de 1997, intitulado “Lúcio do Cavaquinho”, onde interpreta quatorze obras de sua autoria, sendo uma delas com parceria de Jessé Silva, estando acompanhado pelo grupo Lamento, que era formado por Plauto Cruz, Rogério Piva, Luis Palmeira, Valtinho e Runi Corrêa, contando ainda com as participações de Yamandu Costa, Cebolinha, Paulo Barbosa, Giovanni Porzio, entre outros. Outra obra de sua autoria que encontra-se registrada em áudio é “Pisando Leve”, gravada pelo projeto “A Música de Porto Alegre”, disponível no sítio Discos do Brasil.

Referindo-se ao cavaquinho no Choro e também sua atuação no cenário do gênero, Lúcio destaca que o mesmo, inicialmente, tinha a função de acompanhar os solistas (com raras exceções), e que a partir de Waldir Azevedo tornou-se solista. Logo, sobre a necessidade de adaptação à exigência do mercado de trabalho aponta que

[...] com isso, com esse negócio de trabalhar a noite eu tive que fazer as duas coisas, quer dizer, tem que tocar, tem que fazer acompanhamento e tem que solar também. Porque se tivesse que solar tinha que ter um outro cavaquinho pra fazer o centro, e se tivesse que acompanhar teria que ter um outro cavaquinho solando. Então tive que fazer as duas coisas (TVE/RS, [s.p.]).

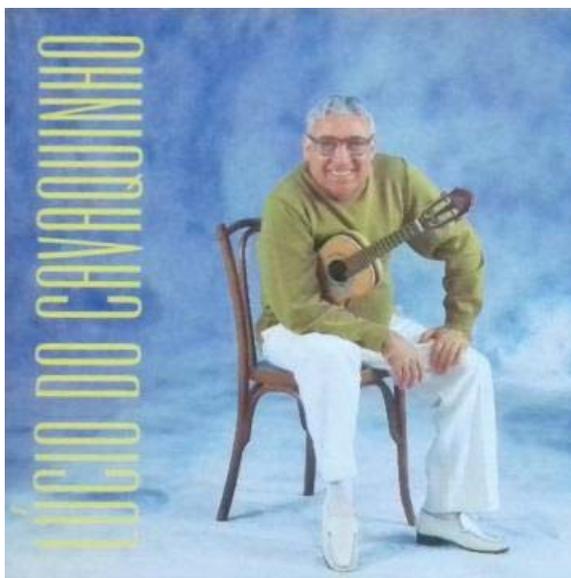
Lucio do Cavaquinho veio a falecer no dia 9 de fevereiro de 2004, e de sua obra na forma escrita não se encontrou registros até o presente momento, pelo menos no formato digital e acessível na internet. Considerando a apreciação dos seguintes Choros de sua autoria: “De Chegada”,⁵ “Pisando Leve”, “Vagalume” e “Contratempo”, composta em parceria com Daniel Jongh, e “Catimbó no Choro”⁶. O que se pode apontar acerca de características à respeito delas, é uma instrumentação tradicional, onde o compositor tem preferência por composições em duas partes, inserindo variações do próprio tema em suas interpretações. Cabe salientar, analisando as execuções das obras supracitadas, identificamos estruturas

⁵ Disponível em: <https://soundcloud.com/search?q=lucio%20do%20cavaquinho>. Acesso em: 20 dez. 2021.

⁶ Estas duas últimas integrando o LP “Nós, Os Chorões”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tpII4JrKAZo>. Acesso em: 24 fev. 2022.

composicionais em duas e três partes, seguindo uma execução ternária e rondó, fato que acentua a liberdade que o gênero apresenta e, por consequência, sua obra.

Figura 20 – Lúcio do Cavaquinho



Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/release/14990301-L%C3%BAcio-Do-Cavaquinho-L%C3%BAcio-Do-Cavaquinho.

Já o compositor, multi instrumentista e maestro Alcides Macedo, ou somente “Macedinho”, ou ainda, “Maestro Macedinho”, nasceu em Cruz Alta no ano de 1916 onde aprendeu logo cedo com seu pai as primeiras noções na música e, posteriormente, na Brigada Militar desenvolveu habilidade em vários instrumentos musicais.

Além de tocar, produzira arranjos e composições próprias, foi aprovado no concurso para a Brigada Militar

A sede pela música levava Macedinho a trabalhar como músico profissional em boates e clubes da Capital. Porto Alegre vivia a época de ouro da vida noturna, repleta de conjuntos e orquestras, a época dos grandes bailes, dos shows e dos programas musicais ao vivo nas rádios. Nas décadas de 1930, 1940 e 1950, os porto-alegrenses dançavam prazerosamente ao som dos conjuntos do já famoso Maestro Macedinho. A American’s Boate, a Golden Boate, o Clube do Comércio, dentre outras casas noturnas, tiveram a felicidade de presenciar noites inteiras comandadas pelo talento do nosso Maestro (PORTO ALEGRE, 1990, [s.p.]).

Entre as décadas de 1940 e 1960, paralelamente à atividade de música militar, atuou nas três principais rádios de Porto Alegre: Farroupilha, Gaúcha e Difusora e, já no ano de 1977, passaria a ser regente, arranjador e compositor da Banda Municipal de Porto Alegre. Em sua trajetória como arranjador

[...] teve seu trabalho reconhecido em nível nacional com a edição de músicas suas pela Funarte. Autor de músicas de diferentes gêneros, como choro (‘Sax no parque’, ‘Marcos e seu trombone’), frevos (‘Natalício no Frevo’ e ‘Frevo pro Juarez’), dobrados, valsas, maxixes e peças de características eruditas, como fantasias e suítes. Compôs em homenagem aos amigos, principalmente a seus companheiros da Banda Municipal. Para o seu Lola, uma das legendas da Banda, que aos oitenta e três anos toca com a alegria de um jovem, Macedinho compôs ‘A tuba do Lola’, um maxixe dos bons. Para o trombonista Marcos, compôs ‘Marcos e seu trombone’, um choro que não fica devendo nada aos grandes choros compostos por autores como Pixinguinha ou Jacob do Bandolim.

No Choro destacam-se ainda as composições “Sentimento” e “Pintando o Sax”, a última apresentada no projeto Encontrabanda,⁷ no Teatro Renascença, no dia 1º de maio de 2007, onde contou com a participação do músico Frank Solari. Cabe salientar que, no projeto A Música de Porto Alegre “O Choro”, a composição escolhida para representá-lo foi “Arranha-Céu”, que se soma as já citadas e, que até o momento não foram encontradas outras gravações, nem mesmo partituras. Em termos de partituras, foi encontrado somente um único registro do Choro “Sentimento”, composto em três partes, datando de 2 de setembro de 1948, que está disponível no site A Casa do Choro.

Figura 21 – Maestro “Macedinho”



Fonte: [https://www.facebook.com/bandamunicipaldeportoalegre/posts/1626860484083869./](https://www.facebook.com/bandamunicipaldeportoalegre/posts/1626860484083869/)

O próximo artista é o sargento aposentado do exército, compositor, cavaquinista, bandolinista e guitarrista Ayrton Fagundes da Silva, ou somente Ayrton do Bandolim. Atuou tanto nos circos e teatros da capital, como em boates da noite porto-alegrense, nos colocando

⁷Disponível em: http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/cs/default.php?reg=73467&p_secao=3&di=2007-04-28. Acesso em: 20 dez. 2021.

a frente de três gerações de chorões, que a partir dele podem ser conectadas. Nascido em Porto Alegre, no ano de 1936, viveu na capital até o ano de 1991, quando mudou-se para Alvorada, buscando o sossego e a tranquilidade de uma cidade menor do que a capital. Em sua trajetória, acompanhou nomes como Cauby Peixoto, Wanderléia, Os Incríveis, e Wanderlei Cardoso, além de Roberto Carlos, tendo sido professor de Humberto Gessinger (ex-integrante da Banda Engenheiros do Hawaii), e de Luiz Machado, no ano de 1981, no Liceu Musical Palestrina.

Transitou entre diferentes linguagens musicais como Samba, Rock, e no Choro contribuiu com composições como “Choro em Goiânia”, “Chorinho para Chiquinho”, “Uma lágrima”, “Jaca Teimoso”, “Esquisita”, “Neneco”, “Chora no meu cavaquinho”, “Chorinho no harpejo”, “Lilica”, “Rosneri”, “Delicioso”, “Gauchinha Chic Chic”, “Chorinho na Espanha” e “Assoviador”. Composições e execuções que se apresentam com características estilísticas que as aproximam da linguagem que podemos definir como sendo “tradicional” do Choro carioca, e que enquanto contribuição para linguagem do Choro rio-grandense é destacada por Luiz Machado, quando esse diz “através da influências de músicos daqui do sul, tudo começou com Otávio Dutra, Plauto Cruz, Airton Silva, Jessé Silva, etc.” (PELOTAS, 2021, p. 9).

Ayrton do Bandolim veio a falecer no em 27 de junho de 2021 de um AVC, quando contava com 85 anos de idade, deixando um legado a ser conhecido, pois acreditamos que muitas obras/Choros de sua autoria ainda devam ser publicadas e disponibilizadas nos próximos anos. Como demonstra a Figura 20, o artista em sua casa em Alvorada, no ano de 2019, quando concedeu entrevista para a reportagem do Jornal “A semana”.

Figura 22 – Ayrton do Bandolim



Foto: Guilherme Wunder.

Fonte: https://www.jornalasemana.net/noticias/cultura/a_pacata_vida_do_homem_que_subiu_no_palco_com_roberto_carlos_e_cauby_peixoto/6626.

Logo, um de seus alunos, o instrumentista e professor de violão, bandolim e cavaquinho Luiz Machado, tem papel fundamental na formação tanto de novos instrumentistas como grupos de Choro em Porto Alegre, sendo creditado a ele a formação de uma nova geração de chorões na capital. Geração esta que logo na primeira década do novo milênio contribuiria para um “boom” de criação de grupos, e surgimento de instrumentistas e compositores do Choro no Rio Grande do Sul, já que o primeiro, conforme Reginaldo Gil Braga, ocorreu na década de 1980.

Sua trajetória como bandolinista é fruto do contexto que apresentamos no início deste capítulo, ligado ao movimento tropicalista e também pós-tropicalista, além da influência que permeou o Choro e o público jovem da época. Luiz Machado torna-se emblemático e representativo, pois na década de 1980 (há cerca de 5 anos, em Porto Alegre vindo do sul do estado), foi influenciado a tocar bandolim após ter assistido à uma apresentação da banda “A Cor do Som”, onde Armandinho Macêdo estava tocando o referido instrumento.

Uma banda que surgiu em meados de 1977 e bebeu na fonte tropicalista, bem como de nomes como Moraes Moreira, Pepeu Gomes, explorando novas sonoridades a partir da mistura de ritmos regionais, música erudita e rock, utilizando instrumentos como o bandolim, em meio à guitarras e outros instrumentos elétricos. Logo, a figura do guitarrista e bandolinista Armandinho tem destaque por mesclar Choro, Frevo e Rock, trazendo a nova perspectiva do Choro pós-tropicalismo em meio ao cenário do instrumental elétrico, aliado a instrumentos como bateria e novos arranjos para as interpretações de clássicos do gênero.

Após conhecer o instrumento, Luiz Machado adquiriu um bandolim e iniciou as aulas com o professor Airton Silva, no ano de 1981, que as ministrava no Liceu Musical Palestrina (manteve suas atividades até o ano de 2000 com sede principal em Porto Alegre e filiais em Novo Hamburgo, Vacaria, São Lourenço do Sul, Jaguari, Lagoa Vermelha, Passo Fundo, Santa Maria, Santana do Livramento, entre outras cidades do interior do estado) e fora indicado pela própria loja onde comprara o instrumento. Segundo Luiz Machado, Eu me “encantei com o bandolim, e com três meses de aula ele me convidou pra tocar no teatro Renascença, em 1981, onde fiz minha primeira apresentação junto a outros alunos dele, e a partir daí não parei mais!” (VELLOSO, 2017, p. 6).

Conheceu Avendano Júnior por intermédio do Projeto O Choro é Livre, quando em 1987/1988 foi proposto, através do mesmo, a tocar obras de compositores do sul e, como Avendano geralmente não viajava, esse mandou uma fita cassete com as músicas (gravadas no Bar Liberdade), para que Luiz pudesse representá-lo tocando suas músicas. Dessa forma, Luiz Machado tirava as músicas e as escrevia para que o grupo pudesse tocá-las, sendo que o

contato pessoal com Avendano se deu por algumas vezes, quando Luiz e seus alunos se deslocaram até Pelotas.

Entre esses alunos estavam Luiz Barcelos e Henri Lentino, com seus poucos mais de 10 anos de idade, e que tocaram com Avendano Júnior em Pelotas no Bar Liberdade (uma das oportunidades foi no ano de 1989, no 2º local onde o Bar esteve), o que demonstra que essa primeira geração formada por Luiz Machado já conhecia a obra, e também pudera estar em contato direto com Avendano Júnior. Outras referências que podemos colocar junto neste caldo formativo dessa geração de chorões são o bandolinista Jacob do Bandolim; o violonista de 7 cordas Dino 7 cordas; no violão de 6 cordas Jorge Santos (violonista do Waldir Azevedo), além do próprio Waldir Azevedo no cavaquinho. Todos esses músicos, juntamente com o próprio Avendano Júnior, foram apreciados e serviram de “professores” para Luiz Machado.

Também se deve pontuar que

Foi através da sua atuação como professor que se revelaram os nomes de Henry Lentino, Luizinho Barcelos e Rafael Malmith, conhecidos nacionalmente e Rafael Ferrari (Camerata Brasileira), Maxwell dos Santos e Pedro Franco, todos nomes da nova geração do choro de Porto Alegre (BRAGA, 2019, p. 3).

Figura 23 – Luiz Machado



Fonte: <https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/colecao-luiz-machado/>.

Um dos grupos criados nesta década de 1980 (considerada por Arthur de Faria como a época de ouro do Choro de Porto Alegre) foi o Grupo Reminiscências, formado em 1984, para tocar no Projeto O Choro é Livre, do Theatro São Pedro, que contava com Luiz Machado,

Henry Lentino e Márcio Bittencourt, oriundos da Escola de Músicas Teclas e Cordas, de propriedade de Luiz Machado. O grupo Reminiscências foi o único que Luiz Machado atuou, e segundo ele permaneceu tocando por 20 anos, que foram comemorados com um show no Theatro São Pedro, mas que a partir de então, não teve sequência, ficando caracterizado também por ser um dos poucos, se não o único grupo que trabalhava com Choro instrumental e cantado. Cabe destacar que executaram dois projetos com duração de quatro anos vinculados à Casa de Cultura Mário Quintana, intitulados Seresta na Casa, e o outro A Memória da Música Brasileira, entre outros.

O Projeto O Choro é Livre acontecia todas as quintas-feiras às 18h30min no Foyer do Theatro São Pedro (reaberto em 1984, após ter ficado fechado desde o ano de 1973 para reformas) em Porto Alegre tendo passado por lá Carlos Poyares, Déo Rian, Ademilde Fonseca, Plauto Cruz, Altamiro Carrilho, entre outros tantos músicos de Choro. Esse projeto que era o único movimento que mantinha o Choro ativo em Porto Alegre, segundo Luiz Machado (PELOTAS, 2020), contava com o Regional do Theatro, contratado para acompanhar os artistas que vinham de fora. Ele era composto por Jessé Silva, Plauto Cruz, o professor Darcy, Lúcio do cavaquinho, Airton do bandolim e Giovani Berti, além de mais tarde, Rogério Piva (neto do Túlio Piva).

Nesse mesmo período de atividade do Projeto O Choro É Livre, do Theatro São Pedro, outros grupos de Choro surgiram como “Grupo Lamento”, primeiro convidado do Theatro São Pedro em seu projeto, e que contava com os músicos Mário Schimia (violão), Valtinho (pandeiro), Plauto Cruz (flauta transversal), Runi Corrêa (surdo) e Túlio Piva (violão). Além desse tinha o grupo

[...] do Chico Pedroso, outros também, que se apresentavam e se revezavam. Às vezes surgiam trios, duos, por exemplo o João Vicente e o Rogério, o João é um baita violonista de 7, tocou até com Raphael (Rabello), depois adquiriu um violão dele, hoje esse violão está com Mathias. Mas a gente entrosava pouco, não tinha muita roda, começaram a acontecer mesmo depois que eu comecei as oficinas no Santander (PELOTAS, 2020).

Essa última frase, e principalmente o trecho “não tinha muita roda”, revela uma importante característica da prática do Choro na capital e boa parte do estado, que podemos arriscar dizer, desde as primeiras páginas de sua história. Uma tradição que veio a se modificar de maneira mais significativa a partir da década de 1980 em Rio Grande e Pelotas, com o surgimento dos Bares do Tigrão e Liberdade respectivamente, e a partir da primeira

década do século XXI, em Porto Alegre, com a criação das referidas oficinas do Projeto Oficina de Choro e, Samba do Santander Cultural, no ano de 2004, em Porto Alegre.

Fato que é acentuado quando se volta o olhar as análises para os espaços de prática mencionados ao longo da pesquisa, e que estão diretamente ligados aos ambientes essencialmente fechados e, na grande maioria das situações, com formato de “show exposição”. Show exposição no sentido que os artistas se colocam frente ao público para apresentarem seu produto artístico, diferente da dinâmica da roda que prevê tanto em ambiente aberto ou fechado a socialização, troca, partilha e compartilhamento por parte tanto dos músicos quanto do próprio público, que está interagindo em torno da roda musical.

Conceitualmente e do ponto de vista prático

A Roda é também aberta, pois, a princípio, todos podem tocar, desde que tenham certo domínio técnico do instrumento e sejam aceitos pelos músicos do momento. A possibilidade de qualquer instrumentista presente na ocasião da Roda ter a liberdade de tocar reforça também seu caráter de encontro social. Ao contrário de muitas práticas musicais abordadas em estudos etnográficos, nas quais a música é apenas um dentre diversos elementos componentes de um ritual, a Roda de Choro tem a música por objetivo, pois ela é o elemento principal, o fator agregador de pessoas (FILHO; SILVA; FREIRE, 2011, p. 150).

Portanto, no que se refere à sua prática, entende-se que o Choro no Rio Grande do Sul apresenta um primeiro grande momento ou fase até a década de 1980, distante deste formato de roda e essencialmente voltado à ambientes fechados. A partir desse momento, verificar-se-á uma abertura ainda maior para a roda na sua essência social, bem como mais adiante, no século XXI, a ampliação de práticas para ambientes abertos, com muito mais frequência. Cabe salientar que se tem conhecimento que Octávio Dutra promovia rodas de Choro em sua casa, porém torna-se um fato isolado em meio ao grande cenário do gênero no estado.

No início dos 1980, em torno do Theatro São Pedro surgiu também o Conjunto Vibrações, formado por Rogério Piva, o irmão Rodrigo, Lúcio do cavaquinho, o pandeirista Giovani, Miler no cavaquinho e Ivaninho no violão de sete cordas. Em 1985 o grupo apresentaria uma nova formação, contando com Jessé Silva no violão de sete, Lúcio do cavaquinho e Runi Corrêa no surdo. Entre as inúmeras atuações do grupo, cabe destacar a participação na gravação do LP “Sambas e Choros”, do músico e compositor Túlio Piva, no ano de 1982, que contava também com a participação da cantora Eneida Martins.

Alguns outros grupos de Choro mantiveram-se ativos durante a década de 1990 como

[...] o Lamento, liderado pelo incansável Lúcio do Cavaquinho [falecido], ao lado de Plauto Cruz, Mário Schmier, Valtinho (pandeiro) e Runi (surdo), o Clave de Sol, no qual destacam-se os violões de Getúlio Nóia, Artur Sampaio e Alécio, o Reminiscências, liderado pelo violonista Luiz Machado com Henry Lentino e Márcio Bittencourt e o Fugata, dos ótimos Rogério Piva (bandolim), Giovanni (pandeiro) e João Vicente (violão). [...] Plauto Cruz, Ayrton Silva, Darcy Alves continuam em atividade e alguns nomes de outras áreas, volta e meia escorregam para o choro, como o violonista Toneco, o flautista Pedrinho Figueiredo, o guitarrista James Liberato e o tecladista e arranjador Paulo Dorfman (BRAGA, 2014, p. 3).

Sobre o grupo Fugata, foi encontrada uma gravação para o CD “As Origens”, editado pela Prefeitura de Porto Alegre no ano de 1993, com produção de Arthur de Faria. Na oportunidade, o grupo gravou a obra “Caprichosa”, de F. Perrone, que data de aproximadamente de 1910, contando com a seguinte formação: Luisinho Santos (flauta), Rogério Piva e Toninho Rocha (bandolins), João Vicente (violão) e Giovanni Berti (pandeiro).

Em 1989 foi criado o Clube do Choro de Porto Alegre que, durante a década de 1990 foi um dos poucos locais em que o gênero se suportou para manter-se vivo na capital. Desde sua fundação a entidade buscou estimular e divulgar a música popular brasileira, tanto por meio do Choro, quanto do Samba, deixando claro seu objetivo de “[...] resgatá-lo do ostracismo, a fim de preservá-lo para as gerações futuras. Queremos mostrar às pessoas que o choro está à nossa volta, determinando sua influência em quase tudo que escutamos na música brasileira [...]” (CLUBE DO CHORO DE PORTO ALEGRE, 1999).

Entre os incentivadores de sua criação estão nomes como Túlio Piva, Rogério Piva, Jessé Silva, Lúcio do Cavaquinho, Paulo Barbosa, Ernani Kurtz, Roberto Hipólito, Ênio Casanova, Jaime Lubianka e Luiz Bastos. Entre outros músicos que fizeram parte do Regional da casa estão, Arthur Sampaio no violão de 6 cordas, Luiz Palmeira no violão de 7 cordas, Ênio Casanova no cavaquinho e bandolim, Cebolinha no cavaquinho, André Rocha no pandeiro, Heleno Rodrigues na percussão leve, Runi Correa no surdo e Myriam Sampaio na voz.

O Clube do Choro de Porto Alegre 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, tem o caráter itinerante estando a cada período de tempo em uma diferente região da capital, com o intuito de fazer o Choro circular pela capital rio-grandense.

Cabe salientar que sua contribuição se deu também na organização de eventos ligados ao gênero como nos anos de 1991, 1992 e 1993 quando

[...] a Secretaria Municipal da Cultura da cidade de Porto Alegre, a Ordem dos Músicos e o recém fundado Clube do Choro de Porto Alegre promoveram o “Festival do Choro de Porto Alegre”. Além dos já consagrados chorões, o festival proporcionou a incursão pelo choro de músicos de outros gêneros como Ruy Barros, Giovanni Porzzio, Roberto Moraes e Paulo Dorfman (FRYDBERG, 2011, p. 46).

O Clube do Choro mantém sua essência estilística, enquanto repertório, baseada no Samba e no Choro, organizando suas apresentações, geralmente em dois momentos, sendo o primeiro voltado ao Choro, e num segundo momento o Samba. Enquanto repertório, no grupo encontram-se nomes como Pixinguinha, Waldir Azevedo, Ernesto Nazareth, Jacob do Bandolim, Zequinha de Abreu e também compositores locais como Túlio Piva, Jessé Silva, Lúcio do Cavaquinho, Plauto Cruz, Chico Pedroso, Avendano Júnior, entre tantos outros que promovem o ecletismo musical do grupo, que conta com mais de 30 anos de história.

Uma característica da sonoridade do grupo que gostaríamos de destacar, principalmente tomando por referência as obras gravadas em suas produções discográficas acima citadas, é a presença de alguns instrumentos que são comumente usados no Samba e, que no grupo, pela estreita ligação com esse último, são incorporados também nas execuções dos choros, estabelecendo uma proximidade ainda maior com o mesmo. São eles o surdo, a caixeta e a cuíca, em choros como “Apanhei-te cavaquinho”, de Ernesto Nazareth; “Sarau da Comadre”, de Plauto Cruz; “Um Chorinho Assim”, de Túlio Piva, que é cantado por Myriam Sampaio, além de, “Para João Loyó”, de Plauto Cruz, entre outros tantos exemplos que podem ser apreciados no Youtube.

Logo, cabe destaque a utilização da “gaita a ponto”, que é um instrumento característico, principalmente nas regiões Sul e Nordeste do país, várias obras destas mesmas produções discográficas, sendo elas a “Valsa dos Netos”, do compositor Paulo Barboza; “Vagalume”, de Lúcio do Cavaquinho; “Meu Pensamento”, de Jessé Silva; “Saltitante”, de Paulinho Sarmento; “Insensata”, “Solfejando” e “Ponto a Ponto,” de Paulo Barboza; “Porto dos Casais” de Jayme Lewgoy Lubianca; “Choro Azul”, de Paulinho Sarmento e “Se acaso você chegasse”, de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins. Como instrumento que carrega uma grande circulação por diferentes ambientes musicais, desde que chegou ao Rio Grande do Sul, a gaita a ponto (ou ainda gaita de botão), apresentou uma forte identificação com a música regional e nativista, isso porque

Na região sul, a gaita ponto é utilizada como instrumento solista e acompanhador, estando presente em ambientes variados que compreende desde teatros a salões de baile. O repertório tocado na gaita ponto compreende principalmente gêneros como vaneiras, vaneirões, chamarras, chotes, polcas, bugios, milongas, tangos, chacareiras, valsas, rancheiras e chamamés. Há também alguns instrumentistas que adaptam choros, baiões e outros gêneros não tão comuns nas práticas da região (FANCESCON, p. 44).

Todos esses elementos colocam o Clube do Choro de Porto Alegre como um agente chorístico de grande relevância, não só no âmbito artístico cultural da cidade e do estado, mas também para a construção do cenário identitário da sonoridade do gênero no Rio Grande do Sul. Isso porque, além dos elementos tímbricos já citados, tem-se a mistura de elementos que músicos como o gaitista a ponto Paulo Barboza e sua trajetória musical, ligada ao ambiente da música regional nativista, proporciona na perspectiva do hibridismo sonoro, tanto por intermédio de suas composições, sobretudo pelas suas interpretações juntamente com o Clube.

Figura 24 – Clube do Choro de Porto Alegre



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=lq8SL00Evvw>.

Para contextualizar, Paulo Ercilio Barboza, avô de Elias Barboza (que será apresentado mais adiante), formado em Administração de empresas pela PUCRS, porém, antes mesmo de se envolver com o Choro, tocou acordeom no ambiente do baile como forma de sustento, até conhecer Sebastião Fortes, que tinha um grupo regional em Porto Alegre, do qual Paulo Barboza fazia parte, juntamente com outros músicos como Gervásio. Este grupo tocou na noite porto-alegrense entre os anos de 1978, e no que se refere à sonoridade do

Choro promoveu, por meio da atuação de músicos como Paulo Barboza, essa mistura de elementos regionais com o Choro.

Figura 25 – Clube do Choro de Porto Alegre e Paulo Barboza na gaita a ponto



Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=201359718317929&set=a.201359684984599>.

Também atuante no cenário da MPB, Choro e Samba de Porto Alegre desde a década 1970, tem-se o Salão e Barbearia Machado que, em meio a cortes de cabelo e barba, promovia encontros musicais. Nela se encontravam os músicos Camanga e Camanguinha, Soninha Dutra, professor Menoti, Cássio Luiz de Oliveira, além é claro, de seu Machado, acordeonista.

A barbearia está localizada na Av. Baltazar de Oliveira Garcia, no bairro Jardim Itu, na zona norte da capital e, há mais de quarenta anos, os sábados à noite são embalados por Choros e Sambas. No ano de 2011, o bar foi apresentado no documentário “Fez a Barba e o Choro”, dentro do projeto “Curtas Gaúchos”, contando com direção, produção e roteiro de Tatiana Nequete.

Figura 26 – Grupo da Barbearia Machado



Fonte: <https://mi.tv/br/programas/fez-a-barba-e-o-choro-2011>.

Seguindo pelos músicos que atuaram por Porto Alegre, está Rogério Piva, nascido em 02 de abril de 1967 e, aos 12 anos, já tocava com o avô Túlio Piva, sendo considerado neste momento um virtuose do bandolim, guitarra, violão de sete e seis cordas e cavaquinho, destacando-se por seu trânsito no Jazz, Samba e Choro, além do Tango e música Latina. Como compositor, conta com inúmeras obras compostas, abrangendo os estilos citados, e muitas delas registradas em três produções fonográficas intituladas “Conversaduo”, “Rogério Piva” e “Grupo Garapuvu”.

Além disso, conta com diversas participações em outras produções fonográficas, inclusive de seu irmão Rodrigo Piva, e entre seus Choros e Sambas-Choro, estão “A Dança do Gato”, “10 cordas”, “Amenidades”, “Tempo Bom”, “Perdido”, “Pra Márcia”, “Nos Moldes”, “Um Samba”, “Pra Mariana”, “Rua Tom Jobim”, “Redundante” e “Choro Novo”, gravado no álbum A música de Porto Alegre – O Choro, entre outros.

Figura 27 – Rogério Piva



Foto de Luiza Filippo

Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=907123902634680& set=t.100000719866179&type=3>.

Rodrigo Camargo Piva nasceu em Porto Alegre, no dia 15 de Março de 1964, iniciando sua vida musical juntamente com seu irmão Rogério, na década de 1980, da noite porto-alegrense. Transferindo-se para Florianópolis, SC, ainda na década de 1990, tem atuado como cantor, compositor, arranjador, produtor musical e instrumentista, contando ao longo de sua trajetória inúmeras participações em trabalhos fonográficos de diferentes artistas.

A primeira delas foi com seu avô, Túlio Piva, no LP “Sambas e Choros”, (1982), sendo que hoje conta com quatro álbuns de sua autoria chamados “Canto Quântico” (2018), “Contraste Brasil” (1996), “Menina de Floripa” (2002) e “Na Garganta do Artista” (2011), além de produções de outras obras como o CD Túlio Piva – Composições Inéditas, e o CD-Book, Túlio Piva – Pra Ser Samba Brasileiro (2006). Composta quase completamente por Sambas, sua obra apresenta também alguns Choros cantados como “Receita de Choro”, “Choro Guia” e “Novos Caminhos”.

Figura 28 – Rodrigo Piva



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rodrigo_Piva.

Sobre Edinho Trindade, Paulo Sarmiento, Giovanni Porzio, Délcio Vieira (duas de suas obras encontram-se gravadas em áudio, sendo elas o “Capilé”, pelo Primo e Seu Conjunto Melódico, no ano de 1958 e, “Capricho em Ré”, pelo Conjunto Melódico de Norberto Badaulf, no ano de 1956, e também outra versão gravada por ele mesmo ao piano, pelo projeto “Música de Porto alegre – O Choro”. Alguns apontamentos sobre sua trajetória podem ser acessados em: <http://www.oexplorador.com.br/delcio-vieira-pianista-e-compositor-foi-personagem-da-era-de-ouro-do-radio/>) C. Villela, Paulo Barboza, Gervásio e Sebastião Fortes, não foram encontradas fontes suficientes para compor suas biografias, o que nos coloca frente a novas possibilidades para pesquisas futuras. Cabe mencionar sobre Edinho Trindade, o compositor que apresenta uma obra gravada no projeto, A música de Porto Alegre “Choro”, intitulada “Chorão dos Sete Povos”, e Gervásio e Sebastião Fortes, tocam juntos

com Paulo Barboza no Regional que Sebastião Fortes tinha em Porto Alegre, por volta de 1978.

3.2 Avendano Júnior, o Bar Liberdade e o Choro em Pelotas

Por mais que não tenhamos citado outras cidades do Rio Grande do Sul, entre elas, Pelotas, principalmente, neste período que compreende a passagem da primeira para a segunda metade do século XIX, não quer dizer que o Choro não estivesse sendo praticado nestas cidades. Na região sul do estado, sobretudo em Pelotas e Rio Grande, o gênero era corrente, tanto no Rádio (entre elas a Nacional do Rio de Janeiro e as rádios locais), como nos espaços físicos frequentados e sonorizados pelos músicos que buscavam ganhar o seu sustento por meio do Samba e do Choro. Em termos de música popular, em Pelotas deve-se revelar a grande importância que o Samba teve desde o século XIX, inicialmente como Entrudo, tendo através do Sopapo apresentando características regionais próprias.

Considerando o contexto político, econômico e conseqüentemente sociocultural da região, é fato que a cidade sofreu influência e tendeu a ser sonorizada pela música tida como “cultura”, ou “erudita”, sobretudo nos salões e teatros das elites sociais. As distinções entre classes sociais e étnicas acentuaram por muito tempo o distanciamento entre a música popular (Samba e Choro), e as vertentes “cultura” ou “erudita”, principalmente pela relação com os espaços de sociabilidade.

Segundo Carvalho (2013, p. 13), nas décadas de 1940 e 1950, o contexto musical de músicos e frequentadores de bares, botequins e, no geral, da noite pelotense, estava ligado à tradição popular vinda da cidade do Rio de Janeiro. Segundo a pesquisadora, a cidade de Pelotas passou, no século XX, de espaço referência de transações comerciais para um “centro cultural e boêmio, que atrai um público de outras cidades em busca de festas, shows musicais, bares e casas noturnas” (CARVALHO, 2013, p. 16).

Nesse contexto e, mais precisamente, no dia 19 de novembro de 1939 (data que celebra o Dia Municipal do Choro em Pelotas, como homenagem ao instrumentista e compositor) nascia, em Pelotas, Joaquim Assumpção Avendano Júnior, criado em berço musical, tendo a mãe bandolinista e o pai violonista, que mais tarde se tornaria um expoente do Choro no estado por sua trajetória e legado composicional e interpretativo. Cavaquinista e compositor cresceu ouvindo nas rádios músicos que, anos mais tarde, seriam seus companheiros de Regional, como Roberval Silva, Carlos Nogueira e Toinha (SILVEIRA, 2007, p. 138).

Figura 29 – Avendano Júnior



Fonte: <https://www.pelotas.com.br/noticia/i-festival-de-choro-de-pelotas-ocorre-de-12-a-19-de-novembro>.

Artista identificado com o Samba e, principalmente com o Choro

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 Bandolim, atualmente residindo em Salvador / BA e o Regional “*Os Novos Chorões*” (SILVEIRA, 2007, p. 140).

Antes de seguirmos com Avendano, bem como o Bar Liberdade, faz-se necessário apontar para alguns outros elementos que contribuem para a melhor compreensão do cenário musical popular e chorístico pelotense. Juntamente com a seresta, que percorreu nas décadas de 1930 até 1960 de mãos dadas com a noite, a boemia e o Choro devemos considerar

[...] que tanto a radiodifusão como a indústria fonográfica foram fundamentais para a manutenção dessa tradição musical e sua resiliência na cidade de Pelotas. Nota-se que apesar desta forte identificação com os grupos cariocas, os grupos de choro pelotenses desenvolveram distintas maneiras de adaptação, assimilação e transformação desta prática musical resultando na criação e manutenção de uma identidade local e um estilo interpretativo e composicional distinto das tradições congêneres de outras regiões do país (VELLOSO, 2017, p. 16).

Logo, quando verificamos os primeiros nomes ligados ao Choro em Pelotas, por cronologia encontramos Carlos dos Santos Nogueira (1921), Germano Pinho (1928), Aloyn

Soares (1931), Roberval Silva (1934), Arnóbio Madruga Borges o “Toinha” (1935), Milton Alves (1939) e o próprio Avendano Júnior (1939). Esses músicos formam o que podemos designar de uma primeira geração de chorões na cidade, não só por terem sido os mais antigos e pioneiros do gênero, mas, sobretudo por terem convivido/atuado com Avendano Júnior que foi o expoente do primeiro grande momento do gênero na cidade.

Referente à prática chorística em Pelotas durante os anos de 1950 e início da década de 1960, o músico e chorão por excelência Milton Alves destaca que

[...] eu não lembro aqui em Pelotas nós termos grupos organizados de choro. [...] mas já tinham uns coroas trabalhando em choro, por exemplo vou te citar um: O Gapito, ele tocava violão tenor ... ele era sapateiro. [...]Tinha um amigo meu que infelizmente partiu cedo e tocava choro, Salvador Gulo Filho, tocava muito, tocava cavaquinho em afinação de sol” (NETO, 2018, p. 13).

Apenas em meados da década de 1960, surgiria em Pelotas um dos grupos mais conhecidos do Choro sulino chamado Regional Avendano Júnior, formado por Avendano Júnior e mais cinco músicos: Aloyn no violão de sete cordas, Toinha no cavaquinho centrador, Ary no pandeiro, Carlos Nogueira no surdo e Roberval na voz. O grupo se encontrava todas as semanas para tocar valsas, choros, serestas, sambas-canções informalmente pela cidade, sendo que, a partir de 1976, começa a tocar regularmente naquele que ficou conhecido como o reduto do Choro na cidade, o Bar Liberdade (PELOTAS, [s.d.]).

Fato curioso, mas que possibilita compreender um pouco mais do cenário do Choro na cidade, é que, segundo Avendano Júnior, eles começaram a tocar no Bar Liberdade porque não havia muitos locais para tocar. Portanto, foi uma alternativa para se encontrarem e, conseqüentemente, praticarem enquanto grupo, seus sambas, choros, boleros e tangos, provendo com isso, a difusão do gênero que, por meio deles, estava aparecendo para o grande público.

Avendano não foi um influencer da época somente para os músicos da cidade de Pelotas, mas sim para uma nova geração de chorões que estavam surgindo em Porto Alegre, em torno da figura do violonista, bandolinista e professor ligado ao Choro, Luiz Machado. Esse, por sua vez, tendo conhecido a obra de Avendano, promoveu o contato de seus alunos com o chorão, tendo, além de outros tantos motivadores, a crença de que a obra do instrumentista e compositor pelotense apresentava o sotaque do Choro “gaúcho”. Segundo Luiz Machado, o Choro de Avendano pôde ser percebido e diferenciado do Choro praticado em outros locais do Brasil como Recife e Rio de Janeiro, pois se verificava “uma forma do

Waldir, mas com um sotaque daqui do sul né. As músicas dele e a execução dele né... Que era impecável” (PELOTAS, 2020).

Procurando seguir uma certa cronologia histórica, um dos primeiros chorões a que Pelotas viu surgir foi Carlos dos Santos Nogueira – “Seu Nogueira”, nascido em 14 de agosto de 1921, sendo filho de José dos Santos Nogueira e Joana Gonçalves Nogueira. De profissão era funcionário público municipal/agente tributário, e depois de convidado por Avendano, permaneceu no grupo Regional do Avendano Jr. até o ano de 2007, exercendo as funções de instrumentista (pandeiro e surdo), cantor e compositor de marchinhas e sambas.

Tinha uma forte ligação com a música regional nativista, por ter participado, antes mesmo de ingressar no regional de Avendano, de conjuntos vocais ligados a esse estilo musical, ainda por influência dos tempos de quartel. Um desses grupos foi o “Cancioneiros do Sul”, que em outros momentos poderia ser encontrado como “Cancioneiros do Ritmo”, com o qual o músico percorreu festas, programas de rádio e festivais.

Mesmo não sendo sua profissão, exerceu a arte da música até pouco tempo antes de falecer, deixando entre suas composições as marchas “Marcha da Lambreta”, “Palhaço”, “Televisão Pobre” e “Marieta”, em parceria de Nelson Bernardes, e muitos sambas de sucesso no carnaval pelotense, cabendo destacar “Lágrimas”, “Me deixa em Paz” e “Escola”, na parceria de Doca e Azeitona.

Figura 30 – Carlos dos Santos Nogueira, “Seu Nogueira”



Fonte: Capa da Revista do Choro, ano 1, n. 01, ago. 2021.

Germano Pinho nasceu em Pelotas, no dia 02 de junho de 1928, e nos primeiros momentos de sua vida musical “rivalizou” no cenário da música regional com seu conterrâneo Carlos Nogueira. Isso porque, também esteve ligado aos conjuntos musicais de vertente regional nativista, integrando o grupo “Piratas do Ritmo” até chegar a década de 1980, e passar a integrar o grupo de Avendano.

Foi parceiro, amigo e incentivador de Avendano Júnior, sendo que mesmo ligado, inicialmente ao violão e à composição regional, acabou compondo Choros em parceria com Avendano, entre eles “Dois Caminhos”, “Falta Você” e “Choro em Mi”, além de outras peças como “Pra Você Lembrar (Fox-Canção)”, “Prelúdio da Saudade (Prelúdio-Balada)”, “Fantasia Oriental”, “Flores da Espanha (Fantasia)”, “Pai Nosso” e “Pablo”, que apesar de utilizarem da instrumentação característica do Choro, e comporem a mesma produção fonográfica são estilisticamente distintas. Na coleção intitulada “Germano Pinho”, disponível no Acervo do Choro de Pelotas, vinculado ao Clube do Choro de Pelotas, podemos encontrar, além de outros materiais, composições suas como o Choro “É isso aí”, concebido em duas partes, e executado por Avendano Júnior, no mesmo álbum acima citado “Falta Você”, com Germano Pinho tecendo o acompanhamento ao violão.

Figura 31 – Germano Pinho



Fonte: https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/colecao-germano-pinho/?view_mode=table&perpage=12&paged=1&order=DESC&orderby=date&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date&fetch_only_meta=5063%2C6627%2C4644.

Sobre o disco LP “Falta Você” supracitado, gravado no ano de 1984, e que conta com muitas obras de Germano Pinho, relata uma engraçada história, mas que também nos dá uma dimensão do quanto a interpretação de Avendano Junior tinha características do seu contemporâneo, Waldir Azevedo. Segundo ele, “depois de dois anos de gravações, lançamos o disco em 1984, fazendo alguns shows, principalmente em Pelotas e Rio Grande. Deixávamos os discos nas lojas, e em poucos dias acabava, porque o pessoal achava que era o Waldir Azevedo” (PELOTAS, 2017, p. 55).

Em entrevista ao Jornal Diário Popular do dia 12 de março de 1985, Avendano Júnior revela que, ainda em meados da década de 1980, o Choro passava por um período difícil, tendo perdido muito espaço, inclusive para a música regionalista do Rio Grande do Sul. Com a gravação deste LP, que em seu título traz o sentimento de tristeza pela morte de Waldir Azevedo, Avendano tinha a esperança de que “o nosso disco sirva de alerta e desperte o gosto e o amor pelo chorinho” (MACEDO, 1985).

Na coleção Germano Pinho, do Acervo do Choro de Pelotas, foram encontradas algumas composições do Capitão Azamar Pinto, que foi capitão maestro da Banda da Brigada Militar, Maestro Fundador da Banda da Escola Técnica de Pelotas, no ano de 1960 (hoje IFSul), onde permaneceu por 20 anos. No trecho a seguir que destaca o ambiente musical do neto de Azamar Fernando Teixeira, podemos perceber a relação que Azamar Pinto tinha com o Choro, pois segundo consta, “o ambiente propiciou que suas noções de teoria musical viessem muito cedo, acompanhando aulas particulares que seu avô ministrava, e em encontros com músicos consagrados de Pelotas, para uma roda de choro e muito samba canção, que aconteciam frequentemente em sua casa” (BRITTO, 2019). Entre as composições encontradas estão o Choro “Calendário” e a “Valsa Serenata”, registradas em partitura, porém sem arquivos fonográficos.

Já o violonista de sete cordas, Aloyn Soares, é natural de Teodósio, que na época pertencia à Pelotas, tendo nascido no dia 26 de abril de 1931, em uma família onde todos tocavam algum instrumento musical (NETO, 2018, p. 21). Logo na adolescência se tornaria amigo de Roberval, pois ambos se criaram na zona portuária da cidade, juntamente com Avendano, Milton Alves e Renato.

Em sua pesquisa sobre Aloyn intitulada “O Violão de Sete Cordas de Aloyn Soares: um estudo de trajetória”, João Francisco Pinheiro Neto nos revela importantes informações acerca tanto do contexto musical de Pelotas, quanto sobre o próprio músico. Gostaria de destacar o trecho onde Sinara, filha de Aloyn, revela que o pai tinha um grande acervo de LPs de Samba e Choro, que constituíram suas referências e, entre elas estavam nomes como

Cartola, Noel Rosa, Nelson Cavaquinho, Waldir Azevedo, Dilermando Reis, Jacob do Bandolim entre outros.

Disponível no “Cadernos de Choro de Pelotas”, está também um Choro de sua autoria intitulado “Resmungão”, que segundo sua filha Sinara Soares “O nome desta música foi dado pelos companheiros de regional (acho que pelo Nogueira), devido à postura exigente e séria com que Aloim se apresentava no bar Liberdade, sisudo sempre” (VELLOSO, 2017, p. 63). Segundo Luiz Machado, Aloyn tinha audição e memória fantásticos, sendo que, em uma oportunidade, “um bandolinista nosso chegou com um repertório todo do Jacob, Pixinguinha e, o Aloim acompanhou todos os Choros. Ficamos umas 4 horas lá no bar, e ele acompanhou todas as músicas que o cara tocou” (PELOTAS, 2021, p. 10). Outras composições de sua autoria, que esta pesquisa encontrou, foram “Liberdade” e “Chega Mais”. Por fim, a obra citada cima, “Resmungão”, enquanto registro fonográfico encontra-se no álbum “Clube do Choro de Pelotas, Vol. 1”, do ano de 2020, bem como em versão do grupo Regional Feito à Martelo, de Pelotas, disponível no Youtube.

O fato de Aloyn ter muito repertório em sua memória, aponta para uma prática chorística comum entre os músicos deste tempo, baseada na oralidade e não no texto, mais na escuta e menos na leitura da partitura, evidenciando um processo desde a aprendizagem (tirada da música), até a apresentação (show), baseada no ouvido. Ideia que é confirmada por Avendano, no documentário “O Liberdade”, quando o mesmo, referindo-se ao seu processo de composição, revela que não sabia escrever música, e quando criava alguma música ou parte de uma música nova, precisa gravar para poder lembrar o que havia criado.

Figura 32 – Aloyn Soares, (segundo da direita para a esquerda)



Fonte: https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/nadir-curi/nc-f9/?perpage=15&order=ASC&orderby=date&pos=8&source_list=collection&ref=%2Facervodochorod epelotas%2Fnadir-curi%2Fpage%2F2%2F

Conforme Figura 31, o cantor e cavaquinhista, autodidata Roberval Castro da Silva, nasceu em Pelotas, no dia 8 de março de 1934, sendo filho de Lorival Emilio da Silva e Isaura Castro da Silva, tendo vivido toda a sua vida em Pelotas. Trabalhou em fábrica de engarrafamento, e começou a cantar cedo (por volta dos 14 anos), no conjunto da família, sendo influenciado pelos cantores de sucesso da época, como Francisco Alves, Orlando Silva, entre outros.

Após ter participado de um programa de auditório na rádio Pelotense, já na década de 1950, foi convidado a cantar na emissora, gravando e atuando de maneira sistemática no meio carnavalesco. Passou também pela Rádio Cultura, sendo que já na década de 1970, conheceria Avendano Júnior, e passaria a tocar cavaquinho quando foi substituir Toinha no grupo Regional Avendano Júnior. Nesse momento é que o Choro entra em sua vida definitivamente, para alguém que vinha de uma trajetória marcadamente ligada ao canto do Samba.

Entre os espaços/locais em que atuou, Roberval cita que na mesma época em que tocavam no Bar Liberdade, já no seu último endereço, outros lugares que também eram frequentados pelos músicos era o Bourlevard, o Restaurante Shanghai,⁸ a Churrascaria do Pelotas, além da Boate Sobrado, que ele cantava após tocar com o grupo nos locais acima citados. Além desses, o mesmo aponta que tocavam em bares, festas de aniversários pela cidade tendo o ponto de encontro dos músicos antes de uma saída para tocar a “zona do Avendano”, como ele fala por inúmeras vezes. Essa, por sua vez, é a região da cidade que tem o Bar Liberdade como referência, o que só reforça a importância do compositor e instrumentista entre os músicos locais, para receber tal citação entre seus pares. Veio a falecer no dia 11 de dezembro de 2020 sem deixar composições, pelo menos que chegassem ao conhecimento da presente pesquisa.

Figura 33 – Roberval ao microfone



Fonte: <https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/nadir-curi/nc-f5/>

⁸ Citado por Roberval como “Restaurante Chinês” na entrevista disponível no Acervo do Choro de Pelotas. Disponível em: https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/ana-paula-silveira/3-fita-entre-vista-roberval-jpg/#gid=tainacan-item-attachments_id-20575&pid=2. Acesso em: 26 jun. 2022.

Contemporâneo de Roberval e que esse o substituíra no cavaquinho do Regional do Avendano Júnior, Arnóbio Borges Madruga, o “Toinha”, nasceu em Piratini, localizada na região sul do estado, e a 100 km de Pelotas, no dia 27 de janeiro de 1935. Segundo sua irmã Heloisa Helena Borges, esteve ligado ao Samba na cidade de Pelotas, tendo acompanhado Elis Regina durante o tempo em que ela viveu e tocou no Rio Grande do Sul. Além disso, tocou em bares e boates como a Chão de Estrelas, com o Conjunto Chão de Estrelas, na Rádio Cultura, integrou o Regional da Rádio Pelotense, conforme Figura 33, do ano de 1958, e chegou a receber convite para tocar no Regional do Waldir Azevedo, o que não se concretizou (VELLOSO, 2017, p. 67).

Figura 34 – Regional da PRC 3 – Rádio Pelotense (1958)



Fonte: <https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/heloisa-helena-borges/3185-2/>.

As composições que encontramos são uma em ritmo de baião com o título de “Tio João”, que foi gravada no álbum “Falta Você”, de Avendano Júnior, e também pelo Clube do Choro de Pelotas, vol. 1, além de “Uma noite no Uruguai” e “Mexe-Mexe da Vovó” somente em partitura. Sua contribuição para o Choro se deu também por transmitir seus ensinamentos a Julinho do cavaco, conforme se pode verificar pelas palavras do próprio aprendiz, quando esse diz que, “Aprendi a tocar o choro através do cavaquinista do regional, “Toinha”, que me chamava frequentemente para dar uma canja, assim comecei a acompanhar o Avendano e

aprender as suas músicas” (VELLOSO, 2017, p. 19). Julinho do cavaco o homenagearia compondo o samba-choro “Pra ti Toinha”, gravado pelo Clube do Choro de Pelotas, vol. 1, no ano de 2020, e Possidônio Tavares também o homenageia com um Choro intitulado “Pra ti, Toinha!”, em seu álbum Saudade dos Amigos, gravado ao lado de Everton Luís.

Além de ter participado do Regional de Avendano, atuou também no grupo Aroldo e seu Conjunto, com registro do ano de 1966, no Conjunto Marginais do Samba, conforme registro do ano de 1973, no Regional Perdidos e Achados, conforme Figura 34.

Figura 35 – Arnóbio Madruga Borges, “Toinha” à esquerda no cavaquinho



Fonte: https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/nadir-curi/nc-f11/?perpage=12&order=DESC&orderby=date&pos=11&source_list=collection&ref=%2Facervodochorodepelotas%2Fnadir-curi%2F.

Nascido em Pelotas, em 12 de junho de 1939, Milton da Costa Alves está na música desde os 10 anos de idade escutando sambas, e do lado dos músicos absorvendo a energia da boemia que caracterizava a região do porto (conhecida zona da várzea), em Pelotas. Sua trajetória no Choro se deu por meio de Avendano e seu grupo, e um pouco antes com o cavaquinista pelotense Salvador Gullo Filho, que pouco se encontra referências na bibliografia sobre gênero em Pelotas, mas que inclusive deixou composições no gênero como, “Lágrimas de um Cavaquinho”, executada por Avendano no álbum “Falta Você”.

Após passar pelo exército e lá conhecer o Avendano, tocou em um grupo de Jazz (Jazz Espanha) para, posteriormente, ser um dos fundadores do Regional Avendano Jr. (por volta de 1964-1965), que segundo o violonista, contava com a seguinte formação: Milton (violão sete cordas), Avendano (cavaquinho), Roberval (cavaquinho base), João Carlos (pandeiro), Renato (flauta), Russo (surdo), substituído posteriormente por Nogueira, conforme (ALVES, [s.d.]).

Integrou também os grupos Perdidos e Achados, e o grupo Reminiscências, além de ter sido o primeiro violonista em Pelotas a tocar o violão de sete cordas, que somente foi adquirido no ano de 1971, segundo Milton em entrevista (ALVES, [s.d.]). Foi através de Avendano que o violão de sete cordas chegou à Pelotas, quando esse foi à Brasília tocar com Waldir Azevedo, e levou até ele a dúvida de Milton Alves, de como esse poderia conseguir tocar aqueles graves que ele escutava nas gravações, mas nem desafinando a corda mais grave do violão conseguia tocar.

Outro aspecto que se apresenta ligado à Milton e, como vimos, se aplica aos demais músicos desta geração, era a tradição de “tocar de ouvido”, sendo que, principalmente no âmbito do acompanhamento harmônico, havia muita criação, ou melhor incorporação de novos acordes à harmonia. Novos acordes que eram intuitivamente acrescentados, e davam o colorido especial ao estilo próprio dessa prática musical que o Choro estava inserido e, cabe apontar, para uma expressão que Milton utilizava quando buscava se referir à algum músico que lhe faltava tal conhecimento, que era, “o que precisa aí é de boteco pra aprender a acompanhar” (ALVES, [s.d.]).

Figura 36 – Milton Alves (primeiro da direita para a esquerda), e Grupo Perdidos e Achados



Fonte: https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/nadir-curi/nc-f3/?perpage=12&order=DESC&orderby=date&taxonomy%5D=tnc_tax_38&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=5&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=8&source_list=collection&ref=%2Facervodochorodepelotas%2Fnadir-curi%2F.

Retomando com a trajetória de Avendano, deve-se apontar que, grande parte da história do Choro na cidade de Pelotas está ligada à três pilares fundamentais: Avendano Júnior – O Regional Avendano Jr. e o Bar Liberdade e, nesta ordem dos acontecimentos.

Deste modo, falar do Choro de Pelotas sem considerar a figura de Avendano, a criação do Regional e a função do Bar Liberdade como reduto do gênero na cidade, é deixar uma importante lacuna, não só na história do Choro na cidade, como do Rio Grande do Sul. Avendano Júnior foi o estopim para o movimento do Choro em Pelotas realmente ocorrer, sendo que, por intermédio de sua iniciativa de reunir músicos para tocar pela cidade e, posteriormente, estabelecer raízes no Liberdade, criou um movimento musical de prática para a música popular representada na sua essência pelo Samba e Choro.

Vindo de uma família musical onde seu irmão tocava violão e sua mãe bandolim, a trajetória na música teve início na época do exército, quando se aproximou do cavaquinho (ano de 1958), instrumento que se dedicaria até o fim de sua vida. Destacou-se no instrumento como solista e compositor, tendo como referência no instrumento Waldir Azevedo, que segundo o próprio Avendano colocava o disco para tocar e praticava junto com o cavaquinho, até conseguir tocar, ou o disco não reproduzir mais de tão “gasto” que ficava.

Segundo Avendano passou cerca de cinco anos estudando cavaquinho, portanto até por volta do ano de 1963, quando começou a buscar outros instrumentos para iniciar alguma parceria, e pôr em prática o que havia estudado e aprendido nesse tempo. Atuou primeiramente na Rádio Tupanci, depois na Rádio Pelotense, com um programa ao vivo que durou até por volta do ano de 1968, passando a tocar na “casa de um, casa de outro”, segundo ele próprio, até que iniciou um movimento maior de bares e restaurantes, e com ele novos espaços para tocarem. Importante salientar que, segundo Avendano, músicos como Toinha, Roberval, Nogueira e Aloyn já atuavam nas rádios Tupanci e Cultura, antes mesmo deles se conhecerem, e do próprio Avendano entrar para a cena musical da cidade e do Choro.

Conheceu Waldir Azevedo, e com ele pode compartilhar momentos musicais de aprendizagem e camaradagem, bem como ter uma de suas músicas gravadas, após ter apresentado ao ídolo uma de suas composições que foi “Assim Traduzi Você”, em homenagem à sua esposa Rita. A história com Waldir Azevedo iniciou no ano de 1971, quando enviou uma carta solicitando à Waldir Azevedo dicas técnicas para executar o cavaquinho, sendo respondida por Waldir e, mantendo a partir daí uma amizade com Avendano, que algum tempo mais tarde foi convidado para ir até a casa de Waldir, em Brasília. Essa visita, que aconteceu dois anos depois, portanto em 1973 e, na oportunidade, Avendano passou uma semana estudando e aprendendo diretamente da fonte, nuances que, segundo ele, não poderiam ser escritas por cartas, mas sim vistas e escutadas para que pudessem ser aprendidas.

Figura 37 – Avendano Jr. e Waldir Azevedo no ano de 1973



Fonte: https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/rita-avendano/ra-f2/?perpage=12&order=DESC&orderby=date&pos=5&source_list=collection&ref=%2Facervodochorodepelotas%2Frita-avendano%2F.

Suas composições são essencialmente construídas em duas partes e, conforme nos conta Milton Alves em entrevista, muitas de suas composições se perderam, pelo fato de que ele não as escrevia, sendo que as pessoas que, na grande maioria das vezes, as registravam eram Possidônio e Raul. Ele tinha muito medo de plagiar as músicas, por isso, ao compor um tema novo, e estando em companhia de seus colegas de grupo (Milton era um dos consultados), pedia se esses lembravam de haver algum tema já composto que fosse parecido com o que estava criando, para não imitá-lo. Muitas de suas músicas não tinham nome, pois somente em algumas, que considerava mais importantes, é que ele colocava título.

Dentre as centenas de composições de Avendano, cabe destacar algumas que são as mais executadas entre os chorões que buscam interpretar suas obras, e que nos proporcionam um bom referencial para abordar alguns aspectos de sua obra chorística. Entre elas estão “Liberdade”, “Assim traduzi você”, “Não me queira mal”, “Choro em Mi”, “Falta Você”, em parceria de Germano Pinho; “Os Novos Chorões”, “Mimoso”, “Onde Você Estiver”, “É Por Aí”.

Sua sonoridade, bem como à dos grupos que liderou e participou, está intimamente ligada à instrumentação do Samba e do Choro, principalmente pela utilização do canto e, também do surdo, que atuam como elo entre os dois gêneros. No que se refere à sua sonoridade ao cavaquinho e elementos composicionais de suas obras, percebemos que

diferentes percepções surgiram, cabendo destaque para suas características formativas, que refletem diretamente em suas interpretações e composições.

Por este viés, quando analisamos suas interpretações ao cavaquinho, nos remetemos à uma sonoridade híbrida de Samba, e o Choro que traz consigo a herança estilística carioca e de Waldir Azevedo, forjada em solo rio-grandense. Logo, essa mesma perspectiva pode ser percebida em suas composições e, ao menos do ponto de vista rítmico e estilístico, um distanciamento com características regionais do ponto de vista local e tendências sulinas, como se percebe em outros compositores.

Avendano viria a falecer no dia 15 de junho de 2012, deixando um vasto legado a ser visitado, tanto por músicos quanto pesquisadores do Choro e da música brasileira como um todo. Muito de sua obra ainda será divulgada e, dessa forma se tornará acessível para estudo e interpretação, perfazendo assim, um manancial ainda maior para o Choro de Pelotas e do Rio Grande do Sul.

Segundo os próprios músicos de Choro da cidade de Pelotas, os principais palcos para o gênero sempre foram os bares, restaurantes, botecos, shoppings, pub's e, até que esteve aberto, o Bar Liberdade, como o principal deles. Nesse sentido, cabe salientar que em 1976, o Regional Avendano Júnior passaria a tocar regularmente no Bar Liberdade, que antes se chamava Bar e Restaurante Salú (com a morte de Avendano, em 15 de junho de 2012, e o posterior falecimento do Sr. Dilermando Lopes, dono do bar, em 27 de outubro de 2014, esse fecharia suas portas em definitivo).

O Bar Liberdade representou, enquanto espaço de sociabilidade cultural, uma referência para a música popular, essencialmente ligada ao Samba e ao Choro, notadamente identificada com a boemia da cidade. Um espaço caracterizado pela pluralidade e circularidade cultural de artistas e ouvintes oriundos dos mais distintos ambientes musicais, com destaque para o acadêmico, desempenhando um importante papel no fomento, difusão e, porque não dizer, de renascimento do Choro na cidade, em meados da década de 2010.

Quanto ao Regional Avendano Jr., esse passaria por novas formações ao longo dos anos que sucederam a década de 1970, mantendo como figura central o próprio cavaquinista que o nomeia. Nesse sentido, cabe salientar que, com o passar dos anos, o repertório do grupo tenderia a incorporar cada vez mais composições de seu líder e solista, como fruto de uma produção composicional que se impunha para tal. Nesse sentido, a base do repertório desse grupo se fez com boleros, sambas-canções, serestas e choros; tanto de Avendano como outros tantos compositores rio-grandense e nacionais.

Toinha nos apresenta através de suas lembranças, alguns músicos que ele pôde conhecer a partir de sua entrada no Regional Avendano Jr., na década de 1980, como “Nogueira (Surdo), João Carlos (Pandeiro), Renato (Flauta), Roberval (Vocalista), Aloim (Violão 7 cordas), Avendano (Cavaco Solo), e o Toinha (Cavaco Base)” (VELLOSO, 2017, p. 20). Segundo Velloso (2017, p. 29), já na década de 1980 o grupo, bem como o Bar Liberdade, serviram de referência e espaço de aprendizagem para Paulinho Martins, que revela ter aprendido truques com os músicos do grupo, e desenvolvido técnica e percepção harmônica na prática.

Atualmente o grupo

[...] é um dos principais grupos de choro da cidade que vem regularmente se apresentando e conta ainda com dois músicos que tocavam originalmente com o grupo “Avendano Jr. & Regional”: o violonista Milton Alves e pandeirista João Carlos, “o Baixinho do Pandeiro” (PELOTAS, 2022, [s.d.]).

Seguindo nossa contextualização do Choro de Pelotas, através de músicos do gênero, temos Paulo Roberto Duarte Martins, ou somente Paulinho Martins, nascido em Pelotas no ano de 1962, teve sua trajetória inicialmente ligada ao ambiente de baile (mas não tocando), por meio de seu irmão que participava de um grupo ligado à esse estilo musical, que no Rio Grande do Sul executa essencialmente músicas nativistas ou regionalistas, estritamente ligadas ao tradicionalismo. Podendo, este termo “banda de baile”, representar de forma geral, grupos que executam músicas em eventos populares, em lugares abertos ou fechados, executando um repertório dançante, ligado à heranças alemãs, italianas e outras etnias colonizadoras do estado.

Em sua trajetória musical dedicada exclusivamente ao Choro, o artista transitou por vários palcos, tanto na sua terra natal, Pelotas, como pela Bahia e Rio Grande do Norte (1999-2011); Europa (2011), passando pela Espanha, Alemanha e França, até retornar à Pelotas em 2011. Em 2015 passaria a integrar o Regional Avendano Jr., tendo em vista segundo ele a “[...] impossibilidade de continuidade do solista principal, dando minha colaboração pela continuidade do grupo que se aproxima dos 50 anos” (MARTINS, 2017, [s.d.]).

Possui inúmeras gravações em diferentes projetos e distintas formações instrumentais, contando um CD gravado, intitulado “Assim Traduzi Vocês”, que faz referência à Avendano Junior e sua composição “Assim Traduzi Você”, e gravada por Waldir Azevedo, entre outras tantas já gravadas no formato de áudio e audiovisual, presentes nas plataformas digitais.

Conta com, pelo menos uma centena de composições registradas em partituras,⁹ sendo uma delas “Suldade”, inserida no “Cadernos do Choro de Pelotas”, que representa a saudade de casa (Pelotas), quando o compositor estava residindo em Salvador, BA.

No que se refere à forma e estrutura de suas composições, percebe-se um equilíbrio entre composições em duas e três partes, com uma leve tendência a utilizar, em maior número, a estrutura em três partes, sugerindo a execução em Forma Rondó. Suas composições utilizam ritmos como valsa, maxixe, samba canção, baião, bolero, frevo, polca, tango e choro, além de chamamé, demonstrando através delas, à mistura de elementos das músicas regionais com que teve contato e, revela em seus Choros.

Os títulos de suas obras são relacionados ao dia-a-dia, e expressam sentimentos vividos ao longo de sua trajetória, bem como dedicatórias e homenagens às pessoas queridas e grupos pelos quais participou. Entre elas podemos destacar “Costela de porco com batata”, “Milton 80 anos”, “Possi e Jacó em festa”, “Homenagem ao Clube de Choro de Pelotas”, “Lembrando Astor”, entre outras tantas que trazem características sonoras ligadas ao Choro tradicional, mas que revelam diferentes ritmos dentro da roupagem tímbrica e harmônica do Choro.

Considerando a obra fonográfica “Assim Traduzi Vocês”, de Paulinho Martins, alguns exemplos destas características regionais em sua obra podem ser apontados nas composições/interpretações, como é o caso de “Chama-me”, em ritmo de Chamamé, onde o violão inicialmente coloca o ambiente regional desse ritmo, que logo depois é substituído pelo bandolim na ação de solista, tendo no bumbo legüero e no violão, a sustentação do chamamé. Outra obra é, “11 de Maio de 2015”, em ritmo de milonga, onde o acordeom tem o protagonismo melódico, intercalando por alguns momentos com o bandolim, além de “Pegadinha”, iniciando com uma “pegada” milongueada, partindo para um baião que estabelece uma nova atmosfera regional mais nordestina, mesmo que ainda lembre a milonga suave ao fundo.

Mais um exemplo que demonstra essa forte ligação entre a música regional nativista e o Choro, é “Ao Mestre”, que promove uma verdadeira experiência sensitiva por vários cenários sonoros, que vão além do próprio ritmo, iniciando sem marcação rítmica percussiva pela milonga, avançando para uma valsa e, chegando ao Choro propriamente dito, com acompanhamento do pandeiro, característico do gênero, para alternar novamente com a valsa,

⁹ Obra editada e publicada nos *Songbook Paulinho Martins*, Vol. 1 – Vol. 2 – Vol. 3 – Vol. 4, que conta com 25 obras de sua autoria em cada um dos materiais, disponíveis em: <https://www.paulinhomartins.mus.br/minhas-musicas>. Acesso em: 10 jan. 2022.

circulando assim por diferentes texturas. Além disso, outra característica que aproxima essa composição da música regional nativista é o acompanhamento do violão em espécie de baixo, ostinato sobre arpejo dos acordes, promovendo a sonoridade típica desse ritmo na música tradicionalista rio-grandense.

Junta-se a essas obras, a composição “Assim traduzi você” de Avendano Júnior, onde o instrumentista propõe uma releitura à moda regional, interpretando-a em ritmo de chamamé, estabelecendo uma nova atmosfera para a peça. Procedimento já apresentado nesta pesquisa, que fora realizado por outros intérpretes ligados à contemporaneidade, que fazem novas interpretações de Choros de compositores do Rio Grande do Sul, valendo-se de elementos (rítmicos, melódicos, harmônicos e tímbricos) da música regional de caráter nativista, como é o caso desta versão interpretada por Paulinho Martins.

Figura 38 – Paulinho Martins



Foto de Daniel Ortiz.

Fonte: <https://www.paulinhomartins.mus.br/>.

Iniciando no Choro, também na década de 1980, temos o compositor e violonista, e depois cavaquinhista Júlio Nei Candiota Quintian, mais conhecido como “Julinho do Cavaco”, nascido no dia 28 de junho de 1956, na cidade de Bagé, localizada na região da fronteira, à 60km do Uruguai. Segundo o próprio artista, tornou-se cavaquinho base (centro), por influência do amigo Avendano, tendo em vista às orientações acerca das necessidades de dedicação e tempo de estudo, que cada função do cavaquinho necessitava.

Alinhado aos seus contemporâneos, tocava de forma auditiva, sem o uso da partitura, até porque aprenderia a teoria musical posteriormente, caracterizando-se como um instrumentista que tirava as músicas de ouvido, escutando os LP's, e diminuindo a velocidade

da rotação para tornar o processo eficaz. Seus estudos no violão iniciaram no ano de 1972, quando adquiriu seu primeiro violão e, no bairro Santa Terezinha, onde morava, iniciou seu aprendizado tocando com alguns amigos. Entre os grupos que participou, o primeiro deles tocando cavaquinho foi o “Grupo Samba Sul”, no ano de 1980, no mesmo período que iniciou sua trajetória profissional com a música, tocando na noite pelotense.

Além de atuar no cenário pelotense do Samba e do Choro com outros grupos como o Ninho de Pardal, apresenta composições que podem ser apreciadas e executadas, tendo em vista suas publicações no formato de partitura e também versões em áudio e audiovisual nas plataformas digitais. Entre as partituras podemos destacar, “Pra ti Toinha”, “Chorei sem Querer”, tendo essa última servido de inspiração para o nome de um grupo de Choro de Pelotas criado no ano de 2017, por estudantes de música da UFPel.

Figura 39 – Julinho do Cavaco, (à esquerda), e Paulinho Martins, em frente ao Theatro Guarany, em Pelotas



Fonte: https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/julinho-do-cavaco-julio-nei-candiota-quintian/com-paulinho-martins/?perpage=12&order=DESC&orderby=date&pos=10&source_list=collection&ref=%2Facervodochorodepelotas%2Fjulinho-do-cavaco-julio-nei-candiota-quintian%2F.

Com o ano de 1978 veio o grupo Regional Roupas Velhas, que contava com uma nova geração de músicos chorões, composta originalmente por Paulinho Martins no cavaquinho e bandolim, Hélio Fernandes no cavaquinho e violão de sete cordas, Luis Fernandes no cavaquinho centrador e violão de seis cordas, Ernani Magnabosco no pandeiro e agê, além de Alexandre Assumpção no surdo, e Paulo Ricardo Duarte Martins, multi-instrumentista. Sobre esse grupo nos conta o bandolinista e compositor Paulinho Martins, que foi convidado a participar para tocar cavaquinho, e que o mesmo era oriundo da cidade de Passo Fundo, que

além disso, “o grupo era especializado em choro, formado por universitários, rapidamente passou a tocar em teatros locais, e a chamar a atenção do público pelotense” (VELLOSO, 2017, p. 29).

O grupo encerraria sua trajetória no final do ano de 1982, pela saída de alguns integrantes que eram tidos como a essência do grupo e, da mesma forma, insubstituíveis (PELOTAS, [s.d.]). (Figura 39).

Figura 40 – Regional Roupas Velhas



Fonte: <https://www.paulinhomartins.mus.br/galeria>.

Estando às margens do Bar Liberdade, no dia 25 de abril de 1988, surgia na cidade de Pelotas o grupo Perdidos e Achados, liderado por Nadir Curi, que se apresentava como um grupo amador que atuava por amor e dedicação à música brasileira. Conforme consta, esse grupo executava um repertório baseado em Choros e Sambas, contando com onze membros em sua formação: Nadir na caixeta, Zé no pandeiro, Luizinho no cavaquinho, Beto no violão de seis cordas, Aloyn no violão de sete cordas, Renato na flauta, Paulino no surdo, João Bombeiro no acordeom, Paulinho no bandolim, Max Rosa e Roberval na voz (PELOTAS, 2022). Tempos mais tarde, participaram do grupo Toinha no cavaquinho, Milton no violão de sete cordas e João Carlos no pandeiro.

Esse grupo estabelecia uma relação de muita proximidade entre o Choro e o Samba, sustentado pelo perfil de seus integrantes, tendo na noite pelotense seu palco mais proffícuo. Entre os locais de atuação estão o Bar do Nenê, Bar Dalila, o Bar Rainbow, Restaurante Sobrado, Clube Campestre, Boate Shalaska, além de espaços como o Theatro 7 de Abril, Theatro Guarany, a Feira do Livro de Pelotas e o Castelo Simões Lopes.

Conforme Figura 40, pode-se verificar, segundo consta na descrição da mesma, a formação original do grupo.

Figura 41 – Grupo Perdidos e Achados

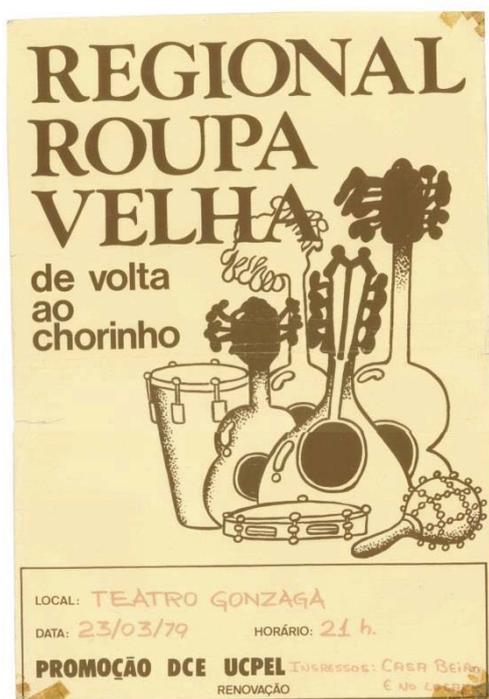


Fonte: https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/paulinho-martins/pa-f-14/?perpage=12&order=DESC&orderby=date&pos=7&source_list=collection&ref=%2Facervodochorodepelotas%2Fpaulinho-martins%2F.

Cabe menção também, mesmo que de maneira superficial em comparação com os demais grupos abordados nesta pesquisa, alguns outros grupos que atuaram na cidade de Pelotas neste período, como o “Trio Irapuã”, que data da década de 1960, o “Conjunto Marginais do Samba”, que data da década de 1970, e que contava, entre outros, com a presença de “Toinha”, conforme já fora citado, além de “Aroldo e seu Conjunto”, datando o registro de 23 de abril de 1966.

Importante salientar que foi realizado em Pelotas, no dia 23 de março de 1979, o Festival de Choro, no Teatro Gonzaga com o seguinte título: Regional Roupas Velhas: de volta ao chorinho (cartaz 1) e, outro no dia 13 de junho de 1981, no Teatro Guarany onde, no cartaz, verifica-se o seguinte anúncio: Regional Roupas Velhas e Avendano Jr.: duas gerações do chorinho (cartaz 2), marcando a atividade musical referente ao gênero nesse período. (Figuras 41 e 42).

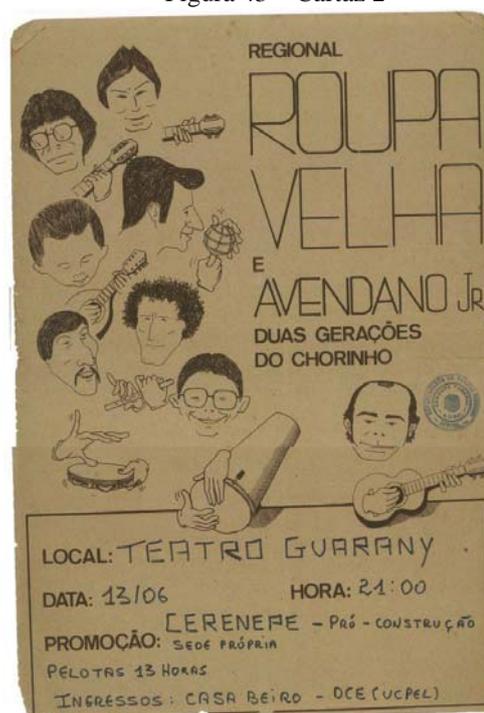
Figura 42 – Cartaz 1



Fonte:

https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodpelotas/paulinho-martins/pa-o-01-3/?perpage=15&order=ASC&orderby=meta_value&metakey=441&pos=2&source_list=collection&ref=%2Facervodochorodepelotas%2Fpaulinho-martins%2F

Figura 43 – Cartaz 2



Fonte:

https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodpelotas/paulinho-martins/pa-o-02-2/?perpage=15&order=ASC&orderby=meta_value&metakey=441&pos=4&source_list=collection&ref=%2Facervodochorodepelotas%2Fpaulinho-martins%2F

Logo, o período de fins do século XX, principalmente a partir da década de 1990, pode ser compreendido, considerando um importante movimento que ocorreu também em outros locais do estado, como a cidade Passo Fundo onde foi criado em 1996 e, oficializado no ano de 1998, o Grupo de Jazz e de Música Brasileira da UPF, que tinha como objetivo o ensino, a integração entre acadêmicos do Curso de Música, e o estudos de diferentes repertórios de Jazz e Música Brasileira, com destaque para o Choro. A entrada do Choro no ambiente da Universidade, que aproximou o repertório do gênero de estudantes/músicos mais jovens, ou

até mesmo daqueles que não o tinham em sua prática, proporcionando ao gênero a perspectiva de criação de uma nova geração de adeptos.

Esse mesmo interesse de um público jovem e universitário cada vez mais numeroso e, que não somente permaneceu, mas aumentou com o tempo, conforme nos aponta Carvalho (2013, p. 8), foi perceptível no Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, tendo em alguns professores admiradores da música popular, um importante papel nesse processo de vinculação. Segundo a autora, esse vínculo foi se tornando cada vez mais profícuo, sobretudo pela relação estabelecida entre a universidade, o ambiente do Bar Liberdade, e o diálogo entre o popular e o erudito. Segundo Carvalho

[...] Avendano e o regional se apresentaram inúmeras vezes no Conservatório desde então e receberam o reconhecimento da academia. O crescente interesse do público jovem pela música popular e pelo choro local trouxe à tona um sem-número de estudantes de música entre os frequentadores, o que acabou fazendo do Liberdade também um espaço complementar de aprendizado. Portanto, é possível diagnosticar dois sintomas dessa tradição que se encaixam surpreendentemente, formando este espaço tão peculiar das noites pelotenses. De um lado, o caráter preservacionista e conservador, representado pelas concepções envolvendo estética, comportamento e música; de outro, a renovação, exemplificada no crescente interesse do público jovem pela música popular executada daquela maneira lânguida por aqueles senhores de cabeça branca e sorriso fácil. (2013, p. 8).

Esta perspectiva do papel dos espaços de formação (acadêmicos ou institucionais de uma forma mais ampla) é reforçada quando se considera a atuação do músico violonista de sete cordas Ezequiel Duarte, da cidade de Caxias do Sul, atualmente integrante do Conjunto Descendo a Serra que, em participação do Mesa 1 – Projetos de Ensino e Coletivos do Choro no Rio Grande do Sul – do I Festival de Choro de Pelotas, 2021, revelou a importância da universidade em sua inserção no ambiente da música brasileira e o Choro. Para ele, a Universidade teve papel fundamental para sua entrada nesse ambiente musical, que veio a ocorrer após o ano de 2010, e que, a partir daí, o envolvimento com o gênero foi sendo cada vez maior, e na mesma proporção a promoção de atividades que foram contribuindo para a difusão e fomento da prática chorística na cidade e região de Caxias do Sul.

Esta mesma década de 1990 viu nascer no país, com semente no Rio de Janeiro, um movimento chamado neo-choro, que pode ser explicado por novos grupos de Choro, fazendo releituras de obras clássicas do estilo. Grupos que estavam vinculados às universidades e cursos de música, reforçando que sua influência sobre a prática do gênero no país, estivesse ligada a propostas tradicionais ou novas formas de trabalhar o gênero.

Sobre esse assunto destaca-se o trabalho de Sheila Zagury, intitulado O “Neo-Choro”: Os novos grupos de Choro e suas re-leituras dos grandes clássicos do estilo, que aponta

alguns fatores ligados a esse movimento, que promoveram mudanças principalmente na maneira de interpretar e arranjar o Choro. Segundo a autora, essas transformações residem na instrumentação com utilização de instrumentos elétricos ou mesmo eletrificados, instrumentos que não eram comuns ao gênero, bem como “arranjos que fogem tanto à forma usual do choro, alterando número de compassos, adição ou supressão de passagens não previstas nas obras originais e modificações na harmonia” (ZAGURY, 2005, p. 1436). Mais sobre esse novo estilo de choro, bem como um novo momento do Choro no Rio Grande do Sul, que pode ser compreendido como um novo “boom” de surgimento de novos instrumentistas e a criação de grupos, serão abordados no subcapítulo que encerra esta pesquisa e que atende por apontamentos do Choro no Rio Grande do Sul no século XXI.

3.3 De Norte a Sul: o Choro se expande e conquista o estado

Após passar por um período onde gozou do prestígio e popularidade proporcionado pelo Rádio, o Choro permaneceu por um bom tempo (décadas de 1960 e 1970), como coadjuvante no cenário musical brasileiro, tendo em vista os inúmeros gêneros e movimentos musicais que rivalizaram com ele. Tendo passado por esse tempo de esquecimento, inicia uma nova etapa de sua história no âmbito nacional, e que no Rio Grande do Sul o fez avançar para outras cidades e regiões que não fossem Porto Alegre e Pelotas.

Se já, nesses dois espaços que foram os principais de prática das primeiras páginas de sua história, o Choro somente ganhou força quando de mãos dadas com o Rádio e o Samba, em locais como Rio Grande e Caxias do Sul, a sua presença iria ocorrer apenas a partir de meados da segunda metade do século XX. E, em cidades como Passo Fundo, Erechim, Bagé, Montenegro, entre outras, iria despontar, enquanto movimento mais engajado, em fins do século XX e início do século XXI, com o apoio da institucionalização do gênero, em grande parte pela academia e espaços de ensino técnico de música. Nesse sentido, as páginas seguintes trarão um panorama da prática chorística nas cidades de Rio Grande, onde o Choro alcança um momento clímax na década de 1980, em Caxias do Sul, e uma geração de instrumentistas que mantém o Choro unido ao Samba, avançando para o norte do estado nas cidades de Erechim e Passo Fundo.

Em Rio Grande, conforme nos aponta Magalhães (2019, p. 16), o Choro aparece dividindo espaço com o Samba na região dos bairros mais próximos às fábricas, pois ali residiam ou se encontravam imigrantes estrangeiros e também famílias dos imigrantes oriundos da fronteira. Segundo o autor, “depoimentos confirmam que, desde a primeira

metade do século XX, os músicos locais já tocavam samba e choro em grande número, a exemplo da região central do país” (MAGALHÃES, 2019, p. 16), e na Vila Municipal e Cidade Nova, encontraria sua verdadeira morada.

Outra região da cidade que ficou conhecida pela música popular foi a Vila dos Cedros ou Bairro Getúlio Vargas, por sua localização estar entre o Centro da Cidade e o Cais do Porto Novo, segundo Oliveira (2000, [s.d.]). Conforme nos aponta Oliveira (2011, [s.p.]), esse espaço se apresenta como um dos mais musicais da cidade muito motivado pela proximidade com o Porto que fazia notar uma sonoridade polifônica pelo trânsito cultural promovido pelos circulantes, ao som de cavaquinhos e tamborins aliado as serestas, serenatas, reuniões musicais em bares e botecos alí instalados.

A presença do Choro é confirmada nesse ambiente por intermédio de depoimentos de estivadores, que estão presentes em pesquisa realizada por Carlos Alberto de Oliveira, onde o mesmo entrevista dois estivadores aposentados chamados Arlindo Schimidt e Nadir Alves de Oliveira (esse músico e compositor, conhecido no meio musical como Nadir do Cavaquinho). Segundo Arlindo Schimidt

Ah! Tinha o Tio Orlando, que era o pai do Jorge... o Alvinho... também eram as pessoas que vinham de fora... os da cidade gostavam... era o choro, cavaco, pandeiro... e o Tio Orlando tocava aquelas gaitas de 8 baixo... e o Bom Reis tocava gaita apianada... tocava bandoneon... era um xodó... tocavam muito bem (OLIVEIRA, 2011, [s.d.]).

Nas palavras de Nadir do Cavaquinho

Então, aquilo ali... nós, que era guri pequeno já nos criamos vendo os mais velhos tocarem violão, cavaquinho... e os marinheiros mesmo que desciam dos navios que vinham para as cantinas tocar e fazer o pagode deles... e eu acho que isto aí marcou muito né... daí é que veio o negócio de gostar de cavaquinho, de violão e de pandeiro... aí juntava aquela patotinha de gurizada nova... dez, doze, catorze anos...e começava a fazer o chorinho, o sambinha, a seresta ali na volta... dali... e uns vão passando pros outros... e o Cedro até hoje [...] (OLIVEIRA, 2011, [s.d.]).

Juntamente com Nadir do Cavaquinho (1º/11/1947), temos uma primeira geração de músicos ligados ao Samba e ao Choro, formada por nomes como o cavaquinista Possidônio Tavares (17/5/1948), o bandolinista Francisco “Chiquinho” Porto (?), os violonistas Jader Andrade Teixeira (1º/5/1943), Alípio Adão Abreu (10/1/1944), Jorge Xavier das Neves – Jorginho (12/3/1951); que se juntam a Ivan Martins Porto (12/12/1932), o acordeonista Otacílio Corrêa Torma (15/2/1939), o violonista Jurandir Rechia (1936), e o cavaquinista

Jesus Rechia (1938). Músicos que foram se inserindo e aprendendo a linguagem do Samba e do Choro no convívio com os músicos que já tocavam e atuavam nos bares, botecos, na noite rio-grandina, a qual serviu de escola para a grande maioria deles.

O Choro em Rio Grande iria encontrar seu momento de maior efervescência, segundo Magalhães (2000, p. 26-27), somente na década de 1980, quando a divulgação também seria maior, contribuindo significativamente para a prosperidade do gênero. Segundo o autor, assim como ocorria em outros locais do país, os músicos/chorões de Rio Grande, em sua grande maioria, não tinham a prática musical como sustento ou profissão, mas sim como um deleite e complemento à renda, tendo em vista o pouco retorno financeiro que tal fazer proporcionava.

Logo, sua firmação em Rio Grande ocorre, como dito anteriormente, na década de 1980, com o surgimento de um bar que marcou a história da música e do Choro em Rio Grande, o Bar do Tigrão. Ele ficava localizado na Rua 1º de Maio, esquina com a Rua Ernesto Alves, e conforme nos conta o músico Jader, “[...] no Tigrão não era tocar profissionalmente, era curtidão” (apud MAGALHÃES, 2000, p. 33).

Talvez um dos locais que mais faça jus ao conceito de roda de música/Choro, levando em conta a circularidade e troca entre público e músicos, foi o Bar do Tigrão, pois nele os músicos não recebiam para tocar, pois o bar não tinha uma banda ou grupo contratado para isso, tendo em vista que todos podiam subir ao palco e tocar algumas músicas, e o faziam tanto, que em determinado momento o dono do bar teve que limitar à duas ou três músicas por convidado, para que todos pudessem ter vez. Segundo Magalhães (2000, p. 69), o Bar do Tigrão foi idealizado por Nadir do Cavaquinho, porém o dono chamava-se Fernando Silva Caetano, que pelo seu modo de chamar de “Tigrão” as pessoas que ele não sabia o nome, acabou por nomear o Bar.

Criado no ano de 1977 e, com sugestão de Nadir e o aceite de Fernando, os velhos músicos começaram a se reunir para tocar, inicialmente no domingo pela manhã, passando, em pouco tempo, para todos os dias da semana, surgindo a partir disso, grupos regionais de Choro na casa, conforme conta Fernando Silva Caetano. Logo, no Bar do Tigrão, surge o primeiro “Regional de Samba e Choro”, que foi nomeado com a seguinte formação: Ayrton Pimenta (violão de seis cordas), Emilinho (violino ou bandolim), Jesus Rechia (cavaquinho), Jurandir “Dica” Rechia (violão de sete cordas), Belmonte (Surdo), Luiz Laviguerre (acordeom) e Nadir (cavaquinho) e posteriormente Castanheira e Jorginho (violão de sete cordas). (NADIR apud MAGALHÃES, 2000, p. 72 e 80).

Mesmo com um ambiente mais propício à prática musical, os pontos de encontro se restringiam a poucos bares e botecos numa cidade, o que não dava o suporte necessário para

que os músicos vivessem (se sustentassem) exclusivamente de música, o que tornava esses encontros ainda mais pautados na busca por vivências musicais e momentos de aprendizagem e troca de conhecimento. Nas palavras dos entrevistados por Magalhães (2000), o discurso aponta sempre para este ponto chave das práticas musicais na cidade, dando ênfase para o caráter da aprendizagem pelo amor à música, considerando para tal, o fato de grande parte dos músicos serem oriundos de famílias não musicais, numa cidade de característica operária e portuária.

Segundo Magalhães (2000, p. 74), outra situação apontada pelos músicos rio-grandinos era da dificuldade de adquirir instrumentos musicais, tanto pelo fato deles não chegarem com tanta frequência até a cidade – mesmo sendo ela portuária –, e outra pela falta de poder aquisitivo. Portanto, nem todos tinham instrumentos para tocar, o que impunha mais uma dificuldade, em meio também à outro ponto citado, que era conciliar um emprego formal (diurno) e as práticas musicais (noturnas).

Essa situação fica bem exemplificada nas palavras de Jorginho, em seu início de trajetória musical, ainda no pandeiro, quando relata o convite que recebeu de um amigo para tocar pandeiro, e o instrumento musical que o amigo emprestou após pedir se ele tocava e Jorginho confirmar ter sido “um pandeirinho daqueles de plástico de criança, que era da sobrinha dele, e me deu. ‘Então vamos lá’” (MAGALHÃES, 2000, p. 57). Torma, (que na contramão da maioria dos colegas de música vinha de uma família musical, pois os irmãos tocavam e construíam instrumentos), também manifesta a mesma dificuldade, quando revela que, “eu tocava com violão emprestado, primeiro o violãozinho de cravelha” (MAGALHÃES, 2000, p. 59).

Entre os lugares que garantiam alguma remuneração aos músicos, estavam os cabarés, bares e dancing’s como a “Mangacha”, conhecida mundialmente pela freguesia dos marinheiros, bem como outros espaços dessa natureza como “Bombрил”, “Bauhaus”, “Zanzibar” e a “Boate Suzana”. Estabelecidos ainda na década de 1940, tinham-se os cineteatros, entre eles, Avenida, Carlos Gomes, Politeama Rio-Grandense, Guarani, Sete de Setembro, Liceu e Imperial, que somados aos teatros e sociedades que possuíam palcos, estimulavam o cenário artístico da cidade, que por sua vez estavam situados os conjuntos musicais.

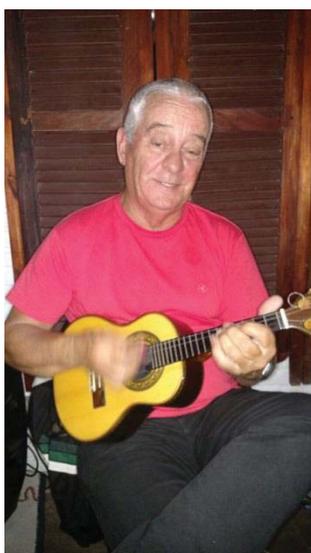
Com a forte tradição da oralidade marcando os músicos ligados ao ambiente popular do Samba e do Choro e, ainda a pouca, ou nenhuma formação musical, no que se refere tanto à teoria musical quanto ao aprendizado técnico institucional dos instrumentos, eles tinham sua atuação caracterizada como autodidatas. Segundo Magalhães (2000, p. 63), o músico

Jorginho, por exemplo, aponta para a presença do músico bandolinista João Paulo, que além de tocar Choro, saía com escola de Samba, que representava um importante e forte movimento, assim como na vizinha Pelotas. Conforme nos conta Magalhães (2000, p. 63), comungavam de uma mesma situação de aprendizado de músicos de outros locais, como Pelotas e Porto Alegre, que era baseada na escuta – no ouvido, pelo rádio e discos, – de músicos que gostavam como Waldir Azevedo, tentando, a partir dessa audição, tocar as músicas apreciadas.

Chamado por Magalhães do “Mago do Cavaquinho”, o músico e compositor Nadir de Oliveira ou Nadir do Cavaquinho, iniciou no cavaquinho no ano de 1958, com uma caixinha de goiabada que ele comprou de um primo, com umas cordas de arame. Posteriormente, ganhou um cavaquinho de seu cunhado (na época das serestas), e foi estudando Choros de Waldir Azevedo (Benzinho – Pedacinhos do Céu – Brasileirinho - Carioquinha), chegando, em 1963, a gravar dois choros de sua autoria.

A partir desse momento, o músico comenta que deixou o Choro de lado para atuar com o Samba, Carnaval e conjuntos vocais, até aparecer o grupo “Som Brasil”, vinculado ao Bar do Tigrão, que também era voltado ao Samba, mas que nos CD’s gravados com o grupo (total de seis), ele acrescentou dois choros de sua autoria. Encontrou-se com Avendano Júnior em três oportunidades, sendo uma delas quando foi ao Bar Liberdade, e outras duas quando Avendano foi à Rio Grande, certa vez no Bar do Tigrão e outra no Teatro Municipal da cidade.

Figura 44 – Nadir do Cavaquinho



Fonte: <https://www.palcomp3.com.br/nadirdocavaquinho/foto/2205563/>.

Como compositor apresenta cerca de 300 criações, sendo mais de 100 delas choros (sambas-choros, maxixes, valsas), onde 46 delas podem ser encontrados na obra “Nadir do Cavaquinho Songbook – Obra completa, transcrita e cifrada, de um dos maiores cavaquinistas do Brasil”, de autoria de Fernando Magalhães. Entre os Choros, muitas homenagens a amigos, cidade e situações do cotidiano como os Choros “Beija-Flor”, “Baião Papareia”, “Balaqueiro”, “Dica 7 cordas”, “Jorginho 7 cordas”, “Segura, Chico Maydana”, “Tributo à Paulo Santana”, “Um Chorinho pro Tigrão”, cabendo destacar “Um Chorinho na Barra”, que no 1º Festival de Choro de Porto Alegre foi premiada com o terceiro lugar.

Seus Choros são construídos sob duas e três partes que estabelecem, em sua grande maioria, uma relação harmônica de modulações entre tom maior e menor, além de tonalidades vizinhas a essas. Em suas interpretações percebe-se muita utilização de síncope, tercinas e deslocamentos de acentuações rítmicas na condução das melodias, que juntamente com a grande variação rítmico-melódica, marcam um compositor intérprete extremamente conectado com a linguagem do Choro, do Samba e da música brasileira em si.

Quanto aos registros fonográficos de sua obra, o artista conta com cerca de 50 Choros gravados, com boa parte deles podendo ser encontrados em cinco CD’s gravados com o grupo no qual ele foi um dos fundadores, chamado Grupo Som Brasil. Outros três são resultado de duas compilações de obras lançadas com o mesmo grupo, intitulados “Luzes” e “Nadir do Cavaquinho”, e outro na parceria com Fernando Magalhães, Rodrigo Arvoredo e Jorginho 7 Cordas. A Figura 44 retrata o grupo Som Brasil e Nadir do Cavaquinho no Bar do Tigrão:

Figura 45 – Grupo Som Brasil no Bar do Tigrão



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F-QwX52Q1qQ>.

Este grupo, por sua vez, foi criado no ano de 1984 junto ao Bar do Tigrão, dedicando-se inicialmente ao Samba, incorporando, posteriormente em seu repertório, Choros, e dentre eles composições de Nadir. Encerrando suas atividades, comemorando 25 anos de trajetória, contou em sua formação com nomes como Nadir do Cavaquinho (cavaquinho e violão solo); Everton Meneses (vocal, violão de 6 cordas e percussão); Jorginho “7 cordas”, Xavier das Neves (violão de 7 cordas); Onildo (vocal e percussão); Gilberto (cavaquinho centro e vocal); Macedo (teclado); Nêgo (pandeiro); Paulinho Neon (surdo); Paulo Olmedo (bateria).

Falando um pouco mais sobre alguns outros grupos da cidade, antes mesmo da criação do *Som Brasil*, Nadir do Cavaquinho conta que participou do grupo “Novos e Usados”, tocando junto com Possidônio Tavares, entre outros. Além desse, encontra-se na pesquisa de Magalhães (2000), menção a outro grupo mais voltado ao ambiente dos carnavais chamado “*Os Cafonas*”, no qual o músico Jorginho 7 Cordas menciona ter tocado juntamente com seu pais, tios, primos e irmão.

Complementam o cenário musical da segunda metade do século XX, em Rio Grande, considerando atuação em bares e clubes da cidade, nomes como Luís Ortis, Alaor, Raul das Camangas (violão de seis cordas); Dirceu Marchand Grecco (violino); Ferroviário, Jairo, Osni (bandolinistas); Beto Bolacha, Tio do Osni e Gabriel (cavaquinistas); Curi, Moreci, Plínio, Dinarte Xavier Gautério e Luiz Laviaguerre (acordeonistas). Tem-se ainda Adão Ribeiro, Caxias do Sul, João Ivo e Teodório (saxofone); Valcir (gaita de boca, surdo e cuíca); Luís Fávero, Negro, Deco, Beбето (pandeiro); Barboza, Belmonte, Daco e Papaulo (surdo), entre outros como Peri Machado, o bandolinista João Paulo, Martial da Silva Magalhães, que foi professor de Jader. (MAGALHÃES, 2000, p. 147-148),

Natural de Rio Grande, o multi-instrumentista e compositor Possidônio Tavares, tem sua trajetória iniciada no clarinete para, posteriormente, passar pelo saxofone e migrar para o cavaquinho, e com ele atuar com o Choro, tanto na cidade de Rio Grande como em Pelotas. Em sua trajetória já influenciou grandes nomes do Choro das duas cidades como Julinho do Cavaco, que diz ter aprendido com ele “a tocar harmonias mais complexas e também rearmonizar de ouvido” (VELLOSO, 2017, p. 19).

Segundo seu colega de profissão, Ivan Martins Porto, “[...] o Possidônio é o melhor músico do Brasil. O que aquele cara faz no violão e em qualquer instrumento. Eu digo melhor porque ele toca em qualquer instrumento. [...] De Choro ele sabe tudo.” (MAGALHÃES, 2000, p. 116). Entre seus choros compostos destacamos, “Toca Raul”, “Tempo de Gafieira”, “Vivendo e Aprendendo”, entre outros que estão gravados no CD intitulado “Saudade dos

Amigos”, em parceria com Everton Luís, onde Choros dividem o protagonismo com alguns sambas.

Conta com participações em mais de 100 produções fonográficas em gêneros como Samba, Bossa Nova, Jazz, MPB, Flamenco, Tango, Bolero e Choro, sendo uma dessas produções o CD “Assim Traduzi Vocês”, do bandolinista Paulinho Martins, com o qual, desde o ano de 2014 tem parceria. Cabe salientar a participação na gravação do primeiro CD do grupo pelotense Feito em Casa, que apesar de não integrar esta pesquisa com mais profundidade por ter um trabalho mais voltado ao Samba, é um grupo atuante no cenário musical pelotense desde o ano de 1989.

Figura 46 – Possidônio e Lyber Bermudes, na Fenadoce (Pelotas - RS), em 25 jun. 2011



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=v-6hL637f7A>.

Direcionando nosso olhar para a serra gaúcha, mais precisamente para as cidades de Farroupilha e Caxias do Sul, na segunda metade do século XX, vamos encontrar uma prática de Choro ligada, principalmente, aos grupos “Seresteiros do Luar” e “Conjunto Verde e Amarelo”, considerados a velha guarda do Samba e do Choro na região. Depois deles, grupos como “Conjunto Descendo a Serra” e “Choros de Balcão”, bem como o projeto “Clube do Choro da Serra Gaúcha”, tomariam a frente do gênero, mantendo a tradição da música popular na cidade e região.

Remanescente deste tempo (década de 1950), tem-se a figura do sambista e chorão Roberto Borges Martins, ou como é conhecido por todos o seu Betinho, natural de Caxias do

Sul, e que em sua infância tivera uma família onde o pai tocava cavaquinho, o tio violão (que nas horas vagas juntavam-se à músicos como o violonista Sérgio Ferreti), entre outros da vizinhança, para tocar e cantar Choros e sambas. Esse viria a tornar-se cavaquinista tempo depois de ter atuado como cantor, inclusive na rádio Caxias, onde o amigo e companheiro de música Sérgio Ferreti (que já atuava na referida rádio), os levara tempo depois.

Segundo Betinho na época que cantou na rádio Caxias essa possuía um regional que contava com Sérgio Ferreti, Emílio, Antoninho de Lazzari, Nestor Campagnolo (pianista), entre outros músicos que tocavam aos domingos (FARROUPILHA, [s.d.]). Logo seu primeiro instrumento foi o cavaquinho que adquiriu quando recebeu ajuda de sua avó, pois segundo ele mesmo custava um conto de réis (uma fortuna) na época tendo a partir disso oportunidade de estudar para tempo depois ser convidado a participar de um grupo chamado os “Garotos do Luar”. Garotos do Luar, que mudou de nome tempo mais tarde, pelo fato dos integrantes não acharem condizente a nomenclatura de garotos para músicos que já estavam com um pouco mais de idade, passando a se chamar Verde e Amarelo. Segundo seu Betinho, uma das grandes referências para o repertório do grupo foram os sambas do grupo Demônios da Garoa.

Entretanto, algum tempo mais tarde, seu Betinho convidaria o bandolinista Prof. Jardim para criarem outro grupo, com o intuito de trabalharem pela cidade e região, ficando ele composto pelo Prof. Jardim no bandolim, Betinho no canto e cavaquinho, Leonel Costa e Luiz Clemer no violão. O grupo recebeu o nome de Seresteiros do Luar, perdurando até que o Prof. Jardim saísse e, na sequência, também Betinho. Seu Betinho, que em entrevista ao programa no Embalo do Chorinho, Ep. 3, deixou clara sua predileção pelo Samba, Choro e Seresta, afirmando que em sua agulha “só toca nata”, referindo-se aos gêneros e estilos citados.

Figura 47 – Seu Betinho, João Seben (bandolim); Ezequiel Duarte (violão de sete cordas)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=EZ6kWfKuWK4&list=PLuFIuR3omoMzksKO6SKqKQnVQO4wKqcrF&index=13>.

Como percebido, outro nome que surge como figura importante neste cenário musical da cidade, e com forte ligação ao Choro, é o do Prof. Carlos Jardim (natural de Guaíba, mas que esteve por Farroupilha até fixar morada em Caxias do Sul) ao qual, inclusive o músico Leonel Costa em seu CD intitulado “Nó de Pinho” homenageia o professor com a música “Ao Jardim”. Esse último, que veio a participar no ano de 2015 do grupo Choros de Balcão, e que segundo Ezequiel Duarte, “[...] teve contato com os chorões mais antigos da cidade, né. Como por exemplo, o professor Jardim [...] e alguns músicos também do Seresteiros do Luar” (FARROUPILHA, [s.d.]).

O grupo de Samba e Choro “Seresteiros do Luar”, surgido na década de 1970, tem se mantido na ativa do cenário caxiense da música popular durante mais de 45 anos, como revela sua participação na 33ª Feira do Livro de Caxias do Sul, que foi realizada no ano de 2017 e, na oportunidade, o grupo contava com a seguinte formação: Dejair Pereira o “dija” (canto e surdo), Sérgio “perdigão” (canto e caixeta), fundador do grupo; Luiz César Borges “tabajara” (canto e cavaquinho), Luis Carlos da Silva “micaio” (violão), Milton Pereira “boca” (pandeiro) (CAXIAS, [s.d.]). Citando o músico violonista Micaio, pode-se apontar também para a história do Samba na cidade, por meio de grupos que existiram antes mesmo dos Seresteiros do Luar, em que o próprio Micaio atuou como os grupos “Filhos do Sol”, “Verde e Amarelo”, “Grupo de Afoxé” e “Garotos do Luar”.

Figura 48 – Grupo Seresteiros do Luar



Fonte: <https://www.facebook.com/bandaseresteirosdoluar/photos/a.148433518644115/148433851977415/>.

Como se está tratando de um grupo que continua atuante na cidade, cabe salientar que, segundo Sérgio “perdigão”, atualmente as possibilidades e abertura para o grupo tocar são muito maiores. Mesmo que os lugares se mantenham basicamente os mesmos em torno da noite caxiense de bares e restaurantes, o grupo consegue manter uma agenda regular, o que décadas atrás era improvável de acontecer. Entre os locais que o grupo tem se apresentado estão o Bar do Luizinho, Bar Brasileirinho, Cachaçaria Sarau, Zarabatana Café, além de feiras e outros locais abertos, como o Largo da Estação Férrea.

Quanto à prática do Choro e Samba em Passo Fundo, verificou-se através de relatos do músico Paulinho Martins, que estudantes de música em torno da década de 1970, participavam de rodas de Choro e Samba. Segundo ele

Em 1977, quando meu irmão fazia parte do grupo Canto, Contraponto e Fuga, comecei a ter contato com alguns integrantes do grupo, estudantes provenientes de Passo Fundo, que se aproximaram quando me viam ouvindo e tentando acompanhar os discos de chorinho. Certa ocasião fui convidado a visitá-los na “república” onde conheci outros passo-fundenses que, na cidade natal, já participavam de rodas de samba e choro (MARTINS, 2017).

Entretanto o primeiro grupo a que se teve evidência de tratar o Choro com exclusividade e protagonismo na cidade foi o “Grupo de Choro da UPF”, ou como na época era nominado “Grupo de Música Brasileira e Jazz da UPF”. Idealizado pelo então professor do curso Dr. Roberto Thiesen o grupo iniciou as atividades ainda no ano de 1996, para tornar-se oficial em 1998. É um grupo de extensão, desenvolvido pelo Curso de Música da Faculdade de Artes e Comunicação, que integra o projeto intitulado Grupo de Música Brasileira e Jazz que por sua vez

[...] tem como objetivo viabilizar a participação de estudantes em atividades musicais que integrem a prática acadêmica à cultura e à comunidade regional. Por meio de um repertório que inclui música popular, procura introduzir a informação musical em contexto não excludente. Dessa forma, pretende proporcionar à comunidade uma via de aproximação com a produção musical de alunos e professores do Curso de Música e, simultaneamente, favorecer o contato destes com a dinâmica cultural da região através de apresentações artísticas e oficinas de música (UPF, [s.d.]).

Logo, na vizinha cidade de Erechim, o Choro inicia sua trajetória de maior protagonismo pelo instrumentista e compositor Arnaldo Savegnago, que em sua terceira produção fonográfica interpretou diversos temas populares, inclusive choros como “Carinhoso” e Sons de “Carrilhões”. Arnaldo nasceu em 27 de julho de 1947, no município

de Severiano de Almeida, transferindo-se em definitivo para Erechim a partir de seus dezoito anos de idade, para cursar o Ensino Médio e também cursos de música na Escola Municipal de Belas Artes Osvaldo Engel.

Sua trajetória é marcada pelo trânsito entre diferentes gêneros e ambientes musicais, que vão desde a música sertaneja (Tonico e Tinoco), até concertos com orquestras e grupos de Choro, em turnê pela Polônia e Lituânia, no ano de 2014. Tem formação em violão erudito, tendo tocado também guitarra em bandas de baile e de rock, até tornar-se cavaquinista e, através do instrumento, inserir-se no Samba e, principalmente, no Choro.

Antes de seguirmos com sua trajetória musical, cabe salientar que cursou duas licenciaturas, sendo uma em Técnicas Agrícolas, e a outra em Técnicas Agropecuárias, que lhe possibilitaram atuar como professor no município de Viadutos – RS, enquanto residia em Gaurama - RS. Sua vinda definitiva para Erechim ocorreria no ano de 1983 para, na nova localidade, passar a atuar de maneira mais sistemática e específica com a música.

Conhecido por seus recitais e concertos como violonista solo, tem seu primeiro trabalho fonográfico oriundo de uma gravação realizada na Áustria, no ano de 1992, que só pode ser lançada no formato CD em 2007, pois veio para o Brasil em fita cassete, e em Erechim ainda não era possível mudá-la de formato até então. Em sua cronologia, o CD *Encantamentos* é o sexto, porém em termos de gravação foi seu primeiro trabalho em estúdio, que ao longo de sua trajetória somou-se a mais nove, que totalizam dez produções fonográficas.

Sua aproximação com o Choro se deu enquanto estudante de violão, por volta do ano de 1966, quando retornara ao Colégio Agrícola de Erechim, e dedicara-se com maior profundidade ao estudo do violão. Ao contrário do que ocorrera com outros músicos de seu tempo, não conhecera o Choro ou pudera aprender o gênero escutando o rádio ou até mesmo acompanhando discos, pois os rádios eram poucos, e para poucos com maior poder aquisitivo.

Conheceu o gênero pelas partituras que compunham os métodos que tinha para estudar e, dessa forma, a partir do ano de 1983, de fato inseriu peças do gênero em seus concertos e recitais. Em seu terceiro CD (1999), intitulado “Arnaldo Savegnago interpreta - Os Melhores Clássicos Populares, vol. 3” encontram-se alguns Choros como, “Sons de Carrilhões”, de João Pernambuco e “Carinhoso” de Pixinguinha, gravados em violão solo, pois ainda não havia formado grupos.

Deve-se ressaltar que essas obras fonográficas referidas constituem-se essencialmente, quando não totalmente, por obras autorais de Arnaldo Savegnago, voltadas ao violão erudito e/ou com algum outro instrumento solista, como é o caso do CD (2000), intitulado “Arnaldo

Savegnago interpreta *Grandes Momentos do Violão – vol. 4*”, com solo de flauta doce, soprano e tenor. Logo no quinto CD (2004), intitulado “*Arnaldo Savegnago Violão Romântico, vol. 5*”, é possível ouvir um Choro de sua autoria chamado “*Chorinho Op. 176*”, dividindo espaço com “*Odeon*”, de Ernesto Nazareth, e peças folclóricas rio-grandenses, sambas, entre outros.

O sétimo CD (2008), traz uma perspectiva inovadora, tanto na da inserção do Choro e na da produção como um todo, pois o gênero ganha mais espaço em quantidade de peças, como no arranjo ligado diretamente aos timbres utilizados. Nessa produção, o instrumentista e compositor insere o cavaquinho solo, cavaquinho centro/base, além de clarinete e pandeiro, para as execuções dos Choros. Nela são apresentados quatro Choros de sua autoria, sendo eles “*Chorinho*” com violão acompanhante e clarinete solo, e “*Pra que Esperar Op. 271*”; “*Desassossego Op. 391*” e “*Vê se te Agrada Op. 404*”, em formato de quarteto com os solos de cavaquinho, instrumento que já fazia parte de suas práticas há algum tempo. Além desses chorinhos de sua autoria, foram gravados também “*Odeon*”, “*Brejeiro*” e “*Brasileirinho*” de Waldir Azevedo, que assim como ocorrera com Avendano, lhe serviu de referência no instrumento.

Logo, o próximo álbum CD 8 (2010), trouxe uma quantidade ainda maior de Choros, num total de oito peças, sendo quatro delas composições de Arnaldo, nomeadas “*Só Você Op. 424*”, “*Caminhos que Andei n° 1 Op. 429*”, “*Caminhos que Andei n° 2 Op. 432*” e “*Caminhos que Andei n° 3 Op. 433*”, que se juntaram à “*Delicado*”; “*Chorando Calado*” e *Pedacinho do Céu*”, de Waldir Azevedo, e “*Se ela Perguntar*” de Dilermando Reis, contando com a participação de um grupo ainda maior de instrumento chamado “*Quinteto Musi Art*”. Essa formação, que contava com Arnaldo Savegnago (cavaquinho solo), Fernando Savegnago (violão), Fabrício Savegnago (cavaquinho centro/base), Paulo Henrique Muller (clarinete), André Michalski (pandeiro) e Yáskara Sperhacke (canto), se manteria até o ano de 2012, quando sairia o clarinetista Paulo Henrique Muller, e ingressaria no mesmo instrumento Alexandre Pompermaier. Esse grupo manteria essa formação até o ano de 2019, quando uma nova formação surgiria e o nome do grupo passaria para “*Arnaldo Savegnago e os Novos Chorões*”.

Já o CD 9 (2011), “*Arnaldo Savegnago – Brasileiríssimo, vol. 9*”, representa a incorporação total do Choro, por parte do compositor em uma obra fonográfica, pois apresenta todo o trabalho nesse gênero e, com composições autorais instrumentais e cantadas, acompanhadas pelo *Quinteto Musi Art*. São 13 Choros “*Desprezo Op. 475*”; “*Eu lhe dou a minha vida Op. 484*”; “*Coisas da Vida Op. 478*”; *Mentiras Op. 474*; *Beija-Flor Op. 444*;

Como eu a Quero Op. 263; Primeiro Amor Op. 468; “Meu Bem Querer Op. 483”; “Vai ser Assim Op. 458”; “Ingratidão Op. 482”; “Flor do Campo Op. 479”; “Nosso Amor Op. 485” e “Roda Vida Roda Op. 480”.

Esse disco apresenta Arnaldo Savegnago ao cavaquinho solo; Yáskara Sperhacke como intérprete vocal; Fernando Savegnago no violão de 6 cordas; Fabrício Savegnago, cavaquinho centrador, além de André Michalski na percussão (pandeiro), e Paulo Henrique Muller no clarinete solo. Aliás, essas composições percorreram o Brasil, por meio do projeto intitulado Choro – Gênero Musical Brasileiro no ano de 2012, e também fez parte do repertório da turnê realizada na Europa (Polônia e Lituânia), em 2014 intitulada “à Sombra da Copa”.

Para finalizar suas produções fonográficas, tem-se em 2013 o trabalho “a Magia do Natal – Em solo de Cavaquinho, vol. 10”, onde são revisitados temas natalinos tradicionais, por meio da formação instrumental característica do Choro, e com acompanhamento do Quinteto Musi Art. Em meio a obras natalinas tradicionais, apresenta uma peça autoral chamada “Ave Maria Op. 96”, reforçando sua predileção pelo gênero, em detrimento inclusive de abordagens musicais mais ligadas ao universo erudito/concerto, que por muito tempo foi seu carro chefe.

Nessa perspectiva, o instrumentista/compositor, enquanto figura que cria as obras para o seu instrumento, é uma característica que se pôde verificar em praticamente todos os artistas que foram citados nesta pesquisa, além de ser um elemento que marca o gênero desde as primeiras páginas de sua história. Logo, o que se via e também se pôde perceber em muitos chorões presentes nesta tese, era a falta de registro de suas obras, sendo que muitos não tinham o conhecimento teórico (teoria musical voltada a leitura de partitura), para registrarem suas obras, permanecendo, muitas delas, no âmbito da cultura oral ou auditiva que, diga-se de passagem, é uma característica do gênero.

Arnaldo Savegnago, por sua vez, sempre buscou registrar em partituras suas composições, até porque, vem de uma vivência musical do violão erudito, onde a mesma se faz necessária e, até mesmo, essencial para a prática do instrumento. Nesse sentido cabe ressaltar que, em termos de arranjo, todas as vozes ou linhas melódicas (canto – clarinete – cavaquinho), em termos solistas e contrapontísticos, são escritos na partitura para que o músico execute realmente o que foi concebido previamente. O que não possibilita o improvisado, tanto da melodia e as variações, quanto nos contrapontos de maneira geral.

Quanto ao seu processo de composição revela que

Em relação às composições tanto de melodias como de textos, penso que seja mais de criatividade, conhecimento e vivência musical, que no meu caso, iniciou por Tônico e Tinoco, Marchinhas Alemãs, Dilermando Reis, Andrés Segóvia, Sérgio Abreu, Villa Lobos, J. S. Bach, entre outros”. Também no meu caso, muito mais “suor” do que inspiração. Conseguir desenvolver uma ideia musical ou de um texto já é um bom começo. Tem um velho ditado que diz: *“dez por cento de inspiração e noventa por cento de transpiração”* (SAVEGNAGO, 2015, p. 241).

Tomando a citação acima por referência e, somando-a aos aspectos musicais de sua obra, nota-se que Arnaldo Savegnago apresenta, por meio de seus Choros, a essência da pluralidade e do hibridismo de elementos que foram vistos como característicos desse gênero, e da música brasileira como um todo. Características que, em linhas gerais, promovem a síntese entre o universo popular e erudito, vão desde aspectos estruturais e formais, até elementares do ponto de vista rítmico, melódico, harmônico e tímbrico.

Além disso, têm-se os aspectos regionais e de “sotaque”, que podem ser percebidos em suas interpretações e em obras como, “Milonga nº 3 Op. 286”, e choros como “Sentimento Gaúcho”, para Flauta Transversal e Orquestra de Câmara (não publicadas). Nessa última, com características rítmicas que lembram muito de perto o ritmo do “Bugio”, que por sua vez tem aproximações com o próprio Lundu e Maxixe, presentes na essência da linguagem do Choro.

Sua obra conta com cerca de seiscentas composições, nos mais diversos gêneros e estilos musicais (Bossa Nova – Erudita – Blues – Choro – Baião – entre outros), sendo que a grande parte ainda não foi publicada ou gravada. Sua obra (composições e gravações), bem como sua constante atuação no cenário da música popular á nível de Brasil e, como se pode verificar, em outros países como a Polônia, Lituânia e Itália, mais recentemente o coloca como uma das figuras de maior relevância para o cenário do Choro rio-grandense, a partir da segunda metade do século XX.

A turnê pela Polônia e Lituânia ocorreu no ano de 2014, em meio à Copa do Mundo de futebol, que estava sendo sediada pelo Brasil, e o grupo realizou, além de apresentações individuais (somente o grupo), concertos com orquestras locais em diferentes cidades polonesas, executando obras tradicionais do Choro e obras autorais de Arnaldo Savegnago, com arranjo para grupo de Choro (Arnaldo Savegnago e Quinteto Musi Art), e orquestra de Câmara. Anos mais tarde, em 2019, regressaria à Europa, agora na Itália, para duas apresentações, sendo uma em Trecate, região de Piemonte, e outra em Milão, com Arnaldo Savegnago e os Novos Chorões, contando com a seguinte formação: Arnaldo Savegnago (cavaquinho solo), Fernando Savegnago (voz e violão de seis cordas), Lucas Maleski (cavaquinho centro), Ivete Sfredo Kruger (voz e percussão) e Ana Loch (voz e percussão).

Figura 49 – Arnaldo Savegnago e os Novos Chorões



Fonte: <https://www.vaticannews.va/pt/mundo/news/2019-06/compositor-brasileiro-musica-oracao.html>

Por fim, deve-se apontar que a obra de Arnaldo Savegnago (publicada e não publicada), apresenta-se muito diversificada, tanto estilisticamente quanto do ponto de vista tímbrico, pois conta com choros que vão desde o violão solo, passando pelo violão e clarinete, violão, flauta doce e transversal e violino, além de peças para grupos. Nestes grupos estão trios compostos por violão e dois cavaquinhos, quartetos com violão, clarinete e cavaquinhos, quintetos e sextetos, bem como peças para grupos de Choro e orquestra, e outras formações para instrumentos solistas, como flauta transversal e orquestra de câmara, clarinete e orquestra de câmara sem contar com violino e cavaquinho.

Nesse sentido, é possível afirmar que, Arnaldo Savegnago está para o Choro do Rio Grande do Sul assim como estão nomes como Octávio Dutra, Avendano Júnior e Plauto Cruz, devido à sua contribuição, tanto como compositor quanto instrumentista, principalmente no cavaquinho solo.

Figura 50 – Arnaldo Savegnago



Fonte: Acervo particular do artista.

3.4 O Século XXI e o “Boom” do surgimento de novos espaços, grupos e chorões

O século XXI trouxe para o Choro do Rio Grande do Sul um novo momento, onde o reflexo de movimentos como a entrada do gênero nas Universidades, bem como, a revitalização e maior divulgação do gênero, aliada a transformações e incorporações ocorridas dentro de sua própria linguagem e possibilidades interpretativas e composicionais, somadas a uma perspectiva educacional através do gênero, promoveu um “boom” no que diz respeito à criação de novos grupos e o surgimento de novos instrumentistas e compositores. Além disso, o maior interesse de editoras, gravadoras, bem como, o crescente interesse em pesquisa no âmbito acadêmico, colocou novamente o gênero em grande evidência, atraindo o público jovem, em boa parte presente na academia e espaços de formação musical.

Além disso,

A década de 1990, além das novas correntes musicais que se consolidariam na década de 2000, é fortemente marcada pelo começo das transformações digitais. O aparecimento dos CD's, as gravações digitais, a miniaturização dos aparelhos de escuta, tornam a fruição da música acessível em qualquer ambiente e lugar [...] (SALDANHA, 2013, [s.p.]).

Nessa perspectiva, o século XXI trouxe novas formas de se conectar em meio a um novo momento, que promoveu a transição para uma era digital, com o avanço das tecnologias e, entre elas, as novas mídias sociais digitais, que estabeleceram novas relações em diferentes ambientes da sociedade. Cabe apontar também para novas dinâmicas, quanto ao consumo de produtos culturais/musicais que este novo momento, principalmente estando elas diretamente ligadas à esse novo público jovem que demonstra interesse, tanto na prática quanto no consumo do Choro. Nessa perspectiva, novas regiões e cidades vão aparecer no cenário chorístico do Rio Grande do Sul, consolidando este processo de expansão do gênero em seus diferentes aspectos, desde a composição, interpretação e apreciação.

Entre os espaços de prática que também estiveram ligados ao âmbito educacional do Choro em Porto Alegre, está a Oficina de Choro, idealizada por Luiz Machado, que surgiu no ano de 2004, com o objetivo de “proporcionar educação musical pela linguagem choro, incentivando a postura criativa e a formação de multiplicadores” (CHORO, [s.d.]). Assim, o Projeto Oficina de Choro – Santander Cultural, trouxe tanto a prática da Roda de Choro, quanto o Bandão que previam, tanto um momento para experimentar a verdadeira roda de Choro, tocando obras clássicas do gênero e exercitando o acompanhamento de ouvido com os

pares que apresentam maior conhecimento no ofício, como praticar executando arranjos inéditos, feitos pelos professores da Oficina no Bandão.

Logo, a criação de novos grupos a partir de sua existência se deu, pois nela (Oficina) eram criados também grupos “Regionais”, para que os alunos pudessem colocar em prática o repertório que fora desenvolvido durante o semestre/ano de duração da mesma. Na oficina também foi criada a Orquestra de Choro de Porto Alegre (OCPA), que é a primeira iniciativa da natureza no estado do Rio Grande do Sul, e também a série de shows já mencionada. O Choro é Livre, e assim como a primeira, aguarda a liberação, devido à situação do COVID19, para retomar suas atividades.

Em Porto Alegre, destacam-se alguns locais/espços importantes para a prática do Choro, como o Espaço Cultural Odomodê, na Avenida Ipiranga (grupo Central do Samba dividia o tempo com maracatu e Choro), Bar Parangolé, Bar do Sesc (Pedro Franco e Elias Barbosa), Café da Moeda e Grupo Choro às Pampas (BARTH; BRAGA, 2009, p. 3102). Nela, alguns grupos surgiram a partir dos primeiros anos do século XXI (muitos por influência da Oficina de Choro), e entre eles estão o Regional Choro das Meninas, no ano de 2015, tendo como integrantes, Ju Rosenthal (cavaquinho), Camila Kramer (flauta transversal), Thaís Nascimento (violão de seis cordas) e Thayan Martins (pandeiro), que em seu repertório apresentavam obras de compositores nacionais do Choro como, Jacob do Bandolim, Zequinha de Abreu e compositores rio-grandenses como Avendano Jr e Plauto cruz. Posteriormente, no ano de 2016, o grupo passaria a se chamar Regional Santa Morena, mantendo a mesma proposta que é de um grupo formado por mulheres instrumentistas de Porto Alegre, além de repertório e formação voltados essencialmente ao Choro.

Figura 51 – Grupo Regional Choro das Meninas



Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153174918896444&set=t.756076443&type=3>.

Também formado somente por mulheres e com sede em Porto Alegre, datando do ano de 2018, tem-se o o sexteto Choro das Gurias, que se apresenta com uma formação camerística de Choro, com as seguintes integrantes: Caroline Guarnieri no saxofone, Júlia Valentini no violão, Juliana Rosenthal no cavaquinho, Natália Santos no pandeiro, Stefania Colombo na flauta transversa e Victória Gautto no clarinete.

O grupo apresenta

[...] arranjos de Elias Barboza, criados especialmente para o grupo. O repertório inclui pérolas do choro como Flor Amorosa (Joaquim Calado), Brejeiro (Ernesto Nazareth), Rio Antigo (Altamiro Carrilho), Chiquita (Waldir Azevedo), Velhos Chorões (Luciana Rabello), Graciosa (Elias Barboza) e Carinhoso (Pixinguinha) Com uma linguagem musical voltada para a música brasileira, especificamente do choro, o grupo apresenta-se como parte desta cultura musical e chorista da cidade de Porto Alegre – RS, trazendo como um grande diferencial a qualidade sonora de arranjos especiais desenvolvidos especificamente para a instrumentação do grupo (CAPITAL, 2018).

Recentemente, a formação do grupo conta com Júlia Lorenz no bandolim e violino, Júlia Valentini no violão, Juliana Rosenthal no cavaquinho, Natália Santos no pandeiro, Stefania Colombo na flauta transversa e Victória Gautto no clarinete. O grupo tem tocado em espaços como, Teatro São Pedro (Projeto O Choro é Livre); Barco Cisne Branco e bares como Café Fon-Fon e Petit Dalí, além de eventos como Ceia Sessions, Tum Tum Instrumental, tocando compositores tradicionais do gênero, além de compositores locais como Elias Barboza e Avendano Júnior.

Figura 52 – Grupo Choro das Gurias



Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=124610893006146&set=pb.100063717062246.-2207520000>.

Por intermédio desses dois grupos formados essencialmente por mulheres, percebe-se realmente como o Choro alcança novos tempos e perspectivas, que rompem com modelos estabelecidos há décadas, tornando-se ainda mais representativo quanto a seu caráter agregador. Cabe salientar que, a nível nacional, surgiram outros grupos formados somente por mulheres, ainda na primeira década do presente século, sendo eles o Trio que Chora no ano de 2007, e Choro das Três, no ano de 2002.

Formado por participantes da Oficina do Choro de Porto Alegre, vem o grupo Voo Livre, formado por Vinicius Ferrão no bandolim, Diogo Jackle no violão, Fabio Azevedo “cabelinho” no cavaquinho, Iuri Barbosa no contrabaixo acústico e Lucas Dellazzana na bateria. O grupo traz em seu repertório composições de integrantes do grupo e compositores, educadores e arranjadores locais, com foco na “preservação e manutenção do choro e da música instrumental brasileira na cidade, e que nos últimos anos vem ganhando cada vez mais destaque e espaço em sua programação artística e cultural” (MUSICA, [s.d.]).

Além disso

As composições são em sua maior parte voltadas a linguagem do choro, passando por ritmos tradicionalmente vinculados ao gênero, como a polca, o maxixe, o samba e a valsa, assim como outros ritmos nem tão íntimos, mas também não tão distantes como o baião, o tango, a milonga arrabalera e o chamamé. Assim, dão continuidade a música genuína brasileira produzida no sul do país há mais de um século (MÚSICA, [s.d.]).

De suas produções fonográficas citam-se o Ep Voo Livre, que apresenta quatro obras intituladas “Voo Livre”, “Choro Doido”, “Malemolente” e “Instigante”, que transitam por diferentes ritmos como samba-choro, Choro, baião, tango, milonga, valsa, entre outros, demonstrando a mistura de elementos que tem como fio condutor o Choro. Entre os espaços que o grupo frequentou estão o “Projeto Quindim do Quintana, Projeto Música no Jardim, Teatro Bruno Kiefer, Espaço Cultural 512, Parangolé Bar e Restaurante, Amadeus Lounge e Projeto Nossa Autoria” (MUSICA, [s.d.]).

Figura 53 – Grupo Voo Livre



Fonte: <https://www.diadamusica.com.br/voolivre>.

No ano de 2011, surge o Regional Espia Só, em Porto Alegre, criado a partir das gravações do documentário dedicado a Octávio Dutra, dirigido por Saturnino Rocha, contando com Luis Arnaldo Cabreira no cavaquinho, Max Garcia no violão de sete cordas, Augusto Maurer no clarinete, Giovani Berticom no pandeiro, e Rafael Ferrari (bandolim 10 cordas, arranjos e direção musical). O grupo prestou homenagem a Octávio Dutra por meio do projeto Unimúsica 2014, onde executou parte do acervo de valsas, maxixes, polcas, sambas, maxixes e choros, do compositor rio-grandense. Vale ressaltar que na oportunidade esteve presente o músico Hamilton de Holanda e seu bandolim.

Figura 54 – Regional Espia Só, com Hamilton de Holanda



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3ztq93Pj3jQ>.

Rafael Ferrari, por sua vez compositor, bandolinista, cavaquinista, arranjador, produtor e professor de música, nasceu em Porto Alegre em 1º de fevereiro de 1981, e como autodidata através do bandolim, do Choro e da música brasileira, tornou-se um dos expoentes do instrumento no país. Conta com participações na Camerata Brasileira (Porto Alegre), onde gravou 3 discos, tendo excursionado pelo Brasil e Europa para o lançamento do seu disco “Bandolim Campeiro”, que gravou durante o período que morou em São Paulo (2014).

Por promover de forma inédita a conversa entre o bandolim e ritmos como milonga, chamamé, vaneira, chacareira e também o Choro, em meio a esta fusão, recebeu novamente o prêmio Açorianos de música, nas categorias de Melhor Disco de Música Instrumental e Melhor Intérprete de Música Instrumental. Esse trabalho torna-se relevante à pesquisa, pois reflete também a mistura de elementos entre o Choro e diferentes ritmos e características da música do sul do país, especificamente do Rio Grande do Sul, como na obra “Pega Ratão”, de Luiz Carlos Borges, originariamente uma Vaneira com célula rítmica da Vaneira Missioneira. No mesmo álbum, interpreta o Choro “Recordando”, de Antoninho Duarte, que por sua vez havia lançado esse Choro em seu álbum “Violão Campeiro”, em 1995.

Em Porto Alegre, tocou em locais como o Bar Parangolé, com músicos como Samuca do acordeom, Max dos Santos no violão de sete cordas, Felipe Karam no violino e Rellojinho no pandeiro, além do Regional da Escola Portátil no ano de 2010, em meio ao V Festival de Choro da Escola Portátil, ao lado de nomes como Elias Barboza (bandolim), Mathias Pinto (violão de sete cordas), entre outros. No ano de 2009 visitou Avendano Júnior, em Pelotas, além de ter tocado na 24ª Feira do Livro de Guaíba e, em 2010, juntamente com Samuca do Acordeom, ter passado por Passo Fundo na Noite do Choro.

Figura 55 – Rafael Ferrari



Fonte: <https://imprensabrcomunicacao.wordpress.com/category/assessoria-de-imprensa-para-musicos/page/2/>.

Já o grupo Elias Barboza e Regional Ponto a Ponto, criado em 2011, tem uma trajetória na capital porto-alegrense marcada por inúmeras apresentações pela cidade, e também produções fonográficas autorais de seu idealizador Elias Barboza. Com esse grupo, Elias Barboza lançou, no ano de 2012, seu primeiro disco intitulado “Puro Sentimento”, que foi indicado ao Prêmio Açorianos na categoria Gênero Instrumental. Na oportunidade, o grupo era formado por Elias Barboza (bandolim), Mathias Pinto (violão 7 cordas), Fabio Azevedo (cavaquinho) e Guilherme Sanches (pandeiro).

Elias Barboza é natural de Porto Alegre, tendo nascido em 25 de fevereiro de 1987 em família musical, onde o avô Paulo Barboza foi um dos fundadores do Clube do Choro de Porto Alegre. Iniciou seus estudos ao cavaquinho com o professor Luiz Machado e, posteriormente, migrou para o bandolim, com o qual tem se dedicado desde então, interpretando e compondo, principalmente dentro do Choro.

Tendo atuado em grupos como Sexteto Gaúcho (grupo que, no ano de 2019, lançou o CD “Bicho Solto”, e que ainda é integrante) em 2018 o bandolinista, educador musical, compositor e arranjador lança outro trabalho fonográfico intitulado “Luminoso” (vencedor do Prêmio Açorianos de Melhor Disco Instrumental e Melhor Compositor em 2018) já em companhia do Elias Barboza, Quinteto formado por Elias Barboza (bandolim, violão tenor, composições e arranjos), Fabio Azevedo (cavaquinho), João Vicente (violão sete cordas), Fernando Sessé (percussões), e Matheus Kleber (acordeon e teclado). Sua obra chorística conta com mais de 200 composições entre choros, valsas, polcas e maxixes, com destaque para as obras “Suíte do Choro Contemporâneo”, e “Fantasia Jacobeana”, para o grupo Regional de Choro e Orquestra de Câmara. No repertório do artista estão presentes ainda compositores como Pixinguinha, Radamés Gnattali, João Vicente, Sivuca, Cartola, Jacob do Bandolim entre outros.

A atuação do artista no cenário chorístico, tanto como compositor quanto como instrumentista, pode ser caracterizada por diferentes vieses e, quero destacar, voltado ao nosso objeto de análise pela circularidade entre diferentes ambientes e formações musicais, envolvendo o Choro, bem como pelo trânsito por diferentes ritmos e estilos dentro do próprio gênero. Para exemplificar a diversidade rítmica explorada pelo compositor, podemos citar alguns choros entre suas centenas como, “Forró dos Cinco”, “A Polca e o Beija-Flor”, a “Valsa do Arvoredo”, “Frevo Torto”, “Baião do Novo Mundo”, “Quando Samba Chora”, entre tantos outros que podem ser acessados no seu canal do Youtube.

Além disso, outro elemento bastante explorado pelo artista é a improvisação, geralmente no modelo “Tema e Variação”, que propõe variações da melodia, geralmente

quando ela é reexposta, normalmente após a apresentação de uma nova parte (B ou C). Dentro dos inúmeros exemplos que poderíamos trazer, escolhemos a interpretação do Choro “Rio Antigo”, de Altamiro Carrilho, executado por Elias Barboza, na companhia da Orquestra Filarmônica da PUC e Grupo Regional, pois nela a alternância de execução da melodia entre o solista e a orquestra é constante, e a improvisação do solista da mesma forma bastante presente.

Como iniciativa idealizada por Elias Barboza, tem-se, neste ano de 2022, o surgimento de um novo espaço dedicado ao Choro na cidade de Porto Alegre, que tem como objetivo dar mais autonomia para o Choro gaúcho. Trata-se do Clube do Choro do Rio Grande do Sul, que irá atuar como uma associação, e terá a finalidade de proporcionar aos associados aulas de diferentes instrumentos musicais e práticas com o gênero em destaque. No quadro de professores estão Elias Barboza (bandolim, cavaquinho, arranjos e coordenação); Guilherme Sanches (percussão); Lucian Krolow (sopros), e Alexandre dos Santos (violão).

Figura 56 – Elias Barboza Quinteto



Foto: Tiago Trindade

Fonte: <https://www.correiodopovo.com.br/artesagenda/elias-barboza-quarteto-apresenta-show-luminoso-1.632764>. Acesso em: 08 fev. 2022.

Entre outros grupos atuantes no cenário chorístico porto-alegrense, podemos destacar o grupo “Choro em Flor”, que se apresentou em 2015 no Musical Évora, do Theatro São Pedro, promovendo um resgate da obra da cantora potiguar Ademilde Fonseca, trazendo ao palco, além de “clássicos do repertório da cantora, conhecida como a “rainha do choro” e considerada a maior intérprete de choro cantado, [...] temas de Pixinguinha, Zequinha de Abreu, Waldir Azevedo, Ernesto Nazareth, Jacob do Bandolim, entre outros grandes

compositores do gênero (PEDRO, [s.d.]). Na formação do grupo estavam as cantoras Paula Dellazzana e Bhia Tabert, Daniel Haddad, no violão 7 cordas; Daniela Eloy, no bandolim; Augusto Britto, no cavaquinho e Maicon Ouriques, na percussão.

Figura 57 – Grupo Choro em Flor



Fonte: <http://www.teatrosoapedro.com.br/grupo-choro-em-flor-no-musical-evora/>.

Encontramos também em Porto Alegre, vinculado a Orquestra Villa-Lobos, o Grupo de Choro Villa-Lobos, que é formado por jovens integrantes da Orquestra Villa-Lobos, sendo um “programa de educação musical desenvolvido há 28 anos na Escola Municipal de Ensino Fundamental Heitor Villa-Lobos, na Vila Mapa, periferia de Porto Alegre” (OSELLAME, 2020). No repertório do grupo estão sambas, choros de compositores como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Noel Rosa, Zequinha de Abreu, Waldir Azevedo entre outros.

Figura 58 – Grupo de Choro da Orquestra Villa-Lobos de Porto Alegre



Fonte: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/cultura/2020/12/768615-sarau-do-solar-encerra-temporada-2020-com-grupo-de-choro-villa-lobos.html.

São do ano de 2010 os primeiros registros do grupo Rafael Lima, Quarteto participando do Circuito Bohemia Instrumental em Porto Alegre, onde o artista liderava o grupo que contava ainda com Max Garcia no violão de 7 cordas, Azevedo Cabelinho no cavaquinho e Marcos Relloginho no pandeiro. O grupo passou por lugares como Café Fon-Fon em Porto Alegre, entre outros, chegando ao ano de 2020 com o nome de Rafael Lima e Regional Saxofone, Porque Choras?

Já o grupo Sexteto Gaúcho, foi criado no ano de 2012, por músicos que se encontraram pelas rodas de Choro da capital rio-grandense, caracterizando-se por uma “sonoridade tradicional dos conjuntos brasileiros de choro, incluindo composições de seus próprios integrantes” (GAÚCHO, 2017). Em sua formação estão os músicos Mathias Pinto (violão 7), Alexandre Susin (cavaquinho), Guilherme Sanches (pandeiro), Lucian Krolow (flauta), Samuca do Acordeon e Elias Barboza (bandolim), sendo muitos deles, como Mathias Pinto e Elias Barboza, por exemplo, oriundos da Oficina de Choro, idealizada por Luiz Machado, na capital rio-grandense.

Tratando especificamente do seu álbum “Bicho Solto”, temos as seguintes composições: “Eu te avisei”, de Mathias Behrends Pinto; “Enriquecendo a Casa”, de Lucian M. Krolow”; “Bicho Solto”, “Baile do Sexteto” e “Triunfal”, de Elias Barboza; “Espinha de Traíra” e “Urtiga no Dedo”, de Samuca do Acordeom, além de “A Força do Hábito”, de Elias Barboza, Mathias Behrends Pinto e Samuca do Acordeom. As composições alternam-se entre ritmos tradicionais como polca, maxixe, choro, samba choro, forró e valsa, com solos de bandolim, acordeom e flauta, que se destacam por passagens de grande virtuosismo técnico proporcionado por seus integrantes.

No repertório do grupo, conforme se pode verificar em análise de suas dezenas de produções vinculadas digitalmente nos seus canais virtuais, estão, além de suas obras, compositores como Altamiro Carrilho, Dante Santoro, Pixinguinha e Benedito Lacerda, Sivuca, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Avendano Júnior, entre tantos outros compositores nacionais e locais. A amplitude dos discursos sonoros do grupo pode ser expandida quando tomamos por referência somente um de seus integrantes, o acordeonista Samuca do Acordeom, que tem estreita ligação com a música nativista do Rio Grande do Sul, tendo passado, antes de ingressar no Samba e Choro principalmente, por grupos desta vertente musical como Quero-Quero e Tchê Guri.

O mesmo artista transitou entre bailes e festivais nativistas, recebendo premiações por melhor instrumentista, sem contar que tocou ao lado de músicos como Renato Borguetti, Gaúcho da Fronteira, Luis Carlos Borges, entre outros artistas notadamente identificados com

a música nativista gaúcha. Logo, sua entrada no ambiente do Choro (atualmente divide espaço com Samba, Tango e Bossa Nova), contribui para o hibridismo sonoro entre o gênero e os elementos regionais da música rio-grandense, refletidos tanto nas composições, mas principalmente na sonoridade promovida pelo instrumento e, principalmente, sua linguagem interpretativa plural.

Figura 59 – Sexteto Gaúcho



Fonte: <https://www.jornalnopalco.com.br/2019/03/23/sexteto-gaucha-lanca-bicho-solto-no-instituto-ling/>.

Ainda em Porto Alegre, temos a figura do bandolinista e compositor Luis Barcelos, que tem sua história na música e, principalmente no Choro, ligada à Oficina de Choro de Porto Alegre, juntamente com o professor Luiz Machado. Esse por sua vez, que é contemporâneo de Henry Lentino, tendo suas trajetórias igualmente marcadas pela interpretação e composição no Choro.

Natural de Rio Grande – RS, radicou-se em Porto Alegre, e no ano de 2005 transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde tem se dedicado ao Choro, assim como à música instrumental e a canção ao longo apresentando uma trajetória musical que já conta com dois discos lançados, sendo eles “Depois das Cinzas”, no ano de 2015, e “Sentido”, em 2018. Em sua trajetória já excursionou por

[...] países como e México, EUA, Uruguai, Holanda, França, Portugal, Espanha, Inglaterra, Bélgica e por todo o Brasil contribuindo em shows e gravações de grandes artistas brasileiros, como: Yamandu Costa, Hermínio Bello de Carvalho, Pery Ribeiro, Roberta Sá, Dona Ivone Lara, Zeca Pagodinho, Zelia Duncan, Áurea Martins” (BARCELOS, 2011).

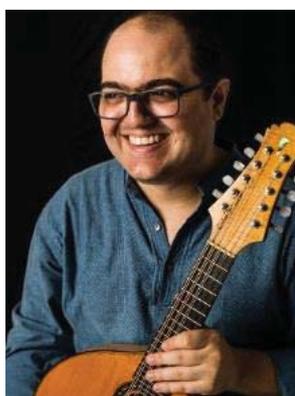
É integrante do Conjunto Época de Ouro e o quarteto de bandolins “Bandolinata”, além de, na qualidade de acompanhador de artistas, ter recebido o Prêmio da Música Brasileira em 2016, na categoria de melhor disco, além de ter concorrido como diretor musical ao Prêmio Cesgranrio, com “A Cuíca do Laurindo”, de Rodrigo Alzuguir e direção de Sidney Cruz, em 2016. Como compositor lançou, em 2020, o álbum Cantata Brasilliana, em parceria com Aluizio Elias, além do Livro/CD “Morro Alto 1” (PAGO, 2020, [s.d.]).

Mesmo transferindo-se para o Rio de Janeiro e, atuando essencialmente naquela cidade, tem sua trajetória ligada à Oficina de Choro de Porto Alegre, bem como trânsito no estado e formação ligada aos chorões do Rio Grande do Sul, com o já citado professor Luiz Machado, e também Avendano Júnior, que teve contato enquanto aluno da supracitada Oficina. Enquanto compositor, apresenta Choros em ritmos tradicionais, privilegiando o bandolim solo em ritmos como valsa, samba choro, entre outros, com um sotaque fortemente carioca, sustentado pela interpretação leve e jocosa, improvisada e contrapontística.

Quando questionado à respeito da existência de um sotaque do Choro “gaúcho”, a resposta de Luis Barcelos foi a seguinte:

Com certeza! Comecei a notar isso quando iniciando os primeiros toques no bandolim, tive muitas dicas do grande bandolinista gaúcho Henry Lentino, e percebia como ele abusava nos ornamentos na sua interpretação. As acentuações das frases pareciam muito com a forma que o gaúcho fala. Isso me marcou muito. O próprio Yamandu tocando choro é assim. É difícil, para nós, definirmos isso bem. São sutilezas (SANTOS, 2012, [s.d.]).

Figura 60 – Luis Barcelos



Fonte: <http://clubedochoro.org.br/blog/2012/11/23/entrevista-com-o-bandolinista-luis-barcelos/>.

Henry Nichel Lentino, por sua vez é compositor, instrumentista, arranjador e produtor musical e, como contemporâneo de Luis Barcelos, compartilhou a mesma escola porto-alegrense de Samba e Choro, inclusive recebendo orientações do mesmo professor Luiz Machado, na Escola de Música Teclas e Cordas. Nascido em 07 de abril de 1977, veio de família musical, tendo iniciado seu estudo pelo cavaquinho e, posteriormente, migrado para o bandolim, realizando sua primeira apresentação musical quando tinha 10 anos, junto ao grupo do professor Luiz Machado chamado “Reminiscências”.

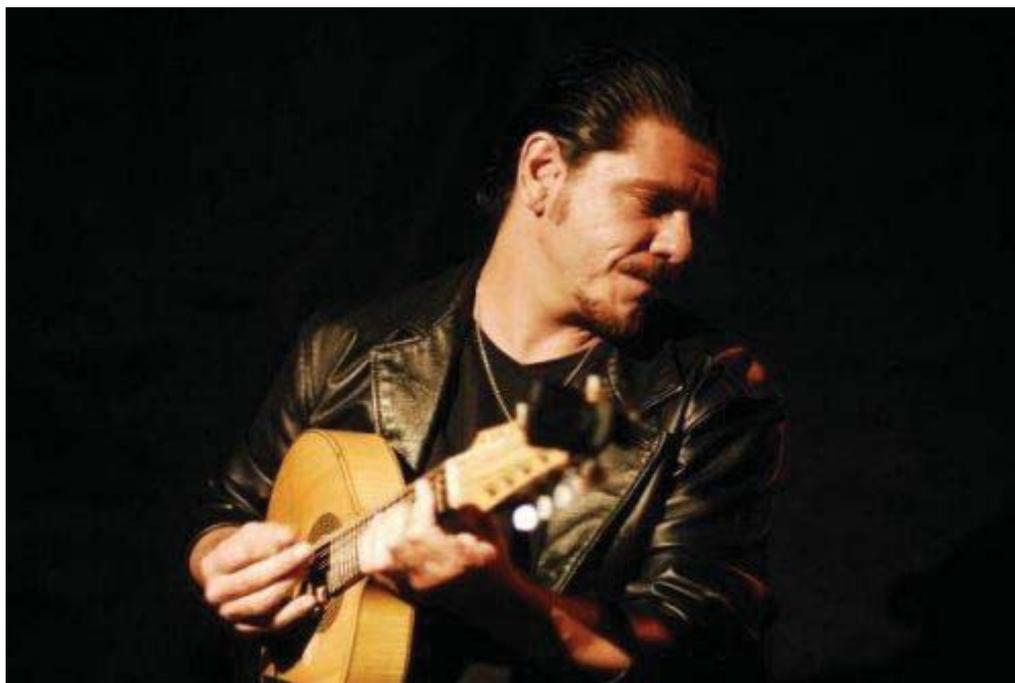
Segundo Brunet (2016, p. 178), ainda em Porto Alegre, acompanhou diversos artistas, principalmente do Clube do Choro, tendo composto, aos 14 anos, seu primeiro Choro intitulado “Bola nas Costas”, com o qual conquistou o 3º lugar do Festival do Choro de Porto Alegre. Permaneceu em Porto Alegre até o ano 2000, quando se transferiu para o Rio de Janeiro e, já em 2001, fundou o grupo de Choro “Tira Poeira” (grupo conta duas produções fonográficas lançadas intitulados “Tira Poeira” (2003) e “Feijoadada Completa” (2008) na companhia de Caio Márcio, Samuel de Oliveira, Fábio Nin e Sérgio Krakowski (BRUNET, 2016, p. 179).

Neste tempo de Rio de Janeiro, conta com dezenas de participações em gravações e shows com artistas como Lenine, Pepeu Gomes, Zé da Velha e Silvério Pontes, Hamilton de Holanda, Yamandu Costa, entre outros. Seu Choro “Bola nas Costas” foi incorporado no projeto fonográfico “A Música de Porto Alegre – “O Choro””, sendo ele uma das amostras de sua produção como compositor do gênero, bem como um pouco desse sotaque rio-grandense, através de sua interpretação ao bandolim.

Na companhia de Valter Silva (violão), e Diego Zangado (percussão), lança, pelo selo Biscoito Fino, no ano de 2011, o álbum “Diálogos de um Chorão”, onde os aspectos interpretativos relativos ao sotaque podem ser percebidos com mais clareza. Citam-se nas músicas “Saliente”, “Naquele Tempo”, “Poromandinho”, entre outras, onde o instrumentista em solo de bandolim traz essa forte acentuação do fraseado melódico, aliada à sonoridade firme e incisiva, característica da linguagem falada do Rio Grande do Sul.

Mesmo durante sua estada no Rio de Janeiro, o artista, por muitas vezes, esteve atuando nos palcos do Rio Grande do Sul, como foi no dia 13 de outubro de 2011, quando esteve em Porto Alegre para tocar com o Regional do Clube do Choro de Porto Alegre, além de Caxias do Sul, no dia 25 de outubro de 2014, através do projeto Tum Tum Instrumental, no Zarabatana Café. Tem transitado por diferentes gêneros e estilos musicais como o Choro, o Samba, Pop, Funk, além de ritmos ligados ao sul do país, caracterizando-se como um instrumentista plural em sua constituição.

Figura 61 – Henry Lentino



Fonte: <https://ucsfm.com.br/henri-lentino-no-tum-tum-instrumental-deste-mes-em-caxias/>.

Já o compositor e violonista de sete cordas Yamandu Costa, nasceu em Passo Fundo, em 24 de janeiro de 1980, e se apresenta a esta pesquisa não somente por sua identificação com o Choro, mas também por beber de inúmeras fontes musicais como a MPB, o Jazz, o Samba, Tango, Bossa Nova, além de ritmos como o chamamé, a milonga, entre outros que o caracterizam como um artista plural e circular. Suas interpretações e composições ao violão são elucidativas do sotaque rio-grandense, presente no Choro e outros gêneros surgidos fora do Rio Grande do Sul.

Tendo iniciado seus estudos com seu pai Algacir Costa, ao violão aperfeiçoou seus conhecimentos com o violonista e compositor Lucio Yanel, que por ter se radicado no Rio Grande do Sul trouxe em sua constituição enquanto cantor, compositor, e professor de Yamandu, a essência do hibridismo musical do sul do país. Nesse sentido, Yamandu se apresenta como um dos violonistas de sete cordas mais representativos da atualidade, com uma sonoridade bastante pessoal, com forte influência da música do sul do país.

Segundo ele próprio

Esses são dois pontos fundamentais e relevantes dentro da minha música: a música argentina, e latino-americana em geral, pela proximidade que tive no Rio Grande do Sul; e a tradição do choro, que é a música do centro do país. São as duas linhas que me encantam mais, que eu trago para dentro das minhas composições (VALENTE, 2014. p. 135).

Uma das obras que nos ajudam a compreender esse processo de incorporação e mistura de elementos é a milonga Choro “Caminantes”, de Yamandu Costa, onde instrumentos e elementos do Choro misturam-se ao tango e ao fado, por meio da interpretação dos músicos Yamandu Costa no violão de sete cordas, Martin Sued no bandoneon e Luis Guerreiro na guitarra portuguesa. Representação de sotaques que podem ser percebidos, não somente pelos ritmos em fusão, mas em âmbito mais profundo, pelas inflexões de acentuações do fraseado melódico, como nos acompanhamentos, contrapontos, ornamentações, deslocamentos de acentuações e dinâmicas que apoiam todos os elementos anteriormente citados.

Entre outros choros com características híbridas estão “Intrigante”, de Yamandu, que foi inspirado na escola de violão flamenca, em tonalidade de Ab (lá bemol menor), não muito usual em peças para o instrumento, “Choro Bagual”, de Rogério Caetano, composto para Yamandu, e que em sua interpretação é possível perceber o fraseado e acentuação rítmica do sotaque sulino rio-grandense. “Choro Matuto” é outro exemplo dessa mistura de elementos do Choro do Rio Grande do Sul e do Choro nordestino, percebido tanto rítmica quanto melodicamente, através da acentuação e condução do fraseado.

Entre outros choros que podemos citar “Choro pro Yamandu”, de Esdras Marino (Lalão), gravado por Yamandu, além de “Truncado” e “Choreco”, em homenagem à Baden Powell, que segundo o compositor caracteriza-se como um Choro com características do afro Samba. Em resumo a obra de Yamandu Costa, abarcando composições, interpretações e, contando gravações com artistas e produções solo, passa das centenas, e refletem de maneira bastante ímpar o hibridismo que o Choro apresenta em sua gênese, especificamente neste caso, com os elementos musicais do sul do país.

As características desta mistura podem ser percebidas, tanto pela incorporação de elementos rítmicos, melódicos e harmônicos em seus Choros, quanto pela sua maneira de trabalhar os aspectos da dinâmica, intensidade, ornamentação, acentuação e fraseado das obras que interpreta. Aspectos que, conectados com a sua vivência e constituição orgânica enquanto ser humano, com raízes socioculturais deste ambiente, possibilitam ao ouvinte, apreciador e analista, mergulhar profundamente em suas interpretações.

Figura 62 – Yamandu Costa



Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=340548330766211&set=a.340548347432876>.

Voltando nosso olhar para a cidade de Pelotas, temos, datando de 2006, o surgimento do grupo Sovaco de Cobra, Trio formado por Jucá de Leon no pandeiro, Gil Soares na flauta e Silvério Barcellos no violão de sete cordas. O grupo surgiu a partir do contato que os próprios músicos tinham por tocarem juntos, acompanhando a cantora Ana Mascarenhas, por diferentes lugares como Pelotas, Jaguarão e Brasília.

Num primeiro momento, Gil Soares e Silvério Barcellos iniciaram, enquanto dupla com violão e flauta, convidando posteriormente Jucá de Leon, para incorporar o pandeiro e, aí fixarem a formação que deu origem ao Trio. A essência da música que tocavam até entrarem exclusivamente no repertório do Choro era da música autoral, da própria Ana Mascarenhas, e compositores da região de Pelotas e Jaguarão, porém marcadamente brasileira.

Seu primeiro trabalho fonográfico, no ano de 2015, intitulado “Sovaco de Cobra Trio visita Avendano Júnior”. No ano de 2020, lançaram seu segundo CD, intitulado “Nossa Alma”, apresentando obras de diversos compositores pelotenses, entre elas “Abrindo o Baile” de Paulinho Martins; “Tio João” de Toinha; “Doce balanço” de Avendano Júnior”; “Da pá Virada” de Gil Soares e Silvério Barcellos entre outras.

Dentre as obras gravadas pelo grupo, nestes dois trabalhos, gostaria de destacar uma delas que é a obra “Caramba”, de Avendano Júnior, pertencente ao primeiro trabalho

fonográfico intitulado “Sovaco de Cobra Trio visita Avendano Júnior”, onde os elementos regionais são muito presentes na interpretação da obra. A mesma é executada em ritmo de milonga, com articulações na melodia, que acentuam a linguagem do ritmo/gênero, sob uma harmonia marcadamente regional e, acentuações fortes, realizadas por todos os instrumentos em determinados momentos da obra, que deixam clara essa influência. Todo esse cenário sonoro, tendo o Choro como plano de fundo, marcando mais um grupo rio-grandense que traz em suas interpretações a pluralidade do Choro.

Figura 63 – Sovaco de Cobra Trio



Fonte: <https://www.facebook.com/SovacodeCobraTrio/photos>.

Já, o Clube do Choro de Pelotas, surgiu 25 anos após o surgimento do Clube do Choro de Porto Alegre (1989), e dois anos após a criação do Clube do Choro da Serra Gaúcha, em Caxias do Sul (2013). Criado, segundo Velloso (2017, p. 11), dentro do contexto de renascimento do Choro na cidade, assim como uma forma de homenagear o compositor e instrumentista Avendano Júnior, o Clube iniciou também uma parceria com o projeto de Encontros de Música Popular da UFPEL, pela aproximação de professores em prol da ampliação de encontros para o estudo e prática do gênero.

Essa mesma instituição, mais tarde propunha a criação do “Dia Municipal do Choro”, com aprovação pela Câmara Municipal, a ser comemorada a partir do ano de 2018, no aniversário de Avendano Júnior, em 19 de novembro. A mesma tem se dedicado tanto a fomentar a prática do gênero na cidade, quanto a criar um acervo de Choro que possa servir de referência, tanto aos amantes do gênero, quanto aos pesquisadores, tendo apresentado, em torno disso, o Acervo do Clube do Choro de Pelotas, a Rádio Clube do Choro de Pelotas, TV Clube do Choro de Pelotas e Edições do “Cadernos de Choro de Pelotas” e a “Revista do

Clube do Choro de Pelotas”. Além disso, em 2021 ter realizado o I Festival de Choro de Pelotas, com inúmeras mesas de conversa, oficinas, rodas de Choro e concursos.

Cabe ressaltar que o grupo apresenta uma relação bastante próxima desde sua criação, com a prática da Roda de Choro, conforme se pode verificar na Figura 63, tendo no “Largo do Mercado, aos sábados pela manhã (inicialmente no Café do Joaquim e depois na parte interna do Mercado)” (PELOTAS, 2021), um ponto de referência para tal. No repertório do grupo figuram compositores locais e nacionais, em uma instrumentação que agrega a diversidade tímbrica, que passa de violões, cavaquinhos e bandolins à flauta, saxofone e percussão.

Figura 64 – Roda de Choro do Clube de Choro de Pelotas



Fonte: <https://wp.ufpel.edu.br/choropelotas/>.

Contando com integrantes que são assíduos, também no ambiente do Choro, o grupo *Feito em Casa*, foi criado em 13 de outubro de 1989, apresentando sua primeira formação em janeiro de 1990. Destaca-se por atuar com Música Popular Brasileira na cidade de Pelotas e Bento Gonçalves, além de ter excursionado por diferentes lugares, entre eles a cidade de Punta Del Este no Uruguay.

Em 22 de Outubro de 2013, no Theatro Guarany, fez o lançamento oficial de seu primeiro CD, intitulado “Feito em Casa é Assim”, que contou com a parceria do Curso de Produção Fonográfica da Universidade Católica de Pelotas (UCPel), e finalização pela NotaAzul Produções. Na oportunidade, o grupo contava com Milton Pereira (voz e violão),

Marlene (voz), Fernando Barbosa (percussão e voz), Zé Carlos (percussão e voz), Flávio de Moura (trombone e voz), Moreira (cavaco e banjo), Cristiano (surdo), Darcy Vieira (agogô, afoxé e voz), Rui Madruga (violão sete cordas e voz), Doró (cuíca e voz) e Flavinho (voz e pandeiro) (UCPel, 2012).

O CD “Feito em Casa é Assim”, possui nove faixas, sendo seis delas “Musa de verão”, “Fogo de amor”, “Terra solta”, “Saudade de viver”, “Eterno amante” e “Apenas um tempo”, composições do Milton Pereira e “a Canção Mãe das águas”, foi cedida pela compositora e cantora pelotense Ana Mascarenhas, Desenredo é de Dori Caymmi e Paulo Cesar Pinheiro e Teu olhar é assinada por Rui Madruga e Vera Eifler” (CASA, [s.d.]).

Figura 65 – Grupo Feito em Casa



Fonte: <https://diariodamanhapelotas.com.br/site/grupo-feito-em-casa-fara-pre-lancamento-do-cd-no-laranjal/>.

Tendo se conectado, através do Clube de Choro de Pelotas, alguns estudantes de música da UFPel formaram em 2017, o grupo “Chorei sem Querer”, que por sua vez fez sua primeira apresentação no ano de 2018. Na formação estavam Júlia Alves (flauta), Vasco Jean (violão de 7 cordas), Dani Ortiz (pandeiro), Gustavo Mustafé (guitarra), tendo, posteriormente, ingressado no grupo o bandolinista Guilherme Vieira.

Segundo eles, “de lá pra cá, o Chorei... fez diversas apresentações pela cidade, criou entrosamento, e agora está no processo de mostrar suas composições próprias” (ECULT, 2020), já tendo apresentado dois singles intitulados “Bipolar”, de Vasco Jean e Gustavo

Mustafé, e “Satolep Choro”, de Gustavo Mustafé. Encontram-se ainda produções do grupo de músicas como “Buléu”, de Guilherme Vieira, além do próprio Choro homônimo do nome do grupo “Chorei sem Querer”, de Julinho do Cavaco.

Cabe destacar a interpretação realizada pelo grupo, da composição “Vai e Vem”, de Paulinho Martins, que foi vencedora do Prêmio Paulinho Martins de Música, onde o grupo sustenta sua instrumentação não convencional, valendo-se da abertura que o Choro proporciona. Na interpretação mencionada, o grupo conta com flauta transversal, bandolim, violão de sete cordas, guitarra e bateria, em arranjo de Gustavo Mustafé, o que traz uma nova roupagem para a sonoridade do gênero.

Figura 66 – Grupo Chorei sem Querer



Fonte: <https://www.facebook.com/choreisemquerer/photos/a.416776042132474/1000350607108345>.

Outro grupo que surge no ano de 2019, em Pelotas, é o “Conjunto Feito à Martelo”, que em sua formação contava com Lucas Borba (violão 7 cordas), Pedro Erler (violão 6 cordas), André Soares (violino), Alex Ferreira (piano e escaleta) e Fabrício Sanchez (pandeiro). Com uma formação da mesma forma não tão convencional/tradicional para o gênero, é formado também por estudantes de música do Conservatório de Música de Pelotas, que tem no seu repertório música de compositores como “Chiquinha Gonzaga (O gaúcho), Pixinguinha (Pagão), Avendano Jr (Mimoso), Irineu de Almeida (Boêmia Terra), e Ernesto Nazareth, (Brejeiro)” (FESTIVAL, [s.d.]).

Apresentando-se em diferentes espaços da cidade de Pelotas, integra também o Clube do Choro de Pelotas, juntamente com grupos como Chorei Sem Querer, Sovaco de Cobra Trio, Nossa Alma e Regional Avendano Júnior. Entre suas produções estão a participação no Sete ao Entardecer Festival e as gravações de obras como, “Aeroplanando”, de Frederico de Jesus; “Suldade”, de Paulinho Martins; “Pagão” de Pixinguinha, além de ligado ao Movimento Prêmio da Cultura Pelotense da Lei Aldir Blanc, gravações de obras de Noel Rosa, como “Último Desejo”, “Positivismo”, “Seja Breve”, entre outras. Em suas últimas produções, tem estado com formação em trio de violino, violão de sete cordas e pandeiro, alternando com contrabaixo elétrico.

Figura 67 – Conjunto Feito a Martelo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=vdqtqcbUhy0>.

Do Grupo Ninho de Pardal, encontraram-se registros de atividade relativos aos anos de 2015 e 2016, em espaços como o Instituto de Menores, Virada Cultural, Feira do Livro, Festa do Mar, Primavera Cultura Livre, Fenadoce, além de espaços como a Praça Cel. Pedro Osório, e o Mercado Público. Sua essência musical residia na divulgação de um repertório mais tradicional do Choro nacional, e local sendo “formado pelos músicos Julinho do Cavaco (cavaquinho); Júlio Zabaleta (flauta); Lyber Bermúdez (percussão); Otávio DelleVedove (saxofones); Pardal Moura (violão) e Rui Madruga (violão de 7)” (PARDAL, [s.d.]). No repertório do grupo verificaram-se Choros como, “Doce de Côco”, de Jacob do bandolim; “Vou Vivendo”, de Pixinguinha; “Pedacinhos do Céu”, de Waldir Azevedo; “Voltei”, de Avendano Júnior, entre outros.

Figura 68 – Grupo de Choro Ninho de Pardal



Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1380985175558952&set=pb.100009424476652.-2207520000..&type=3>.

A respeito do grupo Choro de Passarinho, a pesquisa encontrou e compartilha na íntegra o conteúdo da reportagem do Jornal Diário da Manhã de Pelotas, do dia 03 de junho de 2016, quando anuncia a participação do grupo, juntamente com outros dois (Ninho de Pardal e Retrato Brasileiro), no evento de autógrafo do livro e Songbook, de Márcio de Souza, sobre Octávio Dutra. Nessa consta que

[...] o grupo “surgiu no primeiro semestre do ano passado, sendo influenciado pelo intenso movimento do gênero musical ‘Choro’ que há na cidade. Formado por alunos dos cursos de música da UFPel, foi idealizado inicialmente por Thiago Amaral, então aluno do curso de Bacharelado em Música Popular. O grupo busca visitar as obras de grandes compositores do chorinho, tais como: Joaquim Antônio da Silva Callado; Ernesto Nazareth; Jacob do Bandolim; Pixinguinha; Waldir Azevedo; Ari dos Santos; Raul de Barros; Fon-Fon; Luís Américo. Atualmente o grupo faz parte do projeto de extensão ‘Encontros de Música Popular’, tutorado pelo prof. dr. Rafael Henrique Soares Velloso e colaboração do prof. dr. Raul D’Ávila”. Na formação: Ana Paula de Lima (pandeiro); Camila Barbosa Castro (pandeiro); João Pinheiro (violão); Julia Alves (flauta); Klewttton Alves (cavaco); Marcelo Miranda (violão); Mateus Messias (flauta); Thiago Amaral (bandolim); Vasco Jean Azevedo (violão sete cordas) (MANHÃ, 2016).

Deslocando-nos para a cidade de Caxias do Sul, temos o grupo Choros de Balcão, que surgiu no ano de 2013, por iniciativa do violonista de sete cordas Ezequiel Duarte, e outros colegas professores como Daniel Balcony, Leonardo Reis, entre outros que trabalhavam juntos no Sesi da cidade. Vale destacar que dentro das oficinas do Sesi em 2017/2818, conforme nos conta o violonista Ezequiel Duarte no “Mesa 1 - "Projetos de Ensino e Coletivos do Choro no Rio Grande do Sul" - I Fest Choro Pel.” foi possível proporcionar uma oficina ligada ao Choro que se chamava “Iniciação ao Choro”.

Atualmente o grupo conta com a seguinte formação: Beto Scopel (trompete), Leonardo Reis (percussão), Rafael De Boni (acordeom), e Eduardo Santos (violão de sete cordas), substituindo Rafael Diniz (violão de sete), que atuava anteriormente. O grupo tem atuado em diferentes espaços da cidade como Orдовás Sunset, Museu Municipal, diversos eventos promovidos pelo Sesc, Bar e Armazém Kerwald, além de ter produzido (em tempos de pandemia), inúmeras lives em parceria com o Sesc.

Figura 69 – Grupo Choros de Balcão



Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/choros.debalcao/>

No repertório de Choros do grupo, encontram-se obras de compositores tradicionais como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Ernesto Nazareth, Pedro Raimundo e também composições autorais como o “Choro do Gabi”, composto por Rafael de Boni e Valdir Verona. Cabe destaque a ênfase dada pelo grupo que visa realizar apresentações em formato de show, e também rodas de Choro, o que de certa forma, corrobora com os apontamentos realizados nesta pesquisa, sobre a diferente perspectiva das práticas relacionadas ao gênero, e com elas algumas características do gênero no Rio Grande do Sul.

Logo, por iniciativas destes grupos, as rodas de Choro ganharam impulso na cidade e região, mesmo que de forma incipiente e irregular, por volta do ano de 2015, segundo Ezequiel Duarte (FARROUPILHA, [s.d.]). Nas palavras do integrante do Conjunto Descendo a Serra, uma das questões importantes relativas às rodas de Choro eram os espaços que nem sempre eram abertos ao ar livre, devido às condições climáticas da região e, por esse motivo, o projeto de rodas de Choro foi levado para o espaço fechado, pois segundo ele “permite que se consiga continuar com a roda por todo o ano. Na época do verão que é quente, e na época do inverno que é frio também, por ser um lugar fechado” (FARROUPILHA, [s.d.]).

Esta afirmação conduz a um importante aspecto ligado à prática de roda de Choro, em locais abertos, ao ar livre, no estado do Rio Grande do Sul, que não é uma realidade do ano todo, diferentemente de outros locais pelo Brasil, onde o clima não sofre oscilações tão

grandes para temperaturas mais baixas, principalmente. No Rio Grande do Sul, em determinadas estações do ano e regiões, o clima severo de frio e chuvas intensas interfere na organização e promoção desses eventos em específico, deixando a roda de Choro em espaços abertos (ar livre), menos comuns em oposição aos espaços fechados.

Um dos espaços que adotou a roda de Choro na cidade todas as quintas-feiras à noite, foi o bar La Cueva Gastronomía y Arte, o que torna o lugar como uma referência local para o gênero. Bar que já recebeu músicos como Gil Soares (flautista do Sovaco de Cobra Trio de Pelotas), Richard Ferrarini (saxofonista que reside e atua com Jazz e Choro em São Paulo), além do cavaquinista Elias Barbosa, que atua como instrumentista e compositor de Choro na capital rio-grandense.

Outro grupo de Choro a que se teve referência na cidade de Caxias do Sul, foi o “Regional Farroupilha”, que atuou na 22ª Fenakiwi do ano de 2017, tendo se apresentado no dia 22 de julho no Palco Gastronomía. Esse grupo, que tem atuado principalmente com o Choro em diferentes espaços da cidade, como a Semana do Choro realizada nas cidades de Caxias do Sul, Farroupilha e Garibaldi, no ano de 2019.

Já, o Conjunto Descendo a Serra, teve seu início no ano de 2018, com o intuito de “difundir a cultura do Choro, gênero genuinamente brasileiro” (SERRA, 2022), com uma proposta apoiada no repertório autoral, sem esquecer os grandes mestres do gênero. Nesse momento conta com a seguinte formação: João Seben (bandolim), Ezequiel Duarte (violão 7 cordas), Felipe de Moraes (cavaquinho) e Eduardo Arruda (pandeiro).

Além de choros e sambas de diferentes compositores, o grupo conta com um EP de obras autorais lançado em 2020, sendo todo esse processo fruto de uma trajetória e influências que podem ser traduzidas nas palavras do violonista Ezequiel Duarte assim:

Ter fundamento é conhecer os compositores, o repertório, estamos bem empenhados. O João (Seben, bandolinista do grupo), estudou por bastante tempo na Oficina de Choro de Porto Alegre, teve uma formação importante. Eu fui para São Paulo algumas vezes estudar com o Luizinho 7 Cordas, que é um músico importante. Fomos também duas vezes para o Festival de Choro da Primavera, em Florianópolis, que tem oficinas ministradas por músicos do Rio. A gente está sempre andando por aí procurando conhecer mais [...] (VIEIRA, 2020).

Figura 70 – Conjunto Descendo a Serra



Foto: Luciana Corso Galiotto.

Fonte: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/noticia/2020/05/conjunto-descendo-a-serra-lanca-ep-que-promete-ser-o-primeiro-registro-local-dedicado-ao-choro-12521498.html>.

Neste EP (Conjunto Descendo a Serra – 2019/2020) foram lançadas as seguintes obras em ritmos como polca, samba-choro e maxixe: “Madrugada” e “Perdi o Bilhete”, de Ezequiel Duarte; “Honesto”, de Felipe de Moraes e João Seben; além de “Uma Polca no Sul”, “Garoa na Serra”, de João Seben”; contando com a participação dos seguintes músicos: João Seben no bandolim, Felipe de Moraes no cavaquinho, Ezequiel Duarte no violão 7 cordas, Eduardo Arruda no vibrafone, e Guilherme Fejão no pandeiro. Cabe salientar que outras composições de João Seben, Ezequiel Duarte e Felipe de Moraes, podem ser encontradas dentro da perspectiva do Samba em seus canais virtuais, demonstrando a forte ligação entre o Choro e o Samba, em suas atuações tanto do ponto de vista da interpretação/execução, quanto composição.

Antes mesmo de seguirmos com o Clube do Choro da Serra Gaúcha, cabe salientar a passagem do bandolinista João Seben pela Oficina do Choro de Porto Alegre, citada anteriormente como grande impulsionador para a difusão do Choro no estado. Não só se comprova sua atuação como se percebe a importância e alcance do trabalho deste projeto para a formação de novos instrumentistas e compositores que atuam para além da capital rio-grandense, em um franco processo de expansão da prática do gênero, a partir do conhecimento adquirido nesses espaços de formação.

Juntamente com os grupos supracitados, está o Clube do Choro da Serra Gaúcha, que teve seu surgimento motivado pela intenção de promover rodas e atividades culturais ligadas ao Choro na região. Em parceria com o grupo Choros de Balcão e o Conjunto Descendo a Serra, foram promovidas a Semana do Choro (2019), e o projeto Quinta do Choro, que vigora desde o ano de 2019, com encontros no La Cueva Gastronomía Y Arte.

Esse projeto caracteriza-se

[...] diferente de um show, a distinção de público e artista não é tão clara. Os músicos não se alinham em fila, estão numa roda, o que prevê uma autonomia muito grande para todos participarem dos arranjos e dos repertórios. Além disso, todo músico presente também é convidado a tocar – comenta Ezequiel Duarte, dedicado ao estudo do violão sete cordas, um dos instrumentos que simboliza o chorinho (VIEIRA, 2019).

Avançando para o norte do estado, chegamos a cidade de Erechim, que é o berço de pelo menos três grupos que se dedicam de forma exclusiva com o repertório do Choro, sendo eles o já citado Arnaldo Savegnago e Novos Chorões; o Grupo de Choro da Escola Municipal de Belas Artes Osvaldo Engel (2005), e o grupo Gleison Juliano Wojciekowski Quinteto (2003).

O Grupo de Choro da Escola de Belas Artes “teve início no ano de 2005, pela iniciativa dos professores Gleison Juliano Wojciekowski, Rodrigo Alves Pereira e Rodrigo Marcelo Sabbi, contando com o apoio da direção da escola. O objetivo principal é a integração sociedade-escola, além de oportunizar uma prática de palco para os alunos” (ERECHIM, 2019). No repertório do grupo estão essencialmente compositores tradicionais do gênero como Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo, além de Hermeto Pascoal, Ernesto Nazareth entre outros.

Ao longo de sua trajetória o grupo teve distintas formações por seu caráter educacional e integrador na forma prática de conjunto, que abre espaço aos alunos da própria escola, bem como professores da mesma. Seus espaços de atuação tem sido os mais diversos como Feiras, inaugurações de diferentes espaços públicos, recitais e concertos da própria escola, bem como praças e escolas da cidade com recitais didáticos, contribuindo para a criação de um público jovem apreciador do gênero. Na Figura 70 estão, da esquerda para a direita, Marbet Contreras no bandolim, Luiz Zamboni (flauta transversal), Eduardo dos Santos (pandeiro), Prof. João Marcelo Schmitz no violão de sete cordas e Leonardo Gaz no acordeom.

Figura 71 – Grupo de Choro da Escola Municipal de Belas Artes Osvaldo Engel



Fonte: <https://jornalboavista.com.br/comeca-semana-de-formacao-continuada-do-centro-de-belas-artes-osvaldo-engel-cultural-tecnico-e-profissional/>.

Já o grupo Gleison Wojciekowski Quinteto, foi criado no ano de 2003 com origem nas

[...] práticas realizadas na Escola Municipal de Belas Artes Osvaldo Engel, em Erechim (RS). Lá, sob orientação do músico, compositor e professor Gleison Juliano Wojciekowski, os alunos começaram a executar música brasileira, em especial o Choro, no intuito de aprender e desenvolver a linguagem deste gênero musical genuinamente brasileiro” (CHORO, 2020).

Apresentando com um repertório de “clássicos” do Choro, e incorporando também obras de compositores locais e regionais, circulou por diferentes palcos da cidade, região e estados do sul do país, tendo lançado no ano de 2019 o CD “Gleison Wojciekowski Quinteto – Choro Gaúcho”. Produção que apresenta choros de compositores tradicionais como Zequinha Abreu, “Tico-tico no Fubá”; Jacob do Bandolim, “Noites Cariocas”, e compositores locais/regionais como o próprio Gleison Wojciekowski com “Monalise”; Oscar dos Reis, “Gente Fina”; Nova Bréscia Coração”, de Francisco Desidério Alves Corrêa; Chiquito e “Apimentado” de Ignácio Petkovicz.

Uma produção que traz em sua essência a relação de proximidade e coexistência que os grupos de Choro do Rio Grande do Sul, em sua grande maioria, apresentam quanto ao repertório composto de obras de compositores tradicionais/nacionais do gênero, e composições próprias de compositores locais ou de seu estado. Além disso, esses dois grupos apresentam outras duas características que também podem ser compreendidas como particularidades, que são os distanciamentos tanto com o Samba, que em grande parte dos grupos de Choro se evidencia quanto das rodas de Choro em bares, restaurantes espaços que promovam esta dinâmica em sua prática.

Ainda sobre esta sua produção fonográfica, cabe destacar a presença, enquanto compositores e instrumentistas neste CD, de dois artistas identificados com o ambiente da música nativista gaúcha, mas que tiveram o Choro como um gênero presente em suas trajetórias. Logo essa pluralidade de elementos que une o ambiente da música nativista e o Choro é exposta nas execuções das músicas “Gildinho no Choro”, do compositor Rielinho por Nésio Alves Corrêa, “Gildinho”, do grupo Os Monarcas, bem como na composição e execução de “Nova Bréscia Coração”, de Francisco Desidério Alves Corrêa; “Chiquito”, do grupo Chiquito e Bordoneio.

O grupo apresenta, nesse sentido, uma prática no que diz respeito às suas aparições em formato de recitais, shows ou até mesmo concertos distantes do conceito de roda de Choro, da qual já foi mencionado nesta pesquisa. Conforme Figura 71, o grupo conta com Marbet Contreras (bandolim), Eduardo dos Santos (pandeiro), Luiz Zamboni (flauta transversal), Gleison J. Wojciekowski (piano), João Marcelo Schmitz (violão de sete cordas) e Leonardo Gaz (acordeom).

Figura 72 – Gleison Wojciekowski Quinteto



Fonte: <https://jornalboavista.com.br/polo-de-cultura-festival-on-line-2021-encerrou-com-grande-sucesso/>.

Interessante ressaltar a importância da Escola Municipal de Belas Artes Osvaldo Engel que, inclusive atualmente passou por mudanças estruturais e de nomenclatura, vindo a se chamar Centro de Belas Artes – Cultural, Técnico e Profissional; para a ampliação do movimento chorístico erechinense. Servindo de referência para as artes na cidade e região norte do estado, a escola agrega as áreas de Artes Visuais, Dança, Música e Teatro, tendo

formado inúmeros artistas ao longo de seus mais de 60 anos de história, e com o Choro serviu de impulsionador para formação de instrumentistas, compositores e grupos.

Dentro ainda do movimento da expansão do Choro, por meio das instituições de ensino, tanto de nível técnico quanto superior, temos distante quase 600 km da cidade de Erechim, a cidade de Bagé e o Grupo de Choro da Unipampa, que tem sua criação datada do ano de 2016, em um projeto de extensão vinculado ao curso de Licenciatura em Música da Unipampa, do Campus de Bagé, RS. Enquanto objetivo o grupo busca

[...] proporcionar aos participantes um espaço de prática musical coletiva, utilizando, para isso, o gênero musical brasileiro conhecido como Choro. A realização deste projeto, permitirá que os discentes do curso de Licenciatura em Música, participem de práticas musicais juntamente a músicos da comunidade bajeense e região, oportunizando assim a troca de experiências e saberes, constituindo-se assim fortes vínculos sociais entre universidade e comunidade (PAMPA, 2022).

O grupo possui em sua formação instrumental cavaquinho, violão, saxofone, contrabaixo, violino e pandeiro, que executam um repertório com obras de compositores tradicionais do Choro nacional como K-Ximbinho, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Zequinha Abreu entre outros. Conta ainda com inúmeras apresentações em diferentes espaços da cidade de Bagé (praças, feira do livro), e outras localidades como Rio Pardo, Santana do Livramento, Dom Pedrito, Alegrete, que em nossa pesquisa não apresentaram a existência de uma prática local do gênero.

Nesse sentido, o grupo está divulgando o gênero em uma região que carece de um movimento mais presente, com grupos e instrumentistas dedicados ao Choro. Na Figura 72, estão os músicos Ígor (piano), Carlos Eduardo (cavaquinho), Mateus (violão) e Luis (violino).

Figura 73 – Grupo de Choro da Unipampa



Fonte: <https://unipampa.edu.br/porta/unipampa-leva-minicursos-apresentacoes-culturais-oficinas-e-mostra-de-trabalhos-ao-360-seurs>.

Da região metropolitana do estado vem o Grupo de Choro da Fundarte de Montenegro, fundado em setembro de 2012, por interesse de alunos em tocar um repertório desse gênero musical. Com coordenação do professor Matheus Kleber (acordeonista), o grupo resgata clássicos do gênero, desenvolvendo “a capacidade de criação e de improvisação de seus integrantes, prática muito comum no gênero” (CONCERTINO, 2013). Entre suas andanças

o grupo já teve importantes apresentações, como o concerto de abertura das comemorações dos 40 anos da FUNDARTE, apresentação realizada em conjunto com a Orquestra de Câmara FUNDARTE; no aniversário de 30 anos do jornal *Ibia*; no XXIII Seminário de Arte e Educação; além dos espetáculos e saraus promovidos pela própria Fundação (CONCERTINO, 2013).

Matheus Kleber, que entrando como professor na Fundarte em 2010, traz consigo vivências com o Choro, e que o motivaram em 2012, proporcionar aos alunos da instituição a prática do gênero. Esse músico, que teve seu primeiro contato com esta categoria, durante a graduação, mas não na graduação na cidade em Porto Alegre, em um trabalho duo realizado com o violonista Pedro Franco e, que a partir desse momento, esteve cada vez mais ligado ao gênero como instrumentistas e, sobretudo como agente divulgador e incentivador de práticas voltadas a esse estilo.

Formado em 2013, a partir dos festivais nativistas, o Instrumental Picumã emergiu do encontro desses cinco instrumentistas, que se propuseram a mesclar diferentes ritmos e gêneros musicais como o Jazz, Salsa, Tango, Choro, milonga, chacareira entre outros ritmos latino-americanos. Sua primeira formação contava com Paulinho Goulart (acordeom), Mateus Alves (guitarra semiacústica e violão), Texo Cabral (flauta), Miguel Tejera (contrabaixo) e Bruno Coelho (percussão).

O grupo lançou, no ano de 2016, seu primeiro trabalho fonográfico intitulado “Instrumental Picumã”, composto por 10 obras, onde o Choro é destacado na obra “Chorotango”, que propõe uma relação muito próxima entre o tango, o Choro e o Jazz, presentes principalmente nas nuances rítmico-melódicas e tímbricas, propostas ao longo da composição. Já o Choro “Vaneirão Chorado”, apresentado durante o período de isolamento social devido à pandemia do COVID 19, no seu canal do Youtube, traz uma aproximação entre o Choro, o Jazz e a Vaneira, com destaque para a improvisação em estilo “chorus”, característica do Jazz.

Da união do músico Arismar do Espírito Santo com o grupo, surgiu em 2021, o álbum “Vinda Boa – Picumã + Arismar”, lançado nas plataformas digitais, contendo um minidocumentário, três videoclipes e um CD físico. Pode-se perceber, na linguagem sonora

do grupo, o sotaque que une as culturas do Rio Grande do Sul, da Argentina e do Uruguai, nas manifestações musicais como o candombe, que é por sua vez um ritmo afro uruguaio, e que engrossa o caldo sonoro das hibridizações das composições do grupo.

Figura 74 – Instrumental Picumã



Foto: Taty Larrubia/Amora Imagem/Divulgação.

Fonte: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/musica/instrumental-picuma-promove-album-com-participacao-de-arismar-do-espírito-santo/>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Entre outros que também apareceram em nossas pesquisas, o Clube do Choro de Rio Pardo, cidade onde o instrumentista e compositor Lúcio do Cavaquinho nasceu e iniciou seus estudos musicais no Conservatório Musical de Rio Pardo, e datando do ano de 2012, em atuação no Bar Liberdade de Pelotas, o Grupo do Choro Seu Valério, formado na oportunidade por Beto Porto no violão de seis cordas, João Pedro na flauta, Nando Barcellos no pandeiro e Paulinho Martins no bandolim. No repertório desses grupos estão presentes tanto o Samba, a MPB, a Bossa Nova e o Choro, conforme apresenta a Figura 73.

Figura 75 – Grupo de Choro "Seu Valério"



Fonte: <http://ecult.com.br/eventos/show-do-grupo-seu-valerio-no-liberdade-bar-em-pelotas>.

Formado no ano de 2007, temos ainda o grupo O Choro é Livre, de Novo Hamburgo, que já atuou em diferentes cidades do Rio Grande do Sul, trazendo em seu repertório sambas e choros dos mais conhecidos compositores destes gêneros musicais. Entre essas cidades, cita-se Caxias do Sul no ano de 2012, com o espetáculo “A cronologia do Choro: 140 anos de história”, contando com a seguinte formação: Gilberto Fraga (cavaquinho), Gago (surdo), Generino Oliveira (pandeiro), Rodrigo Duarte (voz e violão sete cordas), Isaias Luz (violão) e Ianes (flauta) (PIONEIRO, 2012).

Na companhia do grupo O Choro é Livre de Novo Hamburgo, este terceiro capítulo se encerra tendo abordado elementos históricos, socioculturais e sonoros por meio de grupos, instrumentistas, compositores e obras em um recorte temporal composto de distintas fases para o Choro do Rio Grande do Sul. Tomando por referência a proposta para esta pesquisa enquanto produto historiográfico e os processo de chegada, fixação e expansão do gênero nesse estado acredita-se que eles foram expostos e debatidos de maneira ampla, quantitativa e não menos complexa, considerando os fenômenos a que a música brasileira, como um todo, esteve sujeita nesse período.

Assim foi possível acompanhar a passagem da Era do Rádio e a atuação dos grupos regionais, em um momento de grande prestígio do gênero, principalmente nas cidades de Porto Alegre e Pelotas, décadas de pouca popularidade entre 1960 e 1970, com grupos tocando apenas por amor à música, e um processo de revitalização já em fins da década de 1970, que ganha força na década seguinte. Mesmo período que se intensificaram os festivais de música pelo país, e acentuaram-se as nuances regionais, por intermédio dos distintos gêneros musicais brasileiros como o Choro.

Período este que viu o Choro avançar para o interior do estado rumo às cidades de Rio Grande e Caxias do Sul, e surgirem inúmeros instrumentistas e grupos de Choro em torno de nomes como Avendano Júnior, seu Betinho, Plauto Cruz, Nadir do Cavaquinho, Luiz Machado, entre tantos outros que, em inúmeros novos espaços puderam tornar o Choro uma prática ainda mais exclusiva e profissional, do ponto de vista da remuneração financeira para tal. Na perspectiva da expansão, tem-se o primeiro “boom” de criação de grupos e surgimento de instrumentistas e compositores que somente foi superado no século XXI, motivado pela entrada do gênero na academia, a perspectiva do neo-choro, e uma nova geração sendo atraída pelo gênero, e as mídias digitais que colocaram o acesso e compartilhamento de conteúdos a níveis até então não experienciados.

Com isso, o Choro não só se expandiu territorialmente como quantitativamente, enquanto produção composicional e interpretativa, no segundo “boom” de surgimento de

instrumentistas, compositores e grupos pelo estado. Movimento que intensificou e ampliou as diversidades estilísticas dentro do gênero, possibilitando inclusive novas abordagens sonoras acerca dessas novas perspectivas. No bojo do neo-choro e das novas releituras, aliadas à ênfase dada a regionalismos pelo movimento dos festivais e seus enquadramentos e categorizações percebemos uma ampliação em termos de mistura de elementos, tanto nas interpretações de clássicos do choro rio-grandense, como nas composições mais recentes do gênero.

Finda-se esse terceiro capítulo apontando para a presença de uma prática chorística rio-grandense diversa e múltipla, permeada por agentes e elementos de distintas correntes estilísticas dentro do próprio gênero, e que neste recorte temporal transformou-se e adaptou-se de maneira intensa e sólida. No entanto, a ampla abordagem e exposição de todos os grupos que foram possíveis ser mapeados e alcançados que tiveram ou ainda estão em atividade em nosso estado tornou-se necessária para apontar a presença de toda essa diversidade e multiplicidade, como também dos fenômenos de circularidade e hibridismo cultural tão presentes e importantes no processo de constituição de sua gênese.

Cabe salientar que o contexto local/regional esteve sempre em diálogo com o cenário musical à nível nacional tendo significativa influência no surgimento de novos instrumentistas, a criação de novos grupos e a consequente produção em torno do gênero. Neste sentido, ao nos atentarmos para a circularidade ou mesmo trânsito destes instrumentistas, compositores e grupos, bem como suas conexões culturais estabelecidas através de suas múltiplas e distintas formações, locais de atuação, distintas gerações e consequentemente visões e experiências chorísticas percebe-se que cada um com suas características e perfis contribuíram de maneira significativa para o Choro sul-rio-grandense constituir-se como tal se apresenta a todos neste momento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaria de iniciar esta etapa do trabalho apontando que essa pesquisa se finda com muito mais perguntas e vírgulas do que respostas e pontos finais, principalmente quando olhamos para todas as abordagens que são possíveis de serem realizadas em torno do Choro no Rio Grande do Sul tendo em vista a riqueza multicultural que ele apresenta. Muitas dificuldades foram encontradas, entre elas pode-se destacar o acesso às fontes primárias e a pandemia do COVID-19, porém este trabalho buscou à todo momento revelar o máximo possível um conteúdo comprometido com a história do Choro no Rio Grande do Sul revelando como ocorreram estes processos de chegada, fixação e expansão do gênero neste estado.

Construção histórica que se sustentou em uma abordagem sociocultural do gênero que considerou os diversos momentos e fenômenos musicais com quem ele se relacionou durante o recorte temporal proposto aliada a abordagem acerca da sonoridade do gênero na hipótese de se identificar elementos, ou mesmo características regionais próprias de uma manifestação própria sul-rio-grandense. Nesse sentido, o que se levou em conta para tal constatação foram as aproximações e distanciamentos com os movimentos, gêneros e ritmos que compõem o cenário local, tendo em vista a constante interação e circulação que os instrumentistas e compositores de Choro apresentam.

Foram analisadas obras em formato de partituras e interpretações em formato de áudio e audiovisual de instrumentistas, compositores e grupos, com direta e exclusiva relação e dedicação com o Choro no Rio Grande do Sul. Por meio desse critério, pode-se elencar dezenas de instrumentistas e grupos, e centenas de composições que compõem o universo do Choro rio-grandense, estabelecendo um parâmetro amplo e diverso, acerca da produção chorística desse estado, como subsídio para as análises necessárias.

Análises que, por meio dos elementos musicais do ritmo, melodia, harmonia, timbre, entre outros, se apresentaram suficientes tanto para a análise das obras em partitura, quanto para suas interpretações dos mais variados instrumentistas e grupos, contribuindo satisfatoriamente para a elucidação dos questionamentos previamente propostos. Nesse sentido, a noção de sotaque enquanto suporte analítico e metodológico não se mostrou suficiente para sustentar as descobertas que foram sendo realizadas durante a pesquisa, sobretudo pela sua subjetividade e sutileza, muitas vezes imensurável, quando buscado transpor em palavras. Porém, não foi completamente relegado, tendo sido utilizado para complementar as análises

no âmbito da perspectiva da acentuação sonora perceptível por meio dos elementos acima citados.

Ao longo do primeiro capítulo pudemos perceber que o processo de chegada do Choro ao Rio Grande do Sul se deu inicialmente de forma sutil e até indireta, considerando o período em que ainda não estava constituído enquanto gênero musical, por intermédio de inúmeros ritmos musicais que estavam em voga durante o século XIX, e que estavam passando por um processo de “abrasileiramento” nas mãos dos músicos locais. Esses ritmos e gêneros chegaram ao Rio Grande do Sul de diversos países europeus, sul-americanos e de cidades como o Rio de Janeiro, através dos portos e, cita-se num primeiro momento, o porto da cidade de Rio Grande, onde a efervescência cultural era constante e intensa, principalmente considerando a circulação de artistas, e um público consumidor estrangeiro.

Porém, esse processo de chegada se consolida no estado quando tomamos por referência o seu surgimento, por meio de uma manifestação mais estabelecida enquanto geração de compositores e instrumentistas na cidade do Rio de Janeiro, em torno da década de 1870, e o surgimento de Octávio Dutra como pioneiro do Choro em Porto Alegre. Assim temos um deslocamento da cidade de Rio Grande para Porto Alegre, e nela a chegada do Choro enquanto surgimento de instrumentistas, compositores, grupos e obras ao longo das primeiras décadas do século XX, devido ao fato das condições para tal serem favoráveis nessa e não na anterior.

Desse momento em diante, tem-se o início do segundo capítulo da pesquisa, e com ele um novo processo para o Choro rio-grandense, que chamamos de fixação, ocorrida nas primeiras décadas do século XX, e tendo como epicentro a capital, Porto Alegre. Essa fixação se deu pelo surgimento de instrumentistas ligados ao gênero, tendo como figura central Octávio Dutra e o grupo O Terror dos Facões, bem como um ambiente mais propício à atividade musical profissional, servindo de sustento para esse novo nicho de profissionais, que antes mesmo do surgimento do rádio tocavam em bares, confeitarias, restaurantes, boates, circos e cinema mudo.

Esse processo teria duração até o início da Era do Rádio, onde se pode identificar a presença de grupos atuantes na cidade de Pelotas, inaugurando dessa forma, o movimento de expansão pelo rádio para outras cidades do interior do estado. Era do Rádio que no Rio Grande do Sul viu nascer emissoras em Porto Alegre e Pelotas na década de 1930, e em outras regiões e cidades na década de 1940, como foi o caso de Rio Grande, Passo Fundo, Santa Cruz do Sul entre outras.

O Rádio que popularizou o formato de Grupo Regional de Choro dentro da programação, contribuindo de maneira decisiva para a divulgação do gênero e, indiretamente, para a expansão do mesmo entre os ouvintes que se tornariam instrumentistas e compositores no gênero, tempos mais tarde. Soma-se ao rádio o surgimento do disco e a indústria em torno dele, incentivando a gravação, comercialização e conseqüente criação de grupos e novos instrumentistas dedicados ao gênero, nas cidades de Porto Alegre e Pelotas.

Chega-se à metade do século com registros de instrumentistas, compositores e grupos de Choro em Porto Alegre e Pelotas, atuando nos mais distintos espaços da sociedade em meio a um ambiente musical onde o Choro dividia espaço com outros gêneros como o Jazz e o Samba, esse último por sua vez, quase um companheiro inseparável. Fato que nos levou a considerar, após a análise de composições e áudios da época, que a sonoridade do Choro rio-grandense estava, nesse momento, associada tanto à sonoridade carioca matriz, revelando uma tendência em reproduzir o estilo citado, como buscando incorporar elementos dos gêneros e estilos que estavam em voga. A preocupação até então não era em criar uma linguagem regional ou rio-grandense, quando se consideram as partituras e obras dos compositores deste tempo, mas sim tocar Choro que se ouvia no rádio e nos discos.

Até o início da década de 1980, a prática do Choro permaneceu centralizada nas cidades de Porto Alegre e Pelotas, com alguns grupos desses mesmos locais circulando por cidades próximas e, raras vezes, ao interior do estado. Porém, a partir da década de 1970, em maior proporção alcançada na década de 1980, alinhado à um movimento nacional de revitalização do Choro, e inúmeros festivais de música pelo país, influenciando novas gerações, um novo momento na expansão do gênero rumo ao interior do estado, tem início pelas cidades de Rio Grande e Caxias do Sul. Nesses locais surgem, com grande importância para a prática do gênero, espaços como o Bar Liberdade em Pelotas, o Bar do Tigrão em Rio Grande, o Clube do Choro em Porto Alegre, e nomes como Avendano Júnior, Nadir do Cavaquinho, seu Betinho e, em torno deles uma legião de seguidores e praticantes do gênero.

Quanto aos festivais de música brasileira que tiveram seu auge durante a década de 1960, e influenciaram o surgimento de outros festivais pelo país como a Califórnia da Canção Nativa, no Rio Grande do Sul, no ano de 1971, verificou-se um movimento cada vez maior na acentuação das diversidades e categorizações entre os estilos e gêneros musicais. Isso se deu por conta das necessidades de se estabelecer critérios e enquadramentos dos participantes nas competições, visando uma melhor organização dos produtos artísticos apresentados nos eventos.

Logo, o aumento das ramificações estilísticas e acentuação das características regionais musicais conduziram um novo processo de produção artística voltado à incorporação e exploração desses elementos regionais, que no Rio Grande do Sul é representado, entre outras, pela corrente musical nativista. Uma tendência em perceber e buscar ressaltar elementos e características regionais cada vez mais latente entre os músicos locais, que influenciou também os chorões, a partir desse momento e, conseqüentemente, suas produções no gênero.

A preocupação que não se tinha em evidenciar regionalismos, a partir desse momento torna-se presente, tanto no imaginário dos artistas quanto na busca por sua materialização enquanto produção composicional e interpretativa. Soma-se à isso a corrente estilística surgida na década de 1990, do neo-Choro como uma abertura tanto para releituras, quanto novos arranjos e incorporação de novos instrumentos e maneiras de interpretar o gênero, dando vasão à todas essas possibilidades.

Uma tendência que se viu refletir, tanto nessas reinterpretações de choros existentes, quanto nas composições surgidas a partir de então, e que somadas à entrada do gênero nas Universidades e instituições de ensino especializado de música, contribuíram para a expansão do gênero rumo à cidades como Passo Fundo e Erechim, ainda em fins do século XX, acentuando-se nas primeiras décadas do século XXI, para outras regiões e cidades do estado. Primeira década do século XXI, que apoiada na geração surgida a partir da segunda metade do século XX, e em um novo público jovem interessado pelo gênero e novas tecnologias, possibilitando um novo rumo para a produção e sua divulgação, assistiu à um “boom” de surgimento de instrumentistas, compositores e grupos. Chorões, que conforme se pode perceber analisando seus perfis e produções, refletem essa pluralidade, tanto de elementos e essência estilística das mais variadas vertentes a que o Choro proporcionou.

No âmbito sonoro, cabe salientar que, quando é mencionada uma sonoridade chorística regional rio-grandense, essa por sua vez, deve ser compreendida como o fruto de uma pluralidade de elementos e sonoridades, que em sua essência contempla inúmeras culturas musicais. Sonoridade que, em um longo processo de hibridização, uniu traços culturais de diferentes países como a Argentina, Uruguai e as matrizes europeias, indígenas e africanas, que somadas às características das demais regiões do Brasil, constituem esse caldo sonoro multifacetado e plural.

Portanto, está se tratando de um novo processo de hibridização, que apenas aproximou um novo gênero musical, nesse caso o Choro, quando chegado ao Rio Grande do Sul à uma sonoridade regional tão múltipla em seu interior, quanto ele próprio. Cultura essa que em sua

essência e representação cultural rio-grandense, traz ritmos, gêneros e danças como chamamé, vaneira, milonga, entre tantos outros que, conforme demonstrado ao longo da pesquisa, serviram de elo entre o Choro e essa vertente sonora regional.

Cabe salientar a respeito da percepção e identificação da presença de elementos regionais, tanto nas interpretações quanto nas composições do gênero, principalmente no âmbito do sotaque e, esse compreendido de forma geral pela maneira de acentuar notas, acordes e fraseados musicais, que mergulhados em sutilezas e minuciosidades, podem ser analisados por diferentes prismas. Um deles, e que norteou as análises durante a pesquisa, está ligado diretamente aos elementos musicais e suas ramificações, que se debruça sobre as obras e interpretações de seus compositores e instrumentistas, buscando evidenciar os elementos perceptíveis e identificáveis de maneira objetiva e mensurável, tanto na partitura quanto nas versões em áudio e audiovisual.

A outra face e não menos importante, porém em nosso entendimento mais subjetiva e de certa forma empírica na questão da identificação e registro, consiste na relação menos mensurável do ponto de vista do registro teórico desses elementos, mas que estão presentes no universo dos intérpretes enquanto “leituras” de obras de outros compositores. Situação que ocorre devido às vivências e heranças concebidas em suas trajetórias forjadas em diferentes solos culturais, e que na essência constitutiva do indivíduo cultural definem, por muitas vezes, suas visões de mundo.

Acerca da mesma obra (partitura e áudio), puderam ser apreciadas diferentes visões, no que tange ao conteúdo enquanto projeto (partitura), o que estava trazendo e buscando dizer, sendo que cada artista, com suas vivências e heranças, leu-a de distintas maneiras. Portanto, as características regionais tornam-se mais perceptíveis quando analisadas a partir da interpretação do artista, do que na obra escrita (partitura), pois no âmbito da interpretação/expressão, tem-se a materialidade da obra enquanto sonoridade.

Isso não diminui a contribuição da partitura como fonte de análise, principalmente considerando que ela apresenta as informações únicas à respeito de como a obra deve ser executada, porém no âmbito da música popular é característica a liberdade interpretativa do músico. Liberdade essa que coloca a partitura, em muitos casos, como “orientativa” da execução a ser realizada, podendo ela apresentar significativo distanciamento quando comparada à partitura. No Choro, a liberdade de interpretação é uma característica que remonta à sua origem, como se pode verificar.

Essa noção estabeleceu linhas divisórias entre Choros em partituras e áudios, bem como entre versões originais e releituras de obras, porém todas elas foram analisadas pela

égide dos elementos musicais que constituem as bases da linguagem e estrutura musical por excelência, tendo o sotaque como uma ramificação que perpassou todos esses elementos. Nesta perspectiva, a partitura serviu como referência, principalmente quando em versão original do compositor, para que pudessem ser analisadas em contraponto com as versões em áudio, tanto em sua execução quanto por outros artistas em outros momentos históricos.

Ter pensado as características do Choro do Rio Grande do Sul, esteve muito além de analisar apenas o sotaque do Choro rio-grandense, pois se buscou elencar tanto as características socioculturais dessa região do país, bem como estabelecer no âmbito sonoro, os distintos elementos que constituem as características da linguagem musical regional do gênero nesse estado. Uma análise que considerou o universo da partitura e os elementos que nelas estavam contidos como o espectro da sonoridade, por meio de composições e interpretações de todos os grupos e instrumentistas citados na pesquisa, e que puderam ser apreciados em virtude das impossibilidades, já mencionadas anteriormente.

Através deste caminho metodológico, pode-se chegar à conclusão de que o Choro no Rio Grande do Sul apresenta importantes elementos de aproximação com a cultura musical regional, entendida como uma representação constituída também por uma relação híbrida de contatos sonoros transnacionais. Processo que é fruto de um gênero aberto à novas incorporações, e que encontrou no Rio Grande do Sul um solo repleto de novas possibilidades para novas incorporações que ocorreram alinhadas a distintos tempos e movimentos culturais.

Dessa forma, acredita-se ter alcançado o objetivo inicial de historiar, os processos de chegada, fixação e expansão do Choro no Rio Grande do Sul, bem como revelar um pouco de suas características regionais que, por meio de seus instrumentistas, compositores e grupos, o constituem. Tem-se ciência de que muitas pesquisas ainda serão necessárias para minimizar as lacunas ainda latentes sobre esse gênero tão representativo no solo rio-grandense, tendo em vista o processo ainda crescente de descobrimento, catalogação e exploração de fontes a que estamos imersos, porém esta pesquisa buscou de forma comprometida, contribuir para revelar um pouco mais da história do Choro no Rio Grande do Sul.

Assim, mesmo sendo incipiente e, carecendo de incentivo para tal trabalho de catalogação e disponibilização de fontes acerca do Choro do Rio Grande do Sul (partituras, entrevistas, fotos, recortes de jornal, entre outros), no formato digital tem aumentado significativamente nos últimos anos, contribuindo de maneira decisiva para a pesquisa e, conseqüente produção científica do gênero no estado. Esta pesquisa não teria sido possível sem esse suporte documental, porém o que se percebe ainda são iniciativas isoladas e a

existência de coleções e acervos particulares que precisam ser incentivados a se tornarem públicos, para que a pesquisa sobre o Choro do Rio Grande do Sul possa avançar.

REREFÊNCIAS

A FEDERAÇÃO: Órgão do Partido Republicano. **Pelo Theatro**. Porto Alegre, Sábado, 5 de abril de 1884.

A FEDERAÇÃO: Órgão do Partido Republicano. Porto Alegre, 26 de março de 1884.

ABEU – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DAS EDITORAS UNIVERSITÁRIAS. **Cadernos de Choro de Pelotas**. Disponível em: <https://www.abeu.org.br/farol/abeu/catalogo-unificado/item/editora-ufpel/cadernos-do-choro-de-pelotas/1120950/>. Acesso em: 06 jan. 2021.

AGUIAR, Mariana de Araújo. **O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: o popular e o moderno na década de 1920**. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em História) - Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

ALMEIDA, Fábio Chang de. O historiador e as fontes digitais: uma visão acerca da internet como fonte primária para pesquisas históricas. **Revista do Corpo Discente do PPG-História da UFRGS**. n. 8, v. 3, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/16776/11939>. Acesso em: 7 jun. 2022.

ALVARES, Felipe Batistella. **Milonga, Chamamé, Chimarrita e Vaneira: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo**. Santa Maria, 2007.

ALVES, Luciano. **Teoria musical: lições essenciais: sessenta e três lições com questionários, exercícios e pequenos solfejos**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

ALVES, **Roda de Conversa com Jean-Vasco e Milton Alves**. Clube do Choro de Pelotas. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=706607280105977. Acesso em: 7 jan. 2022.

ANDRADE, José Antônio de. **O Rio-Grandense**. O Rio-Grandense. Terça-feira, 4 de Dezembro de 1849. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=764892&pagfis=105>. Acesso em: 23 de jan. de 2020.

ARAGÃO, Pedro. **Gravações mecânicas no Brasil e em Portugal (1900-1927): entre indústria fonográfica, soundscapes e arquivos etnográficos**. Per Musi. Belo Horizonte: UFMG. 2017.

ÁVILA, Yuri. **Mais definições em trânsito. Sincretismo**. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/SINCRETISMO.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2021.

BANGEL, Tasso. **O estilo gaúcho na música brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

BARCELOS, Luis. **Docentes**. 2011. Disponível em: <http://www.studioclio.com.br/docentes/24489/luis-barcelos>. Acesso em: 08 de fev. de 2022.

- BARROS, Cleyton Souza; DORNELAS, Juliana Gomes; SILVA, Maíra Carvalho Carneiro. **Por entre fragmentações e resistências:** a música brasileira nos anos 90. Disponível em: <https://www.ufjf.br/virtu/files/2010/03/artigo-1a8.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- BARROS, José D'Assunção. **Fontes históricas:** uma introdução aos seus usos historiográficos. ANPUH RJ, 2019. História e Parcerias. Disponível em: https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/resources/anais/11/hep2019/1569693608_ARQUIVO_bd3da9a036a806b478945059af9aa52e.pdf. Acesso em: 6 jan. 2020.
- BARROS, José D'Assunção. História cultural e história das ideias: diálogos historiográficos. **Cultura Revista de História e Teoria das Ideias**. v. 21. 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cultura/3353>. Acesso em: 2 jan. 2021.
- BARROS, José D'Assunção. História e música: considerações sobre possibilidades de interação. **História & Perspectivas**, Uberlândia, n. 58, p. 25-39, jan./jun. 2018.
- BARTH, Cássio Dalbem; BRAGA, Reginaldo Gil. **Experiência musical de jovens com o Choro na cidade de Porto Alegre:** um projeto etnográfico de integração entre escola e universidade. Salão de Iniciação Científica - PUCRS, X, 2009. Disponível em: <https://slidetodoc.com/experincia-musical-de-jovens-com-o-choro-na/>. Acesso em: 15 set. 2019.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- BITTENCOURT, Ezio. **Apontamentos sobre o movimento teatral em Rio Grande no século XIX**. In: **Biblos**, Rio Grande, v. 8, p. 117-137, 1966.
- BITTENCOURT, Ezio. **Da rua ao teatro:** os prazeres de uma cidade. Sociabilidades & cultura no Brasil Meridional - Panorama da história de Rio Grande. Rio Grande, Ed. Furg, 1999.
- BOHRER, Felipe Rodrigues. **Grupos teatrais da comunidade afrodescendente de Porto Alegre (Primeira República):** alguns apontamentos históricos. Porto Alegre, 2017.
- BONAVIDES, Marcelo. **Relembrando o flautista Dante Santoro**. Arquivo Marcelo Bonavides, Quinta-feira 12 de Agosto de 2021. Disponível em: <https://www.marcelobonavides.com/2019/08/dante-santoro-anos-de-saudade.html>. Acesso em: 1 nov. 2021.
- BORBA, Julio Cesar Matos. **Estilo duetado:** o Chamamé instrumental em Campo Grande, Mato Grosso. Curitiba, 2018.
- BORGES, Luís Fernando Rabello. **Apontamentos para uma história da música na era de ouro do rádio em Porto Alegre**. Artigo produzido para o GT5 - História da Mídia Sonora, do 3º Encontro da Rede Alcar. Novo Hamburgo, 2005.
- BRAGA, Kenny. **Plauto Cruz**. Porto Alegre: Redactor, 1985.

BRAGA, Reginaldo Gil. **Memória e patrimônio musical do choro de Porto Alegre: tensões e intenções entre a tradição e modernidade.** 2014. Disponível em: <http://musimid.mus.br/7encontro/textos/reginaldogil.pdf>. Acesso em: 10 out. 2019.

BRASILEIRA, Dicionário Cravo Albin da Música. 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 2 jan. 2022.

BRITINHO e seu Conjunto. **Sucessos de Dorival Caymmi.** Rio de Janeiro: Continental, 1956. 1 LP (30 min.) 33rpm, sulco, mono, LPP 34.

BRITTO, Natália de Sá. **Músico, cantor e compositor Fernando Teixeira recebe homenagem na Câmara Municipal.** 2019. Disponível em: [file:///C:/Users/user/Documents/2022/Doutorado/Pesquisa%20e%20Tese/Choro%20no%20RS/Instrumentistas%20e%20Compositores/Azamar%20Pinto%20\(Capit%C3%A3o\)/C%C3%A2mara%20Municipal%20de%20S%C3%A3o%20Louren%C3%A7o%20do%20Sul_RS.html](file:///C:/Users/user/Documents/2022/Doutorado/Pesquisa%20e%20Tese/Choro%20no%20RS/Instrumentistas%20e%20Compositores/Azamar%20Pinto%20(Capit%C3%A3o)/C%C3%A2mara%20Municipal%20de%20S%C3%A3o%20Louren%C3%A7o%20do%20Sul_RS.html). Acesso em: 25 jun. 2022.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural.** Tradução: Leila Souza Mendes. Editora Unisinos – Coleção Aldus. São Leopoldo – RS. 2010.

CAMARGO, Fernando; REICHEL, Heloisa Jochims; GUTFREIND, Ieda. Apresentação. In: BOEIRA, Nelson; GOLIN, Tau (Coord.). **História geral do Rio Grande do Sul:** Colônia. Passo Fundo: Méritos, 2006. v. 1, p. 15-17.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade.** São Paulo, Edusp, 2003.

CAPITAL, Jornal da. **O Choro das Guriasgurias.** Porto Alegre, 2018. Disponível em: <http://revistapress.com.br/jornal-da-capital/o-choro-das-gurias/>. Acesso em: 07 de fev. de 2022.

CARVALHO, Thaís de Freitas. **Gente da noite: cultura popular e sociabilidade noturna em Pelotas, RS (1930-1939).** Dissertação (Mestrado) - Pelotas, 2013.

CARVALHO, Thaís de Freitas. Um lugar chamado Liberdade: música popular, tradição e boemia em Pelotas. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DE HISTÓRIA ORAL, VII, 2013, Foz do Iguaçu. ENCONTRO REGIONAL SUL DE HISTÓRIA ORAL, VII, 2013. v. 1. **Anais...**

CASA, Feito em. **Feito em casa é assim.** Disponível em: CASA, Feito em. Feito em Casa é Assim. CD. Acesso em: 03 jul. 2022.

CASTAGNA, Paulo. **Música na América Portuguesa.** In MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). São Paulo – SP: Alameda. 2010.

CAZES, Henrique. As três fases da roda de Choro, dos pioneiros à Era do Rádio. **Revista Brasileira de Música,** Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 277-292, jul./dez. 2016.

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

CESARINHO, Filipe Arnaldo. História e fontes da internet: uma reflexão metodológica. **Temporalidades – Revista de História**, 26. ed., v. 10, n. 1, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5878>. Acesso em: 7 jun. 2022. ISSN 1984-6150.

CHORO, Oficina do. **Mais informações**. 2020. Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/oficinadechoroinstitutoling/about/?ref=page_internal. Acesso em: 17 jan. 2022.

CLÍMACO, Magda de Miranda. **Alegres dias chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília. Anos 1960 – tempo presente**. 2008. 393 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Ciências Humanas – PPGH, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

CLUBE DO CHORO DE PORTO ALEGRE. Estudio Focus, 1999, Porto Alegre, RS, Fumproarte”.

COMMERCIO, Do Jornal do. **O Noticiador**. Villa do Rio Grande do Sul, dia 2 de maio de 1833. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=230270&pagfis=57>. Acesso em: 13 maio 2019.

CONCEIÇÃO, Josuan Ávila da. et al. Espaço e tempo na formação urbana de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. ENCUESTRO DE GEÓGRAFOS DE AMÉRICA LATINA, 12. Montevideu, 2009. **Anais...**

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA. **História**. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/conservatoriodemusica/inicio/>. Acesso em: 11 jun. 2020.

CONSTANTINO, Núncia Santoro de. Nas horas vagas: Porto Alegre dos imigrantes (1880-1914). SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, XXVI, São Paulo, julho 2011. **Anais...**

CÔRTEZ, João Carlos Paixão. **Músicas, discos e cantares - um resgate da história fonográfica do Rio Grande do Sul**. Editora. Cidade, 2001.

DELSON, Roberta Marx; Tradução e revisão de Fernando de Vasconcelos Pinto. **Novas Vilas para o Brasil-Colônia: Planejamento Espacial e Social no século XVIII**. Brasília: Ed. Alva-Ciord, 1997, C1979.

DIA do Choro é celebrado com homenagem a Avendano Júnior. **Diário Popular**. Pelotas, 19 de Novembro de 2021. Disponível em: <https://www.diariopopular.com.br/cultura-entretenimento/dia-do-choro-e-celebrado-com-homenagem-a-avendano-junior-166318/>. Acesso em: 03 de jan. de 2022.

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

DINIZ, André. **Joaquim Callado: O pai dos chorões**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DOCUMENTÁRIO “**OLHARES SOBRE PELOTAS – A SOCIEDADE DO CHARQUE**”. Produção de Leonardo Tajés Ferreira. 90min. Pelotas, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LuSDyg964LY>. Acesso em: 20 maio 2020.

DZIEKANIAK, Marco. **Sarau no Solar traz show de Plauto Cruz e Mário Barros**. 1998. Disponível em: http://www.al.rs.gov.br/diario/diarios_anteriores/980819/sarau.htm. Acesso em: 21 jan. 2022.

ERECHIM, Prefeitura Municipal de. **Escola de Belas Artes faz recital no último final de semana de cada mês**. 2009. Disponível em: <https://www.pmerechim.rs.gov.br/noticia/2534/12-06-2009/escola-de-belas-artes-faz-recital-no-ultimo-final-de-semana-de-cada-mes>. Acesso em: 10 fev. 2022.

ERTHAL, Júlio. Análise em música popular: reflexões em diálogo com a etnomusicologia. **Debates: Unirio**, n. 16, p. 117-133, jun. 2016. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/5818/5262>. Acesso em: 15 abr. 2022.

ESPIA SÓ. Direção de Saturnino Antônio da Rocha. Porto Alegre, 2012. DVD.

FARIA, Arthur de. A utopia da Casa A Elétrica. As origens – Parte VII. **Matinal Jornalismo**, 8 de abril de 2020. Disponível em: <https://matinal.news/arthur-de-faria-a-utopia-da-casa-a-electrica/>. Acesso em: 22 ago. 2020b.

FARIA, Arthur de. Dante Santoro, o Canário Rio-Grandense. In: **Jornal Sul 21**, 14 dez. 2011. Disponível em: <https://ufrgs.academia.edu/ArthurdeFaria>. Acesso em: 20 set. 2019.

FARIA, Arthur de. Lupicínio Rodrigues. A fenomenologia da cornitude. In: **Farofafá**, 02 de maio de 2012. Disponível em: <https://farofafa.cartacapital.com.br/2012/05/02/lupicinio-a-fenomenologia-da-cornitude/>. Acesso em: 22 set. 2019.

FARIA, Arthur de. Porto Alegre: uma biografia musical. As origens – Parte V. **Matinal Jornalismo**, 20 de março de 2020. Disponível em: <https://matinal.news/arthur-de-faria-serie-as-origens-parte-v/>. Acesso em: 2 maio 2020.

FARIA, Arthur de. **Porto Alegre**: uma biografia musical. Capítulo XLVII. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/porto-alegre-uma-biografia-musical/capitulo-xxlvii/>. Acesso em: 11 fev. 2021.

FARIA, Arthur de. **Porto Alegre**: uma biografia musical. Capítulo XXXVII. A Era do Rádio 1. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/porto-alegre-uma-biografia-musical/a-era-do-radio-1-capitulo-xxxvii/>. Acesso em: 2 fev. 2021b.

FARIA, Arthur de. **Porto Alegre**: uma biografia musical. Série as origens: parte XXI. Disponível em: <https://matinal.news/arthur-de-faria-serie-as-origens-parte-xxi/>. Acesso em: 31 ago. 2020c.

FARIA, Arthur de. **Porto Alegre**: uma biografia musical. Série as origens: parte XXIII – Marino e Paulino. Disponível em: <https://matinal.news/arthur-de-faria-serie-as-origens-capitulo-xxiii-marino-e-paulino/>. Acesso em: 31 ago. 2020d.

FARIA, Arthur de. **Uma Lenda do Choro em Porto Alegre**: Jessé Silva. 100 anos de música em Porto Alegre. Série de 4 episódios que conta a história de 100 anos de música na capital dos gaúchos. Produção de Estação Filmes. Página do Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/100-Anos-de-M%C3%BAsica-em-Porto-Alegre-1401202273443306/about>. Acesso em: 18 ago. 2020.

FARINON, Suelen Josiane. **O processo de urbanização de Porto Alegre e suas consequências sobre a formação das sub-habitações da cidade**. Monografia (Especialização em Engenharia Urbana) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola Politécnica, Curso de Especialização em Engenharia Urbana, Rio de Janeiro, 2015.

FERLIM, Uliana Dias Campos. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan./jun. 2015.

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

FILHO, Ivaldo Gadelha de Lara; SILVA, Gabriela Tunes da; FREIRE, Ricardo Dourado. Análise do contexto da Roda de Choro... **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, 2011, p. 148-161.

FRYDBERG, Marina Bay. **“EU canto samba” ou “tudo isto é fado”**: uma etnografia multissituada da recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos. Tese (Doutorado) - Porto Alegre, 2011.

GAÚCHO, Sexteto. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCK5QQNbel3XItG2DKQd5HQ/about>. Acesso em: 08 fev. 2022.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição** / Carlo Ginzburg: tradução Maria Betânia Amoroso; tradução dos poemas José Paulo Paes; revisão técnica Hilário Franco Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

HEINZ, Flávio M. (Org.). **Por outra história das elites**. Rio de Janeiro - RJ: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

HERÉDIA, Vania. A imigração europeia no século passado: o programa de colonização no Rio Grande do Sul. **Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**. Universidad de Barcelona, n. 94, v. 10, 1 ago. 2001. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-94-10.htm>. Acesso em: 13 mar. 2020. ISSN: 1138-9788.

HERMANN, Jacqueline. Cenário de encontro de povos: a construção do território. In: **Brasil: 500 anos de povoamento**: IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações. 2007. Rio de Janeiro - RJ: IBGE, 2007. 232 p.

HERZOG, Instituto Vladimir. **Memórias da ditadura**. Da MPM à MPB. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/musica/>. Acesso em: 13 jan. 2022.

HIGA, Evandro. **A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais**. São Paulo, 2005.

JACQUES, João Cezimbra. **Assuntos do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: União de Seguros Gerais. 1979.

JAKULSKI, Ana Luiza. **Fundação de Rio Grande**. Disponível em: <https://historia-do-rio-grande-do-sul.webnode.com/fundacao-de-rio-grande/>. Acesso em: 08 abr. 2020.

Jornal: A Semana. **A pacata vida do homem que subiu ao palco com Roberto Carlos e Cauby Peixoto. Conhecido como Ayrton do Bandolim, o músico se apresentou em boates e teatros importantes de Porto Alegre**. Porto Alegre, 15 de Fevereiro de 2019. Disponível em: file:///C:/Users/user/Documents/2021/UPF/Doutorado/Pesquisa%20e%20Tese/Choro%20no%20RS/Instrumentistas%20e%20Compositores/Ayrton%20Silva_Ayrton%20do%20Bandolim/Jornal%20A%20Semana%20-%20A%20pacata%20vida%20do%20homem%20que%20subiu%20no%20palco%20com%20Roberto%20Carlos%20e%20Cauby%20Peixoto.html. Acesso em: 31 dez. 2021.

Jornal: A Semana. **Ayrton do Bandolim morre aos 85 anos após complicações de um AVC. Artista foi pauta do Jornal A Semana e teve sua trajetória na música contada em fevereiro de 2019**. Disponível em: https://www.jornalasemana.net/noticias/cultura/ayrton_do_bandolim_morre_aos_85_anos_apos_complicacoes_de_um_avc/9631. Acesso em: 31 dez. 2021.

JORNAL FOLHA DA TARDE DE 09/09/1941. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/memoria/80-anos-de-associacao-riograndense-de-imprensa/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

JORNAL DO COMMERCIO. **Piano e Canto**. Pelotas, 26 de julho de 1870.

JÚNIOR, Xico. **Antoninho Maciel**: reconhecido como um dos melhores violonistas do Estado. 2010. Disponível em: <http://notempodacubalibre.blogspot.com/2010/03/antoninho-maciel-reconhecido-como-um.html>. Acesso em: 16 fev. 2021.

KIEFER, Bruno. **Música e dança popular – sua influência na música erudita**. Porto Alegre: Movimento, 1979.

LAZZAROTTI, Marcelo dos Santos. **Arqueologia da Margem: Porto Alegre**. A formação de uma cidade portuária (do século XVIII a meados do século XIX). Dissertação (Mestrado em História. Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

LEITE, Carlos Roberto Saraiva da Costa. **80 anos da associação Riograndense de Imprensa**. Edição 861. 28 de Julho de 2015. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/memoria/80-anos-de-associacao-riograndense-de-imprensa/>. Acesso em 14 de dez. de 2019.

LEME, Mônica Neves. **E saíram à luz” as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc.** – música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920). Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

LEWGOY, Bernardo. **Os cafés na vida urbana de Porto Alegre (1920-1940): as transformações em um espaço de sociabilidade masculino.** Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/30185/000729699.pdf?sequence=1>. Acesso em: 27 fev. 2021.

LOBO, Janaina; SOUZA, Lucas. Música popular na década de 1970 e a cena pós-tropicalista. Análise de uma geração sem “vida”. **Tempo Social. Revista de sociologia da USP**, v. 33, n. 1. p. 245-265, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/fXTwXNmcbxFPWQsyhHhhZQF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13 jan. 2022.

LONER, Beatriz Ana. Pelotas se diverte: clubes recreativos e culturais do século XIX. **História em Revista. Pelotas**, v. 8. 2002.

LONER, Beatriz Ana; GILL, Lorena Almeida; MAGALHÃES, Mario Osório (Org.). **Dicionário de História de Pelotas**. 3. ed. Pelotas: Editora da UFPel (FAU- Fundação de Apoio Universitário), 2017.

LPB. **História de Porto Alegre**. Direção de Rogério Duprat. Porto Alegre. TVE, 1990. 3 vídeos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=umS6Eel7Frg>. Acesso em: 29 mar. 2020.

LUCAS, Maria Elizabeth. **Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização**. In: GONZAGA, Sergius; DACANAL, José Hildebrando (Org.). RS: Cultura e ideologia. Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto, 1980.

LUCCHESI, Alexandre. **As faces de Octávio Dutra**. Biografia e songbook iluminam a vida e a obra de um dos mais importantes personagens da cena musical de Porto Alegre no início do século 20. GaúchaZH - Cultura e Lazer. Porto Alegre, 18/4/2016. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2016/04/as-faces-de-octavio-dutra-5780050.html>. Acesso em: 07 jul. 2020.

LUCIO DO CAVAQUINHO. **Lúcio do Cavaquinho**. Branco Produções. Estúdio Focus. Brasil. 1997.

LUCKOW, Fabiane Behling. *Chanteuses* e cabarés: a performance musical como mediadora do discurso de gênero. ENABET - ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, V, 2011. Belém, 2011. **Anais...**

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. **Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul**. São Paulo - SP: Cultura Acadêmica, 2009.

MACEDO, Luiza. **Enquanto prepara o novo LP do grupo, Avendano revela seu sonho secreto**. Jornal Diário Popular de 12 de março de 1985. Disponível em: https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/colecao-germano-pinho/gpr2/?perpage=12&order=DESC&orderby=date&pos=5&source_list=collection&ref=%2Facerv

odochorodepelotas%2Fcolecão-germano-pinho%2F#&gid=tainacan-item-attachments_id-6725&pid=1. Acesso em: 6 jan. 2022.

MACHADO, Cacá. **Batuque: mediadores culturais do final do século XIX**. In MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). São Paulo – SP: Alameda. 2010.

MAESTRI, Mário. **Breve história do Rio Grande do Sul: da pré-história aos dias atuais**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2010.

MANN, Henrique. **Som do sul: a história da música do rio grande do Sul no século XX**. Porto Alegre. Tchê, 2002.

MARQUES, Letícia Rosa. **O maestro Joaquim José de Mendanha: música, devoção e mobilidade social na trajetória de um pardo no Brasil oitocentista**. Tese (Doutorado) - Escola de Humanidades – Programa de Pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

MARTINS, Paulinho. **Como tudo começou**. Pelotas, 2017. Disponível em: <https://www.paulinhomartins.mus.br/sobre>. Acesso em: 3 dez. 2020.

MATOS, Everton Luiz Loredó de. **A trajetória histórica da improvisação no Choro: um enfoque de configurações estilísticas e processos de hibridação cultural**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas. Goiânia, 2012.

MEDEIROS, Daniel Ribeiro; SILVA, Danilo Kuhn da. Piquete do Caveira: análise musical e hibridismo na música popular do Rio Grande do Sul. **Revista Música em Perspectiva**, v. 9, n. 1, p. 121-165, jun. 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/46009-192314-1-PB.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2019.

MELLO, Jorge Carvalho de. **Levino Albano da Conceição**. 2020. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Documents/2020/UPF/Doutorado/Pesquisa%20e%20Tese/Choro%20no%20RS/Instrumentistas%20e%20Compositores/Levino%20Albano%20da%20Concei%C3%A7%C3%A3o/P%C3%A1ginas%20da%20Internet/Levino%20Albano%20da%20Concei%C3%A7%C3%A3o.html>. Acesso em: 2 set. 2020.

MEMÓRIAS MUSICAIS 10. **Violão, bandolim e cavaquinho**. 2002. Disponível em: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI03922. Acesso em: 3 set. 2020.

MISKOLCI, Richard. Novas conexões: notas teórico-metodológicas para pesquisas sobre o uso de mídias digitais. **Cronos: R. Pós-Grad. Ci. Soc.** UFRN, Natal, v. 12, n. 2, p. 9-22, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/3160/pdf>. Acesso em: 7 jun. 2022.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre e suas escritas: história e memórias da cidade**. Porto Alegre: Edipucrs. 2006.

MONTEIRO, Maurício. **Aspectos da Música no Brasil na primeira metade do século XIX**. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). São Paulo - SP: Alameda. 2010.

MÓR, Bispo Capelão; ALBUQUERQUE, Luiz Francisco de Paula Cavalcante. **Proclamação dirigida pela reunião dos representantes da nação OAS brasileiros**. Porto Alegre, Quarta-feira 11 de maio de 1831. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/766666/per766666_1831_00008.pdf. Acesso em: 21 jan. 2020.

MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e música no Brasil**. São Paulo - SP: Alameda. 2010.

MORRE, em Pelotas, Dilermando Lopes, dono do Bar Liberdade. Local costumava reunir apreciadores do samba e choro. GZH Geral. **Zero Hora**. 27 de Outubro de 2014. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2014/10/Morre-em-Pelotas-Dilermando-Lopes-dono-do-Bar-Liberdade-4629893.html>. Acesso em: 8 jan. 2022.

MORRE, em Pelotas, o cavaquinista e compositor Avendano Jr. Instrumentista foi um dos grandes nomes do Choro no país. GZH Cultura e Lazer. **Zero Hora**. 15 de Junho de 2012. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2012/06/morre-em-pelotas-o-cavaquinista-e-compositor-avendano-jr-3791926.html>. Acesso em: 8 jan. 2022.

MÜLLER, Dalila; HALLAL, Dalila Rosa. A hospitalidade em Pelotas no século XIX e início do século XX. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXVII, Porto Alegre – RS, 2004. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/121284728332372024331267090527121284728.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2020.

MÚSICA, Dia da. **Voo Livre**. Choro, Instrumental. Disponível em: <https://www.diadamusica.com.br/voolivre>. Acesso em: 18 fev. 2022.

NAPOLITANO, Marcos. A Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. CONGRESSO DE LA RAMA LATINO-AMERICANA DEL IASPM, IV. Cidade do México, 2002. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf. Acesso em: 13 jan. 2022.

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

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

NOGUEIRA, Isabel Porto Nogueira. Patrimônio Musical no Rio Grande do Sul: as tramas da memória entre acervos e documentos. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ, III. Rio de Janeiro, 2012.

NOGUEIRA, Isabel Porto Nogueira; FERREIRA, Maria Letícia Mazzuchi; CARDOSO, Alex Vaz. A música se faz porque é vida: trajetórias de mulheres musicistas e a relação com o Conservatório de Música de Pelotas - RS. **MÉTIS: história & cultura**, v. 6, n. 12,

p. 239-258, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/845>. Acesso em: 02 ago. 2019.

NOGUEIRA, Isabel Porto Nogueira; SOUZA, Márcio de. A música (1889-1930). In: **História - Rio Grande do Sul – República Velha I**. Golin, Tau (Coord.). II. Boeira, Nelson (Coord.). III. Reckziegel, Ana Luiza Setti (Dir.) IV. Axt, Gunter (Dir.). Passo Fundo: Méritos, 2007, v. 3, t. 2, p. 329-358. Coleção História Geral do Rio Grande do Sul.

O CONSTITUCIONAL, O. De Pelotas. **O Constitucional: Folha Política e Noticiosa**. Porto Alegre, Domingo, 7 de maio de 1871.

O CONSTITUCIONAL, O. S. Pedro do Sul: Correspondência particular do Constitucional. **O Constitucional: Folha Política e Noticiosa**. Rio Grande, 3 de março de 1873.

O LIBERDADE. Direção de Rafael Andrezza e Cíntia Lainge. Produção de Alexandre Mattos. Pelotas. Moviola Filmes, 2011. DVD.

O POVO. **Interior: o imortal 20 de setembro**. Cassapava, Quarta-feira, 25 de Setembro de 1839. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=718742&pasta=ano%20183&pesq=31%20de%20outubro&pagfis=438>. Acesso em: 24 jun. 2020.

O RIO-GRANDENSE. **O Rio-Grandense**. Quarta-feira, 22 de agosto de 1850. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=764892&pagfis=485>. Acesso em: 7 mar. 2021.

OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A jovem guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1509.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2022.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995.

OSELLAME, Luiz. **Grupo de Choro da Orquestra Villa-Lobos encerra nesta quinta-feira temporada 2020 do Sarau do Solar**. Porto Alegre, 2020. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Documents/2021/UPF/Doutorado/Pesquisa%20e%20Tese/Choro%20no%20RS/Porto%20Alegre/Grupos%20de%20Choro/Grupo%20de%20Choro%20da%20Orquestra%20Villa%20Lobos/Not%20C3%ADcia%20em%20Destaque.html>. Acesso em: 8 fev. 2022.

PAGO, Saudade do. Luis Barcelos. 2020. Disponível em: <https://saudadesdopago.com.br/artistas-e-musicos/luis-barcelos/>. Acesso em: 8 fev. de 2022.

PAMPA, Universidade Federal do Pampa. **Grupo de Choro da Unipampa**. 2022. Disponível em: <https://cursos.unipampa.edu.br/cursos/licenciaturaemmusica/grupo-de-choro/>. Acesso em: 10 fev. 2022.

PARADA, Paulo F. **Nós da noite: memória, esquecimento e atividade musical profissional em Porto Alegre**. Dissertação (Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

PARDAL, Ninho do. **Sobre**. Disponível em: https://www.facebook.com/ninhodopardal/about_details. Acesso em: 10 fev. 2022.

PEDRO, Assessoria de Comunicação Theatro São. **Grupo Choro em Flor no Musical Évora**. Porto Alegre, [s/d.]. Disponível em: <http://www.teatrosaopedro.com.br/grupo-choro-em-flor-no-musical-evora/>. Acesso em: 8 fev. 2022.

PELOTAS, Centro de Artes – Universidade Federal de. **Conservatório de Música. História**. Disponível em <https://wp.ufpel.edu.br/conservatoriodemusica/inicio/#:~:text=Fundado%20em%2004%20de%20junho,Sul%2C%20a%20ponto%20de%20ser>. Acesso em 30 de jul. de 2022.

PELOTAS, Clube do Choro de. **Quem somos**. 2022. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/choropelotas/?fbclid=IwAR3HCBSOdqETjjOLVqKDLAyrMyW-Xza6W6-jE5OCa2GMBAtEnVWPIouMQIU>. Acesso em: 12 jan. 2022.

PELOTAS, **Revista do Choro**. Ano I, n. 1, ago. 2021.

PELOTAS, Clube do Choro de. **Panorama Histórico do Choro Pelotense – Módulo I**. Youtube, [s/d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=FUjbOsiQNrM>. Acesso em: 31 dez. 2021.

PELOTAS, Acervo do Choro de. **Luiz Machado e Paulinho Martins**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=saBGuyJVRd8>. Acesso em: 17 jan. 2022.

PESSOA, Felipe Ferreira de Paula. Os conjuntos regionais e o som do Choro: a caracterização da performance no acompanhamento do choro. **Revista Art Cultura**. Uberlândia, v. 21, n. 38, p. 163-179, jan./jun. 2019. Disponível em: [file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-OsConjuntosRegionaisEOSomDoChoro-7295780%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-OsConjuntosRegionaisEOSomDoChoro-7295780%20(1).pdf). Acesso em: 10 dez. 2020.

PETERS, Ana Paula. Do Choro aos meios eletrônicos e uma visão interartes. Algumas reflexões para uma história cultural do Choro. **FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE**, IV. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/ana_paula_peters.pdf. Acesso em: 14 maio 2020. **Anais...**

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 44, n. 1, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27128/28900>. Acesso em: 16 abr. 2022.

PIONEIRO, Cultura e Lazer. Música na Serra. **Espetáculo a Espetáculo 'A 'A Cronologia do Choro: 140 anos de História' História' será apresentado nesta quarta, em Caxias Show será no Teatro do Sesc**. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/cultura-e-lazer/noticia/2012/04/espetaculo-a-cronologia-do-choro-140-anos-de-historia-sera-apresentado-nesta-quarta-em-caxias-3737182.html>. Acesso em: 18 fev. 2022.

PLAUTO, UM SOPRO MUSICAL. Direção Rodrigo Portela. Roteiro Marcio Schoenardie. Porto Alegre, 2018. Porto alegre Film Commission. DVD.

PORTO ALEGRE, Câmara Municipal. **Ata da Trigésima Terceira Sessão Solene da Segunda Sessão Legislativa Ordinária da Décima Legislatura**, em 25.10.1990. Disponível em: https://camarapoa.rs.gov.br/site/anais_sesoes_plenarias_antigas/1990/10/25/033a%20SS%20-%2025out1990.htm. Acesso em: 29 dez. 2021.

PORTO ALEGRE, Prefeitura Municipal. Frank Solari e banda tocam juntos no Dia do Trabalho. 2007. Disponível em: http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/cs/default.php?reg=73467&p_secao=3&di=2007-04-28. Acesso em: 21 dez. 2021.

PORTO ALEGRE. Prefeitura Municipal. Secretaria Municipal da Cultura. **Acervos: jornais, revistas e almanaques do Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho**. Projeto e coordenação de Silvia Rita de Moraes Vieira; texto e pesquisa Aryanne Cristina Torres Nunes, Mariane Rocha Dias e Silvia Rita de Moraes Vieira, 2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: AHPAMV, 2011.

PROST, Antoine. Social e cultural indissociavelmente. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 123-137.

RAMOS, Eloisa Helena Capovilla da Luz. **Cidade e sociabilidades (1822-1889)**. In: PICCOLO, Helga. I. L.; PADOIN, Maria Medianeira (Direção). Império. Passo Fundo: Méritos, 2006, p. 423-447. v.2. (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul), p. 426.

RATNER, Rogério. **Música do Rio Grande do Sul: ontem e hoje**. Joinville: Clube dos Autores, 2015.

REICHEL, Heloisa Jochims. Fronteiras no espaço platino. In: BOEIRA, Nelson; GOLIN, Tau (Coord.). **História geral do Rio Grande do Sul: Colônia**. Passo Fundo: Méritos, 2006. v. 1, p. 43-64.

RIBEIRO, Claudio de Oliveira. A contribuição das noções de entre-lugar e de fronteira para a análise da relação entre religião e democracia. **Rever**, ano 15, n. 2, jul./dez. 2015.

SAINT-HILAIRE, Augusto de. **Viagem ao Rio Grande do Sul (1820-1821)**. 2. ed. Tradução de Leonan de Azeredo Pena. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Pôrto-Alegre: Companhia Editora Nacional, 1939.

SANTOS, Francisco Coelho dos; CYPRIANO, Cristina Petersen. Redes Sociais, Redes de Sociabilidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v. 29, n. 85, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/k5ykGdRVvtzwfCq9Twh6ZGq/?lang=pt>. Acesso em: 7 jun. 2022.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. **A “Casa A Electrica” e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/28678>. Acesso em: 16 jun. 2022.

SANTOS, Clube do Choro de. **Entrevista com o bandolinista Luis Barcelos**. 2012. Disponível em: <http://clubedochoro.org.br/blog/2012/11/23/entrevista-com-o-bandolinista-luis-barcelos/>. Acesso em: 08 fev. 2022.

SCOVILLE, Eduardo H. M. L. de. Amigo é para essas coisas: o MAU e a televisão. Associação Nacional de História – ANPUH. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXIV. 2007. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210413_e3ff0d87cad5dee820d4df8fe3deaf49.pdf. Acesso em: 19 jun. 2022. **Anais...**

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**. São Paulo, 1991, 2008, n. 17, v. 17, p. 237-260. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v17i17p237-260>. Acesso em: 15 abr. 2022.

SEIDLER, Carl. **Dez anos no Brasil**. Brasília: INL/MEC, 1976. p. 94.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo - SP: Ed. 34, 2008.

SILVA, Danilo Kuhn da. **O gesto musical gauchesco na composição de música contemporânea**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Departamento de Artes, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curso de Pós-Graduação em Música, Curitiba, 2010.

SILVA, Leonardo Santana. O conceito de circularidade cultural e a sua aplicação nos estudos sobre a música popular brasileira. **Revista Augustus**. Rio de Janeiro, v. 22, n. 43, p. 72-83, jan./jun 2017. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/229105247.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2021.

SIMÕES, Julia da Rosa. **Na pauta da lei: trabalho, organização sindical e luta por direitos entre músicos porto-alegrenses (1934-1963)**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2016.

SOARES, Paulo Roberto Rodrigues, A cidade Meridional do Rio Grande do Sul: Cidade Pampeana ou Brasileira. In: GILL, Lorena Almeida; LONER, Ana Beatriz; MAGALHÃES, Mario Osório. **Horizontes Urbanos**. Pelotas: Armazém Literário, 2004.

SOUZA, Márcio de. **Mágoas do violão: mediações culturais na música de Octávio Dutra (Porto Alegre, 1900-1935)**. Tese (Doutorado) - Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Curso de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2010.

SPALDING, Walter. **Pequena história de Porto Alegre**. Porto Alegre: Livraria Sulina Editora, 1967.

SQUEFF, Enio; WISNIK, Miguel José. **O Nacional e o Popular na cultura brasileira**. Música. São Paulo. Editora Brasiliense, 2004.

TABORDA, Márcia. E. **As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950)**. História Actual, *On line*, n. 23, p. 137-146, 2010.

THIESEN, Roberto. **Aspectos simbólicos do uso do acordeão na música fandangueira do Rio Grande do Sul**. 241 f. Tese. (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular segundo seus gêneros**. 7. ed. São Paulo - SP: Editora 34. 2013.

UCPel. **Egressos de Produção Fonográfica finalizam CD do grupo Feito em Casa**. 2012. Disponível em: <https://ucpel.edu.br/noticias/egressos-de-producao-fonografica-finalizam-cd-do-grupo-feito-em-casa>. Acesso em: 10 fev. 2022.

UPF, Grupo de Choro. **Sobre**. 2022. Disponível em: https://www.facebook.com/grupodechoroupf/about/?ref=page_internal. Acesso em: 5 fev. 2022.

VAINFAS, Ronaldo. História e paradigmas rivais. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (Org.) **História das mentalidades e história cultural**. Rio de Janeiro - RJ: Elsevier, 2011, p. 117-151.

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações do Choro no séc. XXI estruturas, performance e improvisação**. Tese (Doutorado) - São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05112014-093131/publico/PaulaVenezianoValenteVC.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2019.

VARGAS, Dr Jonas. **A aristocracia do sebo: Riqueza, prestígio social e estilo de vida entre os charqueadores de Pelotas (Rio Grande do Sul, 1850-1890)**. **Estúdios Históricos – CDHRPyB**. año VIII, Diciembre 2016, n. 17. ISSN: 1688 – 5317. Uruguay. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:tOTaDTRucRAJ:www.estudioshistoricos.org/17/eh1703.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 03 jun. 2020.

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

VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

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

VELEDA, Vinicius Carvalho. **A vida é um samba: a trajetória pianística de João Leal de Brito - “Britinho” (1917-1966)**. Dissertação (Mestrado) - Pelotas, 2018. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/5558>. Acesso em: 7 ago. 2020.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. **Cadernos de Choro de Pelotas**. LABET/NuMP-UFPEL, Pelotas, 2017. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/choropelotas/files/2020/04/CADERNO-DO-CHORO-DE-PELOTAS-EBOOK.pdf>. Acesso em: 10 maio 2019.

VIEIRA, Siliane. **Conjunto Descendo a Serra lança EP que promete ser o primeiro registro local dedicado ao Choro**. Trabalho chega as plataformas digitais nesta quinta. Pioneiro, 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/noticia/2020/05/conjunto-descendo-a-serra-lanca-ep-que-promete-ser-o-primeiro-registro-local-dedicado-ao-choro-12521498.html>. Acesso em: 4 fev. 2022.

VIEIRA, Siliane. **Projeto Quinta do Choro começa nesta semana, em Caxias**. Iniciativa pretende criar cena dedicada ao gênero. Pioneiro, 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/cultura-e-lazer/noticia/2019/01/projeto-quinta-do-choro-comeca-nesta-semana-em-caxias-do-sul-10689369.html>. Acesso em: 05 de fev. de 2022.

VINIL FILMES. **Bar Gente da Noite – Canta Antônio Lemos**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J3WxOYv6NFg>. Acesso em: 30 dez. 2021.
PEREIRA, Josei Fernandes. Memória e identidade étnica na colonização da região noroeste do Rio Grande do Sul. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, XXVI. São Paulo, julho 2011. **Anais...**

XAVIER, Janaína Silva. *In* LONER, Beatriz Ana; GILL, Lorena Almeida; MAGALHÃES, Mario Osório (Organizadores). **Dicionário de História de Pelotas**. 3. ed. Pelotas: Editora da UFPel (FAU- Fundação de Apoio Universitário), 2017.

ZAGURY, Sheila. O Neo-Choro: os novos grupos de Choro e suas re-leituras dos grandes clássicos do estilo. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANAPOM, XV, 2005. Disponível em: https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao24/sheila_zagury.pdf. Acesso em: 11 set. 2018. **Anais...**

GLOSSÁRIO

A casa do Choro: Segundo o próprio site, trata-se de uma “Entidade de Utilidade Pública criada em 1999 por um grupo de músicos, produtores e artistas – o Instituto Casa do Choro atua no terreno da educação musical, preservação e divulgação da música popular carioca, em especial o Choro. Suas atividades são voltadas para a formação de plateias e de músicos profissionais, produção e difusão de shows e eventos, manutenção e conservação de acervos, catalogação, registro e preservação da memória musical. Disponível em: http://www.casadochoro.com.br/portal/view/quem_somos. Acesso em: 18 mar. 2019.

Baixarias: Frase melódica improvisada, geralmente descendente, feita geralmente pelo violão de 7 cordas (nos bordões ou cordas graves), que interliga os acordes da harmonia, estabelecendo uma espécie de contraponto com a melodia solista do Choro.

Carnaval: Segundo Xavier (2017, p. 47-48), o Carnaval pelotense surgiu como Entrudo a exemplo do que ocorreu em outros locais do país, e passou a ser considerado como brutal, bárbaro e indesejável pela imprensa e elite da época. O Entrudo desapareceria por completo somente no início do século XX, quando o Carnaval o contrapõe, principalmente pela formalização e espírito de exibição. Durante as décadas seguintes do mesmo século, seria apropriado não somente pelas entidades formadas pela burguesia local, mas também por outras entidades formadas por outros extratos sociais, considerado pela autora como “o princípio de uma apropriação e rearticulação do Carnaval pelos elementos populares, e que fariam a festa brasileira e pelotense, em particular, diferenciar-se drasticamente do modo de comemoração existente em outros países, como o Uruguai ou Argentina”.

Coda Φ : Este sinal significa repetição, e essa terminologia é comumente utilizada na música clássica (ALVES, 2005, [s.p.]).

Casa 1 e Casa 2:  Utilizado para repetir um trecho

onde o final é diferente na repetição. (ALVES, 2005, [s.p.]).

Cast Musical: Elenco musical.

Covid19: A COVID-19 também conhecida como coronavírus, é uma pandemia em curso de COVID-19, uma doença respiratória causada pelo coronavírus da síndrome respiratória aguda grave 2 (SARS-CoV-2). O vírus tem origem zoonótica e o primeiro caso conhecido da doença remonta a dezembro de 2019 em Wuhan, na China. Em 20 de janeiro de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS), classificou o surto como Emergência de Saúde Pública de Âmbito Internacional e, em 11 de março de 2020, como pandemia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pandemia_de_COVID-19. Acesso em: 7 jun. 2022.

Culta e Erudita: Os termos “cultura” e “erudita” devem ser compreendidos apenas como manifestação musical produzida em espaços/ambientes territoriais distintos, não como proposição sociocultural de divisões e/ou hierarquizações entre classes sociais, mesmo tendo-se ciência da profundidade de abordagem que as relações apresentam, porque não é o objetivo desta pesquisa propor tal discussão, pois compreende-se o Choro como o fruto da síntese cultural, e não da oposição dos mesmos.

Dalseno § : Termo italiano “*Dal Segno*” que significa do sinal. Ao encontrar esse termo busca-se nos trechos já executados onde está o sinal e repete-se dele até o fim (ALVES, 2005, [s.p.]).

Elite: Sobre o termo elite e a quem ele efetivamente se refere no contexto da cidade de Pelotas da segunda metade do século XIX, nos suportamos em Heinz quando o mesmo refere-se que elite é “a categoria ou grupos que parecem ocupar o ‘topo’ de ‘estruturas de autoridade ou de distribuição de recursos’”. Assim, a elite constituiu-se de dirigentes, das pessoas influentes, dos abastados, dos privilegiados, ou seja, daqueles que compõem o grupo minoritário que dispõe de poderes, de influências e de privilégios decorrentes de qualidades naturais valorizadas socialmente (como a raça e o sangue), ou qualidades adquiridas (como cultura e aptidões), inacessíveis ao restante da sociedade” (HEINZ, 2006, p. 7-8). Compunham esta elite pelotense do século XIX os charqueadores, grandes comerciantes, fazendeiros e proprietários de prédios da cidade, segundo o documentário “Olhares sobre Pelotas – A sociedade do charque”, 2018.

Estivador: define o trabalhador portuário que, recebendo a carga de um navio, a arruma devidamente no porão ou num compartimento, ou a descarrega de bordo. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/estivador/>. Acesso em: 25 jan. 2022.

Fandangueira: Termo originado da palavra fandango, isto é, baile, dança animada. Segundo Houaiss (2001) a expressão é utilizada em diversas regiões do Brasil, particularmente em Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul (THIESEN, 2009, p. 169).

Forma: Segundo Arnold Schoenberg, em seu livro “*Fundamentos da composição musical*” (1996, p. 27), o termo *forma* é utilizado em muitas acepções: nas expressões “forma binária”, “forma ternária” ou “forma-rondó”, que se refere substancialmente ao número de partes. Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias, devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função.

Forma Binária: A Forma Binária é baseada em duas partes ou secções, que são representadas pelas letras A e B.

Forma Rondó: O esquema da Forma Rondó é baseado na estrutura (ABACA), onde há uma alternância entre as partes, na execução da peça, sendo que antes de se executar um novo episódio musical (B – C ou D), há um retorno à parte (A). É considerada a forma clássica do Choro por ter servido de base estrutural para as primeiras composições do novo gênero.

Gravação Mecânica: Em primeiro lugar, uma parte significativa das gravações mecânicas no Brasil e em Portugal, acabou por registrar, – ainda que com finalidade exclusivamente comercial –, práticas sonoras de grupos e indivíduos normalmente associados à baixa cultura, muitas vezes marginalizados na sociedade. No Brasil, esses artistas eram representados por um número significativo de músicos negros e mestiços, que compunham grupos de choro,

bandas militares e ranchos carnavalescos e, em Portugal por fadistas, muitas vezes oriundos das classes operárias (NERY, 2012, p. 76), bem como instrumentistas anônimos que compunham as bandas e tunas populares (ARAGÃO, 2017, p. 13).

Influencer: Termo utilizado, neste tempo, para designar pessoas capazes de influenciar outras pessoas através da sua produção de conteúdo nas redes sociais.

Mau: Movimento Artístico Universitário que tem como raiz os festivais universitários promovidos pela TV Tupy, tendo “surgido na década de 1960 [...] tinha como finalidade, a união de alguns compositores universitários, pois facilitaria a divulgação de suas obras” (SCOVILLE, 2007, p. 1).

Meia-Canha: Dança de origem espanhola.

Oficleide: Oficleide foi um instrumento musical inventado em 1817 a partir de um concurso promovido pelo rei Luis XVIII da França. Sua chegada no Brasil se dá por volta de 1850, com a vinda das primeiras bandas de música. É considerado portanto, figura central para o desenvolvimento do choro. O instrumento conduzia os baixos, dando mais clareza à harmonia. Mais tarde, essa função foi assumida pelo violão de 7 cordas.

Nos princípios do século XX, o Oficleide chegou a ser o quarto instrumento mais usado no choro e desapareceu por completo até se tornar extinto. O último grande músico a tocar o oficleide no Brasil foi o maestro Irineu de Almeida. Fonte:

<https://www.facebook.com/gravadorabiscoitofino/photos/oficleide-foi-um-instrumento-musical-inventado-em-1817-a-partir-de-um-concurso-p/10153550969305911/>.

Pericon: Dança folclórica presente na Argentina, Uruguai e Paraguai.

Set List: Trata-se de uma lista que contém a ordem das músicas selecionadas para um concerto musical. Normalmente fica localizada na frente do palco, auxiliando os artistas na apresentação (Dicionário InFormal). Disponível em:

<https://www.dicionarioinformal.com.br/setlist/>. Acesso em: 21 jan. 2022.

Sopapo: Instrumento musical de percussão tido como genuinamente rio-grandense.

Tarantela: Em nossa pesquisa encontramos uma Tarantella intitulada Recuerdos de Nápoles, datada do ano de 1916, de autoria de Levino Albano da Conceição e arranjo de Agustín Pío Barrios e, que apresenta inúmeras versões enquanto interpretações de violonistas de diferentes países. A partitura encontra-se disponível em:

https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/5e/IMSLP603500-PMLP970941-Barrios_A-Tarantella+mid.pdf. Acesso em: 2 fev. 2020.

Típica: A típica é uma formação musical e instrumentação relacionada ao tango, um diálogo com as práticas artísticas de Buenos Aires e Montevideo (PARADA, 2018, p. 33).