



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

JOSÉ JACINTO DA COSTA KAHWAGE

**O PROJETO CHORO DO PARÁ:
PRÁTICA E TRANSMISSÃO MUSICAL**

Belém - Pará
2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

JOSÉ JACINTO DA COSTA KAHWAGE

**O PROJETO CHORO DO PARÁ:
PRÁTICA E TRANSMISSÃO MUSICAL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Chada

Linha de Pesquisa: LP2

Belém, Pará
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Instituto Ciências da Arte/Programa de Pós-graduação em Artes)

K12p Kahwage, José Jacinto da Costa
O Projeto Choro do Pará: prática e transmissão musical / José
Jacinto da Costa Kahwage. - 2018.
104 f. : il. color ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto
de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes,
Belém, 2018.

Orientadora: Professora Dr^a Sonia Chada

1. Choro (Música) - Belém-PA. 2. Música - estudo e ensino -
Belém-PA. 3. Música popular brasileira. 4. Orquestra Choro do Pará.
I. Chada, Sonia, *orient.* II. Título.

CDD 23 ed. 780.7098115



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO
PARÁ.

Aos vinte e sete (27) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezoito (2018), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Sonia Maria Moraes Chada ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de José Jacinto da Costa Kahwage, **Intitulada: O Projeto Choro do Pará: prática e transmissão musical.**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelas professoras doutoras Sonia Chada (UFPA- Presidente), Liliam Cristina Barros Cohen (UFPA- Membro Interno), Maria José Pinto da Costa de Moraes (UFPA- Membro Externo). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Sonia Maria Moraes Chada, passou a palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente

A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Sonia Chada agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. (CASO O ALUNO NÃO ENTREGUE A VERSÃO FINAL NO PRAZO DE 30 DIAS, CONTADOS DA DATA DA DEFESA ESTA ATA PERDERÁ A VALIDADE). Belém-Pa, 27 de Junho de 2018.

Prof.^o Dr.^o SONIA MARIA MORAES CHADA

Sonia Moraes Chada

Prof.^o Dr.^o LILIAM CRISTINA BARROS COHEN

Liliam Cristina Barros Cohen

Prof.^o Dr.^o MARIA JOSÉ PINTO DE MORAES

Maria José Pinto de Moraes

JOSÉ JACINTO DA COSTA KAHWAGE

José Jacinto da Costa Kahwage

Ao meu querido irmão Pedro, onde ele possa estar.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Graça e minha filha Yasmin, pelo apoio e incentivos integrais.

Aos meus Pais e Irmãos, pelo incentivo às Artes.

À minha orientadora, Sonia Chada, por toda tranquilidade na transmissão das orientações, apoio e paciência.

Aos meus irmãos de coração, Luiz Pardal e Yeye Moraes, pelo incentivo constante e apoio incondicional.

Aos queridos amigos e facilitadores do Projeto Choro do Pará que sempre foram solícitos em todos os momentos.

Aos queridos professores que tanto nos ensinaram a amar e a acreditar mais ainda nas Artes.

À coordenação do PPGArtes, pelo empenho no Programa e a todos os colaboradores pelas informações necessárias.

Ao Paulo Moura, Jaime Bibas, Claude Lago e Andréa Pinheiro, por dados, fotos, partituras e informações preciosas, que só engrandeceram o resultado dessa pesquisa.

“Diz a Lenda — mãe das musas —
Que a calmaria oceânica
Por um desvio
Gerou o turbilhão Brasil
Por uma obsessão de rima
Por um desvio
De rota.”

Waly Salomão

RESUMO

KAHWAGE, José Jacinto da Costa. **O Projeto Choro do Pará: prática e transmissão musical.** 2018. 104 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

O Projeto Choro do Pará tem como proposta difundir e incentivar a prática do Choro, atraindo jovens músicos de diversas faixas etárias e classes sociais e estimulando a formação de novos grupos. Nesse contexto, os processos e situações de transmissão de música ocorrem de diferentes formas e são (re)modelados e (re)definidos, em sua concepção e aplicação, por meio de oficinas coletivas — de instrumentos de cordas, de sopro e de percussão — que culminam na apresentação dos resultados em concertos da Orquestra Choro do Pará. O repertório utilizado na prática musical inclui desde composições já consagradas do gênero a obras inéditas de artistas paraenses, de modo a valorizar e divulgar a produção local. Investigar a prática e a transmissão de música no Projeto Choro do Pará, utilizando o enfoque de autores como Nettl (2010), Blacking (2007) e Merriam (1964) foi o objetivo principal deste trabalho. Tencionamos, especificamente: a) Traçar o percurso histórico do Choro, no intuito de compreender os processos que culminaram na atual configuração da prática deste gênero no Pará; b) Examinar, por meio de entrevistas e pesquisas de campo, os métodos de transmissão musical praticados durante as oficinas do Projeto Choro do Pará; c) Verificar, por meio de entrevistas e pesquisas de campo, o processo de construção dos arranjos musicais executados pela Orquestra Choro do Pará; e d) Averiguar se o Choro paraense apresenta características que o diferem do Choro produzido em outros Estados do Brasil. Para tanto, fizemos o levantamento de fontes bibliográficas pertinentes e realizamos entrevistas semiestruturadas com participantes do Projeto e músicos locais. Nossas entrevistas com personagens ligadas ao Projeto Choro do Pará se enquadram no escopo da pesquisa qualitativa, no que se denomina “entrevistas do tipo semiestruturado com um único respondente”, ao qual Bauer e Gaskel (2002, p.64-65) também se referem como “entrevista em profundidade”. O espectro dos pontos de vista sobre os temas de nosso interesse reúne depoimentos: do coordenador do Choro do Pará, Paulinho Moura; dos cinco facilitadores, Carlos “Bucheça”, Claude Lago, Diego Santos, Emílio Meninéa e Iva Rothe; de dois compositores cujas obras se fazem presentes em vários módulos das oficinas, Luiz Pardal e Adamor do Bandolim; de quatro participantes do Projeto; de duas ex-participantes; e, também, de personalidades cujas trajetórias perpassam a narrativa do movimento do Choro no Estado do Pará. Nossa análise envolve significados e saberes, reconhecendo que a prática musical é um reflexo da vida em sociedade e transmite valores singulares, frutos de fontes e experiências distintas.

Palavras-chave: Projeto Choro do Pará. Choro em Belém do Pará. Prática musical no Pará. Transmissão de música.

ABSTRACT

KAHWAGE, José Jacinto da Costa. **O Projeto Choro do Pará: prática e transmissão musical.** 2018. 104 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

The Choro do Pará Project aims to disseminate and encourage the practice of Choro by attracting young musicians from different age groups and social classes and stimulating the formation of new groups. In this context, processes and situations of music transmission occur in different ways and are (re)modeled and (re)defined, in their design and application, through collective workshops — for string, wind and percussion instruments — that culminate in the presentation of the results in concerts of the Choro do Pará Orchestra. The repertoire used in their musical practice includes established compositions of this genre and original works by artists from Pará, in order to valorize and spread the local production. Investigating the practice and transmission of music in the Choro do Pará Project, using the approach of authors such as Nettle (2010), Blacking (2007) and Merriam (1964), is the main objective of our work. Specifically, we intend: b) To examine, through interviews and field research, the methods of musical transmission practiced during the workshops of the Choro do Pará Project; c) To verify, through interviews and field research, the process of construction of the musical arrangements executed by the Orquestra Choro do Pará; and d) To find out if the Choro produced in Pará has characteristics that distinguish it from the Choro produced elsewhere in Brazil. For this, we performed a survey of relevant bibliographic sources and conducted semi-structured interviews with participants of the Project and local musicians. Our interviews with characters related to Choro do Pará Project fit the scope of qualitative research, in what is called "semi-structured interviews with a single respondent", to which Bauer and Gaskel (2002, p.64-65) also refer such as "in-depth interview". The spectrum of points of view on the topics of our interest gathers testimony from: the coordinator of Choro do Pará Project, Paulinho Moura; the five facilitators, Carlos "Buchechea", Claude Lago, Diego Santos, Emílio Meninéa and Iva Rothe; two composers whose works are present in several modules of the workshops, Luiz Pardal and Adamor do Bandolim; four project participants; two former participants; and from personalities whose trajectories permeate the narrative of the Choro movement in Pará. Our analysis involves meanings and knowledge, recognizing that musical practice is a reflection of life in society and conveys unique values, which result from different sources and experiences.

Keywords: Choro do Pará Project. Choro in Belém do Pará. Musical practice in Pará. Transmission of music.

LISTA DE FOTOGRAFIAS E PARTITURAS

Fotografia 01 – Roda na Casa do Choro (1979-1983)	32
Fotografia 02 – Participação do grupo Patchuli no projeto Jayme Ovalle (1980)	35
Fotografia 03 – Participação do Sol do Meio Dia no projeto Jayme Ovalle (1980)	36
Fotografia 04 – Roda de Choro na Casa do Gilson (2017)	38
Fotografia 05 – Cartaz do I Festival de Choro da Casa do Gilson (2007)	39
Fotografia 06 – Cena do documentário “Casa do Gilson, Casa de Amigos” (2017)	40
Fotografia 07 – Paulinho Moura, um dos criadores do Projeto Choro do Pará.	41
Fotografia 08 – Casa das Artes	44
Fotografia 09 – Fachada da Casa das Artes	45
Fotografia 10 – Casa do Gilson de outrora (com Adamor do Bandolim)	49
Fotografia 11 – Casa do Gilson de outrora (com Paulinho Moura)	50
Fotografia 12 – Oficina de violões com Diego Santos	52
Fotografia 13 – Emílio Meninéa, facilitador da oficina de Percussão	53
Fotografia 14 – <i>Blog</i> oficial do Projeto Choro do Pará	54
Fotografia 15 – Iva Rothe e João Oliveira em oficina do projeto Choro do Pará	55
Fotografia 16 – Todos os naipes reunidos em ensaio do Projeto Choro do Pará	60
Fotografia 17 – Apresentação da Orquestra Choro do Pará	61
Fotografia 18 – Cartaz da apresentação da Orquestra Choro do Pará (2017)	62
Fotografia 19 – Entrevista com Jaime Bibas	65
Fotografia 20 – Página um da partitura “Myosótis” (E. Nazareth) na versão original	75
Fotografia 21 – Página dois da partitura “Myosótis” (E. Nazareth) na versão original	76
Fotografia 22 – Partitura “Myosótis” (E. Nazareth) na versão Choro do Pará	77
Fotografia 23 – Buchecha e Meninéa em oficina do Projeto Choro do Pará	79
Fotografia 24 – Andréa Pinheiro no palco da Casa do Gilson	83
Fotografia 25 – Partitura “Chora Marajó” (Adamor do Bandolim)	85
Fotografia 26 – Partitura “Manhas do Felipe” (Adamor do Bandolim)	86
Fotografia 27 – Página um da partitura “Edgar foi à feira” (Luiz Pardal)	89
Fotografia 28 – Página dois da partitura “Edgar foi à feira” (Luiz Pardal)	90
Fotografia 29 – Partitura “Viva Luperce” (Luiz Pardal).	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. DO PROJETO CHORO DO PARÁ	17
1.1 DO CHORO NO BRASIL	17
1.1.1 DA PRIMEIRA GERAÇÃO	20
1.1.2 DA SEGUNDA GERAÇÃO	22
1.1.3 DA TERCEIRA GERAÇÃO	23
1.1.4 DA QUARTA GERAÇÃO	24
1.1.5 DA QUINTA GERAÇÃO	25
1.1.6 DA SEXTA GERAÇÃO	25
1.2 DO CHORO NO PARÁ	27
1.2.1 DA CASA DO CHORO	31
1.2.2 DO PROJETO JAYME OVALLE	34
1.2.3 DA CASA DO GILSON	36
1.3 DO PROJETO CHORO DO PARÁ	40
2. DA TRANSMISSÃO MUSICAL	46
2.1. DO CHORO EM BELÉM	48
2.2. DO PROJETO	50
3. DO REPERTÓRIO E DOS ARRANJOS	65
3.1 DO REPERTÓRIO	65
3.2 DOS ARRANJOS	72
3.3 DAS CARACTERÍSTICAS	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

O Choro está presente na cultura popular urbana do Brasil desde o final do século XIX. Em seu processo de desenvolvimento, este gênero transitou por diferentes conjunturas sociais, tendo sido praticado por músicos de origens erudita e popular. Um dos principais ambientes para a *performance* do Choro são as chamadas “rodas de choro”. Assim como o Samba, a Capoeira e o Candomblé, o Choro também teve, em seu processo de formação, a roda como base para sua prática e para a transmissão e apreensão de seus fundamentos. Marcada pela informalidade, a Roda de Choro é um encontro por meio do qual os instrumentistas se intercalam na *performance*, e cada músico se torna audiência dos outros músicos no momento da execução das obras (LARA FILHO et al., 2011).

O Choro foi um dos primeiros gêneros que se manifestaram no cenário da música urbana brasileira, oriundo da fusão entre a música popular instrumental europeia e a música afro-brasileira. Os primeiros grupos de Choro despontaram no Rio de Janeiro em meados da década de 1870. No Pará, temos notícia de grupos ligados à vertente do Choro desde a década de 1930. O grupo Bando da Estrela, 1938, formado por alunos do Ginásio Paes de Carvalho, foi um dos precursores do gênero na região Norte. Naquele período, o contato com a produção musical desenvolvida mais ao sul do país ocorria principalmente através do rádio, tendo sido este meio de comunicação o principal difusor do Choro entre a população paraense durante boa parte do século passado (MORAES, 2004).

O Projeto Pixinguinha, promovido pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, e realizado em Belém no final dos anos 1970, contribuiu significativamente para o desenvolvimento e a divulgação do Choro produzido no Pará. Na esteira do Projeto, surgiu, no bairro do Jurunas, a Casa do Choro, o primeiro reduto do gênero na cidade. Este espaço foi o principal ponto de encontro de chorões de 1979 a 1983, ano de falecimento do seu fundador, Aldemir Ferreira da Silva. Em 1987, a lacuna foi preenchida pela Casa do Gilson, que permanece em funcionamento até os dias de hoje.

Durante as décadas seguintes, o movimento do Choro cresceu e se consolidou no Pará. O gênero não se restringiu ao ambiente dos teatros e conquistou novos territórios na cidade. Atualmente, pode-se dizer que a preservação e o aperfeiçoamento do gênero no Estado se devem não só à prática musical, mas também a projetos que, ao mesmo tempo que afirmam os clássicos do gênero e os compositores da terra, contribuem para a capacitação de novas gerações de instrumentistas e para a formação de novos grupos.

O Projeto Choro do Pará, idealizado pelo professor Jaime Bibas e coordenado pelo violonista Paulinho Moura, teve início no ano de 2006, na cidade de Belém. Sua proposta é difundir e incentivar a prática do Choro, por meio de oficinas que culminam em apresentações da Orquestra Choro do Pará. O público-alvo são instrumentistas de diversas faixas etárias e classes sociais em busca de aperfeiçoamento. As oficinas contemplam tanto instrumentos de acompanhamento, isto é, rítmicos e harmônicos, como de solo, divididos em cordas e sopros. Em geral, são os músicos que reconhecem as Rodas da Casa do Choro e da Casa do Gilson como grandes escolas — tendo sido frequentadores assíduos desses ambientes ao longo dos anos — os responsáveis pela transmissão de conhecimento no Projeto.

A cultura popular, em suas diferentes relações sociais, é a expressão livre e espontânea de ideias, imagens, atitudes e valores incorporados à realidade estruturada ao longo da história. Ela se constitui no constante movimento das sociedades em diferentes aspectos —político, social, econômico e cultural — que influenciam toda sua estrutura, desenvolvendo, portanto, uma identidade. A música, por sua forte e determinante relação com a cultura, ocupa em cada grupo humano um importante espaço com significados, valores, usos e funções que a particularizam de acordo com cada contexto sociocultural que a rodeia (MERRIAM, 1964).

Nosso objetivo principal neste trabalho foi o de investigar a prática e a transmissão de música no Projeto Choro do Pará, de modo a identificar como estes processos são modelados e remodelados, definidos e redefinidos, neste contexto específico.

Para tanto, tencionamos, especificamente:

1. Traçar o percurso histórico do Choro, no intuito de compreender os processos que culminaram na configuração atual da prática do gênero no Pará;
2. Examinar, por meio de entrevistas e pesquisas de campo, os métodos de transmissão musical praticados durante as oficinas do Projeto Choro do Pará;
3. Verificar, por meio de entrevistas e pesquisas de campo, o processo de construção dos arranjos musicais executados pela Orquestra Choro do Pará;
4. Averiguar se o Choro paraense apresenta características que o diferem do Choro produzido em outros Estados do Brasil.

O etnomusicólogo, nas palavras de Queiroz, é quem, ao trabalhar com um determinado gênero ou estilo de música,

Vê-se diante da necessidade de compreender de que forma os saberes musicais relacionados ao fenômeno abordado são valorados, selecionados e transmitidos culturalmente. Tal fato está conectado com a perspectiva expressa em uma conhecida frase do etnomusicólogo Bruno Nettl, na qual afirma que “o modo pelo

qual uma sociedade ensina sua música é um fator de grande importância para o entendimento daquela música (2010, p. 115).

Em termos práticos, a Etnomusicologia amplia as perspectivas do estudo da música, apontando para a necessidade de compreendermos sua expressão *na* cultura e também *como* cultura (MERRIAM, 1964). Por meio desta ciência, pretendemos auxiliar e ampliar as reflexões sobre o movimento do Choro do Pará, analisando um gênero musical tão difundido a partir do contexto específico de um Estado do norte do Brasil, cuja bibliografia a respeito ainda não pode ser avaliada como satisfatória.

Nossa metodologia estabeleceu que todo o material acerca do Projeto Choro do Pará — coletado em pesquisas, durante as oficinas ou por meio de entrevistas — fosse analisado à luz das obras de autores como Merriam (1964) e Blacking (2007), basilares ao estudo da Etnomusicologia.

No primeiro capítulo traçamos um panorama histórico sobre o surgimento e consolidação do gênero Choro no Brasil, culminando em sua prática no Estado do Pará e na criação do Projeto Choro do Pará, em 2006. Trabalhos já realizados sobre o Projeto Choro do Pará, de Monteiro (2013) e Brito (2017), serviram como fontes de informações básicas.

No segundo capítulo, voltado à transmissão musical, apresentamos os resultados da investigação sobre os processos e metodologias aplicados nas oficinas do Choro do Pará, a partir de entrevistas com coordenadores, facilitadores, integrantes, ex-integrantes e compositores. Essas entrevistas se enquadram no modelo de pesquisa qualitativa proposto por Bauer e Gaskell (2002).

Sobre o método de investigação qualitativo, os autores esclarecem que, enquanto a pesquisa quantitativa foca em análise de estatísticas, apoiada em levantamento de dados (*survey*) e questionários, a pesquisa qualitativa “evita números” e “lida com interpretações das realidades sociais” (BAUER e GASKELL, 2002, p. 23).

Nossas entrevistas com personagens ligadas ao Projeto Choro do Pará se enquadram no escopo da pesquisa qualitativa, no que se denomina “entrevistas do tipo semiestruturado com um único respondente”. Este modelo de entrevista, ao qual Bauer e Gaskell também se referem como “entrevista em profundidade”, consiste em:

uma metodologia de coleta de dados amplamente empregada. Ela é, como escreveu Robert Farr (1982), “essencialmente uma técnica, ou método, para estabelecer ou descobrir que existem perspectivas, ou pontos de vista sobre os fatos, além daqueles da pessoa que inicia a entrevista” (2002, p. 64-65).

O emprego da entrevista qualitativa é essencial para

o cientista social que introduz, então, esquemas interpretativos para compreender a

narrativa dos atores em termos mais conceptuais e abstratos (...). O objetivo é uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações, em relação ao comportamento das pessoas em contextos sociais específicos (BAUER e GASKELL, 2002, p. 65).

Para colocar em prática este modelo, deve-se atentar a duas questões centrais: “o que perguntar (a especificação de um tópico guia) e a quem perguntar (como selecionar os entrevistados)” (BAUER e GASKELL, 2002, p. 66). O “tópico guia” é um esquema preliminar, uma espécie de lembrete para o entrevistador, com títulos e parágrafos que guiarão a entrevista. Quanto à escolha dos entrevistados, como explicaremos mais detalhadamente a seguir, buscou-se contemplar a maior variedade de perspectivas.

Nossa análise das informações coletadas em entrevistas, sob o método de investigação qualitativo, também seguiu as orientações de Bauer e Gaskell:

À medida que as transcrições são lidas e relidas, tome nota das ideias que vem à mente. Conserve sempre à sua frente as finalidades e os objetivos da pesquisa, procure padrões e conexões, tente descobrir um referencial mais amplo que vá além do detalhe particular. Às vezes, trabalhe rapidamente e com determinação, outras vezes trabalhe metodicamente, examinando cuidadosamente as seções do texto em relação a tópicos específicos. Vá em busca de contradições, da maneira como as atitudes e opiniões se desenvolvem nas entrevistas, e de clássicas racionalizações (BAUER e GASKELL, 2002, p. 85).

O espectro dos pontos de vista sobre os temas de nosso interesse reúne: o coordenador do Projeto Choro do Pará, Paulinho Moura; cinco facilitadores, Carlos “Bucheça”, Claude Lago, Diego Santos, Emílio Meninéa e Iva Rothe; dois compositores cujas obras se fazem presentes em vários módulos, Luiz Pardal e Adamor do Bandolim; quatro participantes, Benedito dos Prazeres, João Paulo Daibes, Manoel de Araújo e Thaís Vera Cruz; duas ex-participantes, Camila Alves e Juliana Silva; e também personalidades cujas trajetórias perpassam a narrativa do movimento do Choro no Pará, Andréa Pinheiro e Jaime Bibas.

Convém destacar que a quantidade de entrevistados, além de oferecer, em nosso entendimento, um panorama abrangente do Projeto e suas implicações, condiz com o número estabelecido por Bauer e Gaskell, que recomendam um limite “entre 15 e 25 entrevistas individuais” (2002, p. 71).

Por fim, no capítulo três, analisamos o repertório musical e os arranjos executados no Projeto Choro do Pará. Esta etapa também cruza depoimentos segundo a pesquisa qualitativa, a fim de promover reflexões sobre a influência do contexto sociocultural sobre a composição e a execução do gênero no Pará.

É notório que nossa análise se baseia, principalmente, na visão de pessoas participantes da cena do Choro de Belém e/ou do Projeto Choro do Pará. Consideramos, uma

vez que não há bibliografia expressiva sobre o tema na região, que este grupo detém as bases mais sólidas para o estudo sobre a prática do Choro no Estado, convertendo-se em peça-chave à compreensão dos processos de retenção e transmissão de conhecimentos. Esta convicção encontra eco na teoria de Blacking, que concebe a prática musical como “uma força ativa na formação das ideias e da vida social”, capaz de nos mostrar como o uso dos símbolos musicais ajuda não só a determinar, “mas também refletir padrões da sociedade e da cultura” (2007, p. 208).

1. DO PROJETO CHORO DO PARÁ

1.1 Do Choro no Brasil

Aos olhos do mundo, o Brasil sempre chamou atenção por sua “exuberância tropical”. Quando aqui desembarcou, em sua famosa viagem pela América do Sul, no Século XVIII, o explorador Alexander von Humboldt bradou: “que país fabuloso e extravagante!”, referindo-se à flora e à fauna brasileiras. Em seu relato, descreve: “plantas fantásticas, enguias, tatus, macacos, papagaios [...] árvores com folhas enormes e flores perfumadas do tamanho de uma mão [...] até os caranguejos são azuis-celestes e amarelos!” (apud CICERO, 1995, p. 193).

Sabe-se, no entanto, que nossa “exuberância” não se restringe apenas à natureza não humana. No clássico “Raízes do Brasil”, publicado originalmente em 1936, o historiador Sérgio Buarque de Holanda observa que, no período colonial, longe de condenar os casamentos mistos de indígenas e brancos, “o governo português tratou, em mais de uma ocasião, de estimulá-los” (1995, p. 56). Os resultados de um processo complexo de miscigenação permitiram ao povo brasileiro encontrar sua identidade nas diferenças, materializando toda a sorte de cruzamentos entre os povos que por aqui passaram.

“Casa-grande & senzala”, de Gilberto Freyre, publicada originalmente em 1933, é outra obra central para os estudos sobre a identidade nacional. O sociólogo estabelece que o processo histórico de ocupação do território brasileiro possibilitou a formação, na América Tropical, de uma sociedade híbrida, “igualmente equilibrada nos seus começos e, ainda hoje, sobre antagonismos” de economia e de cultura (FREYRE, 2003, p. 69).

A miscibilidade, mais do que a mobilidade, “foi o processo pelo qual os portugueses compensaram-se da deficiência em massa ou volume humano para a colonização em larga escala e sobre áreas extensíssimas” (FREYRE, 2003, p. 70-71). Desse modo, ao invés de se adaptar a condições inteiramente estranhas, “a cultura europeia se pôs em contato com a indígena, amaciada pelo óleo da mediação africana” (Ibid., p. 115).

O Brasil, segundo Freyre, formou-se sem qualquer preocupação com a “unidade ou pureza de raça”:

Durante quase todo o século XVI, a colônia esteve escancarada a estrangeiros, só importando às autoridades coloniais que fossem de fé ou religião católica. Handelman notou que, para ser admitido como colono do Brasil no século XVI, a principal exigência era professar a religião cristã: “somente cristãos” – e em

Portugal isso queria dizer católicos – “podiam adquirir sesmarias”. “Ainda não se opunha, todavia”, continua o historiador alemão, “restrição alguma no que diz respeito à nacionalidade: assim é que católicos e estrangeiros podiam emigrar para o Brasil e aí estabelecer-se” (2003, p. 91).

Eis a razão pela qual os antagonismos, seus equilíbrios e suas desarmonias, traduzem, na definição de Gilberto Freyre, o especialíssimo caráter de nossa constituição social. De maneira ilustrativa, o compositor e poeta Arnaldo Antunes (1996), na letra da canção “Inclassificáveis”, cria neologismos a partir de muitas associações possíveis no Brasil:

[...] Aqui somos mestiços mulatos
cafuzos pardos mamelucos sararás
crilouros guaranisseis e judárabes

orientupis orientupis
ameriquítalos luso nipo caboclos
orientupis orientupis
iberibárbaros indo ciganagôs

Somos o que somos
Inclassificáveis. [...]

Na mesma linha de raciocínio, Cicero reconhece que as formas da cultura erudita e as criações mais importantes da cultura popular brasileira também constituem “resultados memoráveis da mediatização recíproca das mais diferentes culturas”:

Uma grande invenção feito o samba, por exemplo, pode entender-se como uma forma admirável de se conceber criativamente o concubinato de, por um lado, ritmos, ritos, danças, instrumentos, paradigmas musicais etc. de diferentes proveniências africanas com, por outro lado, melodias, harmonias, versos, danças, instrumentos, paradigmas musicais etc. de diferentes proveniências europeias. A realidade do samba aponta para a possibilidade de infinitas outras combinações de elementos de diversas origens. A *biodiversidade*, se tomada também em sentido antropológico (e não apenas no que toca à antropologia física, mas à cultural), é, de fato, a característica mais marcante do Brasil (1995, p. 194).

No que toca à formação e concepção de um gênero musical, a prática musical de diversos artistas, ao longo dos anos, origina obras com características próximas, que se utilizam do que pode ser chamado de uma “linguagem musical comum”. Assim como o Samba, o Choro está entre os primeiros gêneros que se manifestaram no cenário da música urbana brasileira, surgido da fusão entre a música popular instrumental europeia e a música afro-brasileira. É fundamental perceber, como pontua Aragão, que o Choro possui aspectos híbridos desde sua constituição:

as diversas manifestações culturais que interagem na formação de um cenário culturalmente plural não são, cada uma delas, manifestações “puras”, “genuínas” - ao contrário: passaram por processos semelhantes de assimilação, em ciclos ininterruptos (2001, p. 40).

A dinâmica cultural brasileira, como acrescenta Tatit, está intimamente ligada a esses processos de “mistura”:

A mistura é na verdade um fenômeno universal que adquire especial notoriedade no Brasil provavelmente pelo tratamento euforizante que sempre lhe foi dispensado. A assimilação é avaliada, na maioria das vezes, como um caso de enriquecimento cultural, no sentido da inclusão de valores considerados positivos [...]. A hegemonia da mistura constitui, também, como não poderia deixar de ser, uma característica do mundo simbólico brasileiro — tanto artístico como teórico — amplamente enaltecida pelos agentes culturais (2001, p. 223).

Fernandes destaca a popularidade da Polca e demais estilos musicais provenientes das cortes europeias entre a aristocracia carioca, a partir de 1844, como um evento seminal para o surgimento do Samba e do Choro:

A *polka* ou polca, o *schottisch* ou xote, a *mazurka* ou mazurca, a *Walser* ou valsa, o tango, a *habanera*, dentre outras formas musicais passariam a dar o tom das danças de salão praticadas pela fina flor da sociedade carioca aspirante à europeização de seus costumes. Dentro de um curto lapso de tempo essas manifestações alcançariam grande reverberação também junto do grosso da população, caindo no gosto de trabalhadores alforriados, funcionários públicos — do correio, dos telégrafos, de burocracias gerais, da estrada de ferro etc. —, de toda uma camada lúmpen, e ainda de uma pequena burguesia ascendente. [...] A fusão das mencionadas manifestações europeias com as já existentes por aqui, casos da modinha, do lundu, da fofa, do fado, do batuque, da chula, do cateretê, do jongo e, à frente, do maxixe, engendraria uma forma musical urbana meio legítima meio ilegítima, tendo em vista reunir a então enobrecedora ancestralidade europeia com o então conspurcador “pé na senzala” vinculado às criações nativas sincopadas. E tais produtos híbridos resultantes da junção entre elementos desiguais passariam à história na qualidade de antepassados diretos dos gêneros musicais que, bem à frente e por fim, seriam chamados de samba e de choro (2010, p. 18-19).

Estrutura musical urbana que inspirou muitas composições pelo mundo afora, a Polca foi aos poucos, como observa Diniz, fazendo jus ao aspecto antropofágico da cultura brasileira, ganhando cores bem “cariocas”:

Os títulos de suas melodias anteciparam o espírito brincalhão dos choros e das marchinhas de carnaval: “Salta uma tigela gelada”, “Durma-se com um barulho deste”, “Como isso desenferruja a gente”; e os duelos de pergunta-resposta: “Gago não faz discurso” e “Dentuça não fecha a boca”, “Capenga não forma” e “Corcunda não perfila” (2003, p. 17-18).

Dentre os gêneros musicais europeus que circulavam pelo Rio de Janeiro, Diniz assegura que a Polca foi o de maior sucesso. O bailado “de rostos colados, corpos muito próximos e intimidades constantes” pôs de lado “as danças da sociedade patriarcal”, como o Minueto, a Quadrilha e a Valsa (2003, p. 17).

Em suma, a recorrência de gêneros estrangeiros nas rodas de música brasileira foi o estopim para a descoberta de um jeito próprio de tocar. O pesquisador Ary Vasconcelos observa que, com características mais próximas daquelas que conhecemos hoje, o Choro só

surgiu, de fato, em 1871, no Rio de Janeiro. Antes disso, não se podia considerá-lo propriamente um gênero musical, mas “a designação de um conjunto instrumental, e logo um jeito brasileiro de se tocar os gêneros dançantes europeus em voga nessa época (valsas, polcas, xotes, mazurcas e quadrilhas)” (1984, p. 17).

Ainda que a influência europeia seja clara, Diniz pondera que não foi a única:

O lundu era o outro rio que iria desembocar no novo ritmo. Principal ritmo de origem africana a aportar no Brasil, o lundu, música à base de percussão, palmas e refrões, era cultivado pelos negros desde os tempos do trabalho escravo nas lavouras de açúcar da Colônia. Ao ganhar as áreas urbanas no século XIX, tornou-se música cantada e apreciada por diversos setores da sociedade. Nossa bibliografia musical faz referência a um bandolinista que tocava no início do século XIX, “por pontos, o doce lundu, chorado”, demonstrando a forte ligação do lundu com o choro (2003, p. 17).

Do ponto de vista musical, a estrutura do Choro possui algumas características marcantes. Monteiro resume que:

O Choro tem, como a polca, uma estrutura em forma de rondó, A-B-A-C-A, geralmente em compasso binário, caracterizado quase sempre por frases sentimentais e modulações inesperadas. Sua estrutura harmônica estabelece modulações para os tons mais próximos, relativos ou homônimos entre as partes que costumam ter 16 compassos cada uma. O padrão de execução dessas partes obedece à seguinte ordem: A-A-B-B-A-C-C-A (2013, p. 16).

Na estrutura tradicional do Choro, as partes A B C são autônomas e soam “como se fossem três Choros separados”. Monteiro observa que a parte A quase sempre funciona como um refrão. O autor complementa que:

a semelhança entre as partes são as relações das tonalidades, sendo as partes B e C vizinhas da tonalidade central. [...] Embora esta não seja uma regra universal para desenvolver o ritmo, é importante ter conhecimento da ordem tradicional, para poder modificá-la com consciência, o que é uma tendência natural e moderna. [...] Nos Choros atualmente conhecidos, percebe-se a diminuição no número de partes ou até mesmo modulações mais inesperadas (2013, p. 16-17).

Para fins de contextualização histórica, Vasconcelos (1984) divide a produção de Choro no Brasil em seis gerações. O recorte começa em 1870 e termina em 1984, ano da publicação de seu livro, “Carinhoso Etc.: História e Inventário do Choro”.

1.1.1. Da primeira geração

A primeira geração de chorões abrange o período de 1870, com o fim da Guerra do Paraguai, até a proclamação da República, em 1889. “Se o choro tem pais”, reconhece Vasconcelos, são quatro músicos atuantes nessa época: os flautistas e compositores Joaquim

Antônio da Silva Callado Júnior, Viriato Figueira da Silva, Virgílio Pinto da Silveira e Luizinho, “de quem não se conhece o nome completo” (1984, p. 18).

Considerado o pai dos chorões por ter, como explica Diniz, levado a flauta de ébano ao encontro de violões e cavaquinhos, além de ter organizado “o grupo de músicos populares mais famoso da época – o Choro Carioca ou Choro do Callado –”, o compositor Joaquim Antônio da Silva Callado compôs cerca de 70 melodias, com destaque para as Polcas “A flor amorosa”, seu maior sucesso, “Cruzes, minha prima” e “Querida por todos”, em homenagem à maestrina Chiquinha Gonzaga” (2003, p. 15). O flautista foi um músico imprescindível no contexto da primeira geração do Choro.

Como observa Diniz, Joaquim Antônio da Silva Callado era o único que sabia ler partitura e, com isso, incentivava:

o gosto pelo choro, aguçando as qualidades musicais dos acompanhadores de ouvido. Era um hábito o flautista desafiar, brincar, e às vezes fazer cair, com suas “armadilhas” harmônicas, o cavaquinista e os violonistas. O calor das rodas de choro, as malandragens nas execuções, a provocação dos instrumentistas solistas – tudo colaborava para imprimir ao gênero sua tônica de liberdade e improviso (2003, p. 15).

Para compreender melhor o contexto do surgimento do Choro no Brasil, a trajetória de Francisca Edwiges Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga, é muito importante. A artista carioca se firmou como uma das mulheres mais transgressoras do Brasil, além de uma compositora interessada na pesquisa de gêneros musicais nacionais. Como resume Marcílio, Chiquinha obteve destaque e reconhecimento em um ambiente patriarcal e autoritário, “no qual a maioria das mulheres só recebia instrução sobre tarefas domésticas” (2009, p. 19).

Sobre a educação da maestrina, Marcílio explica que:

Chiquinha Gonzaga teve uma boa educação geral, escolar e musical, pois seu pai se preocupou em dar-lhe esta formação. Ela se tornou uma mulher muito culta; falava diversas línguas, o que a diferenciava da maioria das mulheres daquela sociedade, que em geral ainda seguiam modelos mais patriarcais. Via de regra, as mulheres tinham que ser submissas aos maridos; eram protegidas por seus pais enquanto viviam com eles, e depois de casadas, pelo cônjuge. Pode-se dizer que este não era o papel que Chiquinha queria para a sua vida, e por este motivo num futuro bem próximo, seria considerada uma transgressora (2009, p. 17).

Diniz também realça a atuação de Chiquinha para a popularização, em nosso país, de um eminente instrumento musical:

O piano – que Chiquinha Gonzaga ajudou a popularizar – entrou no cenário musical brasileiro em 1808, com a chegada da corte de D. João VI ao Rio de Janeiro. O príncipe regente abriu os portos a toda sorte de produtos estrangeiros e, anos depois, o piano podia ser encontrado nos rincões mais longínquos do território nacional, não havendo família mediana que não tivesse um no canto da sala. O instrumento

tornou-se obrigatório nos saraus dos solares das cidades, nas casas-grandes do campo, nas casas de venda de partituras e de instrumentos musicais, nas salas de espera dos cinemas, nas orquestras do teatro de revista, nas sedes dos ranchos – enfim, o Rio era mesmo, como afirmou o poeta Araújo Porto Alegre, “a cidade dos pianos” (2003, p. 19).

A popularização do piano contribuiu fortemente para o primeiro momento do Choro, como observa Diniz:

Houve um incremento no mercado de venda de partituras, possibilitando aos chorões aumentarem seus parcos sustentos com mais essa fonte de renda [...] Por outro lado, vale a ressalva de que a maioria das composições dos chorões não foi editada em partituras. Muitas melodias sobreviveram pela tradição oral e outras pelo zelo, preciosismo e sensibilidade dos “músicos-copistas”. O flautista João Jupiaçara Xavier, Candinho do Trombone e o compositor Frederico de Jesus são nomes que ajudaram a preservar a memória musical dos primeiros chorões cariocas, transcrevendo inúmeras composições para seus cadernos de música (2003, p. 20).

Ao lado de Chiquinha Gonzaga, o pianista Ernesto Nazareth também é um grande expoente da primeira geração do Choro, tendo realizado 215 composições. Vasconcelos afirma que “se todo o repertório do choro se perdesse, o gênero poderia sobreviver só com composições de Nazareth”, tamanha a sofisticação de obras como “Atrevido”, “Bambino” e “Apanhei-te Cavaquinho” (1984, p. 19).

1.1.2. Da segunda geração

A segunda geração se situa entre os anos de 1889 e 1919. Em sua fase inicial, o Choro vive, no Rio de Janeiro, sua idade de Ouro. “Um chorão”, nas palavras de Vasconcelos, “não se importava de passar a noite toda tocando, contanto que o anfitrião o remunerasse bem, não financeiramente — que ele não aceitava um vintém —, mas gastronomicamente” (1984, p. 18). Trata-se de um contexto em que ser chorão é o mesmo que ser boêmio:

Os chorões não tocavam por dinheiro. Quando eram convidados para um baile sempre arrumavam um jeito de dar um pulinho na cozinha do anfitrião, para averiguar se a mesa estava farta de comida e bebida. Caso o “gato estivesse dormindo no fogão”, frase que expressava a escassez etílica e gastronômica do lar, inventavam uma desculpa e partiam para outras bandas [...]. Os bailes e serenatas acabavam sempre com pãozinho e café pela manhã (DINIZ, 2003, p. 14).

A partir de 1914, no entanto, as apresentações e gravações das bandas civis e militares, grandes responsáveis pela execução e registro de Choros naquele período, tornam-se menos recorrentes. A situação se complica para a geração seguinte, a partir de 1920, quando surgem novas formas de entretenimento que fazem com que os grupos de Choro percam o papel de principais divulgadores da música popular. O gênero brasileiro passa a dividir seu espaço com o teatro de revista e as *jazz bands* e “seus saxofones e baterias

americanas” (VASCONCELOS, 1984, p. 21). Nas palavras de José Ramos Tinhorão, os velhos chorões “ensacaram suas flautas e violões no baú ou profissionalizaram-se tocando em orquestra de cinema, nos teatros de revista ou aderindo ainda à novidade das *jazz bands*” (apud DINIZ, 2003, p. 24).

O maior nome da segunda geração do Choro, segundo Vasconcelos, é Anacleto de Medeiros:

A ele, estava reservada uma missão da maior importância: levar o choro para o recesso das bandas musicais, civis e militares. Fundador e primeiro mestre da banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, rege-a em solenidades, festas públicas, e diante dos primitivos aparelhos de gravação da Casa Edison, para registro dos primeiros cilindros e discos brasileiros. Compositor inspirado, enriqueceu a literatura do choro com diversos clássicos, tais como os xotes *Iara*, *Implorando*, *Santinha*, as polcas *Três estrelinhas* e *Medrosa*, e as valsas *Terna saudade*, *Farrula*, *Predileta* e *Nid d'Amour* (1984, p. 20).

O mesmo período também revelou para a história da música brasileira artistas como: Irineu de Almeida; Mário Álvares da Conceição, o homem que ensinou Pixinguinha a tocar cavaquinho; Candinho Silva; e Zequinha de Abreu, autor de “Tico-tico no Fubá”.

1.1.3. Da terceira geração

A terceira geração de chorões, que compreende os anos de 1919 até 1930, tem como principal expoente Alfredo da Rocha Viana Júnior, mais conhecido como Pixinguinha. O maestro, flautista, saxofonista, compositor e arranjador, cuja obra contribuiu decisivamente para que o Choro encontrasse uma forma definitiva, nasceu no Rio de Janeiro, em 1897.

Bessa define Pixinguinha como “a síntese do Choro”:

Da fusão entre a música para ouvir e a música para dançar surge o que hoje conhecemos como *choro*. A palavra, que originalmente se aplicava a uma formação instrumental e a um *modo de execução* de músicas dançantes, passa a designar também um *gênero* e um *idioma*, que têm em Pixinguinha um de seus principais sistematizadores. É bem verdade que muitas das características desse novo gênero musical já podiam ser encontradas em Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros entre outros. Mas nesses autores o choro se configurava antes como um modo de dizer – um sotaque, muitas vezes identificado como brasileiro – do que como um idioma propriamente dito (2005, p. 46).

Bessa também assinala que muitos autores veem em Pixinguinha, assim como em Ernesto Nazareth, um papel fundamental no trânsito entre a cultura erudita e a cultura popular:

ao contrário do “homem célebre”, (Pixinguinha) não dominava a linguagem erudita nem aspirava à glória: o que o diferenciava no círculo dos demais compositores e chorões era sua *escuta* singular, ampla, que incorporava intuitivamente elementos oriundos de diferentes tradições [...] O compositor insistia em distanciar-se da

tradição de danças e batuques dos afrodescendentes, afirmando-se como músico pertencente ao universo do choro, e não do samba (2005, p. 46).

Autor de clássicos absolutos do Choro, como “Carinhoso” e “Um a zero”, Pixinguinha integrou, de 1919 a 1927, o legendário conjunto Oito Batutas, ao lado de Donga (violão-baixo), Néelson dos Santos Alves, o Néelson Boina (cavaquinho), Otávio Viana, o China, seu irmão (violão), José Alves (bandolim e ganzá), Raul (violão) e Jacó (pandeiro) Palmieri, além de Luís de Oliveira (bandola e reco-reco).

Vasconcelos (1984) observa que uma particularidade desta terceira geração é a inclusão da percussão no universo do Choro, uma vez que foi pelas mãos de Jacó Palmieri, integrante do Oito Batutas, que o pandeiro obteve seu ingresso definitivo no gênero.

Outros nomes de destaque desta geração do Choro são o pistonista e compositor Bonfiglio de Oliveira, o flautista e compositor Nola, o saxofonista-alto, clarinetista e compositor Luís Americano e o banjista e compositor Moleque Diabo. A contribuição de Pixinguinha como compositor, entretanto, conforme sublinha Vasconcelos, seria inigualável e “se estenderia pelas gerações seguintes” (1984, p. 27).

1.1.4. Da quarta geração

A quarta geração se estabelece entre 1930 e 1945. O período é marcado pelo progresso tecnológico, motivado pelo surgimento das vitrolas elétricas e, no caso do rádio, dos receptores munidos de alto-falantes. Apesar dos avanços, este não pode ser considerado um momento favorável para a prática do Choro:

Os grandes nomes de gerações anteriores, como Candinho Silva, Pixinguinha, Donga, Louro, Bomfiglio de Oliveira e muitos outros continuarão produzindo, evidentemente, mas poucas destas músicas chegarão ao rádio e aos discos [...] O choro – como, aliás, toda a música instrumental – tornara-se uma música de público restrito, geralmente feito para uso interno de seus criadores (VASCONCELOS, 1984, p. 28).

O clima desestimulante faz com que poucas revelações surjam nessa época. Da mesma forma, expoentes do Choro, como Benedito Lacerda, Luis Americano e Luperce Miranda, são “cada vez menos solicitados para gravar” (VASCONCELOS, 1984, p. 30).

Como fatos significativos deste período, é possível destacar: a criação da Orquestra Colbaz em São Paulo, referência do que ficou conhecido como “Choro paulista”; as primeiras gravações de Antenógenes Silva, incentivador e sanfoneiro do chamado “Choro mineiro”; e a mudança para o Rio de Janeiro do pianista e compositor gaúcho Radamés Gnattali.

Vasconcelos afirma que a chegada de Gnatalli ao Rio de Janeiro contribuiu para enriquecer o repertório do Choro no Brasil, uma vez que o artista apresenta, nessa fase, “um punhado de composições esplêndidas, tais como a valsa *Vibrações da Alma* (1932), a polca-choro *Conversa Fiada* (1933) e as polcas *Saudosa* e *Vilma* (1934)”. Foi certamente Radamés Gnatalli, na concepção de Vasconcelos, “o primeiro a buscar novos caminhos para o Choro, sem diluição, entretanto, de sua *alma brasileira*” (1984, p. 30).

1.1.5. Da quinta geração

Pode-se dizer que a quinta geração, de 1945 até 1975, representa o renascimento do Choro. Uma série de acontecimentos, como elenca Vasconcelos (1984), sinaliza a boa fase do gênero neste período: o surgimento de grupos importantes, entre os quais o Quarteto Brasil, formado por Luperce Miranda (bandolim), José Meneses (cavaquinho), Tute e Valsinho (violões), e a Orquestra Tabajara, de Severino Araújo; o retorno de Pixinguinha à RCA Victor, ao lado de Benedito Lacerda; e a afirmação do talento de Jacob do Bandolim, que gravou dezenas de discos importantes entre 1947 e 1969.

Apesar de ter estreado em 1933, foi só no final da década de 1940 que Jacob do Bandolim teve visibilidade como músico solista. Em 1964, o bandolinista fundou um dos conjuntos mais importantes da história do Choro, o *Época de Ouro*. Desta geração, podem ser considerados ainda “três outros ases do bandolim: Evandro, Isaías – descoberto por Jacob do Bandolim – e Rossini Ferreira, todos também compositores” (VASCONCELOS, 1984, p. 38).

O trombonista carioca Raul de Barros, o cavaquinhista Valdir Azevedo (autor do clássico “Brasileirinho”), o flautista Altamiro Carrilho, o acordeonista Sivuca e o saxofonista e clarinetista Paulo Moura também são grandes referências do Choro que a quinta geração propiciou ao legado da música brasileira.

1.1.6. Da sexta geração

A sexta geração compreende o período de 1975 até 1984, ano da publicação do livro de Ary Vasconcelos. Nesta fase, muitos novos espaços, eventos e grupos contribuem para a preservação da tradição do Choro no Brasil.

No Rio de Janeiro, dois estabelecimentos se destacam: o Clube do Choro, que abriga tanto recitais dos grupos *Época de Ouro* e *A Fina Flor do Samba* quanto apresentações solo do pianista Artur Moreira Lima, por exemplo; e o bar *Sovaco de Cobra*, no subúrbio de Olaria,

considerado o grande templo carioca do gênero e “ponto de encontro de todos os chorões” (VASCONCELOS, 1984, p. 40).

Entre os grupos surgidos no período, Vasconcelos (1984) sublinha: Os Carioquinhos e Chapéu de Palha, no Rio de Janeiro; Conjunto Atlântico, em São Paulo; os grupos de Jessé Silva e Plauto Cruz, em Porto Alegre; e os Ingênuos, em Salvador.

Em 1977, dois eventos abrem caminhos para que mais reuniões ao redor do Choro ocorram nos anos seguintes. O 1º Encontro Nacional do Choro, no Rio de Janeiro, lotou “o grande teatro do Parque Anhembi a 1º e 2 de junho”. Poucos meses depois, em outubro, foi a vez do I Festival Nacional do Choro, em São Paulo, “o primeiro passo de sete léguas para a consagração nacional do choro”, com participações de Sivuca, Jessé Silva, João Carrasqueira e do grupo A Cor do Som, “tocando uma espécie de choro-rock” (VASCONCELOS, 1984, p. 43).

Neste resumo das gerações traçadas por Vasconcelos, percebe-se que a trajetória do Choro, com suas diferentes fases e desafios, é indissociável da trajetória dos chorões e dos ambientes onde atuam. Portanto, não é possível considerar este gênero musical, nas palavras de Moraes, sem que esteja associado “a seu contexto cultural e à produção de sentido coletivo, ultrapassando a dimensão da análise formal” (2004, p. 88).

Apesar de ser a maior do Brasil em extensão territorial e de representar um papel fundamental na história do país, poucos são os estudos em âmbito nacional sobre a cultura musical na região Norte. O impasse se dá, de acordo com Salles, porque o historiador de música,

habitado a olhar o centro de gravitação política e social do país, a metrópole ou capital cultural onde efetivamente se desenrolam os principais acontecimentos, raramente percorre as províncias com olhos de ver a arte nacional numa visão totalizadora (1980, p. 15).

Em vista disso, é ao pesquisador local que cabe o dever de revelar,

com a posse dos elementos mais próximos de si, as particularidades, dispensando o historiador nacional das buscas exaustivas, que nunca se completam, dada a imensidão do nosso território, a monta de documentos não catalogados e mil outras dificuldades próprias da nossa organização cultural (SALLES, 1980, p. 16).

Quando se adentra os rincões da história do Brasil, percebe-se que o Estado do Pará e sua capital, Belém, foram uma importante sede de poder político, econômico, militar e religioso durante a colonização do país. A história deste lugar é, por conseguinte, “a história do modelo europeu de cultura transplantado para a Amazônia” (SALLES, 1980, p. 25).

Para compreender os fenômenos musicais no Pará, deve-se ter a clareza de que, assim como ocorreu de um modo geral no Brasil, sua originalidade deriva das infinitas “misturas” possíveis entre elementos de diversas procedências.

1.2. Do Choro no Pará

No livro “A música e o tempo no Grão-Pará”, referência à compreensão do processo de colonização no Pará sob a ótica da Arte, e por isso largamente citada a seguir, o antropólogo, folclorista e musicólogo paraense Vicente Salles evidencia que, ainda que o processo de aculturação na região tenha sido aparentemente menos diversificado, também na Amazônia “nada é essencialmente indígena, africano ou europeu” (1980, p. 27).

Neste lugar, os cruzamentos entre os povos se basearam mais intensamente na fusão ou sincretismo de duas correntes: “o lusitano, continental ou ilhéu, que em suas veias já trazia grande dose de sangue mouro, judeu e de outras remotas miscigenações, e o nativo das terras americanas” (SALLES, 1980, p. 30). Os índios foram os grandes auxiliares dos portugueses para a fixação e a expansão dos domínios na Região Amazônica, uma vez que “o contingente africano, trazido para os trabalhos da lavoura de cana-de-açúcar ou para o criatório, em Marajó,” só passou a ter significação social e cultural “apreciável a partir dos meados do século XVIII” (idem).

Salles aponta que, a rigor, devemos considerar a história da cultura musical na Amazônia, especialmente no Grão-Pará, a partir de 1616:

A vida musical, no Pará, foi a princípio tão modesta quanto a vida social e econômica. A jornada de Francisco Caldeira Castelo Branco, que partiu do Maranhão no dia 25 de dezembro de 1615 e desembarcou numa ponta de terra, na Baía de Guajará, no dia 12 de janeiro de 1616, lugar escolhido para a construção de um forte e dar início a uma povoação que se denominaria Nossa Senhora de Belém, foi uma empresa puramente militar. O belicoso capitão não se fez acompanhar, ao que parece, de música. Estava mais interessado nas suas conquistas e na acumulação de haveres, pois foi o primeiro plantador de cana-de-açúcar no Grão-Pará, entre os principais plantadores portugueses [...]. Embora escassa a documentação, sabe-se, todavia, que os primeiros colonos, militares e religiosos, introduziram a dança e a música europeia, bem como instituíram aulas de cantar e tanger instrumentos musicais (1980, p. 30-31).

Assim como a experiência portuguesa nas demais regiões, Salles ressalta que a complementação do domínio da terra com o trabalho catequético-apostólico dos missionários, principalmente jesuítas, também se desenvolveu, no Pará, com o auxílio da música. Franciscanos, mercedários, carmelitas, capuchos da Piedade e jesuítas, conforme se fixavam na região, mantinham classes de música nos principais povoados:

Índios músicos havia em quase todas as missões [...]. Entre os vultos do primeiro século da colonização, encontramos o Pe. Antônio Vieira, que não foi apenas o orador-escritor clássico de nossa língua, mas também homem prático e decidido. Chegando a São Luís (1652), passou a desenvolver notável trabalho nas missões do Maranhão e Pará. Introduziu alguns instrumentos musicais nas escolas e nos colégios da Companhia [...]. Além disso, o padre Vieira desenvolveu os corais em muitas aldeias (1980, p. 41-42).

Ao contrário dos indígenas, o povo negro não era aldeado pelos missionários. Apesar da falta de informações precisas sobre a vida e os costumes dos negros no Pará, sabe-se que estiveram sempre próximos de seus senhores:

Os negros permaneciam tutelados pelos senhores brancos. Ao contrário dos índios, aldeados pelos missionários, os negros não tinham direito ao aldeamento: seus mocambos ou quilombos eram ilegais e deviam ser destruídos [...]. A vida nos engenhos e fazendas era bastante afanosa para os servos e os escravos (SALLES, 1980, p. 44-45).

Na rotina precária e difícil da colônia, o escravo era um trabalhador polivalente, encarregado de toda sorte de ofícios, como sapataria, alfaiataria, tecelagem e carpintaria. Alguns senhores ofereciam semanalmente o que se chamava de “um dia de fazer”, para trabalharem em proveito próprio. Salles explica, no entanto, que a maior parte, contrariando os preceitos religiosos, facultava-lhes essa licença nos “dias de guarda”, dias esses em que os negros aproveitavam para dançar seu batuque. O batuque, revelam algumas crônicas, era acompanhado “apenas de tambor e de uma cantoria que se ouvia muito longe” (1980, p. 47).

Ao longo dos anos, a opressão acabou por tornar negros e índios solidários à mesma luta social, possibilitando certa unidade aos ritos populares da Amazônia. Há indícios de que a pajelança cabocla, por exemplo, “praticada na Amazônia com expansão para o meio norte, até o Piauí, começou a ser mediatizada pelos ritos africanos a partir mesmo dos tempos coloniais” (SALLES, 1980, p. 50). Nesse período, índios e negros aprendiam música europeia e tocavam instrumentos europeus, como violas, rabecas e flautas.

Durante o primeiro Século da colonização na Amazônia, as atividades musicais eram restritas ao ambiente religioso. A partir de 1719, a criação do bispado do Pará modificou radicalmente a prática de música nas igrejas de Belém. Como relata Salles, uma nova diocese foi instalada solenemente em 1721. Em 1724, chegou ao Pará D. Bartolomeu do Pilar, que criou “apreciável corpo artístico” para garantir a “pompa das cerimônias religiosas” (1980, p. 64).

Um dos músicos atuantes na diocese, Lourenço Alvares Roxo de Ptoflix, entrou para a história como fundador, em 1735, da *schola cantorum*. A escola é reconhecida como o primeiro estabelecimento de ensino musical do Pará e, como sinaliza Salles, pode até ter sido a primeira do Brasil.

A partir do estabelecimento da sede do governo do Estado do Maranhão e Grão-Pará em Belém, em 1751, ocorreram significativas mudanças políticas e sociais. A segunda metade do século XVIII registra a ocorrência de bailes e aumento da prática musical na cidade. Havia, inclusive, conjuntos instrumentais compostos exclusivamente por escravos. Pouco tempo depois, em 1775, sob projeto de Antônio José Landi, foi construída a Casa da Ópera. Pouco se sabe sobre suas características arquitetônicas, porém os registros evidenciam que ali ocorreram apresentações de “árias, tragédias, comédias, dramas e óperas” (SALLES, 1980, p. 94). A Casa da Ópera funcionou regularmente até 1812.

Na década de 1850, intensificou-se o movimento das companhias viageiras. Todo o Brasil passou a oferecer pontos de apoio para as atividades teatrais, “cuja circulação tornou-se grandemente facilitada pela entrada em cena, nos tempos modernos, do navio a vapor”:

Do Rio de Janeiro a Belém, esses pontos de apoio – Teatro São João, em Salvador; Santa Isabel, no Recife; São Luís, na capital maranhense; e teatro Providência, no Pará – tornaram-se indispensáveis para a formação e consolidação dessa espécie de rede nacional de arte, que deverá apresentar bons resultados artísticos e comerciais em épocas posteriores, quando as empresas se transformarem em companhias solidamente constituídas (SALLES, 1980, p. 180).

A possibilidade de circulação fez com que Belém se desenvolvesse artisticamente. Criou-se um comércio de música e instrumentos musicais na cidade, além da formação de um “corpo próprio de atores, cantores, declamadores e recitalistas” (SALLES, 1980, p. 184). A inauguração do Theatro da Paz, em 1878, é também um atestado das condições propícias para o desenvolvimento musical de Belém durante o século XIX.

No que se refere propriamente ao Choro, Salles aponta, nesse mesmo período, o surgimento no Pará, assim como em quase todo o extremo Norte e Nordeste, de grupos musicais amadores que se organizavam em “pequenas orquestras populares”. As orquestras ganharam o nome de “pau-e-corda” porque “reuniam instrumentos de cordas e de madeiras, constituindo-se numa réplica quase perfeita dos grupos chorões cariocas” (1980, p. 279). Dos salões para as ruas, o “pau-e-corda” acompanhava cantores seresteiros e recriava “os velhos ritmos, assim como os novos, importados da Europa ou de outras regiões do país. E o tempo favorecia a geração de criadores locais” (SALLES, 1980, p. 283).

Deste momento em diante, do Rio de Janeiro para todas as regiões do país, transitando por diferentes contextos sociais, o Choro foi executado por músicos de origens erudita e popular. O período que abrange a sexta geração de chorões, entre 1975 e 1984, coincide, no Pará, com o surgimento de um espaço que se tornou referência para a prática local até os dias de hoje: a Casa do Choro, em 1979.

No ambiente de ressurgimento e renovação do Choro desenvolvido na década de 1970, Moraes chama a atenção para a importância do Projeto Pixinguinha, idealizado pelo compositor e produtor musical brasileiro Hermínio Bello de Carvalho, que durante 13 anos ocupou o cargo de diretor adjunto da Divisão de Música Popular Brasileira da Fundação Nacional de Artes - FUNARTE. O projeto consistia em um programa de resgate da música popular brasileira mediante publicações de livros, monografias, partituras e realizações de espetáculos musicais. O Projeto Pixinguinha, como explica a autora, apresentava

para todo o Brasil músicos profissionais e lançava novos nomes, tanto nacionais quanto locais, no seguinte esquema: um nome conhecido, um nome “esquecido” e um novo nome. Esses “shows” não aconteciam somente nas capitais, mas também no interior, a preços populares [...]. Em Belém, apresentaram-se nomes como Dona Ivone Lara, Radamés Gnattali, Joel Nascimento, Elizeth Cardoso, Paulo Moura e Altamiro Carrilho (2004, p. 90).

O projeto estimulou, em todo o território nacional, a prática musical e a criação de espetáculos regionais. Em Belém, Moraes destaca dois eventos substanciais para a afirmação do Choro paraense na esteira do Projeto Pixinguinha: a inauguração da Casa do Choro e o Projeto Jayme Ovalle, realizado no Theatro da Paz.

Localizada na Rua Honório José dos Santos, número 556, no bairro do Jurunas, a Casa do Choro surgiu por iniciativa de Aldemir Ferreira da Silva, que intencionava estimular a atividade dos chorões e ampliar a divulgação da música produzida no Pará.

Em depoimento resgatado por Moraes, o criador do espaço manifestava certo incômodo com “o choro curtido por grupinhos fechados e sofisticados”. Para ele, “o choro é do povo e deve ser tocado assim como fazemos, no fundo do quintal” (SILVA apud MORAES, 2004, p. 91). A autora esclarece que, quando criticava os chamados “grupinhos fechados”, Aldemir provavelmente fazia referência ao ambiente do Theatro da Paz, onde ocorriam as apresentações do Projeto Pixinguinha, no final dos anos 1970. Aldemir reivindicava um lugar, em sua compreensão, mais apropriado ao movimento do Choro estabelecido nos subúrbios de Belém — onde estava situada, aliás, a Casa do Choro que ele acabara de criar.

Ciente de que o lugar do Choro é múltiplo como os aspectos de sua constituição e de que, apesar de não estar livre de críticas, o Projeto Pixinguinha promoveu diálogos importantes entre os agentes musicais daquele período — tendo, inclusive, possibilitado a participação especial do célebre conjunto Época de Ouro, que estava na cidade por ocasião do Projeto Pixinguinha, na inauguração da Casa do Choro —, Moraes destaca um trecho do

prefácio do livro “Choro”, de Henrique Cazes, escrito pelo antropólogo e pesquisador musical Hermano Vianna:

O subtítulo do livro de Cazes, *Do Quintal ao Municipal*, deve ser entendido entre aspas, mais como uma alusão à visão tradicional da história do Choro. Do quintal ao municipal sim, mas também de volta ao quintal, num movimento de ida e vinda (não se sabe ao certo qual é o território de “origem”) que confunde muitas noções pré-estabelecidas, como a de alta e baixa cultura, ou erudito e popular (VIANNA apud MORAES, 2004, p. 91).

O fato é que a história do Choro no Pará, assim como em outros lugares do Brasil, perpassa os eventos de gala e a intimidade dos quintais. Nas décadas de 1970 e 1980, além de bares, clubes sociais e programas de rádio, as casas de família também abrigavam reuniões de chorões. Por exemplo, na casa do Dr. Elzman (conhecido como Tio Conso) e de D. Nazaré Bittencourt, muitos amantes do Choro, entre os quais os célebres músicos Vaíco e Catiá, “entravam pela madrugada tocando e cantando”. A casa de Amazonense da Costa, então primeiro oficial do Cartório do 2º Ofício de Registro de Imóveis de Belém, também reunia artistas do segmento: “homem de posses, (da Costa) dava-se ao luxo de ter seu próprio grupo, do qual era o “maestro”, responsabilizando-se pelo pagamento de seus músicos” (MORAES, 2004, p. 94).

1.2.1. Da Casa do Choro

Ativa de 1979 a 1983, a Casa do Choro era uma construção em estilo colonial que abrigava, na entrada, uma galeria de arte com obras de artistas paraenses. O projeto de Aldemir Ferreira da Silva, como descreve Moraes, era fazer desse espaço um centro cultural e turístico para reunir “artistas de todas as áreas, músicos, pintores, desenhistas, cartunistas” (2004, p. 96).

Fotografia 1 – Roda na Casa do Choro (1979-1983).



Fonte: Acervo da família Ferreira da Silva (sem data).

Depois da galeria, havia o bar e o quintal, onde os artistas formavam uma roda, à sombra de um jameiro. O time de instrumentistas exclusivo da casa ficou conhecido como grupo Gente de Choro, cuja primeira formação

contava com Gersino Pacheco e Adamor Ribeiro (bandolim), Gilson Rodrigues (cavaquinho e bandolim), Everaldo Pinheiro e Aldemir (violão 6 cordas), Gerardo (violão 7 cordas), Mestre Paulo (pandeiro), Pedrinho (Conga), Laureano (flauta), substituído depois por Yuri. Com seu repertório tradicional, o Grupo tinha como meta principal a defesa, o resgate e a preservação do gênero Choro (MORAES, 2004, p. 96).

Moraes (2004) sublinha, contudo, que despontou na cidade, antes mesmo do grupo Gente de Choro, o Bando da Estrela, cujos integrantes são considerados a primeira geração de chorões de Belém.

Surgido em 1938, a partir da reunião de alunos do Colégio Estadual Paes de Carvalho, então Ginásio Paraense, na Praça Dom Pedro II, no bairro da Campina, o grupo era formado por “Edyr Proença (*crooner* e pandeiro), Newton Paranhos (violão), Herald Moraes (violão), Paulo César Paranhos (violão), Sidônio Figueiredo (violão) e Delival Nobre (cavaquinho)” (OLIVEIRA, 2000, p. 253). Em entrevista para o documentário “Musicando no Pará - Histórias e Opiniões”, o radialista Edgar Augusto, filho de Edyr Proença, enfatiza que o Bando da Estrela foi motivo da primeira gravação de um disco, isto é, de um trabalho fonográfico profissional, na cidade de Belém (VICARI, 2017).

No livro “Choro do Pará 10 anos: Reminiscências”, de Verena Brito, em fase de finalização, Paulinho Moura relembra que a Casa do Choro foi sua porta de entrada para este gênero. Lá, ele conheceu músicos fundamentais para a história do Choro no Estado, tais como Catiá, Sabará e Adamor do Bandolim, e começou a tocar profissionalmente:

Em 1979, Aldemir Ferreira abriu a casa do choro lá na Honório com a Caripunas. Aldemir Ferreira era um bancário fascinado por música, gostava de música, tocava violão bem pra caramba, cantava divinamente, mas não era músico profissional. A curtição dele era tocar. Eu comecei a frequentar essa casa para tocar choro (MOURA apud BRITO, 2017, p. 50-51).

Moura conta que sua história com o violão de sete cordas começou — quase trinta anos antes de ele se tornar coordenador e facilitador do Projeto Choro do Pará — graças a um instrumento que pertencia a Aldemir Ferreira:

Logo que o Aldemir Ferreira morreu, nosso amigo Carlos “Buchecha” Meirelles estava com um violão de sete cordas do Aldemir na casa dele. O Aldemir tinha um violão de sete cordas, só que ele não tocava. Esse violão foi feito pelo João Bezerra, um *luthier* que morava na Passagem União. O Buchecha me emprestou esse violão e disse “— olha, Paulo, esse violão é do Aldemir. Toma aí, dá uma estudada, já que você quer estudar violão sete cordas, tá aqui.” E foi assim que eu comecei a estudar violão sete cordas. Em 1985, formamos um grupo, o “Corta Jaca”, eu, Yuri Guedelha, Buchecha, Nelsinho, Biratan Porto e o Meninéa, que entrou depois (MOURA apud BRITO, 2017, p. 51).

Emílio Meninéa, ex-integrante do grupo Corta Jaca e hoje também facilitador no Projeto Choro do Pará, explica que

O pessoal sabia Choro em Belém, mas não tinha onde tocar. A Casa do Choro era o lugar... Aquilo fervilhava. Tinha solista, violonista, pandeirista... Todo mundo no afã de aprender mesmo. De repente, o Aldemir faleceu e nós ficamos tocando esporadicamente, na casa de um e de outro (Entrevista realizada em 10.03.2018).

Gilson Rodrigues, bandolinista e cavaquinhoista — além de proprietário da Casa do Gilson, estabelecimento sucessor da Casa do Choro —, lembra por que Aldemir e a turma dos chorões vislumbraram a necessidade de abrir um espaço próprio dedicado ao Choro:

a gente andava por aí, nos bares, para tocar [...] A gente notava que os donos dos bares não gostavam muito não, pensavam que a gente era de baderna, mas não era nada, era só música de “primeiro mundo”, vamos dizer assim, de primeira linha. Aí, surgiu a ideia de fazer uma casa para tocar esse tipo de música e o único que podia fazer era o Aldemir. Ele não tinha dinheiro, mas tinha como conseguir. Nós fizemos ele vender uma casa, vender um carro que ele tinha. Depois ele comprou de novo. Aí, ele comprou uma casa na Honório José dos Santos, que foi a primeira casa de choro aqui em Belém [...] Ele comprou a casa reformou a casa todinha. A casa tinha um quintal assim, grande, e lá nós começamos a primeira casa de choro de Belém (RODRIGUES apud BRITO, 2017, p. 64-65).

Gilson recorda com pesar a ocasião em que a Casa do Choro fechou suas portas, em virtude da morte de Aldemir:

Passou o primeiro ano, o segundo, no terceiro ano, infelizmente, ele [Aldemir] foi de férias lá para Santarém, teve um derrame, não aguentou e morreu. Ele era novo, tinha 36 anos naquela época, mas era um farrista de primeira. Bebia, mas bebia bem, não era desses de fazer besteira. Ele estava sempre firme, nunca o vi embriagado. E voltamos para a estaca zero de novo. Ficamos sem a casa, porque na época a mulher dele não quis mais levar pra frente, e não era mesmo pra levar. Isso é só para quem gosta mesmo dessas coisas (RODRIGUES apud BRITO, 2017, p. 65).

Todos os depoimentos comprovam que apesar do curto período de atividades, a Casa do Choro foi o berço de uma importante geração de músicos do Pará. O espaço oportunizou encontros valiosos entre instrumentistas, compositores e cantores de diferentes lugares do Brasil e “da prata local”. Além dos já mencionados, é possível citar também Paulinho da Viola, Raphael Rabello, Odette Ernest Dias, Joel Nascimento, Ruy e Paulo André Barata, Edyr e Celeste Proença, Chico Senna e Antônio Carlos Maranhão (MORAES, 2004).

Nos anos seguintes ao fechamento da Casa do Choro, os músicos que gostavam de Samba também passaram a frequentar, nos fins de semana, a Casa de Samba Renasci, no bairro do Telégrafo, “onde também se podia tocar choro” (MORAES, 2004, p. 97).

1.2.2. Do Projeto Jayme Ovalle

Realizado no período de 23 a 27 de junho de 1980, no Theatro da Paz, o Projeto Jayme Ovalle foi uma iniciativa dos mediadores culturais Pelágio Gondim e Ronald Junqueiro, efetivada pela Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo do Estado do Pará - SECDET.

Aos moldes do Projeto Pixinguinha, o evento tinha como objetivo, conforme divulgado no jornal O Estado do Pará em 1980 e citado por Moreira:

incentivar a profissionalização dos grupos musicais existentes e atuantes na cidade e promover a formação de novos grupos. De outro lado, a realização do evento pretendia oferecer mais uma oportunidade de mostra para a produção musical local, visando estreitar a relação do público com os artistas locais, pois os shows ficavam em cartaz durante uma semana (2014, p. 77).

O nome do projeto era uma homenagem ao músico paraense Jayme Rojas de Arajón y Ovalle, que nasceu em Belém, no ano de 1894, e obteve reconhecimento nacional ao se estabelecer na cidade do Rio de Janeiro e “conviver com personagens importantes da música brasileira, como João da Baiana e Chiquinha Gonzaga, chegando mesmo a assistir aos primeiros momentos do samba” (MOREIRA, 2014, p. 79).

A ocorrência do Projeto Jayme Ovalle representava, para os integrantes do meio musical daquele período, uma oportunidade de consolidação da música feita no Pará:

Tratava-se de uma mostra de Música Popular Paraense, termo que aparece no cartaz de divulgação da programação mensal do Teatro da Paz. Disso se pode inferir que naquele momento já se tinha — institucionalmente — uma música popular paraense. O sentido dessa afirmação é que, assim, se apresenta uma proposta musical diferente em relação à Música Popular Brasileira, haja visto que o cartaz do evento mostra as duas nomenclaturas (MOREIRA, 2014, p. 91-92).

As atrações que subiram ao palco do Theatro da Paz pelo Projeto Jayme Ovalle foram os grupos: Patchuli, Madeira-Mamoré, Zanê Mborahy Abyara, Ave da Terra, Sol do Meio Dia, Nativo, Ver-o-Peso, Qualquer Coisa, Protfliz 80, Ytaã, Metal Leve e Gente de Choro. Moreira chama atenção ao fato de que, nesse momento de afirmação da música no Pará, os nomes dos grupos celebravam as referências locais: “dos onze grupos citados, cinco têm em sua identificação termos explicitamente ligados às questões regionais” (2014, p. 78).

Fotografia 2 – Participação do grupo Patchuli no projeto Jayme Ovalle (1980).



Fonte: MOREIRA, 2014, p. 83. Imagem originalmente publicada no jornal O Estado do Pará.

Apesar da importância do Projeto Jayme Ovalle para a consolidação do movimento do Choro em Belém, Silva pontua que a maior parte das atrações tocou para plateias vazias, por “falta de divulgação” ou pelo fato de que o Theatro da Paz, segundo alguns músicos, era “muito suntuoso” e por isso incapaz de atrair o “público mais modesto” (1999, p. 23).

Fotografia 3 – Participação do Sol do Meio Dia no projeto Jayme Ovalle (1980).



Fonte: MOREIRA, 2014, p. 103. Imagem originalmente publicada no jornal O Estado do Pará.

Ainda assim, por ter envolvido um número expressivo de artistas e estimulado a criação de novos grupos, o projeto impulsionou que “os músicos de Choro no Pará iniciassem um movimento mais caloroso em torno de seu gênero preferido” (MORAES, 2004, p. 93).

1.2.3. Da Casa do Gilson

Em 1987, a lacuna deixada por Ademir Ferreira da Silva e a Casa do Choro estimulou que o músico Gilson Rodrigues, integrante do Gente de Choro, criasse a Casa do Gilson. O novo espaço ampliou o círculo do Choro em Belém, ao reabrir a roda para que

antigos e novos chorões pudessem trocar ideias musicais e “colocar em dia” (no sentido de que o aprendizado é feito informalmente, um olhando o outro tocar) todos os antigos e novos Choros. [...] Percebemos que, nas rodas de Choro, as distinções entre profissionais e não profissionais é eliminada pelo democrático exercício do Choro, onde cada um faz o que sabe e aprende tocando (MORAES, 2004, p. 97).

Em depoimento a Brito (2017), Gilson Rodrigues conta que, durante os 18 anos que serviu à Marinha, estabeleceu contato com gente que tocava Choro e “vendo esse movimento, resolveu comprar um violão e um cavaquinho na cidade de Fortaleza”. Instrumentista autodidata, ele adquiriu, pouco tempo depois, no Rio de Janeiro, um bandolim:

Nunca estudei música. Eu mesmo tive que criar minha técnica, comprei instrumento, comecei a aprender e voltei pra Belém. Aqui eu já conhecia o pessoal, comecei a me

“enfronhar” no meio do pessoal. Foi aí que conheci o Adamor do Bandolim, conheci o Pacheco, Jordão que tocava violão de sete cordas, o Everaldo Pinheiro, pai da Andréa Pinheiro, que é professor de violão, e muita gente que é ligada a esse mundo (RODRIGUES apud BRITO, 2017, p. 64).

Também por influência musical do pai, Gilson tinha o costume de se reunir com os amigos em frente à sua casa, em noites de luar, para tocar Choro. Cerca de quatro anos depois do fechamento da Casa do Choro, essas reuniões cresceram e se profissionalizaram:

Aquele pessoal que frequentava a Casa do Choro, basicamente eram artistas, jornalistas, um pessoal ligado à arte, né? Esse pessoal começou a descobrir que a gente estava fazendo umas reuniões por aqui e começou a aparecer aos domingos também. De repente, disseram: “— Gilson, tu tens esse espaço aqui, por que tu não cobres um pedaço e monta igual como era na Casa do Choro, igual como era na casa do Aldemir?” (RODRIGUES apud BRITO, 2017, p. 66).

Em funcionamento até os dias de hoje, a Casa do Gilson se tornou um “objeto memorável para quem pesquisa e estuda o Choro” (BRITO, 2017, p. 67). Sobre o período inicial desse espaço, popularmente chamado de Bar do Gilson, Emílio Meninéa recorda que

Quando o Gilson abriu o espaço, aglutinou de novo a turma que frequentava a Casa do Choro. Todo mundo veio, só que dessa vez com mais conhecimento, mais experiência. A troca de ideias foi maior, porque se tornou uma casa de referência nacional e o pessoal que vinha de fora para cá também trazia informação. A gente prestava atenção, absorvia tudo o que era possível (Entrevista realizada em 10.03.2018).

Localizada na Travessa Padre Eutíquio, número 3172, no bairro da Condor, a Casa do Gilson contabiliza três décadas de atuação. Entre pequenas reformas e a revitalização completa do espaço — viabilizada pelo edital Prêmio Funarte de Programação Continuada para a Música Popular 2015, da Fundação Nacional das Artes, FUNARTE —, o local tem servido de palco para apresentações de grandes artistas locais e nacionais, como Hermeto Pascoal, Hermínio Bello de Carvalho, Cristina Buarque, Beth Carvalho e Sivuca.

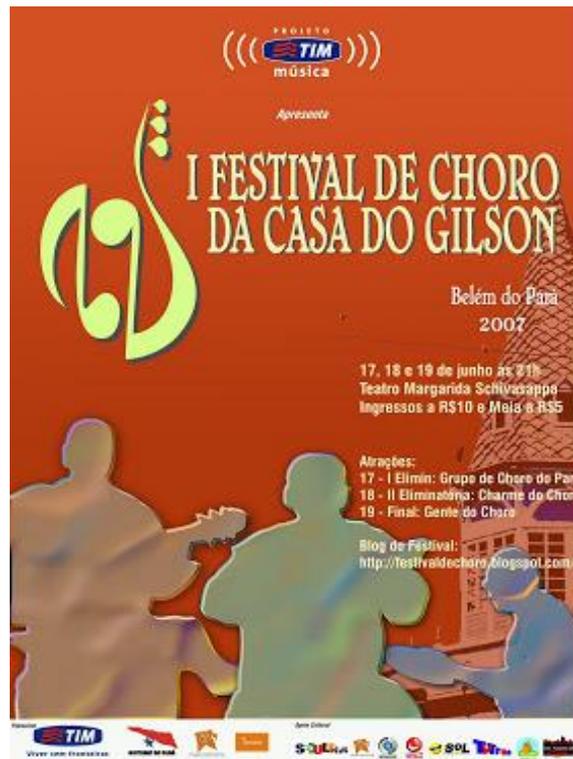
Fotografia 4 – Roda de Choro na Casa do Gilson (2017).



Fonte: Acervo Gilson Rodrigues (2017).

O público que frequenta os espetáculos e Rodas de Choro da Casa do Gilson tem acesso a um repertório musical que vai dos clássicos às composições inéditas de artistas paraenses. Como reconhecimento ao papel de incentivadora do movimento do Choro no Pará, a Casa do Gilson batizou, em 2007, o primeiro festival voltado exclusivamente ao gênero na região norte do país. Intitulado I Festival de Choro da Casa do Gilson, o projeto resultou em um álbum gravado ao vivo no Teatro Margarida Schiwazzappa, reunindo as 12 composições classificadas para a grande final.

Fotografia 5 – Cartaz do I Festival de Choro da Casa do Gilson (2007).



Fonte: *Blog do violonista e compositor Jorge Bonfá*¹.

Em 2017, por ocasião do aniversário de 30 anos, a Casa do Gilson foi o tema de um documentário produzido pela TV Cultura do Pará. O filme “Casa do Gilson - Casa de Amigos” tem direção de Guaracy Britto e conta com a participação de 48 músicos do segmento do Choro no Estado do Pará.

¹ Disponível em: <<http://jorgebonfa.blogspot.com.br>> Acesso em Out. 2017.

Fotografia 6 – Cena do documentário “Casa do Gilson, Casa de Amigos” (2017).



Fonte: Portal Cultura².

Para Meninéa, trata-se de um espaço comprometido com

o engajamento na luta pela preservação do gênero, além da formação de novos músicos de Choro, na relação mestres alunos e alunos atuais mestres, bem como pesquisa, resgate e difusão de choros de compositores paraenses (apud MORAES, 2004, p. 97).

Em linhas gerais, podemos afirmar que uma iniciativa como o Choro do Pará não seria possível sem o legado da Casa do Gilson, cuja resistência em favor do gênero, há mais de três décadas, não só é um porto seguro, como abre caminhos e amplia a voz dos artistas deste segmento. Dispor de um espaço como esse, que favorece o “estabelecimento de intercâmbio e de trocas”, é o que permite à cidade de Belém “realimentar os músicos e favorecer a renovação a partir da atualização” (MORAES, 2004, p. 98).

1.3. Do Projeto Choro do Pará

No começo de sua carreira artística, como citado anteriormente, o violonista e compositor Paulinho Moura integrou o grupo Corta Jaca, do qual também fez parte o percussionista Emílio Meninéa. Este conjunto fez florescer em Belém, nas palavras de Moraes, um trabalho de música instrumental e regional, “apontando para a modernização do Choro” (2004, p. 94-95).

² Disponível em: <<http://www.portalcultura.com.br/node/49083>> Acesso em Out. 2017.

Fotografia 7 – Paulinho Moura, um dos criadores do Projeto Choro do Pará.



Fonte: Acervo do autor (2017).

Envolvido em diversos projetos acerca deste gênero musical e colaborador da Casa do Gilson até hoje, Moura vislumbrou, em 2005, a necessidade de uma iniciativa voltada à transmissão dos saberes do Choro. Ele explica que, antes do Choro do Pará,

quem quisesse aprender Choro [no Pará] tinha que conhecer alguém mais velho, ir a uma roda ou frequentar um lugar onde se tocasse. No caso, tinha a Casa do Choro, onde eu frequentei desde 1979, e depois a Casa do Gilson. Esse era o único jeito [...] Nas escolas de música, tocava-se mais música erudita. O Choro, que é um tipo de música mais popular, não era evidenciado nas escolas (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Suas inquietações coincidiram, naquele mesmo ano, com o chamado de Jaime Bibas, Professor da Universidade Federal do Pará (UFPA), para a elaboração de um projeto de música instrumental vinculado ao Instituto de Artes do Pará (IAP) — um mecanismo cultural do governo do qual Bibas acabaria por se tornar presidente no final dos anos 2000.

O Choro do Pará, segundo Jaime Bibas, não existiria se não fosse o desejo de Maria Regina Maneschy — presidente do IAP na gestão imediatamente anterior à dele — de realizar uma revista de arte. Na época, a internet já estava se popularizando e Bibas sugeriu à amiga, a fim de evitar os altos custos de impressão, que fizesse uma revista virtual:

Ela [Maria Regina] gostou da ideia, mas pediu para eu formatar um projeto do que significaria essa revista, para ser levado ao conselho deliberativo do IAP, formado por pessoas de fora da instituição, inclusive o Luiz Pardal. Eu levei o projeto, apresentei ao conselho, todos gostaram e deram o aval, mas, quando eu tava formatando essa revista, eu fiquei pensando... Se o IAP trabalhava com artes, podíamos fazer não uma revista assim, com partes: "música", "artes plásticas" etc. Então eu fiz um projeto de uma revista virtual dedicada exclusivamente à música (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Tratava-se de um projeto editorial, segundo Jaime Bibas, dedicado à música instrumental. A proposta era começar pelo Choro:

Falei com a Maria Regina sobre a ideia de começar com o Choro e ela disse: “— Sim, vamos fazer!” Ela conhecia mais ou menos a cena, já tinha ido à Casa do Gilson. [...] Chamei o Yuri [Guedelha] em casa, ele veio e eu disse: “— Preciso da tua ajuda para um projeto.” Yuri falou: “— Eu faço, pode deixar comigo.” Mas não fez. Passou um tempo, uma, duas, três semanas, a Regina já tinha aprovado o projeto no conselho e nada disso “sair”. Aí eu desisti do Yuri. Eu disse: “— Regina, eu vou chamar o Paulo Moura, por causa da relação dele com o Choro, com o violão.” O Paulo Moura trouxe o Meninéa para conversar [...] Ele e o Meninéa formataram um projeto que, na verdade, já era um projeto de Choro com as características do que é o Choro do Pará. Trouxemos um pessoal de uma escola de choro do Rio, a Escola Portátil, para as primeiras oficinas [...] Ainda não tinha esse nome, Choro do Pará. Esse nome surgiu depois (Entrevista realizada em 22.10.2017).

O estímulo para o projeto ter crescido e se estabelecido, segundo Moura, foi o sucesso alcançado nessas oficinas:

Em 2005, o Bibas chamou para ministrar *workshops* em Belém os diretores do Instituto Jacob do Bandolim, Sérgio Prata e Déo Rian, que foi aluno de Jacob, e o setecordista paraense Luiz Otávio Braga [...]. Eles vieram ministrar esses *workshops* e o Bibas esboçou a vontade de fazer um laboratório no ano seguinte. Nós fizemos o primeiro módulo do laboratório e depois ele pediu: “— Vamos fazer mais?” Fizemos mais quatro e, no final do ano, teve a apresentação. Foi daí que começou o Choro do Pará (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Pioneiro no Estado do Pará, o projeto esbarrou, no primeiro momento, em dificuldades relativas à inexperiência com o ensino formal do Choro, como relata Moura:

A gente nunca tinha feito um direcionamento para o Choro, então o começo foi meio “improvisado”. Eu passava a harmonia dos Choros e passava as “baixarias” em forma de tablaturas. A gente tinha poucas partituras, mas tínhamos *playback* também, o que ajudava (Entrevista realizada em 22.10.2017).

As dificuldades puderam ser superadas, conta Jaime Bibas, pelo grande interesse que o projeto despertou:

Eu não esperava que esse projeto fosse despertar tanto interesse na moçada nova que estava começando a tocar, começando a se interessar por música. Foi até uma coisa interessante, porque o Conservatório Carlos Gomes acabou nos ajudando nessa história, já que eles não tinham essa história com a música popular, só com a música erudita. As dificuldades foram todas superadas porque a Maria Regina acreditou no projeto e pôde ajudar a viabilizar, através de recursos, a vinda dessa turma de fora para cá. Ela se sentia dentro do projeto também e se identificou com a história do Choro. Ela passou a ser considerada uma incentivadora também, além de mim (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Por ter participado diretamente da fase de elaboração e ter se envolvido na organização das primeiras oficinas, Jaime Bibas não se sentiu à vontade, ao se tornar presidente do IAP, para prosseguir o projeto em sua gestão. Moura conta que

Quando o Bibas assumiu a Presidência do IAP, em 2007, se não me engano, ele ficou com receio de manter o projeto lá, porque iam dizer que ele estava se “auto

apadrinhando". Ele pediu, então, para que eu tocasse em frente. Foi aí que eu procurei o CENTUR [antiga Fundação Cultural Tancredo Neves, hoje Fundação Cultural do Pará]. O presidente era o Gerson Araújo. Propus que déssemos continuidade ao projeto por lá, e o Gerson topou (Entrevista realizada em 09.03.2018).

Desde 2006, o Choro do Pará é realizado com o apoio conjunto de mecanismos culturais do governo do Estado. O projeto começou no Instituto de Artes do Pará (IAP), depois passou para a Fundação Tancredo Neves (atual Fundação Cultural do Pará). Atualmente, as oficinas contam com o apoio da Fundação Curro Velho (Casa da Linguagem) e têm lugar “na Casa das Artes (antigo IAP) sob a administração geral da Fundação Cultural do Pará (FCP)” (BRITO, 2017, p. 69).

O Choro do Pará, como sintetiza Monteiro, tem por objetivos:

Gerais: a) alavancar o movimento do Choro em nosso Estado, promovendo oficinas e apresentações; b) criar a primeira Orquestra de Choro no Norte do país. E como objetivos específicos: a) realizar oficinas de percussão, violão de seis e sete cordas, cavaquinho e instrumentos de solo (bandolim, flauta, saxofone, etc.), específicas para o gênero Choro, visando o aperfeiçoamento dos músicos amadores e profissionais da nossa terra; b) realizar práticas de grupo e apresentação em espaço público, visando a formação de plateia para o gênero Choro (2013, p. 27).

Ministradas por músicos com vasta experiência na prática do Choro, as oficinas do projeto fornecem informações sobre a história deste gênero musical e a obra de compositores locais e nacionais, além de incentivar a experiência profissional por meio das apresentações anuais da Orquestra Choro do Pará. Os concertos marcam o encerramento dos módulos.

Consciente do papel que o Projeto exerce no que toca à modificação da realidade social através da música, Paulinho Moura conta que, depois de 12 anos de atividades, o Projeto Choro do Pará ainda pretende dar passos mais largos nessa direção: “em alguns módulos, na pré-produção dos módulos, nós fazemos palestras e oferecemos *folders* nas escolas de música. Eu creio que, a partir do ano que vem, a gente vai intensificar isso” (Entrevista realizada em 22.10.2017).

A inscrição é totalmente gratuita e a exigência básica para fazer parte do Choro do Pará, além de ter seu próprio instrumento, é que o aluno apresente, nas palavras de Carlos “Bucheça” Meirelles, uma “percepção musical razoável”. De outro modo, segundo o facilitador nas oficinas de cavaquinho, o aluno dificilmente será capaz de continuar no Projeto (Entrevista realizada em 05.09.2017).

O perfil dos participantes do Choro do Pará é bastante diversificado, como descreve Paulinho Moura:

Tem alunos que são das faculdades, que querem estudar o gênero Choro mesmo. Tem alunos que são músicos avulsos, que nunca frequentaram escolas, assim como

tem alunos do Conservatório Carlos Gomes, da Escola de Música da Universidade. É bem heterogêneo. E assim como nós temos meninos de 12 e 13 anos, temos também senhores e senhores de 60 anos (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Assim como a faixa etária, Moura observa que o público do Projeto também é heterogêneo no que se refere à classe social e à procedência:

Geralmente, são pessoas da região metropolitana de Belém, mas já teve aluno que vinha de lá de Santa Bárbara. Tem gente que vem de Marituba, que é região metropolitana entre aspas. Já é outro município [...] Tem gente que tem condições e tem gente que não tem condições nem de comprar seu próprio instrumento, que traz seu instrumento emprestado ou deteriorado. Por várias vezes a gente ofertou instrumentos aqui, tanto de percussão quanto de cordas. E até mesmo de sopro, para alguns alunos. A gente fazia uma campanha na Fundação Curro Velho, para arrecadar instrumentos. Tinha lá, por exemplo, um clarinete que ninguém usava. Um aluno daqui precisava muito de um clarinete. Pedi para a direção, e a direção doou. Tinha outro aluno talentosíssimo, que tocava violão de sete cordas. Conseguimos um "violãozinho" para ele. Pandeiro... A gente já doou uns quatro, cinco pandeiros. Às vezes eu doo, às vezes o Meninéa, às vezes a própria Fundação (Entrevista realizada em 09.03.2018).

A Casa das Artes, onde atualmente são ministradas as oficinas do Choro do Pará, fica na Praça Justo Chermont, 236, ao lado da Basílica de Nossa Senhora de Nazaré. Na teoria, o planejamento anual do Projeto estabelece a realização de quatro módulos, com carga horária de 36 horas cada, acrescidas de mais 3 horas para as apresentações da Orquestra. Porém, como veremos no Capítulo III, esta programação está sujeita a alterações. Quando as atividades em cada uma das oficinas são concluídas, ocorrem ensaios com todos os naipes de instrumentos ao mesmo tempo. Sobre a estrutura do espaço, os facilitadores confirmam que há salas específicas para cada oficina, mas que também ocorrem práticas em grupo.

Fotografia 8 – Casa das Artes.



Fonte: *Site* da Fundação Cultural do Pará³.

³ Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/images/ascom/materias/88415_285822.jpg> Acesso em Out. 2017.

Fotografia 9 – Fachada da Casa das Artes.



Fonte: Acervo do autor (2018).

Bucheche revela que existe o desejo de ampliar a carga horária das oficinas, de modo a oferecer também conteúdos teóricos, como Harmonia e outros temas relacionados à atividade musical. O facilitador admite que estes tópicos são vistos “muito superficialmente no projeto, já que são apenas 36 horas mensais” destinadas às oficinas (Entrevista realizada em 05.09.2017).

2. DA TRANSMISSÃO MUSICAL

Como observa Queiroz, a complexidade que permeia a transmissão dos saberes culturais, entre os quais os saberes relacionados à música, faz com os pesquisadores se dediquem a buscar alternativas, em diferentes áreas do conhecimento, para a compreensão mais ampla possível desse fenômeno. Uma área que se mostra cada vez mais próxima do campo da Educação Musical é a Etnomusicologia, tendo em vista que seu foco de abordagem mantém relação “com a dimensão cultural e social que caracteriza as diferentes facetas do fenômeno musical” (2010, p. 113).

Conforme a definição de Merriam (1964), a Etnomusicologia estuda a música *na* cultura, ampliando, posteriormente, o conceito para o estudo da música *como* cultura. Sob esse prisma, é possível conceber a Educação Musical como um universo de formação de valores que deve “não somente se relacionar com a cultura, mas, sobretudo, compor a sua caracterização, ou seja, desenvolver um ensino da música como cultura” (QUEIROZ, 2004, p. 100).

A Educação Musical se aproxima da Etnomusicologia na medida em que, como explica Merriam, “cada cultura molda o processo de aprendizagem segundo seus próprios ideais e valores”⁴ (1964, p. 145, nossa tradução). Assim, a transmissão de música é inseparável da cultura, isto é, do contexto no qual a atividade musical está inserida. Observa-se que, para a análise de processos, situações e contextos de práticas, assimilação e formação musical, utiliza-se o termo “transmissão” ao invés de “ensino” e de “aprendizagem”.

Queiroz explica que este detalhe está relacionado:

com uma perspectiva antropológica do conceito de transmissão, entendendo que ensino e aprendizagem são somente dois entre os múltiplos aspectos que fazem com que um determinado conhecimento seja transmitido culturalmente, de forma mais ou menos sistemática. Nesse sentido, a transmissão musical envolve ensino e aprendizagem de música, mas também abrange valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, conseqüentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico (2010, p. 115).

Compreender este ponto é fundamental para distinguir a educação da escolarização: “a falta de instituições formais de modo algum sugere que a educação, em seu sentido mais amplo, está ausente”⁵ (MERRIAM, 1964, p. 146, nossa tradução). Em suma, a educação permite que competências sejam adquiridas ainda que não se tenha acesso à escolarização,

⁴ [...] each culture shapes the learning process to accord with its own ideals and values.

⁵ [...] the lack of formal institutions in no way suggests that education, in its broadest sense, is absent.

isto é, às instituições formais de ensino.

Blacking considera que a grande contribuição da Etnomusicologia para o conhecimento musical é exatamente “a expansão do saber acerca das possíveis conceitualizações das músicas e da *performance* musical”, revelando

não apenas uma maior variedade de musicalidades na sociedade humana do que geralmente acreditávamos existir, mas também novas e coerentes ideias sobre a organização do som que nem sempre podem ser acomodadas dentro dos parâmetros das análises musicais “científicas” derivadas da experiência de uma tradição musical particular, a música tonal europeia (2007, p. 206).

Nesse sentido, a transmissão musical é considerada parte do processo de socialização, que pode ocorrer

por meio da educação, como quando, por exemplo, um pai ensina seu filho a tocar um instrumento de música; e a escolarização pode ser eficaz em um sistema de aprendizado. Tudo isso, por sua vez, faz parte do processo de enculturação⁶ (idem, 1964, p. 146, nossa tradução).

Por enculturação, do inglês *enculturation*, entende-se o processo definido como “os aspectos da experiência de aprendizagem [...], por meio do qual, inicialmente e na vida adulta, o ser humano alcança competências em sua cultura”⁷ (HERSKOVITS apud MERRIAM, 1964, p. 146, nossa tradução). Em outras palavras, o indivíduo aceita as exigências da cultura em que está inserido e adota valores e comportamentos considerados apropriados ou necessários àquele contexto.

A enculturação é um processo interminável, posto que a cultura é dinâmica e está em constante mudança. Nas palavras de Merriam, “a enculturação persiste através da vida, uma vez que cada geração mais velha deve se ajustar, da melhor forma possível, às mudanças introduzidas pela geração mais nova”⁸ (1964, p. 162, nossa tradução).

Neste caminho, Blacking assegura que se entendêssemos cada vez mais a música no que toca ao seu potencial como força intelectual e afetiva na comunicação, na sociedade e na cultura,

poderíamos usá-la amplamente para melhorar a educação geral e construir sociedades pacíficas, igualitárias e prósperas no século XXI, assim como nossos ancestrais pré-históricos usaram-na para inventar as culturas a partir das quais todas as civilizações se desenvolveram (2007, p. 216).

⁶ [...] it may take place through education, as when, for example, a father teaches his son how to perform on a music instrument; and schooling may be operative in an apprentice system. All these are, in turn, part of the enculturative process.

⁷ “the aspects of the learning experience [...] by means of which, initially, and in later life, [man] achieves competence in his culture”.

⁸ [...] enculturation persists throughout life, since each elder generation must adjust, as best it can, to the changes introduced by the younger generation.

Se, por um lado, é por meio da educação, da enculturação, da aprendizagem que a cultura ganha estabilidade e se perpetua, por outro, é pelo mesmo processo de aprendizagem cultural, sublinha Merriam (1964), que a mudança ocorre e a cultura faz valer seu dinamismo.

A ocorrência de diferentes ambientes musicais, com processos de transmissão de música tão específicos, prova que o fenômeno musical admite universos simbólicos insuspeitados. Só mesmo pela via de reconhecer a música como algo que tem valor em si mesmo, torna-se possível estabelecer, como sentencia Queiroz (2004), um verdadeiro diálogo entre a Educação Musical e a Cultura.

2.1 Do Choro em Belém

No contexto da cidade de Belém, o Choro também teve, em seu processo de consolidação e aperfeiçoamento, a Roda como base para a retenção e a transmissão de conhecimentos musicais. As Rodas de Choro, como já mencionamos, são democráticas no sentido de não estipularem distinções entre profissionais e não profissionais: “cada um faz o que sabe e aprende tocando” (MORAES, 2004, p. 97).

Como observa Alan Merriam, “talvez a mais simples e mais indiferenciada forma de aprendizagem musical ocorra por meio da imitação”⁹ (1964, p. 146, nossa tradução). Frequentadora da Casa do Gilson desde sua abertura, em 1987, a cantora e instrumentista Andréa Pinheiro acredita que o aprendizado por imitação é recorrente na rotina musical “não só na Casa do Gilson, mas em todo o âmbito da música, principalmente do Choro” (Entrevista realizada em 23.10.2017).

⁹ Perhaps the simplest and most undifferentiated form of music learning occurs through imitation.

Fotografia 10 – Casa do Gilson de outrora (Adamor do Bandolim à esquerda).



Fonte: Acervo pessoal Andréa Pinheiro (sem data).

De sua experiência na Casa do Gilson, especificamente, Andréa relata que

os mais velhos que já tocavam, tocavam de ouvido, porque ouviram um Choro, ouviram um disco e começaram a tirar as músicas, e os mais novos foram entrando nas Rodas, porque a Roda de Choro é social, todo mundo participa, todo mundo chega, que nem uma sessão de *jazz* [...] Como a Roda de Choro agrega, as pessoas vão começando a tocar ali naquele meio e aí, acabam tocando de uma forma autodidata, sem um ensino acadêmico, sem conhecer um acorde, sem saber escrever uma partitura ou saber ler. Tocam de ouvido (Entrevista realizada em 23.10.2017).

Prass, reportando-se à transmissão musical em uma bateria de Escola de Samba, explica que, em ambientes assim, o aprendizado ocorre basicamente “através dos sons realizados com os instrumentos ou com a voz, na forma de onomatopeias, ou ainda na expressão do olhar e dos gestos corporais”. A autora enfatiza que a imitação “associada à repetição comporta tanto o processo de mostrar por parte dos ensaiadores ou dos ritmistas mais experientes quanto o de observar e reproduzir por parte do aprendiz” (2004, p. 149).

Assim, o testemunho de Andréa Pinheiro se mostra relevante não só do ponto de vista do observador, mas também do aprendiz. A artista garante que sua relação com o pandeiro — seu segundo instrumento, tendo sido o primeiro o violão — se tornou mais forte por causa do Choro. Ela começou a frequentar as Rodas da Casa do Gilson bem no começo de sua vida musical, quando a estrutura daquele espaço ainda era majoritariamente de madeira e o teto, de palha:

Eu vim de uma família musical. Quando fui para a Casa do Gilson, eu já frequentava Rodas de Choro e Rodas de Samba na casa dos meus tios, na casa do meu avô e na

minha própria casa. Aprendi a tocar pandeiro com um primo meu, o Dedé, que tocava no “Corta Jaca”, que era o grupo de Choro do Yuri Guedelha, do Paulo Moura [...]. Eu andava muito com eles, ia para onde eles fossem tocar e, nessa época, foi o Paulo Moura quem me levou para a Casa do Gilson. Eu já tinha contato com pandeiro antes disso, mas é claro que a Casa do Gilson fomentou muito isso na minha vida. O Choro trouxe uma coisa bem mais forte para a minha relação com o instrumento (Entrevista realizada em 23.10.2017).

Do mesmo modo que acompanhou a trajetória de expoentes do Choro no Estado, como Adamor do Bandolim e Luiz Pardal, Andréa assistiu, em trinta anos de vivências na Casa do Gilson, o surgimento de novos talentos do gênero. A cantora afiança que este espaço, propício à transmissão musical, uma vez que não se restringe ao conhecimento formal, “formou musicalmente muitas e muitas gerações e continua fazendo isso” (Entrevista realizada em 23.10.2017).

Fotografia 11 – Casa do Gilson de outrora (Paulinho Moura à direita).



Fonte: Acervo pessoal Andréa Pinheiro (sem data).

Para Andréa, o Choro é um gênero que tem muita força em Belém devido aos “movimentos de pessoas como o Gilson, o Adamor, o Pardal, e também por conta dos projetos desenvolvidos pelo Paulo Moura, como o Sala de Cordas e o Choro do Pará” (Entrevista realizada em 23.10.2017).

2.2 Do Projeto

Com base nos estudos da Etnomusicologia, aferimos que a transmissão musical não dispõe de uma fórmula específica. Trata-se de um processo aberto, influenciado por aspectos sociais e pessoais, em diferentes contextos socioculturais. Uma vez que o comportamento é um pré-requisito para a produção de som, torna-se inevitável, portanto, que a complexidade do fazer musical se amplifique quando a prática for realizada em grupo.

Em artigo sobre a “prática musical coletiva”, Cunha considera que a prática musical em grupo é uma atividade situada, contextualizada e essencialmente humana:

As ações assim localizadas se interconectam com outras dimensões existenciais como a afetiva, a cognitiva e a físico-corporal. A produção musical coletiva, interpretada dessa forma, se estabelece como uma ação que está longe de ser alienada, desengajada e neutra. Ao contrário, ela provoca ressonâncias reveladoras de formas de viver, de pensar e de ser do coletivo que a produz (2013, p. 347).

Por esse motivo é que o universo do Choro, inseparável da informalidade e dos processos de socialização estimulados pelo contexto das Rodas, é tão compatível com o modelo das oficinas coletivas de música.

Penna explica que a alcunha “oficina de música” tem sido bastante utilizada para se referir ao ensino não formal desta arte. Esta modalidade de metodologia, “fortemente vinculada às correntes da música contemporânea, é uma proposta baseada na ação direta do aluno — exploratória e criativa — sobre o material sonoro, compreendido de uma forma bastante ampla” (1990, p. 70). Não por acaso, no Projeto Choro do Pará, a transmissão musical ocorre principalmente em oficinas e, ao invés da alcunha de “professores”, os responsáveis pelos módulos são denominados “facilitadores”.

Paulinho Moura assim descreve o processo de ensino e capacitação que caracteriza as oficinas do Projeto Choro do Pará:

Temos quatro facilitadores - de violão de 6 e 7 cordas, de cavaquinho, de percussão e de solo. Cada um deles realiza com seus respectivos alunos um estudo dirigido do que vai ser utilizado, o arranjo das músicas. No caso dos violões, as baixarias, a combinação do dueto e a passagem da harmonia. No cavaco, as levadas do centro, assim como a harmonia aplicada nele. No caso da percussão, como tem vários ritmos dentro do próprio gênero Choro, as ditas “obrigações”. No solo, cada instrumento também tem suas particularidades e suas apogiaturas. Depois desse trabalho inicial, a gente reúne o grupo inteiro, mais de quarenta alunos, passa o repertório e vai gradativamente aparando as arestas (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Moura destaca que, dentre os facilitadores do Projeto, Buchecha e Emílio Meninéa são os que ministram oficinas há mais tempo:

Nós começamos assim: eu nos violões, Yuri Guedelha no solo, Meninéa na percussão e Buchecha no cavaquinho. Meninéa e Buchecha estão até hoje, nunca saíram. Depois, com a saída do Yuri Guedelha, entrou o Marcos Cardoso “Puff” [ambos professores da EMUFPA]. Com a necessidade de me dedicar à coordenação

do Projeto, chamei o Diego Santos para ficar no meu lugar. Na saída do Marcos Puff, em Solo, entrou o Claude Lago, que também é copista e ajudou muito nisso (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Bucheça explica que, no Projeto Choro do Pará, “a maioria dos chorões é autodidata e boa parte dos conhecimentos é adquirida ao longo dos anos” (Entrevista realizada em 05.09.2017). No caso dele, que aprendeu a tocar cavaquinho praticamente sozinho, tudo se baseia na percepção musical — ou, como é dito popularmente, no que se tira “de ouvido”.

Sobre as metodologias de ensino aplicadas nas oficinas, Buchecha conta que trabalha com o uso de cifras e teoria musical básica, “tipo pentagrama, clave de sol, notas musicais, figuras rítmicas e seus tempos”. Os solos, explica o músico, “ficam como dever de casa para os alunos”, assim como a recomendação para que treinem sua percepção musical por meio de exercícios simples, como tirar e tocar “Parabéns a você”, “Marcha Soldado”, “Ciranda Cirandinha”, entre outras canções tradicionais, em todas as tonalidades. O facilitador explica que o Choro é um desafio, por isso “a preferência de muitos cavaquinhistas pelo Samba, principalmente na parte do acompanhamento, já que muitos evitam o cavaco “solo” devido à sua maior complexidade” (Entrevista realizada em 05.09.2017).

Fotografia 12 – Oficina de violões com Diego Santos.



Fonte: Acervo do autor (2017).

Diego Santos, facilitador nas oficinas de violão de 6 e 7 cordas, conta que, além de cifras e partituras — “algumas separadas com frases de violão de 6 e 7 cordas” —, também são utilizados recursos como “tablaturas, sistema numérico ou até notas em cima das células

rítmicas, para os que não leem partituras”. Diego explica que esses processos “não muito acadêmicos” têm como objetivo principal proporcionar aos inscitos a vivência para a adequação à linguagem do Choro, isto é, um trabalho de viés mais prático e menos teórico. “Quase todas as músicas seguem a gravação original de algum artista, com algumas adaptações de arranjos. Poucos arranjos são criados por nós e, na maioria das vezes, quando isso acontece, o arranjo é criado em conjunto” (Entrevista realizada em 05.09.2017).

Nas oficinas de percussão, Emílio Meninéa compartilha com os participantes, além das especificidades técnicas de cada instrumento, seus conhecimentos sobre os ritmos mais usuais que o Choro abrange, incluindo “levadas de Samba, Xote, Maxixe, Baião, Coco, Batuque, Frevo, Polca, Valsa e outros, tudo com práticas de grupo”. As técnicas são repassadas para todos os inscitos, porém o facilitador salienta que, se identificados problemas de coordenação motora, os participantes implicados são encaminhados para outros instrumentos (Entrevista realizada em 05.09.2017).

Fotografia 13 – Emílio Meninéa, à esquerda, facilitador da oficina de Percussão.



Fonte: Acervo do autor (2017).

Claude Lago, facilitador nas oficinas de instrumentos de solo, cita Meninéa para conceituar a transmissão musical no Projeto Choro do Pará: “Meninéa sempre diz que é um laboratório de Choro. Não é escola nem curso de música.” Em suas oficinas, Lago trabalha com bandolim, violino, gaita, sopros e “o que pintar”: “já tivemos violoncelo, trombone e até

trompa. Já passaram pelo Projeto Fabricio Aleixo na flauta, Yuri Guedelha na flauta, Marcos Puff no sax e Marcelo Ramos no bandolim” (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Lago também é o criador e administrador do *blog* do Projeto Choro do Pará, que existe desde 2008 no endereço <chorodopara.blogspot.com.br>. O músico explica que o objetivo do *site* é divulgar para os participantes o repertório selecionado, além de compartilhar os resultados dos módulos: “não tenho as estatísticas de cabeça, mas acho que tem mais de cem seguidores no Google+ e mais de 20 mil visitas, inclusive de outros países” (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Fotografia 14 – Blog oficial do Projeto Choro do Pará.



Fonte: Acervo do autor (2017).

Recentemente, além das oficinas de cavaquinho, violão de 6 e 7 cordas, percussão e instrumentos solo, o Projeto Choro do Pará abriu a oficina de piano, ministrada por Iva Rothe. Até a data de nossa entrevista, a musicista, cantora e compositora conta que possui apenas dois participantes. Ela faz uma analogia sobre seu trabalho nessas oficinas:

Como na oficina a gente normalmente leva o carro para “consertar”, o que eu tenho feito é isso mesmo. O aluno chega tocando a partir das indicações dos professores, do repertório que os professores do Choro do Pará trazem, e eu vou só ajustando o que ele já toca, aproveitando o ensejo para cada vez mais fortalecer aquilo que ele já traz, encorajá-lo, instigá-lo, explicando sempre o porquê desses ajustes. Passo deveres de casa, exercícios para ele se aprimorar estudando em casa o repertório que os professores escolheram (Entrevista realizada em 16.11.2017).

João Oliveira, de 13 anos, foi o primeiro aluno da oficina de Iva Rothe. Apesar da pouca idade, a facilitadora o define como “prodigioso”, por apresentar uma base musical

bastante sólida, resultado de aulas particulares de piano erudito e popular e da experiência de tocar com o pai, um violonista não profissional: “João é um menino que toca bem, que tem uma inserção, um ouvido muito bom. Ele tem essa coisa de já chegar tocando, tem um bom ouvido musical tanto para questões melódicas como para questões harmônicas.” Iva exalta que João tem iniciativa, característica que os facilitadores normalmente esperam de seus instrumentistas: “esse sinal de que ele vai realmente ser um artista, ser um músico, o que ele na verdade já é em potencial e que só precisa ser lapidado” (Entrevista realizada em 16.11.2017).

Fotografia 15 – Iva Rothe e João Oliveira em oficina do Projeto Choro do Pará.



Fonte: Página de Iva Rothe no Facebook¹⁰.

Em detalhes, Iva explica que a “lapidação” perpassa questões básicas:

Ele toca e eu vou ajustando questões do ponto de vista musical de um modo geral e do ponto de vista técnico. Como ele também toca violão e guitarra, eu “pego no pé” dele para chegar com as unhas cortadas, para poder tocar devidamente o piano. Ele já me prometeu que vai começar a tocar violão com a ponta do dedo, para que possa tocar também piano e teclado sem ficar com a mão escorregando na tecla [...] Posição de mão é uma coisa um pouquinho mais trabalhosa, já que no caso dele não houve a iniciação dessa questão da postura. Trabalho bastante postura, posição de braço, a maneira de sentar, o fato de que coluna precisar ficar ereta para ele ter mobilidade, a questão da troca de dedos, para que ele possa ter a velocidade que o Choro pede [...] O vocabulário do Choro exige velocidade do músico, exige limpeza na hora de tocar. Esse cuidado técnico vem sendo tomado por mim e ele tem uma

¹⁰ Disponível em: <<https://www.facebook.com/ivarotheneves>> Acesso em Out. 2017.

boa capacidade de escuta para poder assimilar isso de uma maneira bastante rápida (Entrevista realizada em 16.11.2017).

Os ensinamentos, no entanto, são transmitidos em horários alternativos, porque Iva conta que “ultimamente, os facilitadores têm se juntado e os alunos também, todo mundo junto em uma única sala, para “passar” as músicas”:

Eventualmente, quando o Meninéa precisa fazer ajustes técnicos com os percussionistas, todo mundo acompanha, repete quantas vezes for. O mesmo quando o Diego precisa que os violonistas melhorem, a gente repete quantas vezes precisar, e por aí vai. Nesse sentido, eu normalmente aproveito os momentos de intervalo, ou de chegar mais cedo, ou de ficar até um pouquinho a mais depois, para explicar para ele algumas coisas. Falo bastante coisas para ele durante também, mas, quando eu preciso me aprofundar em algo, a gente escolhe momentos para isso. Normalmente é no início, enquanto as pessoas ainda estão chegando, e ele normalmente chega bem cedo (Entrevista realizada em 16.11.2017).

A vantagem de tocar em grupo, segundo Rothe, é explicar ao aluno sobre a melhor forma de utilizar seu instrumento em conjunto:

Eu explico para ele a subdivisão na música. O piano é o maior instrumento da música ocidental, com maior abrangência. Ele pode, então, compartilhar sonoridades para o bem ou para o mal, ele pode estragar a sonoridade de quem quer que seja ali. O teclado, inclusive, é um instrumento amplificado enquanto alguns outros estão ali só no acústico [...] Explico que, em alguns momentos, ele vai somar com o contrabaixo, fazendo melodias na mão esquerda que não precisam ser tão graves quanto o baixo, justamente para somar. Já expliquei para ele sobre as regiões de maior brilho do piano em comparação aos outros instrumentos que tão ali no conjunto, para que ele consiga se posicionar sonoramente, em termos harmônicos, sem se misturar com ninguém ou sem se misturar tanto. Isso é uma coisa que a gente vem trabalhando, que é uma questão de harmonia, é uma questão de compreensão harmônica, de compreensão de conjunto, de instrumentação, e que ele tá assimilando muito bem. Ele já consegue brincar com isso, já consegue lidar com isso de uma maneira cada vez mais consciente (Entrevista realizada em 16.11.2017).

A violonista Camila Alves, de 30 anos, integrante da primeira formação do grupo O Charme do Choro, participou do Choro do Pará no primeiro módulo do projeto, em 2006. Ela conta que, apesar de não ter sido seu primeiro contato com o gênero, haja visto que estudava no Conservatório Carlos Gomes desde os 11 anos de idade e já solava obras de Dilermando Reis e João Pernambuco, o Projeto possibilitou sua primeira experiência na função de acompanhamento. Camila pontua o que mais a marcou sua experiência no projeto: “foi crucial terem me dito para escutar Choro”. O estímulo fez com que a jovem musicista aprendesse “muitas frases e pontes que só fazem sentido se a gente ouvir bastante” e tivesse acesso a “compositores que eu não conhecia, músicas que eu não tinha escutado ainda” (Entrevista realizada em 21.09.2017).

Camila passou cerca de três anos no Projeto Choro do Pará. Por mais que avalie a experiência como positiva, ela pondera que “a aula não é suficiente” e que as escolhas de repertório parecem “um pouco pesadas para os iniciantes”:

Acho que a oficina podia começar com músicas mais fáceis. Lembro que, nos primeiros módulos, eles passaram “Bola Preta”, que a tonalidade é fácil, mas é um Choro supercomplicado de tempo, muito quebrado. Essa é minha maior crítica negativa ao Projeto. Era essencial e indispensável que houvesse separação de níveis. Teve vezes que eu reunia os alunos mais iniciantes e ensinava a ler compasso. Quando um acorde tá sozinho no compasso, dura dois tempos, ritornelos, casa 1 e 2, sabe? Coisas básicas... Deveria ter um módulo só pra isso, por exemplo (Entrevista realizada em 21.09.2017).

Por mais que o Choro do Pará não seja um Projeto de ensino formal de música, Camila crê que seja preciso oferecer uma base mais sólida para os inscitos:

É legal levar as pessoas pra tocar. Só que tem gente que não tem condições de se apresentar. Eu acho que deveria ter um caminho a ser percorrido, sabe? Porque senão a formação fica sem base. Cheia de lacunas. O repertório é muito denso [...] Tem gente que acha que toca porque decorou meia dúzia de Choros ali... E não é bem assim [...] Você dizer que, para entrar, a pessoa já precisa saber tocar é muito vago (Entrevista realizada em 21.09.2017).

A perspectiva de Juliana Silva, atualmente uma integrante, ao lado de Camila Alves, do grupo Caxangá, é diferente. Ela conta que começou no Projeto Choro do Pará em 2008, depois de ter feito o curso livre do Conservatório Carlos Gomes:

Fiz musicalização pelos 8, 9 anos, e dois anos de curso livre. Só que eu não tinha noção do que era um acorde, uma harmonia, eu só fazia solos. Era bem simples mesmo. Quando fui para o Choro do Pará, aprendi a tocar cavaquinho com o Buchecha. Aprendi harmonia, porque lá o Choro é basicamente harmônico, com cifra. No começo, o Buchecha usava as partituras cifradas, melodia com cifras. Agora, nesses últimos tempos, acho que de 2014 pra cá, ele tem feito uma simplificação visual. Ele divide compassos e preenche dentro dos compassos somente a cifra. Tem alunos mais adiantados e menos adiantados, então ele simplifica também as cifras, para que todo mundo possa tocar (Entrevista realizada em 22.09.2017).

A convivência entre instrumentistas de diferentes habilidades cria, segundo Juliana, um clima de cooperação, em que “todo mundo acaba se ajudando muito”. Depois do cavaquinho, ela se interessou por percussão e passou dois anos estudando pandeiro: “eu acho que desenvolvi melhor no pandeiro que no cavaquinho” (Entrevista realizada em 22.09.2017).

Thaís Vera Cruz, de 24 anos, também chegou ao Projeto depois de uma experiência do Conservatório Carlos Gomes:

Eu vim do Conservatório, só que eu já tinha ouvido falar daqui há bem mais tempo. Acho que a primeira vez que eu ouvi falar desse Projeto eu tinha uns 17 anos. Eu já tava estudando música, participava de um grupo de Choro na UEPA [Universidade Estadual do Pará], que hoje em dia se chama Engole o Choro. Eu nem sabia o que era o Choro. Eu ouvia chorinho em casa, mas não fazia a mínima ideia do que era a vivência (Entrevista realizada em 16.03.2018).

Integrante da oficina de percussão, Thaís explica que:

Eu queria fugir daquela coisa academicista, sabe? Eu queria saber mais como é que é o conhecimento empírico, como ele chega nas pessoas e de que maneira ele reage na gente [...] As pessoas sentam e tocam, e basicamente é isso que acontece aqui. Eu dei sorte, porque eu tava escutando muito Jacob, então eu cheguei justamente no ano do centenário e tô fazendo todo esse repertório. Essa maneira é uma maneira muito simples. É simples e de rápida informação. No pouco que eu tô aqui, eu já captei algumas coisas de levadas, *swing*, de trejeitos do Choro. Não tem mistério na maneira que o Meninéa passa (Entrevista realizada em 16.03.2018).

Questionada sobre a metodologia praticada nas oficinas, Thaís constata que:

Não tem metodologia. A maneira de ensinar é pelo conhecimento empírico, é a escuta, é a vivência de estar tocando junto. Não sei se isso é uma metodologia, essa maneira mais rústica de só tocar. Senta e toca. Senta e vai. O Meninéa se preocupa muito em mostrar pra gente a linguagem do Choro (Entrevista realizada em 16.03.2018).

A participante avalia que algumas medidas simples poderiam estimular a experiência com os instrumentos durante as oficinas:

Uma coisa que eu percebi é que ele só chega e fala assim: “— Tá aqui o pandeiro.” Melhoraria muito mais o rendimento do naipe de percussão se ele dissesse: “— Se você fizer assim, por exemplo, tocar aqui com esse dedo...” Ser mais específico no movimento do próprio pandeiro, entende? No conhecimento do que compete a estrutura física do instrumento: “— Se você mexer a mão esquerda assim, você tem uma resposta praticamente imediata com a mão direita, que é um movimento de reflexo, é um espelho.” Se você explicasse que o instrumento funciona dessa maneira, a física, a dinâmica, o movimentar, o trabalhar do músculo, entende? E a questão timbrística também: “— Se você tem um aro assim, você tem um som assim... Se você tem uma platinela tal, você tem um som assim também.” E também já começar também a incluir a questão da leitura para os percussionistas (Entrevista realizada em 16.03.2018).

Integrante da oficina de solo, Manoel Silvino Batalha de Araújo é professor da Universidade Federal do Pará (UFPA) e toca saxofone tenor. Ele está no Projeto desde 2015 e conta que procurou o Choro do Pará por já conhecer um pouco de música e ter interesse em tocar Choro. Sua formação, entretanto, é nas Ciências Exatas. Seu primeiro saxofone foi comprado em Portugal, durante uma Pós-graduação nessa área. O participante afirma que a oportunidade de tocar com grandes músicos do segmento, como Buchecha, Meninéa e Adamor do Bandolim, é um aspecto “muito gratificante” do Projeto: “a convivência com essas pessoas é gratificante, embora a qualidade minha sonora ainda não esteja no nível que deveria” (Entrevista realizada em 16.03.2018).

Assim como no depoimento de Thaís sobre a oficina de percussão, Manoel de Araújo não identifica, em sua experiência nas oficinas de sopro, uma metodologia:

Não existe uma metodologia específica que eu identifique. A ideia é dividir, em princípio, em espaços separados, o solo, as cordas, violão, o cavaco e a percussão, e passar as músicas, pra depois juntar. A essência é isso, né? Mas o mais proveitoso é

quando reúne todo mundo, que vai passando os naipes, passa o solo e aí fica bom (Entrevista realizada em 16.03.2018).

Nessa conjuntura, Araújo afirma que sente falta, no Projeto, de uma atenção especial aos iniciantes:

É isso que eu sinto falta em alguns momentos: é você fazer os iniciantes, como eu, tocarem juntos. Só os iniciantes, para que os erros possam aparecer e aqueles problemas possam ser lapidados. Muitas vezes, quando a gente toca com as pessoas experientes, o Buchecha etc., o som deles aparece e os nossos erros acabam não aparecendo. E aí, às vezes, na hora de tocar valendo, nas apresentações, que o microfone tá ali perto, os erros acabam, vez ou outra, aparecendo (Entrevista realizada em 16.03.2018).

Araújo admite que, no começo do Projeto, sua expectativa era no sentido de aperfeiçoamento:

É o meu caso. Tem advogados e outros profissionais que vêm tocar, que adoram música, só que, por falta de tempo veem aqui uma oportunidade de se lapidar. Mas, no fundo, acaba que não acontece isso. No fundo, é meio assim: “— Ouçam como é que é e vamos tentar reproduzir.” Não há aquele momento para você lapidar, efetivamente, aquelas pessoas que estão com mais dificuldades. De modo que, de repente, elas pudessem, futuramente, formar novos grupos de Choro (Entrevista realizada em 16.03.2018).

Em três anos no Projeto, Araújo conta que presenciou muitas pessoas desistências:

Eu vejo aqui algumas situações de pessoas novatas... Normalmente os jovens, de 18, 19 anos... Que vêm aqui com uma expectativa, mas chegam, veem aquelas partituras de execução não tão fáceis e desistem, não voltam mais. A gente que gosta da música independente de qualquer coisa, continua. Mas eles, como são mais jovens, pelo menos essa é a minha visão, dizem “eu tenho outra coisa mais interessante pra fazer”, não vou “ficar dando murro em ponta de faca” aqui. Se eu pudesse dar uma sugestão para o Choro do Pará, modestamente, eu diria assim: “— Coloquem as pessoas, tentem dividir as pessoas por nível” (Entrevista realizada em 16.03.2018).

Por outro lado, João Paulo Daibes, de 14 anos, está há apenas oito meses no Projeto, como participante da oficina de piano. Ele avalia sua experiência positivamente: “é muito boa, os professores são excelentes e bem atenciosos comigo e com todos outros alunos.” Durante as oficinas, ele conta que Iva Rothe, sua facilitadora, “foca muito na questão de harmonia e de baixo”. João afirma que tem se aperfeiçoado na prática do piano: “estou evoluindo bastante, por tocar com várias pessoas, estou me acostumando com isso, e pelo fato também de eu estar aprendendo coisas novas, um ritmo que eu não costumava tocar muito, que é o Choro.” João não é capaz de apontar nenhum ponto a ser melhorado no Projeto: “para mim está tudo certo” (Entrevista realizada em 16.03.2018).

Fotografia 16 – Todos os naipes reunidos em ensaio do Projeto Choro do Pará.



Fonte: Acervo do autor (2018).

Benedito dos Prazeres, de 59 anos, também é um participante recente do Choro do Pará, na oficina de percussão. Há cerca de apenas um ano no Projeto, ele avalia sua experiência sob a ótica da superação: “depois que eu me aposentei, eu tive um problema de depressão, síndrome do pânico, uma mistura. E a minha filha me trouxe. Isso aqui pra mim é tudo.” Benedito ainda está aprendendo a tocar e avalia seu desempenho como “bom”:

Eu gosto do jeito que eles ensinam aqui. O que eles cobram é pra gente aprender, né? [...] Eu porque trabalhava em outra coisa, né? E já com uma certa idade que eu vim para o Projeto... Eu posso sentir um pouco de dificuldade, mas eu acho que eu tô bem, porque eu já tô aprendendo a tocar pandeiro. Eu toco reco-reco (Entrevista realizada em 16.03.2018).

Como já citado, além da prática do Choro proporcionada durante as oficinas, o Projeto também oportuniza a vivência profissional, por meio das apresentações da Orquestra Choro do Pará, que marcam o encerramento dos módulos.

Fotografia 17 – Apresentação da Orquestra Choro do Pará.



Fonte: Acervo de Paulinho Moura (2017).

Sobre a experiência na Orquestra, Juliana identifica aspectos positivos “tanto no começo, quando você nunca subiu no palco, quanto depois, mesmo estando já acostumada”. Ela chama atenção para o modo como a Orquestra se constitui:

Essa coisa também, no Choro do Pará, de formar um grande “bandão”, todo mundo junto num teatro, com a acústica do teatro, é um negócio diferente, mesmo que a gente ensaie no Curro Velho, na Casa da Linguagem, não tem público, a experiência é outra. E por não ter “microfonação”, a gente sente o “peso” também. [...] As pessoas gostam muito, sempre gostam muito, por mais que a gente erre um monte de coisas. Você já viu, né? Um “bandão”, todo mundo tocando a mesma coisa, gente que vai pro ensaio, gente que não vai pro ensaio [...] Mas todo mundo gosta, no final (Entrevista realizada em 22.09.2017).

Nesse sentido, a apresentação dos alunos na Orquestra Choro do Pará pode ser relacionada ao que Merriam (1964) define como “recompensa”. O autor faz a referência a “recompensas que estimulam o processo de aprendizagem especificamente”¹¹, subdivididas em “ajudar, dar, elogiar e permitir”¹² (p. 154, nossa tradução).

¹¹ [...] rewards that stimulates the learning process specifically.

¹² [...] subdivided helping, giving, praising and allowing.

Fotografia 18 – Cartaz da apresentação da Orquestra Choro do Pará (2017).



Fonte: Acervo de Paulinho Moura (2017).

Ao oportunizar a *performance* do Choro em espaços de renome na cidade, como os teatros Margarida Schiwazzappa e Waldemar Henrique, o Projeto permite que os alunos se apresentem com o “peso” de profissionais. É nessa medida que a Orquestra Choro do Pará estimula — especialmente para aqueles que encaram a experiência com disciplina, é claro — a autossuperação e o aprimoramento.

Claude Lago explica que, para participar da Orquestra, que conta em média com 60 integrantes, o músico deve ter realizado alguma oficina, “mas sem rigidez de frequência”:

Geralmente basta ter comparecido um final de semana. Ou em edições [módulos] anteriores. Só que, na hora de plugar instrumentos ou escalar as crianças aos microfones, tentamos ter o cuidado de colocar aqueles casos especiais mais distantes, para não comprometerem os demais (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Em uma análise sobre a prática musical no Projeto Guri, iniciativa governamental voltada a jovens de baixa renda no Rio de Janeiro, Hikiji afirma que a experiência da *performance* implica em não pensar a música “enquanto “produto”, mas “como ‘processo’ de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros” (2005, p. 159).

Com formato similar ao Projeto Choro do Pará, a autora resume as atividades do Projeto Guri da seguinte forma:

No Guri, a performance é o centro do projeto pedagógico. O contato do aluno com o instrumento é imediato: uma vez inscrito no projeto, o aluno escolhe – ou lhe é sugerido – o instrumento que quer aprender, e esse lhe é apresentado já na primeira aula. Entre as opções, estão violino, viola, violoncelo, contrabaixo acústico, violão, cavaquinho, percussão, saxofone, clarinete, flauta, trompete, trombone. Em pouco tempo, os alunos já sabem tocar algumas músicas — de repertório erudito e/ou popular — com arranjos simplificados. A ideia é que em até dois meses o aluno já possua um repertório mínimo para participar, com a orquestra do pólo, de apresentações externas (HIJIKI, 2005, p. 160).

Ao contextualizar este tipo de proposta pedagógica, Hijiki confirma a tese de Merriam (1964) sobre a “recompensa” como estratégia de aprendizagem:

O aprendizado de um instrumento de orquestra é geralmente entendido, seja por músicos, pedagogos ou leigos, como “difícil”. É associado à disponibilidade de dedicação, tempo, concentração, persistência. Os resultados não são imediatos. Um estudante pode passar semanas ou meses “incomodando seus vizinhos” até conseguir “tirar” do instrumento um som minimamente agradável. Sem perder de vista essas características do aprendizado musical em questão, o projeto pedagógico do Guri procura explorar algumas peculiaridades da prática musical em grupo para diminuir os efeitos de desânimo e desistência em virtude das dificuldades colocadas (2005, p. 160).

Com o mesmo “peso” das transformações individuais, verifica-se a importância da *performance* para a criação de vínculos afetivos entre os participantes e a acentuação da sociabilidade. De acordo com a Etnomusicologia, a mais completa compreensão da música e o enriquecimento pela experiência musical vêm da combinação dos discursos Verbal e Não Verbal. O primeiro se refere às conversas com pessoas que interpretam, escutam e avaliam a música, assim como com os pesquisadores e acadêmicos. O segundo encara a interpretação como uma maneira de cumplicidade e isto inclui as *performances* normais e as *performances* organizadas como testes do pensamento musical das pessoas (BLACKING, 2007).

Em linhas gerais, Meninéa afirma que o Projeto Choro do Pará, em seus 12 anos de existência, já formou muitos chorões e fomentou a criação de vários grupos. Entre eles, O Charme do Choro, o primeiro conjunto paraense deste segmento composto exclusivamente por mulheres. Em sua formação original, O Charme do Choro reunia Jade Moraes no bandolim, Dulce Cunha na flauta, Carla Cabral no cavaquinho, Camila Alves no violão de sete cordas, Laila Cardoso no violão e Rafaela Bittencourt no pandeiro. Surgido no ano de 2006, o grupo possui um CD gravado pela série “A música e o Pará”, volume 13, da Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT).

Por tudo o que representa enquanto primeiro grande Projeto de transmissão musical de Choro no Estado, esbarrando, exatamente por esse pioneirismo, em desafios, Paulinho

Moura avalia que, em mais de dez anos de atividades, o Choro do Pará acumula muitas vitórias. Ele destaca, assim como Meninéa, a formação do grupo O Charme do Choro:

Tivemos o grupo de choro das meninas, O Charme do Choro, que durou 9 anos, mas continua durando, porque terminou esse grupo e foram formados outros dois. A gente continua ganhando com isso [...] Tem também o pessoal do Choramando, do Engole o Choro, tem o Chorando pra Cachorro, de Mosqueiro. Além do mais, nós fizemos vários *workshops*, nós trouxemos o Mestre Siqueira e Josimar Siqueira, do Rio de Janeiro, trouxemos o Rogério Caetano... E a gente tá sempre cutucando as pessoas, já que Belém tem essa vocação para o Choro (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Sem estatísticas precisas sobre quantos instrumentistas já passaram pelo Projeto Choro do Pará desde 2006, Moura garante que pelo menos 50 pessoas seguiram na prática deste gênero e hoje se apresentam em projetos pela cidade. Entusiasta do Choro e sua prática musical, ele define o gênero como:

Uma música completa, às vezes complexa, cheia de pormenores e cheia de riquezas, que sempre vai ser transformadora. A partir do momento em que você estuda Choro, você não vai ver os outros gêneros da mesma forma, você vai querer requintar mais aquele gênero, fazer essa mescla [...] Você vai ver a música de outra maneira (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Nas palavras do artista à frente do Projeto Choro do Pará, a partir do momento em que uma pessoa tem acesso a essa vivência, isto é, começa a conhecer e transitar “pelas vielas do Choro”, ela terá a capacidade de enriquecer qualquer música que tocar, “sua própria música e sua própria identidade” (Entrevista realizada em 22.10.2017).

3. DO REPERTÓRIO E DOS ARRANJOS

3.1 Do Repertório

De acordo com os facilitadores, a escolha das obras a serem executadas no Projeto Choro do Pará se dá de forma coletiva, reunindo sugestões de cada um e/ou levando em consideração uma data significativa para o gênero no Brasil.

Paulinho Moura conta que o repertório musical é escolhido da seguinte forma:

Geralmente, quando a gente faz a primeira reunião para o próximo módulo, a gente coleta as sugestões. Umas a gente descarta, outras a gente aceita. Às vezes a gente aceita sugestões até dos alunos. É bem democrática a escolha. Por exemplo, nesse módulo de agora, o primeiro módulo de 2018, decidimos celebrar os 100 anos do Jacob do Bandolim, então só tem Jacob no repertório. Então a gente escolhe assim: em uma reunião com os quatro professores e eu. Depois os alunos, durante o percurso, dizem "vamos fazer essa?", a gente se lembra e inclui ou não (Entrevista realizada em 22.10.2017).

O testemunho de Moura é corroborado por Buchecha, que afirma: “em cada início de módulo, é feita uma reunião para definir o que se vai fazer, o que se vai tocar” (Entrevista realizada em 05.09.2017).

Desde o começo do Projeto, o repertório musical do Choro do Pará contempla não só os clássicos do Choro nacional, mas também composições — inéditas ou não — de autores paraenses. Por esse motivo, no início de seu percurso, o projeto tinha título e subtítulo: "Choro do Pará - O gênero musical brasileiro que se faz aqui".

Fotografia 19 – Entrevista com Jaime Bibas.



Fonte: Acervo do autor (2018).

Jaime Bibas, afastado das atividades do Choro do Pará hoje em dia, recorda que:

Essa foi uma ideia que sempre se fez presente no Projeto. O Adamor [do Bandolim] foi muito importante nesse sentido, porque ele já tinha um trabalho autoral que servia de referência. Os jovens interessados em Choro tomavam conhecimento das composições dos autores paraenses nas Rodas, com as obras do Adamor, Pardal etc. Foi uma coisa natural incluí-los no Projeto (Entrevista realizada em 22.10.2017).

A quantidade das obras paraenses, entretanto, é menor no quadro final do repertório, como ressalta Buchecha:

A gente trabalha em cima dos mestres do Choro em nível nacional. Em nível local, nós colocamos um ou outro compositor, mas a maior parte do repertório é “em cima” dos mestres nacionais, como Jacob, Pixinguinha, Anacleto de Medeiros, Bonfiglio de Oliveira e por aí vai (Entrevista realizada em 10.03.2018).

Ainda sobre o repertório musical, Claude Lago traz uma curiosidade. Ele conta que, como a maioria dos participantes das oficinas de solo são instrumentistas de sopro, os facilitadores procuram direcionar o foco das escolhas a Choros que “fiquem bem quando executados pelos instrumentos de sopro” (Entrevista realizada em 14.11.2017). A prerrogativa se dá porque, nas palavras de Buchecha, “o brilho da oficina são os solistas” (Entrevista realizada em 05.09.2017).

Lago confirma que, antes do início de cada módulo, é marcado um encontro entre os instrutores e a equipe da Fundação Curro Velho, que se debruçam sobre a tarefa de escolher o repertório musical. Em seguida, é a ele quem cabe a tarefa de reunir as partituras:

Eu saio atrás das partituras, primeiro consultando meus arquivos e em seguida na internet. Antes eu pesquisava no *site* “Samba & Choro” — <samba-choro.com.br>, agora fica um pouco mais fácil encontrar certas coisas no *site* do “Casa do Choro” — <casadochoro.com.br> (Entrevista com Claude Lago realizada em 14.11.2017).

Como dito anteriormente, Lago cuida do *blog* do Choro do Pará desde 2008. É o responsável por disponibilizar *online* as músicas e as partituras relativas a cada módulo. A iniciativa busca facilitar o trânsito de informações e o acesso às obras escolhidas: “coloco todo o repertório lá, para ficar acessível a todos” (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Com base no arquivo da página oficial do Projeto, organizamos em tabelas o repertório musical dos módulos: 1, 3 e 4, de 2016; 1, 2 e 3, de 2017; e 1, de 2018. Nos casos em que o nome do arranjador não estava creditado, identificamos o arranjo como “Original”. Claude Lago observa, entretanto, que nenhuma execução do Projeto se limita a uma reprodução precisa de alguma gravação específica: “aqui, eu definiria “Original” como a forma que o Meninéa e o Buchecha se lembram de tal música ou da forma como gostam de lembrar” (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Tabela 1 – Módulo 1 – março e abril de 2016		
Obra	Compositor	Arranjador
Chegou o Zé	Adamor do Bandolim	Diego Santos
O mestre e eu	Catiá e Luiz Pardal	Original
Nostálgico	Yuri Guedelha	Original
Amor pra dar	Luiz Pardal	Original
Melobeço	Elzaman Bittencourt	Original
Rio Antigo	Altamiro Carrilho	Original
Recordações	Pixinguinha	Original
Abelardo	Pixinguinha	Original
O nó	Candinho	Original
Chorei	Pixinguinha	Original
Flausina	Pedro Galdino	Original
Reminiscências	Jacob do Bandolim	Original

Fonte: <<http://chorodopara.blogspot.com.br/2016/03/2016-modulo-1-marco-e-abril.html>>

Tabela 2 – Módulo 3 – agosto e setembro de 2016		
Obra	Compositor	Arranjador
Melobeço	Elzaman Bittencourt	Original
O mestre e eu	Catiá e Luiz Pardal	Original
Nostálgico	Yuri Guedelha	Original
Chegou o Zé	Adamor do Bandolim	Diego Santos
O rasga	Pixinguinha	Original
Coralina	Alberto Pimentel	Original
Acerta o passo	Pixinguinha	Original
Atraente	Chiquinha Gonzaga	Versão Choro do Pará
Falta-me você	Jacob do Bandolim	Original
Rapaziada do Brás	Alberto Marino	Original

Fonte:< <http://chorodopara.blogspot.com.br/2016/08/2016-modulo-3-agosto-e-setembro.html>>

Tabela 3 – Módulo 4 – outubro e novembro de 2016		
Obra	Compositor	Arranjador
Remexendo	Radamés Gnatalli	Original
Catita	K-Ximbinho	Original
O mestre e eu	Catiá e Luiz Pardal	Original
Teu beijo	Mário Álvares da Conceição	Original
Trenzinho do caipira	Heitor Villa-Lobos	Original
Devagar e sempre	Pixinguinha	Original
Chora Marajó	Adamor do Bandolim	Original
Atraente	Chiquinha Gonzaga	Versão Choro do Pará
Gaúcho / Corta-jaca	Chiquinha Gonzaga	Versão Choro do Pará
Ternura	K-Ximbinho	Original
Coralina	Albertino Pimentel	Original
Já te digo	Pixinguinha	Diego Santos
Com todo o respeito	Tiago Amaral	Original

Fonte: <<http://chorodopara.blogspot.com.br/2016/11/2016-modulo-4-outubro-e-novembro.html>>

Tabela 4 – Módulo 1 – março e abril de 2017		
Obra	Compositor	Arranjador
Já te digo	Pixinguinha	Diego Santos
Atraente	Chiquinha Gonzaga	Original
Gaúcho / Corta-jaca	Chiquinha Gonzaga	Versão Choro do Pará
Remexendo	Radamés Gnatalli	Original
Acerta o passo	Pixinguinha	Original
Meu chorinho	Jonas Silva	Original
Chorinho de gafeira	Astor Silva	Original
Lágrimas da minha ilha	Adamor do Bandolim	Original
Choro caboclo	Adamor do Bandolim	Original
Manhas do Felipe	Adamor do Bandolim	Original
Chorinho pra garotada	Jacinto Kahwage	Original

Sarau para Radamés	Paulinho da Viola	Original
Mercado Francisco Bolonha	Diego Santos, Tiago Amaral, Carla Cabral	Versão Choro do Pará
Cheiros do Pará	Sebastião Tapajós	Versão Choro do Pará

Fonte: <<http://chorodopara.blogspot.com.br/2017/03/2017-modulo-1-marco-e-abril.html>>

Tabela 5 – Módulo 2 – maio de 2017		
Obra	Compositor	Intérprete
Sarau para Radamés	Paulinho da Viola	Original
Mercado Francisco Bolonha	Diego Santos, Tiago Amaral, Carla Cabral	Original
Devagar e sempre	Pixinguinha	Original
Já te digo	Pixinguinha	Original
Atraente	Chiquinha Gonzaga	Original
Corta-jaca	Chiquinha Gonzaga	Original
Remexendo	Radamés Gnatalli	Original
Chorinho de gafeira	Astor Silva	Original
Acerta o passo	Pixinguinha	Original

Fonte: <<http://chorodopara.blogspot.com.br/2017/05/2017-modulo-2-maio.html>>

Tabela 6 – Módulo 3 – agosto, setembro e outubro de 2017		
Obra	Compositor	Arranjador
Já te digo	Pixinguinha	Diego Santos
Atraente	Chiquinha Gonzaga	Original
Gaúcho / Corta-jaca	Chiquinha Gonzaga	Versão Choro do Pará
Remexendo	Radamés Gnatalli	Original
Acerta o passo	Pixinguinha	Original
Chorinho de gafeira	Astor Silva	Original
Lágrimas da minha ilha	Adamor do Bandolim	Original

Sarau para Radamés	Paulinho da Viola	Original
Mercado Francisco Bolonha	Diego Santos, Tiago Amaral, Carla Cabral	Versão Choro do Pará
Trenzinho do caipira	Heitor Villa-Lobos	Original
Recordações	Pixinguinha	Original

Fonte: <<http://chorodopara.blogspot.com.br/2017/09/2017-modulo-3-agosto-setembro-e-outubro.html>>

Tabela 7 – Módulo 1 – março e abril de 2018		
Obra	Compositor	Arranjador
Assanhado	Jacob do Bandolim	Original
Benzinho	Jacob do Bandolim	Original
Doce de côco	Jacob do Bandolim	Original
Falta-me você	Jacob do Bandolim	Original
Feitiço	Jacob do Bandolim	Original
Forró de gala	Jacob do Bandolim	Original
Gostosinho	Jacob do Bandolim	Original
Mágoas	Jacob do Bandolim	Original
Noites cariocas	Jacob do Bandolim	Original
Receita de samba	Jacob do Bandolim	Original
Remelexo	Jacob do Bandolim	Original
Reminiscências	Jacob do Bandolim	Original
Santa morena	Jacob do Bandolim	Original
Saracoteando	Jacob do Bandolim	Original
Simplicidade	Jacob do Bandolim	Original
Treme-treme	Jacob do Bandolim	Original

Fonte: <<http://chorodopara.blogspot.com.br/2018/04/2018-modulo-1-marco-e-abril.html>>

Como mencionado anteriormente, o planejamento anual do Projeto estabelece a realização de quatro módulos, com carga horária de 36 horas cada, acrescidas de mais 3 horas

para as apresentações da Orquestra. Paulinho Moura resume que: “os participantes têm direito a 39 horas de atividades, cada um deles” (Entrevista realizada em 09.03.2018).

Na prática, porém, a programação está sujeita a alterações. A partir da análise do arquivo do *blog*, observamos que os anos de 2016 e 2017 contaram com um módulo a menos cada. Sobre este impasse, Claude Lago esclarece que:

Esses que estão faltando foram módulos menores, por conta de cortes de despesas. Em 2016 e 2017 tivemos módulos reduzidos, aí só repetimos o repertório do módulo anterior. Neste ano de 2018, confirmaram o módulo 2 com a mesma carga horária do 1, ou seja, 39 horas. Como já vi esse filme duas vezes, não ‘tô acreditando [...] A quantidade de módulos está diretamente relacionada ao orçamento do Curro Velho, que agora passou a ser Fundação Cultural do Pará. A gente já teve ano só com dois módulos, outros com três e, mais recentemente, optamos por tornar alguns módulos menores ao invés de cancelar. Acho que a menor carga horária que já teve... Não lembro se foi 15 ou 20 horas, nesses módulos que foram abreviados por contenção de despesas (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Em módulos reduzidos, Lago explica que a repetição do repertório musical é uma alternativa para não inviabilizar o trabalho, uma vez que introduzir novas músicas implica em “algum tipo de complicação”, isto é, requer o tempo para que o grupo de participantes das oficinas chegue a uma execução satisfatória do arranjo. “Pode acontecer de ou o pessoal não render ou identificar erros na partitura, como já aconteceu algumas vezes”, diz Lago (Entrevista realizada em 22.10.2017).

O músico e administrador do *blog* esclarece que o assunto dos recursos está “acima da responsabilidade” dos facilitadores. Lago destaca que as decisões competem exclusivamente:

“aos “caciques” da Fundação Cultural do Pará. Acho que escapam até mesmo do controle do Paulo Moura. Da nossa parte, são feitas as previsões dos gastos, mas chega na hora e certas coisas são simplesmente canceladas, aí a gente não pode fazer nada, né? Tem que acatar” (Entrevista realizada em 22.10.2017).

O Projeto Choro do Pará jamais recebeu qualquer patrocínio da iniciativa privada. Como informado no capítulo anterior, atualmente o Projeto é viabilizado com apoio do Governo do Pará. Apesar de ser planejado de forma a cumprir uma agenda, o Projeto não está livre de empecilhos de ordem orçamentária que implicam na redução de atividades.

Paulinho Moura, entretanto, minimiza as dificuldades desta ordem, alegando que eventuais repetições de repertório ou redução na carga horária dos módulos não ferem a missão do Choro do Pará. “A vontade é tanta para que o Projeto aconteça que mesmo um módulo pequeno é executado com toda a força. Dentro do que a gente se propõe, acontece. Tem que acontecer. Pior é não acontecer”, sentencia. O violonista assegura que, para as apresentações da Orquestra, a estrutura é sempre garantida, desde o aparato de som até o

serviço de camarim, por meio do qual são oferecidos lanches e água para os participantes:

No Brasil, não tem uma escola de Choro gratuita. Se tiver, eu ainda não conheço, estou por fora, mas gostaria de conhecer. No Rio de Janeiro, tem a Escola Portátil de Música. Em Brasília, tem o Clube do Choro de Brasília, mas tudo é pago. Aqui, é tudo de graça (Entrevista realizada em 05.09.2017).

Apesar da manifesta instabilidade administrativa, é notório, com base nas tabelas referentes aos módulos do período estabelecido, que o repertório musical trabalhado no Projeto constitui uma significativa fonte de pesquisa sobre o Choro e seus chorões. Com exceção do Módulo I, de 2018, que se debruça sobre um único tema, o repertório do Choro do Pará oferece aos participantes um amplo panorama da produção deste gênero no Brasil.

Os dados apresentados demonstram que as oficinas contam com obras de compositores: expoentes em cada uma das seis gerações estabelecidas por Vasconcelos (1984), tais como Chiquinha Gonzaga (primeira geração), Candinho Silva (segunda geração), Pixinguinha (terceira geração), Radamés Gnatalli (quarta geração), Jacob do Bandolim (que, por ter obtido destaque nesse período, é identificado com a quinta geração) e Paulinho da Viola (surgido no período que compreende a sexta geração); e paraenses, de diferentes gerações, tais como Catiá, Adamor do Bandolim, Luiz Pardal, Yuri Guedelha, Diego Santos, Carla Cabral e Tiago Amaral.

3.2 Dos Arranjos

No Projeto Choro do Pará, a construção dos arranjos ocorre por um processo aberto e colaborativo. Os facilitadores Paulinho Moura, Claude Lago e Carlos “Bucheça” contam que o trabalho toma forma a partir das gravações originais e de partituras que já existem. Cada facilitador, segundo Moura, pode adaptar o material livremente, conforme o seu instrumento:

O Diego Santos sugere as partes de violão, o Meninéa sugere as partes de percussão, o Buchecha pode alterar os caminhos harmônicos do cavaquinho, o Lago também. Às vezes, quando precisa atribuir vozes, o Lago vai lá e faz essa parte (Entrevista realizada em 22.10.2017).

O arranjo resulta, ainda nas palavras de Moura, de diálogos estabelecidos durante as oficinas:

Às vezes, durante o ensaio, o facilitador tem ideias e diz: “— Vamos fazer essa parte assim.” Ou: “— Esse acorde não tá bacana, vamos fazer esse outro.” Ou: “— Vamos fazer esse fraseado e colocar mais isso aqui.” Isso acontece assim e depois, como o Lago é o copista, ele vai lá e escreve (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Em seu depoimento, Buchecha explica que os facilitadores procuram manter estruturas

reconhecíveis, de modo a facilitar a execução:

Geralmente, a gente faz em cima das gravações originais. Às vezes algumas modificações são feitas em conjunto. Às vezes damos sugestões, o Diego, o Meninéa, o Lago, o Moura e eu. A gente não procura modificar muito até porque é mais fácil para os alunos encontrarem os vídeos na internet, com as gravações. Então é por isso que a gente não procura mexer muito. A gente procura manter isso aí (Entrevista realizada em 05.09.2017).

Claude Lago, sem citar reuniões prévias entre facilitadores, garante que todos os arranjos são estruturados durante as oficinas: “os arranjos são desenvolvidos espontaneamente, na hora do ensaio. Às vezes, a gente combina uma coisa e, na outra semana, um trequinho muda” (Entrevista realizada em 14.11.2017). Apesar de Moura se referir a Claude Lago como o “copista”, este admite que nem sempre é possível atualizar as partituras originais com as ideias que surgem nos ensaios:

Quando dá tempo, eu atualizo a partitura e chamo de versão Choro do Pará. Ela passa a ficar no *blog*, disponível para todo mundo. Às vezes, a gente suprime alguns compassos de uma volta ou acrescenta alguma coisa. Acho que isso geralmente ‘tá relacionado com as lembranças que se tem das gravações antigas (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Como podemos perceber nas tabelas com o repertório musical dos módulos de 2016, 2017 e 2018, apenas os arranjos de “Chegou o Zé” (Adamor do Bandolim) e “Já te digo” (Pixinguinha) estão creditados no *blog* do Projeto a Diego Santos. Da mesma forma, apenas os arranjos de “Atraente” (Chiquinha Gonzaga), “Gaúcho / Corta-jaca” (Chiquinha Gonzaga), “Mercado Francisco Bolonha” (Diego Santos, Tiago Amaral e Carla Cabral) e “Cheiros do Pará” (Sebastião Tapajós) estão creditados como “Versão Choro do Pará”. A omissão de créditos e a imprecisão sobre a construção dos arranjos — identificada logo nos primeiros trechos das entrevistas com os facilitadores — levam-nos a crer que este processo, no contexto do Choro do Pará, não dispõe de um método pré-estabelecido.

Esta constatação não se trata, necessariamente, em um problema. A Etnomusicologia reconhece que “a visão que *um* músico [grifo nosso] tem da música é uma fonte limitada de informação, até mesmo sobre os aspectos estritamente musicais de um sistema musical” (BLACKING, 2007, p. 205). Nesse sentido, volta-se a um ponto fundamental para a compreensão do Choro. Como disse Moraes, este gênero não tem vida própria pela simples proposição de sua escrita: “os chorões têm que estar em jogo” (2004, p. 88). Se nas Rodas de Choro, para que a prática musical se faça exuberante, as relações de troca que os participantes estabelecem entre si são imprescindíveis, o mesmo ocorre nas oficinas do Choro do Pará.

Solicitado a descrever o processo básico para a construção de um arranjo no Projeto, Claude Lago possibilitou que traçássemos, com sua resposta, o seguinte esquema:

a) Antes do início do módulo, os facilitadores se encontram para definir o repertório; b) Lago providencia as partituras, encontradas em seus arquivos ou na internet; c) Quando não encontram a partitura pronta, a tarefa de transcrição da obra cabe a Claude Lago ou Diego Santos. Nesse processo, os facilitadores acabam por apresentar um resultado “mais ou menos arranjado”; d) No caso de uma partitura pronta, o arranjo é construído durante as oficinas. A cada repetição, Meninéa ou Diego são os que mais comumente sugerem pequenas alterações ou na divisão ou na dinâmica; e) Caso surjam ideias que modifiquem demais a estrutura original, é a Claude Lago quem cabe a tarefa de produzir outra partitura, incluída no *blog* com a observação “Versão Choro do Pará”. Entretanto, o facilitador admitiu que nem sempre consegue desempenhar essa função (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Sobre a metodologia em suas oficinas de solo, Lago explica que o ensaio de um arranjo de sopros, por exemplo, é conduzido da seguinte forma:

Normalmente, eu faço a leitura da partitura à primeira vista com todos juntos e em tempo mais lento. Se houver dificuldade na execução de certos trechos, tento subdividir o tema em trechos menores e às vezes ainda mais lento, para que entendam a divisão daquela parte. Depois, vou aumentando o andamento aos poucos até ficar próximo do tempo final que o Meninéa achar adequado. Se for uma música “conhecida” (que já tenha aparecido em módulos anteriores), posso até dar as instruções antes da primeira execução/leitura em grupo. Às vezes, posso lembrar os detalhes só na hora de tocar ou até perguntar para os demais se é pra fazer “assim ou assado” ou qual a forma (AA-BB-AA-fim ou AA-BB-A-fim, por exemplo) (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Apresentaremos o caso da obra “Myosótis”, de Ernesto Nazareth. Lago conta que a criação do arranjo teve como base a partitura a seguir, fiel à forma original do Tango, de 1896:

C

Myosotis

Tango

Ernesto Nazareth
1896

Chords: C, F⁷, B^b, F⁷, B^b, C⁷, F⁷, B^b, F⁷, D⁷/F[#], G/F, C⁷/E, F/E^b, B^b/D, B/E^b, F⁷, B^b, Coda, 1^a vez, 2^a vez, D⁷/F[#], D⁷, D/C, Gm/B^b, F⁷, F⁷, F/E^b, B^b/D, G⁷/B, G⁷, Cm, G⁷/D, Cm/E^b, E^o, B^b/F, B^b/D, D⁷/C, F⁷, B^b, F⁷/B^b, 1. B^b, 2. B^b, D/F[#], Gm, E^b7, D, Cm/E^b, E^b7, D, ao Coda e CODA

C

Myosotis - pg. 2

Musical score for Myosotis - pg. 2, measures 43-77. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The time signature is 3/4. The piece is marked with a tempo of Θr . The score consists of seven staves of music. The first staff (measures 43-46) begins with a Θr tempo marking and features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. The second staff (measures 47-51) continues the melodic and harmonic development. The third staff (measures 52-56) includes a Θr marking and features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. The fourth staff (measures 57-61) continues the melodic and harmonic development. The fifth staff (measures 62-66) continues the melodic and harmonic development. The sixth staff (measures 67-71) includes a Θr marking and features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. The seventh staff (measures 72-76) includes a Θr marking and features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. The final staff (measure 77) is a single measure with a $\Theta 2$ marking and a Bb chord. The score concludes with a double bar line and the text "ao Coda e CODA".

Em alternativa, a partitura creditada como “Versão Choro do Pará” é a seguinte:

Fotografia 22 – Partitura “Myosotis” (Ernesto Nazareth) na versão Choro do Pará.

C

Myosotis

Tango

Ernesto Nazareth

1896

The musical score is written in a single staff with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. It begins with a common time signature (C) and a repeat sign. The score includes various chords such as C, F7, Bb, F7, Bb, C7, F7, Bb, F7, D7/F#, G/F, C7/E, F/Eb, Bb/D, B/Eb, F7, Bb, Coda, D7/F#, D7, D/C, Gm/Bb, F7, F7, F7, F/Eb, Bb/D, G7/B, G7, Cm, G7/D, Cm/Eb, E°, Bb/F, Bb/D, D7/C, F7, Bb, F7/Bb, Bb, D.S. al Coda, Eb1, Bb7/F, Bb7, Eb, Eb/G, F7/C, Bb/D, Eb/G, Eb, Bb/F, G7/D, Cm, Cm6, Gm/D, A7/E, D7/F#, Gm3, (in 3), Eb, A°, Eb/Bb, F7, Bb7, Eb, D.S. al Coda, and Eb2. Performance markings include '1ª vez', '2ª vez', 'Coda', 'D.S. al Coda', and 'D.S. al Coda'.

Presente no repertório musical do Choro do Pará — de acordo com o arquivo do *blog* — nos anos de 2012, 2014 e 2015, “Myosótis” sofreu adaptações em relação à forma original, como descreve Lago, nos seguintes pontos:

a) Introdução; b) 2ª casa do B, que foi praticamente “limada” em nossa versão (comp. 34~41 no original); c) 2ª voz na entrada para o C (comp. 43 no original); d) Mudança no ritmo nos comp. 38~39 e acréscimo de uma fermata (comp. 53 na Versão Choro do Pará) (Entrevista realizada em 14.11.2017).

O caso de “Myosótis” é pertinente para ratificar que os arranjos do Projeto resultam da prática musical durante os ensaios. Nesse processo, nenhuma partitura é encarada como um absoluto, isto é, como um programa fechado do que será executado pelos músicos. Lago explica, por exemplo, como normalmente ocorrem as adaptações de uma partitura original:

Conforme se repete a música, decidem por repetir uma seção ou não, decidem se “limam” um trecho (como foi feito no item #2 de “Myosótis”) ou outras pequenas mudanças. Aí, *na medida do possível* [grifo nosso], a partitura caminha para uma versão “final” que posso acabar batizando de “Versão Choro do Pará” (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Como já foi citado anteriormente, o único critério para participar do Choro do Pará, segundo Buchecha, é que o interessado tenha “percepção musical razoável”. Logo, é inevitável que sejam detectados diferentes níveis de habilidades entre os instrumentistas — por exemplo, iniciantes, intermediários e avançados. Questionados se os arranjos são pensados levando em consideração essas diferenças, os facilitadores garantem que essa preocupação existe desde a escolha do repertório musical. Buchecha afirma: “a gente procura justamente os Choros que a galera possa tocar. Se for coisa muito difícil, podemos passar muito tempo em uma só música” (Entrevista realizada em 05.09.2017).

A solução para minimizar eventuais disparidades na oficina de violão, por exemplo, é identificar os momentos mais complexos e criar um esquema de alternância entre os músicos. Nas palavras de Paulinho Moura:

digamos que você está no violão de seis e tem uma limitação para, em um determinado momento, dobrar a baixaria do violão que tá na primeira voz. Nesse caso, você não vai fazer a terça, você vai fazer o acompanhamento. Quem não está “naquele” nível ideal, ao invés de fazer o fraseado com todas as suas dificuldades, faz uma coisa mais leve, com menos notas, mas que não saia do roteiro da canção (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Claude Lago observa que a equipe de facilitadores leva em consideração as limitações, mas sem subestimar os alunos ou deixar de reconhecer os mais aplicados: “a gente procura facilitar até certo nível, para permitir que todo mundo toque junto. No caso dos alunos mais avançados, eles geralmente recebem destaque na hora da improvisação” (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Lago não ignora, entretanto, que os facilitadores enfrentam problemas pela falta de nivelamento das turmas:

O Buchecha sempre diz que gostaria que o Projeto fosse uma espécie de escola de música, mais regulado durante o ano inteiro, onde tivessem inclusive turmas de iniciantes em seus respectivos instrumentos. É bem complicado receber aluno que gosta e tem vontade de tocar, mas praticamente acabou de comprar o instrumento. Para certos instrumentos, principalmente no caso da percussão, é mais tranquilo. No cavaquinho, ele pode se virar, já no violão fica bem mais complicado. No solo também (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Os músicos com mais experiência acabam auxiliando os facilitadores, segundo Buchecha, na superação dos impasses: “nós temos um grupo de colaboradores que são os músicos que, digamos assim, resolvem as coisas” (Entrevista realizada em 05.09.2017).

Fotografia 23 – Buchecha e Meninéa em oficina do Projeto Choro do Pará.



Fonte: Acervo do autor (2018).

A tonalidade é um dos fatores que pode oferecer dificuldades ao andamento das oficinas. Há casos em que o tom original da obra precisa ser alterado, segundo Lago, para “facilitar a execução do violão”. O facilitador admite que, na lista de obras presentes no *blog* oficial do projeto, há algumas que jamais foram executadas:

às vezes chega na hora de tocar e surge uma complicação ou no solo, de estar muito difícil de executar, ou no violão. Quando acontece de uma das seções sentir muita dificuldade, aí aquela música é colocada “na geladeira”, para ser executada bem mais tarde, quando o pessoal estiver mais maduro (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Questionado se os alunos costumam ler as partituras durante os ensaios e

apresentações, Lago conta que a maioria toca lendo, porque “são poucos os que têm facilidade para decorar”. Entretanto, as partituras não consideram as diferentes habilidades do corpo de instrumentistas:

todos usam a mesma partitura, mas em alguns casos, quando tem algum problema, principalmente quando tem pausa com fração de tempo, às vezes eu procuro simplificar para que todo mundo acerte aquela entrada ou aquele ataque, mas são raríssimas essas ocasiões (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Sobre este assunto, Buchecha complementa e chama atenção para o fator tempo. Ele relata que

os alunos de sopro leem, os alunos de cordas vão em cima da cifra e os alunos de percussão vão em cima do ritmo. A percussão aprende na prática, até porque não se tem muito tempo de ir para o pentagrama e colocar o ritmo. “Aqui tem quatro semicolcheias, aqui tem uma pausa de colcheia”, isso não se tem. Com a percussão é tudo feito na prática, até porque se tem muito pouco tempo (Entrevista realizada em 05.09.2017).

O tempo é sempre um aspecto a ser considerado no contexto do Choro do Pará. Por mais que alguns participantes permaneçam por um período expressivo no Projeto, é inevitável que o time de músicos mude consideravelmente a cada ano. Paulinho Moura explica que, a cada mudança de ciclo, deve-se respeitar o tempo de adaptação dos alunos:

Todo ano tem gente que fica, mas também tem gente nova. Essas pessoas que vão entrando, muitas delas ainda vão começar a conhecer o Choro, porque esse é o propósito do Projeto, e vão se adaptando aos poucos à linguagem, à descoberta do Choro (Entrevista realizada em 22.10.2017).

As mudanças da equipe de instrumentistas são ponderadas pelos facilitadores durante a escolha do repertório musical. Buchecha relata que:

Em cada início de módulo é feita uma reunião para definir o que se vai fazer, o que se vai tocar. Até porque o brilho da oficina são os solistas. A gente não tem um corpo de solistas fixo. Eles vão e voltam e a gente não sabe quem vem. “Será que o fulano vem? Será que o sicrano vem dessa vez?” Não tem como saber, então a gente procura manter o repertório não tão difícil, porque a gente não tem um corpo de solistas fixo. O dia que tiver, vai ser outra história, mas a gente procura sempre manter um repertório não tão difícil por causa disso (Entrevista realizada em 05.09.2017).

A cada novo grupo que se forma a experiência com os anteriores serve de inspiração e referência. Neste ponto, reconhece-se que a vivência permite que os facilitadores adquiram a competência de identificar, na prática, quais os caminhos mais eficazes para o processo de transmissão musical. Este tipo de aprendizado empírico se identifica com o já citado conceito da enculturação proposto por Merriam (1964).

Sobre o assunto, Lago relata:

Geralmente, a gente procura repassar para os novos aquilo que a gente já acertou

antes. É como se fosse uma espécie de obrigação da oficina. Mas também já aconteceram casos de, porque o grupo era um pouco diferente, fazermos pequenas mudanças, apostarmos em outros experimentos para melhorar ainda mais os arranjos. Foi o caso do “Chegou o Zé”, do Adamor, que nós tocávamos todos juntos. Depois de alguns anos, o Diego fez um novo arranjo e convidou o próprio Adamor para solar metade da música. Os alunos faziam algumas respostas, uma contra-voz, alguma coisa assim (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Assim como “Chegou o Zé”, citada por Lago, sabe-se que várias obras de compositores paraenses figuram no repertório musical do Choro do Pará. A década de 1960, com o surgimento da Bossa Nova, marcou o início de um processo de renovação da música brasileira no qual o Choro também foi envolvido (MORAES, 2004). É por esse motivo que inovações nos campos harmônico e rítmico são reconhecíveis em obras do gênero, inclusive de autores paraenses.

Moraes identifica, por exemplo, que “Edgar foi à feira”, um Choro de Luiz Pardal: “em seu vocabulário harmônico apresenta ressonâncias do “jazz” e da “bossa nova”” (2004, p. 109). Não seria inconcebível, portanto, que ao Choro produzido e executado no Pará também coubesse um diálogo com ritmos da região amazônica, entre os quais o Carimbó.

Questionados sobre experimentos de arranjo nesse sentido, os facilitadores relatam que a percussão é o elemento mais suscetível ao diálogo com outros ritmos. Entretanto, propor fusões desta natureza não é uma meta no Projeto. Como ocorre de um modo geral durante as oficinas, ideias podem surgir — propostas pelos facilitadores ou pelos participantes — e serem incorporadas ou não à estrutura final do arranjo. Paulinho Moura afirma, por exemplo, que não se pretende promover misturas de ritmos, mas às vezes elas ocorrem “em algumas levadas que o Meninéa provoca” (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Lago também destaca o papel da percussão em incursões para fora do universo do Choro propriamente dito, porém não necessariamente ligadas aos ritmos amazônicos:

A gente já fez algumas experiências em transformar trechos de determinadas músicas em baião ou em samba. A percussão tinha a oportunidade de fazer essa mudança de levada, de ritmo. Em um trecho do nosso arranjo para “Noites cariocas”, eles receberam uma repetição para fazer uma espécie de solo, uns ataques que eles fazem todos em conjunto, e esse trecho não tem melodia. O solo é com os instrumentos de percussão (Entrevista realizada em 10.03.2018).

Emílio Meninéa, o responsável pelos arranjos de percussão, sublinha que o Choro do Pará tem um compromisso com a tradição, mas não ignora, por outro lado, que o Choro moderno não pode se fechar às experimentações:

O nosso Projeto visa, realmente, preservar a raiz. A gente preserva a raiz, mas também abre para improvisações. O Choro hoje em dia já está mais moderno, o pessoal já está improvisando mais, até as composições já são diferentes. Não remontam mais àquele tempo do Choro de três partes. O Choro chegou nesse lugar (Entrevista realizada em 10.03.2018).

De fato, não é possível estabelecer uma regra ou um único sentido para o Choro. De modo geral, a música, como atesta Blacking, “não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana” (2007, p. 201).

Na ausência de um método de Educação Musical tradicional ou de um grupo de instrumentistas estável e nivelado, reiteramos, portanto, que os arranjos praticados no Projeto Choro do Pará são consequências da experiência coletiva. Mesmo quando pré-concebidos por uma só pessoa, o resultado apresentado ao público é um produto atravessado, durante as oficinas, por diferentes pontos de vista.

Neste contexto, como se observa no caso “Myosótis”, a prática musical é um elemento indispensável à atividade criativa. Em trecho que dialoga com a experiência partilhada ao longo deste tópico, Blacking reconhece que “mesmo para o mais erudito e cuidadoso dos *performers*, a partitura é apenas um guia aproximado para a *performance*” (2007, p. 202).

3.3 Das Características

Cientes de que a Etnomusicologia não ignora elementos cognitivos e socioculturais no exame do fenômeno musical, trataremos neste tópico do contexto específico da cidade de Belém, no Estado do Pará, de modo a oferecer alguns dados para a reflexão sobre como este ambiente é capaz de influenciar a prática e os processos de composição do Choro.

Na concepção de Queiroz, a música não pode ser concebida como uma linguagem universal: “tal concepção seria errônea, tendo em vista que cada cultura tem formas particulares de elaborar, transmitir e compreender sua própria música, (des)organizando os códigos que a constituem” (2004, p. 101).

A cantora e instrumentista Andréa Pinheiro, ligada desde a década de 1980 ao movimento do Choro na cidade de Belém, assegura que o gênero adquire particularidades quando executado e produzido no Pará: “a música feita aqui tem uma marca muito forte do povo paraense. Aqui se faz Carimbó, mas também se faz *Jazz*, se faz *Bossa*, se faz Choro com um sotaque muito nosso” (Entrevista realizada em 23.10.2017).

Fotografia 24 – Andréa Pinheiro no palco da Casa do Gilson.



Fonte: Acervo Andréa Pinheiro (2016).

A originalidade do paraense para elaborar, transmitir e compreender música nasce, na percepção de Andréa, pela influência

do mundo que a gente vive, das paisagens que a gente vê. Tem uma sonoridade que surge do fato de vivermos no meio da água, tanto das chuvas quanto dos rios. E quando a música é cantada, mais ainda, porque a poesia vem carregada das imagens que a gente tem aqui, em nossa região (Entrevista realizada em 23.10.2017).

Todos os facilitadores do Projeto Choro do Pará, quando confrontados com esta reflexão, concordam com a cantora. Diego Santos, em depoimento que ecoa as ideias de Blacking (2007), sugere que o Choro, assim como outros gêneros musicais, “acaba adquirindo linguagens, um certo regionalismo”. O violonista afirma, por exemplo, que: “o Choro de São Paulo é muito diferente do Choro do Rio, assim como o Choro do Nordeste é diferente do Choro daqui do Norte” (Entrevista realizada em 09.03.2018).

Para Paulinho Moura, as influências são determinantes à atividade de composição:

A gente ouve um bocado de coisa. A gente não ouve só Choro, a gente escuta coisas daqui também e cada um tem sua maneira de compor. A gente também não compõe só Choro, a gente compõe um bando de gêneros misturados. E aí, cada um tem o seu “fraseado”, que vem do que o cara escutou quando era moleque. O cara mistura tudo isso e já vai fazendo à maneira dele (Entrevista realizada em 09.03.2018).

O testemunho de Moura evoca um enunciado do musicólogo Joseph Kerman. Este autor americano sustenta que os músicos inseridos em uma tradição viva não precisam escrever ou falar sobre a música que executam para manterem a tradição. Mais importante

para isso é a constante produção, interpretação e reinterpretação das músicas (KERMAN, 1987 apud LARA FILHO et al., 2011).

Para Emílio Meninéa, a presumida identidade do Choro produzido e tocado no Pará se apresenta “às vezes estruturalmente, às vezes melodicamente”. Ele cita como exemplo a obra de dois compositores:

A gente faz o nosso Choro diferente. Pode ver nas composições do Adamor [do Bandolim], que é o nosso compositor que tem mais Choros compostos. A gente verifica no Choro dele, realmente, a assinatura do amazônida. Uma melodia com requinte amazônico, que vem pro Batuque, pro Lundu, pro Carimbó. A gente tem também o Luiz Pardal, que já vem de uma escola mais rebuscada, com muita personalidade (Entrevista realizada em 10.03.2018).

Para Andréa Pinheiro, a obra de Adamor do Bandolim é, de fato, “muito amazônida”, ainda que ligada à tradição do Choro. Luiz Pardal, por outro lado, “que ouve muita música clássica”, embora não ignore a tradição e evidencie sua formação erudita, também compõe “com uma pegada das coisas da região” (Entrevista realizada em 23.10.2017).

No artigo “O Choro em Belém do Pará”, Moraes (2004) analisa tecnicamente algumas composições de Adamor do Bandolim e de Luiz Pardal. Apresentamos a seguir as partituras de duas obras do primeiro, “Chora Marajó” (1980) e “Manhas do Felipe” (1987):

C

Manhas de Felipe

Adamor Ribeiro
1987

Choro

C Dm Gm A7 Dm Dm
 6 C7 B \flat 7 A7 Dm D7 Gm A7
 12 Cm D7 Gm Dm B \flat 7 E \flat A7 Coda C Dm
 17 C7 F D7 Gm E7 Am
 23 C G C C7 F F7 B \flat
 29 B \flat m F D7 G7 C7 F F A D.S. al Coda 1
 34 C D F \sharp 7 Bm C B7 Em
 38 Em A7 A7 G \sharp o D/A D F \sharp
 43 Bm C B7 Em E \flat D
 48 F A7 D A D $\text{F}\sharp$ 7 Dm D.S. al Coda 2
 52 C D6

Sobre “Chora Marajó” (1980), cujo título cita a famosa ilha costeira situada no Estado do Pará, e “Manhas do Felipe” (1987), Moraes explica que

No choro de três partes *Manhas do Felipe*, Adamor utiliza o que é considerado padrão no choro tradicional, parte **A** em tonalidade menor, tem sua parte **B** na relativa e a parte **C**, na homônima do tom principal. Várias composições de choro se encontram nessa base, como *Naquele tempo*, de Pixinguinha, enquanto no de duas partes, *Chora Marajó*, em Dó maior, tem a parte **B** na tonalidade de Ré menor (subdominante relativa), o que não é usual (2004, p. 104).

Em relação à construção das frases melódicas destes Choros de Adamor do Bandolim, Moraes (2004) detalha que

Manhas do Felipe apresenta 16 compassos em cada uma das três partes e *Chora Marajó*, apenas na parte A, enquanto que, na segunda, 23 compassos. Do ritmo como divisão e organização do pulso continuou sempre quaternária (em semicolcheias). Embora Adamor não tenha nenhuma formação musical acadêmica, compõe dentro dos padrões harmônicos tradicionais do Choro, fruto de sua experiência musical (MORAES, 2004, p. 104).

As fontes de informação mais acessíveis sobre a natureza da “música” também são encontradas, como elucida Blacking, nas diferentes percepções da música e da experiência musical, isto é, nas diferentes condições “pelos quais as pessoas produzem sentido dos símbolos “musicais”” (BLACKING, 2007, p. 202). É por esse viés de argumentação que, de acordo com Carlos “Bucheça”, se “você pegar um Choro do Adamor e um Choro carioca do Pedro Amorim, você vai ver uma diferença muito grande” (Entrevista realizada em 10.03.2018).

O próprio Adamor Ribeiro não ignora a influência de compositores como Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim em seu trabalho, mas enfatiza que, apesar de suas composições apresentarem características tradicionais do Choro, este gênero, em sua experiência musical, torna-se o que ele define como “Choro caboclo”:

A minha linguagem é mais chegada para o batuque. Às vezes, a inspiração me vem numa levada de Baião, às vezes vem meio “amerengada”, por causa da influência que a gente tem do Caribe. Então eu acho que, pelo menos os meus Choros, são Choros amazônicos mesmo, Choros caboclos. Pelo menos o meu trabalho tem mais a ver com a linguagem indígena, meio chegada ao Carimbó, ao Retumbão, à Marujada, dependendo do momento. Eu creio que seja um Choro diferenciado (Entrevista realizada em 13.03.2018).

Luiz Pardal, por sua vez, como adiantou Andréa Pinheiro, apresenta “uma construção de pensamento temático ou motivico elaborado harmonicamente” (MORAES, 2004, p. 109). Uma característica do Choro “Edgar foi à feira” (1999), por exemplo, cujo título faz referência ao radialista Edgar Augusto, ícone do rádio no Estado do Pará e há quarenta anos apresentador do programa “Feira do Som”, é

a repetição de células rítmicas e melódicas (um tom abaixo) de dois em dois compassos na parte A (c. 17-18 e c. 19-20) e (c. 25-26 e c. 27-28). Na parte B, é utilizada a repetição de células rítmicas e melódicas de quatro em quatro compassos. Os c. 49 ao c. 52 se repetem nos c. 53 ao 56 (um tom abaixo) e nos c. 65 ao c. 68 (dois tons abaixo, concluindo as duas primeiras frases na dominante). No c. 65 mais uma vez se utiliza a estrutura rítmica e melódica do início, agora com o campo harmônico da subdominante Sol Maior e a última frase já cadenciando para o campo harmônico de Dó Maior (c. 49-52, c. 53-6 e c. 65-68) (MORAES, 2004, p. 108).

Do ponto de vista harmônico, conforme a partitura a seguir, “Edgar foi à feira” apresenta “acordes com tensão de 9, 11 e 13, nos quais o compositor utiliza superposição de acordes”. A base do acorde é “Mi maior com sétima e o arpejo da melodia si bemol maior (enamornizado), resultando num acorde E7b9(#11)” (MORAES, 2004, p. 109).

Edgar foi à feira

Luiz Pardal

Am(add9) F(add9) Dm7(9)(11)

6 E7 Solo Am7(11) F/A Am6 Am7

11 Dm7 Dm/C Bm7(b5) E7(b9)(11) Am(add9)

16 Am/G# Am/G F#m B7(b9)(13) E7(b9)(11) Im(add9) A7(b9)(13)

21 Im/G# Im/G II# V7/V Em7(b5) A7(b9)(13)

26 V7 I bII# Am7(11) F/A Am6 Am7 Dm7

31 II# V7(b9) Im7(11) bVI Im6 Im7 IVm7

36 Dm/C Bm7(b5) E7(b9)(11) Gm7 C#9 C7

Edgar foi à feira / pag.02

The image displays a musical score for the piece "Edgar foi à feira" on page 02. It consists of ten staves of music, numbered 41 through 80. Each staff contains a melodic line in treble clef and a series of guitar chords written below it. The chords are written in a shorthand notation, such as F#m7(b9), Fm6, Em7, Eb, Dm7(b9), G7(b9), C7#9, Asus, D, D/C# for the first staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score concludes with a double bar line at the end of the 80th staff.

O esquema harmônico do Choro “Edgar foi à feira” caracteriza uma construção mais moderna se comparado à estrutura de outras obras do autor, como “Viva Luperce” (1ª parte 1975 – 2ª parte 1995), escrita em homenagem ao bandolinista Luperce Miranda.

Eis a partitura de “Viva Luperce”:

Fotografia 29 – Partitura “Viva Luperce” (Luiz Pardal).

Instrumentos em C

Viva Luperce

Luiz Pardal

Chords: D7, G7, C7, F7, B^b, E7, Am, Dm, Em, F[#]7, B^{7(b9)}, F, A⁷, D, C[#], B, E7, Am, C, C^{#o}, Dm⁷, G⁷, C/E, E^bo, Dm⁷, G⁷, E^b7, A^b, D⁷, G⁷, C, C^{#o}, Dm, B, E⁷, Am, C, A^b, G⁷, C, A^{7M}

1^a vez
2^a vez
D.S. al Coda
claudelago@hotmail.com

Fonte: Acervo de Luiz Pardal (2002).

Observa-se que “Viva Luperce” faz jus à concepção mais tradicional do Choro, percebida anteriormente nas composições de Adamor: “a parte **A** está situada na tonalidade de Lá menor e a parte **B** se apresenta na sua relativa, Dó Maior. Quanto ao ritmo, a peça é constituída com divisões do pulso em quatro (semicolcheias)” (MORAES, 2004, p. 109).

Quando questionado se o Choro produzido no Pará se difere de alguma maneira do Choro produzido em outros Estados, Luiz “Pardal” Moraes afirma que “sim, há alguma coisa de regional”, mas que esta resposta “é subjetiva, porque o Choro, de um modo geral, é tradicional. Existem características comuns a todos os Choros” (Entrevista realizada em 13.03.2018).

Entretanto, o multi-instrumentista paraense analisa que:

Assim como o Adamor, o Nego Nelson também é um compositor com um toque daqui da terra. O que é essa diferença ninguém sabe dizer exatamente, ainda precisa ser feito um estudo melhor, mas o fato que é possível identificar características bastante pessoais nas obras deles. Eu acredito que seja mais na parte rítmica e no jeito de tocar (Entrevista com Luiz “Pardal” Moraes realizada em 13.03.2018).

No trabalho de Luiz Pardal, o imaginário amazônico é uma fonte de inspiração permanente, mas que não se restringe ao universo do Choro. O compositor discorre, por exemplo, sobre a peça “Gestos imaginários”, sua tese de doutorado, que faz referência

à floresta, ao canto do uirapuru, ao Lundu marajoara e a outros ritmos daqui. O título tem relação com imaginário amazônico, dos caboclos da Amazônia, quando eles veem as coisas da floresta e criam lendas, transformam a realidade em lendas. Eu procurei lembrar um pouco disso na hora de fazer a música. Na “Suíte das Águas”, imaginei a história de um caboclo que mora em uma ilha, naquela vida maravilhosa da floresta. A suíte inicia como se fosse um grande voo, um voo pela floresta até chegar à casa dele. Depois, com um barquinho, ele atravessa o rio e vem para Belém, em busca do Círio de Nazaré e outras vivências da cidade grande. No final, ele volta às origens, para a sua casa que é como se fosse o paraíso. Um dos movimentos dessa suíte é um Lundu (Entrevista realizada em 13.03.2018).

Não existe um sistema, enfatiza Blacking (2007), onde a prática musical possa ser separada dos aspectos não musicais. É por causa disso, como já mencionamos antes, que a Etnomusicologia se aproxima tanto dos estudos relacionados à Educação Musical. A prática musical é um significado social capaz de gerar estruturas que vão além dos aspectos meramente sonoros:

A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música (CHADA, 2007, p. 139).

Não por acaso, todos os depoimentos coletados seguem na mesma direção,

concordando que a prática musical do Choro, no contexto sociocultural do Estado do Pará, resulta na ressignificação desse gênero. Um gênero, como aferimos no Capítulo I, que também é, em si mesmo, do mesmo modo que o Samba, produto da “mediatização recíproca das mais diferentes culturas” (CICERO, 1995, p. 195).

Como o grande desafio da Etnomusicologia, nas palavras de Chada (2007), talvez seja o de relacionar a música, um subsistema, com todos os outros subsistemas da cultura, a complexidade que permeia a transmissão dos saberes culturais deve ser sempre levada em consideração. As palavras da autora ecoam, com o pensamento de Bruno Nettl:

A música pode ser universal para a humanidade, mas, ao contrário do que diz o poeta Longfellow, a música não é *a* linguagem universal da humanidade, mas sim um grupo de linguagens discretas ou, talvez melhor formulado, sistemas de comunicação, cada qual integrado e unificado, e cada um deles deve ser aprendido¹³ (2010, p. 3, nossa tradução).

Desse modo, devemos considerar que o objeto artístico em si, como diz Blacking:

não é arte nem não-arte: torna-se um ou outro somente pelas atitudes e sentimentos que os seres humanos lhe dirigem. A arte vive em homens e mulheres, sendo trazida a público por processos especiais de interação. Desta maneira, os signos não possuem significados até que estes sejam compartilhados, e assim tais processos tornam-se cruciais para a semiótica da música, como o produto sônico que fornece o foco para a análise (2007, p. 202).

O Choro do Pará é um Projeto pioneiro neste Estado brasileiro. Seus resultados à prática, à conservação e à renovação do gênero no Pará se devem a um grupo heterogêneo de pessoas. Cada uma delas, como diz Clarice Lispector, “tem sua própria chave”. É por esse motivo, levando em conta todas as informações colhidas e analisadas ao longo deste trabalho, que o sentido da música, como diz o musicólogo francês Gerard Béhague, “jamais poderá ser compreendido a partir de uma única fonte” (BÉHAGUE apud LARA FILHO et al., 2011).

¹³ Music may be universal to humankind, but, contrary to the poet Longfellow, music is not *the* universal language of mankind but, rather, a group of discrete languages or, perhaps better stated, systems of communication, each integrated and unified, and each of them must be learned.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apontamos como o objetivo principal deste trabalho a investigação da prática e da transmissão de música no Projeto Choro do Pará. Neste contexto, a prática musical foi considerada de acordo com a concepção de Blacking (2007), isto é, não só no sentido da experiência de um gênero musical, mas também como “uma força ativa na formação das ideias e da vida social”, dado que o uso dos símbolos musicais ajuda a determinar e “refletir padrões da sociedade e da cultura” (2007, p. 208). Por sua vez e do mesmo modo, a transmissão musical foi examinada à luz da Etnomusicologia. Utiliza-se o termo “transmissão” porque o ato de compartilhar saberes não está alheio ao processo de socialização. Logo, a educação também se estabelece, ao contrário do que pressupõe a escolarização, sem o acesso às instituições formais de ensino.

Para embasar a análise da prática musical no Choro do Pará, traçamos um percurso histórico deste gênero no Brasil. A retrospectiva nos ofereceu uma visão abrangente sobre o nosso objeto de estudo e suas configurações. Identificamos, por exemplo, que o Choro possui aspectos híbridos, que resultam de uma dinâmica cultural marcada por combinações de elementos de diversas origens. O fenômeno universal da “mistura” adquiriu “especial notoriedade no Brasil, provavelmente pelo tratamento euforizante que sempre lhe foi dispensado” e pode ser avaliado “como um caso de enriquecimento cultural, no sentido da inclusão de valores considerados positivos” (TATIT, 2001, p. 223).

É como sintetiza o poeta e filósofo Antonio Cicero:

Da epopeia glauberiana do Cinema Novo à decantação joãogilbertiana da Bossa Nova, do plano piloto dos arquitetos da visão e loucura de Brasília ao plano piloto dos “poetas de campos e espaços” de São Paulo, tudo parece confirmar que Hélio Oiticica se achava próximo da verdade quando sentia no âmago da alma brasileira uma revolucionária “vontade construtiva geral” (CICERO, 1995, p. 195).

É pelo viés da “vontade construtiva” da alma brasileira, e não da ilusão da “pureza”, que consideramos as transformações experimentadas pelo Choro ao longo do tempo. Não ignorar seu percurso histórico foi condição fundamental para uma observação mais aprofundada sobre o repertório praticado no Projeto Choro do Pará, que reúne compositores de todas as gerações do gênero traçadas por Vasconcelos (1984); sobre os arranjos musicais para a Orquestra Choro do Pará, que valorizam a tradição e ao mesmo tempo não se fecham a experimentações com ritmos ligados à região amazônica, entre os quais o Lundu e o Carimbó; e sobre obras de autores paraenses, como Luiz Pardal e Adamor do Bandolim. Ademais, a

pesquisa histórica também chamou nossa atenção à dimensão e às peculiaridades das Rodas de Choro, sobre as quais trataremos mais à frente.

As entrevistas e as pesquisas de campo sobre os processos de transmissão musical nas oficinas do Choro do Pará — realizadas sob o método de investigação qualitativo — possibilitaram que confirmássemos *in loco* as palavras de Emílio Meninéa citadas por Claude Lago: “Meninéa sempre diz que [o Projeto Choro do Pará] é um laboratório de Choro. Não é escola nem curso de música” (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Consideramos o Projeto Choro do Pará um “laboratório” porque, de acordo com os depoimentos de participantes e ex-participantes, não há metodologias específicas de transmissão musical aplicada durante as oficinas. Tudo provém, para usar uma denominação de Blacking (2007), da experiência musical humana do gênero Choro, que culmina em *performances* da Orquestra Choro do Pará ao fim de cada módulo.

Como observam Cerqueira et al., a metodologia de ensino dos conservatórios comumente possui “um período precedente de introdução à teoria musical e, ao iniciar o estudo do instrumento, é apresentado um rígido programa (ou repertório) a ser seguido, baseado em níveis progressivos de dificuldade” (2012, p. 95). No Choro do Pará, entretanto, conteúdos básicos de teoria musical, como Harmonia, são vistos, segundo Buchecha, “muito superficialmente” em virtude da carga horária de 36 horas mensais, que o facilitador considera “muito pouco tempo” (Entrevista realizada em 05.09.2017). O repertório musical, por sua vez, é definido de forma colaborativa e, às vezes, como observou Paulo Moura, “aceita sugestões até dos alunos” (Entrevista realizada em 22.10.2017). Quanto aos níveis progressivos de dificuldade, a ex-participante Camila Alves ponderou que as escolhas das obras no Projeto lhe parecem “um pouco pesadas para os iniciantes” (Entrevista realizada em 21.09.2017). Ao mesmo tempo que considera a oportunidade de tocar com instrumentistas experientes um aspecto “muito gratificante”, o participante Manoel de Araújo também alega que sente falta de “uma atenção especial aos iniciantes” (Entrevista realizada em 16.03.2018).

Cerqueira et al. observam que um modelo pedagógico muito rígido, por outro lado, pode ser “um problema comprometedor devido ao alto nível de dedicação necessário para o aprendizado de um instrumento musical” (2012, p. 95). Os autores argumentam que se a postura do professor for a de sempre corrigir os aspectos negativos da interpretação, “o aluno poderá interpretar como falta de progresso e incapacidade, levando-o à desmotivação (KAPLAN apud CERQUEIRA et al., 2012, p. 95).

Em suma, relacionamos nossas impressões sobre a transmissão musical no Projeto Choro do Pará ao seguinte trecho de Merriam, coerente com a ideia de “laboratório musical”:

“a musicalidade é mantida através da prática, e esta também é uma forma de aprendizado contínuo que permite ao músico seguir a perfeição de seu ofício, bem como mudar seus conceitos de *performance* musical ao longo do tempo”¹⁴ (1964, p. 161, nossa tradução).

Não podemos deixar de reconhecer, entretanto, que a busca por aperfeiçoar o *modus operandi* do Projeto é um tema presente nos depoimentos de todos os facilitadores. Claude Lago propôs, por exemplo, para minimizar as eventuais dificuldades dos participantes, um método mais objetivo: “tento subdividir o tema em trechos menores e às vezes ainda mais lento, para que entendam a divisão daquela parte. Depois, vou aumentando o andamento aos poucos até ficar próximo do tempo final” (Entrevista realizada em 14.11.2017). Paulinho Moura, por sua vez, explicou que não necessariamente exige de todos os participantes da oficina de violão o mesmo desempenho: “quem não está “naquele” nível ideal, ao invés de fazer o fraseado com todas as suas dificuldades, faz uma coisa mais leve, com menos notas, mas que não saia do roteiro da canção” (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Em nossa observação das oficinas, também verificamos que esta manifesta informalidade — que admite tanto que cada facilitador transmita seus conhecimentos segundo métodos próprios quanto que músicos de faixas etárias e habilidades diferentes possam tocar juntos — cria um clima de cooperação, como pontuou Juliana Silva, em que “todo mundo acaba se ajudando muito” (Entrevista realizada em 22.09.2017). Esse ambiente favorece a acentuação das redes de sociabilidade. Os fortes vínculos estabelecidos no Projeto já viabilizaram, por exemplo, a criação dos grupos O Charme do Choro e Sapecando no Choro.

O dialogismo que caracteriza o Choro do Pará também é um aspecto significativo a outro dos nossos objetivos específicos: a investigação do processo de construção dos arranjos musicais. Averiguamos que esses arranjos são criados, nas palavras de Lago, “espontaneamente” (Entrevista realizada em 14.11.2017). No geral, cada facilitador adapta a obra livremente, conforme seu instrumento e durante as oficinas, levando em consideração, na medida do possível, os diferentes níveis de habilidade dos participantes. Nesse ponto, apontamos a falta de nivelamento como uma lacuna que, se levada em consideração, auxiliaria tanto o ritmo dos ensaios quanto o resultado da *performance* final.

As apresentações da Orquestra também remetem ao pensamento de Merriam (1964), desta vez no que toca à “recompensa” como estratégia de aprendizagem, visto que esses eventos são considerados uma fonte de estímulo para os participantes. Assim como Hijiki

¹⁴ “Musicianship is maintained through practicing, and this too is a form of continuing learning which allows the musician to follow the perfection of his craft as well as to change his concepts of music performance through time”.

atestou em sua pesquisa sobre o Projeto Guri, também no Choro do Pará a perspectiva de uma apresentação a curto prazo, “para uma plateia – composta de familiares, amigos, estranhos e, às vezes, com cobertura da mídia – anima os aprendizes” (2005, p. 161).

Por conseguinte, na intenção de confirmar se, como determinam os estudos da Etnomusicologia, a música não pode ser concebida como uma linguagem universal — considerando que cada cultura tem formas particulares de elaborar, transmitir e compreender sua própria música (QUEIROZ, 2004) —, perguntamos às personalidades envolvidas direta ou indiretamente com o Choro do Pará se este gênero, quanto executado e produzido neste Estado, difere-se do Choro produzido em outros lugares do Brasil.

Ainda que não fosse o nosso propósito demonstrar de maneira objetiva em quais termos essa apropriação se dá, a discussão comprovou que o referencial teórico de nossa metodologia, cujo centro são autores etnomusicólogos, faz-se oportuno ao contexto do Choro do Pará. Os entrevistados, sem exceção, responderam positivamente a essa questão: “a gente faz o nosso Choro diferente”, garantiu Emílio Meninéa (Entrevista realizada em 10.03.2018). A originalidade do paraense está relacionada, retomando as palavras de Andréa Pinheiro, ao fato de que nesse lugar se vive “no meio da água, tanto das chuvas quanto dos rios”. A cantora garante que “quando a música é cantada, mais ainda, porque a poesia vem carregada das imagens que a gente tem aqui” (Entrevista realizada em 23.10.2017).

A imitação, como vimos em Merriam (1964), talvez seja a mais simples e mais indiferenciada forma de aprendizagem musical, desde a infância. Nesse sentido, os relatos dos chorões apontaram para a importância das Rodas como espaços de valorização e renovação da tradição musical do Choro. Andréa Pinheiro, por exemplo, testemunhou que “como a Roda de Choro agrega, as pessoas vão começando a tocar ali naquele meio e aí, acabam tocando de uma forma autodidata” (Entrevista realizada em 23.10.2017).

Lara Filho et al. (2011) definem a Roda como um dos contextos de *performance* mais característicos do Choro. Marcado pela informalidade, é difícil estabelecer regras para este espaço social. De modo geral, entretanto, os autores observam que:

Os músicos intercalam-se na performance, e cada músico é audiência dos outros músicos no momento da execução do Choro. Podemos caracterizar a Roda como um conjunto de círculos concêntricos, sendo que, no primeiro círculo, estão os músicos (geralmente em volta de uma mesa); no segundo círculo, os interessados pela música (conhecedores desse universo musical e participantes do ambiente de relações pessoais dos músicos); nos círculos subsequentes ficam os frequentadores do ambiente musical - algumas vezes interessados apenas na interação social. Muitas vezes, essa classificação circular não é observada, e as pessoas se misturam constantemente (LARA FILHO et al., 2011).

A princípio, em uma Roda, qualquer pessoa é bem-vinda e pode tocar. Os autores sublinham que são aceitos na Roda de Choro todos aqueles que “tenham certo domínio técnico do instrumento e sejam aceitos pelos músicos do momento” (LARA FILHO et al. 2011). Tamanha liberdade reforça o caráter de um 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. Diante do exposto, pode-se dizer que a música origina o contexto, que, por sua vez, interfere na música. O ritual da Roda de Choro acontece porque existe a música; são indissolúveis contexto e música. São fatores importantes as pessoas presentes as relações de troca que os músicos estabelecem entre si (LARA FILHO et al., 2011).

Por mais que reconheçamos que a Roda de Choro também tem como características básicas a existência de uma plateia e a falta de ensaios, nossa experiência em torno do Projeto Choro do Pará nos induz a aproximá-lo do sentimento de uma grande Roda. Quando lemos, por exemplo, que nas Rodas de Choro “instrumentistas de diversos níveis tocam juntos, criando e recriando repertórios” e que “a música exerce, dentre outras coisas, o papel de interlocução entre as pessoas” (LARA FILHO et al., 2011), parece-nos inevitável a analogia dessa descrição com as sensações que o Projeto nos despertou ao longo da pesquisa.

Evidentemente, estamos cientes de que se trata de uma comparação simbólica, uma vez que, além da prática, o Choro do Pará também se compromete, em sua notável informalidade, com a transmissão musical. Entretanto, depois de todo o exposto, é impossível desconsiderar os sentimentos de entusiasmo e liberdade que pairam sobre o Projeto, acima de qualquer fundamentação teórica. São sentimentos que se manifestam, por exemplo, quando Paulinho Moura diz que: “a vontade é tanta para que o Projeto aconteça que mesmo um módulo pequeno é executado com toda a força” (Entrevista realizada em 05.09.2017); ou que uma pessoa que tem acesso às “viegas do Choro” terá a capacidade de enriquecer “qualquer música que tocar” (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Em uma de suas palestras, o etnomusicólogo Bruno Nettl discorre sobre a experiência estética da música: “não estou seguro sobre o que os educadores musicais do mundo têm em comum, mas talvez uma coisa seja que eles desejam transmitir aos seus alunos a crença de que a música é, em certo sentido da palavra, bonita”¹⁵ (2010, p. 2, nossa tradução). Sem dúvida, para girar a Roda do Choro do Pará, o afeto e o encanto pelo Choro são os motores.

¹⁵ I am not sure what music educators of the world have in common, but I would guess that one thing is that they wish to impart to their students their belief that music is, in some sense of the word, beautiful.

Aprendemos que, neste Projeto, a prática é indissociável da transmissão musical. Do mesmo modo, apuramos que os facilitadores, participantes e compositores envolvidos com o Choro do Pará fazem da experiência musical a expressão de dados importantes de suas vidas e cultura. É por esse motivo que, ao tentarem explicar e/ou se envolverem com esse tipo de fenômeno, como define Nettl (2010), “os etnomusicólogos talvez tenham se tornado cada vez mais humanistas em seus corações” e os “educadores de música se tornaram — pelo menos por algum tempo — antropólogos da música”¹⁶ (2010, p. 3, nossa tradução).

Em seu depoimento, a ex-participante Camila Alves considerou que o elemento crucial de sua experiência no Projeto Choro do Pará foi: “[...] terem me dito para escutar Choro.” Esse estímulo, como já relatamos, fez com que a jovem musicista aprendesse “muitas frases e pontes que só fazem sentido se a gente ouvir bastante” e tivesse acesso a “compositores que eu não conhecia, músicas que eu não tinha escutado ainda” (Entrevista realizada em 21.09.2017).

Nettl (2010) ressalta que um achado da Etnomusicologia foi reconhecer que “a maneira normal de aprender música no mundo é ouvindo música”¹⁷ (p. 5, nossa tradução). Por esse motivo, ainda que a notação ocidental funcione muito bem, ela pode ignorar qualidades intrínsecas até mesmo da música folclórica europeia e americana: “sua fluidez, sua variabilidade, que derivam de sua existência auditiva — e isso é um elemento importante que pode desaparecer quando dependemos inteiramente de partituras escritas”¹⁸ (p. 6, nossa tradução).

O Projeto Choro do Pará nasceu, de acordo com Moura, porque, até o ano de 2006, quem quisesse aprender Choro neste Estado “tinha que conhecer alguém mais velho, ir a uma roda ou frequentar um lugar onde se tocasse” (Entrevista realizada em 22.10.2017). Além de oportunizar um espaço democrático para a prática e a transmissão musical deste gênero, verificamos que os criadores tencionavam também, e talvez principalmente, consolidar o Choro no contexto da música urbana paraense, por meio da divulgação de grandes obras e da formação de uma nova geração de instrumentistas.

Assim, como uma grande Roda, o Choro do Pará é um espaço onde “a música é tão importante quanto a existência pessoal de músicos e ouvintes” (LARA FILHO et al., 2011),

¹⁶ While ethnomusicologists have perhaps increasingly become humanists in their hearts, music educators have — at least part of the time — become anthropologists of music

¹⁷ As I’ve just said, an important finding of ethnomusicology is that the normal way to learn music in the world is by hearing it.

¹⁸ [...] its fluidity, its variability, which derive from its aural existence — and that is an important element that may disappear when we depend entirely on written scores.

afinal, são estes que perpetuam — frente ao turbilhão de informações do acelerado mundo moderno — o Choro como um gênero vivo, ativo e propenso a transformações.

Consumando nossa comparação simbólica, assinalamos que, assim como a maioria das Rodas de Choro de que se tem notícia, o Projeto Choro do Pará está aberto para quem quiser entrar e se dispuser a se entregar por inteiro — como sintetizaram João Bosco e Aldir Blanc em homenagem à cantora Ademilde Fonseca — ao Choro e suas “mil vibrações”¹⁹.

¹⁹ Referência à música “Títulos de Nobreza (Ademilde no Choro)”, de João Bosco e Aldir Blanc. In: FONSECA, Ademilde. Ademilde Fonseca. Interpretação de Ademilde Fonseca. Brasil: Gravadora Top Tape, 1975. LP.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Camila. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 21 set. 2017.
- ANTUNES, Arnaldo. O Silêncio. Interpretação de Arnaldo Antunes. Brasil: Gravadora BMG, 1996. Compact Disc.
- ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929- 1935)**. 126f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- ARAÚJO, Manoel Silvino Batalha de Araújo. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 16 mar. 2018.
- BAUER, Martin W. e GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BESSA, Virgínia de Almeida. “**Um bocadinho de cada coisa**”: trajetória e obra de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. 263f. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- BIBAS, Jaime. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 22 out. 2017.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten. In: **Revista dos alunos de Pós-graduação em Antropologia Social da USP**. Cadernos de campo, São Paulo v. 16 n.16. pp. 201-218. Jan. Dez./2007.
- BRITO, Verena. **Choro do Pará 10 Anos: Reminiscências**. 2017. No prelo.
- CERQUEIRA, D. L.; ZORZAL, R. C.; ÁVILA, G. A. de. Considerações sobre a aprendizagem da performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 26, p. 94/109, 2012.
- CHADA, Sonia. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. In: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2007. P. 137-144.
- CICERO, Antonio. **Brasil feito brasa**. In **O mundo desde o fim**. CICERO, Antonio (Org.). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- CRUZ, Thaís Vera. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 16 mar. 2018.
- CUNHA, Rosemyriam. A prática musical coletiva. **Revista Brasileira de Música** – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 345-365, Jul./Dez. 2013.
- DAIBES, João Paulo. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 16 mar. 2018.
- DINIZ, André. **Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro**. 414f. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48ª edição. São Paulo: Global, 2003.

HIJIKI, Rose Satiko Gitirana. Etnografia da performance musical – Identidade, alteridade e transformação. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 155-184, jul./dez. 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAGO, Claude. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 14 nov. 2017.

_____. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 10 mar. 2018.

LARA FILHO, I. et al. **Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking**. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000100016> Acesso em: 02 abr. 2018.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. **Chiquinha Gonzaga e o Maxixe**. 144f. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2009.

MEIRELES, Carlos “Bucheça”. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 05 set. 2017.

_____. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 10 mar. 2018.

MENINÉA, Emílio. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 05 set. 2017.

_____. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 10 mar. 2018.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MONTEIRO, Raphael Dias. **O Projeto Choro do Pará**. 2013. 42p. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal do Pará, Belém-Pará, 2013.

MORAES, Luiz “Pardal”. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 13 mar. 2018.

MORAES, Maria José Pinto da Costa de. O Choro em Belém do Pará – Sonoridade Regional de um Gênero musical Brasileiro (década de 70 a 90). In: **Trilhas da Música**. VIEIRA, Lia Braga; IAZZETTA, Fernando (Orgs.). – Belém: Ed. UFPA, 2004.

MOREIRA, Nélcio Ribeiro. **A música e a cidade: práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará na década de 1980**. 299f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

MOURA, Paulinho. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 22 out. 2017.

_____. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 09 mar. 2018.

NETTL, Bruno. Music education and ethnomusicology: a (usually) Harmonious Relationship. **Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online**, v. 8, n. I e II, 2010. Disponível em <<http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/10/01-Bruno-Nettl.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: SECULT, 2000.

PENNA, Maura L. **Reavaliações e Buscas em Musicalização**. São Paulo: Loyola, 1990.

PINHEIRO, Andréa. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 23 out. 2017.

PRASS, Luciana. **Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba**: uma etnografia entre os Bambas da Orgia. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

PRAZERES, Benedito dos. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 16 mar. 2018.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. **Revista da ABEM**, v. 10, p. 99-107, mar. 2004.

_____. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. **Opus**, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

RIBEIRO, Adamor. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 13 mar. 2018.

ROTHER, Iva. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 16 nov. 2017.

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SANTOS, Diego. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 05 set. 2017.

_____. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 09 mar. 2018.

SILVA, Juliana. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 22 set. 2017.

SILVA, Máira Macedo da. **O Choro em Belém do Pará na década de 70**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) – Universidade do Estado do Pará, Belém, 1999.

TATIT, Luiz. Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX. In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda (Org.). **Ao encontro da palavra cantada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

VASCONCELOS, Ary. **Carinhoso Etc.:** História e Inventário do Choro. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1984.

VICARI, Julio. Musicando no Pará - Histórias e Opiniões. Direção de Julio Vicari. Belém: Cobra Grande Filmes, 2017. (86 min.), son., color. **Vimeo**. Disponível em: <<https://vimeo.com/231548587>>. Acesso em: 2 abril. 2018.