

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**“Julio de Mesquita Filho”**

**Campus São Paulo – Instituto de Artes**

**Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de Sousa**

**O CLUBE DO CHORO DE SÃO PAULO: ARQUIVO E  
MEMÓRIA DA MÚSICA POPULAR  
NA DÉCADA DE 1970**

**SÃO PAULO**

**2009**

**Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de Sousa**

**O CLUBE DO CHORO DE SÃO PAULO: ARQUIVO E  
MEMÓRIA DA MÚSICA POPULAR  
NA DÉCADA DE 1970**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

2009

*Para meu pai.*

## **AGRADECIMENTOS**

*Ao meu orientador, Prof. Dr. Alberto T. Ikeda, pelos ensinamentos preciosos e pela paciência com os meus erros e minha ansiedade.*

*À minha mãe, pela ajuda com a digitalização de documentos e pelo apoio incondicional durante a realização desse trabalho e em todos os momentos de minha vida.*

*Ao meu irmão, pela ajuda com os aspectos técnicos e de informática e por sempre acreditar em mim.*

*À minha irmã, por torcer por mim, mesmo de longe.*

*Ao amigo Antenor Ferreira, pela revisão dos textos e pelas longas conversas, nas quais sempre aprendo um pouco mais.*

*Aos músicos Francisco Araújo e Isaías do Bandolim, pelas informações sobre o Clube e sobre suas vidas.*

*Ao Guta do Pandeiro, pela enorme confiança depositada em mim.*

*Ao Sergio Gomes da Silva, pelo seu entusiasmo e carinho.*

*Aos meus colegas de trabalho e alunos, por me apoiarem nos momentos críticos.*

*Ao querido Oswaldo Luiz Vitta e a toda sua família, pela ajuda inestimável, sem a qual esse trabalho não teria sido possível, pela amizade e pelo carinho.*

# SUMÁRIO

<b>Resumo</b> .....	i
<b>Abstract</b> .....	ii

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
-------------------------	----

## **CAPÍTULO I CENÁRIO DE SURGIMENTO DO CLUBE**

1.1. O Choro até a década de 1970.....	19
1.2. O Choro ‘escondido no quartinho’.....	27
1.3. Uma nova era do Choro no Brasil e em São Paulo: o ‘Renascimento’.....	31
1.4. Mas de onde veio esse choro?.....	36
1.5. Política, ideologia e revitalização cultural.....	39
1.6. A união de ações isoladas em torno de um objetivo comum: um clube.....	46

## **CAPÍTULO II O CLUBE EM FUNCIONAMENTO**

2.1. Sindicato dos Jornalistas e Sede Própria.....	55
2.2. Promoção de <i>shows</i> . Os concertos do Teatro Municipal.....	63
2.3. Festivais da Bandeirantes.....	74
2.4. A primeira Rua do Choro de São Paulo.....	78
2.5. Urubu Malandro.....	83
2.6. Grandes objetivos: o Programa de Rádio, a Escola de Choro.....	86

## **CAPÍTULO III O DEPARTAMENTO DE ARQUIVO E MEMÓRIA**

3.1. Conhecer o passado para garantir o futuro.....	92
3.2. Armandinho e outros projetos fonográficos.....	102
3.3. Músicos e músicas: a roda de choro como espaço de pesquisa.....	115

## **CAPÍTULO IV O CLUBE ENCERRA SUAS ATIVIDADES**

4.1. 1979: o Clube em declínio.....	127
4.2. O segundo projeto fonográfico: Garoto.....	137
4.3. Desvio dos objetivos iniciais: o Bar Clube do Choro.....	140

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>147</b>
----------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>152</b>
--	------------

## **ANEXOS**

<b>Músicos, grupos e colaboradores do Clube do Choro, de 1977 a 1979.....</b>	<b>160</b>
<b>Conjuntos pelo nome, sem os integrantes.....</b>	<b>168</b>

## **ENTREVISTAS**

Francisco Araújo.....	169
Isaías do Bandolim.....	188
Guta do Pandeiro.....	201
Sergio Gomes da Silva.....	219
Oswaldo Luiz Vitta.....	236

## SUMÁRIO DAS IMAGENS

O Conjunto Atlântico tocando com Paulinho da Viola.....	29
Posse da primeira Diretoria do Clube do Choro, no Auditório Vladimir Herzog.....	54
Reunião da diretoria interina do Clube do Choro no Sindicato dos Jornalistas de São Paulo.....	57
Show promovido pelo Clube no Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo.....	60
Proposta de adesão ao Clube do Choro.....	63
Conjunto Entre Amigos no Bar Quincas Borba.....	64
Paulinho da Viola e Canhoto da Paraíba no show do Teatro Municipal.....	72
Capa do programa do show O Choro do Clube, com o Urubu Malandro à frente.....	73
Trio D' Angelo, ligado ao Clube do Choro, no Festival <i>Brasileirinho</i> .....	76
A Rua do Choro, em frente à sede do Clube, na Al. Jaú, 2000.....	80
Convite do show de primeiro aniversário do Clube no Teatro Bandeirantes.....	82
Capa do Urubu Malandro n. Zero.....	84
Sergio Gomes entrevistando Tia Amélia no Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo.....	97
Capa do Lp em homenagem a Armando Neves lançado em 1978 pelo Clube.....	103
Os que jogam no time do Armandinho.....	106
Olavo Rodrigues Nunes e o violonista Aymoré, durante o período de gravação do Lp de Armandinho.....	108
Músicos indo para a gravação do Lp de Armandinho Neves.....	109
Capa do Urubu Malandro que serviu como encarte do Lp de Armandinho.....	111
Sergio Gomes (Serjão) entrevistando Paulinho da Viola.....	124
Exemplo dos laços de amizade criados pelo Clube: Olavo Rodrigues Nunes, Oswaldo Luiz Vitta e Canhoto da Paraíba, na casa de Gilberto Périgo em 1978.....	125
O presidente do Clube do Choro, Benjamin Silva Araújo.....	131
O cartunista Miécio Caffé, na casa de Olavo Rodrigues Nunes.....	132
O pianista Arthur Moreira Lima no show de segundo aniversário do Clube.....	134
O show de segundo aniversário do Clube.....	135
Isaías do Bandolim e César no Bar Clube do Choro.....	145

**RESUMO:**

Esse trabalho tem por objetivo estudar o Clube do Choro de São Paulo, que funcionou entre os anos de 1977 e 1979. O Clube foi uma entidade criada por músicos, jornalistas e aficionados do gênero, com o objetivo de promover a música instrumental brasileira, editar discos e partituras, recolher depoimentos de artistas e promover o intercâmbio entre músicos antigos e jovens, visando à preservação do choro. Foi utilizada uma abordagem histórico-musicológica, isto é, procurou-se não apenas estudar o Clube e suas ações, mas também a conjuntura política e social em que ele esteve inserido, e os efeitos que este entorno pode ter tido sobre suas realizações. Procurou-se demarcar quais dessas ações foram mais significativas e provocaram maior impacto no cenário musical paulistano. Paralelamente ocorreu a recuperação do material bibliográfico produzido pelo Clube, que soma mais de cem artigos de jornal, além de cartas, fotos e anotações. O material sonoro encontra-se em fase de recuperação, isto é, as fitas de rolo passam atualmente por processo de digitalização, onde serão convertidas em arquivos eletrônicos. Por meio desse processo, essas gravações podem ser preservadas em mídias mais modernas, tais como Cds e Dvds, e disponibilizadas aos interessados.

*Palavras-chave:* Clube do Choro, Choro Paulistano, Música Instrumental Brasileira.



**ABSTRACT:**

This paper aims to study the São Paulo's 'Clube do Choro', which existed in that city between 1977 and 1979. The Clube was an organization created by musicians, journalists and fans of the choro style, and its objectives were: promoting the Brazilian instrumental music; releasing records and editing sheet music; collecting interviews with artists exchanging information between musicians of the old and new schools, aiming to preserve the choro. An historical-musicological approach to the subject was used, i.e., the Clube do Choro and its actions were studied inserted in its political and social context, and the effects that this context might have had in the Clube's deeds. We tried to mark which of those acts were more significant or promoted a bigger impact on the musical scene of São Paulo. At the same time, we proceeded the recovery of the bibliographical material produced by the Clube, which amounts to more than one hundred newspaper articles, besides letters, photos and notes. The sound material produced by the Clube is still in restoration, i.e., tapes are being digitalized, in a process that will convert them to electronic archives. Through this process, the recordings can be stored in modern media, such as CDs and DVDs, making its handling easier for those interested in this subject.

*Keywords:* Clube do Choro, Choro of Sao Paulo, Brazilian Instrumental Music.

## INTRODUÇÃO

O tema de estudo deste trabalho é o Clube do Choro de São Paulo, que funcionou entre 1977 e 1979. Durante muito tempo o Clube e os desdobramentos de suas ações estiveram presentes em minha vida, pois meu pai, Rodrigues Nunes<sup>1</sup>, foi um dos sócios fundadores. Ele era desenhista e projetava instalações elétricas. Anos depois realizou o grande sonho de tornar-se advogado e fundou uma escola, o Instituto Cultural Fênix, para ajudar aqueles colegas que não estavam bem preparados para enfrentar o Exame da Ordem da categoria. Escreveu e publicou mais de dez livros de ficção e didáticos, voltados para o ensino de Direito. Apesar dessa intensa atividade, nunca deixou de tocar seu cavaquinho ou seu violão, ‘tirando de ouvido’ composições de Dilermando Reis e Armandinho Neves. Nunca deixou também de ter uma grande amizade pelos jornalistas Oswaldo Luiz Vitta, o Colibri, e por Sergio Gomes da Silva, o Serjão. Juntos, eles haviam participado da fundação do Clube do Choro de São Paulo, em 1977. Nesse tempo, nossa casa era freqüentada por músicos como Geraldo Ribeiro e Canhoto da Paraíba, além de repórteres e pesquisadores, como o cartunista Miécio Caffé. Fazíamos também muitas visitas: freqüentávamos a casa de Miécio, do engenheiro Gilberto Périgo e do músico Aymoré. Essas visitas eram sempre acompanhadas por longas horas de música, e acredito que essas sessões despertaram em mim o gosto pela arte. Tudo isso aconteceu durante a minha infância e não consegui estabelecer a dimensão real desse fenômeno. Após o falecimento de meu pai, reuni o material que ele possuía sobre o Clube e estava armazenado em casa. Mandeí tudo para o Colibri. Isso ocorreu há onze anos, em 1998.

Durante esse período, comecei a conhecer e a trabalhar ativamente com o que se poderia chamar de objetos etnomusicológicos, isto é, música popular brasileira e música de tradição oral. Cursei um mestrado *lato sensu* em Música Brasileira pela Universidade Anhemi-Morumbi, onde aprofundi meus conhecimentos sobre o assunto. Comecei a perceber a importância de possuir uma identidade musical, isto é, dar-se conta da música que cada um ouvia ou mesmo produzia dentro de casa, aquela música herdada da família ou do grupo social. Percebi que não conhecia bem minha própria identidade, pois o Clube do Choro estava há muito esquecido. Telefonei para Colibri e falei sobre

---

<sup>1</sup> Olavo Rodrigues Nunes de Sousa. Nascido em Itajubá, MG, em 10 de junho de 1942 e falecido em 24 de junho de 1998 em São Paulo, SP. Desenhista, escritor, advogado, pesquisador amador de música brasileira e um dos fundadores do Clube do Choro de São Paulo.

meu interesse em recuperar e organizar o material, talvez até para um trabalho acadêmico.

Marcamos uma reunião e fui à casa dele. Além do material que estivera em minha casa, havia diversas caixas-arquivo com recortes de jornal, programas de concertos, rascunhos de atas de reuniões, fotos e muitas fitas de rolo, onde estavam registradas entrevistas e espetáculos de choro. Entre as gravações, depoimentos de músicos como Aymoré, Paulinho da Viola, Radamés Gnattali, Tia Amélia e muitos outros. Percebi que o material era muito rico e que era realmente necessário estudar o Clube do Choro de São Paulo. Não apenas para recuperar minha identidade musical primária, mas porque as ações do Clube, a julgar pela quantidade de material produzido por elas, devem ter trazido modificações significativas no panorama musical da cidade no final da década de 1970. Dessa forma iniciei a pesquisa que resultou neste trabalho.

Os objetivos dessa pesquisa são: descobrir e nomear aqueles que criaram e fizeram o Clube do Choro funcionar na cidade de São Paulo; investigar se as ações do Clube conseguiram ‘resgatar o choro das sombras’, mote utilizado desde a criação da entidade e que pretendia que músicos e obras esquecidos pela grande mídia fossem redescobertos e reincorporados ao repertório dos conjuntos em atividade; descobrir se esse processo proporcionou maior visibilidade ao gênero em São Paulo e se houve mudança no cenário musical paulistano depois da criação do Clube; questionar se as carreiras dos músicos envolvidos sofreram mudanças positivas naquele período e finalmente, observar quais dessas mudanças, se aconteceram, persistem até nossos dias. Outras questões apareceram, conforme fui organizando o material: porque o Clube surgiu nesse período histórico? A situação política da época, em meio à ditadura militar, teve alguma influência na maneira como o Clube foi fundado ou em seu funcionamento? Como objetivo geral, o trabalho pretende revelar e compreender as atividades do Clube, ou seja, entender o que foi o Clube do Choro de São Paulo.

Para responder essas questões, procurei por autores que pudessem explicar esse período histórico e o papel exercido pelo Choro dentro do cenário musical paulistano daquela época. Precisei conhecer mais sobre o final da década de 1970, período de grande turbulência política e social, diante da ditadura militar que se estabelecera no país, com o assassinato do jornalista de Vladimir Herzog em 1975, o início da Abertura Política em 1978 e a queda do AI – 5<sup>2</sup>, em 1979. Zuenir Ventura, Elio Gaspari, Ana

---

<sup>2</sup> Ato Institucional Número 5. Foi promulgado em 13 de dezembro de 1968 e cassava a maior parte dos direitos civis: permitia ao governo cassar mandatos parlamentares, suspender por dez anos os direitos

Maria Bahiana, Paulo Markun, Mário Sergio Moraes e Lucy Dias proporcionaram um panorama dos costumes e das implicações do contexto político, do advento das experiências com drogas, do *hippismo* ‘Paz e Amor’, do ‘desbunde’ e da chegada da *discotéque* e de outros produtos culturais norte-americanos na vida dos brasileiros. Paulo César Araújo, Hélvio Borelli, Marcos Napolitano e José Geraldo Vinci de Moraes forneceram informações sobre a música praticada na cidade de São Paulo desde a década de 1960. Henrique Cazes, Ricardo Cravo Albin, Paulo Puterman, Margarida Autran e Ary Vasconcelos embasaram a discussão sobre o choro e o chamado ‘renascimento’ do gênero na segunda metade da década de 1970.

O primeiro problema encontrado foi a organização do material. Iniciei uma classificação por categorias. Separei recortes de jornal, colocando-os em ordem cronológica quando possível. Procedi da mesma maneira com o material gráfico, organizando atas de reuniões, programas e roteiros de shows. Ao final, cataloguei um total de 122 artigos de jornal, 62 fotos, três cartas endereçadas a Paulinho da Viola, uma endereçada a Sergio Cabral e mais de 150 folhas de material gráfico, incluindo atas de reuniões, prospectos de shows e anotações. Todo esse material foi digitalizado, de forma a tornar mais fácil o seu manuseio e conservação. Pesquisando as fitas de rolo e alguns cassetes remanescentes, foram encontradas mais de 40 horas de gravações. Esse material ganhou a denominação de Acervo ‘Oswaldo Luiz Vitta’, e tratarei dele por esse nome no decorrer do trabalho. No final de 2008, o percussionista Guta do Pandeiro (Gustavo Simão), ex-integrante do conjunto Entre Amigos, cedeu material que ele havia coletado desde a fundação do Clube. Esse material foi incorporado ao acervo original, mas, por questões de praticidade, denominei o arquivo de Acervo ‘Guta do Pandeiro’.

O próximo passo foi catalogar todos os músicos participantes do Clube. Isso foi possível graças ao Livro de Ouro, um livro de assinaturas criado pelo Movimento pela Criação do Clube do Choro de São Paulo. O livro consta de cerca de 30 páginas de cartolina repletas de assinaturas de músicos e entusiastas, também digitalizadas. Além dessa fonte, há um caderno de endereços com os contatos de todos os grupos participantes do Clube. Esse caderno foi montado durante o mapeamento dos grupos de choro em atividade em São Paulo, feito pelos membros do Clube por volta de 1976.

---

políticos de qualquer cidadão, decretar recesso no Congresso Nacional, confiscar bens considerados ilícitos e suspender a garantia de *habeas corpus*. Muitos historiadores concordam que a promulgação do AI-5 deu início à fase mais crítica da ditadura, onde o governo possuía poderes quase totais sobre o cidadão. Após a sua revogação em 31 de dezembro de 1978 iniciou-se o processo de ‘Abertura’, isto é, a transição entre o governo ditatorial e o governo democrático que viria a seguir.

Após a organização do material, comecei a estruturar o trabalho. O primeiro capítulo trata dos fundamentos musicais do choro e faz um pequeno histórico do gênero, desde o seu surgimento, por volta do final do século XIX, até a década de 1970. Logo em seguida, há um panorama da produção musical da época, procurando perceber qual era então o lugar do choro no mercado musical. Durante a segunda metade da década de 1970 ocorreu o chamado ‘boom’, isto é, uma súbita visibilidade do gênero nas mídias. Procurei investigar se esse ‘boom’ afetou de alguma maneira a criação e funcionamento do Clube. Utilizei fontes bibliográficas, incluindo títulos-chave sobre o gênero, como *Choro: do Quintal ao Municipal*, de Henrique Cazes, *O Choro: reminiscências de chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto e *Choro: a construção de um Estilo Musical*, dissertação de Paulo M. Puterman (FFLCH/USP). Utilizei também depoimentos colhidos junto a chorões e jornalistas que viveram a época.

Ainda no primeiro capítulo, foi traçado um perfil da situação política e social brasileira na segunda metade da década de 1970, e as implicações desse entorno nas ações do Clube. Alguns dos sócios fundadores eram militantes do PCB (Partido Comunista Brasileiro) e foram presos e torturados no DOI-CODI de São Paulo. Para essa parte do capítulo, foram utilizadas como fontes as entrevistas que fiz com esses sócios, os jornalistas Sergio Gomes da Silva e Oswaldo Luiz Vitta. Os depoimentos preenchem lacunas do material bibliográfico, no que toca a detalhes específicos daquele grupo. Segundo Sonia Maria de Freitas, no prefácio do livro *A Voz do Passado: História Oral*, de Paul Thompson

...a história oral pode dar grande contribuição para o resgate da memória nacional, mostrando-se um método bastante promissor para a realização de pesquisa em diferentes áreas. É preciso preservar a memória física e espacial, como também descobrir e valorizar a memória do homem. A memória de um pode ser a memória de muitos, possibilitando a evidência dos fatos coletivos (FREITAS, *apud* THOMPSON, 1992).

Ainda que tenha utilizado principalmente dados obtidos por meio de depoimentos, as fontes bibliográficas não foram descartadas. Segundo Thompson, o cruzamento entre os dados coletados em entrevistas e outros obtidos nos documentos escritos permite uma visão muito mais ampla sobre o fato histórico. Enquanto a entrevista dá voz ao indivíduo e proporciona uma certa compreensão das relações humanas estudadas, as fontes bibliográficas podem situar esses indivíduos no tempo e espaço, com informações precisas sobre datas e locais (THOMPSON, 1992). Para corroborar os depoimentos recolhidos, foram utilizados os livros *O Ocaso da Ditadura:*

*caso Herzog*, de Mário Sergio de Moraes e *Meu querido Vlado*, do jornalista Paulo Markun. Ambos tratam do período entre 1975 e 1980 e da questão política no início do processo de ‘Abertura’ da ditadura militar.

O segundo capítulo trata do Clube em funcionamento e de suas ações durante seus dois anos de existência. Procuramos apontar os acontecimentos mais significativos deste período, tais como: o show de comemoração de posse da primeira diretoria do Clube, que foi realizado no Teatro Municipal de São Paulo, com mais de 15 grupos de choro; a produção de shows em bares e teatros da capital; a primeira Rua do Choro, criada em 1978 para a comemoração do aniversário de um ano do Clube; o projeto da Academia de Choro Benjamin Silva Araújo, uma escola de música popular que funcionaria dentro do Clube; a publicação do Caderno Urubu Malandro, com informações sobre música e partituras. O material bibliográfico selecionado para esse capítulo é muito vasto, compreendendo a maior parte dos recortes de jornal recolhidos. Através deles foi possível descrever e comentar todos os acontecimentos estudados, além de obter respostas para algumas questões surgidas no início do trabalho. Foi possível perceber, por exemplo, a ocupação de espaços ociosos da cidade, tais como o Bar do IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil) e o Teatro São Pedro, na Barra Funda, com *shows* de choro. Essas ocupações mostram uma mudança no cenário musical da cidade. De acordo com diversos chorões, o choro é, via de regra, uma atividade doméstica, isto é, as rodas acontecem nas casas de músicos ou admiradores do gênero. Hélio Borelli descreve o cenário musical paulistano das décadas de 1950 e 1960 em seu livro *Noites Paulistanas*, baseado nas memórias do contrabaixista Sabá (Sebastião Oliveira da Paz). Sabá tocou em bares de jazz, boates e piano-bares de São Paulo. Esses bares se localizavam principalmente dentro de hotéis de luxo, cenário onde o choro definitivamente não estava presente. Não existiam casas de shows dedicadas a esse tipo de música. O bandolinista Isaías Bueno de Almeida comenta que antes da fundação do Clube, os espaços para música brasileira, de forma geral, eram muito restritos na cidade. De acordo com ele, o cenário realmente mudou, pois o Clube conseguiu divulgar o choro de forma ostensiva (ALMEIDA, 2007).

O terceiro capítulo trata do Departamento de Arquivo e Memória e das ações do Clube ligadas a ele, tais como a produção do disco em homenagem ao violonista Armandinho Neves. O Departamento foi uma das realizações mais importantes do Clube em toda sua existência. Antes da fundação do Clube, o Departamento, na pessoa do jornalista Oswaldo Luiz Vitta, procedeu a um mapeamento de todos os conjuntos de

choro da cidade e arredores, contatando e interligando músicos. Durante dois anos, o Departamento registrou quase todos os shows realizados pelo Clube, gravou depoimentos com músicos, agregou pesquisadores de choro, promoveu pesquisas sobre o violonista Armandinho Neves e sobre o multi instrumentista Garoto (Aníbal Augusto Sardinha). As pesquisas sobre Neves resultaram em um lp com doze faixas, cada uma gravada por um violonista ligado ao Clube: Paulinho da Viola, Paulinho Nogueira, Francisco Araújo, Jessé Silva, entre outros. Além disso, o Departamento transcreveu e publicou as partituras das músicas do lp, para que outros músicos tivessem acesso a elas. Quase todas as partituras eram inéditas, e o caderno *Urubu Malandro* onde elas foram publicadas constitui um documento musicológico precioso para todos os violonistas e pesquisadores de música instrumental brasileira. Paola Picherzky, pesquisadora e integrante dos grupos 'Choronas' e 'Quaternaglia', utilizou material coletado pelo Departamento de Arquivo e Memória e organizado pelo pesquisador Olavo Rodrigues Nunes como fonte de pesquisa em sua dissertação *Armando Neves: Choro no Violão Paulista*.

Ainda no terceiro capítulo, descrevemos as gravações encontradas, que compreendem *shows*, depoimentos de artistas ligados ao Clube e a reunião do dia 28 de maio de 1977, quando o Clube foi fundado. Alguns dos artistas que aparecem nas fitas são Paulinho da Viola, Aymoré, grupo Amapá, grupo Saudações, João Dias Carrasqueira, Bendegó, Galo Preto, Canhoto da Paraíba, entre outros. Há também a gravação de um piloto do que viria a ser o Programa de Rádio Clube do Choro, com depoimento de Tia Amélia sobre Ernesto Nazareth e o registro do concerto realizado no Teatro Municipal de São Paulo, com mais de quinze grupos de choro. Devido ao seu conteúdo de alta importância musicológica as fitas deveriam ser digitalizadas, para que fossem disponibilizadas a outros pesquisadores. Porém, devido à quantidade de horas de gravação, seriam necessários recursos financeiros e tempo para a realização do trabalho, o que fazia com que a tarefa parecesse impossível de ser realizada durante o período de desenvolvimento dessa pesquisa. A solução para esse impasse veio no início de 2009, quando o governo estadual, através do ProAC (Programa de Ação Cultural) forneceu a verba para a digitalização das fitas e do material gráfico já organizado. As primeiras fitas de rolo estão sendo digitalizadas em um estúdio em São Paulo e as cópias passarão a integrar o acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'. O material será posteriormente disponibilizado em forma de DVD e em um site na Internet.

Durante o ano de 1979, o Clube sofreu com a debandada de seus sócios e com problemas financeiros. Após sua dissolução, foi aberto um bar chamado Clube do Choro, na Rua João Moura, em Pinheiros, no início dos anos 80. Os donos desse bar foram sócios do antigo Clube, mas resolveram usar seus contatos para fins comerciais, isto é, ganhar dinheiro com a música, embora o lucro financeiro nunca tenha sido, no geral, um objetivo perseguido pelo Clube. Ao contrário, o jornalista Oswaldo Luiz Vitta, o Colibri, afirma que “tudo era feito no mais puro amadorismo, no sentido de amar” (VITTA, 2008). Estes assuntos são tratados no quarto capítulo do trabalho. Investiga-se também se os espaços conquistados durante os dois anos de funcionamento do Clube permaneceram como redutos de choro após o seu fechamento.

Retomarei agora as questões que surgiram durante a produção do trabalho: o que, exatamente foi a instituição Clube do Choro? As ações do Clube na produção de shows, gravação de Lps e preservação da memória do choro paulistano foram significativas? Aconteceu alguma mudança na carreira dos músicos envolvidos? E no cenário musical paulistano? Qual a dimensão e a importância dessas mudanças? A conclusão do trabalho procura responder a essas questões, com base nas informações coletadas através de entrevistas com músicos participantes do Clube. Alguns deles eram chorões veteranos. Um exemplo é o bandolinista Isaías Bueno de Almeida, cujo depoimento retratou muito bem a situação do choro na década de 1970. Isaías diz que se sentia relegado a um patamar de músico inferior e que o choro estava ‘praticamente morto’ (ALMEIDA, 2007). Outros estavam apenas começando suas carreiras, como o violonista Francisco Araújo. As mesmas perguntas foram feitas aos membros não-músicos do Clube, que nos passaram suas impressões sobre essas questões, ajudando na elaboração de respostas para esses problemas.

O processo metodológico usado no trabalho pode parecer apenas musicográfico à primeira vista, uma vez que procedemos a uma descrição do Clube do Choro, de seus membros e de suas ações. No entanto, o enfoque musicográfico se justifica, uma vez que o material estudado não se encontrava organizado tampouco disponível ao público em geral. Nesse sentido, podemos concordar com o historiador Marcos Napolitano, que diz:

Infelizmente, no Brasil, as fontes básicas para a abordagem historiográfica da música popular (...) em muitos casos se perderam ou foram mantidas apenas pela boa vontade e empenho de colecionadores. O desenvolvimento de uma sociologia histórica ou de uma história cultural da música brasileira ainda demanda uma ‘revolução das fontes’ e uma



melhor organização de arquivos e museus especializados em nossa história musical (NAPOLITANO, 2005).

Levando em conta que o material coletado pelo Clube pode trazer um retrato fiel da condição do gênero na década de 1970 na cidade de São Paulo, era necessário que ele fosse organizado, preservado e colocado à disposição de todos os interessados. Por outro lado, os objetivos do trabalho extrapolam a simples pesquisa musicográfica, uma vez que se propõem a responder questões sobre a época e o cenário musical paulistano. Dessa forma, não foi possível estudar o Clube do Choro como um fenômeno isolado, sem uma observação do contexto dentro do qual funcionou. Esse entorno certamente teve influência sobre a criação e as ações do clube, uma vez que seus sócios eram membros da sociedade, agindo dentro dela e participando das mudanças pela qual ela passava. A discussão do trabalho foi baseada no processo dialético, segundo o qual

...as coisas não existem isoladas, destacadas umas das outras e independentes, mas como um todo, unido e coerente. Tanto a natureza quanto a sociedade são compostas de objetos e fenômenos organicamente ligados entre si, dependendo uns dos outros, e, ao mesmo tempo, condicionando-se reciprocamente (LAKATOS; MARCONI, 1986).

A abordagem usada foi a musicológico-histórica, pois as ações do Clube foram examinadas inseridas no contexto social, econômico, político e intelectual paulistano do final da década de 1970. Segundo o historiador Eric J. Hobsbawm, o fenômeno musical ganha uma dimensão muito mais rica quando se descobrem fatos extramusicais sobre ele (HOBSBAWM, 1990). A discussão e o estudo do entorno social e político do fenômeno musical pode proporcionar um entendimento muito mais claro sobre a música e também fornecer pistas sobre o papel dessa música dentro da sociedade na qual ela foi gerada.

O trabalho traz, em anexo, uma listagem de todos os músicos que atuaram no Clube do Choro, no período de 1977 a 1979. Foram incluídas a íntegra das entrevistas realizadas com os músicos Francisco Araújo, Isaías do Bandolim e Guta do Pandeiro, e com os jornalistas Oswaldo Luiz Vitta e Sergio Gomes da Silva. Através da fala do violonista Francisco Araújo, procuramos observar o cenário musical da cidade sob o olhar de um músico que estava apenas iniciando sua carreira naquela época. Isaías e Guta, por sua vez, participavam de grupos de choro, mas nenhum dos dois era profissional da música. Isso remete a uma tradição consolidada do choro, que é essencialmente uma música praticada nas horas de lazer. De acordo com Alexandre

Gonçalves Pinto, o Animal, autor de *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, grande parte dos chorões do Rio de Janeiro no final do século XIX tinha outras profissões, como carteiros, barbeiros e funcionários públicos, tocando nos choros e serestas depois do expediente,. Os depoimentos de Isaías e Guta mostram que, em certa medida, esse fenômeno ainda se repetia no final da década de 1970 em São Paulo, pois muitos dos integrantes dos grupos mapeados pelo Departamento de Arquivo e Memória eram torneiros mecânicos, taxistas, advogados, dentistas e outros. Alguns desses músicos acabaram se tornando profissionais, em decorrência do grande número de *shows* e atividades que o Clube proporcionou em seus dois anos de funcionamento. Houve também uma especialização dos espaços para a música popular na cidade.

As entrevistas com Oswaldo Luiz Vitta e Sergio Gomes da Silva foram essenciais para a realização deste trabalho, uma vez que ambos eram sócios fundadores e mentores intelectuais do Clube do Choro de São Paulo. Por meio delas, é possível observar a conjuntura política da época e as implicações que elas geraram na fundação e funcionamento do Clube. É possível também obter detalhes específicos sobre realizações importantes do Clube, tais como o *show* no Teatro Municipal em 1977, com a participação de quinze grupos de choro.

Como exemplo do material coletado pelo Departamento de Arquivo e Memória e recentemente digitalizado, anexamos o depoimento-roda de choro com os músicos Paulinho da Viola e Canhoto da Paraíba. Esse material será discutido detalhadamente no Capítulo III.

## CAPÍTULO I

### CENÁRIO DO SURGIMENTO DO CLUBE

#### 1.1. O Choro até a década de 1970

O Choro é um gênero musical surgido no Rio de Janeiro por volta do final do século XIX e era, inicialmente, uma forma de tocar os ritmos de dança importados da Europa. O baile era o grande divertimento popular no velho continente, no final do século XVIII. Segundo Paulo M. Puterman, esses bailes “invadiram a Europa a partir de Viena, tomando especial impulso com o triunfo da Revolução Francesa” (PUTERMAN, 1985). Ele informa que por volta de 1797 existiam nada menos que 684 salões de baile apenas na cidade de Paris. Assim como na Europa, os ritmos de dança espalharam-se pelas colônias. Novamente, Puterman dá notícia que, nos finais do século XVIII, a quantidade de bailes públicos na cidade de Havana, Cuba, chegava a cerca de 50 por dia. Esse bailes aconteciam em espaços onde se pagava ingresso para dançar.

Muitas famílias abastadas do Rio de Janeiro, a exemplo do que acontecia na Europa, promoviam bailes como forma de entretenimento no final do século XIX. Nesses bailes dançavam-se valsas, polcas, mazurkas, schottisches<sup>3</sup>, excertos de operetas e todo tipo de música leve e dançante. Dois desses gêneros, a polca e a valsa, estão intimamente ligados ao surgimento do choro e podem ser considerados suas matrizes primárias.

A valsa popularizou-se na Europa a partir de 1790 e foi trazida ao Brasil juntamente com outras inúmeras ‘modas’ importadas. A polca, por sua vez, é uma dança de origem boêmia, lançada em Paris pela primeira vez em 1840, tornando-se a dança preferida da alta sociedade. Logo se popularizou, sendo dançada nos bailes públicos. Em 1845 foi apresentada pela primeira vez no Teatro São Pedro do Rio de Janeiro. Por seu caráter alegre e melodias rápidas, caiu no gosto popular, passando a ser tocada pelos Choros e sociedades carnavalescas.

---

<sup>3</sup> A valsa e a polca foram os tipos de dança de salão mais populares do século XIX, a primeira em compasso ternário e a segunda, geralmente em binário. A schottische, também chamada de ‘escocesa’ é similar à polca, porém mais lenta. Estes gêneros apareceram no Brasil no final do século XIX e seu ‘abrasileiramento’ deu origem ao repertório de choro. Ver SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: Edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 838.

Diferentemente dos bailes europeus e cubanos, as festas cariocas do final do Século XIX aconteciam em casas de famílias e tinham um caráter comunitário, isto é, não eram bailes públicos. As famílias promoviam festas com música para demonstrar seu bem-estar financeiro e para seu divertimento. Os músicos contratados para tocar nesses eventos eram mulatos ou brancos pobres, moradores de regiões menos favorecidas da cidade. Ao voltar para seus bairros de origem, tocavam este mesmo repertório de uma forma muito peculiar, com uma interpretação ‘amolecida’, romantizada ou langorosa, com a presença de muitos vibratos, rubatos<sup>4</sup> e um fraseado enriquecido de ornamentos<sup>5</sup>. Essa maneira de tocar teria rendido a eles o apelido de ‘chorões’, e à música que tocavam o nome de ‘choro’(TINHORÃO, 1974).

Outra teoria sobre o surgimento do termo ‘choro’ é professada pelo historiador Ary Vasconcelos, que acredita que o nome veio das bandas de chormeleiros, isto é, músicos que tocavam as charamelas, instrumentos de palheta precursores do fagote e do oboé. Por comodidade ou até mesmo por uma certa preguiça, o povo passou a chamar todo tipo de agrupamento musical de ‘chormeleiros’, e mais tarde, apenas de ‘choros’ (VASCONCELOS, 1964). Já o folclorista Luiz da Câmara Cascudo acredita que o termo choro veio de ‘xolo’, uma espécie de baile que os escravos faziam nas fazendas, e que a palavra aos poucos se modificou para ‘choro’ (CAZES, 1998). Não se pode precisar a data exata do surgimento dos primeiros choros, mas muitos historiadores concordam que ele começou a ser tocado por volta de 1870, por músicos como Joaquim Calado. Alguns chegam a apontar a composição de sua polca *Flor Amorosa*, neste mesmo ano, como o ponto de partida para a criação do gênero.

O repertório inicial do choro compreendia valsas, polcas, schottisches, dobrados, e somente com o passar do tempo foi-se constituindo o gênero ‘choro’, com características específicas, ainda que importadas de suas matrizes. Segundo o crítico literário Tzvetan Todorov, um novo gênero só pode advir de outro anterior, que vai sendo modificado e sofre processos de inversão, deslocamento ou combinação, até que se transforme em algo com características novas. Cada gênero surge a partir de outros já existentes, preservando alguns traços constitutivos e adicionando outros (TODOROV,

---

<sup>4</sup> Vibrato: Oscilação da altura de uma nota durante a sua execução, com fins de embelezamento da mesma. Rubato: Quando um músico amplia ou prolonga determinada frase musical além do tempo possível. Ver SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: Edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 990.

<sup>5</sup> Ornamento: Inserção de grupo de pequenas notas em uma frase musical, com fins de embelezamento. Os mais comuns são a appoggiatura, o grupeto, o trinado e o portamento. Idem, p. 684.

1980). Todorov está falando sobre gêneros literários, mas se fizermos um paralelo com a música, esse parece ser precisamente o caso do choro. Ele evoluiu de uma forma ‘amolecida’ de tocar polcas e schottishes para um gênero com características próprias.

Entre essas particularidades, podemos citar a presença da forma rondó em três partes. O Choro tradicional tem partes A, B e C, tocadas sempre com *ritornello* em cada uma delas e finalmente retornando ao A, resultando na forma A-B-A-C-A. Quanto à harmonia, as partes são separadas por tonalidades distintas, que seguem um certo esquema de composição básico: para os choros escritos em tonalidades maiores, a parte A aparece sempre na Tônica, isto é, no I Grau. A parte B geralmente é apresentada na relativa menor ou VI Grau, e a parte C, na Sub-Dominante, IV Grau. Para aqueles compostos em tonalidades menores, a parte A é apresentada na Tônica (I Grau), a parte B na relativa maior (III Grau) e a parte C no I Grau Maior (RAMOS, 1999). Esse esquema harmônico é mais ou menos fixo, mas durante as rodas de choro podem ocorrer modulações para tons vizinhos ou mais distantes. O objetivo de um chorão ao fazer essas modulações súbitas é desafiar os colegas, numa espécie de ‘luta’ para saber qual deles tem o melhor ouvido e consegue acompanhar as mudanças sem ser ‘derrubado’.

Quanto à melodia, grande parte dos choros baseia-se em grupos de semicolcheias e em suas variações, o que traz a essas melodias um caráter rápido e virtuosístico. Ainda que esse fraseado tenha sido importado da polca, sofreu diversas alterações ao se adaptar à maneira brasileira, e muitas vezes a melodia que está sendo tocada não é absolutamente fiel à partitura, principalmente sob o aspecto rítmico. Os grupos de semicolcheias podem sofrer pequenas alterações rítmicas, sendo interpretados de forma mais langorosa, principalmente nos andamentos lentos. Essa maneira de tocar não é considerada errada pelos chorões; antes disso, é uma forma de liberdade interpretativa que eles exercitam com muita frequência. As linhas melódicas do choro, de forma geral, são construídas sobre arpejos dos acordes da harmonia e se utilizam muitas vezes do cromatismo (RAMOS, 1999). Os choros geralmente são escritos em compasso binário e as melodias são acompanhadas pelo fraseado ornamentado e contrapontístico do violão, denominado *baixarias*<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Baixaria: Forma contrapontística de tocar o violão de sete cordas, que geralmente faz o acompanhamento nos conjuntos de choro. O violão dialoga com o instrumento que faz a voz solista, preenchendo os espaços entre as harmonias com frases e notas rápidas.

Outro traço marcante do choro, desde o seu início, é o diletantismo e a boêmia de seus praticantes. Poucos chorões dos finais do séc. XIX eram músicos profissionais. O crítico José Ramos Tinhorão afirma inclusive que o choro teria sido uma evolução da ‘música de barbeiros’, assim chamada porque era praticada por profissionais dessa área. Segundo ele, os barbeiros aproveitavam o tempo livre enquanto esperavam clientes para praticar seus bandolins e violões, o que fez deles exímios executantes (TINHORÃO, 1974). Outra importante fonte sobre os primórdios do choro é Alexandre Gonçalves Pinto, o ‘Animal’. Carteiro de profissão e chorão, escreveu *O Choro: Reminiscências de Chorões Antigos*, onde relata histórias de músicos brasileiros do início do século XX, baseado em sua própria vivência. Durante seus relatos, o ‘Animal’ descreve os chorões como carteiros, funcionários públicos, barbeiros, marceneiros etc. O choro era tocado depois do trabalho e praticamente nenhum chorão vivia exclusivamente de música. Chorões famosos, tais como Joaquim Calado<sup>7</sup> e Patápio Silva<sup>8</sup> eram conhecidos boêmios. Raras exceções foram a maestrina Chiquinha Gonzaga<sup>9</sup> e Anacleto de Medeiros<sup>10</sup>, que na virada do século era maestro da Banda do Corpo de Bombeiros. Medeiros era músico e arranjador profissional e sua banda gravou assiduamente para a

---

<sup>7</sup> Joaquim Antonio da Silva Calado: Flautista nascido no Rio de Janeiro em 11/7/1848 e falecido na mesma cidade em 20/03/1880. Foi considerado um dos grandes flautistas brasileiros no final do século XIX. Criou uma técnica de tocar em saltos oitavados, dando a impressão de se ouvir duas flautas simultaneamente. É considerado um dos ‘pais do choro’, porque sua maneira de tocar ajudou a consolidar o gênero como tal. Além de exímio intérprete foi professor e compositor. Sua polca *Flor Amorosa* é ainda muito tocada em rodas de choro. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977, p. 127.

<sup>8</sup> Patápio Silva nasceu em Itaocara, RJ, em 22/10/1881 e faleceu em Florianópolis, SC, em 24/04/1907. Viveu sua infância no sul de Minas Gerais, mas mudou-se para o Rio de Janeiro afim de estudar música. Trabalhou simultaneamente como barbeiro e tipógrafo. Exímio instrumentista, chegou a apresentar-se para o Presidente Afonso Pena no Palácio do Catete e gravar para a Casa Edison. Morreu em condições misteriosas: alguns historiadores dizem que ele pode ter sido envenenado por algum marido ciumento, através do bocal de sua flauta. Idem, p. 713.

<sup>9</sup> Francisca Edwiges Neves Gonzaga, nascida no Rio de Janeiro em 17/10/1847 e falecida em 28/02/1935. Aos 18 anos abandonou o marido e começou uma vida independente, o que constituiu escândalo na época. Foi pianista, tocou em cinemas, no teatro de revista e foi também a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil, em 1885. Intérprete, arranjadora e compositora, viveu e criou seus filhos exclusivamente através de sua música. Sua composição mais conhecida e executada até hoje é a marcha ‘Ó, Abra Alas’, composta para o bloco carnavalesco Rosa de Ouro, em 1899. Idem, p.322.

<sup>10</sup> Músico nascido em Paquetá, no Rio de Janeiro, em 13/07/1866 e falecido em 14/08/1907. Iniciou seu aprendizado musical no Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro, tornando-se posteriormente o regente dessa corporação, além da Banda do Corpo de Bombeiros e da Sociedade Recreio Musical Paquetaense. Foi bastante famoso em sua época como regente, compositor e arranjador. Sua obra mais conhecida é o xóti *Rasga o Coração*, cujo tema foi usado por Villa-Lobos em seu *Choros no 10*. Idem, p. 466.

Casa Edison<sup>11</sup> do Rio de Janeiro. No repertório, valsas, mazurkas, schottishes, dobrados e choros. Um dos integrantes dessa banda, o tocador de oficleide<sup>12</sup> Irineu Batina<sup>13</sup>, mais tarde seria professor do saxofonista Alfredo da Rocha Viana, mais conhecido como Pixinguinha (DINIZ, 2007).

Alguns autores consideram que o choro somente amadureceu e se consolidou como gênero depois das composições de Pixinguinha<sup>14</sup>, entre eles o pesquisador Henrique Cazes. Em seu livro *Choro: do Quintal ao Municipal*, Cazes afirma que Pixinguinha, além de intérprete extraordinário, também foi exímio compositor, integrando o choro aos estilos aprendidos nas jazz bands e criando uma linguagem própria, que influenciaria toda a geração posterior (CAZES, 1998). Também inovou criando o choro em duas partes, ao invés da tradicional forma em três partes. Seu chorocanção ‘Carinhoso’ é o exemplo mais popular de choro em duas partes.

Pixinguinha tocou no conjunto Os Oito Batutas<sup>15</sup>, que foi à Europa divulgar a música brasileira. Continuando sua carreira musical, trabalhou em orquestras e no rádio,

---

<sup>11</sup> A Casa Edison foi a primeira gravadora de discos a estabelecer-se no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. Foi fundada pelo empresário Fred Figner em 05 de agosto de 1902, na Rua do Ouvidor, 107. A Banda do Corpo de Bombeiros era um dos conjuntos preferidos nas gravações, por seu volume de som poderoso e sua boa afinação. Ver DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

<sup>12</sup> Instrumento de sopro da família dos metais, tocado através de bocal. Obsoleto em nossos dias, tinha um tubo recurvado em forma de ‘u’ e era construído com nove a doze chaves. Possuía um som cheio e ressonante, próximo ao do trombone baixo. Em muitos casos foi substituído pela tuba. Ver SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: Edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 669.

<sup>13</sup> Irineu Gomes de Almeida, nascido em 1890 e falecido em 1916, no Rio de Janeiro. Integrou a banda do Corpo de Bombeiros da cidade do Rio de Janeiro, pertenceu à Velha Guarda do choro e foi o primeiro professor de música de Pixinguinha. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977, p. 18.

<sup>14</sup> Alfredo da Rocha Viana Filho, nascido no Rio de Janeiro em 23/04/1898 e falecido em 17/02/1973. Flautista e saxofonista, ainda criança ganhou o apelido de ‘Bexiguinha’ ou ‘Pixinguinha’, devido às cicatrizes de varíola que possuía no rosto. Músico de extensa carreira, tocou com os chorões antigos do Rio de Janeiro, em orquestras de cinema, foi intérprete e arranjador em orquestras de rádio e também compositor. Em 1922 embarcou para Paris em uma turnê com o conjunto Os Oito Batutas. Alguns historiadores dizem que essa viagem pode ter modificado a maneira de tocar de Pixinguinha, que passou a incluir influências de fox-trot e jazz em suas composições. É um dos grandes nomes da chamada Velha Guarda do Choro. Sua obra mais famosa é o choro ‘Carinhoso’, que já foi gravado mais de duzentas vezes, por diversos intérpretes. Idem, p. 616.

<sup>15</sup> Conjunto musical formado em 1919, para atuar na sala de espera do Cinema carioca Palais. Formado por Pixinguinha (flauta), China (voz, piano e violão), Donga (violão), Raul Palmieri (violão), Nelson Alves (cavaquinho), José Alves (bandolim e ganzá), Jacob Palmieri (pandeiro) e Luiz Oliveira (reco-reco). Foi um dos primeiros grupos a tocar maxixes em festas da sociedade. Em 1922 foram a Paris em turnê, e posteriormente à Argentina, gravar um disco. Na volta para o Brasil o grupo desintegrou-se, tornando-se apenas ‘Os Batutas’. Idem, p. 565.

acompanhando cantores com uma formação instrumental denominada regional. Enquanto a formação tradicional do choro compreendia violão, flauta e cavaquinho, o regional era um pouco mais amplo, podendo ter diversos instrumentos, tais como violão tenor, violão de sete cordas, flauta, clarinete, percussões diversas. A função do regional dentro das rádios era a de conjunto acompanhador, servindo a cantores mais famosos e também aos calouros, durante programas de auditório. Raramente os músicos do regional sabiam ler partituras. Determinado cantor informava que cantaria um samba em tom maior ou menor, por exemplo, e o regional seguia acompanhando, a partir da experiência que cada um tinha em sua vida musical. Segundo Luizinho Sete Cordas<sup>16</sup> em entrevista ao pesquisador Pedro Augusto Araújo de Oliveira Ramos<sup>17</sup>, o regional servia também para preencher buracos da programação e ‘encher lingüiça’ entre os programas (RAMOS, 1999).

Muitos chorões tocaram em regionais. Enquanto o choro era uma atividade predominantemente caseira e de entrosamento com os amigos durante as horas de lazer, o regional era uma forma de ganhar seu sustento. Em São Paulo temos o caso do violonista Armando Neves<sup>18</sup>, que paralelamente às profissões de jogador de futebol e funcionário público, foi o fundador do primeiro regional da cidade, atuando em rádios como a Record. Armandinho trabalhou durante muitos anos como chefe de regional e foi responsável, entre outras realizações, pelo lançamento do violonista Antonio Rago<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Luis Araújo Amorim, nascido em Marília, SP, em 31/10/1946. Toca violão de sete cordas, responsável pelo acompanhamento no choro. Envolveu-se muito com o choro em Santos, cidade onde morou por vários anos. Com o Regional do Evandro, fez diversas turnês internacionais, incluindo países como o Japão.

<sup>17</sup> RAMOS, Pedro Augusto A.O. *De Pixinguinha a Jacob do Bandolim: o choro em duas décadas de evolução (1930 – 1950)*. Relatório Final de Bolsa de Iniciação Científica, FAPESP. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 1999.

<sup>18</sup> Armandinho. Violonista nascido em Campinas, SP, em 28/11/1902 e falecido em São Paulo, SP, em 12/10/1976. Estudou violão com Larosa Sobrinho, através do qual arrumou emprego na Rádio Educadora Paulista. Nessa emissora fundou o primeiro Conjunto Regional de São Paulo. Foi jogador de futebol e funcionário público, cargos que acumulava com as gravações no rádio e outros compromissos musicais. Apesar de ter uma obra extensa de solos para violão, especializou-se nos acompanhamentos. Parte de sua obra foi transcrita pelo engenheiro Gilberto Périgo do Clube do Choro e pelo violonista Geraldo Ribeiro, uma vez que Armandinho não sabia ler música. Ver mais informações no capítulo III, ‘Armandinho e outros projetos fonográficos’. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977, p. 47.

<sup>19</sup> Violonista, nascido em São Paulo, SP, em 15/06/1915 e falecido em 24/01/2008. Iniciou sua carreira artística através de Armandinho, que o convidou para integrar seu regional na Rádio Record, em 1936. Atuou em diversos regionais e foi acompanhador do cantor Francisco Alves. Em 1950, já na direção de seu próprio regional, ganhou o troféu Roquete Pinto. Além de intérprete, foi também compositor, arranjador e professor de música. Idem, p. 640.



na vida artística. Apesar disso, morreu sem saber escrever uma única nota musical. Dizia que era ‘orelhudo’, isto é, tocava de ouvido (PICHERZKY, 2004).

Os regionais acompanharam toda a chamada ‘época áurea’ do rádio, entre os anos 1920 e 30, e até o final dos anos 40. As rádios já utilizavam música reproduzida mecanicamente, isto é, gravações, desde os anos 20, mas a partir da década de 40, começaram a diminuir suas orquestras e conjuntos. Depois da morte do bandolinista Jacob do Bandolim<sup>20</sup> muitos acreditaram que o choro estava acabado (CAZES, 1998), uma vez que os chorões eram músicos de regional. Jacob morreu em 1969, quando a Bossa Nova<sup>21</sup> havia conquistado espaço nas mídias e a música estrangeira começava a entrar mais ostensivamente no mercado brasileiro.

Com o advento da Bossa Nova, os regionais passaram a ser considerados ‘cafonas’ e fora de moda, e muitos músicos foram mandados embora das rádios, ficando sem seus empregos. A Bossa Nova trazia uma nova estética: para se fazer música não era mais necessária uma grande orquestra, bastavam violão e voz. Essa nova estética levou muitos antigos músicos ao desemprego e ao esquecimento da mídia. No início dos anos 1970 o choro estava praticamente esquecido nas rádios e na televisão, isto é, encontrava-se ‘nas sombras’. Alguns chorões passaram a tocar em festas para sobreviver. Altamiro Carrilho<sup>22</sup>, flautista de renome nacional disse, em matéria ao jornal *Notícias Populares* de 27 de Abril de 1977, que nem mesmo ele escapou dessa situação. Apesar de toda a sua fama, Carrilho passou muitos anos sem gravar e sem fazer shows, nesse processo de ‘esquecimento’ pelas mídias. Outros músicos pensaram em uma estratégia de sobrevivência e aderiram ao novo movimento, passando a tocar Bossa

---

<sup>20</sup> Jacob Pick Bittencourt, nascido no Rio de Janeiro, em 14/02/1918 e falecido em 13/08/1969. Bandolinista, trabalhou em diversas rádios do Rio de Janeiro, dividindo seu tempo com outros empregos diurnos, tais como o de funcionário público, vendedor, dono de farmácia e corretor de seguros. Gravou seu primeiro disco em 1947, e no ano seguinte lançou mais um lp, acompanhado pelo Regional de César Faria. Mais tarde, em homenagem ao violonista paulista Antonio D’Auria, o regional passaria a se chamar ‘Época de Ouro’. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977, p. 370.

<sup>21</sup> Gênero musical surgido no Rio de Janeiro, no final da década de 1950. Caracteriza-se pela batida deslocada do violão em relação à voz, o chamado ‘violão gago’, criação do músico João Gilberto. Teve grande popularidade na década de 1960 e lançou compositores e intérpretes, entre eles Tom Jobim, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão e Elis Regina. Idem, p. 106.

<sup>22</sup> Altamiro Aquino Carrilho, nascido em Santo Antonio de Pádua, RJ, em 21/12/1924. Iniciou sua carreira artística de forma semelhante à de diversos chorões, dividindo seu tempo entre a música e outros empregos, tais como atendente de farmácia. Tocou durante vários anos no Regional do Canhoto (Waldiro Frederico Tramontano), com o qual acompanhou cantores como Orlando Silva, Silvio Caldas e Vicente Celestino. Tem mais de 20 discos gravados no Brasil, além de muitas gravações lançadas no exterior. Apesar de ser músico popular, já atuou algumas vezes como solista de orquestra. Idem, p. 160.

Nova. Um exemplo foi o violonista Israel Bueno de Almeida<sup>23</sup>, irmão de Isaías do Bandolim<sup>24</sup>. Isaías contou, em entrevista para este trabalho, que por aderir ao novo ritmo, Israel foi considerado ‘traidor’ por muitos chorões antigos (ALMEIDA, 2007).

Paulo M. Puterman, em sua dissertação *Choro: a construção de um Estilo Musical* dá algumas pistas sobre como se deu esse processo de ‘esquecimento’ e ostracismo dos chorões no início da década de 1970. Citando Ary Vasconcelos e seu *Panorama da Música Popular Brasileira* (1964), Puterman diz ser muito difícil obter qualquer tipo de informação sobre a música popular, uma vez que a bibliografia sobre o assunto é restrita e os discos, muitas vezes, não vêm com informações sobre os músicos acompanhadores, gênero da composição, autor etc. Dessa forma, é muito fácil simplesmente se ‘esquecer’ destes músicos (PUTERMAN, 1985). Outro autor que fala sobre ‘as sombras’ em que o choro se encontrava é João Máximo, na biografia *Paulinho da Viola: Sambista e Chorão*. Segundo ele,

Estes talentosos chorões eram artistas que brilhavam sozinhos no meio de não menos talentosos coadjuvantes. Os solistas eram os astros do show. Os coadjuvantes se limitavam a acompanhá-los. Devido aos precários recursos de gravação da época, mal eram notados em disco (MÁXIMO, 2002, p. 99).

O que Máximo quer dizer com isso é que, mesmo que eventualmente ainda trabalhando em gravações ou programas de rádio, os chorões estavam escondidos pelos solistas e cantores. Não faziam mais choro, tal manifestação não tinha mais espaço na mídia. Isso não significa que o choro não existisse mais, que estivesse acabado. Ele estava apenas ‘escondido’, sendo praticado nos quintais, nos quartinhos do fundo e nas sextas-feiras de funcionários públicos, contadores e torneiros mecânicos do Rio de Janeiro e São Paulo. Estes músicos estavam apenas esperando um espaço para ressurgir e provocar o chamado ‘renascimento’ do choro, na segunda metade da década de 1970. Essa oportunidade surgiu depois de um show e um disco de Paulinho da Viola, um dos grandes incentivadores do movimento de ‘resgatar o choro das sombras’ (Manifesto pela Criação do Clube do Choro de São Paulo, 1976). Trataremos sobre o ‘renascimento’ ou ‘boom’ do choro ainda neste capítulo. Antes disso, porém, é importante verificar como se dava a prática do gênero na cidade de São Paulo no início

---

<sup>23</sup> Violonista, nascido em 1943, em São Paulo, SP. Foi integrante do Conjunto Atlântico, do violonista Antonio D’Auria, na década de 1970. Mais tarde integrou o ‘Isaías e seus chorões’ e atua até hoje em rodas de choro na cidade de São Paulo.

<sup>24</sup> Isaías Bueno de Almeida, nascido em 1937 em São Paulo, SP. Irmão de Israel Bueno de Almeida. Foi integrante do Conjunto Atlântico e fundador do ‘Isaías e seus chorões’.

da década de 1970. Como foi dito antes, o choro não havia desaparecido, estava apenas ‘escondido no quartinho dos fundos’.

## 1.2. O Choro ‘escondido no quartinho’

O choro em São Paulo, no seu início, foi uma atividade doméstica, praticada nas horas de lazer e entre amigos. O cavaquinista Lúcio França<sup>25</sup>, em entrevista a Pedro Augusto de Oliveira Ramos descreve uma roda de choro tipicamente paulistana:

...tinha assim aqueles grupinhos de fundo de quintal que cantava. Vinha um que cantava, outro que tocava pandeirinho, outro um violão...Então, eu gostava de tocar com o meu irmão, que era mais adiantado que eu, mas não era muito freqüente não. Era mais com o trio mesmo, eu, minha irmã e meu irmão, que íamos aprendendo, praticando (RAMOS, 1999).

Nessa declaração, Lúcio diz bastante sobre a prática do choro paulistano. Ele tocava inicialmente com sua família, e o aprendizado era feito na prática, observando seu irmão mais velho e ‘mais adiantado’. Ainda nas rodas atuais esse tipo de prática persiste: alguém sabe um novo choro, vai tocando e os outros aprendem ‘espelhando’, isto é, imitando aquilo que o primeiro está fazendo. No início da década de 1970, chorões antigos, tais como Aymoré<sup>26</sup>, Conjunto Atlântico, Armandinho e outros tocavam seguindo essas mesmas tradições, porém isolados uns dos outros e no completo abandono da mídia.

Conforme já foi citado, uma característica marcante do choro, desde a sua criação, é o amadorismo de seus praticantes. Grande parte dos chorões não é músico profissional, vive e ganha seu sustento com outras profissões e toca em suas horas de lazer. Isso não significa que sejam músicos ruins, pois o choro é um gênero predominantemente instrumental, no qual o virtuosismo da performance é muito

---

<sup>25</sup> Cavaquinista, nasceu em São Paulo, no bairro do Ipiranga. Integrou diversos regionais de rádio e tocou durante muito tempo no Regional do Evandro, o conjunto de choro mais solicitado para eventos na década de 1970.

<sup>26</sup> José Alves da Silva, nascido em Redenção da Serra, SP, em 24/06/1908 e falecido em 1979. Violonista, foi integrante do Regional do Armandinho e nessa época adotou seu pseudônimo. Durante muitos anos teve uma dupla com o multi instrumentista Garoto (Aníbal Augusto Sardinha). Tocou em rádios de São Paulo e do Rio de Janeiro e atuou também como arquivista da orquestra do Teatro Municipal de São Paulo. Foi integrante do Clube do Choro de São Paulo e gravou uma faixa no LP de Armandinho Neves, lançado pelo Clube. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977, p. 8.

valorizado. Essa é uma característica que pode torná-lo difícil de entender para o público em geral, mais acostumado com a música vocal. Essas peculiaridades podem justificar em parte a situação de obscuridade e ostracismo do gênero na segunda metade da década de 1970. Outro fator que justifica o ‘esquecimento’ do choro é seu caráter intimista e muitas vezes até ‘elitista’ ou exclusivista:

...muita gente fazia grupos fechados que começaram a resgatar também. Assim como eu, jornalista garotão de 18 anos, aprendendo a conhecer o choro, tinha muito movimento de gente que tinha essa pretensão, nos quintais, de resgatar, de respeitar esse som. Essa roda de choro permanece, a roda do Jacob permanece, mas a dele era fechada na casa dele, a Roda de Choro do Jacob. A mesma coisa que a roda do D’Auria. Os eleitos, amigos, conhecidos é que freqüentavam. (VITTA, 2008)

Um bom exemplo dessa prática ‘fechada’ ou ‘secreta’ era o Conjunto Atlântico, formado por Antonio D’Auria (violão de sete cordas), Isaías Bueno de Almeida (bandolim), Israel Bueno de Almeida (violão de seis cordas), Osvaldo Bitelli (pandeiro), Valdomiro Marçola (violão) e posteriormente Valdir Guidi (percussão). Nenhum membro do Atlântico era músico profissional. Isaías trabalhou como contador e depois como copista de música no Theatro Municipal de São Paulo; D’Auria trabalhou durante muitos anos para a companhia cinematográfica Pathé (ALMEIDA, 2007); os outros integrantes do grupo também viviam de suas profissões, com as quais ganhavam a vida. Encaravam o tocar como uma atividade familiar ou entre amigos, e se reuniam semanalmente, todas as sextas-feiras à noite, no quatinho dos fundos da casa de D’Auria, líder do grupo, na Av. Rudge. As rodas de choro começavam às das 19 horas e terminavam por volta da meia-noite; tocava-se choro, valsas, polcas, schottishes e o público, quando havia, espiava a performance por uma janela, em absoluto silêncio. O objetivo dessas reuniões era apenas tocar, conhecer o repertório e se aperfeiçoar. Normalmente o público era convidado e constava de amigos, parentes e eventualmente de entusiastas do choro.



*O Conjunto Atlântico tocando com Paulinho da Viola. Conjunto Atlântico: Waldir e Clodoaldo na percussão, Miro e Antonio D’Auria nos violões de sete cordas, Israel Bueno no violão de seis cordas e Jaime no cavaquinho, com Paulinho da Viola e César Faria, em primeiro plano. Fonte: Acervo ‘Oswaldo Luiz Vitta’.*

As rodas do Atlântico terminaram quando o grupo se desfez, por volta de 1976. Parte do grupo excursionou pelo interior de São Paulo e por outros estados, no Projeto Pixinguinha<sup>27</sup>, criado pela Funarte<sup>28</sup>. Os músicos que se juntaram ao Projeto, liderados por D’Auria, continuaram sob o nome de Atlântico; aqueles que preferiram ficar em São Paulo e manter seus outros empregos formaram o ‘Isaías e seus Chorões’, liderados por Isaías Bueno de Almeida, o Isaías do Bandolim. Isaías promove até hoje uma roda de choro às sextas-feiras, num estúdio cedido por um amigo, na Rua Capital Federal 186, no Pacaembu. Essa roda segue a tradição das antigas rodas da casa de D’Auria: parte dos músicos ainda é amadora; alguns, entre eles o próprio Isaías, são aposentados que agora se dedicam integralmente ao choro; músicos profissionais aparecem para dar

<sup>27</sup> O Projeto Pixinguinha foi uma criação da Funarte, a partir de uma idéia de Hermínio Bello de Carvalho. Consistia na produção de shows de música brasileira com ingressos subsidiados, com o objetivo de divulgar essas manifestações para um público que não teria condições de pagar. Em apenas dois anos, o Projeto realizou mais de 1400 espetáculos de música em diversas capitais do país. O primeiro grupo de choro convidado a participar desses shows foi o Conjunto Atlântico, em 1977.

<sup>28</sup> Fundação Nacional de Artes, órgão do governo federal de fomento às artes e à música.

‘canjas’, isto é, fazendo participações especiais, mas não são freqüentadores habituais. Além disso, as reuniões contam com um público formado basicamente por amigos e parentes dos músicos. As portas estão abertas a qualquer um que queira entrar, mas não há nenhum tipo de convite explícito para quem passa na rua, por exemplo. É uma reunião freqüentada somente por aqueles que, de alguma forma, foram informados previamente dela.

Assim como o Atlântico, diversos grupos se reuniam semanalmente em São Paulo e arredores, mas não havia articulação entre eles e alguns nem ao menos sabiam da existência de outros. Por outro lado, o Regional do Evandro, também em atividade nessa mesma época, caracterizou-se pela prática profissional do choro.

O Regional do Evandro era formado por Evandro (bandolim), José Pinheiro (violão de sete cordas), Lúcio França (cavaquinho), José Reli e Silvío Modesto (ritmo). Era um dos grupos de choro mais requisitados da cidade e acompanhava todos os chorões cariocas quando eles estavam de passagem por São Paulo, entre eles Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho e Valdir Azevedo. Toda essa popularidade deve-se ao fato de Evandro trabalhar como músico profissional para a Casa Del Vecchio, na Rua Aurora. Ele passava o dia demonstrando instrumentos musicais, tais como bandolins, violões e cavaquinhos a quem quer que entrasse na loja. Durante as horas vagas, entretanto, o regional tocava em todo tipo de festas ou comemorações. Luizinho Sete Cordas fala sobre o Regional do Evandro e os motivos para sua popularidade, em entrevista concedida a Pedro Augusto de Oliveira Ramos:

Era um conjunto muito bom. (...) Evandro era um camarada muito sério, muito honesto, tanto na parte homem como músico (...) Tudo que era gravação de TV, gravação de discos com artistas, sempre o Evandro era solicitado. Não só pela qualidade do grupo. Pela organização, pela seriedade com que o Evandro assumia a coisa. Era bem uniformizado, horário era uma coisa que não admitia 5 minutos de atraso... (RAMOS, 1999).

Outro motivo para a fama do Regional do Evandro, além de seu perfil muito mais profissional que os outros grupos, era o fato que o grupo não se escondia, estava aberto a todo tipo de trabalho. Oswaldo Luiz Vitta (Colibri)<sup>29</sup>, fala, em entrevista concedida para esse trabalho, sobre essa disponibilidade:

---

<sup>29</sup> Oswaldo Luiz Vitta, o Colibri, nascido em São Paulo em 23/05/1954. É jornalista e atua no Jornal Brasil Atual, da emissora Rádio Atual, FM 94.1, em São Paulo. Essa emissora é ligada à CUT (Central Única dos Trabalhadores), e a proposta do Jornal Brasil Atual é dar notícias que não se ouvem em outros jornais, principalmente no tocante à política. Colibri foi um dos principais fundadores do Clube do Choro de São Paulo, juntamente com o também jornalista Sergio Gomes da Silva, o Serjão.

O Evandro era mais acessível. Como ele era músico lá na Del Vecchio, a gente ia ver, ele tocava o bandolim lá. Aí você ia ver um violão, um instrumento, violão de sete cordas, lá eu fui apresentado a eles, ao bandolim, ao cavaquinho, que eu já conhecia do samba, mas no choro é uma outra levada...O Evandro era mais acessível, e ele acompanhava até enterro. Vinha qualquer músico do Rio, quem que chama? Evandro e seu regional. Tudo o que acontecia em São Paulo ele acompanhava, porque era um conjunto mais disponível, quase profissional. Ele trabalhava de dia na Del Vecchio vendendo instrumentos, mas tinha o conjunto dele que era bate-pronto. Ele estava sempre disponível (VITTA, 2008).

Colibri usa de ironia quando afirma que Evandro acompanhava até enterros. Porém, o fato é que o seu regional possuía mais visibilidade que os demais grupos existentes na cidade exatamente porque não evitava essa exposição. Ainda assim, era uma visibilidade limitada, não chegava aos meios de comunicação e ao público em geral. O Regional do Evandro foi uma exceção dentro do panorama paulistano. Os demais grupos continuavam seus encontros de forma muito semelhante à do Atlântico: reuniões na casa de um dos músicos, nas horas vagas, e integrantes que não tinham a música como profissão principal.

### **1.3. Uma nova era do Choro no Brasil e em São Paulo: o ‘Renascimento’.**

Na segunda metade da década de 1970 ocorreu o chamado ‘boom’ do choro<sup>30</sup>: a indústria relançou muitos Lps que estavam fora de catálogo, diversos grupos antigos voltaram a ter visibilidade na mídia e muitos outros surgiram, animados com a valorização do gênero. Essa súbita visibilidade poderia fazer crer que o choro ressurgira das sombras como por milagre, e que os chorões da época estavam dispersos ou inativos. Essa é uma noção totalmente equivocada: o choro talvez estivesse no ostracismo nessa época, mas não estava morto, não era uma manifestação cultural extinta.

---

<sup>30</sup> O nome ‘boom’ do choro foi uma expressão criada pela imprensa para designar o movimento, que surgiu na primeira metade da década de 1970, inicialmente no Rio de Janeiro, e que tinha por objetivo a popularização desse gênero. Alguns jornalistas também denominaram o movimento de ‘choromania’.

O movimento de revitalização do choro começou no Rio de Janeiro, e uma das principais figuras envolvidas foi o músico Paulinho da Viola<sup>31</sup>, que posteriormente seria o ‘padrinho’ do Clube do Choro de São Paulo. No ano de 1973 Paulinho lançou um espetáculo chamado *Sarau*, onde homenageava Jacob do Bandolim. A intenção do espetáculo era mostrar a música carioca tradicional, nesse caso específico o choro, às gerações mais novas, criando uma ponte entre esses dois mundos aparentemente separados. Participaram do espetáculo o conjunto Época de Ouro (criado por Jacob) e os novatos Galo Preto, Os Cariquinhos e a Camerata Carioca, de Radamés Gnattali. Paulinho não pretendia ressuscitar o choro, uma vez que ele não havia morrido, estava apenas escondido da grande mídia.

O sucesso do espetáculo foi tão grande que Paulinho resolveu lançar também um disco. O nome do LP foi *Memórias 2 – Chorando*. O músico havia lançado anteriormente o disco *Memórias 1 – Cantando*, onde homenageava a música vocal carioca (MÁXIMO, 2002). Em *Memórias 2- Chorando* o clima de uma autêntica roda de choro foi recriado em estúdio. Apesar da participação de grandes músicos, tais como César Faria (pai de Paulinho), Copinha<sup>32</sup> e o pianista e arranjador Cristóvão Bastos, não houve solista principal, todos participaram de forma igualitária, improvisando e tocando juntos. Ninguém ficou ‘nas sombras’. O repertório dividiu-se em choros tradicionais de Pixinguinha e Ary Barroso e algumas inéditas de Paulinho. O resultado lembra bem uma roda de choro tradicional e foi muito bem recebido pelo público. Disco e show divulgaram enormemente o choro, uma vez que Paulinho já contava com um espaço consolidado nas mídias.

Outro acontecimento importante para a revitalização do gênero foi a criação do programa ‘O Choro das Sextas-Feiras’ na TV Cultura, apresentado pelo jornalista Julio Lerner, que convidava toda semana um intérprete diferente para tocar choro. Foram gravados ao todo 103 programas, que foram ao ar de outubro de 1974 a janeiro de 1976.

---

<sup>31</sup> Paulo César Batista de Faria, nascido no Rio de Janeiro, RJ, em 12/11/1942. Filho de César Faria, integrante do conjunto Época de Ouro, desde muito cedo se interessou pelo violão e cavaquinho. Compositor de sambas de sucesso, aproveitou a exposição que possuía na mídia para divulgar o choro na década de 1970. Por esse motivo é considerado o padrinho do Clube do Choro de São Paulo e seu sócio no 1.

<sup>32</sup> Nicolino Cópia, nascido em São Paulo, em 03/03/1910, falecido em 04/03/1984. Tocou flauta, saxofone e clarinete, instrumento com o qual se tornou famoso. Integrou diversas orquestras de rádio e atuou ao lado de músicos como Pixinguinha, Francisco Alves e Carmen Miranda. De 1946 a 1959 teve sua própria orquestra, na qual era o arranjador e regente. Atuou também ao lado dos músicos da Bossa Nova e de cantores da Tropicália (Caetano Veloso e Gilberto Gil) e da Jovem Guarda (Roberto Carlos). Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977, p. 201.



O conjunto residente do programa era o Atlântico, descoberto por Julio Lerner e pelo crítico José Ramos Tinhorão um ano antes, em suas rodas da Av. Rudge. Conjunto residente era o conjunto encarregado de tocar em todos os programas e acompanhar os solistas convidados.

Quando o ‘Choro das Sextas-Feiras’ foi ao ar, o ‘Atlântico’ já realizava estas reuniões semanais há mais de vinte e três anos (ALMEIDA, 2007), com total desconhecimento da mídia e do público em geral. O programa era transmitido em rede nacional, e aos poucos foi conquistando público e espaço para os chorões que estavam no esquecimento. Um dos músicos redescobertos pelo programa foi o flautista Altamiro Carrilho, que apesar de muito famoso, declarou ao jornal *Notícias Populares* de 24 de julho de 1977 que seu campo de trabalho estava cada dia mais restrito e que ‘o choro está renascendo em São Paulo através do Conjunto Atlântico’. O ‘Choro das Sextas-Feiras’ fez com que o gênero conquistasse espaço na mídia mais importante para o público da época, a televisão. Isso levou os chorões antigos a revalorizarem seu trabalho e terem vontade de ser reconhecidos por ele. A partir daí, passaram a se organizar.

Outro fato importante foi o ‘Projeto Pixinguinha’, um projeto da Funarte criado em 1977, que pretendia fazer com que o Brasil conhecesse suas manifestações culturais mais tradicionais. Foram realizadas diversas turnês com grupos de música brasileira por todo o país, divulgando os gênero eleitos como símbolos da identidade brasileira, entre eles o choro. O ‘Atlântico’ foi o primeiro grupo a participar do projeto, tocando por todo o interior de São Paulo e também em outros estados. Essa turnê provocou a divisão do conjunto. Alguns integrantes não podiam deixar suas profissões e excursionar, enquanto outra parte do grupo se entusiasmou muito com a idéia de divulgar nacionalmente sua música. O resultado foi a divisão do grupo, que se tornou ‘Atlântico’, liderado por Antonio D’Auria e que participou do projeto, e ‘Isaías e seus Chorões’, liderado por Isaías do Bandolim e que permaneceu em São Paulo. Apesar de ter dividido um grupo que estava junto há mais de vinte anos, o ‘Projeto Pixinguinha’ ajudou a divulgar o choro por todo o país, arrebanhando novos adeptos para o gênero.

O primeiro indício de que os chorões estavam se reorganizando nacionalmente foi a criação do Clube do Choro do Rio de Janeiro, em Julho de 1975. Os membros fundadores foram Sérgio Cabral, crítico musical; Mozart de Araújo, musicólogo; e os músicos Paulinho da Viola, Copinha, Abel Ferreira, Altamiro Carrilho, César Faria e Dino, entre outros. Conforme nos informa o texto *O Clube do Choro*, de Juarez Barroso para o *Jornal do Brasil* de 07 de Julho de 1975, o clube do Rio de Janeiro surgiu sem

estatuto e sem sede própria, fazendo suas reuniões “aproveitando a noite livre de uma de nossas chamadas casas noturnas”. O objetivo primeiro dessas reuniões seria tocar. O artigo diz também que a criação do clube ajudaria a ‘nova geração’ de músicos interessados no choro a aprender mais sobre o gênero, mas não especifica como esse aprendizado se daria. Enfim, mostra apenas uma idéia que estava tomando forma, pois o Clube não tinha sede, estatuto, presidência ou propostas concretas. Em diversas outras cidades brasileiras foram formados clubes de choro, entre elas Salvador, Recife, Belo Horizonte e Distrito Federal, mais especificamente em Brasília. O Clube do Choro de Brasília é o único que permanece ativo até os dias de hoje.

Animadas com o sucesso repentino do choro, as gravadoras passaram a lançar e relançar discos de Altamiro Carrilho, Carlos Poyares, Ademilde Fonseca, Jacob do Bandolim, Copinha, Abel Ferreira, Pixinguinha e outros intérpretes do gênero. Alguns autores, tais como o crítico Dirceu Soares, denominaram a época de ‘Choromania’, isto é, uma moda criada pela mídia para vender discos que não teria duração muito grande. A má-vontade deste crítico para com o choro é evidente em tudo que ele escreve. Demonstra a idéia que muitos ainda tinham sobre o gênero: música de gente velha, ultrapassada, sem idéias novas ou possibilidade de renovação. Apesar das vozes contrárias, o choro saiu das ‘sombras’ na segunda metade da década de 70. Conquistou espaço e também a admiração do público jovem, que passou a assistir shows e comprar LPs.

Não se pode falar em renascimento, uma vez que o gênero não estava morto, apenas não era visível nas mídias populares. O violonista Francisco Araújo<sup>33</sup>, em entrevista concedida para esse trabalho resume a retomada do choro na segunda metade da década de 1970:

Ele trouxe a juventude, as pessoas jovens para se interessar pelo Choro. Realmente foi um renascimento, uma retomada de um gênero musical. O Choro na realidade não renasce: ele agoniza, mas não morre, ele teve uma história. Já existia uma história, uma cultura e uma tradição. O Choro apenas retorna ao lugar que ele sempre teve, que ele sempre ocupou (ARAÚJO, 2007).

---

<sup>33</sup> Violonista nascido em 12/04/1954, em Lavras de Mangabeira, Ceará. Foi aluno de Aymoré. Em 1977 venceu o Primeiro Concurso de Composição para Violão da Faculdade Palestrina de Porto Alegre. Em 1985 representou o Brasil em Santiago de Compostela, na Espanha, em um concurso criado por Andrés Segóvia. Tem dois CDs gravados, é professor de História e atualmente finaliza seu primeiro livro, intitulado *Violão: uma História Brasileira*. A previsão de lançamento é dezembro de 2009.

A jornalista Margarida Autran Dourado, em seu artigo *Renascimento e Descaracterização do Choro* relata que o gênero retornou mais ‘cultural do que popular’, isto é, retornou de forma artificial, como um fenômeno de alta cultura ao invés de uma manifestação genuína do povo. A autora diz que a idéia dessa revitalização partiu originalmente de intelectuais interessados na preservação da memória brasileira e não dos chorões. Diz ainda que esse ‘renascimento’ estava incluído num plano cultural do governo militar, que objetivava a conquista de uma base sólida de sustentação entre a classe média, principal consumidora dos produtos culturais na época. Essa conquista se daria com o resgate dos gêneros mais populares da música, entre eles, o choro (DOURADO, 2005).

Durante a segunda metade da década de 1970, o gênero foi a grande estrela da música instrumental brasileira. Esse fenômeno configurou, para Dourado, uma descaracterização do choro, uma vez que o gênero nasceu intimista e acabou alçado ao patamar de cultura de massa, sendo tocado em teatros, ginásios de esportes, no rádio e em trilha sonora de novelas. Para o empresário Marcus Pereira<sup>34</sup>, o choro, ainda que manifestação genuína, não escapou da voracidade do mercado. Em declaração ao jornal *O Globo* de 27 de outubro de 1977, ele diz:

Quanto à explosão do Choro, que vem alimentando as gravadoras multinacionais, é simples explicar. No mundo em que a gente vive, comida, saúde e educação são negócio. Por que a cultura estaria a salvo? É um negócio para as grandes empresas e não tenho dúvidas de que vai ser explorado assim. É uma visão realista do mundo em que vivemos. O resto é ingenuidade.

O ‘boom’ do choro foi considerado uma moda passageira por diversos críticos, tais como Margarida Autran e Dirceu Soares. Acreditamos que ele surgiu da vontade genuína de músicos e intelectuais de resgatar a música brasileira tradicional, preocupados com a perda de nossas raízes e com a invasão da música estrangeira, entre eles o compositor Paulinho da Viola, o musicólogo Mozart de Araújo e o crítico e produtor Sergio Cabral. A grande aceitação do choro entre o público jovem também dá pistas da insatisfação desse público com o panorama musical da época. A apropriação

---

<sup>34</sup> Empresário, fundou um selo de gravação com seu nome, a Marcus Pereira Records. O objetivo dessa gravadora era mostrar aos brasileiros a diversidade da música de nosso país. Para isso, Pereira organizou uma grande pesquisa musical em todas as regiões do país. Seus pesquisadores registraram manifestações musicais de todos os tipos, e dessas pesquisas nasceram discos que são considerados por muitos como um retrato musical do Brasil. Com seu suicídio em 1981, o acervo da gravadora foi arquivado e hoje em dia os discos encontram-se fora de catálogo.

do choro pela indústria cultural e sua transformação em ‘moda’ se deu em uma fase posterior a 1975/76, e levou à exaustão do gênero. Ainda que negativa, a super exposição do choro no final da década de 1970 fez com que ele fosse lembrado e conquistasse espaço na mídia. Esse espaço, apesar de não muito grande, permanece até os dias de hoje, através de programas como *Ensaio e Sr. Brasil*, ambos da Tv Cultura de São Paulo.

#### **1.4. Mas de onde veio esse choro?**

É preciso contextualizar a ‘choromania’ em seu tempo, citando alguns fatores sócio-econômicos que justificam esse ‘renascimento’. Durante a primeira metade da década de 70 ocorreu o chamado ‘milagre econômico brasileiro’, isto é, a entrada de diversas multinacionais no país, criando novos empregos para a classe média e permitindo um aumento do consumo de eletrodomésticos e supérfluos, tais como televisores, discos de música e ingressos para shows. A vitória do Brasil na Copa do Mundo de 1970 contribuiu para aumentar o sentimento de euforia da população e o governo militar criou slogans fortemente nacionalistas, tais como ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’. Essa prosperidade econômica, usada pela ditadura para conquistar a confiança e o apoio político da classe média, foi no entanto “financiada às custas de gigantescos empréstimos internacionais, sob a batuta do ministro Delfim Neto, que permitiu ao país tornar-se, na primeira metade dos anos 70, uma das maravilhas econômicas do mundo” (DIAS, 2007, p. 56). Isso significa que o ‘milagre’ era um fenômeno artificial, criado a partir do endividamento do país e da abertura do mercado brasileiro às empresas multinacionais.

No campo da cultura, a produção estrangeira, principalmente norte-americana, chegou ao Brasil de forma massiva, juntamente com carros, televisores, eletrodomésticos e outros bens de consumo. Os novos televisores exibiam programas importados dos Estados Unidos, tais como seriados ‘enlatados’ e novelas. O rádio não tocava mais música brasileira, substituída pelo rock e pela Black Music. Essa ‘invasão cultural’ foi mal vista por intelectuais, estudantes e militantes da oposição, que a consideravam uma perda das raízes e da identidade brasileira.

Durante a segunda metade da década de 70, depois da chamada Crise do Petróleo de 1973, a classe média começou a perceber que o ‘milagre’ não duraria para sempre. A inflação subiu, a crise econômica cresceu e já não era possível consumir desenfreadamente. O descontentamento da classe média aumentou e o governo começou a perder sua base de apoio, uma vez que a dívida externa crescia cada vez mais, pressionando a inflação e tornando impossível manter o nível de vida conquistado na primeira metade da década. Esse descontentamento com a situação econômica fez com que o povo começasse a se aperceber da real situação política do país: repressão, censura a jornais e às artes em geral, prisões arbitrárias e exílio de intelectuais e artistas contrários ao regime.

Se, por um lado, a década de 1970 no Brasil foi marcada pela censura e pelo policiamento constante sobre as artes e os artistas considerados subversivos, ao mesmo tempo percebe-se, por parte deles e de intelectuais, uma grande vontade de transgredir esse panorama. Diversos movimentos e formas de pensar a família, a sociedade e a si próprio difundiram-se entre os jovens, cujo principal mote era que alguma mudança se fazia necessária, uma vez que “o mundo como estava montado não servia mais” (DIAS, 2003, p. 42). Desde a decretação do Ato Institucional no. 5, em 13 de dezembro de 1968, sentiu-se uma estagnação da criação artística, provocada pelo medo da censura ou de represálias por parte do governo, caso a obra fosse considerada subversiva ou ofensiva à moral e os bons costumes. Zuenir Ventura, no texto *O Vazio Cultural*, publicado na *Revista Visão* de Julho de 1971, descreve a situação da cultura naquele período:

O quadro atual, ao contrário, oferece uma perspectiva sombria: a quantidade suplantando a qualidade, o desaparecimento da temática polêmica e da controvérsia na cultura, a evasão de nossos melhores cérebros, o êxodo de artistas, o expurgo nas universidades, a queda de venda dos jornais, livros e revistas, a mediocrização da televisão, a emergência de falsos valores estéticos, a hegemonia de uma cultura de massa buscando apenas o consumo fácil (VENTURA, 2000, p. 41).

Dessa forma, os artistas sentiam-se tolhidos ou amarrados na criação de suas obras, enquanto se estruturava no Brasil a indústria cultural, com sua ‘cultura de massa buscando apenas o consumo fácil’. Um dos sintomas da organização dessa indústria foi a grande popularidade que as telenovelas tiveram naquela época. A novela é um produto criado visando o entretenimento e a distração do público, e não aborda assuntos relativos à política, sexualidade ou que digam respeito à sociedade com a profundidade que tais assuntos merecem. O *Almanaque Anos 70*, publicação de 2006 da jornalista

Ana Maria Bahiana, faz um rápido panorama sobre a década de 70 e sua produção artística, e o que se encontra em suas páginas são principalmente produtos da indústria cultural: sobre música, fala-se muito do rock, de shows de Santana (1971), Alice Cooper (1974), Rick Wakeman (1975) e Joe Cocker (1977) no Brasil, além do surgimento do rock nacional, com bandas como o Som Nosso de Cada Dia, O Terço, Bixo da Seda, Som Imaginário, Made in Brazil, A Patrulha do Espaço, os Mutantes e Raul Seixas; fala-se também sobre o ‘sambão jóia’, representado por intérpretes como Benito di Paula; sobre a MPB, que finalmente se consolida, consagrando intérpretes como Elis Regina e compositores como Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso, que em 1972 haviam voltado do exílio e protestavam contra o regime através da metáfora ou do deboche em suas obras; sobre os novos intérpretes nordestinos, tais como Fagner, Belchior, Elba Ramalho e Alceu Valença; e principalmente sobre a *Black Music* norte-americana, que mais tarde será chamada de música dançante ou *discotéque*. Essa duas últimas foram provavelmente as manifestações musicais de maior sucesso na segunda metade dos anos 70. Eram tidas como representações de tudo o que era moderno, interessante e ‘na moda’ pela juventude burguesa. Ouvir e dançar a *discotéque* era um sinal de modernidade, de ajuste à nova era que se apresentava. Enquanto isso, a juventude politizada ouvia MPB e os intelectuais odiavam a música importada, porque ela não levava a nenhum tipo de reflexão e conseqüentemente a nenhuma mudança do *status quo*.

O chamado ‘Boom do Choro’ ou ‘Choromania’ aconteceu dentro deste cenário, e pode ser justificado, por um lado, como uma tentativa de luta pacífica contra a indústria cultural baseada em produtos estrangeiros que estava se formando. Se o que indústria oferecia era de qualidade ruim, uma boa estratégia de combate seria a recuperação da música tradicional, com seus valores e características nacionais. Por outro lado, apesar de ter sido um fenômeno que surgiu entre músicos e intelectuais cariocas, foi bastante aproveitado por essa mesma indústria cultural, uma vez que as gravadoras se apressaram em lançar a maior quantidade de discos de choro possível, visando aproveitar a ‘moda’ para vender e obter lucro fácil. De qualquer forma, o ‘renascimento’ do choro representou uma volta às raízes da música instrumental brasileira, que estavam esquecidas depois do advento da bossa nova. Para todos aqueles que queriam a volta do choro, ele estava ‘nas sombras’, isto é, escondido em algum lugar bem longe da televisão, do rádio e do público, o que não significava que não existisse mais. Seria preciso a união de diversas forças – músicos, jornalistas,

intelectuais, amantes da música brasileira, entusiastas, pesquisadores - para que ele reaparecesse em São Paulo e fosse fundado o Clube do Choro.

### 1.5. Política, ideologia e revitalização cultural

Conforme já foi dito anteriormente, a década de 70 no Brasil caracteriza-se pelo início da estruturação de uma indústria cultural baseada em produtos culturais estrangeiros, tais como seriados, novelas, black music, discotéque e rock. Intelectuais e estudantes começaram a desenvolver estratégias para lutar contra essa indústria cultural. O Movimento Estudantil Universitário (MU) estava ressurgindo na cidade de São Paulo e tinha novas propostas para a revitalização cultural da cidade. Sergio Gomes da Silva<sup>35</sup>, o Serjão, estudante de Jornalismo na ECA<sup>36</sup> e posteriormente um dos fundadores do Clube do Choro, fazia parte deste movimento e da juventude do PCB, o Partido Comunista Brasileiro. O jornalista Paulo Markun explica como era a participação estudantil no 'Partidão', por volta do início da década de 1970:

A maior parte da atividade política do Partidão no movimento universitário era legal. Nossa militância incluía reuniões regulares em que recebíamos o órgão oficial do Partido, *Voz Operária*, discutíamos as possibilidades de ação política na escola, no centro acadêmico, na Juventude do MDB e buscávamos arrecadar recursos para auxiliar no sustento das famílias de presos políticos ou para manter os dirigentes clandestinos (...) Nossa formação teórica se dava em cursos de marxismo e economia política realizados na casa dos militantes (...) A organização se dava em bases e na nossa, da Escola de Comunicações e Artes, a maioria tinha estudado com Alberto Conte – eu, Serjão, Neuza Fiorida e Ricardo Moraes (MARKUN, 2005, p. 45).

Durante essas reuniões eram discutidas formas de participação política na vida cotidiana; indústria cultural, baseado nos textos de T. Adorno<sup>37</sup>; o papel das artes na

---

<sup>35</sup> Sergio Gomes da Silva, Serjão. São Paulo, 15/09/1949. Jornalista, atualmente é sócio da empresa Oboré, que atua como divulgadora de artistas e fomentadora de cultura. Foi o principal agitador do Movimento pela Criação do Clube do Choro de São Paulo e fundador do Clube do Choro.

<sup>36</sup> Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

<sup>37</sup> Theodor Adorno, 1903/1969. Filósofo, musicólogo e sociólogo alemão. Em suas obras filosóficas critica a lógica do sistema capitalista e da civilização que persegue apenas o progresso técnico, a qual ele chama de 'indústria cultural'. Em seus artigos sobre estética musical, critica a música dessa indústria cultural, que considera pobre, repetitiva, construída dentro de padrões pré-determinados, visando apenas a dominação cultural e ideológica do homem pelo homem.

criação de uma realidade melhor; revitalização cultural; luta contra a hegemonia cultural<sup>38</sup>, baseada nos escritos de Gramsci<sup>39</sup>:

Um dos autores preferidos pelos estudantes universitários e que teve influência na concepção política desses jovens atores foi o escritor italiano Antonio Gramsci. Seus conceitos de hegemonia e política cultural eram debatidos nos núcleos de estudo. Os textos teóricos embasavam a costura dos diversos setores oposicionistas por intermédio de uma estratégia de convencimento permanente dos aliados nas posições adotadas em torno da frente democrática, adotando o incentivo pela criação de revistas, folhetins, shows e debates (MORAES, 2006, p. 100).

Assim como Serjão (Sergio Gomes), grande parte dos estudantes que integravam o movimento estudantil entre 1970 e 1974 eram militantes ou simpatizantes do PCB e passaram a lutar pela criação de uma frente democrática, isto é, a reunião de todos aqueles que estivessem interessados em derrotar a ditadura, independente de suas crenças pessoais. Com relação à cultura, o objetivo era criar um grande ‘intelectual coletivo’, que seria o próprio partido. Porém, a grande quantidade de grupos que se reuniam em torno do PCB não permitiu que se chegasse a uma ação cultural definida.

Além do aspecto político, outro incômodo social criado pelo medo e pela perda dos direitos civis após a decretação do AI-5 era a separação entre as pessoas, o isolamento e um grande sentimento de solidão:

Nos grupos universitários foi uma época marcada por crises existenciais, separação de casais, angústias de solidão, desencontros de amigos, gerando palavras que expressavam impasses e possíveis soluções dos problemas vividos. Termos como ‘na fossa’, ‘pra baixo’, ‘desbunde’, ‘inserido no contexto’, ‘tirou partido de mim’, ‘se soltar’, ‘pé na estrada’, ‘maluco beleza’, entre outros, identificavam comportamentos sociais de perdas e procuras naquele momento de impasse, quando perspectivas de solução não estavam claras (MORAES, 2006, p. 101).

Sergio Gomes (Serjão), no depoimento concedido para esse trabalho confirma esses sentimentos de solidão e isolamento, e comenta que, como estudante e

---

<sup>38</sup> Hegemonia cultural: teoria política criada por Antonio Gramsci, que critica o Estado capitalista e a utilização da ideologia como forma de dominação política. Segundo a teoria de Gramsci, a classe dominante em uma sociedade impõe seus parâmetros culturais às classes dominadas. As classes dominadas se habitua a esses parâmetros, querendo consumir produtos culturais vindos da classe hegemônica, perpetuando dessa forma a dominação cultural.

<sup>39</sup> Antonio Gramsci, filósofo italiano, 1891/1937. Foi jornalista e escritor. Chegou a líder do Partido Comunista Italiano durante a fase de industrialização de seu país e do advento do fascismo. Foi preso devido a suas conexões com Moscou, permanecendo encarcerado na ilha de Bari. Durante o período em que esteve preso, Gramsci escreveu seus célebres *Cadernos do Cárcere*, onde explica seu pensamento político. Suas principais idéias eram a ampliação da concepção marxista do Estado, a necessidade de educar a classe trabalhadora para que ela soubesse lutar por seus direitos e a luta contra a hegemonia cultural.



posteriormente como criador do Clube do Choro, sua luta era contra esses sentimentos, que em sua opinião oprimiam os paulistanos:

Tinha muita gente indo pras drogas, tinha muita gente desesperando, bicho-grilo, muito irracionalismo, então essa coisa de reunir a pessoas, ainda que fosse em torno de futebol ou do clube do choro, ou do centro acadêmico ou de uma escola de samba, tinha esse sentido, essa estratégia do ponto de vista político, contra o isolamento, a solidão, o desespero, droga, irracionalismo (SILVA, 2007).

O chamado ‘desbunde’ era a atitude de colocar-se ‘para fora’ da sociedade, isto é, negar a sociedade e passar a viver fora de suas regras. Os chamados ‘desbundados’ ou ‘malucos beleza’ eram os hippies, os que viviam em comunidades alternativas, os que usavam drogas para alcançar um estado de transcendência à realidade e os que escolhiam não fazer parte e não tomar partido de nenhum lado na luta política. O ‘desbundado’ mais conhecido da mídia foi o cantor de rock Raul Seixas, que escolheu um caminho totalmente avesso à realidade da época, fundando sua ‘Sociedade Alternativa’, onde tudo era permitido. Esse tipo de atitude era muito mal vista e criticada pelo PCB, que considerava o ‘desbunde’ uma fuga da realidade e alienação política e social.

Os termos ‘pra baixo’ e ‘na fossa’ dão conta dos sentimentos de angústia e solidão que assolavam os jovens. Serjão, em entrevista concedida para esse trabalho, comenta o sentimento de isolamento e a falta de perspectiva da ação cultural do ‘Partidão’ naquele momento:

Estava tudo uma pasmaceira, muita repressão, muito desânimo, os centros acadêmicos estavam sem utilidade, e quem desenvolvia atividade política não tinha uma perspectiva de atividade política e cultural, era só atividade política, mas muito chata, e tinha um outro pessoal da atividade cultural que não tava nem aí, não tinha idéia de que uma coisa se misturava com a outra (SILVA, 2007).

A recém-formada ‘frente democrática’ - estudantes, militantes do PCB, setores como a igreja e intelectuais - aos poucos percebeu que a melhor maneira de lutar contra a ditadura, o medo, a censura e o conseqüente empobrecimento cultural era a sua união em torno do tema Direitos Humanos. Isso se traduziria na criação de espaços de convivência, na produção de shows e espetáculos que agregassem o máximo de atores sociais, exercendo uma ‘resistência pacífica’ ao regime militar. Essas idéias influenciaram a posterior criação do Clube do Choro, um clube onde os sócios poderiam

ficar, ouvir música, conversar e se sentir membros de uma sociedade mais livre e sem medo.

Como já foi dito anteriormente, as reuniões da juventude do PCB aconteciam em casas dos militantes, alguns deles professores universitários e intelectuais. Por volta de 1973/74, Serjão participava de muitas dessas reuniões, principalmente das que aconteciam na casa do arquiteto Villanova Artigas<sup>40</sup> (MARKUN, 2005) e da jornalista Mirian Ibanez<sup>41</sup> e seu marido, Nelson Ibanez. Durante as reuniões na casa dos Ibanez a música era um assunto recorrente; discutia-se muito sobre música globalizada e a padronização de gostos criada pela indústria cultural, e seus conseqüentes efeitos nocivos sobre a cultura de um povo. Serjão comenta que se chegou à conclusão que a internacionalização do gosto musical seria o primeiro passo para a perda das raízes culturais e aceleraria um processo de dominação capitalista de dimensões mundiais:

Então, estava-se preparando o automóvel mundial, ainda não se falava em globalização, mas já se falava da grande divisão internacional do trabalho, em que teria fábricas em diversas partes do mundo. Tudo que consumisse água e gerasse poluição seria deslocado para países como o nosso, que tem água e que podia poluir à vontade. E para essa coisa do automóvel mundial, era preciso padronizar gostos (...) Então as emissoras de FM do mundo todo tinham um padrão do que era a parada de sucessos. Com isso, ‘o que é moderno’? Moderno é o que se passa na discotéque, que é a balada moderna, essa luz estroboscópica e esse ritmo que se diz que é moderno. O resto, choro, samba lundu, cateretê, frevo, tudo isso é uma m\*, f\*-se as culturas particulares (...) Escolaridade e cultura têm que ser cindidas, então eu posso ter uma massa de milhões de pessoas que a cada geração têm mais estudo, mas que não se dão conta do seu país, da sua cultura, dos problemas que a humanidade enfrentou e enfrentará (...) O teu gosto estético terá alguma relação, de alguma maneira sobre a tua postura ética e conseqüentemente sobre a tua postura política. A tua concepção de mundo levará em conta a tua concepção estética. Ora, se o que é moderno é essa p\*, e isto é uma coisa inventada, deliberada, e é só isso que está à disposição, é só isso que tocam nas FMs, nas discotecas, a juventude escolarizada pega isso e vai, o povo fica lá para trás. Ora, esta música humilha as outras. Essa música desmoraliza e rebaixa a um significado mínimo as culturas particulares. Quer dizer, o Capitalismo vai engendrando esta coisa monopolista, a homogeneização, a pasteurização etc, destrói a diversidade no plano cultural e no plano natural (...) Então, quem tem vergonha da cultura de seu povo, quem tem vergonha dos artistas de seu povo, tem vergonha do seu povo. E quem tem vergonha do seu povo não luta por ele. Essa era a conclusão política que a gente tirava de tudo isso (SILVA, 2007).

---

<sup>40</sup> João Batista Villanova Artigas, nascido em Curitiba, PR, 23/06/1915, falecido em São Paulo, SP, 12/01/1985. Arquiteto e professor da FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) da USP, foi militante do PCB e não pôde exercer sua profissão durante a década de 1970, voltando à faculdade apenas em 1979. Assim como outros militantes do PC, realizava reuniões em sua casa, onde se tratavam assuntos do Partido.

<sup>41</sup> Mirian Inês Ibanez, nascida em São Paulo em 1947. Jornalista, em 1975 trabalhava como sub-chefe de reportagem da TV Cultura, fato que a levou a ser perseguida durante a ‘Operação Jacarta’. Atualmente é editora-chefe da revista *História Viva*. Ver MARKUN, Paulo. *Meu querido Vlado: a história de Vladimir Herzog e do sonho de uma geração*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

As discussões continuavam, baseadas principalmente nos textos de Theodor Adorno sobre a indústria cultural, carregadas de ideologia marxista, procurando fazer ver que o ideal era a preservação das culturas locais e que talvez esse fosse o caminho para a ‘resistência pacífica’ ao regime. O diferencial dessas reuniões era a paixão do médico Nelson Ibanez pela música brasileira. Nelson sempre colocava discos na vitrola para tocar, enquanto política e ações sociais eram discutidas. Algumas reuniões eram feitas exclusivamente para a audição de discos. Em algum momento, que Serjão não sabe precisar bem, apareceu um violão e o grupo decidiu aprender música e tocar choro, considerado por todos a grande música instrumental brasileira. Nelson Ibanez aprendeu a tocar violão, José Otávio Galachi transformou-se em Zé do Cavaco e formou-se o conjunto ‘Sorrisos e Lágrimas’, descrito como uma espécie de ‘grupo de choro mambembe’ por Serjão. O engenheiro Gilberto Périgo<sup>42</sup>, que posteriormente passaria a integrar o Departamento de Arquivo e Memória do Clube, também freqüentava essas reuniões, tocando violão. Depois da fundação do ‘Sorrisos e Lágrimas’, passou-se a convidar outros conjuntos para as reuniões, tais como o ‘Atlântico’. Esses convites tinham o intuito de fazer um intercâmbio entre músicos novos e antigos.

O ‘Sorrisos e Lágrimas’ foi um dos pontos de partida para a fundação do Clube do Choro de São Paulo. A casa dos Ibanez ficava na Barra Funda, e entre seus freqüentadores surgiu a idéia de criação de um clube, um local mais adequado para que os sócios se reunissem para trocar informações. Cada sócio entraria com uma pequena quantia em dinheiro para o aluguel de um espaço, onde seria possível ouvir música, discutir política, ideologia, futebol, música ou qualquer outro assunto de interesse dos sócios, tocar música brasileira, passar tempo com outras pessoas, conhecer e encontrar os outros pelo lazer, de forma que cada um se sentisse parte da sociedade e não apenas um ser isolado:

Lá (no Rio de Janeiro) as pessoas conseguem se encontrar no lazer, mas aqui não. As pessoas se encontram pelo trabalho. Então, se você tem coisa pra fazer junto se encontra, se não tem cada um está pra um lado, isso não quer dizer que a amizade desapareceu, ou...nada. Você simplesmente não encontra, não convive (SILVA, 2007).

Devido a pressões políticas que surgiram posteriormente, o Clube ainda não aconteceu nessa época. De qualquer maneira, a idéia estava plantada e Serjão continuou trabalhando para a criação de um projeto cultural para a cidade de São Paulo. Ao

---

<sup>42</sup> Gilberto Périgo. Engenheiro, violonista amador e fundador do Clube do Choro de São Paulo.

mesmo tempo estava acontecendo no Rio de Janeiro o movimento pela revitalização do choro, cuja figura principal era o compositor Paulinho da Viola. Em 25 de Agosto de 1974, Serjão, na época membro do Centro Acadêmico Lupe Cotrim da ECA/USP, foi ao Rio de Janeiro para assistir ao enterro do músico Donga<sup>43</sup>, e percebendo que Paulinho da Viola também estava lá, decidiu conversar com ele. Paulinho vinha trabalhando ativamente em prol da revitalização do choro carioca; Serjão gostaria muito da participação e da ajuda de Paulinho na fundação de um clube de choro em São Paulo, mas não sabia como poderia convidar o músico para vir à cidade. Falando com Magali, esposa de Sérgio Cabral, Serjão descobriu que Paulinho tinha um time de futebol, juntamente com músicos do grupo ‘Época de Ouro’ e intelectuais. Magali aconselhou Serjão a convidar Paulinho e seu time para uma partida em São Paulo. Ele então convidou Paulinho para o jogo-espetáculo chamado ‘Um Domingo no Parque’, promovido pelas Ligas Atléticoas da USP e que contaria com exposições de artistas plásticos e do cartunista Laerte<sup>44</sup>, debates sobre cultura, declamação de poemas e diversas manifestações artísticas:

... de manhã tem um jogo lá no campo da Usp, depois cada um vai levar coisas de casa, nós vamos fazer um piquenique no bosque da Biologia, depois aí lá no prédio da FAU, que tem espaço, fazemos uma exposição dos livros do Abel Silva – que também era do time -, passamos filme do Afonsinho, ‘Cem anos de Futebol’, Tonico Zambreati faz uma exposição, e na parte da tarde fazemos um show, no lugar onde o Piazzolla se apresentou (...) Aí lá vai ter um palco, vocês se apresentam, quem tiver poema recita, enfim, uma reunião com um monte de gente (SILVA, 2007).

O jogo aconteceu ainda em 1974 com vitória do time da casa (SILVA, 2007), e serviu como um primeiro contato entre Serjão e Paulinho da Viola, mais tarde considerado o ‘padrinho’ do Clube do Choro de São Paulo. Depois desse jogo os laços de amizade entre eles foram se estreitando e a convivência impulsionou ainda mais a vontade dos paulistanos no sentido de montar seu próprio clube. Porém, Serjão era militante do PCB e levava dinheiro regularmente para os companheiros que estavam na

---

<sup>43</sup> Ernesto Joaquim Maria dos Santos, nascido em 05/04/1889 no Rio de Janeiro, RJ e falecido em 25/08/1974. Músico da Velha Guarda do choro e do Samba, foi contemporâneo de Pixinguinha, com quem atuou no conjunto ‘Os Oito Batutas’ e na orquestra ‘Pixinguinha-Donga. Foi autor de *Pelo telefone*, primeiro samba gravado no Brasil. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977, p. 236.

<sup>44</sup> Laerte Coutinho, cartunista e autor de tiras de jornal tais como ‘Piratas do Tietê’ e ‘Os Gatos’. O Manifesto pela Criação do Clube do Choro de São Paulo foi lançado em sua casa, em 1976. Foi um dos sócios fundadores. Criou o logotipo do Clube do Choro e toda a parte artística dos dois números do jornal *Urubu Malandro*.

clandestinidade. No dia 05 de Outubro de 1975 ele foi preso, juntamente com Valdir Quadros, presidente da Juventude do MDB paulista, no Largo do Machado, no Rio de Janeiro. Estavam levando dinheiro para João Guilherme Vargas Neto, presidente da Juventude do PCB em São Paulo, que estava escondido e com prisão decretada. Essa prisão foi a primeira de uma série: jornalistas, professores, advogados, médicos, arquitetos, dentistas, ao todo 105 pessoas foram presas sob a alegação de conspiração e de participação em ações subversivas junto ao PCB. Essa série de perseguições e prisões recebeu o nome de ‘Operação Jacarta’ e culminou com o assassinato do jornalista Vladimir Herzog<sup>45</sup> nas dependências do DOI-CODI<sup>46</sup> de São Paulo, em 25 de Outubro de 1975. A morte de Herzog mobilizou igrejas, partidos políticos, clubes de mães e associações de bairro contra os abusos e a tortura e enfraqueceu o governo ditatorial, uma vez que a opinião pública passou a conhecer os maus tratos sofridos pelos presos políticos durante os interrogatórios, fossem esses presos culpados ou não. Herzog não era um militante ativo do PCB e se apresentou voluntariamente ao DOI-CODI, quando convocado. Mesmo assim foi torturado e assassinado pelo governo militar.

Em Abril de 1976, Serjão foi finalmente liberado da prisão, após ter sofrido inúmeras torturas, durante as quais dizia aos interrogadores que havia ido ao Rio de Janeiro apenas para conversar com Sergio Cabral sobre a fundação do Clube do Choro:

E aí, isso era um mote deles: ‘Choro, é? Hum, que choro? Choro é o c\*, que clube do choro?! Que é choro? Agora você vai ver o que que é choro’. Os caras me penduraram de ponta-cabeça num pau-de arara e o cara veio com um caibro e bateu aqui (mostra o local), me quebrou estas cinco costelas, me fez tomar uma garrafa de água com creolina. De ponta-cabeça, aquilo entrou pelo nariz, deu uma diarreia filha \*, e os caras pegaram esse mote do tal do clube do choro, e eu de ponta-cabeça pensando: “... e agora? Eu vou morrer aqui. Mas, se eu não morrer, a primeira coisa que eu vou fazer saindo daqui... (SILVA, 2007)”.

---

<sup>45</sup> Vlado Herzog, nascido em Osijek, Croácia, 27/06/1937 e falecido em São Paulo, 25/10/1975. Jornalista, trabalhou no *Estado de São Paulo* e foi diretor do departamento de telejornalismo da TV Cultura. Era militante moderado do PCB. Morreu no DOI-CODI de São Paulo, na Rua Tutóia, após ser torturado para que confessasse supostos planos subversivos. Sua morte levou à mobilização de diversos setores da sociedade civil, e ao que alguns historiadores chamam de início do desmantelamento da ditadura militar.

<sup>46</sup> Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna. Órgão do governo ditatorial militar encarregado de defender o país contra os chamados ‘inimigos internos’ ou subversivos, seguindo a Doutrina de Segurança Nacional. Em São Paulo, o DOI-CODI funcionava na Rua Tutóia, no bairro do Paraíso. Durante a chamada ‘Operação Jacarta’, diversos jornalistas permaneceram presos e foram torturados em suas dependências.

Oswaldo Luiz ‘Colibri’ Vitta, colega de Serjão na Folha de S. Paulo, comenta a volta dele para a redação do jornal e seu desejo imediato pela fundação do Clube do Choro, após sua saída da prisão:

O Serjão falava pra mim, antes dele ser preso, na Folha; eu trabalhava na Folha. Falava que a gente precisava fazer esse clube, sempre me instigando, ele falava: ‘Você é o cara’, ele achava que eu era o cara pra isso, eu adorava música mesmo, então ele me falou: ‘a gente tem que fazer’, e aí ele foi preso, e tem aquela situação toda, eu pensava: ‘Será que ele vai lembrar? Será que ele vai lembrar?’ O Herzog morre, o cara quase morre, eu falei: ‘o cara não vai lembrar’... Ele entrou na redação, no dia, olhou pra mim e falou assim (gritando): ‘Você pensa que eu esqueci, eu não esqueci não, agora é o Clube do Choro, pô’!!! Eu fiquei: ‘esse cara é maluco’. Pensei que ele ia chegar: ‘Ô, me f\*.., me bateram’... Nada disso. Levantou, olhou pra mim e falou assim; ‘Eu não esqueci, vamos fazer o Clube do Choro. Eu pensei: Nossa, agora tem que fazer mesmo (VITTA, 2008).

Nesse dia surgiu o Movimento pela Criação do Clube do Choro de São Paulo, que resultou, um ano depois, na fundação do Clube.

### **1.6. A união de ações isoladas em torno de um objetivo comum: um clube**

Após a libertação do jornalista Sergio Gomes da Silva da prisão, em 1976, nada mais impedia a criação do Clube do Choro de São Paulo, porém os elementos necessários para essa fundação estavam dispersos. Os chorões continuavam seus encontros de caráter amadorístico e doméstico, os grupos que se reuniam para ouvir discos continuavam a fazê-lo e os jornalistas e intelectuais interessados no assunto continuavam cientes da importância do resgate do choro, mas não havia união entre esses grupos. Cada um frequentava espaços diferentes na cidade e por muitas vezes nem ao menos se conheciam, apesar dos interesses em comum. De acordo com o antropólogo José Guilherme C. Magnani, o espaço comum que os atores sociais dividem quando da realização de uma determinada manifestação é importante porque dentro dele estes atores circulam e trocam informações (MAGNANI, 1998). Dessa forma, uma roda de choro não é apenas um lugar para ir e ouvir choro: é um espaço de encontro, troca de informações, namoros, conversas, aprendizado e interação social. No caso do Clube do Choro, esse espaço ainda não existia, portanto esses grupos não conseguiam se encontrar e se organizar.

Faltava um traço de união, um fio condutor que unisse todos estes atores. Sergio Gomes denominou esse fio condutor de ‘Sergio Cabral Coletivo’, isto é, uma força intelectual criada a partir da união de diversas pessoas com um objetivo comum:

Eu nunca fui músico, nunca entendi de música, nunca me especializei, nunca escrevi sobre música, eu era um agitador, quer dizer, eu fazia o que eu podia fazer. Se fosse possível a gente montar um grupo de pessoas, aquilo de ‘um Sergio Cabral coletivo’, era o nosso propósito. E isso tinha muito a ver com o Colibri, que gostava muito de música, estudava música, escrevia, era jornalista, mas era preciso mais, precisava do Olavo, precisava do Gilberto, tinha que ter uma turma que fosse capaz de criar um evento que fosse genuinamente afetuoso. Não era uma gangue, não era uma quadrilha, não era um troço pra ganhar dinheiro, era uma coisa que cada um fazia porque gostava, ninguém forçava a barra de nada (SILVA, 2007).

A união e o início da organização desse ‘Sergio Cabral coletivo’ se deu com o lançamento do Manifesto pela Criação do Clube do Choro de São Paulo. Perguntado sobre quem tocava efetivamente o Movimento, o jornalista Oswaldo Luiz Vitta respondeu:

Era uma lambreta. Azul, do Sergio e eu. E a gente ficava puxando e todo mundo ia agregando. O Sergio conclamando e eu fazendo as pontas lá, ligando. Era isso, não estou querendo puxar a conversa pro meu lado, mas era isso. E as pessoas se entusiasmavam porque como eu já disse, a gente usava o nosso trabalho como sede ou como escritório (...) E agitávamos. A gente dizia ‘Em Osasco tem um conjunto de choro, o Amapá’; ‘Olha, em Atibaia tem um pessoal que toca, são os Chorões da Paulicéia’; vamos lá ouvir esses caras (VITTA, 2008).

O Movimento iniciou-se então com esses dois jornalistas, Sergio Gomes da Silva (Serjão, jornalista da *Folha de São Paulo*) e Oswaldo Luiz Vitta (Colibri, jornalista da *Folha* e posteriormente d’*O Globo*), que saíam com sua lambreta azul e procuravam conhecer as pessoas que tocavam choro ou que tinham algum interesse na fundação do Clube. Serjão já conhecia o pessoal do conjunto ‘Sorrisos e Lágrimas’ das reuniões na casa de Mirian Ibanez, mas apenas esse grupo era insuficiente para a criação do clube. Faltava reunir mais pessoas em torno deste objetivo. Serjão e Colibri tiveram então a idéia de mapear, ainda que grosseiramente, todos os grupos de choro em atividade na cidade de São Paulo e arredores. Aproveitando as facilidades proporcionadas pela profissão de jornalista, tais como a flexibilidade de horário, trabalho ao ar livre e acesso fácil a muitos lugares e pessoas, os dois iniciaram o trabalho de mapeamento do choro em São Paulo. Serjão disse, em entrevista concedida para esse trabalho, que inclusive chegava a criar ‘pautas’ fictícias para aproveitar o

carro do jornal e ir a determinados lugares conversar com os chorões. Pauta é um assunto inicial que o jornalista se propõe a investigar, esperando que ele possa se tornar uma matéria de jornal ou até mesmo um ‘furo’, isto é, uma notícia inédita.

Essa pesquisa resultou em um caderno com os nomes, telefones e endereços de muitos chorões. As anotações desse caderno mostram que o choro de São Paulo não se resumia ao Regional do Evandro e às reuniões do conjunto Atlântico, na av. Rudge, no Bom Retiro. Serjão e Colibri descobriram o ‘andar de baixo’ da cidade, isto é, manifestações que existiam há anos, mas que passavam longe da imprensa, do rádio e de qualquer tipo de mídia (SILVA, 2007). Na verdade, o cenário era muito mais amplo do que se imaginava.

Após a pesquisa inicial, foi revelada a existência de um grande número de grupos atuando na cidade e arredores: Bachorando, Chorões da Paulicéia, Chorões da Lapa, Conjunto Reminiscência, grupo Jogral, conjunto Saudações, Orgulho da Vovó, conjunto Amapá, Américo e seu Regional, grupo Lenha de Casa, conjunto Talismã, grupo Bordões ao Luar, conjunto Brasil Romântico, conjunto Brasileirinho, Chorões do Paraíso, Conjunto de Capivari, conjunto Carinhoso, Regional do Divino, Evandro e seu Regional, conjunto Entre Amigos, Regional do Guarujá, Ivan Pires e seu regional, Conjunto de Vila Ipojuca, Jonas e seu regional, Novo Conjunto de Choro, Leque e seu regional, Lívio e seu Conjunto, Luiz e seu regional, grupo Serestas, Primas e Bordões, conjunto Realejo, grupo Mensagem, Conjunto Miro da Casa Verde, conjunto Motoristas de Caminhão da Pompéia, Paralíticos do Ritmo, conjunto Pacífico, conjunto de Tatuí, Regional do Tati, Trio D’Angelo, grupo Sorrisos e Lágrimas, Antonio Rago e seu conjunto, Carlos Poyares e seu Conjunto, Zé Rubens e grupo. Todos estes grupos se reuniam de forma semelhante ao Atlântico: uma vez por semana, na casa de um dos integrantes.

Além destes grupos tradicionais, estavam surgindo outros grupos formados por jovens interessados no choro: Premeditando o Breque, Choro Roxo e Bendegó. Esses músicos estavam ingressando na carreira artística e tinham objetivos um pouco diferentes dos chorões antigos: visavam a profissionalização e queriam compor músicas próprias, além do repertório tradicional. Muitos deles continuam em plena atividade no cenário musical atual: Mário Manga e Wandi Doratiotto fizeram carreira com o Premê e trabalham ativamente como arranjadores; Gereba, do Bendegó é um violonista atuante em São Paulo; Swami Jr. do Choro Roxo é arranjador e produtor de cds de artistas como Omara Portuondo e Marco Pereira. Essa visão diferente sobre a carreira de músico foi



um dos fatos que contribuiu para a conquista de novos espaços para o choro na cidade, entre eles o Café Paris, próximo à Universidade de São Paulo.

Em junho de 1976, o cartunista Laerte Coutinho promoveu uma noite de choro em sua casa para comemorar seu aniversário. Laerte era amigo de Serjão desde a universidade e havia participado do evento ‘Um Domingo no Parque’, além de ser um entusiasta do choro e músico amador. Sua festa contou com a presença dos grupos ‘Sorrisos e Lágrimas’ e ‘Atlântico’ e nela houve a estréia de uma música composta por Laerte em homenagem ao líder do conjunto, ‘Bom Retiro, Época D’Auria’. Durante a festa foi finalmente lançado o Manifesto do Movimento pela Criação do Clube do Choro de São Paulo, que contou com a assinatura de 130 pessoas. O Manifesto conclamava os presentes a revitalizar o gênero através da criação de um clube:

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

A abertura do manifesto usando versos do samba *Argumento*, de Paulinho da Viola, revela a admiração e o respeito que os envolvidos no Movimento sentiam pelo músico carioca, por seu trabalho de revitalização do choro e por sua postura enquanto ser humano. Depois do evento ‘Um Domingo no Parque’, Paulinho acabou se tornando grande amigo de Sérgio Gomes, e sua ajuda foi definitiva quando o jornalista foi preso. Em entrevista, ele conta que Paulinho vinha a cada 15 dias do Rio de Janeiro tratar-se com um dentista que havia arranjado para tratar os presos do DOI-CODI, entre eles o próprio Serjão. Sua presença coibia os abusos dos carcereiros e dava tempo aos presos para se recuperar das torturas sofridas. Numa dessas ocasiões, o carcereiro que conduzia os presos, surpreso com a presença constante do músico no consultório e imaginando que ele poderia ser militante do ‘Partidão’, revelou a Serjão que ele próprio havia sido militante do PCB antes de se tornar militar, e por pouco não fora preso (SILVA, 2007).

Paulinho sempre foi considerado o ‘padrinho’ do Clube do Choro e era consultado por carta e telefone quando havia dúvidas sobre as ações a tomar na fundação do clube.

O objetivo do manifesto era reunir o máximo de pessoas em torno do Clube do Choro. Muitos jornalistas passaram a ajudar os colegas Colibri e Serjão, da maneira que era possível: Fausto Canova, locutor da Rádio Jovem Pan, passou a divulgar o Manifesto; os veteranos radialistas Walter Silva e Moraes Sarmiento deram seu apoio; Luiz Nassif, grande apreciador de choro, foi escalado para o cargo de editor das publicações que surgiriam com a fundação do Clube; o presidente do Sindicato dos Jornalistas, Audálio Dantas, ofereceu as dependências do Sindicato para as reuniões do Movimento. Além dos jornalistas, havia médicos, advogados, pesquisadores, músicos e todo tipo de pessoas envolvidas com o Movimento. Em carta a Paulinho da Viola escrita no final de 1976, Serjão comenta que o número de envolvidos já havia crescido para 400 pessoas.

O mapeamento dos grupos de choro da cidade foi conduzido entre junho e outubro de 1976. Em 12 de outubro deste mesmo ano faleceu o músico Armando Neves. Armandinho foi o fundador do primeiro regional de São Paulo e atuou durante muitos anos como líder dessa espécie de grupo nas rádios paulistanas, além de possuir uma obra para violão que incluía peças de alta dificuldade técnica e virtuosística. Apesar de sua grande atuação no cenário musical, Armandinho morreu sozinho, pobre, escondido em sua pequena casa na baixada do Glicério, e sua morte passou despercebida pela imprensa (PICHERZKY, 2004). Dois dias depois de sua morte, Olavo Rodrigues Nunes de Souza, pesquisador e amigo pessoal de Armandinho, entrou na redação da Agência Folhas<sup>47</sup> com uma nota sobre a morte do músico. Colibri e Serjão, trabalhando na Folhas nessa época, ficaram abismados e confusos com a notícia. Nem ao menos sabiam quem fora Armando Neves:

Chega a notícia de que tinha morrido um cara, um tal de Armandinho Neves. Eu sei lá quem é o Armandinho Neves? Aí o cara chega lá, (...) disse: ‘Vocês estão mexendo com esse negócio de choro, olha só, morreu o Armandinho Neves’. (...) Então, a notícia da morte do Armandinho Neves não é mais notícia, o cara acho que já tinha morrido há um ou dois dias, mas o Sétimo Dia vai ser como o Donga, o pessoal vai estar lá. Aí nós começamos a nos articular, eu vou lá na missa de sétimo dia do Armandinho Neves (...) Aí eu vou lá, não conheço ninguém, tal, mas me falaram que tinha um cara chamado

---

<sup>47</sup> Agência de notícias do grupo Folha de São Paulo. Em 1976 Sergio Gomes e Osvaldo Luiz Vitta trabalhavam para essa agência. Segundo Serjão, as matérias produzidas por eles abasteciam todos os jornais do grupo, inclusive alguns jornais do interior do estado. A ‘Folhas’ contava com jornalistas recém-formados e as matérias produzidas por eles não eram assinadas (SILVA, 2007).

Geraldo Ribeiro, que esse cara tinha feito um disco e sabia tudo do Armando (SILVA, 2007).

Pesquisando sobre a vida de Armando Neves, Colibri e Serjão descobriram que o violonista teve grande importância na era dos regionais, além de ser compositor e ter uma obra bastante extensa e de grande dificuldade para o violão. Indignados com a falta de memória do país para com um músico de obra vasta e de importância, Serjão e Colibri conseguiram colocar uma matéria sobre o músico no caderno 'Folha Ilustrada' da *Folha de São Paulo* de 19 de outubro de 1976. A matéria 'Morreu Armandinho: um músico Brasileiro' fazia uma pequena biografia de Armandinho, além de comentar o paradoxo de uma carreira brilhante e uma morte escondida e pouco divulgada. A matéria gerou repercussão e muitos chorões antigos telefonaram para o jornal e colocaram-se à disposição para falar de Armandinho.

Paralelamente a essa movimentação, acontecia em São Paulo o chamado 'boom' do choro. O 'boom' se traduziu na produção de espetáculos de choro por toda a cidade, e de um grande show no Theatro Municipal chamado 'Cem anos de Chorinho'. O show aconteceu em 03 de Abril de 1977, com promoção da Secretaria Municipal de Cultura e a presença de músicos como Tia Amélia<sup>48</sup>, Altamiro Carrilho e Ademilde Fonseca, entre outros. O Movimento pela criação do Clube continuava a crescer, agregando mais grupos e pessoas. Durante esse espetáculo no Theatro Municipal foi passado o 'Livro de Ouro' do Movimento. Através do Livro de Ouro, seriam recolhidas assinaturas de todos os interessados na fundação de um clube de choro em São Paulo.

O Livro de Ouro é um livro com capa de papelão e páginas de cartolina, presas por um grampo. Na capa, em alto-relevo, o símbolo do Clube do Choro desenhado pelo cartunista Laerte: um violão derramando uma lágrima. Na contracapa, escrito na caligrafia de Laerte: 'Clube do Chorinho \*São Paulo\* Livro de Ouro'. A primeira assinatura do livro é da pianista Tia Amélia, seguida pelo flautista Altamiro Carrilho e por muitas outras assinaturas, entre elas as de José Vidal Pola Galé, Laerte, Sergio Gomes da Silva, João Borsoni Oliveira, Marcus Pereira, Conjunto Chorões da Paulicéia,

---

<sup>48</sup> Amélia Brandão Néri, nascida em 25/05/1897 em Jaboatão, PE e falecida em 18/10/1983, em Goiânia, Go. Pianista, filha de pianista e maestro, estudou música desde os quatro anos de idade. Intérprete e autora de choros, gravou alguns discos com sua obra, incluindo 'A Benção, Tia Amélia', pela Marcus Pereira. Esse contato fez com que se tornasse conhecida do Clube do Choro. Foi também grande intérprete da obra de Ernesto Nazareth. Ver MARCONDES, Marco Antonio. Ed. *Enciclopédia da Música Brasileira: Samba e Choro*. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2000, p. 237.

Nelson Gagliano, Olavo Rodrigues, Isaías Bueno de Almeida, entre outros. O livro tem aproximadamente trinta páginas repletas de assinaturas de músicos, jornalistas, pesquisadores, intelectuais e entusiastas.

Outra força que serviu para aglutinar os chorões que estavam dispersos partiu deles mesmos. Isaías Bueno de Almeida, bandolinista do Conjunto Atlântico, animado com a movimentação conseguida com o manifesto e posteriormente com o ‘Livro de Ouro’, escreveu um artigo para *Folha de São Paulo* de 03 de abril de 1977 pedindo que todos aqueles que gostassem do gênero entrassem em contato com ele através da Editoria Regional da *Folha*, com o objetivo de “formar uma corrente em benefício do chorinho”, isto é, fundar um clube de choro. Diversos grupos passaram a se reunir em torno do Movimento pela Criação do Clube do Choro, entre eles o Amapá, de Osasco, o Entre Amigos, Regional do Evandro, Conjunto Atlântico e os novatos Premeditando o Breque e Choro Roxo.

Nessa época, os integrantes do Movimento - jornalistas, músicos e entusiastas - passaram a se reunir em média uma vez por semana na casa de alguém para discutir quais seriam as obrigações do novo clube. Grande parte dessas reuniões ocorreu na casa do sr. Rosaldo Diniz, apreciador de choro e amigo dos integrantes do Conjunto Entre Amigos<sup>49</sup>. Algumas dessas reuniões possuem atas por escrito. Nessas atas já se configuram os objetivos que norteariam a existência do Clube do Choro: produção de shows; gravação desses shows, com a criação de um acervo próprio do Clube; gravação de depoimentos de chorões antigos, visando a preservação de sua memória; produção de um caderno de partituras, que ajudaria a divulgar composições menos conhecidas; produção de discos etc.

Outro local de reunião dos grupos e entusiastas do Clube era o Café Paris. O Café Paris era um misto de bar, boate e livraria, localizado na Av. Vital Brasil, próximo à entrada da Cidade Universitária. Por suas características e localização, era freqüentado por estudantes da Usp, entre eles Sergio Gomes e seu pessoal. Após uma rápida conversa com o dono do local, Thelmo, convencionou-se as segundas-feiras como o dia do Choro no Café Paris. Devido ao mapeamento que vinham fazendo, o Movimento tinha contato com diversos grupos, que foram convidados para tocar nesse espaço. O grupo que inaugurou a série de shows foi o Regional do Evandro, em março de 1977.

---

<sup>49</sup> Conjunto Entre Amigos: Divino Parton (bandolim), Elias Galhardi (violão de sete cordas), Adelmo Colalto (violão), Manoel Lírio Bezerra (cavaquinho), Gustavo Simão, o Guta (pandeiro) e Marco Parton, o Marinho (surdo).

Em reportagem na *Folha de São Paulo* de 06 de abril de 1977, o repórter Celso Marinho afirmou que o Café Paris tornou-se rapidamente um ponto de encontro dos chorões e interessados na fundação do Clube e convidou os leitores a se juntar ao Movimento.

Convencidos da importância da obra de Armando Neves, os jornalistas Serjão e Colibri, que já haviam produzido a matéria sobre ele na 'Folha', resolveram fazer um show em homenagem ao músico. A figura de Armandinho era emblemática: chorão, paulista, compositor e com sua obra 'nas sombras'. O violonista Geraldo Ribeiro, virtuose que era amigo pessoal de Armandinho e que havia transcrito boa parte de sua obra – uma vez que Armandinho era um músico intuitivo e não sabia ler ou escrever música – foi convidado a se apresentar no Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, tocando obras do compositor falecido. A princípio Geraldo não se sentiu à vontade e se recusou a fazer o concerto. Finalmente ele acabou convencido da importância do recital, que serviria para homenagear Armandinho e também para marcar a fundação do Clube do Choro de São Paulo. O show foi divulgado em matéria de página inteira da *Folha Ilustrada* do dia do concerto, 07 de março de 1977, assinada por Colibri e Serjão. Na matéria, os jornalistas fizeram uma pequena biografia de Armandinho e comentaram que o Brasil em breve perderia um de seus maiores talentos do violão, uma vez que Geraldo Ribeiro estava de partida para tentar carreira nos Estados Unidos. Durante esse show, foi dado o passo final para a fundação do Clube: quase todos os violonistas e chorões da cidade estavam presentes para ver Geraldo Ribeiro. Aqueles que ainda não sabiam do Movimento, aderiram prontamente.

Nesse meio tempo, o Movimento conseguiu mais um espaço para o choro na cidade de São Paulo: o Bar do Instituto dos Arquitetos do Brasil, na R. Bento Freitas, 306, sobreloja, na Vila Buarque, SP. O IAB possuía um espaço que foi transformado em bar, com clima familiar, onde era possível almoçar e tomar alguns drinks à noite. A direção do Bar foi dada ao jornalista Paulo Markun, que segundo Sergio Gomes, estava passando por uma crise pessoal, após o divórcio:

E esse bar aconteceu por causa da separação do (Paulo) Markun com a Diléa (Frata). O Paulo Markun, do Roda Viva. Ele casou-se com a Diléa logo depois que saímos da ECA, no ano seguinte, mas eles eram um casal muito competitivo, resultado: o casamento foi pro espaço. O Markun estava na Folha nessa época e entrou numa baita depressão, estava à beira do suicídio, nós pensamos, vamos ajudar o Markun, senão ele vai se \*! Então propusemos a ele administrar o bar. Aí já era um esquema do Clube do Choro. As pessoas iam tocar, o bar era do Markun mas toda a bilheteria era dos músicos (SILVA, 2007).

O esquema de bilheteria para os músicos acontecia também no Café Paris. O objetivo do pessoal do Movimento pelo Clube do Choro sempre foi, desde o início, criar espaços para essa manifestação musical, mas não havia interesses financeiros envolvidos com essas atividades. Segundo Oswaldo Vitta, o Colibri, as coisas eram feitas no mais puro “amadorismo, no sentido de amar” (VITTA, 2008).

No dia 25 de maio de 1977 aconteceu uma festa no Bar do IAB para comemorar os oitenta e quatro anos da pianista de choro Tia Amélia. O Movimento, então, já se encontrava bem organizado e o Livro de Ouro contava com mais de 400 assinaturas. Durante a festa, Tia Amélia assinou a ficha de adesão n. 000 do Clube do Choro, iniciando o processo de adesão dos demais sócios. Em 28 de maio do mesmo ano foi fundado oficialmente o Clube do Choro de São Paulo. Algumas reuniões posteriores definiram inicialmente o Sindicato dos Jornalistas como sede provisória do Clube e um show no Teatro Municipal reunindo mais de 15 grupos de choro comemorou a posse da diretoria. Esses assuntos serão tratados no próximo capítulo.



*Posse da primeira diretoria do Clube do Choro, no Auditório Vladimir Herzog: 1977. Para maiores informações sobre a composição da Diretoria, consultar o Capítulo II. Fonte: Acervo 'Guta do Pandeiro'.*

## CAPÍTULO II

### O CLUBE EM FUNCIONAMENTO

#### 2.1. Sindicato dos Jornalistas e Sede Própria

O Clube do Choro de São Paulo foi fundado oficialmente em maio de 1977, em reunião realizada no Sindicato dos Jornalistas, na Rua Rego Freitas, 530, sobreloja, região central da cidade. Algumas reuniões do Movimento pela criação do Clube do Choro já haviam acontecido no local, e o presidente do Sindicato, Audálio Dantas<sup>50</sup>, cedeu um espaço provisório para a primeira sede do Clube. Esse espaço era o auditório do sindicato, batizado de ‘Auditório Vladimir Herzog’ em 1976.

Os jornalistas Oswaldo Luiz Vitta (Colibri) e Sergio Gomes (Serjão) estiveram à frente do Movimento desde seu início. O Movimento para a Criação do Clube do Choro de São Paulo foi uma idéia que surgiu primeiramente em seu círculo de amizades, conquistando depois muitos adeptos. Outros jornalistas e radialistas, tais como Fausto Canova<sup>51</sup>, Paulo Markun e Luiz Nassif<sup>52</sup> também se envolveram e trabalharam em prol do Clube. Os radialistas Julio Lerner<sup>53</sup> e Moraes Sarmiento<sup>54</sup> e o crítico musical José Ramos Tinhorão<sup>55</sup> também colaboravam com o Clube, como consultores. Logo, um espaço freqüentado tradicionalmente pelos jornalistas era a escolha óbvia para a primeira sede do clube. O Auditório Vladimir Herzog era também um ponto de encontro onde os profissionais da imprensa sentiam uma relativa liberdade de ação e que oferecia certas facilidades para a manutenção da sede do Clube:

---

<sup>50</sup> Audálio Dantas, nascido em Tanque D’Arca, em 08 de julho de 1929. Jornalista, foi presidente do Sindicato durante a ditadura militar.

<sup>51</sup> Radialista, apresentou durante muitos anos o programa ‘Show da Manhã’, da Rádio Jovem Pan.

<sup>52</sup> Luiz Nassif, nascido em 24/05/1950, em Poços de Caldas, MG. Jornalista e comentarista de economia, é aficionado por choro e bandolinista amador.

<sup>53</sup> Jornalista e apresentador de televisão, trabalhou desde 1960 na Tv Cultura de São Paulo. Faleceu em 30 de junho de 2007.

<sup>54</sup> Moraes Sarmiento, nascido em Campinas, 14/12/1922 e falecido em São Paulo, 22/03/98. Radialista e comunicador, trabalhou na Rádio Cultura, nas Tvs Bandeirantes, Record e Cultura. Apresentou o programa ‘Viola minha Viola’, dedicado à música brasileira de raiz.

<sup>55</sup> Nascido em 07/02/1928, em Santos, SP. Crítico musical. Escreveu para o Jornal do Brasil, Revista Veja, Tv Globo e Tv Rio. Autor de livros sobre música brasileira e possuidor de um acervo de cerca de seis mil discos. Esse acervo foi doado ao Instituto Moreira Sales.

Já existia o Movimento, e a sede do Clube do Choro acabou sendo no Sindicato dos Jornalistas, com apoio da secretaria do Sindicato dos Jornalistas. A Heloísa, que trabalhava lá era nossa secretária também, de alguma forma, e como a gente trabalhava lá a gente usava e abusava do Sindicato. E era um ponto onde era possível fazer qualquer coisa, porque lá não tinha censura, podia-se criar, discutir, entrementes as discussões de música e de choro, também as discussões políticas. Estou falando dos anos pós - Vladimir Herzog, que era o nome do Auditório. Ainda era uma coisa muito viva o Herzog, foi em 75, a gente estava ali em 76, 77, por aí. (VITTA, 2008).

Somava-se a essas facilidades o entrosamento que Oswaldo Vitta, o Colibri, possuía com o Sindicato e sua secretaria. Em 1976, para as comemorações dos 40 anos do Sindicato, Colibri havia organizado uma série de shows musicais nesse espaço, com artistas como Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini, Roberto Riberti e outros. Outra atividade cultural do sindicato da qual Colibri participava era o Cineclube, que exibia filmes proibidos no circuito comercial:

O Cineclube do Sindicato dos Jornalistas, do qual eu participei, era o local possível para passar os filmes que eram proibidos: Eisenstein, documentários como o 'Projeto Jarí' do Jorge Bodanski. 'Iracema' do Bodanski estreou lá, o pai da Laís Bodanski. E passavam documentários sobre a greve, 'O ABC da greve'. Passava filmes soviéticos, 'Alexandre Néovski', 'Encouraçado Potenkin', toda a obra que era censurada nos cinemas, a gente tinha no espaço do Sindicato. Era um espaço livre, que, como disse o Audálio, era difícil, ninguém ia entrar lá para proibir de fazer... (VITTA, 2008).

Colibri comenta que o sentimento dentro do Sindicato era de 'liberdade vigiada', isto é, apesar da relativa liberdade para exibir filmes, tocar música e discutir política, havia um sentimento de estar sendo constantemente observado:

Sim, era a sensação política...Se juntou muita gente pra fazer alguma coisa e tem jornalista na história, na época...de esquerda, contra a ditadura, sempre tinha alguém espionando. Não era claro isso, mas a gente ouvia falar, às vezes apareciam umas figuras estranhas... (VITTA, 2008).

Ainda assim, o Sindicato era considerado um terreno seguro e os jornalistas sabiam que não seriam presos em suas dependências. Após as perseguições e prisões da 'Operação Jacarta' e a morte de Vladimir Herzog, estar em um lugar seguro e sem medo represálias era primordial para os jornalistas.

A reunião de fundação oficial do Clube do Choro de São Paulo aconteceu no Auditório Vladimir Herzog num sábado, 28 de maio de 1977. Foi presidida pelo músico Paulinho da Viola e contou com a presença de 16 grupos de choro e uma centena de entusiastas. Entre os grupos presentes estavam o Regional do Esmeraldino, Conjunto Amapá, Conjunto Atlântico, Saudações, Chorões da Paulicéia, Orgulho da Vovó,



Premeditando o Breque, Choro Roxo, Primas e Bordões, Américo e seu regional, além de grupos de choro de Itapevi e Taubaté. A *Folha de São Paulo* do dia 30 de maio de 1977, em matéria assinada por Érica Knapp, divulgou a fundação do Clube e falou sobre seus sócios ‘famosos’ presentes à inauguração: Tia Amélia, Paulo Vanzolini<sup>56</sup> e Paulinho da Viola. Na mesma reportagem há uma pequena entrevista com Paulinho, onde ele fala sobre a fundação de Clubes de Choro em diversas capitais do Brasil, tais como Salvador. Paulinho fala também sobre as maneiras de agir que deveriam ser adotadas pelos chorões, se a eles interessava a evolução do gênero. Ele aconselhou os chorões a saírem de sua postura elitista e aceitar novos instrumentos, novos arranjos e idéias, para a sobrevivência do choro.



*Reunião de posse da Diretoria interina do Clube do Choro no Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, 1977. Da esquerda para a direita: Heloísa Marques, Dona Odette, não identificado, não identificado, Benjamin Silva Araújo, Sergio Gomes da Silva, não identificados. Fonte: Acervo ‘Oswaldo Luiz Vitta’.*

Durante a reunião de fundação do Clube foram distribuídas cerca de 100 fichas de adesão. O objetivo inicial era filiar 5000 sócios, que contribuiriam com uma pequena anuidade, em troca de descontos em *shows* e do recebimento de boletins periódicos com as novidades sobre choro. O primeiro boletim deveria se chamar *Caderno do Clube do Choro*, mas acabou saindo em 1º de agosto de 1977 com o nome de *O Chorão*. O primeiro número, datilografado e xerografado, trazia os nomes da primeira diretoria do

<sup>56</sup> Paulo Emílio Vanzolini, nascido em 25/04/1924, em São Paulo. É cientista e músico. Autor de ‘Ronda’.

Clube: Sergio Gomes da Silva e Oswaldo Luiz Vitta, jornalistas; Hélio Fernandes, advogado; Heloísa Marques, secretária; Marcelo Galberti e Marco Antonio (Escovão, que mais tarde viria a se chamar Skowa<sup>57</sup>), músicos; Odette Coelho, secretária; Neusa Ribas, jornalista e Geraldo Barreto, o Gereba, músico. O *Chorão* deixava claro que essa diretoria era provisória, e convocava assembléia para o dia 13 de agosto, onde seria eleita a diretoria definitiva. Fazia ainda menção à Ordem dos Músicos do Brasil e avisava que a secretária, Odette, estava à disposição para resolver assuntos dos associados junto àquela instituição, assim como receber mensalidades atrasadas.

A campanha para a filiação de outros sócios foi lançada nos dias 01 a 03 de junho de 1977, durante o I Encontro Nacional do Choro, no Anhembi, em São Paulo. O Encontro foi uma grande série de *shows* promovida pelo Banco Safra em prol de entidades que cuidavam de crianças carentes. Contou com nomes tradicionais do choro, como Altamiro Carrilho, Meira<sup>58</sup> (violão), Carlos Poyares (flauta), Abel Ferreira (clarinete), Eudóxia de Barros (piano), Raul de Barros (trombone) e Waldir Azevedo (cavaquinho), além do Zimbo Trio<sup>59</sup>. O Clube do Choro aproveitou esse e outros espetáculos de choro para divulgar sua fundação e arrebatar mais sócios, montando quiosques na entrada dos *shows*. Nesses quiosques, os novos sócios podiam aderir ao Clube mediante o pagamento de Cr\$ 30,00.

Os jornais da época dão conta de uma série de *shows* de choro, que vinham acontecendo em São Paulo desde 1976. Na segunda metade da década de 1970 a ‘Choromania’ tomou conta da cidade. Além do I Encontro Nacional, já havia acontecido o espetáculo ‘Cem Anos de Chorinho’, no Teatro Municipal e um *show* com Ademilde Fonseca<sup>60</sup>, no Parque da Luz. O choro *Boêmio*, gravado pelo conjunto Época de Ouro, havia sido trilha sonora de novela, o que tornara o gênero visível novamente na mídia, e um produto de consumo para a classe média. Alguns jornalistas chegavam a afirmar mesmo que se tratava de uma moda, assim como o sambão-jóia ou a discotéque. Em

---

<sup>57</sup> Marco Antonio Gonçalves dos Santos. Músico, compositor e cantor. Tocou no Clube do Choro em 1977. Na década de 1990 foi o fundador da banda ‘Máfia’ e atualmente integra o Trio Mocotó.

<sup>58</sup> Jaime Tomás Florence, violonista de choro. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977, p. 469.

<sup>59</sup> Conjunto instrumental surgido em São Paulo no final de 1963. Formado originalmente pelo pianista Amilton Godoy, pelo contrabaixista Luiz Chaves e pelo baterista Ruy Barsotti. Atualmente o contrabaixista Itamar Colaço substituiu Luiz Chaves, já falecido. *Idem*, p. 825.

<sup>60</sup> Ademilde Fonseca Delfim, cantora, integrou o elenco de diversas rádios, entre elas a Tupi. É considerada por muitos a maior intérprete do choro cantado no Brasil. *Idem*, p. 284.

resposta a essas afirmações, o jornal *Notícias Populares* de 31 de maio de 1977 publicou a matéria *Está fundado o Clube do Choro*. A matéria não está assinada, mas provavelmente é de autoria de Sergio Gomes da Silva, que havia ido trabalhar no *Notícias* naquele ano, saindo da *Folha*. O fato do ‘boom do choro’ ser interpretado por alguns como moda passageira não passa despercebido pelo autor. No entanto, ele oferece uma resposta e um posicionamento político diante desse argumento:

Perguntamos: e daí? Se a moda é com base em uma coisa boa, viva a moda! O que importa não é o fato do choro vir a tomar conta dos bares da classe média, fato este que por si só não é negativo. A importância está em que mais portas se abrirão ao choro e que dessa forma nosso povo tem ampliado a chance de ter contato com ele (...) hoje em dia o que comanda a formação cultural do povo são os meios de comunicação, e se não tivermos a pretensão de usá-los para a divulgação do choro, ele jamais marcará a formação das gerações futuras como traço cultural nosso. Ao contrário, como a juventude atual, as gerações futuras serão talhadas dentro da cultura de supermercado, dos enlatados televisivos e dos manipuladores de cobras tipo Alice Cooper (*Notícias Populares*, 30/05/1977).

É importante perceber que os integrantes do Clube não consideravam o Choro uma moda passageira. Jornalistas, admiradores e músicos realmente amavam o gênero, e por esse motivo estavam trabalhando tanto por ele. Em última instância, se o choro era moda, o melhor a fazer era aproveitar toda a exposição na mídia para divulgar o gênero.

Durante a sua filiação, o novo sócio recebia uma carteirinha, que daria descontos em shows promovidos pelo Clube. Os shows do Bar do IAB e do Café Paris tinham ingresso a Cr\$ 20,00, mas o sócio com carteirinha tinha 50% de desconto. O Clube continuava funcionando dentro do Sindicato dos Jornalistas, de forma improvisada:

...aí a sede do Clube do Choro acaba sendo o Sindicato dos Jornalistas, tinha a dona Odete, e então era assim: antes de entrar na sala da diretoria do Sindicato dos Jornalistas tinha uma mesa, e esse era o Clube do Choro! (SILVA, 2007).

Eloísa Marques era secretária do sindicato e atendia na mesa que era o Clube do Choro. Odette Coelho, a Dona Odette, era secretária da diretoria do Sindicato, mas depois de certo tempo foi contratada e passou a secretária exclusiva do Clube. Sergio Gomes e Colibri afirmam que a presença de Da. Odette, definida por eles como “uma mulher de 60 anos MA-RA-VI-LHO-SA<sup>61</sup>”, organizou a documentação relativa aos

---

<sup>61</sup> Descrição feita pelo jornalista Sergio Gomes da Silva, em carta para Paulinho da Viola, em 15/08/1977. Fonte: Acervo ‘Oswaldo Luiz Vitta’.

sócios e deu uma feição mais profissional ao Clube. Ela trabalhava em plantões de segunda a sexta-feira, das 14 às 17 horas, tratando de assuntos gerais do clube e também da filiação de novos sócios.



*Show promovido pelo Clube no Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo em 1977. Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'. Em primeiro plano Paulinho da Viola ao cavaquinho e Carlos Poyares na flauta.*

Ainda assim, o Clube funcionava amadoristicamente, nas horas vagas de seus membros. O agenciamento dos shows era feito pelos jornalistas Sergio Gomes (Serjão) e Oswaldo Luiz Vitta, o Colibri, em suas horas de folga. Os amigos e as secretárias das redações dos jornais acabavam se envolvendo nesse processo:

...em 76 eu já tinha saído da Folha, que era nosso escritório 1, para ir pro Globo, que era uma sucursal do O Globo em São Paulo (...) o Globo era no conjunto Zarvos, lá na São Luiz com a Consolação, no 19º andar. Ali era muito central e era uma redação muito pequena, menor que a Folha, e era um super escritório do Clube do Choro também. Porque todo mundo me ajudava, eu tava fora trabalhando aí a secretária do Globo deixava recado, 'Olha, o pessoal do conjunto tal te procurou'... Ela fazia esse serviço também, assim como a secretária do Sindicato (VITTA, 2008).

O trabalho de agenciamento e programação dos *shows* era feito gratuitamente por Colibri e Serjão, em meio a reportagens e pesquisas. Primeiramente porque os dois

já trabalhavam como jornalistas e não tinham intenção de deixar sua profissão. Em segundo lugar, porque nenhum dos dois considerava o Clube do Choro como um investimento ou um emprego. O Clube era um lugar para ouvir boa música, conversar com os amigos, fazer novas amizades, namorar, discutir futebol ou qualquer outro assunto e também preservar a música instrumental brasileira. Para os jornalistas, servia ainda como uma válvula de escape para a situação de repressão política que o país vivia:

Também tem um lado político. Era um momento em que a gente estava na ditadura militar, eu sinto um pouco assim: pós-Herzog, para os jornalistas principalmente, a gente precisava desanuviar um pouco, e o choro, o encontro e a pesquisa eram uma forma de... 'Estamos resgatando a história da música brasileira, um pouco da cultura brasileira, e a gente ainda está se divertindo'. Os jornalistas, de forma geral, pensavam assim (VITTA, 2008).

Os shows promovidos pelo Clube aconteciam às segundas-feiras no Café Paris e às sextas-feiras no Bar do IAB. As reuniões continuavam a acontecer uma vez por semana ou a cada quinze dias no Auditório Vladimir Herzog e chegavam a ter mais de cem participantes. Em carta a Paulinho da Viola, Serjão descreve a assembléia onde foi definida a diretoria do Clube:

...éramos cem pessoas, na noite e sábado (um bom número, se considerarmos o dia) e ficamos reunidos durante quatro horas. Pelo menos 7 conjuntos não puderam comparecer porque tinham assumido compromissos de trabalho em clubes, festas, bailes, bares e teatros. O esvaziamento na representatividade da assembléia pela ausência desses conjuntos, ao invés de fracasso me parece uma prova do vigor e da saúde do choro e do movimento que, cada um na sua parte, ajudou a desencadear (SILVA, 14/08/1977).

Durante essas reuniões tratava-se de assuntos de interesse do Clube, tais como a produção de *shows*, arrecadação de fundos para projetos como o Departamento de Arquivo e Memória, a criação de um estatuto que regeria o Clube e o aluguel de uma sede própria, uma vez que o Clube não poderia ocupar o Sindicato dos Jornalistas indefinidamente. O Auditório havia sido gentilmente cedido pelo presidente Audálio Dantas, mas o Clube teria que se mudar, uma vez que as reuniões e *shows* do Clube atraíam cada vez mais participantes, ouvintes e admiradores:

Não dava mais para ficar no Sindicato, a coisa estava crescendo. O Sindicato nos abrigou, mas depois não tinha mais sentido. A gente estava começando a fazer as fichinhas, tinha o Livro de Ouro e lá estavam as pessoas que estavam aderindo (...) você vê que é muita gente. Muita gente importante, de Altamiro Carrilho, Tia Amélia, até... E chegou um momento em que não dava mais pra fazer show lá no Sindicato, tinha que

arrumar um espaço. Aí os advogados, ligados à OAB, ofereceram esse espaço para nós (VITTA, 2008).

O auditório Vladimir Herzog tinha capacidade para cerca de trezentas pessoas, mas a cada *show* ou assembléia o público aumentava. A solução foi procurar uma nova sede. Wellington Cantal, advogado que estava colaborando com a criação do Estatuto do Clube, ofereceu um imóvel de dois andares na Al. Jaú, nos Jardins. No andar superior funcionavam alguns escritórios de advocacia, mas o andar inferior estava vago. Tinha duas salas grandes e banheiros, além de uma garagem que foi transformada em um espaço para *shows*. No dia 03 de dezembro de 1977, o Clube do Choro mudou-se para a sua primeira sede própria, na Al. Jaú, 2000.

Após a mudança, as reuniões do Clube passaram a acontecer aos sábados e se tornaram bem mais animadas, porque a configuração do imóvel permitia que fossem colocadas mesinhas na calçada, onde os sócios assistiam às rodas e conversavam. O fato de o Clube ter ido ‘pra rua’, isto é, ter saído de um endereço escondido numa sobreloja e ter ido para um outro mais visível trouxe também mais sócios, dando um novo impulso às atividades. Neste endereço aconteceram algumas de suas realizações mais importantes: a Rua do Choro, que comemorou um ano da fundação do Clube; o lançamento do Lp em homenagem ao violonista Armando Neves; o lançamento dos dois números do caderno ‘Urubu Malandro’ e a produção de *shows* semanais no Café Paris, no Bar do IAB e posteriormente nos bares Latino Americano (Rua Henrique Schauman, 185) e Quincas Borba, além do Teatro São Pedro, na Barra Funda. Foi também o período em que o Clube conseguiu agregar o maior número de sócios.

**CLUBE DO CHORINHO**  
**SÃO PAULO**      N.º 0525  
PROPOSTA DE SÓCIO

Nome \_\_\_\_\_  
Endereço \_\_\_\_\_  
Telefone \_\_\_\_\_ Profissão \_\_\_\_\_  
Assinatura \_\_\_\_\_ Data \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

O preenchimento desta ficha significa sua adesão ao projeto de se fundar uma entidade que reúna artistas e entusiastas deste gênero musical.

**Guia do Proponente**

---

**CLUBE DO CHORINHO**  
**SÃO PAULO**      N.º 0525  
PROPOSTA DE SÓCIO

Nome \_\_\_\_\_  
Endereço \_\_\_\_\_  
Telefone \_\_\_\_\_ Profissão \_\_\_\_\_  
Assinatura \_\_\_\_\_ Data \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

O preenchimento desta ficha significa sua adesão ao projeto de se fundar uma entidade que reúna artistas e entusiastas deste gênero musical.

**Guia da secretaria do MOVIMENTO**

*Proposta de adesão ao Clube do Choro(1977). Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.*

## 2.2. Promoção de *shows*. Os concertos do Teatro Municipal

Durante seus dois anos de funcionamento, o Clube do Choro de São Paulo produziu uma grande quantidade de *shows* e espetáculos de choro. Os primeiros bares conveniados com o Clube foram o Café Paris e o Bar do IAB, com *shows* semanais. A partir do mês de dezembro de 1977 o Bar Quincas Borba (R. Henrique Schauman, 170) foi também agregado ao Clube, passando a apresentar rodas de choro todas as quintas-feiras. Os grupos ligados ao Clube se revezavam nas apresentações. Além do tradicional Conjunto Atlântico, o Clube produziu *shows* dos grupos Bachorando<sup>62</sup>, Saudações<sup>63</sup>,

<sup>62</sup> Wilsinho (bandolim), Balói (violão de sete cordas), Niquinho (violão), Schirpa (cavaquinho), Mauro (pandeiro) e Tigrão (surdo).

<sup>63</sup> Toninho (violão), Ademar (violão de sete cordas), Joãozinho (cavaquinho), Nestor (bandolim) e Jesuíno (pandeiro).

Entre Amigos, Pacífico<sup>64</sup>, Amapá<sup>65</sup>, Premeditando o Breque e muitos outros. Um rascunho escrito a mão em 1977, provavelmente por Colibri, dá uma mostra do volume de eventos produzidos: no mínimo três *shows* por semana, durante os meses de janeiro e fevereiro de 1978, em que se revezaram os grupos Bachorando, Amapá e Saudações. Os *shows* começavam sempre às 21 horas, nos três espaços. Terminavam por volta da meia-noite.



*Conjunto Entre Amigos no Bar Quincas Borba. Da esquerda para a direita: Elias Galhardi no violão de sete cordas, Divino Parton no bandolim, Adelmo Colalto no violão, Guta do Pandeiro, Marinho no surdo e Lírío no cavaquinho, em primeiro plano. Foto de 1978. Fonte: Acervo 'Guta do Pandeiro'.*

Oswaldo Luiz Vitta, o Colibri, escreveu diversos roteiros de *shows* do Clube. Ele conta que o Clube sempre tentou promover espetáculos com algum diferencial, uma vez que os grupos em atividade naquela época tinham um repertório muito repetitivo. Os espetáculos do Clube tentavam escapar desse repertório tradicional e trazer alguma novidade. Era dada preferência para os grupos que tocassem compositores paulistanos e que tivessem em seu repertório composições próprias:

<sup>64</sup> Ferreira (clarinete), Alexandre (bandolim), César (acordeon), Arlindo (violão de sete cordas), Hermínio (violão), Mário (cavaquinho), Morel (timba) e Nunes (pandeiro).

<sup>65</sup> Ayrton Ribeiro (bandolim), João M. Almeida, João Macacão (violão de sete cordas), Jahir Pavão (violão), Francisco A Nascimento (cavaquinho), João B. Souza (pandeiro) e Rubens de Castro, Rubão (voz).



Vamos em frente, vamos fazer um roteirinho', então eu sentava, fazia o roteirinho... 'O que você toca fora o Jacob?' 'Ah, eu toco Luperce Miranda'. Então vamos botar Luperce Miranda'. O que você toca do Pixinguinha?' 'Ah, eu toco Benedito Lacerda mas toco também Esmeraldino, você conhece o Esmeraldino?' 'Não, mas podia tocar'. 'E o Armandinho?' 'Os caras estão começando a pesquisar, vamos colocar o Armandinho nesse repertório novo'... Era mais ou menos assim, na base do improvisado e era quase uma reportagem, a gente juntava e alguns ficavam chateados porque queriam tocar certas músicas, mas a gente conseguia equilibrar isso. Eles sabiam, entre eles, quem tocava um repertório que o outro não tinha. E tinha até alguns conjuntos que percebiam que eu tinha interesse pelas coisas que não fossem o óbvio, as mesmas 30 músicas, como diria o Dirceu Soares. 'Noites Cariocas', 'Doce de Coco', etc. Pixinguinha, Jacob, ficava muito nisso (VITTA, 2008).

Ao final, o repertório era escolhido de comum acordo entre a produção e os músicos, tentando equilibrar músicas tradicionais e composições desconhecidas. Um dos objetivos do Clube era ampliar o repertório do choro paulistano. Na realidade, esse repertório não era tão pequeno. Havia novos compositores e novas músicas, mas elas não eram conhecidas e acabavam ficando fora do repertório corrente. O Clube percebeu a necessidade de resgatar e incorporar essas novidades ao cotidiano dos chorões paulistanos. Um exemplo é o violonista Armandinho Neves, cuja obra só foi redescoberta depois da pesquisa realizada pelo Clube do Choro.

Além dos *shows* de toda semana em bares da cidade, o Clube promovia espetáculos especiais para comemorar as datas que seus sócios julgavam importantes. Este foi o caso do primeiro *show* realizado no Teatro Municipal, em 20 de junho de 1977. A diretoria interina achou importante realizar uma mostra da grande variedade de grupos do choro que foi descoberta na cidade, convidando quinze deles para a comemoração. Atlântico, Chorões da Paulicéia<sup>66</sup>, Choro Roxo<sup>67</sup>, Amapá, Premeditando o Breque, Bachorando, Entre Amigos, Regional do Evandro, Bendegó, Leque e seu regional<sup>68</sup>, Chorões do Paraíso de Atibaia<sup>69</sup>, Serestas, Primas e Bordões<sup>70</sup>, Ivan Pires e

---

<sup>66</sup> José Festa (trombone), Lázaro (violão de sete cordas), Braguinha (cavaquinho), Gentil (pandeiro).

<sup>67</sup> Joel (bandolim), Zé Fernando (cavaquinho), Swami Jr., Alberto e Kiko (violão), João e André (percussão).

<sup>68</sup> Nelson do Cavaco (cavaquinho), Roseiro (violão), Nery (pandeiro) e Leque (acordeon).

<sup>69</sup> Armando (violão de sete cordas), João da Mata (violão), Nadir (bandolim), Paulinho (cavaquinho), Waldir (violão-baixo).

<sup>70</sup> Luiz e Wilson (violão), Paulo (timba), Américo (pandeiro), Pascoal (cavaquinho), Hélio (cantor) e Gentil (bandolim).

seu regional<sup>71</sup>, Saudações e Américo e seu regional<sup>72</sup> revezaram-se no palco com Tia Amélia, Geraldo Ribeiro e o pianista e maestro Benjamin Silva Araújo.

O espetáculo contou ainda com a presença de profissionais do rádio e televisão ativos em São Paulo: Julio Lerner, José Ramos Tinhorão, Moraes Sarmiento, Fausto Canova, Arley Pereira (cronista e jornalista, 1935-2007) e Walter Silva (07/03/1933, jornalista e produtor musical) foram os apresentadores da festa, que tinha por objetivo final homenagear o violonista Armandinho Neves, falecido no ano anterior. Foi oferecido a cada um dos profissionais de mídia citados o ‘Diploma Armandinho Neves’, pelos serviços prestados à preservação do choro. O diploma consistia em um documento impresso onde havia um desenho representando uma antiga roda de choro, uma caricatura de Armando Neves e o nome do diplomado escrito a mão, agradecendo por seu “trabalho, amor e dedicação à música do nosso povo brasileiro”. O diploma trazia ainda o lema *resgatar o choro das sombras* e o logotipo do Clube do Choro, um violão com uma lágrima.

O *show* aconteceu numa segunda-feira, e os ingressos custavam de Cr\$ 10,00 a Cr\$ 30,00. A data foi escolhida porque provavelmente o Teatro Municipal não tinha programação nesse dia, portanto o palco estava livre. Para a realização do espetáculo, o Clube contou com o apoio do Secretário Municipal de Cultura, Sábato Magaldi<sup>73</sup>, através de seu assessor Carlos Augusto Calil<sup>74</sup>. O *show* foi batizado de ‘Noite do Choro n. 2’, uma vez que o Teatro já havia abrigado o espetáculo ‘Cem Anos de Chorinho’ algum tempo antes. Iniciou por volta das 21 horas com narração de Walter Silva e apresentação do grupo Bendegó. Sucederam-se Bachorando e Leque e seu Regional, tocando repertório próprio e também alguns choros tradicionais. Uma grande preocupação do Departamento de Arquivo e Memória, além de descobrir chorões escondidos, era resgatar repertório que não havia sido gravado ou que estava esquecido,

---

<sup>71</sup> Ivan Pires (violão), Luciano (violão), Pedro (cavaquinho), Oswaldo Ferreira (guitarra portuguesa), Manezinho (flauta), Rubinho (pandeiro) e Silvío Guimarães (cantor).

<sup>72</sup> Conjunto formado por Américo (bandolim), Armando (violão de sete cordas), Silvino (violão), Octavinho (cavaquinho) e Tigrão (Pandeiro).

<sup>73</sup> Sábato Magaldi. Primeiro Secretário da Cultura da cidade de São Paulo, empossado em 1975 pelo prefeito Olavo Setúbal.

<sup>74</sup> Carlos Augusto Calil, 1951. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da ECA/USP, foi diretor da Embrafilme no período entre 1979 e 1986; diretor da Cinemateca Brasileira (1987/1992) e do Centro Cultural São Paulo (2001/2005). Entre 1977 e 1979 foi o presidente da Comissão de Cinema da Secretaria de Estado da Cultura e assessor do Secretário de Cultura Sábato Magaldi.

mas que poderia ser representativo do choro paulistano. Colibri, em entrevista para esse trabalho, diz que o repertório dos grupos de choro da época era muito repetitivo:

O Evandro era mais acessível (...) Ele estava sempre disponível, só que tocava 'sempre quella', quer dizer, sempre o mesmo repertório (VITTA, 2008).

A solução foi pedir aos grupos que interpretassem choros de sua autoria ou que não eram muito tocados. Após a apresentação do regional do Leque, entrou o novo apresentador: Fausto Canova, locutor do programa 'Show da Manhã'<sup>75</sup>, fez uma rápida entrevista com Armando, líder do grupo Chorões do Paraíso. Depois da apresentação deles, tocaram Ivan Pires e seu Regional e o grupo Entre Amigos, acompanhando Patrícia e Gisela Diniz, filhas de Rosaldo Diniz. Rosaldo era um entusiasta que gostava de realizar noites de choro com os grupos em sua casa, espaço que foi cedido diversas vezes para a realização das reuniões iniciais do Clube.

O próximo apresentador foi o crítico José Ramos Tinhorão, que falou sobre o choro tradicional e apresentou os conjuntos Atlântico, Chorões da Paulicéia e Premeditando o Breque. Em seguida, Moraes Sarmiento apresentou o Regional do Guarujá e o conjunto Amapá, com o cantor Rubão. Sergio Gomes apresentou o pianista Benjamin Silva Araújo e Américo e seu Regional, além de falar sobre a bilheteria do *show*, que seria repartida entre os músicos e usada para produzir fitas cassete com gravações inéditas de choro e novos espetáculos. O próximo a se apresentar foi o violonista Geraldo Ribeiro, tocando Armandinho Neves. Logo em seguida apresentou-se o conjunto Choro Roxo. Enquanto tocavam *Flor Amorosa* de Callado, Tia Amélia entrou no palco dançando e foi homenageada com o diploma Armandinho Neves, fechando a noite.

Quanto ao repertório, cada grupo procurou intercalar choros convencionais e outros desconhecidos. A grande maioria ainda se prendeu ao repertório tradicional, interpretando Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo. No entanto, houve exceções: o Bendegó apresentou *Morena*, *Pé no Chão* e *Engenho Novo*, composições próprias; os Chorões da Paulicéia apresentaram exclusivamente composições de seus integrantes, como *Ele e ela* e *Chorando por alguém*; o pianista Benjamin Silva Araújo interpretou *Nostalgia*, de sua autoria, assim como o Regional do Américo, que apresentou *Dobrando Notas*, do próprio Américo; o Choro Roxo tocou *Bonde errado*,

---

<sup>75</sup> Programa de entrevistas e variedades da Rádio Jovem Pan, iniciado em 1968 e encerrado em 2005. Nessa época, era apresentado pelo radialista Fausto Canova.

de autoria de Joel, um dos integrantes do grupo. Os demais participantes apresentaram um repertório mais tradicional, baseado em choros de Pixinguinha, Patrocínio Gomes, Fon Fon<sup>76</sup> e Cacique.

É possível perceber que a quantidade de pessoas, grupos e apresentadores envolvidos no *show* era muito grande, o que multiplicava as dificuldades técnicas. Some-se a isso o amadorismo e inexperiência da produção, e entenderemos que a ‘Noite de Choro n.2’ foi uma grande confusão. Mesmo assim, numa segunda-feira, o Clube conseguiu lotar a platéia do teatro. O *show* terminou por volta de uma e meia da manhã, o que fez com que muitos funcionários do teatro e também o público perdessem sua condução para casa. A direção do Municipal ficou desesperada e brigou com os jornalistas. Colibri comenta a produção improvisada:

E o show, como foi feito no esquema de ‘todo mundo tem que se apresentar senão é chato’, democrático, sempre tinha essa função democrática. Tinham 15 grupos, cada um tocando três músicas, acabou 1.30 da manhã, o diretor queria enforçar a gente. O Municipal tem horários, são todos funcionários do município, e a gente extrapolou. Mas tinha gente lá, percebendo nosso amadorismo e nossa boa intenção, que segurou, que perdeu o ônibus da noite. Foi um absurdo, porque era improvisado: ‘Que vai ser agora? Tal’. Daí o cara não chegava, o violão não tinha microfone, o som era improvisado... (VITTA, 2008).

O cantor Rubão<sup>77</sup>, do grupo Amapá, protagonizou uma cena que poderia ter provocado a paralisação do *show*. Rubão era negro, e acreditando que a música *Meu caro amigo*<sup>78</sup> de Chico Buarque<sup>79</sup> falava sobre racismo, resolveu interpretá-la quando já estava no palco, sem avisar a produção. Enquanto apontava para o próprio braço para

---

<sup>76</sup> Otaviano Romero Monteiro, nascido em 31/01/1908 em Santa Luzia do Norte, AL. Foi saxofonista, regente e arranjador. Fundou uma orquestra com seu nome e com ela alcançou carreira internacional. Morreu em Atenas, Grécia, em 10/08/1951. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Samba e Choro*. São Paulo: Art Ed., 2000, p. 90.

<sup>77</sup> Rubens de Castro, vocalista do grupo de choro Amapá.

<sup>78</sup> Choro de Chico Buarque e Francis Hime. Através do uso da metáfora, o autor faz uma crítica à situação brasileira e ao exílio sofrido por intelectuais e artistas, durante a ditadura militar. A primeira parte da letra diz:

Meu caro amigo me perdoe, por favor/ Se eu não lhe faço uma visita/ Mas como agora apareceu um portador/ Mando notícias nessa fita/ Aqui na terra tão jogando futebol/ Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll/ Uns dias chove, noutros dias bate sol/ Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta/ Muita mutreta pra levar a situação/ Que a gente vai levando de teimoso e de pirraça/ E a gente vai tomando e também sem a cachaça/ Ninguém segura esse rojão.

<sup>79</sup> Francisco Buarque de Hollanda, nascido no Rio de Janeiro, RJ em 19/06/1944. Músico, cantor, escritor e dramaturgo brasileiro. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977, p.345.

que todos vissem a cor de sua pele e seu protesto contra o preconceito, cantava ‘A coisa aqui tá preta’. Rubão não percebeu - ou fingiu não perceber, o que é mais provável - que a música na verdade falava da situação política do país. Aproveitando o espaço que lhe foi cedido, continuou a cantar e protestar. Enquanto isso, fiscais do ECAD<sup>80</sup> apareceram e avisaram a produção que se houvesse música com letra, o Clube deveria pagar os direitos autorais ou o *show* poderia parar. O produtor musical Marcus Pereira interveio e não deixou a fiscalização entrar:

Então o Marcus Pereira era o cara mais importante das gravadoras brasileiras, e tava lá com a gente. Ajudando. Não era só um cara famoso, mas também interessado. Tão interessado que ele ficou na porta do Municipal peitando o pessoal do ECAD que queria uma lista das músicas... essa é a história mais louca desse dia, tem outras, mas essa é a mais louca, porque um sujeito do nome dele ficar peitando o cara do ECAD (...). Ele ficou parado, plantado na porta de entrada dos músicos, para peitar o cara do ECAD, porque ele queria uma lista das músicas que iam ser executadas, e o Marcus Pereira: ‘não, mas é tudo música instrumental’, porque estamos falando da década de 70, censura! Ditadura! E ele ficou explicando que era música instrumental, ‘não estamos causando nenhum mal’, no Teatro Municipal isso poderia ter sido um drama. E ele segurou, contornou, costurou o cara o máximo possível (...) Podia parar o show a qualquer momento. Não parou porque tinha essa figura lá segurando, conversando com o cara, e convencendo-o de que era um show do Clube do Choro (...) Então esse fato de ter a figura dele lá foi para nós como: ‘está vendo só, a gente não está sozinho’ (VITTA, 2008).

Apesar de todos os problemas, o *show* no Teatro Municipal foi um grande acontecimento, pela quantidade de grupos reunidos e pelo público presente. Divulgou o choro em São Paulo e modificou a vida de muitas pessoas, não apenas as envolvidas na produção. O flautista Norberto Queiroz<sup>81</sup>, professor do Conservatório Municipal de Guarulhos, contou em depoimento informal que esteve presente ao *show* porque era aluno do flautista João Dias Carrasqueira<sup>82</sup>, o Canarinho da Lapa. Norberto estava apenas começando a estudar música, mas naquele dia, depois de assistir ao espetáculo, percebeu que a música era o que ele realmente queria fazer na vida, aquela era a profissão que ele gostaria de seguir. E de fato ele se tornou músico, professor e chorão.

---

<sup>80</sup> ECAD, Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, é o órgão brasileiro responsável pela arrecadação e distribuição dos direitos autorais das obras musicais.

<sup>81</sup> Norberto Queiroz, flautista, saxofonista e professor de música.

<sup>82</sup> Flautista nascido em Paranapiacaba, integrou diversas orquestras de rádio, tocando com Paraguaçu, Catulo da Paixão Cearense e Armandinho. Foi flautista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Conhecido como o ‘Canarinho da Lapa’, é pai do flautista e professor da ECA/USP Toninho Carrasqueira. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977, p. 159.

Hoje em dia seus alunos tocam em diversas orquestras de São Paulo, e uma delas, a flautista Celina Charlier, é professora e regente da orquestra da New York University, nos Estados Unidos. Norberto também fundou, juntamente com os professores Jotagê Alves (saxofonista e clarinetista) e Samuel Cardoso (violonista), a Roda de Choro do Conservatório de Guarulhos, que acontece todas as terças-feiras, às 19 horas. O objetivo da Roda do Conservatório é tocar e ensinar o gênero aos alunos e membros da comunidade guarulhense.

No mês de novembro do mesmo ano, o Clube voltou ao Teatro Municipal, para comemorar a posse da diretoria executiva, que havia sido eleita no dia 15 de setembro de 1977. Benjamin Silva Araújo foi eleito presidente do Clube, por ser uma figura respeitada pelos chorões e agregadora:

Aí surge a figura incrível do primeiro presidente do Clube do Choro, o maestro Benjamin Silva Araújo (...) Eu não poderia ser porque não era músico de um grupo e era moleque; o Serjão porque era um entusiasta, não era músico; e se chamasse algum músico de algum grupo ia dar uma ciúmeira, a gente ia fazer besteira. Aí nesse meio tempo surge o maestro Benjamin Silva Araújo, uma figura encantadora, maestro que tocou na rádio Bandeirantes, dirigiu orquestras, pianista maravilhoso, e quando a gente começou a conviver com ele, ainda lá no Sindicato, eu, o Serjão e tantos outros achamos: 'Esse é o cara'. Ele é que tinha que ser, porque era respeitado, senhor, andava de boina e guarda-chuva, conhecia toda a história do choro e da música brasileira, simpático, agregador, não era vaidoso... E ele acaba se transformando no primeiro presidente (VITTA, 2008).

Além do presidente, a diretoria era composta por músicos, jornalistas, advogados, poetas e entusiastas em geral. Renilson Ferreira Chagas era o vice-presidente; João Francisco Junqueira, segundo vice; Ricardo Viveiros de Paula e Gustavo Simão, secretários; Eloísa Marques e Elias Gagliardi, tesoureiros; Wellington Rocha Cantal, departamento jurídico; Sergio Gomes da Silva, publicações; Oswaldo Luiz Vitta, departamento de Arquivo e Memória; Marcelo Galberti do Premeditando o Breque, espetáculos; e Luiz Paulo Lucena, divulgação<sup>83</sup>. Apesar dos diversos títulos,

---

<sup>83</sup> Além da diretoria, o Clube contava ainda com um Conselho Fiscal, formado por Hervê Cordovil, Gastão Tomás de Almeida, Jorge Achoa, Audálio Dantas, Amilton Godoy e Américo Mendes. Havia também o Conselho Consultivo, composto por Ademilde Fonseca, Rosaldo Rocha Diniz, João Dias Carrasqueira, Marcus Pereira, Aymoré, Marcus Vinícius, Moraes Sarmiento, Vicente Leporace, Fausto Canova, Eudóxia de Barros, Antonio D'Auria, Isaías Bueno de Almeida, Alberto do Choro Roxo, Antonio Rago, Balói do Bachorando, Divino Parton, Adhemar do Saudações, José Festa, Manoel Marques, Escovão, Olavo Rodrigues Nunes de Souza, Paulinho Nogueira, Paulo Vanzolini, Poly, Francisco Araújo, Zuza, Gereba, Maurício Kubrusly, Gilberto Périgo, Evandro, Carlos Poyares, Celina Muylaert, Miécio Caffé, José Ramos Tinhorão, Barão, Ronoel Simões, Julio Lerner, Roberto de Oliveira, Mário Zan, Chico de Assis, Amadeu Salek e José Olívio Figueiredo.

não havia uma hierarquia rígida no comando do Clube. A participação de todos os membros se dava da mesma maneira: cada um ajudava como podia. Os músicos tocavam e ajudavam a gravar *shows*; os jornalistas, radialistas e pessoal de mídia trabalhavam na divulgação e tocavam choro em seus programas das rádios ou televisão; aqueles que eram advogados ajudavam no aspecto legal, e assim por diante. Sergio Gomes define a primeira diretoria do Clube:

O que era o Clube do choro? Era todo mundo, era a rua, chega mais, mesmo sem apoio. É só ver o tamanho do Conselho Consultivo (...) E quando se junta todo mundo sob um objetivo comum, não interessa se o cara é da Seicho-no-Ie ou da Libelu, se é da macumba ou dos espíritos, interessa é que só funciona se todo mundo estiver junto, porque também não vamos estar discutindo política ou esses assuntos o tempo todo. Se o importante é divulgar o cara da Baixada do Glicério que é desconhecido, vamos fazer isso, independente do que cada um acredita. E depois da terceira, quarta reunião, todos se sentem velhos amigos, ninguém fica perguntando: o sr. veio de onde, qual o seu grupo? Não. 'O trabalho é esse, cada um dá o que tem. Precisa de ajuda? Fulano pode, vamos apresentar um ao outro, Tá a fim? Faz, toca' (SILVA, 2007).

O *show* de comemoração de posse da diretoria aconteceu no dia 29 de novembro de 1977 no Teatro Municipal e teve o nome de 'O Choro do Clube'. Esse espetáculo teve uma produção e uma organização melhores que o 'Noite do Choro n.2', que havia sido totalmente improvisado. Contou com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura, que cedeu novamente o teatro. O número de grupos participantes foi reduzido e o show teve horários de início e término previstos, para que não se repetisse a confusão do mês de junho. Apresentaram-se Paulinho da Viola e César Faria, Copinha, Conjunto Atlântico, João Dias Carrasqueira e Bachorando, além de Canhoto da Paraíba<sup>84</sup>, o grande destaque da noite, lançando seu primeiro Lp bem produzido e com divulgação nacional pela gravadora Marcus Pereira. Canhoto da Paraíba era um violonista do Recife, considerado por Paulinho da Viola uma grande influência em sua carreira. Era autodidata e desenvolveu uma técnica própria de tocar o violão sem inverter as cordas, o que lhe proporcionava possibilidades musicais diferentes. Apesar de ser inventor dessa técnica e também compositor, Canhoto não conseguia viver exclusivamente de música: trabalhava como assistente social do Sesi do Recife. Foi muito aplaudido no Teatro Municipal, mas ao voltar para sua cidade teve descontados de seu salário os dias que faltou ao trabalho para realizar o *show* (*Revista Veja*, 07/12/1977).

---

<sup>84</sup> Francisco Soares de Araújo, nascido em Princesa Isabel, PB, em 19/03/1926 e falecido em Paulista, PE, em 24/04/2008. Violonista e compositor autodidata, desenvolveu uma técnica própria de tocar o violão canhoto, sem mudar as cordas de lugar. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Samba e Choro*. São Paulo: Art Ed., 2000, p. 55.



*Paulinho da Viola e Canhoto da Paraíba no show do Teatro Municipal. Fonte: acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.*

O 'Choro do Clube' tinha três objetivos principais: lançar oficialmente o lp de Canhoto da Paraíba, comemorar a posse da nova diretoria do Clube e homenagear o Sindicato dos Jornalistas de São Paulo. Parte do dinheiro arrecadado com a bilheteria foi doada ao Sindicato para a construção de uma colônia de férias em Campos do Jordão. Foi uma maneira do Clube agradecer pelo espaço e pelas condições que o sindicato havia proporcionado, sem cobrar aluguel ou salário de funcionários. O *show* era também uma resposta velada àqueles que torturaram Sergio Gomes da Silva no DOI-CODI, em 1975. Ele sobreviveu à tortura e respondeu produzindo um espetáculo onde o amor pela música e pela vida foram celebrados.

O programa foi totalmente ilustrado pelo cartunista Laerte, e surgiu pela primeira vez o personagem 'Urubu Malandro'. O 'Urubu' foi inspirado pela música homônima de Pixinguinha e acabou se tornando um emblema do Clube. Ele aparecia no programa em situações cômicas, apresentando os músicos que iriam tocar no espetáculo. Além do 'Urubu', o programa trazia fotos de todos os músicos participantes, além de um texto do presidente Benjamin Silva Araújo sobre a fundação e os objetivos do Clube.

O roteiro do *show* foi bem mais organizado que na 'Noite do Choro'. O espetáculo começou com um discurso do presidente Benjamin Silva Araújo sobre os três objetivos da noite. Logo depois Paulinho da Viola subiu ao palco. Ele entrou com seu pai, César Faria, e o Conjunto Atlântico. Tocou quatro músicas, entre elas 'Tanguinho Triste', choro inédito de sua autoria. Paulinho chamou o músico Copinha,



com quem tocou mais três músicas. Na sequência, subiram ao palco o grupo Bachorando e João Dias Carrasqueira. O flautista e seu grupo apresentaram quatro músicas, todas de autoria dele. A seguir aconteceu um intervalo, onde o presidente Benjamin leu todos os nomes da diretoria eleita e chamou Audálio Dantas ao palco, para receber a homenagem do Clube. Audálio fez um breve discurso de agradecimento. Depois disso, o presidente do Clube dos Advogados fez a entrega das chaves da sede própria do Clube, na Alameda Jaú, 2000. Os músicos voltaram ao palco e o show continuou com Atlântico e Paulinho da Viola, e logo após, Paulinho e Canhoto da Paraíba. O show terminou com todos os músicos no palco, tocando '1 X 0', de Pixinguinha.



*Capa do programa do show O Choro do Clube, com o Urubu Malandro à frente (1977). Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.*

Quanto ao repertório, ele foi bem diferente do primeiro *show*. Ainda apareceram obras as tradicionais de Pixinguinha (1 X 0, Carinhoso) e Jacob do Bandolim (Eu e Você, Treme-Treme), mas houve muito mais diversidade. Paulinho da Viola apresentou três músicas de sua autoria, 'Tanguinho Triste', 'Beliscando' e 'Rosinha, essa menina'; João Dias Carrasqueira tocou apenas composições suas, assim como Canhoto da Paraíba. O Conjunto Atlântico interpretou 'Serenata do Joá', de Radamés Gnattali. Isso

revela que esses músicos não se encontravam estagnados quanto ao repertório; estavam interessados em composição e na evolução do choro.

### **2.3. Festivais da Bandeirantes**

Enquanto o Clube do Choro crescia e promovia shows pela cidade, empresários e produtores de rádio e televisão passaram a se interessar pelo gênero, que estava se tornando um fenômeno bastante conhecido do grande público. Na esteira desse sucesso, a Rede Bandeirantes de Televisão lançou, de 04 de julho a 20 de agosto de 1977, as inscrições para o Primeiro Festival de Choro da televisão brasileira, o ‘Brasileirinho’. Poderiam concorrer músicos profissionais e amadores, desde que apresentassem composições próprias e inéditas. Cada concorrente poderia inscrever até três músicas, e deveria mandar uma fita cassete com o título da música, o nome do autor e gravação da música, que poderia ou não ter letra. Os prêmios oferecidos eram de Cr\$ 20.000,00 para o quinto lugar, indo até Cr\$ 80.000,00 para o primeiro colocado. Seriam também oferecidos troféus de melhor instrumentista, intérprete e revelação do Festival. O Festival foi uma idéia do produtor Roberto de Oliveira e foi apresentado pelo radialista Fausto Canova.

O júri era presidido por Marcus Pereira e composto por Mozart de Araújo, Guerra-Peixe, Horondino Silva (Dino Sete Cordas), Tárík de Souza, Maurício Kubrusly, Roberto Menescal, Cláudio Petraglia, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão e Lúcio Rangel. Houve mais de 1200 músicas inscritas, mas apenas 36 foram selecionadas. As eliminatórias ocorreram às terças-feiras, nos dias 04, 11 e 18 de outubro, e a final aconteceu no dia 25 do mesmo mês. A cada semana eram apresentadas doze músicas, entre as quais quatro eram selecionadas para participar da grande final. Os autores poderiam escolher se eles mesmos apresentariam suas músicas ou se mandariam um intérprete em seu lugar.

A homogeneidade do júri do ‘Brasileirinho’, formado por músicos, críticos musicais e pesquisadores de música podia fazer crer que a decisão sobre as classificadas seria fácil ou unânime. Porém, logo na primeira eliminatória o grupo A Cor do Som apresentou ‘Espírito Infantil’ de Maurício M. de Carvalho, um choro tocado com teclados, instrumentos eletrônicos e com claras influências de jazz e rock progressivo.

Na segunda eliminatória, foi a vez do presidente do Clube do Choro, Benjamin Silva Araújo, apresentar seu ‘Choro Cromático’, interpretado pelo pianista Hamilton Godoy, do Zimbo Trio. Ambas as composições chamaram a atenção e provocaram enorme polêmica, uma vez que fugiam do espírito do choro tradicional: ‘Espírito Infantil’ apresentava influências de *jazz* e um instrumental nunca antes utilizado, ao passo que o ‘Choro Cromático’, como o próprio nome diz, era um choro composto a partir da escala cromática, isto é, a escala formada por intervalos de semitom. Ambos os procedimentos eram novidades e chocaram muita gente, que não entendeu como as duas peças foram aprovadas para as eliminatórias, e depois disso, passaram à final.

A polêmica se instalou nos jornais após a classificação das duas músicas, e os jurados tomaram suas posições: de um lado, aqueles que achavam que o choro deveria se reciclar e incorporar novos elementos, tais como Maurício Kubrusly e Sergio Cabral; do outro, aqueles que acreditavam que as novidades apresentadas eram uma corrupção ou descaracterização do choro. O crítico José Ramos Tinhorão foi o que mais defendeu essa postura, chamando os ‘progressistas’ de elitistas, eruditos e acusando-os de não compactuar com o espírito tradicional do gênero. Durante o mês de outubro de 1977, a platéia se dividiu entre aqueles partidários do tradicionalismo, que apelidaram a música de Benjamin Silva Araújo de ‘Choro Cromado’, choro erudito e ‘Aí, Beethoven!’ e aqueles que preferiam o choro inovador e com a incorporação de elementos modernos. O fato é que, tanto o ‘Choro Cromático’ quanto o ‘Espírito Infantil’, apesar de trazerem novidades inaceitáveis na opinião de alguns, eram excelentes composições, o que fez com que passassem à final. Nenhuma delas venceu o Festival, e ao final parece que a ala conservadora prevaleceu na disputa: o choro vencedor foi uma música escrita dentro do padrão mais tradicional, ‘Ansiedade’, de Rossini Ferreira, que para alguns trazia ecos de Jacob do Bandolim.



*Trio D'Angelo, ligado ao Clube do Choro, no Festival 'Brasileirinho', em 1978. Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.*

Apesar do Clube do Choro de São Paulo não estar diretamente envolvido na produção do festival, ajudou a divulgar e até mesmo inscreveu alguns participantes. Através de seu presidente, o Clube esteve bem no centro da polêmica 'tradição versus inovação', que tomou conta dos jurados. Os membros do Clube fizeram questão de apoiar seu presidente, uma vez que um dos objetivos das pesquisas do Departamento de Arquivo e Memória era conhecer o passado para modificar o futuro. Além disso, foi através do Clube que Araújo conheceu o intérprete de seu choro no Festival:

E ele (Benjamin Silva Araújo) marcou um ponto maravilhoso: era um senhor que fazia choros modernos. Ele fez, no piano, um negócio chamado 'Choro Cromático'. Na escala cromática, ninguém conseguia tocar (...) E ele inscreve o 'Choro Cromático' no primeiro Festival de Choro da Bandeirantes, 'Brasileirinho' (...) e a gente também tinha uma relação muito louca com o Zimbo Trio. O Zimbo Trio participava do Clube do Choro, nos shows, de graça, tocando, com a gente. Um grupo ligado à bossa nova, ao 'Fino da Bossa', tocando choro?! Eles adoravam choro (...). Aí nós fizemos uma ponte entre o Benjamin e o Amilton Godoy, e ele falou: 'vou tocar isso aí, vou estudar e vou tocar'. E ele é que tocou no Festival, o 'Choro Cromático' de Benjamin Silva Araújo (VITTA, 2008).

Alguns músicos, tais como Paulinho da Viola, manifestaram-se a favor das inovações. Aliás, Paulinho já havia alertado anteriormente os chorões mais tradicionais para o fato de que a sobrevivência do gênero estava na inovação e na renovação de suas idéias. Os chorões não deveriam desconfiar das mudanças; ao contrário, deveriam

aceitar novos instrumentos e arranjos. Paulinho citou o caso do jazz, que passou por muitas modificações e acabou se consolidando como um dos gêneros de música mais consumidos na América do Norte:

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

Essa declaração sintetiza o sentimento da ala progressista do choro: era necessária uma renovação do gênero, mas sem deixar para trás o choro tradicional. Assim como o jazz, uma coisa não excluiria a outra: haveria inovações, mas o choro do passado, composto à maneira antiga, continuaria sendo tocado.

Os vencedores dos primeiros lugares do Festival Brasileirinho foram ‘Ansiedade’, de Rossini Ferreira e ‘Meu pensamento’, de Jessé Lima, composições que não traziam grandes inovações na forma ou na melodia. Apesar de serem bons choros, alguns críticos ficaram um pouco decepcionados com os jurados, por sua falta de abertura e receptividade para inovações.

O Clube do Choro pediu à Rede Bandeirantes, através de carta, as gravações dos inscritos no Festival, com o objetivo de documentar cada uma das músicas e guardá-las no arquivo do Departamento de Arquivo e Memória. O produtor Roberto de Oliveira, em nome da emissora, respondeu que não seria possível enviar as gravações naquele momento, mas que elas seriam enviadas no momento oportuno (22/11/1977). A emissora acabou não enviando o material, preferiu guardá-lo. No final de 1977 foi lançado um Lp com as doze finalistas do concurso, editado pela Clack/Bandeirantes<sup>85</sup>.

No ano seguinte, a Bandeirantes lançou o segundo Festival de Choro, ‘Carinhoso’. O regulamento era semelhante ao do primeiro Festival, e as eliminatórias aconteceram nos dias 03, 10 e 17 de outubro de 1978, e a final no dia 24 do mesmo mês. Para o segundo festival, não foram aceitas composições cantadas, e os prêmios aumentaram: o quinto lugar levaria Cr\$ 30.000,00 e o primeiro, Cr\$ 100.000,00. O júri foi o mesmo do primeiro festival.

O ‘Carinhoso’ não teve a mesma repercussão do ‘Brasileirinho’. Não houve um número tão alto de inscritos, mas ainda assim a platéia do Teatro Bandeirantes, onde foram realizadas as eliminatórias, ficou lotada. Nenhum choro com influência de jazz ou

---

<sup>85</sup> Gravadora pertencente ao Grupo Bandeirantes.

com novidades harmônicas e melódicas foi selecionado. Assim como no primeiro festival, o Clube do Choro participou de forma secundária, apenas divulgando o evento entre seus sócios e documentando as eliminatórias. O ‘Carinhoso’ aconteceu na época em que o Clube estava lançando o Lp de Armandinho Neves. Logo, todas as energias e atenções de sua diretoria e dos sócios estava voltada para o Lp e sua divulgação.

#### **2.4. A primeira Rua do Choro de São Paulo**

No show do dia 29 de novembro de 1977, no Teatro Municipal, o Clube do Choro recebeu as chaves de sua sede definitiva, na Alameda Jaú, 2000. Porém, a inauguração oficial do prédio só ocorreu no dia 03 de dezembro. A nova sede contava com espaço e acomodações mais adequadas, o que fez com que os dirigentes do Clube começassem a pensar nas novas possibilidades que essas acomodações poderiam proporcionar. Começou-se a pensar em um arquivo de choro, que contaria com mais de 400 discos, assim como em uma Escola de Choro, que funcionaria na sede e traria toda semana um chorão experiente, que passaria seus conhecimentos a iniciantes. As idéias começaram a brotar e a ser desenvolvidas pelos sócios. Algumas delas se concretizaram, outras não.

Os espaços tradicionais do Clube do Choro, Café Paris e bar Quincas Borba, continuavam a ter espetáculos toda a semana, às segundas e quintas-feiras. O Bar do IAB desligou-se do Clube do Choro. Sergio Gomes da Silva conta que o Clube tinha um acordo com o jornalista Paulo Markun, que administrava o bar: tudo o que ele faturasse com bebidas e consumação era dele; a bilheteria serviria para pagar os músicos. Porém, percebendo que os *shows* atraíam muita gente, cerca de 500 pessoas por apresentação, o administrador resolveu romper o acordo e anunciou que ficaria também com a bilheteria, pagando um cachê fixo para os grupos que se apresentassem no Bar. Isso desagradou à diretoria do Clube, pois rompia o acordo de confiança que ela tinha com os músicos: ninguém era patrão de ninguém, ninguém pagava salário a ninguém. Os *shows* e outros eventos aconteciam porque cada um colaborava com sua parte, sem hierarquia. O aspecto democrático sempre foi muito importante para os membros do Clube. Por esse motivo, o Bar do IAB passou a ter programação musical própria, sem conexão com o Clube do Choro (SILVA, 2007).

Em compensação, no início de 1978 o Clube conquistou o Bar Latino Americano e o Teatro São Pedro, na Barra Funda. A série de *shows* no São Pedro começou no dia 29 de abril de 1978, com o espetáculo 'Na Zona do Choro', onde se apresentaram Paulinho Nogueira<sup>86</sup>, Entre Amigos, Mistura e Manda, Bachorando e Conjunto Pacífico. Dentro desse espetáculo aconteceu uma roda de choro em homenagem ao multi instrumentista Garoto. Garoto seria a segunda pesquisa do Departamento de Arquivo e Memória do Clube, uma vez que o trabalho sobre Armando Neves estava concluído e preparava-se o lançamento do Lp em homenagem ao compositor. Os *shows* do Teatro São Pedro contavam com o apoio da Secretaria Estadual de Cultura, Ciência e Tecnologia.

Com a abertura da nova sede, passou-se a ter rodas de choro todos os sábados e às vezes aos domingos. Essas rodas eram abertas ao público e gratuitas: qualquer pessoa que estivesse passando pela rua e se interessasse em conhecer o Clube era bem vinda. Nesse espírito de congraçamento e amizade, foram planejadas as comemorações do primeiro aniversário do Clube. Essas comemorações compreenderiam *shows* no Teatro Bandeirantes<sup>87</sup> e uma grande roda de choro na rua, em frente à sede do Clube: a Rua do Choro.

A Rua do Choro foi um evento inédito até então. O Clube conseguiu a colaboração do DSV<sup>88</sup>, que interditou o quarteirão da Al. Jaú entre a Rua da Consolação e a Av. Rebouças num domingo, dia 28 de maio de 1978. As mesinhas do Clube, que tradicionalmente ficavam sobre a calçada, foram espalhadas pela rua e foram convidados todos os grupos associados ao Clube, com o objetivo de fazer uma grande roda de choro ao ar livre e de graça. A festa começou às 13 horas e foi até à meia-noite, com grupos se revezando e tocando. O objetivo era mostrar o trabalho do Clube e agregar mais sócios e colaboradores, além de comemorar um ano de atividades.

---

<sup>86</sup> Paulo Arthur Mendes Pupo Nogueira, nascido em Campinas, SP, em 08/10/1929 e falecido em São Paulo, em 02/08/2003. Violonista e compositor, inventor da craviola. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977, p. 538.

<sup>87</sup> Teatro pertencente ao Grupo Bandeirantes, localizado na Avenida Brigadeiro Luiz Antonio, Bela Vista, SP. Foi inaugurado em 12/08/1974.

<sup>88</sup> Departamento de Operação do Sistema Viário, era o órgão da prefeitura responsável pelo controle do trânsito de São Paulo. Foi substituído pela CET (Companhia de Engenharia de Tráfego).



*A Rua do Choro, em frente à sede do Clube, na Al. Jaú, 2000 (1978). Em primeiro plano, Benjamin Silva Araújo. Fonte: acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.*

Uma matéria da *Folha Ilustrada* de 30 de maio de 1978 dá conta de cerca de cinquenta ou sessenta músicos presentes com ‘bandolins, violões e cavaquinhos, formando rodas de pequenas orquestras’. Essas rodas eram abertas às pessoas que passavam na rua, se interessavam e se juntavam aos músicos que estavam tocando. A mesma reportagem traz o depoimento de alguns transeuntes que se juntaram às rodas:

Eu estava descendo a Consolação e vi essa turma aqui no meio; fui em casa disparado pegar minha flauta – eu moro ali na Bela Cintra – e estou aqui (...) É a primeira vez que venho aqui, mas eu sabia que todos os domingos o pessoal se reunia no Clube. Hoje, aqui, eu só toquei com gente nova. Toquei com mais de dez e não conhecia ninguém.

A reportagem fala ainda do espírito de união e solidariedade que brotou na festa. Apesar de haver um quiosque de uísque BB servindo doses gratuitas a todos, não havia ninguém bêbado, provocando brigas ou reclamando. O compositor Paulo Vanzolini, presente à festa, definiu o espírito que tomava conta dos participantes:

Esta festa significa muitas coisas mas acho que a primeira é um anseio coletivo que se cristaliza. Muita gente estava querendo uma rua de lazer como território livre para a música – que música é o melhor lazer que existe. Depois que não é meia dúzia de



músicos que estão aqui! É uma tremenda heterogeneidade realmente fascinante. Mais: há uma tremenda cordialidade e amabilidade geral. Nem parece gente de cidade grande. Até pode dizer aí no seu jornal que a delicadeza e a boa vontade imperam (*Folha de São Paulo*, 30/05/1978).

A música foi o elemento agregador entre os participantes da Rua do Choro. Pessoas que não se conheciam tocaram juntas e músicos amadores tiveram a oportunidade de tocar com outros mais experientes. O Clube sempre havia proporcionado esse tipo de contato, mas ele acontecia geralmente durante shows em casas noturnas:

Aquilo para mim é Clube do Choro. Um cara olhando o outro tocar. Eu me lembro. Eu fiz uma loucura, uma vez, o Waldir Azevedo fez um show em São Paulo. E um dos produtores do show era um dos moleques que trabalhavam com a gente, pupilo do Clube, o Luiz Paulo (...) Aí como ele era meu amigo, jogava bola comigo, eu falei: 'leva o Waldir Azevedo lá no Café Paris, vamos jantar'. Ele acabou levando. Aí tinham três cavaquinistas lá na roda do Café (...) Tinha um cavaquinista tocando, não me lembro de qual grupo, e mais dois caras na platéia. Quando eu me lembro disso eu dou risada, porque esse era o espírito do Clube do Choro. O Wadir Azevedo então vai lá, e ele era maravilhoso, uma alma generosa, como a maioria dos que estavam lá (...) Ele subiu naquele palco ridículo, vamos falar a verdade, um músico da estatura dele, criador de 'Brasileirinho', 'Delicado', o cara que inventou como tocar solo de cavaquinho...Ele subiu lá e tocou com a molecada, deu uma canja, uma 'jam'! É a mesma coisa que o Jimi Hendrix estar tocando guitarra e sobe toda a molecada pra tocar com ele. É a mesma coisa! (VITTA, 2008).

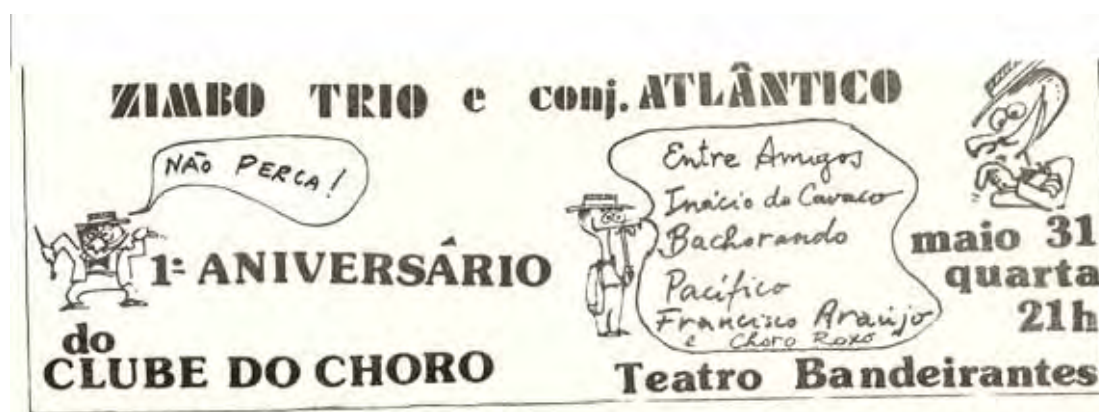
Com a festa de rua, o contato entre chorões experientes e iniciantes foi direto, sem a necessidade de pagar ingresso ou se deslocar para muito longe de casa. A Rua do Choro também foi aprovada pelos vizinhos, que se sentiram felizes pela movimentação e pela integração que a festa proporcionou. A estudante Sandra descreveu para a reportagem da *Folha* o sentimento dos vizinhos:

Eu adorei essa integração da comunidade. Não teve aqueles olhares do tipo 'quem é você?' como existem em muitos clubes fechados por aí. Fomos muito bem servidos, o pessoal todo muito amável. Parece até que a gente se conhecia há tempos. Minha mãe e eu ainda não somos sócias mas levamos uns bolinhos pra lá e agora estamos pensando em organizar uma festa de São João, como ela já disse. Olha! É nessas horas que se descobrem os grandes artistas e as grandes cozinheiras. Outra coisa que eu gostei foi isso de fechar a rua. Parou tudo e nós passamos a nos mexer (*Folha de São Paulo*, 30/05/1978).

Essa declaração dá conta dos sentimentos de isolamento e angústia que o Clube procurou combater desde seu início. O ano de 1978 marca o início do processo de Abertura política. Os reflexos da repressão ainda eram sentidos pelas pessoas e se manifestavam no medo de estabelecer novos contatos e amizades. A Rua do Choro

proporcionou esse contato entre estranhos, tendo a música como elemento em comum. Segundo a reportagem da *Ilustrada*, ‘pessoas que não se conheciam passaram a conversar e beber ao som da música’. Músicos iniciantes tiveram contato com veteranos do choro. Ainda que durante apenas algumas horas, a festa dos chorões agregou muita gente; provocou o surgimento de novos contatos sociais e serviu de alívio para a pressão política vivida pelos paulistanos.

O show de aniversário aconteceu no dia 31 de maio de 1978, no Teatro Bandeirantes. Apresentaram-se Zimbo Trio, Conjunto Atlântico, Conjunto Pacífico, Francisco Araújo e Inácio do Cavaco<sup>89</sup>, Entre Amigos, Bachorando e João Dias Carrasqueira, Choro Roxo, Benjamin Silva Araújo e Abel Ferreira. A apresentação ficou a cargo de Chico de Assis<sup>90</sup>, e os ingressos variavam de Cr\$ 25,00 para sócios, a Cr\$ 50,00 para não-sócios. Além dos músicos, houve a participação de pesquisadores de música, como José Ramos Tinhorão e Miécio Caffé<sup>91</sup>, que falaram sobre choro e música popular brasileira, nos intervalos do show.



*Convite do Show de primeiro aniversário do Clube no Teatro Bandeirantes (1978). Desenhado por Laerte. Fonte: Acervo 'Guta do Pandeiro'.*

<sup>89</sup> Cavaquinista de formação autodidata, parceiro do violonista Aymoré. Integrou, juntamente com o violonista Francisco Araújo e a flautista Ivone Melo, o Trio Brasília, fundado em 1977.

<sup>90</sup> Francisco de Assis Pereira, nascido em São Paulo, SP, em 10/12/1933. Dramaturgo, diretor de teatro, ex-professor da FAAP e da ECA/USP.

<sup>91</sup> Nascido em 10/07/1920 em Juazeiro, Bahia. Ilustrador, desenhou capas para discos de Francisco Alves, Gal Costa e outros nomes da música popular brasileira. Sua caricatura de Carmen Miranda é uma das imagens mais conhecidas da cantora. Além de desenhista, era pesquisador de música brasileira e teria se tornado o segundo presidente do Clube do Choro, se este tivesse continuado suas atividades.

## 2.5. Urubu Malandro

Após a grande festa da Rua do Choro, o Clube do Choro seguiu com suas atividades. Um dos objetivos iniciais do Clube era a publicação de um caderno com informações sobre música e partituras, que seria distribuído a seus sócios. A concretização desse objetivo se deu no final de maio de 1978, quando foi lançado o caderno informativo do Clube do Choro de São Paulo, o *Urubu Malandro n.0*. O nome do caderno foi inspirado na música homônima de Pixinguinha.

O número zero do *Urubu* trazia na capa uma foto do aniversário de um ano do Clube e os dizeres ‘Um ano de vida e o Clube está na Rua’, fazendo alusão à Rua do Choro. Trazia uma matéria chamada ‘Temos uma História pra Contar!’, onde era narrada a história do Clube até então, pontuando as datas mais importantes, como a assembléia de fundação e o *show* com Paulinho da Viola e Canhoto da Paraíba no Teatro Municipal. Nas páginas centrais, fotos dos músicos que atuavam no espetáculo de aniversário de um ano do Clube e o programa que seria tocado durante esse *show*.

O número zero trazia ainda uma matéria intitulada ‘Disco – Armandinho: o Primeiro’. Essa matéria explicava o processo de pesquisa utilizado para recuperar e selecionar as faixas do Lp em homenagem a Armando Neves, que o Clube lançaria em Julho de 1978. A matéria falava que as pesquisas se iniciaram a partir do contato com o projetista, pesquisador e músico Olavo Rodrigues Nunes de Souza, que era amigo pessoal de Armandinho e entrou na redação do jornal *Folha de São Paulo* em 1976 com a informação de que o músico havia morrido. Em seguida, o engenheiro e pesquisador Gilberto Périgo foi agregado ao ‘projeto Armandinho’, e suas pesquisas resultaram no disco que seria lançado posteriormente. A matéria fazia ainda uma descrição de todas as atividades do Departamento de Arquivo e Memória até aquela data. Contava sobre os grupos de choro redescobertos, os compositores pesquisados e os depoimentos que haviam sido colhidos. Informava ainda que todo esse material estava sendo organizado de forma a resultar em pautas para um programa de rádio.



Capa do *Urubu Malandro* n. Zero (1978). Fonte: acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.

O número um do *Urubu Malandro* trazia mais páginas do que o número anterior, além de um encarte com as partituras de todas as faixas do Lp de Armandinho Neves. A capa trazia uma foto do músico e os dizeres: Clube do Choro, primeiro disco: homenagem a Armandinho. A página dois trazia um pequeno histórico sobre a fundação e o funcionamento do Clube, com foto da Diretoria eleita. A página três trazia a capa do disco de Armandinho e falava sobre o processo de produção, desde o início da pesquisa até a seleção das faixas pelos seus intérpretes. Alertava que os solistas haviam oferecido seus direitos de gravação ao Clube, visando à produção de um novo Lp. Na página quatro, eles aparecem caricaturados como um time de futebol; o trabalho artístico novamente foi do caricaturista Laerte Coutinho, que era sócio do Clube. A próxima página explica o desenho bem-humorado. Seu título é 'Estes são os que jogam no time do Armandinho'. Nessa e nas próximas páginas faz-se um pequeno currículo de cada

um dos solistas, brincando com o fato de Armandinho ter sido jogador de futebol em sua juventude.

A partir da página sete, existe uma biografia de Armandinho, escrita por Olavo Rodrigues Nunes, amigo pessoal e pesquisador da obra do violonista. A biografia conta, de forma bem humorada, as passagens mais importantes da vida de Armandinho. Não deixa de fazer menção às condições precárias em que o músico se encontrava no final da vida, quando conta a passagem sobre a inundação de sua casa, onde ele quase perdeu seu violão. Durante esse episódio, Armandinho teria acordado de madrugada e visto seu instrumento de trabalho boiando pela casa alagada, assim como algumas painelas e outros objetos. A última página do *Urubu Malandro* traz propagandas sobre os bares ligados ao Clube do Choro: Café Paris, Quincas Borba e Bar Latino Americano.

Além das informações sobre o Clube e sobre Armandinho Neves, o *Urubu Malandro* n.1 ainda trazia um encarte de doze páginas, cada uma com uma música gravada no Lp em homenagem ao violonista. O objetivo desse encarte era divulgar a obra de Armandinho, para que mais violonistas se interessassem por elas e pudessem tocar. As partituras foram escritas a mão pelo engenheiro Gilberto Périgo.

Além de divulgar o primeiro disco do Clube, essa edição do *Urubu Malandro* teve ainda a função de fazer justiça àqueles que haviam trabalhado na produção do disco. Depois de todo o trabalho que pesquisadores e produtores tiveram com o disco, a gravadora Bandeirantes/Clack não fez menção a nenhum deles na contracapa do disco. Ela traz apenas os dizeres: ‘Agradecimentos ao Clube do Choro de São Paulo’. Não menciona o pessoal envolvido na produção nem na pesquisa e seleção das faixas. Como o Lp seria distribuído entre os sócios, o pessoal da diretoria colocou dentro das capas de todos os discos uma cópia do *Urubu*, para que todos conhecessem o trabalho dos sócios do Clube na produção daquela obra. Oswaldo Vitta, o Colibri, comenta o ocorrido:

...nós pensamos; ‘Não podemos deixar uma capa desse jeito’. Aí entra a loucura do jornalista: conseguimos três patrocínios, era o Café Paris, o Quincas Borba, que era um outro lugar que tocava choro, e o Café Latino Americano, para o *Urubu Malandro*. Fizemos o *Urubu Malandro* de encarte do disco. Pegamos todos os discos que saíram, antes de ir para a loja, eles deram um reparte pequeno para nós, e enfiamos o *Urubu Malandro* lá. E nele tem uma apresentação minha contando sobre o Clube do Choro, a história do Armandinho Neves escrita pelo Olavo e a transcrição, que foi uma sacada do Gilberto de colocar, mesmo num papel jornal vagabundo, as partituras do Armandinho Neves. Porque ele tinha visto isso num disco do Japão, achou maravilhoso, um encarte com todas as partituras, isso é um negócio para ajudar músico... Hoje tem músico que só tem isso, as partituras, porque o *Urubu* rodou muito mais que o disco. E nós enfiamos um *Urubu* em cada disco, para mostrar quem é que fez. Porque a contracapa não dizia nada (VITTA, 2008).

O lançamento do Lp de Armandinho aconteceu em julho de 1978. Depois disso, o Clube entrou em um processo de dificuldades financeiras e desagregação de seus sócios, o que resultou na suspensão da publicação do *Urubu Malandro*. O disco de homenagem a Armandinho esgotou-se rapidamente, mas ainda hoje existem músicos e pesquisadores que possuem alguns exemplares do número um do *Urubu*. Ele foi um marco importante da história do Clube e também da história do violão brasileiro, quando fez a divulgação das partituras da obra de Armandinho.

## **2.6. Grandes objetivos: o Programa de Rádio, a Escola de Choro**

O Clube do Choro sempre teve muitos objetivos – ou pretensões, como gosta de dizer Oswaldo Luiz Vitta, o ‘Colibri’. Desde o Movimento pela sua criação, o Clube visava à publicação de partituras, a compilação e organização de um acervo de músicas, depoimentos e partituras, a coleta de depoimentos de músicos e compositores e a produção de *shows*. O objetivo primordial, no entanto, era ‘tirar o choro das sombras’, isto é, divulgar e fazer com que o grande público tomasse contato com o gênero e com a produção de compositores desconhecidos, preferencialmente aqueles de São Paulo.

Levando em consideração que grande parte da diretoria do Clube era composta por jornalistas, o acesso a periódicos e revistas era bastante facilitado. Porém, o Clube procurava uma mídia que proporcionasse uma comunicação mais imediata com o grande público. Surgiu então a idéia de produzir um programa de rádio, ‘O Choro do Clube’. O programa traria toda semana informações sobre os principais acontecimentos da música instrumental em São Paulo e em outros estados. Também se propunha a divulgar as ações de diversos Clubes de Choro espalhados pelo Brasil, tais como os Clubes do Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte e Brasília. O programa traria toda semana um chorão, que daria um depoimento e, se o estúdio da rádio tivesse equipamentos para uma boa transmissão, apresentaria algumas músicas ao vivo. Caso contrário, seria tocada música previamente gravada, pertencente ao Departamento de Arquivo e Memória.

O programa possuía um caráter didático, procurando informar o público sobre compositores desconhecidos, intérpretes esquecidos e as polêmicas que surgiam no

meio musical, tais como a discussão entre setores progressistas e tradicionalistas do choro, que ocorreu no Primeiro Festival de Choro da Rede Bandeirantes. O roteiro do programa-piloto começa exatamente dizendo que os chorões ‘não devem nem podem esquecer os velhos mestres, mas também não devem se agarrar somente a eles; devem criar, produzir novos valores, descobrir novos horizontes’ (Piloto do Programa de Rádio, 1977).

O programa continua com o locutor apresentando uma versão sintética da história do Clube do Choro. Fala-se sobre o espetáculo ‘Cem Anos de Chorinho’, que aconteceu no Teatro Municipal e em seguida são tocadas faixas gravadas durante esse show. O programa segue, entremeando falas do locutor, que continua contando a história do Clube, e depoimentos e músicas de Tia Amélia e Paulinho da Viola, ilustrando essa história e falando sobre a situação do choro após a fundação do Clube. A seguir o locutor fala sobre a primeira descoberta do Departamento de Arquivo e Memória, o violonista Armando Neves e sua obra. Para ilustrar, Geraldo Ribeiro interpreta ‘O Dono da Bola’, composição de Armandinho. Para finalizar o programa, são apresentadas faixas gravadas de grupos ligados ao Clube, tais como o Amapá e o Bendegó.

O programa deveria ir ao ar às terças-feiras, das 22 às 23.25 horas pela Rádio Gazeta de São Paulo. O contrato com a emissora seria firmado através da empresa Pragmática, que cuidou de sua elaboração e redação. Segundo esse contrato, a empresa pagaria cerca de Cr\$ 18.000,00 (dezoito mil cruzeiros) à Rádio Gazeta pelo horário, podendo colocar comerciais de sua preferência nos intervalos do programa. A produção do programa se comprometeria a enviar todos os conteúdos para avaliação e censura prévia, com no mínimo 72 horas de antecedência. A produção ficaria a cargo dos jornalistas Oswaldo Luiz Vitta e Sergio Gomes da Silva, além do pessoal dos Departamentos de Arquivo e Memória, Publicações e Espetáculos.

Apesar das boas intenções de seus produtores, o programa não foi ao ar. O piloto do programa chegou a ser gravado, mas o Clube não conseguiu fundos para pagar o valor pedido pela emissora. Foram ainda redigidas mais duas propostas de programas, que seriam apresentadas mais tarde à Rádio Cultura e à Radio Globo. Por problemas semelhantes, esses programas também não foram ao ar. Restou o programa-piloto, cuja gravação está guardada no Acervo ‘Oswaldo Luiz Vitta’.

Outro objetivo perseguido pelo clube desde a sua fundação foi a Escola de Choro. O Clube acreditava que o choro era um gênero de música popular brasileira da

maior importância e que deveria ser preservado. Para isso, não bastava gravar *shows* e depoimentos, era preciso que as novas gerações conhecessem e tocassem choro. Porém, o Clube nasceu dentro do Sindicato dos Jornalistas. Segundo o Colibri, era o espaço possível, pois oferecia vantagens aos jornalistas e uma secretária sempre presente, cuidando dos assuntos administrativos (VITTA, 2008). Ainda assim, não era o espaço adequado, uma vez que o Clube dividia as dependências com outros eventos do Sindicato. Com a mudança para a sede própria na Al. Jaú, 2000, a idéia da Escola de Choro ganhou novo impulso. A sede precisava de nova pintura e algumas reformas; assim que estas fossem terminadas começaria a instalação da Escola. Devido a problemas financeiros e de organização, a escola não aconteceu na Al. Jaú. O Clube mudou-se para a Rua Conselheiro Carrão, no Bixiga, e junto com ele foi a idéia de fundação da escola.

A inauguração estava prevista para o mês de agosto de 1979. O engenheiro Gilberto Périgo foi encarregado de contabilizar o material necessário para o início das atividades. Ele calculou que a escola necessitaria de um piano, dois violões, dois bandolins, dois violões de sete cordas, uma flauta transversal, um clarinete, dois pandeiros, instrumentos de percussão diversos, palhetas e cordas, material escolar e equipamentos de som, totalizando cerca de Cr\$ 240.000,00. Além do dinheiro para a compra dos instrumentos, seriam ainda necessários cerca de Cr\$ 140.000,00 para pagar os salários de diretores, professores e cachês de músicos convidados.

Périgo foi também o responsável pelo projeto geral da escola. O ensino dos instrumentos se daria informalmente, isto é, seguindo a tradição de aprendizado dos chorões. Durante as primeiras aulas, os alunos iriam observando os professores e imitando-os, até que aprendessem os rudimentos do instrumento. Essas aulas seriam complementadas com aulas teóricas e de percepção musical, oferecendo uma formação mais completa ao músico. A escola pretendia ter uma linha de trabalho bastante abrangente, o que permitiria ao aluno a escolha de seus caminhos artísticos:

...esta Escola deverá ensinar música de uma maneira totalmente nova; deverá colocar o aluno diante das diversas tradições, ensinando-as em paralelo, obrigando-o a absorvê-las e deixando a seu critério, a partir de certo ponto, a escolha de seu caminho. Outra não poderia ser a forma. Como poderíamos ensinar algo que ainda não foi codificado? Como poderíamos almejar evoluções se optássemos por uma qualquer tradição? (Projeto da Escola de Choro, 1979).



Outro ponto que seria um diferencial da Escola era o ensino coletivo. O aluno passaria por aulas individuais de instrumento, que seriam complementadas pela prática de conjunto. Essa prática se daria na formação de grupos e regionais, para que o aluno saísse da escola habituado a tocar com outros músicos, preparando-o para a vida profissional. Em muitas escolas tradicionais, a prática de grupo é relegada a um plano inferior no currículo de ensino. O resultado dessa forma de agir é um músico solista, com boa afinação e construção melódica, mas que não sabe acompanhar outros músicos ou tocar em conjunto.

Além da prática em conjunto, o aluno participaria ainda de aulas abertas com músicos de grande experiência. O Clube acreditava que o iniciante poderia aprender muito através da observação de outros músicos durante a sua prática. Para isso, seriam organizadas aulas-show com nomes consagrados, que seriam convidados a tocar na Escola de Choro. O Clube acreditava que essas aulas promoveriam um intercâmbio de idéias entre os músicos, trazendo inovação ao Choro e, dessa forma, contribuindo para a sua preservação.

A escola contaria ainda com um bazar onde seriam vendidas gravações em cassete dos *shows* produzidos pelo Clube, discos e livros, além de material de pesquisa sobre compositores esquecidos na mídia. Em reportagem do jornal *O Estado De São Paulo* de 21/06/1979, Colibri diz que um bom exemplo de compositor de uma obra riquíssima e que estava esquecido era o multi instrumentista Garoto, cuja vida e composições estavam sendo pesquisadas pelo Departamento de Arquivo e Memória.

Na mesma reportagem, o jornalista pede ajuda para conseguir estruturar melhor a escola. Essa ajuda deveria vir da Secretaria Estadual de Cultura, que entraria com quase a metade do valor do investimento, além do pagamento dos músicos que dariam as aulas abertas. Porém, esse auxílio não chegou e o projeto da escola não saiu do papel.

Ainda que não de forma organizada, pode-se dizer que em certa medida o Clube conseguiu realizar o objetivo de ensinar choro. O produtor e violonista Swami Jr., que na época do Clube tocava no grupo Choro Roxo, disse em entrevista para o *Jornal Brasil Atual* que sua grande escola de música brasileira foi o Clube do Choro. Swami estava iniciando sua carreira quando fundou o Choro Roxo; aprendeu muitas coisas na prática, e as oportunidades de contato com músicos mais experientes proporcionadas pelos *shows* do Clube foram muito importantes e equivaleram a uma escola informal. O jornalista Oswaldo Luiz Vitta considera que essa ‘escola informal’ foi uma das grandes realizações do Clube do Choro de São Paulo:

As coisas mais importantes foram: o legado deixado para os músicos jovens na época, e a lista é grande, é interessante você ouvir essas pessoas para saber até onde influenciou. Quando eu converso com elas eu sinto cada vez mais o quanto foram importantes aqueles dois anos mágicos, em que estivemos aglutinados. (...) Tem um texto do Gilberto falando sobre como deveria ser organizada a Academia do Choro, a escola do Choro, tá tudo ali. Foi pensado. Não foi executado porque hoje quem tem que cumprir isso são as escolas. De alguma forma as escolas de música têm que contemplar isso (...) A Escola? Não fizemos, mas plantamos coisas que deram frutos (VITTA, 2008).

O depoimento de Colibri mostra que, apesar de não cumprir totalmente o objetivo de fundação da escola de choro, o Clube plantou sementes que viriam a dar resultados posteriormente. Sem as ações do Clube no final da década de 1970, provavelmente os músicos não teriam se organizado entre 1977 e 1979. O cenário musical continuaria semelhante ao que era antes, isto é, cada grupo de choro tocando em seu quartinho dos fundos, sem contato com outros e completamente invisíveis para a mídia e o grande público. A movimentação e a aglutinação causadas pelo surgimento do Clube fizeram com que o Choro passasse a ser conhecido e divulgado, o que levou muitos jovens a se interessarem por ele. Através do contato com os chorões antigos, esses jovens aprenderam e fizeram o gênero evoluir, tirando-o da condição marginal em que se encontrava.

O resultado dessas ações pode ser sentido hoje em dia na proliferação de grupos de choro atuantes em São Paulo. Espaços como o bar Ó do Borogodó<sup>92</sup>, em Pinheiros e Tocador de Bolacha<sup>93</sup>, na Vila Madalena, são pontos tradicionais do choro paulistano. O Auditório Ibirapuera<sup>94</sup> abre espaço para o choro quase todos os meses do ano, promovendo *shows* de Danilo Brito, Hamilton de Hollanda, Choro Rasgado<sup>95</sup>, entre outros. Diversas escolas, como a ULM<sup>96</sup>, têm cursos de choro, freqüentados por um grande número de alunos. O Conservatório de Guarulhos promove todas as terças-feiras sua roda de choro, aberta aos alunos e pessoas da comunidade. Muitos dos professores

---

<sup>92</sup> Bar especializado em música brasileira. Fica na Rua Horácio Lane, 21, em Pinheiros.

<sup>93</sup> Bar da Vila Madalena especializado em choro. Rua Patizal, 72.

<sup>94</sup> Auditório construído dentro do Parque do Ibirapuera, em São Paulo. Além de *shows*, abriga uma escola de música para crianças carentes.

<sup>95</sup> Grupo de choro formado pelo multi instrumentista Alessandro Penezzi, pelo flautista Rodrigo Y Castro e pela percussionista Roberta Valente.

<sup>96</sup> Universidade Livre de Música Tom Jobim. Escola de música do governo estadual de São Paulo, localizada no Largo General Osório, s/n, no bairro da Luz, SP.

dessas escolas foram frequentadores do Clube do Choro, o que indica que a ‘escola informal’ teve efetividade. Fora de São Paulo, as ações mais significativas são promovidas pelo Clube do Choro de Brasília<sup>97</sup>, que possui uma escola de choro, e pela Escola Portátil de Música<sup>98</sup>, no Rio de Janeiro. A Escola Portátil tem cerca de 500 alunos, que se reúnem todos os sábados em uma enorme roda de choro, apelidada por eles de ‘Bandão’. Todas essas iniciativas estão formando um novo perfil de chorão que atuará no mercado musical: músicos profissionais, com formação acadêmica e conhecimentos teóricos avançados. Esse músico com novo perfil permitirá que o gênero se renove cada vez mais e conquiste o espaço merecido na mídia. Trataremos dos reflexos das ações do Clube no cenário paulistano com mais detalhes no Capítulo IV.

---

<sup>97</sup> Clube de choro fundado na segunda metade da década de 1970. Após um período em que esteve fechado, foi reestruturado e abriga a Escola de Choro Raphael Rabello, desde 1998. Até o final de 2008 a escola deve ganhar sede própria, desenhada pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

<sup>98</sup> Criada em 2000, funciona no campus da Uni-Rio, no bairro da Urca. Tem vinte e três professores e cerca de 600 alunos. Produz um programa de rádio, ‘Escola Portátil no Ar’, todas as terças-feiras, pela Rádio Nacional.

## CAPÍTULO III

### O DEPARTAMENTO DE ARQUIVO E MEMÓRIA

#### 3.1. Conhecer o passado para garantir o futuro

A primeira diretoria do Clube do Choro, eleita em 1977, contava com um conselho executivo, um conselho administrativo e com alguns departamentos específicos para cada função que o Clube procurou desempenhar dentro do cenário musical paulistano. Entre eles, havia o departamento de publicações, dirigido por Sergio Gomes e encarregado do material jornalístico que o Clube produzia; o departamento de espetáculos, que sob a direção de Marcelo Galberti produzia os shows com os grupos afiliados ao Clube; o departamento de divulgação e o departamento jurídico, entre outros. Cada departamento contava com voluntários que se dispunham a realizar as tarefas necessárias para o funcionamento do Clube. Todo o trabalho era feito de maneira informal e colaborativa, sendo que um membro de certo departamento poderia atuar livremente em todos os outros. O Clube não possuía grandes recursos financeiros ou patrocínio estatal e precisava contar com seus sócios, fossem eles jornalistas, músicos, admiradores do choro ou entusiastas, para manter suas atividades:

Uma reunião, uma associação, uma confraternização, um jeito de misturar as qualidades das pessoas, um dínamo que multiplica energias (...), a prova de que o homem é social, humano e tem sonhos do futuro, um lamber a cria todo dia, um clube. Não é apenas soma, pois multiplicação é uma espécie de dividir: cada um faz um pouco, todos naquilo que gostam, cada um oferecendo o que pode (...) Um Clube contra a dispersão, o desânimo, a descaracterização de nossa cultura, vale dizer de nosso Povo. É só um Clube do Choro, nada mais do que isso. É tudo isso (ARAÚJO, 1977)<sup>99</sup>.

Entre todas essas seções e divisões, estava o Departamento de Arquivo e Memória, encarregado de coletar material sobre choro, realizar entrevistas com músicos, pesquisar compositores e músicos paulistanos esquecidos pela mídia, entre outras atividades. Esse Departamento parece ser o grande diferencial entre o Clube do Choro de São Paulo e os outros clubes criados no mesmo período em outras cidades do país. Ainda que esses clubes promovessem a pesquisa, ela não era o seu foco principal

---

<sup>99</sup> Benjamin Silva Araújo, Presidente do Clube do Choro de São Paulo em 1977. Programa do espetáculo *O Choro do Clube*, realizado em 29 de novembro de 1977, no teatro Municipal de São Paulo.

de atuação. A prioridade do Clube do Choro do Rio de Janeiro, por exemplo, era a produção de *shows*, conforme informa o jornalista Juarez Barroso, na reportagem *O Clube do Choro*, publicada no *Jornal do Brasil* em 07 de julho de 1975:

Os velhinhos vão se reunir, curtir a música do seu tempo, do tempo dos seus pais. Uma presença certa será, por exemplo, a de uma veneranda senhora de seus 20 anos (pouco mais, pouco menos), chamada Beth, flautista do conjunto de Beth Carvalho. Com ela, um cavaquinho, um violão de sete cordas, tudo aí na faixa dos 20 anos. Aparecerão também alguns aprendizes, é certo, que deles ninguém pode se livrar, e afinal de contas são esforçados. Uns caras chamados Abel Ferreira, Altamiro Carrilho, José Menezes, César Faria, Dino, Copinha, que já assopram ou arranham razoavelmente seus instrumentos – clarinete, violão, flauta (...) Brincadeira à parte, é com o máximo prazer que este locutor anuncia a fundação do Clube do Choro, entidade que funcionará brevemente, aproveitando a noite livre de uma de nossas chamadas casas noturnas (BARROSO, 1975).

Ainda que em tom de brincadeira, a reportagem dá um indício do direcionamento principal do Clube do Choro carioca: a produção de espetáculos, ‘aproveitando a noite livre de uma de nossas casas noturnas’. Outros trechos da reportagem ainda dão conta que o Clube do Choro do Rio não possuía estatuto ou sede fixa e não há citação sequer uma vez das palavras pesquisa ou resgate, o que nos leva a crer que essas atividades não eram consideradas prioritárias para os fundadores daquele Clube, ainda que ‘curtir a música do tempo dos seus pais’ possa ser uma forma de resgate.

Alguns membros fundadores, entre eles o percussionista Guta do Pandeiro<sup>100</sup>, consideram que as ações do Departamento de Arquivo e Memória foram as mais importantes realizações do Clube do Choro:

Ah, o Clube do Choro foi o primeiro passo (...) pra resgatar a tradição de uma música que até então estava esquecida, que isso era a função do Clube do Choro, acho que a função primordial. A inicial foi isso. Não foi ‘resgatar das sombras’, não é assim que a gente colocava? ‘Vamos resgatar das sombras’, isso e aquilo, então, resgatar o que? A parte da cultura musical brasileira que até então tinha sido deixada de lado pelos meios de comunicação (SIMÃO, 2009).

O Clube do Choro de São Paulo interessou-se por pesquisar músicos e compositores paulistanos desde antes de sua fundação, quando ainda era apenas um

---

<sup>100</sup> Guta do Pandeiro. Gustavo Simão, nascido em 1945 em São Paulo, SP. Desde criança acompanhava as festas de família tocando instrumentos de percussão adaptados. Tornou-se pandeirista do conjunto Entre Amigos. Atuou ao lado de músicos como Márcia e Eduardo Gudín, Jotagê Alves, Isafas e seus Chorões, entre outros. Atualmente vive na cidade de Socorro, interior de São Paulo. Grava para o site Choromusic ([www.choromusic.com](http://www.choromusic.com)), que comercializa songbooks e playbacks de música instrumental brasileira e atua esporadicamente em grupos de choro de São Paulo.

Movimento. O Manifesto do Movimento, lançado em 1976 na casa do cartunista Laerte Coutinho, já dava conta das ações de pesquisa que o Clube promoveria, quando estivesse em funcionamento:

...todos que, de alguma forma, aceitem o desafio de ‘resgatar o choro das sombras’ podem se entrosar com o Movimento que pretende: localizar todos os conjuntos que existem no Estado, organizar apresentações públicas de sua arte, reunir, em fita, tudo que já foi editado em disco, editar um ‘Caderno’ trimestral com partituras, entrevistas e reportagens relacionadas à música brasileira, editar uma ‘Revista Musical’ em cassete (mensal), editar discos, providenciar o re-encontro dos conjuntos e dos músicos que resistiram esse tempo todo, além de facilitar o seu acesso aos artistas da nova geração (vice-versa)<sup>101</sup>.

De acordo com o Manifesto, a organização de *shows* era apenas um dos objetivos dos membros do Clube. Outros objetivos citados, tais como a produção de entrevistas e reportagens, edição de partituras e criação de uma ‘Revista Musical’ eram atividades que dependiam de pesquisa para a sua realização. Alguns fatores poderiam explicar essa tendência do Clube do Choro paulistano. Primeiramente, a grande quantidade de jornalistas envolvidos em sua fundação e posteriormente durante o período de seu funcionamento. Os principais sócios fundadores eram os jornalistas Oswaldo Luiz Vitta e Sergio Gomes, além de nomes como Luiz Nassif, Paulo Markun, Maurício Kubrusly<sup>102</sup>, Silvia Penteadó<sup>103</sup> e Érica Knapp<sup>104</sup>; além disso, a primeira sede oficial do Clube funcionou dentro do Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo. Um dos trabalhos fundamentais da profissão de repórter é a pesquisa e a busca de pessoas ou histórias que estão originalmente escondidas. O simples fato de o Clube ter sido fundado por jornalistas pode ter levado a essa vontade de conhecer e resgatar os chorões que não tinham espaço na mídia. Some-se a isso o direcionamento político desses repórteres, muitos deles recém-saídos da universidade e da juventude socialista,

---

<sup>101</sup> Manifesto pela Criação do Clube do Choro de São Paulo, 1976. Acervo Oswaldo Luiz Vitta.

<sup>102</sup> Maurício Kubrusly. Jornalista, nascido em 28 de setembro de 1945, no Rio de Janeiro. Na década de 1970 escrevia para jornais como a *Folha de São Paulo*. Atualmente atua na Rede Globo de Televisão e apresenta quadros no programa *Fantástico*.

<sup>103</sup> Silvia Regina Penteadó Vitta. 21 de junho de 1951, São Paulo, SP. Esposa de Oswaldo Luiz Vitta. Jornalista, trabalhou no jornal *O Estado de São Paulo* e atualmente atua como *free-lancer*. Na década de 1970 era repórter do *Diário Popular*.

<sup>104</sup> Érica Knapp. Jornalista, na década de 1970 escrevia para os jornais *O Globo* e *Folha de São Paulo*.

baseados nos preceitos do Partido Comunista Brasileiro de preservação das culturas locais como forma de combate à dominação da cultura hegemônica<sup>105</sup>.

Outro fator que levou o Clube a esse direcionamento foi o desconhecimento que seus membros tinham a respeito da própria matéria estudada, e a curiosidade em conhecê-la mais a fundo. Apesar de estarem envolvidos previamente com a música brasileira, tanto Sergio Gomes quanto Oswaldo Luiz Vitta desconheciam a quantidade de grupos de choro atuantes na cidade, assim como diversas obras que não estavam na lista das trinta músicas que formam a parada de sucessos do choro (SIMÃO, 2009). O mapeamento dos grupos de choro de São Paulo, realizado pelo Movimento no final de 1976, serviu para saber a dimensão do fenômeno choro na cidade e para que os próprios membros do Clube localizassem o ‘andar de baixo da cidade’<sup>106</sup> (GOMES, 2007).

Em terceiro lugar está o fato de seus membros, músicos e jornalistas, não aceitarem a posição inferior em que o choro paulistano era colocado em relação ao choro carioca. Apesar de ser um gênero nascido originalmente no Rio de Janeiro, o choro espalhou-se por todo o país e possuía, na década de 1970, muitos representantes importantes na cidade de São Paulo, tanto no quesito composição quanto interpretação. O bandolinista Isaías Bueno de Almeida (Isaías do Bandolim) sempre buscou conhecer autores e intérpretes paulistas, e incluía essa produção em seu repertório:

Copinha. Março de 1910, Nicolino Cópia, tocava com o Paulinho da Viola, era paulistano, tinha uma orquestra da família, tocava flauta, clarinete, saxofone...quando ele morreu, o Paulinho ficou uns dez anos sem sopros no grupo. O Paulinho é um cara delicado, um cara bacana. Claudionor Cruz, Paraibuna, Pedro Caetano, Eduardo Souto, ele tem uma música famosa que é o ‘Tatu subiu no Pau’, o ‘Despertar da Montanha’ e outras coisas mais. Eu até gravei, em um outro cd que eu fiz, um choro, ‘Isto é Bom’, um choro dele. Tem tantos... Vadico, Osvaldo Gogliano. Gaó, Odimar Amaral Gurgel. Gaó são as iniciais dele ao contrário. Lindolfo Gaia, Rago, Armandinho Neves, nossa! Marcelo Tupinambá, Hudson Gaia, o Petit, Garoto, Alberto Marino, autor da ‘Rapaziada do Brás’, Francisco Mignone, Eduardo Gudín, Nabor Pires Camargo, Zé Carioca, o primeiro que fez a voz lá do papagaio, bandolinista também. Paulo Moura, ele é paulista de São José do Rio Preto, foi trabalhar no Rio. Uma vez eu perguntei para ele ‘mas você é paulista, né?’-‘Ah, mas eu sou cidadão carioca agora...’ Zequinha de Abreu (...), Aymoré, Amador Pinho, Antonio D’Auria, Edimar Fenício, Erotides de Campos, José Toledo, o famoso Zezinho, autor do ‘Cuidado, Violões’. Domingos Petit, ‘Nenê’ é o choro mais famoso dele, Leroy Armindo, Orlando Silveira, Dilermando Reis, Esmeraldino Sales, João Bueno de Camargo Neto, foi um grande flautista, tocou com o Canarinho da Lapa, o Carrasqueira, e assim por diante. Nossa, tá cheio (ALMEIDA, 2007)<sup>107</sup>.

<sup>105</sup> Para maiores informações, ver Capítulo I.

<sup>106</sup> Informações detalhadas sobre o mapeamento dos grupos realizado pelo Movimento, no Capítulo II.

<sup>107</sup> Entrevista concedida para esse trabalho em 02 de março de 2007. Ver Anexos.

A resposta dada por Paulo Moura a Isaías, quando perguntado sobre sua origem, ilustra bem o preconceito que o choro paulista sofria. De acordo com o senso comum, o choro era originalmente carioca, então só deveria haver choro bom ou virtuosístico no Rio de Janeiro, o que é uma interpretação equivocada. Provavelmente o saxofonista Paulo Moura sentiu que sua música poderia ser considerada inferior, com menos bossa, se ele confessasse ter nascido fora do estado do Rio de Janeiro. Essa forma de pensar admite que os grandes criadores do choro são essencialmente cariocas; lembra-se de Jacob do Bandolim e Pixinguinha, mas não se leva em conta a existência de compositores de choro nascidos em São Paulo, tais como Aymoré, Antonio Rago e Armando Neves. Ainda que não tão famosos quanto Jacob e Pixinguinha, sua obra não é desprezível. O violonista Francisco Araújo combateu esse pensamento preconceituoso citando o autor daquele que é provavelmente o choro mais conhecido do país, o *Tico-Tico no Fubá*, em debate que manteve com o radialista Randal Juliano<sup>108</sup>:

O Choro mais famoso do mundo, qual é? E alguma vez o compositor andou no Rio de Janeiro? (...) Não, eu só quero que o senhor diga qual é, que os ouvintes podem não saber. Porque o senhor disse que o Choro é carioca e eu discordo disso veementemente. Então ele disse: 'é o *Tico-Tico no Fubá*'. O compositor é paulista, é o Zequinha de Abreu, que é de Passa Quatro e nunca foi ao Rio; e como é que ele aprendeu a fazer Choro? Então essa é uma coisa meio que temerária de se afirmar (ARAÚJO, 2007).

A presença de chorões e de entusiastas empenhados em conhecer e redescobrir compositores e intérpretes também é um fator que levou o Clube a direcionar suas energias para a pesquisa. Os músicos Isaías do Bandolim, Guta do Pandeiro, Ricardo Porciúncula<sup>109</sup> e Elias Gagliardi<sup>110</sup> participavam ativamente de gravações e entrevistas realizadas pelo Clube; o engenheiro Gilberto Périgo e sua esposa Elisa realizavam pesquisa musical e, em muitos casos, transcrição de partituras; o projetista e músico amador Olavo Rodrigues Nunes de Souza compilou e organizou material bibliográfico sobre os compositores Armandinho Neves, Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), Aymoré,

---

<sup>108</sup> Randal Juliano. Nascido em Barra Bonita, em 20 de abril de 1925 e falecido em São Paulo, em 10 de julho de 2006. Radialista, apresentou o programa *Show da Manhã*, na Rádio Jovem Pan de São Paulo. De 1956 a 1964 atuou como ator e diretor de novelas, passando a seguir a apresentador de programas de auditório e esportivos. Trabalhou nas Tvs Gazeta, Cultura e Record.

<sup>109</sup> Ricardo Porciúncula. Cavaquinista do Grupo Amapá, de Osasco, SP.

<sup>110</sup> Elias Gagliardi, arquiteto e músico do conjunto Entre Amigos. Tocava violão de sete cordas.



Antonio Rago e outros, além de realizar entrevistas com músicos; José Ramos Tinhorão, Miécio Caffé e Ronoel Simões<sup>111</sup>, conhecidos pesquisadores e historiadores da música popular brasileira, faziam parte do Conselho Consultivo, tornando a vocação para a pesquisa ainda mais presente dentro do Clube.



*Sergio Gomes da Silva entrevistando Tia Amélia no Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo (1977). À esquerda, Sergio Gomes da Silva; ao centro, não identificado; à direita, Tia Amélia. Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.*

O último fator que levou o Clube do Choro a procurar 'resgatar o choro das sombras' foi o sentimento de que esse resgate poderia preservar o patrimônio cultural e musical de São Paulo, tornando-o conhecido do grande público. Esse resgate, no entanto, não implicava em congelamento do repertório ou na revitalização do choro de uma forma estática, isto é, uma preservação no sentido museológico, em que não são admitidas modificações no gênero ou intercâmbios com outras formas musicais. O objetivo do Clube do Choro sempre foi o resgate dos chorões 'escondidos', para que o reconhecimento de sua obra pudesse levar ao desenvolvimento e à sobrevivência do gênero:

<sup>111</sup> Ronoel Simões. São Paulo, SP. Violonista, professor e pesquisador do instrumento. Possui um grande acervo sobre violão, possivelmente o maior acervo particular sobre o assunto, composto por discos de 78 Rpm, Lps, Cds, partituras e gravações de depoimentos de músicos. Disponível em [www.violao.classico.weblog.com.br](http://www.violao.classico.weblog.com.br), 2007.

Há trabalho para todos neste desafio de ‘resgatar o choro das sombras’. Quando este lema foi eleito como rota, bússola e sextante do ‘Movimento pelo Clube do Choro de São Paulo, lançado em junho de 76 na casa do chargista Laerte Coutinho, não nos referíamos apenas à regravação de velhos discos, não desejávamos que apenas algumas belíssimas composições, já consagradas no passado, voltassem a ocupar a programação das emissoras de rádio e televisão, as atividades das empresas gravadoras, as funções de nossos palcos (...) Queríamos – e neste sentido o choro ainda não foi ‘resgatado’- que velhos e novos compositores fossem prestigiados, que instrumentistas e conjuntos espalhados pelos 4 cantos do estado de São Paulo fossem localizados, que se conquistasse território e mercado para suas apresentações, que do entrosamento entre artistas e pesquisadores conseguíssemos renovação do repertório dos que interpretam choro; queríamos – e continuamos querendo – que nossa cultura seja ‘ampla, nacional, democrática e ligada às raízes’, como nos disse Paulo Vanzolini...(ARAÚJO, 1977)<sup>112</sup>.

Nessa passagem, o maestro Benjamin Silva Araújo descreve os princípios que norteavam as ações do Clube no tocante à pesquisa: ela deveria servir para que o gênero se tornasse mais popular nas mídias, conquistasse mais público e para a renovação do repertório. Nem todos os chorões antigos concordavam com esse posicionamento, sendo que muitos deles preferiam manter seu repertório restrito a obras de Jacob do Bandolim, Pixinguinha e Waldir Azevedo. Um exemplo claro dessa resistência às mudanças foi a reação negativa ao *Choro Cromático*, de autoria do próprio Araújo, vaiado durante o Primeiro Festival de Choro da Rede Bandeirantes de Televisão, conforme foi descrito no Capítulo II. Guta do Pandeiro, que era membro do Departamento de Arquivo e Memória e pandeirista do conjunto Entre Amigos, considera que a diversidade de repertório era um diferencial que seu grupo apresentava, e um ideal que sempre foi buscado pela diretoria do Clube:

O grande diferencial do nosso grupo, por ser o solista um bandolim, ele não tocava só Jacob do Bandolim (...) na época acontecia isso: se o solista era bandolim, só tocava Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, só os compositores daquele instrumento. E a gente fugia muito disso. O Divino tinha um repertório diferenciado. Lógico que ele tocava Jacob, que é o maior ídolo dele e de todos, vamos dizer assim. Mas ele se preocupava em pegar músicas de outros compositores que até então não eram muito divulgados. Dentro da linha de choro, a gente tem uma ‘parada de sucessos’, vamos dizer assim. Tem aquelas trinta músicas básicas que todo grupo de choro toca. E o Jacob com certeza é o mais privilegiado (...) E a gente chegou no Clube do Choro tocando músicas do Altamiro, do Ernesto Nazareth e músicas que ninguém tocava. As músicas estavam aí, nas gravações, só que ninguém se preocupava em pegar. Era um repertório diferenciado (...) Para você ter uma idéia, a gente foi gravar um programa com o Moraes Sarmento, e tem lá ele dizendo: ‘eu achava que sabia tudo de choro, mas vocês tocaram uma música que eu não conhecia’. Uma música do Ernesto Nazareth. Fazia parte do repertório da gente (SIMÃO, 2009).

---

<sup>112</sup> Benjamin Silva Araújo. Programa do espetáculo *O Choro do Clube*, realizado em 29 de novembro de 1977, no teatro Municipal de São Paulo.

É importante perceber, no entanto, que essa busca pelo repertório desconhecido ou raramente tocado não era uma mera procura pelo exótico ou pelo diferente. Era uma busca das raízes musicais paulistanas e uma tentativa de torná-las conhecidas do público, que não tinha acesso a esses compositores ou obras através da grande mídia. Esse pensamento influenciou inclusive a produção de *shows* do Clube. A cada espetáculo procurava-se incluir novas composições ou músicas desconhecidas de autores já consagrados, para diversificar o repertório e divulgar os choros e os chorões que estavam ‘nas sombras’. O repertório tradicional, no entanto, não era totalmente descartado:

Bom, ‘Noites Cariocas’, ‘Doce de coco’, ‘Sofre porque queres’, do Pixinguinha, ‘Carinhoso’, ‘Tico-tico no fubá’, ‘Não me toques’, ‘Brasileirinho’, não tem como não tocar, o pessoal quer ouvir. Choros internacionais: o baião ‘Delicado’, ‘Brasileirinho’ e ‘Tico-tico no fubá’, não adianta, não tem como não tocar (ALMEIDA, 2007).

Dessa forma, o departamento de Arquivo e Memória era um dos mais ativos dentro do Clube do Choro. Inicialmente, enquanto o Clube estava em processo de fundação, o departamento contava apenas com os jornalistas Oswaldo Luiz Vitta e Sergio Gomes, e com sua lambreta azul, com a qual eles percorreram a cidade em busca de grupos de choro. Aos poucos, novos membros foram agregados, tornando a ação do departamento mais abrangente. Um rascunho encontrado no ‘Arquivo Oswaldo Luiz Vitta’ mostra que Elisa Périgo<sup>113</sup>, Guta do Pandeiro, Elias Gagliardi e Clodoaldo eram encarregados da gravação de *shows*; Gilberto Périgo e Olavo Rodrigues faziam levantamento de partituras disponíveis e de material bibliográfico; Colibri, Silvia Penteadó e Sergio Gomes eram os responsáveis pelas entrevistas com músicos. Essa equipe frequentemente trocava os papéis, e existem algumas entrevistas feitas por Olavo Rodrigues, como é o caso de um depoimento do violonista Geraldo Ribeiro, gravado em cassete. Outro exemplo do método de trabalho coletivo utilizado pelo departamento é a entrevista com o maestro Radamés Gnattali. Colibri, Silvia, Sergio Gomes, Olavo Rodrigues e sua esposa<sup>114</sup> foram de trem ao Rio de Janeiro para colher o depoimento, e os quatro participaram da entrevista, também gravada em fita cassete. A partir do

---

<sup>113</sup> Elisa Périgo. São Paulo, SP. Esposa do engenheiro Gilberto Périgo.

<sup>114</sup> Maria Luiza Tagliari. Nascida em Osasco, SP, em 20 de maio de 1947. Esposa do pesquisador Olavo Rodrigues Nunes de Souza e mãe da autora.

momento em que mais pessoas se agregaram ao grupo, ele se tornou mais coeso e estruturado, pois as qualidades de cada um complementavam as dos outros:

E começaram a chegar pessoas, como é o caso do seu pai, desde o começo... Eu era do Departamento de Arquivo e Memória, porque era o cara que ia gravar, que fazia os roteiros e que anotava as coisas, ia pesquisar as pessoas. No começo era assim, depois tinha o seu pai (Olavo Rodrigues) junto comigo, depois tinha o Gilberto comigo. Quando a gente fez essa entrevista memorável do Canhoto da Paraíba com o Paulinho da Viola na casa do Gilberto, a gente está discutindo o que o Canhoto ia tocar no show do Teatro. E o Canhoto acabou gravando, produzido pelo Paulinho da Viola, pela Marcus Pereira, está vendo a ligação das coisas? Tudo ligado. Então, quando a gente tem depois o Gilberto, o Olavo, trazendo mais respeitabilidade e mais ajuda e organização, a coisa começa a se estruturar muito melhor. O Departamento de Arquivo e Memória, que inicialmente era um cara que ia lá gravar, um jornalista curioso que está querendo aprender, e acabava aprendendo, mas depois passa a ter umas figuras mais velhas, seu pai e o Gilberto eram mais velhos que eu, Gilberto já tinha mais conhecimento de música, seu pai conheceu o Armandinho, conhecia muito de choro e de música e trazia isso para eu conhecer. O tripé era interessante nesse aspecto, porque o Gilberto era bem racional, e o seu pai catava coisas, ele ia buscando, era um garimpador, o Gilberto racionalizava...(VITTA, 2008).

A pesquisa era realizada nas horas de folga dos membros do grupo. Oswaldo Luiz Vitta, Silvia Penteadó e Sergio Gomes eram jornalistas, o que possibilitava maior flexibilidade em seus horários. Gilberto Périgo era engenheiro e Olavo Rodrigues trabalhava com projetos elétricos. Ambos eram um pouco mais velhos que os jornalistas e tinham famílias, o que fazia com que sua participação fosse mais reduzida durante as entrevistas, ficando com a parte de organização do material ou com a pesquisa bibliográfica. Através desse trabalho de 'garimpo' a que Colibri se refere, foi possível mapear mais de quarenta conjuntos de choro atuantes na cidade de São Paulo no final de 1976, conforme foi descrito no Capítulo II. Além disso, foram descobertas partituras de compositores até então desconhecidos, tais como Armandinho Neves. O violonista Geraldo Ribeiro e o engenheiro Gilberto Périgo eram encarregados da transcrição das músicas que ainda não haviam sido editadas. Foram também registrados diversos *shows*, tais como o espetáculo caótico de posse da diretoria do Clube do Choro no Teatro Municipal, do qual participaram quinze grupos. O departamento esteve presente durante o Primeiro Festival de Choro da Tv Bandeirantes, gravando entrevistas com os jurados e os músicos participantes. Foram gravadas, em outras ocasiões, apresentações de grupos como o Entre Amigos, Choro Roxo, Pacífico, Bachorando, Zimbo Trio, Atlântico, Choro de Quintal, Mistura e Manda, Bendegó e outros. O Departamento ainda gravou depoimentos de músicos como Paulinho da Viola, Canhoto da Paraíba, Francisco Araújo, Jaime Florence, João Dias Carrasqueira, Radamés Gnattali, Aymoré e diversos

outros músicos<sup>115</sup>. Entre as gravações encontra-se também o piloto do Programa de Rádio do Clube do Choro, com depoimentos de Tia Amélia e Paulinho da Viola, além de um pequeno histórico do gênero e de apresentações musicais. O material totaliza mais de quarenta horas de gravação e permite um panorama bastante abrangente da produção dos chorões paulistanos durante o chamado ‘boom’<sup>116</sup>, no final da década de 1970, além de tornar claras as ações do Clube nesse cenário.

Todo o material recolhido serviria posteriormente para a criação de produtos que divulgariam os chorões e o Clube: a ‘Revista Musical’, um lançamento mensal em fita cassete contendo gravações inéditas; o *Urubu Malandro*, jornal do Clube que trazia históricos de compositores e intérpretes, além de variedades sobre choro; discos (Lps) abordando compositores paulistas desconhecidos; produção de *shows* e renovação do repertório. Esse produtos, no entanto, não tinham como objetivo gerar renda para os membros do Clube. Era esperado que as mensalidades cobrissem os custos e que tanto o jornal quanto a ‘Revista Musical’ ou os Lps gravados fossem distribuídos gratuitamente entre os sócios. Os dois números do *Urubu Malandro* foram efetivamente distribuídos, assim como o Lp de Armandinho Neves, produzido pelo Clube. A ‘Revista Musical’ não chegou a ser publicada.

Além do trabalho de pesquisa, o departamento se encarregou de recolher todas as matérias publicadas na imprensa paulistana sobre as realizações do Clube e sobre o choro em geral. Esse material é composto de mais de cem artigos de jornal, fotos e também anotações e atas de reuniões do Clube. A organização desse acervo, guardado por Oswaldo Luiz Vitta, constituiu a etapa inicial da pesquisa e viabilizou a execução do trabalho, uma vez que possibilitou uma clara percepção da época histórica em que o Clube funcionou. Além do material do acervo de Colibri, que compreendia gravações e bibliografia recolhidas por ele e por Olavo Rodrigues, o pandeirista Guta forneceu, no início de 2009, material que ele havia guardado, que foi incorporado ao acervo original.

---

<sup>115</sup> O Acervo ‘Oswaldo Luiz Vitta’ possui um orçamento escrito à mão para as atividades do departamento de Arquivo e Memória no ano de 1978, onde são discriminados custos de aquisição de partituras, livros e gravações, viagens para pesquisa e xerox de partituras. Existe também a previsão de realização de entrevistas com os músicos Tia Amélia, Lina Pesce, Aymoré, Antonio Rago, Radamés Gnattali, Copinha, Abel Ferreira, Dino, Canhoto da Paraíba, Maestro Portinho, Jessé Silva, Guerra Peixe, João da Mata, Severino Araújo, Waldir Azevedo e Altamiro Carrilho, Hervê Cordovil, Mário Zan, Sivuca e Carlos Poyares, além dos musicólogos e pesquisadores Lúcio Rangel e Mozart de Araújo. Levando-se em consideração que boa parte desses depoimentos foi efetivamente realizada, pode-se ter a dimensão do nível de atividade do Departamento.

<sup>116</sup> Para maiores informações sobre o ‘boom’ do choro, ver Capítulo I.

O material fonográfico produzido pelo Clube, que conta com mais de quarenta horas de gravações, encontra-se em fase de digitalização e estará disponível aos interessados até o final de 2009. Os subsídios foram conseguidos através do ProAC<sup>117</sup> do governo estadual, que liberou a verba necessária para a realização da digitalização do acervo. Uma vez terminada essa fase, esse material será organizado e veiculado em DVD a através de um site na Internet, dando continuidade ao trabalho do Departamento de Arquivo e Memória. No presente caso, acontece o resgate do trabalho do próprio Departamento e de seus membros remanescentes: Oswaldo Luiz Vitta, o Colibri, Silvia Penteadó, Sergio Gomes, Guta do Pandeiro.

### **3.2. Armandinho e outros projetos fonográficos**

Um dos projetos mais importantes do Departamento de Arquivo e Memória foi a produção de Lps focados na obra de compositores paulistas. Desde a fundação do Clube existiu muita preocupação em divulgar a obra desses músicos, bem pouco conhecida do grande público. Para que o lançamento dos Lps fosse possível, era necessário pesquisar a vida desses compositores, bem como suas obras inéditas ou raramente tocadas. Esse trabalho coube ao Departamento de Arquivo e Memória, que se articulou para produzir Lps baseados na obra de diversos autores: Armando Neves, o Armandinho, Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, Antonio Rago e Aymoré, entre outros. Apenas o projeto ‘Armandinho’ foi realizado.

---

<sup>117</sup> Programa de Ação Cultural: programa que visa o fomento das artes e da cultura, no qual a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo ou empresas privadas custeiam os projetos escolhidos pelo governo, em troca de incentivos fiscais ou descontos no ICMS (imposto sobre a circulação de mercadorias).



*Capa do Lp em homenagem a Armando Neves lançado em 1978 pelo Clube do Choro. Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.*

O Departamento focou seus esforços iniciais na obra do violonista Armando Neves. Isso se deu por alguns motivos básicos: a morte do violonista foi uma espécie de estopim para a fundação do Clube, uma vez que o recital de Geraldo Ribeiro tocando Armandinho no Sindicato dos Jornalistas, em 1977, reuniu praticamente todos os violonistas e chorões de São Paulo naquele espaço, onde eles tomaram conhecimento das propostas do Clube; o fato do músico possuir uma obra significativa e ao mesmo tempo ter morrido na pobreza e ostracismo aguçou a curiosidade dos jornalistas envolvidos, que não aceitavam essa situação de desleixo para com a música instrumental paulista e sua memória; a presença do músico amador Olavo Rodrigues facilitava a pesquisa, uma vez que ele havia sido amigo pessoal de Armando Neves, freqüentava sua casa assiduamente, estava familiarizado com sua obra e sabia histórias pessoais de Armandinho; finalmente, o Clube contava com a presença do violonista Geraldo Ribeiro, que já havia gravado um disco com obras de Neves e era um especialista na execução de seus choros.

Levando em conta essas facilidades, iniciou-se a pesquisa, que passaria por diversas fases. A primeira delas foi o levantamento de material bibliográfico sobre o músico, realizada por Olavo Rodrigues. Devido a sua convivência prévia com Armandinho, Olavo havia coletado

pertences pessoais, mais de duzentas fotografias, sendo de 1917 a mais antiga; vinte e cinco programas de concertos; sete recortes de jornais relacionados à sua atuação como jogador de futebol; cinquenta itens entre cartas, documentos de familiares e anotações pessoais; trinta e um documentos pessoais (RG, CIC, Carteira de Trabalho, OMB, etc.); e, finalmente, cinquenta recortes de jornais relacionados às suas atividades como músico (PICHERZKY, 2004, p. 10).

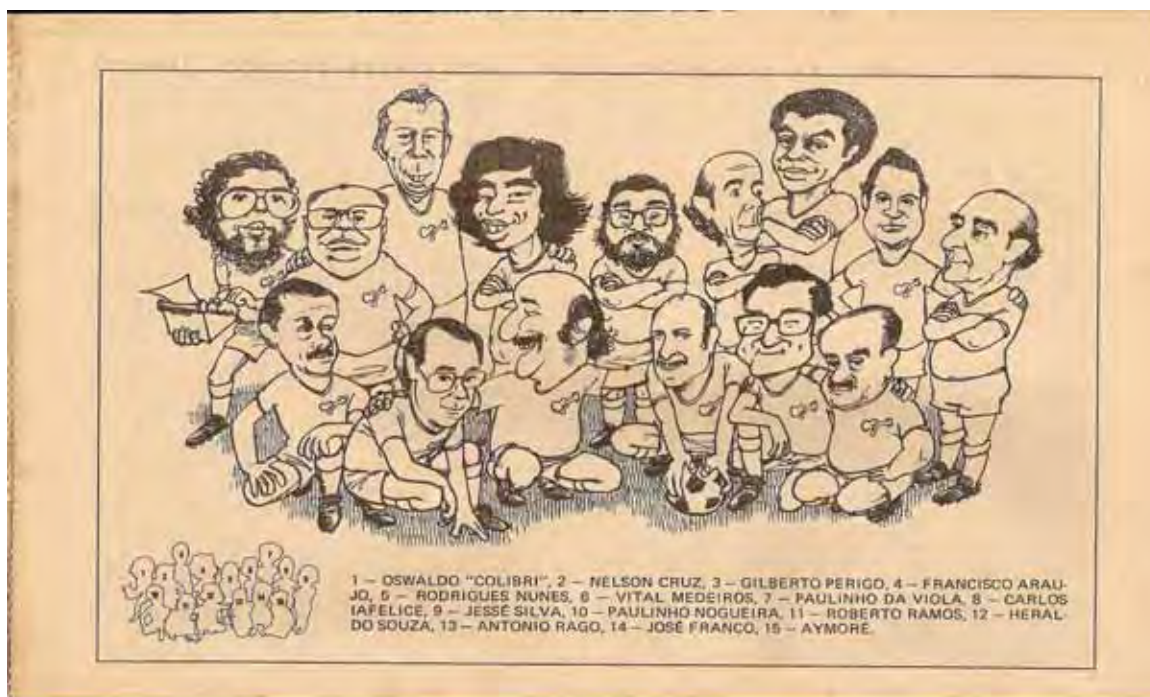
Além desse material, com o qual pretendia escrever um livro sobre o músico, Olavo já havia também catalogado uma série de obras de Armandinho, organizando-as por gênero: valsas, maxixes, mazurkas, choros, prelúdios, gavotas e cantigas. Parte dessa obra já fora transcrita para partitura pelo violonista Geraldo Ribeiro, que morou na casa de Armandinho durante um ano, de 1959 a 1960 (PICHERZKY, 2004), mas uma parte significativa ainda estava apenas na memória de Ribeiro ou em gravações caseiras. Para complementar a pesquisa, foi formada uma equipe, constituída pelo engenheiro Gilberto Périgo e sua esposa Elisa, pelos jornalistas Oswaldo Luiz Vitta e Silvia Penteado e pelo já citado Olavo Rodrigues. Essa equipe tratou de recolher todo o material disponível e organizá-lo, para que pudesse ser utilizado na produção do Lp.

Foram catalogadas cerca de setenta obras do compositor, entre choros, maxixes e valsas. Conforme foi dito anteriormente, grande parte dessa obra não estava transcrita, uma vez que Armandinho era um músico intuitivo e não sabia ler partituras. “Sou orelhudo”, costumava dizer (Idem, *Ibidem*). Após a coleta dessas obras, iniciou-se o trabalho de transcrição de cerca de trinta músicas inéditas, que ficou a cargo de Gilberto Périgo e do violonista Geraldo Ribeiro. Périgo era violonista amador e possuía boa leitura musical, além de excelente caligrafia. Uma vez de posse das partituras, foram escolhidas as doze músicas que integrariam o disco, num processo lento e feito com muita reflexão. Na matéria *Um disco só de Armandinho*, publicada no número especial de Agosto de 1978 do *Urubu Malandro*, Colibri conta que, para a escolha das faixas e dos intérpretes, “mais de cem reuniões foram realizadas desde o primeiro dia de fevereiro desse ano até o lançamento do disco”. O trabalho foi feito essencialmente pela dupla Gilberto Périgo e Olavo Rodrigues.



O contato com os intérpretes foi feito por Colibri. Foram selecionados músicos que tivessem algum tipo de afinidade com a obra de Armandinho, por haver conhecido o músico e tocado com ele durante sua carreira nas rádios de São Paulo, ou por uma identificação emocional, como é o caso do violonista Francisco Araújo. Apesar de não ter tido um contato muito profundo com o músico devido à grande diferença de idade entre ambos, Araújo havia sido aluno de Aymoré, parceiro de Neves em conjuntos regionais. Esses violonistas foram chamados inicialmente de ‘Os Amigos do Armandinho’. Posteriormente, aparecem retratados numa caricatura de Laerte Coutinho no número especial do *Urubu Malandro* e descritos como ‘esses são os que jogam no time do Armandinho’, uma alusão ao tempo em que o músico atuou como jogador de futebol:

12 violonistas. Quem está engajado com o Clube do Choro, de violonistas? Vários: Francisco Araújo, a nova geração, na época, é claro (risos); Paulinho da Viola, o nosso padrinho; Paulinho Nogueira, a mais completa tradução do violão paulista, ou paulistano, ou brasileiro; os dois Paulinhos com certeza tinham que se engajar no projeto; Francisco Araújo por conhecer o Armandinho, por gostar, por tocar e ser representante da nova geração. E depois? Depois, todos os que entraram nesse time desenhado pelo Laerte tinham alguma ligação com o Armandinho (...) O Rago tocou com o Armandinho, quem lançou o Rago foi o Armandinho, no Regional da Record, depois ele foi pro Regional da Tupy. Então todos os outros, além desses que eu citei, tinham alguma ligação. O Jessé era um grande amigo do Armandinho lá de Porto Alegre. Então ele veio de Porto Alegre para gravar com o dinheiro dele, ele que pagou a passagem (VITTA, 2008).



'Os que jogam no time do Armandinho' (1978). Caricatura realizada por Laerte Coutinho, retratando os envolvidos no projeto do Lp. Publicada no *Urubu Malandro*, edição especial de agosto de 1978. Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.

A lista completa dos solistas compreendia os violonistas Paulinho da Viola, Roberto Ramos, Jessé Silva, Francisco Araújo, Nelson Cruz, José Gonçalves Franco, José Alves Silva – Aymoré, Antonio Rago, Vital Medeiros, Paulinho Nogueira, Carlos Iafelice e Heraldo Souza. Cada um dos solistas possuía algum tipo de afinidade com o compositor. Antonio Rago, Aymoré, Jessé Silva e Nelson Cruz freqüentavam assiduamente a casa de Armandinho, localizada na Rua do Glicério, 348, São Paulo, para noitadas de música; Paulinho Nogueira foi presenteado com o *Choro n.8*, também chamado de *Bom Rebolado*, que Armandinho compôs em sua homenagem; Roberto Ramos e Francisco Araújo representavam a nova geração de violonistas paulistanos ou que atuavam no cenário da cidade, uma vez que Araújo é nascido no Ceará. Por fim, o nome de Paulinho da Viola tornou-se obrigatório no disco, não por sua afinidade com a obra de Armando Neves, mas por seu entrosamento com o Clube do Choro desde quando ainda era um Movimento. Paulinho sempre foi considerado o 'padrinho' do Clube, e não poderia ser excluído de uma de suas mais importantes realizações. Isso trouxe certas dificuldades para o músico:

Por exemplo, tinha um choro que a gente ia dar para o Paulinho gravar, mas você sabe que ele não é um violonista solista, como o filho dele é hoje. Ele sola, mas não é um solista, não podia pegar uma peça muito enrolada. Então a gente adequou a música à pessoa (VITTA, 2008).

O músico aproveitou uma folga de seus compromissos com o Projeto Pixinguinha, sob o patrocínio do qual ele excursionava pelo Sul do país com Canhoto da Paraíba, voou para São Paulo e gravou o *Choro n. 10*, uma peça com menor nível de dificuldade técnica. Apesar do resultado não ter sido o melhor possível, sua presença no Lp foi comemorada pelos demais músicos participantes:

O Paulinho da Viola gravou também, mas o Paulinho é uma pessoa formidável (...), gostaria de ser amigo, mais do que colega. Paulinho da Viola é um ícone da Música Brasileira e uma pessoa de um caráter, de uma bondade, de uma sensibilidade extrema. Ele gravou, mas ele não queria gravar. Foi por causa do nome dele, pra puxar o disco, ele nem queria. Se a faixa dele não saiu boa ele não tem culpa, porque ele nunca assumiu essa postura de solista de violão, então ele gravou justamente pra emprestar o nome dele, então é uma pessoa de uma bondade, de um caráter fantástico (ARAÚJO, 2007).

O que Francisco Araújo procura dizer nessa declaração é que Paulinho aproveitou a fama já conquistada nacionalmente para ajudar o Clube do Choro de São Paulo e promover uma maior venda do Lp. Provavelmente esse objetivo foi alcançado, uma vez que o Lp esgotou-se rapidamente nas lojas e tornou-se um objeto muito procurado pelos colecionadores.

As gravações ocorreram nos estúdios da Gravadora Clack, do grupo Bandeirantes, durante os meses de março e abril de 1978. Os membros do Clube, principalmente Gilberto e Olavo, tiveram que enfrentar toda espécie de dificuldades, dado o caráter amador da produção. O transporte dos solistas era realizado por eles, que iam buscá-los em suas casas no VW Fusca bege de Olavo; os horários conseguidos no estúdio não eram os melhores possíveis; houve muitos problemas com a sonorização e microfonação dos instrumentos. O estúdio era especializado na produção de *jingles*<sup>118</sup>, e aparentemente seus técnicos não estavam habituados com música escrita para violão solista, o que gerou uma série de entraves ao projeto:

---

<sup>118</sup> Jingle: Mensagem publicitária musicada. É considerado, pelas empresas de *marketing*, uma forma barata de divulgação de produtos, por rádio ou televisão. O primeiro *jingle* foi criado em 1926 nos Estados Unidos, para o cereal *Wheaties*.

...o violão parece fácil de gravar mas até hoje eu acho difícil. Tem que ter o microfone correto se o cara toca de tal jeito, tem vários tipos de violão que têm sonoridades diferentes. Para o Francisco Araújo, por exemplo, você sabe, ele toca muito forte, então tinha que fazer um tipo de microfonação; o Paulinho Nogueira era aquela sutileza, que teria que ser captada, então nós tivemos dificuldades na produção. Fora que os horários do estúdio eram rebarbas, era um estúdio que também gravava jingles, o estúdio não era ruim, os caras achavam que pra gravar violão estava muito bom, só que não é assim! A gente teve que aprender esse lado técnico (VITTA, 2008).



*Foto tirada durante o período de gravação do Lp de Armandinho, em 1978. À esquerda, Olavo Nunes; à direita, Aymoré. Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.*

Esse caráter amador sempre foi uma característica do Clube do Choro. Apesar da grande vontade e empenho de seus membros em realizar as tarefas necessárias, vários deles tinham outras profissões e não podiam dedicar-se integralmente ao Clube. No entanto, como lembra Oswaldo Luiz Vitta, a palavra 'amador' significa aquele que ama alguma coisa, e foi com esse espírito que o primeiro Lp do Clube do Choro foi gravado. Todos os solistas envolvidos doaram os cinco por cento a que teriam direito como intérpretes para que o Departamento de Arquivo e Memória pudesse realizar novas pesquisas e, conseqüentemente, novos Lps.



*Músicos indo para a gravação do Lp de Armandinho Neves (1978). À esquerda, Gilberto Perigo; ao centro, não identificado; à direita, Vital Medeiros. Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.*

O resultado sonoro ficou um pouco aquém do esperado, dadas as complicações durante as gravações. Isso, porém, não desanimou os membros do Clube, que comemoraram o lançamento do disco, apesar de todas as dificuldades enfrentadas durante o processo de produção:

Na época a gente não tinha a tecnologia de um Pro Tools (programa de gravação e edição musical computadorizado), uma coisa que pudesse padronizar, dar uma arrumada. Então cada um era microfonado de um jeito. É claro que o resultado final, musicalmente falando, no rigor do Olavo, do Gilberto e até meu mesmo em algum momento, a gente ficou um pouco frustrado. Porque eram 12 violonistas de estilos diferentes. Mas essa não era a preocupação ao final. Era ter conseguido juntar todos e foi uma grande homenagem ao Armandinho (...) o resultado sonoro não nos agradou muito, mas no final a gente ficou muito feliz, muito contente porque conseguiu fazer o primeiro disco do Clube do Choro, que era o primeiro item na nossa lista de pretensões (VITTA, 2008).

O diretor da Gravadora Clack, o produtor Roberto de Oliveira, era um nome forte dentro do Grupo Bandeirantes e havia anteriormente produzido o Primeiro Festival de Choro da emissora. Logo, era conhecido do pessoal do Clube do Choro e participava de seu Conselho Consultivo. Oliveira foi responsável pelo lançamento do Lp de Armando Neves. No entanto, toda a pesquisa bibliográfica, coleta e transcrição de partituras, contato com os solistas, transporte e auxílio quanto aos aspectos técnicos dentro do estúdio foram realizados por membros do Clube, em especial Gilberto Périgo,

Oswaldo Luiz Vitta e Olavo Rodrigues. A foto que ilustra a capa do disco foi tirada pelo próprio Olavo no quintal da casa de Armandinho, algum tempo antes da morte do músico. Porém, quando o disco finalmente saiu, os membros do Clube envolvidos na produção ficaram bastante frustrados. Os créditos da contracapa do Lp traziam apenas os dizeres ‘agradecimentos ao Clube do Choro de São Paulo’, sem ao menos citar os nomes dos participantes na sua produção. Isso gerou indignação entre os membros do Clube, que consideraram a falta de créditos uma espécie de traição:

Eles rodaram a capa, com a foto que seu pai (Olavo Rodrigues) tirou do Armandinho, não puseram créditos, e atrás estava escrito ‘Agradecimentos ao Clube do Choro’. Aí nós ficamos revoltados, porque a gente estava preparando o disco, todo esse trabalho por nada?! Aí, a gente via muito disco estrangeiro, o Gilberto tinha discos de violão lá do Japão, e seu pai com a pesquisa toda do Armandinho, nós pensamos; ‘Não podemos deixar uma capa desse jeito’ (VITTA, 2008).

A solução encontrada para sanar esse problema foi a mais exótica possível. Foi produzido um número especial do jornal *Urubu Malandro*, datado de agosto de 1978, mês do lançamento do Lp, com o patrocínio dos bares Quincas Borba, Café Paris e Bar Latino Americano, todos ligados ao Clube. Essa edição especial continha um pequeno histórico do Clube do Choro, assinado por Oswaldo Luiz Vitta; uma biografia detalhada de Armandinho Neves, assinada por Olavo Rodrigues; um pequeno histórico de cada um dos solistas que atuaram no disco, destacando suas relações de afinidade com o compositor; uma caricatura assinada por Laerte Coutinho, retratando os envolvidos na produção do disco como um time de futebol uniformizado, ‘os que jogam no time do Armandinho’; finalmente, o jornal vinha acompanhado de um encarte de doze páginas, contendo as transcrições de todas as peças tocadas no disco: *Choros n. 6, 7, 8, 9, 10 e 11, Valsas n. 1 e 14, Prelúdios n. 2 e 6 e Canções n. 3 e 4*. Uma cópia desse número especial do *Urubu* foi colocada dentro de cada lp distribuído pelo Clube do Choro, para que aqueles que adquirissem o disco tomassem conhecimento sobre quem eram os envolvidos na produção, uma vez que a contracapa do disco não trazia os créditos devidos. Com o passar do tempo, esse número especial do *Urubu Malandro* acabou circulando pelos meios musicais separado do Lp, que se esgotou rapidamente. Uma certa quantidade de Lps foi cedida ao Clube do Choro, que a distribuiu gratuitamente entre seus sócios, uma vez que seus membros não visavam ganhos materiais.

O encarte com as partituras das obras de Armandinho tornou-se um documento de grande importância para violonistas e pesquisadores, interessados na produção dos compositores paulistas de choro e de música para violão solista em geral.



Capa do Urubu Malandro que serviu como encarte do Lp de Armandinho. Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.

Outro efeito positivo da pesquisa empreendida pelo Departamento de Arquivo e Memória para a produção do Lp em homenagem a Armandinho Neves foi a grande quantidade de material coletado. Esse material foi disponibilizado por Oswaldo Luiz Vitta para a violonista e professora Paola Picherzky, que em 2004 escreveu uma dissertação de mestrado sobre o compositor<sup>119</sup>. Picherzky utilizou o material iconográfico e bibliográfico para reconstituir a vida de Armandinho. A lista de obras discriminadas por gênero, iniciada por Olavo Rodrigues, serviu de base para que ela conseguisse catalogar todas as composições do violonista. Paola ainda selecionou algumas dessas composições e gravou um CD, *18 Choros de Armando Neves*, produzido pela Colibri Associados<sup>120</sup> e lançado em 2008. Paola vem divulgando o CD e a música de Armando Neves desde então, com palestras e apresentações por todo o Estado.

Apesar da frustração gerada pela falta de créditos na contracapa do Lp de Armandinho, que poderia significar um certo desprezo da gravadora para com o trabalho do Clube, seus membros não se acomodaram. Assim que o Lp foi lançado, já possuíam outros projetos fonográficos. O segundo compositor a ser homenageado pelo Clube seria o multi instrumentista Garoto, nome artístico de Aníbal Augusto Sardinha. Garoto nasceu em São Paulo e desde muito jovem passou a tocar em conjuntos regionais nas rádios da cidade. Através desse trabalho conheceu aquele que seria seu parceiro de muitos anos, o violonista José Alves Silva, o Aymoré. Mais tarde mudou-se para o Rio de Janeiro, onde montou um duo com o violonista Laurindo Almeida<sup>121</sup>. Garoto possuía uma maneira muito inventiva de tocar, às vezes trocando de instrumento durante a execução de uma mesma música, alternando entre o violão, a guitarra e o violão-tenor. Com esse último instrumento, viajou para os Estados Unidos, acompanhando Carmen Miranda, em 1939. Compôs a música escolhida como hino do

---

<sup>119</sup> Andrea Paula Picherzky. Dissertação: Armando Neves: Choro no violão paulista. Instituto de Artes da Unesp, 2004, São Paulo, SP.

<sup>120</sup> Colibri Associados. Empresa criada pelo jornalista Oswaldo Luiz Vitta para o fomento das artes em geral, em particular da música popular brasileira.

<sup>121</sup> Laurindo de Almeida. Nascido em Miracatu, em 02 de outubro de 1917 e falecido em Los Angeles, em 26 de julho de 1995. Começou a tocar violão ainda garoto e atuou em diversos cassinos do Rio de Janeiro. Na Rádio Mayrink Veiga conheceu Garoto, que foi seu parceiro musical. Com o fechamento dos cassinos no Brasil, mudou-se para Hollywood, Estados Unidos. Trabalhou como violonista da orquestra de Stan Kenton e escreveu trilhas sonoras para filmes e seriados. No Brasil, teve obras suas gravadas por Carmen Miranda, Araci de Almeida e Orlando Silva, entre outros. Cf. *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977, p. 18.



Quarto Centenário da cidade de São Paulo, *São Paulo Quatrocentão*, em parceria com Chiquinho do Acordeon<sup>122</sup>. Esses fatos, por si só, já justificariam a produção de um Lp em sua homenagem, mas o Clube queria utilizar a obra de Garoto para unir passado e futuro. O nome do projeto era *Garoto e seus Garotos*, e consistiria em um Lp duplo. O primeiro disco traria gravações remasterizadas do próprio Garoto, enquanto o segundo traria violonistas da nova geração fazendo uma releitura modernizada de suas obras. A pesquisa para a produção do Lp começou ainda em 1978, logo após o lançamento do primeiro disco do Clube. Foram entrevistados o violonista Aymoré, que fora parceiro de Garoto por um longo tempo, e o maestro Radamés Gnattali, que segundo Oswaldo Luiz Vitta, ficou bastante irritado quando percebeu que o foco da entrevista era Garoto e não a sua obra (VITTA, 2008).

O repertório que integraria o primeiro Lp de Garoto já estava escolhido e gravado em uma fita-piloto, que começaria a ser oferecida para as gravadoras. Quanto ao segundo lp, os solistas já haviam sido escolhidos: Poli<sup>123</sup> na guitarra havaiana, Edgar Gianolo<sup>124</sup> no violão elétrico, Airton Ribeiro<sup>125</sup> no violão tenor, Paulinho Nogueira no violão, Waldir Azevedo no cavaquinho e Evandro no bandolim. Porém, o projeto não se concretizou, por questões que serão discutidas no próximo capítulo.

Além do projeto *Garoto e seus Garotos*, o Clube pretendia lançar mais um Lp com obras de Armando Neves, *Armandinho Neves: Glicério 348*. O Lp contaria com intérpretes como Ferreirinha<sup>126</sup> no clarinete, César do Acordeon<sup>127</sup>, Isaías do Bandolim,

---

<sup>122</sup> Romeu Seibel, nascido em Santa Cruz do Sul, RS em 07 de novembro de 1928. Ao lado de Garoto e Fafá Lemos montou em 1952 o Trio Surdina. Atuou em orquestras de rádio no Rio de Janeiro, e no Sexteto do maestro Radamés Gnattali. Foi diretor musical da Tv Excelsior de 1963 a 1967. Gravou acompanhando músicos como Elisete Cardoso, Martinho da Vila, Maria Creusa e MPB-4, entre outros. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977, p. 191.

<sup>123</sup> Poli, Angelo Apolônio, nascido em 08 de agosto de 1920 e falecido em 10 de abril de 1985. Acompanhou cantores como Paraguaçu e Januário de Oliveira, tocando violão, banjo, guitarra, contrabaixo, cavaquinho, bandolim e guitarra havaiana. Em 1940 foi para o Rio de Janeiro a convite de Garoto, onde atuou na Rádio Mayrink Veiga e no Cassino Copacabana. Em 1944 fez sua primeira gravação como solista de guitarra havaiana, interpretando *Deep in the heart of Texas*, de Swander e Herchey. Idem, p. 619.

<sup>124</sup> Edgar Gianolo. Violonista e guitarrista, tocou com Hector Costita.

<sup>125</sup> Airton Ribeiro. Músico do Conjunto Amapá, de Osasco, SP.

<sup>126</sup> Ferreirinha. Clarinetista do Conjunto Pacífico e motorista de táxi. Entrevista concedida por Oswaldo Luiz Vitta para este trabalho. Ver Anexos.

<sup>127</sup> César do Acordeon, Abianto Valdivino. Acordeonista nordestino, dedica-se ao choro e aos demais gêneros musicais populares, tais como o forró e a música sertaneja. Gravou com artistas como Beth Carvalho, Mamonas Assassinas e Zé Helder. Disponível em [www.encyclopediadordeste.com.br](http://www.encyclopediadordeste.com.br).

Dino Sete cordas<sup>128</sup>, Rafael D'Angelo<sup>129</sup> no violino, Saraiva no saxofone e o solista de piano erudito Arthur Moreira Lima<sup>130</sup>. Lima associou-se ao Clube do Choro no final de 1978. Além desse disco, o Clube pretendia lançar Lps do violonista Francisco Araújo; do cavaquinista Inácio, que tocava temas clássicos como a *Marcha Turca* de W. A. Mozart no cavaquinho de cinco cordas; do saxofonista Bolão<sup>131</sup> e do cantor Geraldo Vandré<sup>132</sup>, que desde o ano de 1968 estava sem gravar. Vandré era assíduo freqüentador do Clube do Choro, de acordo com depoimento informal de Colibri.

Um dos últimos projetos fonográficos do Clube era um Lp em homenagem ao violonista Laurindo Almeida. Parceiro de Garoto, Laurindo viajou com o grupo que acompanhava Carmen Miranda em sua turnê pelos Estados Unidos e permaneceu nesse país até o final de sua vida. Estabeleceu-se em Hollywood, tornando-se compositor de trilhas sonoras para filmes e de música para o violão solista. Sua obra incorpora inovações harmônicas e dialoga com a música norte-americana, em particular com o *Jazz*. Essas inovações somente se tornariam populares na música instrumental brasileira a partir do advento da Bossa Nova, na década de 1960.

Esses projetos foram interrompidos quando os membros do Clube começaram a se desagregar, num processo que levou à dissolução da sociedade no final de 1979.

<sup>128</sup> Dino Sete Cordas, Horondino José da Silva. Nascido em 05 de maio de 1918 no Rio de Janeiro e falecido em 27 de maio de 2006, na mesma cidade. Nascido em uma família musical, desde criança começou a tocar bandolim, e posteriormente, violão. Integrou o Regional de Benedito Lacerda e foi durante anos parceiro do violonista Meira, criando a dupla Dino-Meira. Acompanhou intérpretes como Silvio Caldas, Carmen Miranda e Francisco Alves. Integrou o Regional do Canhoto e em 1954 mandou fazer seu primeiro violão de sete cordas, com a corda grave afinada em Dó. A partir daí passou a ser conhecido como Dino Sete Cordas. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo. Art Ed, 1977.

<sup>129</sup> Rafael D'Angelo. Acordeonista, integrante do Trio D'Angelo. Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.

<sup>130</sup> Arthur Moreira Lima Filho, nascido em 16 de julho de 1940 no Rio de Janeiro. Pianista, aos nove anos de idade foi vencedor do concurso de solistas da Orquestra Sinfônica Brasileira. Especializou-se na interpretação do repertório romântico para o instrumento, em especial a obra de F. Chopin. Interpretou também obras de Ernesto Nazareth e choros para piano. Em 1979 associou-se ao Clube do Choro de São Paulo. Idem p.416.

<sup>131</sup> Isidoro Longano, nascido em São Paulo em 15 de março de 1925. Saxofonista, clarinetista e flautista, atuou na Rádio Tupi e na orquestra de Silvio Mazzuca. Foi integrante da Banda de Nelson Ayres e acompanhou cantores brasileiros e internacionais. Desenvolve atividades didáticas e é músico da Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo. Idem, p.102.

<sup>132</sup> Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, nascido em 12 de setembro de 1935 em João Pessoa, PB. Cantor e compositor, teve obras inscritas em diversos festivais de música da televisão brasileira, em especial *Disparada*, defendida por Jair Rodrigues no II Festival de MPB da Record, e *Pra não dizer que não falei das Flores*, no III Festival, em 1968. Por ser considerada ofensiva ao regime militar, a música foi proibida pela censura e Vandré exilado. Idem, p. 782.

Porém, o saldo do trabalho do Departamento de Arquivo e Memória pode ser considerado positivo, dadas as condições em que esse trabalho era realizado. Todos os envolvidos possuíam outros empregos e dedicavam apenas as horas de lazer aos projetos do Clube. Não contavam com incentivos governamentais para custear as pesquisas, tendo que, muitas vezes, pagar pelas viagens e pelo material utilizado nas entrevistas, tais como fitas de rolo ou cassetes. A equipe contava apenas com poucos integrantes, que se desdobravam na gravação de *shows*, produção de entrevistas, pesquisa bibliográfica e de partituras, contato com músicos, transcrição e edição de partituras.

O objetivo do trabalho era a divulgação da música instrumental paulista e o reconhecimento de músicos esquecidos pela grande mídia. Parte dele foi alcançada: diversos grupos de choro passaram a tocar obras dos compositores que estavam ‘nas sombras’; o Clube conseguiu lançar o Lp em homenagem a Armandinho Neves, bem como as partituras das músicas gravadas; foram colhidos depoimentos de personagens extremamente importantes da música instrumental paulistana, tais como Tia Amélia e Aymoré. Finalmente, a grande quantidade de material compilada pelo Departamento de Arquivo e Memória mostrou que o choro podia estar ‘escondido’ no final da década de 1970, mas não estava morto, e continua assim até os dias de hoje. A prova disso é o reconhecimento de seu valor e importância, através do trabalho de Paola Picherzky sobre o violonista Armandinho Neves e através desse trabalho, cuja realização teria sido inviável sem a contribuição do Acervo ‘Oswaldo Luiz Vitta’, produzido pelo Departamento.

### **3.3. Músicos e músicas: a roda de choro como espaço de pesquisa**

O Departamento de Arquivo e Memória, desde a sua fundação, teve como objetivo principal ‘resgatar o choro das sombras’, isto é, tornar visíveis autores ou obras que estavam esquecidos ou que eram raramente executados. Esse trabalho, no entanto, não era conduzido através de uma metodologia inflexível; procurava abordar o objeto pesquisado de forma não estática, viva. Antes, pretendia que se falasse sobre tal objeto, que as músicas ‘escondidas’ fossem tocadas, que os compositores se tornassem

novamente conhecidos, preservando a cultura musical paulistana através de sua prática constante.

Grande parte do material recolhido pelo Departamento foi produzida de maneira informal pelos entrevistados. Diversas gravações foram feitas em *shows* promovidos pelo Clube, enquanto outras surgiram a partir de ocasiões em que alguns músicos se reuniram para tocar e contar histórias sobre suas vidas. Esse formato, mais solto e com exemplos musicais, foi a forma escolhida pelo Departamento de Arquivo e Memória para colher depoimentos. Músicos como João Dias Carrasqueira, Paulinho da Viola e Tia Amélia, entre outros, gravaram depoimentos nesse molde, falando sobre suas carreiras e interpretando músicas de sua autoria ou de outros. Essas reuniões procuravam recriar o ambiente das tradicionais rodas de choro, proporcionando um espaço dentro do qual os músicos se sentiam à vontade e com o qual estavam habituados.

A roda de choro tradicional tem um formato pré-estabelecido que apresenta poucas variações, onde quer que seja realizada. Envolve sempre a presença de músicos, muitos amigos e algum público, que participa assistindo a performance. Porém a roda de choro não se resume a isso. É também um lugar para trocar informações, ver e ser visto pelos amigos, comer, beber, aprender novas músicas ou aperfeiçoar-se no seu instrumento, conversar e até mesmo paquerar. Em resumo, é um espaço que tem uma sociabilidade própria, criada pelos atores que transitam nesse espaço e modificada constantemente pela presença destes. O livro *Choros de São Paulo*, um projeto experimental da Faculdade de Jornalismo da Universidade Metodista de São Paulo, traz uma breve descrição de uma roda de choro tradicional:

As clássicas rodas de choro surgiram no fim do século XIX da reunião doméstica de músicos amigos, profissionais e amadores, que se encontravam para ensaiar, trocar experiências musicais, beber e comer bem. A comida sempre foi responsabilidade das mulheres, que deveriam oferecer mesas fartas e muita bebida. O chorão Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido como Animal, em seu livro *O Choro: reminiscências de chorões antigos*, de 1936, descreve as rodas do início do século XX. Segundo ele, um músico experiente sempre procurava o fogão da casa onde iria acontecer a roda. Se junto dele houvesse um gato dormindo, era sinal de que ali não tinha comida (BASSO; KARPINSKI; DAL POGETTO; MENDONÇA, 2005, p. 25).

É preciso lembrar que os primeiros chorões animavam festas e bailes que aconteciam nos bairros pobres ou de classe média onde moravam. Com frequência os anfitriões não tinham como pagar os músicos, que tocavam apenas em troca de comida

ou bebida. Com o passar do tempo, as reuniões passaram a ser feitas nas casas dos próprios músicos, como é o caso da roda de choro de Antonio D’Auria, que acontecia nos fundos de sua casa, na Av. Rudge. Isso fez com que a comida e a bebida fossem aos poucos desaparecendo da roda de choro paulistana, mas os demais aspectos permaneceram: presença de amigos e admiradores, troca de informações e oportunidade de tocar e se aperfeiçoar. No entanto, essa sociabilidade particular da roda exige uma contrapartida de seus freqüentadores: eles devem se comportar de acordo com moldes e regras pré-estabelecidos, para o bom funcionamento do ambiente do choro.

Para freqüentar uma roda de choro, o músico iniciante ou mesmo o público deve tomar conhecimento das regras envolvidas. Tomemos como exemplo a roda de choro comandada pelo músico Isaías do Bandolim, realizada todas as sextas-feiras em um estúdio na Rua Capital Federal, no bairro do Pacaembu, em São Paulo. O ouvinte que chega pela primeira vez é bem recebido pelos presentes, que perguntam se ele é amigo de alguém e como ficou sabendo da roda, mantendo um certo distanciamento. Depois de ir à roda algumas vezes, já é possível travar amizade com os músicos e conversar com os presentes. Quanto aos músicos iniciantes, normalmente chegam à roda e ficam assistindo. Tocam apenas se forem convidados:

Assim, se algum músico quiser tocar choro, seria interessante e aconselhável que ele ouvisse com atenção várias gravações, de preferência de solistas ou grupos diferentes, e também tocasse junto com essas gravações (...) tocar junto com a gravação até aprender algumas músicas e depois ir a uma roda de choro esperar por uma oportunidade (FERRER, 1996, p. 15).

Guta do Pandeiro, percussionista do conjunto Entre Amigos, reitera a importância da roda de choro na sua formação musical e as etapas pelas quais o novato tem que passar antes de ser aceito como participante ativo:

Eu ficava ouvindo e não tocava. Só que eu tocava no meu fichário, na época que a gente estudava a gente tinha um fichário com matérias, e eu tocava. Era quase do tamanho de uma pasta e era equivalente a um pandeiro de 11 polegadas, foi ali que eu comecei a tocar, a mexer a mão, porque eu ficava observando quem tocava e depois no ônibus eu ficava tchic tchic tchic (imita o movimento de tocar pandeiro). E foi aí que comecei (...) No começo, eu até tocava um afoxé enquanto ele tocava pandeiro. A gente fazia uma percussãozinha pro choro (...) E eu ficava torcendo pra ele ter compromisso pro pandeiro sobrar na minha mão. E foi aí na verdade que eu comecei a aprender e tocava com o pandeiro emprestado do Divino, que ele que era o dono de todos os instrumentos (SIMÃO, 2009).

Na roda de choro de Isaías do Bandolim, a prioridade é a música. Todos devem manter silêncio; aqueles que gostam de conversar devem fazê-lo na sala ao lado. As bebidas são permitidas, mas não há lugar para comprá-las, é preciso trazê-las de casa. Essas regras vão ficando claras à medida que o interessado se torna um freqüentador assíduo, momento em que ele passa a ser identificado como um semelhante pelos membros da roda. Utilizando conceitos emprestados da antropologia, se poderia dizer que esse freqüentador assíduo torna-se um ‘de dentro’, isto é, passa a pertencer àquele grupo relativamente fechado e a comportar-se de acordo com suas regras pré-estabelecidas. A contrapartida aos ‘de dentro’ são os ‘de fora’, isto é, aqueles que não conhecem os procedimentos particulares e que não são reconhecidos pelos ‘de dentro’ como parte daquele grupo (MAGNANI; SOUZA, 2007).

De acordo com os próprios músicos, a roda é o melhor local para a prática do choro, devido às condições descritas anteriormente. O jornalista Luiz Felipe de Lima<sup>133</sup>, em seu artigo *Choro: Aprenda você mesmo*<sup>134</sup>, publicado em 1996 na revista *Roda de Choro*<sup>135</sup>, descreve a importância da roda no aprendizado e na prática do chorão:

...ousou supor que a roda ainda seja, por excelência, o espaço do choro. Tocando em conjunto, experimentando, criando cumplicidade com outros músicos, agüentando o chato que inevitavelmente vem pedir para tocar aquela, muitas vezes no meio de um grande burburinho, tocando pela primeira vez um choro do qual só se sabe o tom (anunciado com a maior displicência pelo solista), é assim que se pode capturar de forma mais plena a essência do choro. Mesmo que se vá partir para outras experimentações, para a pesquisa de linguagens, é importante passar pela roda – um acontecimento, aliás, para além de musical (LIMA, 1996, p. 15).

As regras de conduta que devem ser seguidas pelos freqüentadores tornam a roda de choro o ambiente ideal para a prática dos chorões. Muitos deles se apresentam em bares e restaurantes para garantir seu sustento, mas não gostam da experiência, pois o público desses locais muitas vezes não está totalmente interessado em ouvir música:

---

<sup>133</sup> Luiz Felipe de Lima. Jornalista, Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ, pandeirista e violonista carioca.

<sup>134</sup> Ver LAUS, Egeu; FERRARI, Rodrigo, eds. *Revista Roda de Choro*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Gráfica Minister, patrocínio Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1995.

<sup>135</sup> Revista Roda de Choro. Publicação independente sobre o gênero, que circulou entre os anos de 1995 e 1996. Editada por Egeu Laus e Rodrigo Ferrari, com a colaboração da Prefeitura do Rio de Janeiro, da RioArte e da Secretaria Municipal de Cultura do Rio.

sempre surgia alguma coisa, um cachezinho aqui, cachezinho ali, tocava acompanhado um cantor, uma cantora, tocava em barzinhos ou em lugares diferenciados. Como diz o Isaías, o bar não é o lugar exato para tocar choro, choro é uma coisa muito especial que tem que tocar em uma sala fechada, pra alguém que vai disposto a ouvir, mas infelizmente hoje em dia, onde você ouve... quer ouvir música brasileira boa? Vai pros botecos. É onde o pessoal se reúne e vai tocar, ganha, tem muita gente vivendo ou sobrevivendo de música tocando nos botecos. E eu também faço isso, porque não? (SIMÃO, 2009).

A roda, apesar de ser um espaço com regras próprias, não constitui um universo fechado. No entanto, por possuir essas regras, que são desconhecidas da maioria, passou a ser vista como um ambiente secreto, sendo descrita por alguns como uma espécie de ‘maçonaria’. O músico Marcus Ferrer<sup>136</sup>, em seu artigo *Uma música dinâmica e aberta*<sup>137</sup>, descreve o preconceito que a roda de choro e conseqüentemente o próprio gênero sofrem, quando essa visão equivocada é utilizada:

...o choro é uma música diferente (ou deveria dizer especial) e que não é qualquer um que sabe tocar. Se, por um lado, isso é uma grande verdade, por outro, não deveria ser usado como discriminação, como uma espécie de informação secreta só conhecida dos iniciados. Aliás, essa maneira excludente de falar pode ser observada em outras expressões como: ‘o músico, para entrar em uma roda de choro tem que ser muito bom’; ‘chorão bom mesmo é improvisador nato’; ‘é uma música de cobras criadas’ (FERRER, 1996, p. 14).

Alguns chorões antigos, porém, realmente pensavam a roda de choro como um espaço para poucos escolhidos, com regras rígidas e inflexíveis. O caso mais notório dessa aversão pela novidade e pela improvisação foi o do músico Jacob do Bandolim. Para ele, o choro deveria ser tradicional, sem espaço para inovações. De personalidade forte, Jacob proibiu alguns músicos que o desagradavam de ir à sua casa ou às rodas freqüentadas por ele. Uma das vítimas desse preconceito foi o violonista Israel de Almeida, que por sua experiência tocando Bossa Nova, foi discriminado por Jacob e por outros chorões, na roda promovida por Antonio D’Auria:

---

<sup>136</sup> Marcus Ferrer. Integrante dos grupos Nó em Pingo D’Água e Orquestra de Cordas Brasileiras. Pós-graduado em Composição pela Escola de Música da UFRJ.

<sup>137</sup> Ver LAUS, Egeu; FERRARI, Rodrigo, eds. *Revista Roda de Choro*. Vol.3. Rio de Janeiro: Gráfica Minister, patrocínio Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1995.

Ele nem era aceito no conjunto. Porque ele estava muito envolvido com bossa nova, então tinha aquele trejeito de bossanovista, aquela puxadinha de violão de bossa nova, então o pessoal não gostava muito dele. Aí não teve jeito, quando faltou violão mesmo (...) então, tiveram que engolir o Israel (...). (O Jacob) tirou o Israel da roda de choro uma vez, por causa dos acordes modernos que ele fazia lá. Pediu pro D'Auria para não deixar mais o Israel frequentar a casa dele. Pelo menos quando ele estivesse presente. Ele era duro (ALMEIDA, 2007).

O Clube do Choro de São Paulo não concordava com esse posicionamento fechado e preconceituoso. A missão do Departamento de Arquivo e Memória era resgatar o choro, com o objetivo maior de contribuir com a evolução do gênero. Ficou claro que essa evolução não se daria se o choro permanecesse estático, sem modificações, e fosse tocado na década de 1970 da mesma maneira que acontecia há cem anos. A polêmica inovação *versus* tradição sempre esteve presente durante o chamado ‘boom’ do choro. O Clube decidiu tomar partido daqueles que buscavam a inovação, e o maior sintoma dessa forma de pensar foi a escolha do maestro Benjamin Silva Araújo para o posto de presidente da entidade. Araújo e seu *Choro Cromático* causaram escândalo entre os tradicionalistas durante o primeiro Festival de Choro da Rede Bandeirantes<sup>138</sup>.

O Clube resolveu quebrar com esse olhar preconceituoso, organizando rodas de choro em sua sede e nas casas de seus membros. Nessa rodas, todos eram bem vindos e havia a interação entre músicos tradicionais e iniciantes, o que era considerado uma espécie de escola informal<sup>139</sup>. Inicialmente essas reuniões eram realizadas no Sindicato dos Jornalistas, mas depois de certo tempo passaram a acontecer também nas casas de membros do clube. Seguindo o formato tradicional das antigas rodas, havia comida e bebida, geralmente preparada pelas esposas dos membros do Clube. Rosaldo Diniz era um dos que abria sua casa para os chorões, promovendo rodas que entravam pela madrugada:

Esse Rosaldo, a gente conheceu no Clube do Choro. E o Rosaldo tinha por hábito levar os conjuntos de choro na casa dele, ele morava ali em Moema, tinha uma casa muito bonita, e ele gravava, ele gostava muito de cantar. E as filhas também. Ele tinha duas filhas gêmeas, eu tenho fotos delas em algum lugar... E no Teatro Municipal, na apresentação, elas cantaram com a gente, cantaram ‘Lamento’ (SIMÃO, 2009).

---

<sup>138</sup> Para maiores informações, ver Capítulo II, no tópico Festivais da Bandeirantes.

<sup>139</sup> Para maiores informações, ver Capítulo II, no tópico Grandes objetivos: o Programa de Rádio, a Escola de Choro.



Outro membro do Clube, Gilberto Périgo, cedeu por várias vezes a sua casa para a realização dessas reuniões. O diferencial estava no fato de Périgo gravar esses saraus, que ficavam documentados e eram incorporados ao acervo do Departamento. Sua esposa, Elisa, era a responsável pela comida nessas ocasiões:

E quando ele (Canhoto da Paraíba) vinha também, ele ligava pro Guta de madrugada e a Elisa fazia a comida que ele queria, ela perguntava ‘o que você quer?’ e ela fazia para ele. Era pior que restaurante, porque no restaurante ele já se esbaldava quando ia com os amigos, e quando ela fazia o que ele queria, então... Ele voltava inchado! (SIMÃO, 2009).

A criação desse ambiente propício e agradável para os chorões aponta para a característica afetiva que permeava as ações do Clube. Apesar de focar sua atuação no trabalho de ‘resgatar o choro das sombras’, isto é, preservar a memória musical paulista dando visibilidade a compositores e intérpretes esquecidos pela mídia, os membros do Clube pretendiam que essas ações tivessem mais profundidade e melhorassem as relações humanas ao seu redor:

E não era bem pra conversar, discutir nada, era para que as pessoas não se afastassem, um pouco aquele poema do Carlos Drummond, “Não vamos nos afastar muito, se a gente está junto o medo diminui”. Juntos a gente tem menos chance de errar (...) essa coisa de reunir a pessoas, ainda que fosse em torno de futebol ou do clube do choro, ou do centro acadêmico ou de uma escola de samba, tinha esse sentido, essa estratégia, do ponto de vista político, contra o isolamento, a solidão, o desespero, droga, irracionalismo (SILVA, 2007).

As ações de pesquisa eram complementadas com a vivência ao lado de grandes músicos e eram uma forma de lazer para todos os envolvidos:

...as pessoas se envolveram também. Também tem um lado político. Era um momento em que a gente estava na ditadura militar, eu sinto um pouco assim: pós-herzog, para os jornalistas principalmente, a gente precisava desanuviar um pouco, e o choro, o encontro e a pesquisa eram uma forma de... ‘Estamos resgatando a história da música brasileira, um pouco da cultura brasileira, e a gente ainda está se divertindo’. (VITTA, 2008).

O Departamento de Arquivo e Memória procurou ter uma visão mais ampla do fenômeno choro, buscando descobrir sobre a vida, as particularidades de cada músico, seu papel dentro da sociedade e do entorno em que sua música foi composta. A pesquisa

não se baseava apenas na compilação de obras. Ia além, procurando examinar o contexto em que se desenvolveram a vida e a carreira de compositores e intérpretes antigos, levando em conta seu momento histórico. Provavelmente agindo através do instinto, os pesquisadores do Departamento abordaram o choro paulista sob um olhar antropológico, no qual

...a música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade (PINTO, 2001, p. 223).

É importante notar que o exame mais profundo sobre o objeto de pesquisa é uma das preocupações da etnomusicologia atual. Ela distanciou-se da musicologia de preocupações apenas analíticas, procurando examinar a música inserida em seu contexto social e o intercâmbio gerado pela sua existência nesse meio. Enquanto para a musicologia “clássica” o fenômeno musical pode ser examinado apenas através de seus elementos constituintes, tais como harmonia, melodia, fraseados etc, esses elementos precisam ser extrapolados quando se estuda a música sob um enfoque antropológico-etnomusicológico. Música é um fenômeno social e só existe quando inserida em um universo cultural particular, dentro do qual ela tem função específica, seja ela ritualística, música para o trabalho ou simplesmente para o lazer. Daí o interesse em estabelecer relações entre a produção do som ‘culturalmente organizado’ pelo homem (BLACKING, *in* PINTO, 2001, p. 224), a cultura onde essa produção se dá e as ações de seus produtores. De acordo com o antropólogo Alan P. Merriam, a música é uma organização dos sons que possibilita a comunicação e o intercâmbio entre o indivíduo e seu grupo:

A música é o único fenômeno humano que existe apenas em termos de interação social; ela é feita por pessoas para outras pessoas, e é um comportamento aprendido. Ela não existe e não pode existir apenas por si mesma; há que existir sempre seres humanos fazendo algo para produzi-la. Em resumo, a música não pode ser definida apenas como um fenômeno sonoro, porque envolve o comportamento de indivíduos e de grupos de indivíduos, e sua organização particular demanda a concordância social de pessoas que decidem o que ela pode ou não pode ser (MERRIAN, 1964, p. 27).

Ao recriar a roda, os membros do Clube que não eram chorões tradicionais passaram a ter comportamentos e agir pelas regras particulares que envolviam a prática

do gênero. Tornaram-se atores dessa ‘concordância social’ e definiram qual seria o perfil do choro e das rodas promovidas por eles. Essas rodas-entrevista trouxeram de volta a sociabilidade particular do choro: comida, bebida, boa conversa, troca de informações e boa música. Através desses encontros, muitos chorões tornaram-se amigos dos jornalistas fundadores do Clube, o que proporcionou depoimentos mais espontâneos do que se os mesmos tivessem sido colhidos em um ambiente não musical ou desagradável aos músicos. O maior exemplo desse tipo de amizade e intercâmbio aconteceu durante a reunião que resultou na gravação da entrevista com Paulinho da Viola e Canhoto da Paraíba, na casa de Gilberto Périco.

Os dois músicos tinham vindo a São Paulo para o *show* no Teatro Municipal que marcou o lançamento do Lp de Canhoto da Paraíba e a posse da diretoria eleita do Clube. A entrevista-roda foi gravada no dia 04 de outubro de 1977 e durou praticamente a noite toda. Paulinho e Canhoto da Paraíba tocaram, conversaram entre si e com os jornalistas, deram exemplos musicais e contaram anedotas, cercados por outros membros do Clube. Apesar do clima informal, Canhoto e Paulinho transmitiram aos jornalistas informações preciosas sobre suas vidas e suas carreiras. Canhoto, por exemplo, contou sobre sua formação musical, que começou na cidade de Princesa, PB, onde ele nasceu. Atuou como coroinha e que tornou-se conhecido como o ‘menino do sino’ depois que resolveu compor melodias utilizando o carrilhão da igreja local, entre outras histórias. Paulinho, por sua vez, falou sobre sua vivência nas rodas de choro do Rio de Janeiro, em especial a de Jacob do Bandolim. Apesar de seu pai, César Faria, ter sido violonista do conjunto Época de Ouro, que acompanhava Jacob, Paulinho era conhecido na grande mídia apenas como um sambista e violonista; seu lado ‘chorão’ não era lembrado com frequência.



*Sergio Gomes (Serjão) entrevistando Paulinho da Viola (1978). Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.*

Assim como Paulinho e Canhoto da Paraíba, diversos músicos, como Tia Amélia, João Dias Carrasqueira, Aymoré e o conjunto Entre Amigos participaram das rodas-entrevista. O departamento colheu depoimentos e gravou música produzida por esses autores, mas as reuniões promoveram uma relação muito mais profunda entre os músicos e os membros do Clube. A amizade e os laços criados nessas ocasiões persistem até os dias de hoje, em muitos casos. Em 1997, Canhoto da Paraíba esteve em São Paulo para promover seu Cd, mas não trouxe violão. Oswaldo Luiz Vitta, Luiz Nassif e Gilberto Périgo, todos membros do Clube, juntaram suas economias e compraram um violão Gianninni para o músico:

...eu fui lá ver o show e ele pegou o violão do César (Faria) no palco. Eu pensei, não é possível que esse cara está sem violão! Fui lá no camarim e perguntei, ele falou: 'Curinguinha, não tenho violão não, eu quero um Gianninni'. Aí eu liguei pro Nassif e o Gilberto, falei, vamos comprar um violão para esse cara! Daí fomos na loja, o cara mandou fazer para ele um violão específico, com o formato ao contrário, canhoto. Aí fizemos a vaquinha e compramos o violão (VITTA, 2008).



*Exemplo dos laços de amizade criados pelo Clube: Olavo Rodrigues Nunes, Oswaldo Luiz Vitta e Canhoto da Paraíba, na casa de Gilberto Périgo, em 1978. Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.*

Outro exemplo da preservação desses laços de amizade foi a festa em homenagem a Serjão. No mês de setembro de 2008 foi comemorado, no auditório da Cinemateca Brasileira em São Paulo, o aniversário de 59 anos de Sergio Gomes da Silva, o Serjão. Diversos músicos participantes do Clube do Choro, tais como Francisco Araújo, Isaías do Bandolim, Israel, Zequinha do Pandeiro e Marcos do Violão estiveram presentes, sem receber cachê, apenas para homenagear o amigo. Nessa data conhecemos o percussionista Guta do Pandeiro, que ao saber que essa dissertação estava sendo escrita, nos recebeu em sua casa um dia depois do Natal, durante suas férias, e nos cedeu todo o material que coletou sobre o Clube e o choro paulistano desde 1977.

Todos esses fatos não seriam possíveis se os laços criados pelo Clube do Choro não fossem fortes o suficiente para resistir aos trinta anos passados desde o fechamento da entidade. O Departamento de Arquivo e Memória procurou revitalizar o choro e redescobriu pessoas e músicas que não tinham espaço no rádio e na televisão, na década de 1970. Porém, foi além dessas propostas. Recuperou a auto-estima desses músicos, deu a eles oportunidade de mostrarem sua música para o grande público e proporcionou

um espaço de convivência e troca que não apenas modificou as carreiras dos envolvidos, mas também suas vidas.

## CAPÍTULO IV

### O CLUBE ENCERRA SUAS ATIVIDADES

#### 4.1. 1979: o Clube em declínio

Em 03 de dezembro de 1978, o Clube do Choro mudou-se para sua nova sede, na Rua Conselheiro Carrão, 161, no bairro do Bixiga. Apesar de ter sido palco de inúmeras rodas e da primeira Rua do Choro de São Paulo, a sede da Al. Jaú, 2000, teve de ser abandonada, pois o valor do aluguel tornou-se insustentável para o Clube, que precisou procurar um novo local para se estabelecer. A solução foi a mudança para uma casa azul, na Rua Conselheiro Carrão. Uma casa antiga, espaçosa e que poderia abrigar rodas de choro e eventos musicais diversos, com um aluguel de valor mais baixo.

Pouco foi alterado no desenvolvimento do trabalho do Clube, com a mudança para a nova sede. Os *shows* em casas noturnas da cidade, tais como o Quincas Borba, Café Paris e o Bar Latino Americano prosseguiram como antes. Os sócios continuaram a se reunir aos domingos para tocar com os amigos, e os espetáculos no Teatro São Pedro, na Barra Funda, aconteciam normalmente. O Clube pretendia conquistar mais espaços para o choro na cidade. Propostas de apresentações foram mandadas para teatros como o TUCA<sup>140</sup>, Teatro Municipal, Cultura Artística<sup>141</sup> e Teatro Pixinguinha<sup>142</sup>.

Porém, durante o ano de 1979, o Clube começou a perder sua força. Enquanto nas primeiras reuniões do Clube o jornalista Sergio Gomes da Silva informava sobre a presença de cerca de cem pessoas, as reuniões realizadas em 1979 passaram a contar com cada vez menos sócios. O número de participantes foi diminuindo gradativamente, com o passar do tempo. Alguns fatos podem ter levado a esse processo de diluição: o esvaziamento do *'boom'* do choro; a debandada de grande parte dos sócios; o afastamento do diretor do Clube, maestro Benjamin Silva Araújo, por motivo de doença; a frustração de alguns sócios com a falta dos créditos no Lp de Armandinho Neves; a não realização do segundo projeto fonográfico, o disco *Garoto e Seus Garotos*;

---

<sup>140</sup> Teatro da Pontifícia Universidade Católica, PUC, localizado na Rua Monte Alegre, no bairro de Perdizes, SP.

<sup>141</sup> Teatro da Sociedade Brasileira de Cultura Artística, situado na Rua Nestor Pestana, centro de São Paulo. No ano de 2008 foi destruído por um incêndio. Aguarda reconstrução no mesmo local.

<sup>142</sup> Teatro Pixinguinha. Localizado na R. Dr. Vila Nova, 246, 2º andar, no bairro da Consolação, em São Paulo. Foi desativado durante a década de 1980.

o sucesso alcançado por diversos grupos projetados pelo Clube, que não podiam mais comparecer aos compromissos com a organização.

O ‘boom’ do choro ocorreu na segunda metade da década de 1970, após o lançamento do Lp *Memórias 2 – Chorando*, de Paulinho da Viola. Esse fenômeno consistiu no redescobrimto, por parte da grande mídia brasileira, de uma grande quantidade de grupos de choro que estavam no anonimato. Conforme discussão apresentada no Capítulo I, não é possível falar sobre ‘renascimento do choro’, uma vez que o gênero não estava morto ou extinto. Apesar de não ter espaço no rádio ou na televisão, o choro continuava vivo e o mapeamento feito pelo Movimento pela Criação do Clube do Choro, em 1976, revelou a existência de cerca de quarenta grupos em atividade na cidade de São Paulo e arredores. O processo repetiu-se nas demais cidades brasileiras e o choro tornou-se um dos gêneros musicais mais tocados. Os músicos de choro passaram a ter muito trabalho:

Eu era muito organizado, por isso anotei quase todos os shows que fizemos naquela época. Desde 1977 até 1979, época do Clube do Choro. E tinha muitos compromissos, porque o choro virou uma espécie de moda. Não anotava tudo, porque tinha semanas em que a gente tinha três compromissos, uma vez a gente foi tocar em uma mansão no Morumbi... (SIMÃO, 2009).

Apesar de provocar um aumento da oferta de trabalho para os músicos de choro, o ‘boom’ teve uma consequência negativa. O choro passou a ser explorado comercialmente de forma indiscriminada por parte das gravadoras de discos. Muitas delas recuperaram gravações de chorões antigos, que foram relançadas com objetivos exclusivamente comerciais, apostando na ignorância do grande público com relação ao gênero. Esse tipo de lançamento oportunista foi comentado na reportagem *Um exemplo do que foi o som de mestre Jacob do Bandolim*, do *Jornal do Bairro* de 02 de abril de 1975, assinada por MJR. A matéria falava sobre o Lp *Ao mestre Jacob do Bandolim com saudade*, e comentava esse tipo de exploração de gravações antigas por parte de empresas de gravação, interessadas em lucro fácil. A matéria dizia que o consumidor desatento poderia ser enganado pela capa do disco diversas vezes:

O disco, com 14 dos melhores momentos da carreira de Jacob, é comprometido pela capa que nitidamente quer enganar o comprador desavisado. A começar pela colocação destacada de um selo “Disco de Ouro” que confere ao disco o status (que ele oficialmente não tem) do prêmio que não recebeu. E continuando pela indicação de Estéreo, quando o correto seria ‘eletronicamente recanalizado para estéreo’, já que as



gravações são anteriores a 68 e o uso de gravações estereofônicas só é regular no Brasil a partir de 1970. A capa tenta ainda enganar o comprador ao omitir as datas e dados das gravações originais, essenciais num disco-documento (MJR, 1975).

Esse tipo de estratégia comercial foi largamente usada pelas gravadoras desde 1975, quando o ‘boom’ começou. Em pouco tempo, uma série de títulos foi recuperada e relançada, o que gerou um excesso de gravações de choro e a conseqüente saturação do mercado. Algumas publicações chegaram a considerar o ‘boom’ uma moda, imposta ao público pelas gravadoras. O *Jornal da Tarde* de 21 de junho de 1979 trazia uma reportagem com o título *A moda passou, mas o cultivo do choro continua. Nos bastidores*. Esse título mostra que parte dos órgãos de imprensa percebia o chamado ‘renascimento do choro’ como um fenômeno criado artificialmente pelas próprias gravadoras, interessadas em vender mais discos.

Essa saturação, provocada pelo lançamento de muitos títulos de choro em um pequeno espaço de tempo, levou à exaustão do mercado. A reportagem do *Jornal da Tarde* dizia ainda que Paulinho da Viola havia previsto esse processo de apropriação mercadológica do choro pelas empresas de gravação:

Paulinho da Viola foi profético em suas previsões quando se tornou o sócio n. um do Clube do Choro de São Paulo: ele disse que iria haver um “boom” do choro, mas que não duraria muito e que, caberia ao Clube trabalhar para que em a moda passando, o choro não fosse esquecido. O “boom” praticamente terminou. As gravadoras deixaram de colocar enxurradas de discos de choro no mercado.

Muitos jovens que antes consumiam música brasileira passaram a ouvir choro, mas aos poucos foram se desinteressando do gênero, devido ao excesso de exposição a ele. Isso refletiu na diminuição do número de sócios do Clube do Choro. A reportagem *Chorava-se: o Clube do Choro às voltas com a implosão do boom*, publicada na *Revista Veja* de 11 de julho de 1979, mostrava que uma das razões para a desistência de grande parte dos sócios do Clube era essa exaustão do mercado e o cansaço do público com relação ao gênero:

As razões para tal debandada, porém, não podem ser atribuídas exclusivamente à inoperância do Clube. Elas se confundem com a própria implosão do *boom* que o criou. Passada a euforia, nada mais natural que desaparecessem os adeptos de última hora (...) Venenos à parte, também a constatação de que o bom choro exige uma técnica bastante apurada fez com que muitos novos adeptos desistissem do gênero.

Os chorões antigos continuaram fortemente ligados ao Clube. Em muitos casos, porém, as atividades do Clube proporcionaram um aumento significativo no número de *shows* para os regionais, o que inviabilizava a presença de seus membros nas reuniões semanais da diretoria e dos departamentos. Alguns grupos surgidos dentro do Clube ou divulgados inicialmente pela entidade, tais como o Premeditando o Breque e o Bendegó, conquistaram espaço na mídia, o que permitiu o desenvolvimento de suas carreiras. Com muitos compromissos, esses grupos acabaram se afastando do Clube:

E mesmo a turma nova, que naqueles dois anos estava aglutinada, cada um partiu pra um lado. O Premeditando já tinha carreira, já era famoso. O Bendegó já tinha tocado com o Caetano, Chico Araújo já estava decolando para fazer carreira própria... O Swami montou outros grupos, tocou no Sossega Leão, o Skowa também, os caras partiram para outras coisas, porque também aquilo teria que ter uma renovação. Mas o Isaías continuou tocando, não deixou de tocar nunca, enquanto o D'Auria estava vivo tocou na casa dele (VITTA, 2008).

Outra razão para a chamada 'debandada' dos sócios do Clube foi a doença cardíaca do maestro Benjamin Silva Araújo, presidente da organização. O *Diário de Pernambuco* de 15 de agosto de 1979 traz um pequeno depoimento de Araújo e informa que o maestro passou uma temporada em Recife, seguindo conselhos médicos. Araújo tinha cerca de 75 anos quando assumiu a presidência, mas foi obrigado a se afastar do Clube quando sua saúde piorou. A presença do presidente sempre foi vista pelos sócios como um elemento aglutinador, devido às boas relações que Araújo tinha com os chorões mais antigos e sua abertura ao diálogo com os sócios mais novos:

Quando a gente começou a conviver com ele, ainda lá no Sindicato, eu, o Serjão e tantos outros achamos: 'Esse é o cara'. Ele é que tinha que ser, porque era respeitado, senhor, andava de boina e guarda-chuva, conhecia toda a história do choro e da música brasileira, simpático, agregador, não era vaidoso... E ele acaba se transformando no primeiro presidente (VITTA, 2008).



*O presidente do Clube do Choro, Benjamin Silva Araújo (1978). Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.*

O afastamento de Araújo fez com que muitos sócios não percebessem mais esse elemento agregador, o que enfraqueceu seus vínculos com o Clube. Na segunda metade de 1979 os sócios foram desobrigados de pagar mensalidades, uma vez que muitos deles já não cumpriam com suas obrigações para com o Clube. A diretoria achou justo não cobrar mais mensalidades, uma vez que o Clube não estava conseguindo oferecer tantas vantagens aos seus sócios.

Durante a doença de Araújo, o cargo de presidente foi oferecido ao cartunista e pesquisador Miécio Caffé. Caffé era um profundo conhecedor e possuía uma grande coleção de discos de música brasileira, o que fazia dele uma personalidade imbuída do espírito de pesquisa e resgate, que fez parte da filosofia de trabalho do Clube desde a sua fundação. Caffé não chegou a assumir a presidência porque o Clube, envolvido em inúmeras dificuldades, fechou suas portas no final de 1979.



*O cartunista Miécio Caffé na casa de Olavo Rodrigues Nunes, em 1979. Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.*

Apesar da diminuição do número de sócios, o Clube continuava trabalhando. As rodas de choro continuavam acontecendo aos domingos, assim como os *shows* em bares ligados ao Clube. O Departamento de Arquivo e Memória continuava colhendo depoimentos de músicos e a Diretoria tentava levar adiante os projetos fonográficos. O Clube possuía dois objetivos principais no ano de 1979. O primeiro deles era a implantação da Escola de Choro, que funcionaria na nova sede<sup>143</sup>. O projeto foi lançado no ano anterior, mas o Clube não havia conseguido organizá-lo e colocá-lo em prática. A diretoria esperava que, com a mudança para a Rua Conselheiro Carrão, o Clube conseguisse levar a idéia adiante. A reportagem *Uma escola, a meta do Clube do Choro*,

---

<sup>143</sup> Para informações detalhadas, ver Capítulo II.

publicada no jornal *O Estado de São Paulo* de 21 de junho de 1979, traça um perfil da futura escola:

A escola é, atualmente, a grande meta dos sócios do Clube do Choro Paulista. É uma tentativa de reunir todo o pessoal que toca os diversos instrumentos da Música Popular Brasileira para que, entre os mais experientes, possa haver um intercâmbio de novas técnicas, enquanto os iniciantes recebem aulas de aperfeiçoamento. A sede será instalada onde hoje está o Clube do Choro (Conselheiro Carrão, 161) e deverá contar também com um bazar de discos e fitas, além de material de pesquisa sobre o choro, principalmente de músicos esquecidos no país e que deixaram grande quantidade de documentos e obras inéditas.

A Escola pretendia formar músicos de choro com conhecimentos teóricos e práticos, utilizando uma abordagem informal. Parte das aulas seria dada na forma de *workshops* com músicos veteranos, que passariam seus conhecimentos aos iniciantes da mesma maneira que acontecia nas tradicionais rodas de choro: o músico mais experiente tocaria e seria imitado pelos estudantes. O engenheiro Gilberto Périgo, o pesquisador Olavo Rodrigues Nunes e o jornalista Oswaldo Luiz Vitta, o Colibri, foram encarregados de escrever um projeto, no qual as despesas para a implantação e manutenção da escola seriam descritas minuciosamente. Esse projeto seria apresentado à Secretaria Municipal de Cultura, na esperança que esse órgão se dispusesse a patrocinar a criação da Escola. O Clube estava em negociação com a Secretaria quando encerrou suas atividades.

Paralelamente à criação da escola, a organização de um grande *show* para a comemoração do segundo aniversário do Clube foi a grande prioridade das reuniões dos membros do Clube, realizadas no primeiro semestre de 1979. Tentou-se novamente fazer a festa no Teatro Municipal, mas devido à agenda do teatro isso não foi possível. A diretoria passou a buscar outros espaços e a contatar músicos para se apresentar na ocasião. Depois de algumas reuniões, ficou decidido que o aniversário de segundo ano do Clube seria comemorado no teatro Pixinguinha, um pequeno teatro localizado na Rua Doutor Vila Nova, 246, 2º andar, no bairro da Consolação.



*O pianista Arthur Moreira Lima no show de segundo aniversário do Clube (1979). Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.*

Apesar do Teatro Pixinguinha não ter a mesma pompa do Teatro Municipal, a diretoria do Clube estava confiante que esse seria um grande espetáculo de choro. O aniversário do Clube deveria ser comemorado em maio, mas devido a dificuldades de agendamento, o *show* foi realizado no dia 25 de junho de 1979. O pianista Arthur Moreira Lima havia se associado ao Clube alguns meses antes, e seu nome foi divulgado como maior atrativo da festa:

Arthur Moreira Lima é pianista erudito, mas nunca se desligou do choro. Já gravou dois discos com músicas de Ernesto Nazareth e foi sócio fundador do Clube do Choro do Rio de Janeiro, em 1975 (...) Dois anos depois, foi fundado o de São Paulo, mas foi só a partir do mês passado que Arthur começou a se dedicar a ele. Agora, vai tocar no show sem receber cachê. Assim que ele entrar em cena, seu piano terá acompanhamento de Israel e Isaiás, do Conjunto Atlântico, em duas músicas. Depois, tocará algumas obras de Nazareth e terminará sua participação com Choro de Mãe, de Wagner Tiso<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> Reportagem *A moda passou, mas o cultivo do choro continua. Nos bastidores*. Publicada no *Jornal da Tarde* de 21 de junho de 1979. Matéria não assinada.

Moreira Lima foi a atração principal da noite. Além dele, houve apresentações dos violonistas Celso Machado e Francisco Araújo, dos grupos Isaiás e seus Chorões e Pacífico, da flautista Ivone Melo e de Inácio do Cavaco. O *show* de comemoração do segundo aniversário tinha como objetivo arrecadar fundos para a realização dos projetos do Clube, tais como a fundação da escola, a produção de um novo LP sobre o músico Garoto e a publicação de *songbooks* de choro. Esse foi um grande diferencial com relação aos espetáculos anteriores. Enquanto nos *shows* do Teatro Municipal e na Rua do Choro o objetivo era comemorar a existência de um espaço para a música instrumental, no segundo aniversário o Clube promoveu o *show* visando a arrecadação de fundos. Isso demonstra que, sem o pagamento das mensalidades dos sócios, o Clube passava por dificuldades financeiras, que ameaçavam a continuidade de seus projetos.



*O show de segundo aniversário do Clube (1979). Na flauta, Ivone Melo; no violão, Francisco Araújo; no cavaquinho, Inácio do Cavaco. Fonte: Acervo 'Oswaldo Luiz Vitta'.*

O *show* de aniversário conseguiu arrecadar dinheiro suficiente apenas para o pagamento do aluguel da sede durante os meses de agosto e setembro de 1979. Os músicos cederam seus cachês, mas ainda assim a arrecadação não conseguiu contemplar todos os projetos do Clube. A entidade começou a procurar por patrocínios e incentivos do governo, sem os quais não poderia continuar. A regularização da situação fiscal do Clube tornou-se um problema que necessitava de solução imediata e passou a ocupar todas as pautas de reuniões realizadas em 1979. Os sócios esperavam conseguir ajuda da

Secretaria Municipal de Cultura ou de outros órgãos do governo, por intermédio do pianista Arthur Moreira Lima:

Planos, pelo menos, é que não faltam à diretoria do Clube, e a participação efetiva de Arthur Moreira Lima poderá, até, despertar a atenção de entidades oficiais para fornecer apoio ao Clube<sup>145</sup>.

Porém, a participação do músico junto ao Clube limitou-se à realização de shows. Anotações da reunião do dia 23 de julho de 1979 demonstram um certo rancor por parte da diretoria com relação ao músico, quando dizem que ele ‘não veio. Foi faturar 120 mil em Rio Preto’<sup>146</sup>. Sem condições financeiras, o Clube passou a contar com esforços individuais de seus membros para a realização de shows e pesquisas:

Só que o problema é esse que eu te falei, cada um tinha uma obrigação, teu pai (Olavo Rodrigues Nunes) tinha filhos, eu depois casei e tive filhos, o Gilberto também. Cada um tinha seus problemas pessoais e financeiros (...) não dava para conciliar. Simplesmente isso. A gente usava os finais de semana. Pega o seu pai e sua mãe, eu e a Silvia, ainda namorando, para ir lá pro Rio de Janeiro, de trem, para entrevistar o Radamés Gnattali para uma pesquisa do Garoto...E ficar o final de semana lá? Era muito complicado. Para pegar o Gilberto com o gravador, ir na casa de não sei quem no Rio de Janeiro para pesquisar... (VITTA, 2008).

Uma pequena parte da diretoria do Clube passou a se encarregar da produção de *shows*, da realização de pesquisas, da administração do setor financeiro e da arrecadação de fundos para projetos. Esse acúmulo de funções dificultou ainda mais as atividades do Clube. As anotações das reuniões do segundo semestre de 1979 demonstram que cada vez menos sócios compareciam aos encontros marcados. No dia 16 de junho, compareceram Gilberto Périgo, Oswaldo e Silvia Vitta, Luiz Paulo, Rieko, César e Peninha. No dia 27 de agosto, apenas Oswaldo Luiz Vitta compareceu à reunião. Ele mesmo anotou na semana seguinte: ‘Dia 03 de setembro, Colibri teve que trabalhar’. A diretoria diluiu-se devido aos problemas do cotidiano de cada um e o Clube encerrou suas atividades no final de 1979.

---

<sup>145</sup> Reportagem *A moda passou, mas o cultivo do choro continua. Nos bastidores*. Publicada no *Jornal da Tarde* de 21 de junho de 1979. Matéria não assinada.

<sup>146</sup> Pauta da reunião de diretoria do dia 23 de julho de 1979. Fonte: Acervo ‘Oswaldo Luiz Vitta’.



#### 4.2. O segundo projeto fonográfico: Garoto

Após o lançamento do Lp com obras de Armandinho Neves, o Departamento de Arquivo e Memória começou a pesquisa para a produção do segundo projeto fonográfico do Clube: um lp duplo em homenagem ao compositor e multi instrumentista Garoto, nome artístico de Aníbal Augusto Sardinha. Nascido em 1915 no bairro da Luz, em São Paulo, Garoto chamou a atenção do Clube do Choro por seu talento excepcional e por sua trajetória peculiar. Aos treze anos de idade, em 1927, passou a tocar profissionalmente acompanhando o cantor Paraguaçu, conhecido como ‘O Italianinho do Brás’<sup>147</sup>. No início de sua carreira era chamado de ‘Moleque do Banjo’. Em 1930 conheceu o violonista Aymoré, com o qual formou uma dupla. Tocou em diversos regionais de rádio na cidade, com músicos como Aymoré e Armando Neves. Em 1939 foi para os Estados Unidos com o grupo que acompanhava Carmen Miranda. Lá, tomou contato com o *jazz*, fato que modificaria sua maneira de escrever música e interpretar. Incorporou elementos da música norte americana, estranhos à tradição instrumental brasileira. Por esse motivo, é considerado por muitos como um dos precursores das inovações harmônicas que surgiriam com a Bossa Nova:

Conversamos com o Lucio Alves, que era o cantor da bossa nova e que adorava o Garoto, porque ele era pré-bossa nova, e o Lúcio Alves falou no depoimento, que ele só tocava Lá maior daquele jeito, brumm (imita um acorde). Aí o Garoto mostrou 354 possibilidades de tocar o Lá maior, quer dizer, o jeito dele tocar e a versatilidade dele impressionavam. O Lucio Alves dizia que pra ele, a bossa nova tinha começado com o Garoto (VITTA, 2008).

De volta ao Brasil, Garoto estabeleceu-se no Rio de Janeiro, onde conheceu o maestro Radamés Gnattali. Uma forte amizade nasceu entre os dois, e em 1953 Garoto estreou, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o ‘Concertino n. 2 para violão e orquestra’, composto por Gnattali especialmente para ele. Essa amizade e intercâmbio musical durou até a morte de Garoto, em 1955. O músico ainda formou o Trio Surdina,

---

<sup>147</sup> Roque Ricciardi, Paraguaçu ou Paraguassu. Nascido em São Paulo, em 25 de maio de 1894 e falecido na mesma cidade, em 05 de janeiro de 1976. Aos doze anos já tocava violão em serestas pela cidade. Foi o primeiro contratado da Rádio Educadora Paulista, em 1925. Em 1936 gravou *Luar do Sertão* (Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco) e *Tristeza do jeca* (Angelino de Oliveira). Foi o primeiro cantor paulista a fazer sucesso nacionalmente sem ter que se mudar para o Rio de Janeiro. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977, p. 587.

com Chiquinho do Acordeon e Fafá Lemos<sup>148</sup>. Com Chiquinho, compôs ‘São Paulo Quatrocentão’, grande sucesso que comemorou o Quarto Centenário da cidade de São Paulo em 1953, gravado pela cantora Hebe Camargo. Garoto ainda compôs ‘Gente Humilde’, que recebeu, muito depois, letra de Chico Buarque de Holanda e tornou-se sucesso nacional.

O Departamento de Arquivo e Memória admitiu Garoto como o nome mais importante para o segundo projeto fonográfico do Clube. Foram entrevistados músicos que estiveram próximos a ele em momentos distintos de sua carreira, tais como Lúcio Alves<sup>149</sup>, Radamés Gnattali e Aymoré:

Começamos a pesquisa do Garoto, eu entrevistei o Lucio Alves, o Aymoré, Radamés Gnattali, já era a segunda pesquisa, já preparando, com mais material e a experiência do primeiro disco (...) E o seu pai que conhecia boa parte da obra dele, pela pesquisa (VITTA, 2008).

Outra estratégia usada na pesquisa foi a divulgação do projeto. Devido à presença de grande número de jornalistas entre seus sócios, o Clube conseguia facilmente publicar anúncios sobre seus eventos na imprensa. Notas sobre a pesquisa apareceram em jornais, o que fez com que pessoas interessadas se dispusessem a colaborar fornecendo material ou dando depoimentos sobre o músico:

...e o Clube do Choro começou a receber correspondência de gente que o conhecia, porque a gente anunciava no jornal ‘estamos fazendo agora o Garoto’. Recebemos cartas, de gente que conhecia o Garoto, que mandou fita, recebemos uma de um engenheiro de Catanduva, se não me engano, falando que conhecia o Laurindo Almeida e tinha gravado o Garoto no Rio de Janeiro, num gravadorzinho e tal... O Clube do Choro acabava sendo um ponto de encontro e informação para ajudar a pesquisa (VITTA, 2008).

---

<sup>148</sup> Fafá Lemos, Rafael Lemos Junior. Nascido no Rio de Janeiro em 19 de fevereiro de 1921 e falecido na mesma cidade em 18 de outubro de 2004. Aos nove anos de idade, em 1930, interpretou, como solista, um concerto de Antonio Vivaldi, à frente da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi músico da Orquestra Sinfônica Brasileira e integrou, juntamente com Garoto e Chiquinho do Acordeon, o Trio Surdina. Viajou diversas vezes para os EUA, participando de trilhas sonoras de filmes de Hollywood. Acompanhou Carmen Miranda e gravou discos pela RCA Victor. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977, p. 410.

<sup>149</sup> Lúcio Ciribelli Alves. Nascido em Cataguases, MG, em 28 de janeiro de 1927 e falecido no Rio de Janeiro, em 03 de agosto de 1993. Aos nove anos interpretou *Juramento Falso* (Pedro Caetano) no programa Bombonzinho, de Barbosa Junior. No ano seguinte recebeu, do radialista Silvino Neto, a alcunha de ‘o cantor das multidinhas’, em oposição ao ‘cantor das multidões’, Orlando Silva. Foi fundador do conjunto Namorados da Lua, com o qual gravou *Nós, os carecas* (Arlindo Marques e Roberto Roberti), sucesso do Carnaval de 1941. Gravou em dupla com o cantor Dick Farney. Como solista, foi um dos nomes mais conhecidos da Bossa Nova, interpretando canções de Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Tom Jobim, entre outros. Idem, p. 29.

Por volta do mês de junho de 1979, o Departamento considerou a pesquisa encerrada e passou a organizar o projeto do Lp, que ganhou o nome de *Garoto e Seus Garotos*, um disco duplo. O primeiro Lp, *Garoto*, traria o músico interpretando parte significativa de seu repertório, em gravações recuperadas e remasterizadas. Os responsáveis pela seleção das obras que seriam gravadas foram o violonista Geraldo Ribeiro e o engenheiro Gilberto Périgo, que fizeram a transcrição de algumas faixas para compor um encarte interno do disco. No segundo Lp, *Seus Garotos*, músicos paulistanos ou que atuavam dentro do Clube, tais como Francisco Araújo, Inácio do Cavaco, Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti e Geraldo Ribeiro, interpretariam obras de Garoto, em uma espécie de homenagem ao compositor. Devido à frustração de diversos membros do Clube pela falta de créditos no Lp de Armandinho Neves, a gravadora Clack/Bandeirantes foi descartada do projeto. Era necessário encontrar uma nova empresa parceira para esse lançamento. A gravadora Continental foi cogitada para a produção, e depois de discussões entre os membros do clube, ficou acertado que o projeto seria apresentado à gravadora Eldorado, devido ao seu perfil de incentivadora da música popular brasileira. Aluísio Falcão<sup>150</sup> era produtor da Eldorado e responsável pela seleção do material que a gravadora transformava em disco:

A gente não tinha gostado do primeiro parceiro, que foi a Bandeirantes, por causa do encarte, e a gente tinha esperança de fechar com a Eldorado, que era a gravadora que fazia os melhores projetos de música brasileira, dava uma continuidade ao que o Marcus Pereira tinha feito. O Aluísio Falcão também tinha trabalhado com ele, então era o lugar onde deveria ser feito o próximo disco (VITTA, 2008).

O projeto foi apresentado a Aluísio Falcão, que se encarregou de analisá-lo e dar uma resposta sobre a possibilidade de produção do disco. Nas primeiras semanas de julho de 1979, os membros do Clube envolvidos com o Lp foram chamados por ele para uma reunião. Foram surpreendidos com a negativa da Eldorado em produzir o disco, e também pelo motivo que levou a essa resposta. O violonista Geraldo Ribeiro, que havia participado da seleção de músicas de Garoto, preferiu adiantar-se ao Clube e lançou por outra gravadora um projeto semelhante, no qual ele era o único intérprete. Os membros do Clube sentiram-se profundamente traídos por essa atitude:

---

<sup>150</sup> Aluísio Falcão. Nascido em Pernambuco, foi assessor de Miguel Arraes no Governo do Estado. Produtor da gravadora Marcus Pereira, auxiliou na criação do catálogo fonográfico brasileiro lançado por ela na década de 1970. Em 1979, trabalhava como produtor da Gravadora Eldorado de São Paulo.

E o Geraldo, não entendendo isso, foi lá e gravou inéditas. E o Aluísio Falcão não topou o projeto porque, quando a gente foi levar lá ele falou: ‘tudo bem, mas isso que você está me mostrando não é inédito, porque acaba de sair um disco com essas músicas, do Geraldo Ribeiro’. Aí, o projeto parou, levamos uma bofetada, uma frustração, seu pai (Olavo Rodrigues Nunes), que era o cara que tinha mais relação com o Geraldo, ficou louco da vida, o Gilberto queria bater nele, porque foi dentro da casa dele que eles transcreveram e o Gilberto participou das transcrições. O Gilberto era bom músico e transcrevia também. Muita gente ficou chateada (VITTA, 2008).

As ações do Clube, desde a sua fundação, sempre foram pautadas pela união e por ações colaborativas, “cada um fazendo aquilo que pode” (SILVA, 2007). Por isso mesmo a atitude do violonista foi tão mal recebida e provocou tanta raiva e frustração nos envolvidos com o projeto *Garoto e Seus Garotos*. Tal maneira de agir era inconcebível para a equipe envolvida com o Lp, que sempre acreditou na confiança e na cumplicidade entre seus membros. Os idealizadores do projeto trabalhavam nele durante suas horas de lazer, sem esperar nenhum tipo de compensação financeira. Esse fato, na visão dos membros do Clube, foi um agravante à precipitação de Ribeiro, porque ele se utilizou, sob certo aspecto, de trabalho realizado coletivamente para conseguir projeção individual e vender seu disco.

O episódio do Lp *Garoto e seus Garotos*, somado à frustração provocada anteriormente pela falta de créditos no disco de Armandinho Neves, provocou um grande desânimo e desagregou ainda mais os membros remanescentes do Clube. Sem conseguir realizar o projeto, a diretoria sentiu-se enfraquecida e sem condições de continuar, encerrando os dois anos de atividades do Clube do Choro de São Paulo.

### **4.3. Desvio dos objetivos iniciais: o Bar Clube do Choro**

Um dos objetivos do Clube, desde a sua fundação, foi a promoção de espetáculos de choro com grupos paulistanos que anteriormente tocavam nos quatinhos dos fundos ou nos quintais de suas casas. Essa atitude fazia parte da filosofia de trabalho do Clube, que se baseava no mote ‘vamos resgatar o choro das sombras’, isto é, tornar novamente visíveis na grande mídia os músicos e obras que estavam ‘escondidos’ ou

que não tinham o seu valor reconhecido pelo grande público. Esse resgate envolvia, entre outras ações, a busca de locais para a apresentação do repertório e dos músicos redescobertos pelo Clube.

Utilizando seus contatos profissionais e de amizade, Sergio Gomes da Silva e Oswaldo Luiz Vitta conseguiram inicialmente realizar *shows* no Auditório Vladimir Herzog, espaço do Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo, na Rua Rego Freitas. Outro espaço conquistado por eles foi o Bar do Instituto dos Arquitetos do Brasil, na Rua Bento Freitas. Logo em seguida vieram os bares Café Paris, Quincas Borba e Latino Americano. Alguns teatros, tais como o São Pedro, na Barra Funda, e o Teatro Municipal de São Paulo, também receberam espetáculos promovidos pelo Clube<sup>151</sup>.

Os membros do Clube trabalhavam de forma amadora e não visavam lucros com a promoção de espetáculos. Nos *shows* realizados em bares, toda a renda da bilheteria era utilizada para o pagamento dos músicos. Os valores arrecadados com as apresentações nos teatros eram utilizados na realização dos outros projetos do Clube, tais como a publicação do *Urubu Malandro* ou o lançamento do Lp de Armandinho Neves. Os fundadores do Clube faziam questão de ter um relacionamento de igual para igual com os músicos. Apesar dos diversos cargos e títulos da Diretoria, procurava-se um ambiente democrático e colaborativo, onde cada um contribuía com seu esforço pessoal buscando o bem comum.

Com a debandada de grande parte dos sócios na segunda metade de 1979, esse ambiente começou a se perder e os interesses pessoais passaram a se sobressair aos coletivos, o que levou à desagregação da diretoria e ao fechamento do Clube. Helton Altman<sup>152</sup>, que então era apenas um ajudante de produção no Clube, decidiu abrir um bar no bairro de Pinheiros e batizou-o de Bar Clube do Choro. Apesar do nome do bar e do fato de Altman ter sido sócio do Clube original, o Bar não era uma iniciativa da antiga diretoria. Seus objetivos eram bastante diferentes, assim como sua maneira de trabalhar. Altman tornou-se um empresário e hoje possui diversas casas noturnas nos bairros de Pinheiros e Vila Madalena.

---

<sup>151</sup> Para informações detalhadas ver Capítulo II.

<sup>152</sup> Helton Altman. Nascido em Belo Horizonte, formou-se em Economia pela Fundação Álvares Penteados. Empresário do ramo musical, criou o Bar Clube do Choro e o Vou Vivendo, ambos no bairro de Pinheiros, em São Paulo. Atualmente é dono de diversos bares na região da Vila Madalena. Disponível em [www.milarch.org/artigo/helton-vivendo-para-promover-melhor-mpb](http://www.milarch.org/artigo/helton-vivendo-para-promover-melhor-mpb).

O Bar Clube do Choro foi inaugurado em 1980, na Rua João Moura, 763, em Pinheiros. Para a inauguração, foi programada uma exposição de caricaturas de Miécio Caffé, retratando figuras da música popular brasileira, tais como Carmen Miranda, Elizete Cardoso e outros. O objetivo do Bar, no entanto, era o lucro financeiro. Os sócios fundadores consideraram sua criação um desvio da proposta inicial do Clube:

Enfim, o Helton fez uma exposição do Miécio, e acabou fazendo esse bar lá em Pinheiros, e o bar continuou. E muita gente acha, porque chamava Clube do Choro, que lá era o original. Cometeu alguns erros, usou o logo do Laerte sem permissão, os desenhos do Laerte pro Clube do Choro, que é aquele violão chorando, essa marca era do Laerte. Veja que nós tínhamos também o envolvimento de Laerte Coutinho, um caricaturista, músico, interessado...se você pegar gente dessa área, o Chico Caruso também freqüentava, você pega e vê que esses caras todos estão ligados. E aí se transforma o Clube do Choro. Muita gente confunde essa origem, porque transformaram o clube em um bar, então ele perdeu sua característica (VITTA, 2008).

Enquanto o Clube original tinha um perfil de pesquisa e revitalização cultural, o Bar era um empreendimento comercial. Os *shows*, que muitas vezes haviam acontecido no Sindicato dos Jornalistas ou na sede da Al. Jaú em formato de roda, com a participação de chorões veteranos e iniciantes, passaram a ter formato comercial, com horários definidos e cachês fixos para os músicos. Muitos deles, precisando de trabalho, aceitaram tocar no Bar:

Ele (Helton) tinha muitos contatos do Clube, muita gente do grupo antigo tocou lá, mas aí muitos músicos já estavam dispersos, alguns não gostaram, outros ganharam até dinheiro. Podem até reclamar, mas ganharam dinheiro. E o Helton virou um empresário da noite, até hoje ele é empresário da noite, criou o Vou Vivendo, que virou um espaço de choro e música brasileira... (VITTA, 2008).

Grande parte dos músicos ligados ao Clube do Choro inicial, no entanto, não gostaram da proposta do empresário. Esses músicos sentiam-se parte do Clube do Choro, sentiam que o Clube era um lugar onde podiam encontrar os amigos, tocar, conversar e trocar experiências uns com os outros, numa espécie de sociabilidade particular do choro. Tal fenômeno que não acontecia no Bar, que era apenas um lugar para se apresentar e ganhar dinheiro. Sentindo falta de um ambiente propício à prática de sua música, recusaram-se a se apresentar no Bar, voltando para seus ‘quartinhos dos fundos’:

ele monta aquele troço na João Moura, sem falar comigo nem com o Colibri, nós fomos lá na inauguração, mas era muito caro! Tinha lá uma exposição do Miécio Caffé, nós

estávamos completamente desambientados (...) O nome era Clube do Choro, mas era um nome fantasia, os chorões não se sentiam num clube, os músicos não podiam nem beber lá porque era muito caro, era tudo muito chique (SILVA, 2007).

Devido ao seu perfil amadorístico e à sua maneira peculiar de organizar *shows* e comemorações, o Clube do Choro era um espaço de encontro de amigos, um local de conagração, voltado à pesquisa e à prática de música instrumental. Essa forma de trabalho criou um forte vínculo entre músicos e jornalistas, que se perdeu com a criação do Bar. Enquanto no Clube os músicos e os jornalistas que programavam os *shows* eram amigos, no Bar as relações passaram a ser exclusivamente comerciais, e o empresário tornou-se chefe dos músicos. A antiga diretoria, assim como alguns grupos ligados ao Clube, acreditaram que essa mudança foi uma exploração do trabalho que vinham desenvolvendo há dois anos:

Esse cara simplesmente se aproveitou do nosso trabalho como uma oportunidade comercial. Diferente da gente. Quando alguém ligava lá no jornal pra pedir algum grupo pra tocar em festa, algum lugar, a gente arrumava, e não cobrava, não dava uma de agenciador, a gente era jornalista, não vivia disso. E ele não, quando ele montou o bar, ele tinha uma grana para pagar os músicos, então ele era o PATRÃO dos músicos! E ele agenciava os músicos (SILVA, 2007).

Outro ponto que irritou os antigos membros do Clube e criou grande ressentimento entre eles e Altman foi a apropriação indevida do logotipo do Clube e da figura do Urubu Malandro, ambos criados pelo cartunista Laerte Coutinho. Laerte foi um dos sócios fundadores do Clube e colaborou com a parte gráfica dos programas de apresentações e do jornal *Urubu Malandro* enquanto a associação existiu. O logotipo do violão com uma lágrima, símbolo do Clube, apareceu pela primeira vez na capa do Livro de Ouro do Movimento, em 1976; o Urubu surgiu em 1977, no programa do *show* 'O Choro do Clube'. As duas figuras foram criadas para o antigo Clube do Choro. No entanto, não foram registradas como propriedade do desenhista ou da entidade. Aproveitando-se desse fato, o empresário se apropriou de ambas e utilizou a figura do violão como símbolo e logomarca do Bar. O Urubu apareceu em programas de *shows* e em convites de aniversário. Essa utilização não foi autorizada por Laerte. Algum tempo depois, em 1983, o Bar lançou a chamada 'Primeira Rua do Choro' de São Paulo. Conforme foi discutido no Capítulo II, o Clube já havia criado uma Rua do Choro em

maio de 1978, para a comemoração de seu primeiro aniversário, em frente à sede da Al. Jaú, 2000. O empresário utilizou-se novamente de uma idéia do antigo Clube como se fosse sua, fato que transformou a irritação inicial entre ele e os membros fundadores do Clube em animosidade:

E ele usou, a idéia da Rua do Choro não vai dizer que é dele, a Rua do Choro é idéia do Sergio Gomes. Fechou a rua, é Rua do Choro. Está registrado. Não vamos criar polêmica, mas ele usou muito da experiência que ele teve com a gente, de ver tudo o que a gente fazia. Sempre de forma amadorística, só que ele fez e virou um empresário da coisa (VITTA, 2008).

Helton Altman, por sua vez, afirmou, em depoimento ao site *Tablóide Digital*<sup>153</sup>, que sua intenção, quando criou o Bar, era dar continuidade ao trabalho do Clube, criando um espaço que abrigaria a nova sede da instituição:

Em 7 de abril de 1980, sua paixão pela melhor música instrumental brasileira o levava a transformar o "Clube de Choro" - que havia nascido quatro anos antes (quando o boom nacional por este ritmo deslanchado a partir do espetáculo "Sarau" atingia várias cidades) - num ambiente de endereço fixo. Com o afastamento do presidente-fundador do clube, o maestro Benjamin Silva Araújo (1900-1985) da sede da entidade - premiada por inúmeras dificuldades de sobrevivência - Helton, com sua visão jovem, entendeu que para os ideais sonoros de prestigiar a mais autêntica música brasileira não soçobram frente às dificuldades econômicas, tornava-se indispensável uma sustentação empresarial. E o "Clube do Choro" ganhava uma estrutura, "mas sem perder as características afetivas"<sup>154</sup>.

De acordo com a visão do empresário, o bar não era um mero investimento. Ele daria continuidade ao ambiente de sociabilidade e conagração criado pelo Clube original, as tais 'característica afetivas' destacadas no texto. Porém, tais ideais não se realizaram. O Bar tornou-se um empreendimento comercial e os antigos membros do Clube afastaram-se, decepcionados e ressentidos.

---

<sup>153</sup> Tablóide Digital: 35 anos de jornalismo sob a ótica de Aramis Milarch. Site: [www.milarch.org](http://www.milarch.org)

<sup>154</sup> Artigo: *Helton, vivendo para promover a melhor MPB*. Disponível em [www.milarch.org/artigo/helton-vivendo-para-promover-melhor-mpb](http://www.milarch.org/artigo/helton-vivendo-para-promover-melhor-mpb)





*Isaías do Bandolim e César no Bar Clube do Choro (1981). Fonte: Acervo 'Guta do Pandeiro'.*

Se por um lado a criação do Bar foi uma experiência negativa para os membros do Clube original, para alguns músicos foi uma oportunidade de trabalho e de divulgação de sua obra. Apesar de trabalhar com muito afinco nos projetos da associação, os jornalistas e outros envolvidos não eram profissionais de pesquisa ou de agenciamento de *shows*, fato que limitava suas atividades. Enquanto no antigo Clube as pessoas trabalhavam em prol do choro simplesmente porque gostavam de fazer isso, a criação do Bar representou uma modificação significativa no cenário musical da cidade, que passou a não mais admitir iniciativas amadoras. Helton Altman tornou-se um empresário da música, um profissional, figura que não existia anteriormente ou que estava começando a aparecer nas relações entre músicos e o seu público. Se na década de 1970 era possível que jornalistas agendassem *shows* para grupos de choro em bares da cidade unicamente por serem amigos dos donos desses locais, hoje em dia isso não acontece mais. Existem empresas e agentes especializados na divulgação dos artistas e no agendamento de espetáculos. Muitos músicos vivem exclusivamente de seu trabalho acompanhando cantores ou se apresentando em bares da cidade. O mercado musical paulistano profissionalizou-se. Nesse cenário, a presença do antigo Clube do Choro não se sustentaria, devido ao próprio perfil de seu trabalho.

Usando as palavras de Oswaldo Luiz Vitta, o Clube aconteceu no final da década de 1970 e foi uma experiência absolutamente amadora, 'no sentido de amar'

(VITTA, 2008) a música instrumental brasileira, fato que não invalida sua existência. O Clube gerou interesse pelo gênero e ajudou a revitalizá-lo. Através desse ‘amadorismo’ e do esforço pessoal de cada um de seus membros, abriu espaço para a criação do espaço profissional que a música paulistana vive nos dias de hoje. Provavelmente o próprio Helton Altman tivesse enveredado por outros caminhos sem a experiência adquirida como membro do Clube. Se a associação não tivesse existido e trabalhado ativamente durante seus dois anos de vida, o cenário musical da cidade poderia ser diferente. Talvez o choro não tivesse tido tanta força em São Paulo sem o mapeamento que redescobriu cerca de quarenta grupos em 1976.

Não se pode precisar se as mudanças teriam sido para melhor ou para pior sem a presença do Clube, mas, em retrospecto, pode-se observar a importância de suas ações. O Clube do Choro contribuiu para que o gênero recuperasse um espaço perdido nos palcos da cidade; ajudou a resgatar um repertório que raramente era tocado; elevou a auto-estima de músicos esquecidos e contribuiu para a profissionalização de outros. Por fim, ajudou indiretamente na criação de espaços comerciais que serviram posteriormente aos músicos de choro, proporcionando trabalho a eles. Ainda que tenha encerrado suas atividades de forma melancólica, foi uma iniciativa válida, que sobreviveu na memória daqueles que participaram dele, no material produzido por seus membros e na convivência informal, voltada para o lazer e para a sociabilidade, que ainda existe entre os músicos de choro:

Se fosse hoje, guardadas as proporções, a gente poderia ser profissional dessa área. Na época não deu pra ser, porque não dava para conciliar. Simplesmente isso. A gente usava os finais de semana (...) Mas no balanço geral, foi maravilhoso, mágico mesmo, porque aglutinou muita gente, e as pessoas se envolveram também (...) hoje em dia eu vejo espaço para resgatar tudo aquilo e colocar a história no seu devido lugar. Isso também precisa. Muita gente pesquisa o choro em São Paulo e se esquece disso. Nós destacamos violonistas, bandolinistas de primeira, e hoje tem muita gente de qualidade. Na casa do João Macacão, no aniversário dele, eu vi um pouco do Clube do Choro, pintou um clima lá. Tinha um molequinho olhando o cavaquinista do João tocar, espelhando, imitando, é assim se que aprende, vendo o cara que sabe tocar dando soluções pra acordes e tal. Aquilo para mim é o Clube do Choro (VITTA, 2008).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou investigar o Clube do Choro de São Paulo e as ações realizadas por seus membros em seus dois anos de funcionamento, entre 1977 e 1979. Durante esse tempo, o Clube promoveu *shows*, resgatou ‘das sombras’ compositores paulistanos que não tinham espaço na mídia, criou um Departamento de Arquivo e Memória que coletou mais de quarenta horas de gravações de música e depoimentos, lançou um disco em homenagem ao violonista Armandinho Neves e pretendeu criar uma Escola de choro e um programa de rádio sobre música instrumental brasileira, entre muitos outros objetivos. Focamos a pesquisa nas ações do Clube para tentar responder às questões que surgiram a partir do material encontrado, que foi denominado Acervo ‘Oswaldo Luiz Vitta’. Ele indicava que o Clube havia sido bastante ativo durante seu funcionamento, portanto buscou-se descobrir os reflexos dessa atividade no cenário musical da cidade.

As questões que surgiram no início da pesquisa foram: quem eram os membros do Clube? Porque essas pessoas se reuniram, no final da década de 1970, com objetivo de preservar um gênero musical que estava há muito tempo longe das grandes mídias? A resposta passa por uma multiplicidade de fatores: primeiramente, os músicos precisavam de espaço para divulgar seu trabalho, mas ele era negado pela Tv e pelo rádio, e praticamente não existiam na cidade de São Paulo lugares onde se pudesse ouvir choro ao vivo. Ele estava confinado às reuniões em casas de amigos e admiradores ou então ao ‘quartinho dos fundos’.

O Clube passou a promover cerca de três a quatro espetáculos por semana, o que fez com que os chorões conquistassem o tão sonhado espaço para apresentações. Isso fez com que o gênero adquirisse uma visibilidade maior, o que chamou a atenção das mídias e tornou o choro muito popular no final da década de 70. Os Festivais de Choro *Brasileirinho* e *Carinhoso* aconteceram em 1978 e 1979, aproveitando o chamado ‘renascimento’ ou ‘boom’ do choro, isto é, a redescoberta do gênero pela mídia. Esses Festivais não foram realizações do Clube, mas provavelmente sem a movimentação criada pelos *shows* promovidos por ele, os produtores da Tv Bandeirantes não teriam pensado em abrir espaço para o choro naquele momento. Em segundo lugar, existia um interesse muito grande, por parte dos jornalistas fundadores do Clube, de preservar a música e a cultura brasileira. Conforme foi descrito no Capítulo I, Sergio Gomes da Silva e outros jornalistas eram militantes do PCB e seguiam a ideologia do Partido, que

buscava a preservação das culturas particulares como uma forma de combate à invasão dos produtos culturais estrangeiros e à globalização, que começava a surgir no final dos anos 70. A união de jornalistas e músicos atendia aos interesses de ambos: os jornalistas possuíam o poder de divulgação do choro nos meios de comunicação em geral; os músicos, por sua vez, necessitavam dessa divulgação e desse espaço na mídia. Por outro lado, sua prática, calcada na música tocada ‘de ouvido’ e com características populares, era uma síntese da cultura particular procurada pelos membros do Clube que seguiam as orientações políticas do PCB.

A partir das observações sobre a interação entre músicos e jornalistas, procuramos responder às novas questões que surgiram: o Clube provocou mudanças no cenário musical paulistano e nas carreiras dos músicos envolvidos? A resposta é positiva, pois o Clube conseguiu conquistar espaços para a prática e divulgação do choro, tais como o Café Paris, os bares Quincas Borba, do IAB e Latino Americano. Ainda que o bar seja considerado por alguns chorões como um espaço inadequado para a prática do gênero, o fato é que não existiam na cidade, naquela época, locais onde o público pudesse ouvir choro. O Clube convidou grupos e organizou *shows* semanais nesses bares, criando novos hábitos de escuta entre seus frequentadores e abrindo brechas para a popularização do gênero. Alguns desses locais mantiveram sua programação de choro mesmo após o fechamento do Clube. O maior exemplo desse fenômeno foi o conjunto Entre Amigos, que tocou por cerca de oito anos no Quincas Borba. Assim como eles, diversos outros grupos mantiveram uma movimentada agenda de *shows* após a sua passagem pelo Clube.

Além dos bares, o Clube abriu espaços inusitados para a prática do choro, realizando espetáculos no Teatro Pixinguinha, Teatro Bandeirantes, Teatro Municipal de São Paulo e Teatro São Pedro. Neste último, realizou uma série de concertos com nomes como Paulinho Nogueira, Zimbo Trio e Eduardo Gudin, além de grupos de choro tradicionais, tais como o Pacífico, o Atlântico e o Entre Amigos.

A ocupação de locais que antes não estavam disponíveis para o choro, fossem bares ou teatros, aponta para uma modificação intensa no cenário musical da cidade. Essa movimentação criou oportunidades de trabalho e trouxe mudanças também nas carreiras dos músicos ligados ao Clube do Choro. Guta do Pandeiro, integrante do conjunto Entre Amigos, diz que sua atuação modificou-se depois que ele entrou em contato com o Clube (SIMÃO, 2009). O conjunto ensaiava em um estacionamento no bairro de Santo Amaro, mas quando se associou ao Clube, fez seu primeiro *show*

profissional no Teatro Municipal, passou a tocar todas as semanas no Quincas Borba e travou conhecimento com outros músicos, entre eles Waldir Azevedo, Paulinho da Viola e a cantora Márcia, com quem Guta excursionou durante vários anos. Outros músicos, que estavam apenas iniciando suas atividades artísticas, consideraram que sua permanência no Clube foi enriquecedora para suas vidas e suas carreiras. É o caso do produtor Swami Jr., que em entrevista ao jornalista Oswaldo Luiz Vitta para o programa *Jornal Brasil Atual*, admitiu que o Clube foi uma espécie de ‘escola informal’ de música brasileira, sem a qual ele não teria seguido os mesmos rumos em sua produção artística. Outros músicos, tais como os integrantes do Premeditando o Breque, aperfeiçoaram sua técnica e se beneficiaram do contato entre veteranos e iniciantes proporcionado pelo Clube, aproveitando muitas idéias musicais aprendidas com esses chorões antigos. Entre elas podemos citar a versão de Inácio do Cavaco para a *Marcha Turca* de W.A. Mozart, tocada no instrumento de cinco cordas, e que reapareceu num Lp subsequente do Premê, sob a forma de quarteto de cavaquinhos.

As atividades do Clube, no entanto, não se limitavam à produção de *shows* ou à ‘escola informal’. O Clube procurou preservar a memória sonora paulistana, por meio das pesquisas realizadas pelo Departamento de Arquivo e Memória. Isso nos levou a indagar: as ações do Departamento foram significativas? Conseguiram realmente recuperar material e divulgar compositores e intérpretes que estavam ‘nas sombras’? Mais uma vez, a resposta é afirmativa. O Departamento gravou mais de quarenta horas de depoimentos de músicos e de *shows*, criando um material de grande valor não só para admiradores, mas também para pesquisadores do choro paulistano. As entrevistas e depoimentos falam sobre uma série de assuntos ligados à música, procurando focar-se nas carreiras de compositores e músicos que, apesar de possuírem obras de grande valor artístico, eram desconhecidos do grande público. Ainda que as ações do Departamento não tenham tido o alcance pretendido, lançando fitas cassetes com gravações e material de pesquisa mensalmente, podemos avaliar que tiveram sua importância, uma vez que proporcionaram o lançamento de um Lp com músicas do violonista Armandinho Neves e a publicação de partituras inéditas do autor. O material coletado pelo Arquivo e Memória ainda permitiu a criação da dissertação da violonista Paola Picherzky e o lançamento de seu CD, *18 choros de Armando Neves*. Assim que a digitalização do Acervo ‘Oswaldo Luiz Vitta’ estiver terminada, todo o material ficará à disposição dos interessados, o que ajudará músicos, jornalistas e pesquisadores de choro em trabalhos futuros.

Finalmente, chegamos à questão central do trabalho: o que foi o Clube do Choro de São Paulo? O Clube foi uma entidade idealizada por jornalistas e intelectuais para a prática e a preservação do choro. Funcionou de forma colaborativa e democrática, onde cada sócio procurou fazer sua parte em prol da entidade e do resgate do gênero. Note-se que esse resgate não tinha um caráter estático. Um dos motes do Clube era ‘conhecer o passado para garantir o futuro’, isto é, resgatar os chorões antigos que não tinham visibilidade, para que novas composições pudessem surgir a partir desse legado. O Clube sempre procurou integrar choros tradicionais ao repertório desconhecido na programação de seus *shows*. Abrigou chorões de vertentes diferentes e esteve no centro da polêmica ‘inovação *versus* tradição’, surgida durante o I Festival de Choro da Tv Bandeirantes. Apoiou seu presidente, Benjamin Silva Araújo, autor do *Choro Cromático*, demonstrando que era a favor das inovações que viessem a contribuir para a evolução do choro.

O Clube foi um espaço de pesquisa, de prática instrumental e de aprendizado, entre outras atividades. Por meio dele, músicos, jornalistas e aficionados trocaram idéias e informações, procurando contribuir para a divulgação da música instrumental brasileira. Apesar de ter funcionado por apenas dois anos, podemos encontrar diversos reflexos das ações do Clube nos dias de hoje. É possível perceber uma mudança significativa na quantidade de espaços para a prática do choro na cidade, após o movimento iniciado pelos *shows* do Clube. O próprio Bar Clube do Choro não teria surgido sem as iniciativas promovidas pelo Clube, assim como uma série de outros bares que abrem espaço para o gênero. A mudança no cenário é quantificada mais claramente quando se consulta a programação do site ‘Samba e Choro’, por exemplo. Esse site informa, duas vezes por semana, sobre a agenda de espetáculos da cidade. Lendo as informações do site, observamos que se pode ouvir choro em São Paulo todos os dias da semana, quadro bem diferente daquele do final da década de 1970. Diversos músicos também já declararam publicamente que suas carreiras foram influenciadas positivamente pelas ações do Clube, e o material coletado pelo Arquivo e Memória tem gerado dissertações e Cds. Porém, mais do que todas as suas ações, o Clube foi um momento de reunião de indivíduos que, extrapolando suas diferenças, trabalharam e criaram juntos, buscando a sobrevivência de uma paixão em comum: a música instrumental brasileira.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ADORNO**, Theodor. “Sobre Música Popular”. In: *Sociologia*. Organização de Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p.65-108.

**ALBIN**, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB: a História de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

**ANDRADE**, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.

**ARAÚJO**, Paulo César. *Eu não sou cachorro, não: Música popular cafonha e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

**BAHIANA**, Ana Maria. *Almanaque Anos 70: Lembranças e curiosidades de uma década muito doída*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

\_\_\_\_\_. *Nada será como antes: MPB Anos 70, 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac-Rio, 2006.

**BARRETO**, Almir C. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2006.

**BASSO, E.; KARPINSCKI, K.; DAL POGETTO, P.; MENDONÇA, S.** *Choros de São Paulo*. São Paulo: Faculdade de Jornalismo da Universidade Metodista de São Paulo, 2005.

**BERNARDO**, M. A. *Nabor Pires de Camargo: uma biografia musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.

**BORELLI**, Hélivio. *Noites Paulistanas: Histórias e revelações musicais das décadas de 50 e 60*. São Paulo: Arte e Ciência, 2005.

**BOSI**, Alfredo. *Cultura Brasileira: tema e situações*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

**BOSI**, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular: Leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1986.

**BLACKING**, J. “How musical is man?”. In: **PINTO**, Tiago de Oliveira. *Som e Música: questões de uma antropologia sonora*. In *Revista de Antropologia*. Vol. 4. São Paulo: Usp, 2001

**BURKE**, Peter, org. *A Escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

\_\_\_\_\_. *O Que é História Cultural?* Tradução de Sergio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

**CALDAS** Waldenir. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 2000.

**CAMPOS**, José Roberto. *O que é trotskismo*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

**CANDIDO**, A. “A Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

**CARVALHO**, Ilmar. “O Choro carioca: perspectiva sócio-histórica”. In: *Revista de Cultura Vozes*, vol. LXVI, n. 9. São Paulo: Vozes, 1972.

**CARVALHO**, Luiz Fernando Medeiros. *Ismael Silva: Samba e Resistência*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

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

**CHAUÍ**, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

**COUTINHO**, Carlos Nelson e **NOGUEIRA**, Marco Aurélio (org). *Gramsci e a América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

**DEBRUN**, Michel. *Gramsci: filosofia, política e bom senso*. Campinas: Unicamp, 2001.

**DIAS**, Lucy. *Anos 70: Enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

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

\_\_\_\_\_. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

**ECHEVERRIA**, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Ediouro, 2007.

**ECO**, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

**FAVARETTO**, Celso F. *Tropicália: Alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

**FIUZA**, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: censura e repressão aos músicos no Brasil e em Portugal de 1960 a 1970*. Tese de Doutorado em História. Unesp, Assis, 2006.

**FRYDBERG**, Marina Bay. *Bem aventurados os que choram; uma etnografia do Clube do Choro de Porto Alegre*. Trabalho de Graduação cedido pela autora.



**GUERRA**, Marco Antonio. *Carlos Queiroz Telles: História e Dramaturgia em cena (década de 70)*. São Paulo: Annablume, 2004.

**HOBSBAWM**, Eric J. *História Social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

**HOBSBAWM**, Eric e **RANGER**, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

**HOLLANDA**, Heloísa B. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

**IKEDA**, Alberto T. “Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música”, *In: Anais do 1º Simpósio Latino Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, janeiro de 1997.

\_\_\_\_\_. *Música na cidade em tempo de transformação - São Paulo: 1900-1930*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Escola de Comunicação e Artes (ECA) - USP, 1988.

**KIEFER**, Bruno. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

**LAKATOS**, Eva Maria; **MARCONI**, Marina de Andrade. *Fundamentos da Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas, 1986.

**LAUS**, Egeu; **FERRARI**, Rodrigo, eds. *Revista Roda de Choro*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Gráfica Minister, patrocínio Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1995.

\_\_\_\_\_. *Revista Roda de Choro*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Gráfica Minister, patrocínio Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1996.

\_\_\_\_\_. *Revista Roda de Choro*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Gráfica Minister, patrocínio Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1996.

**MACHADO**, Afonso e **MARTINS**, Jorge Roberto. *Na Cadência do Choro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2006.

**MAGNANI**, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaco: Cultura e Lazer na Cidade*. São Paulo: Hucitec, 1998.

**MAGNANI**, José Guilherme; **SOUZA**, Bruna Mantese, orgs. *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

**MARCONDES**, Marco Antonio. Ed. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977.

\_\_\_\_\_. *Enciclopédia da Música Brasileira: Samba e Choro*. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2000.

**MARKUN**, Paulo. *Meu querido Vlado: a história de Vladimir Herzog e do sonho de uma geração*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

**MÁXIMO**, João. *Paulinho da Viola: Sambista e Chorão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará e Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 2002.

**MEDINA**, C.A. *Música Popular e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1974.

**MELLO**, Zuzi Homem de. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2007.

**MERRIAM**, A.P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern Un. Press, 1964.

**MIRANDA**, Danilo Santos, org. *Memória e Cultura: A Importância da Memória na Formação Cultural Humana*. São Paulo: Sesc SP, 2007.

**MORAES**, Maria José Pinto da Costa. *O Choro em Belém do Pará: Sonoridade regional de um Gênero Musical Brasileiro (décadas de 1970 a 90)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes (ECA), Usp, 2003.

**MORAES**, Mário Sérgio. *O Ocaso da ditadura: Caso Herzog*. São Paulo: Barcarolla, 2006.

**NAPOLITANO**, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950/1980)*. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. *História e música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001

\_\_\_\_\_. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. “O tesouro perdido: a resistência no campo da cultura – 1969/1979” In: Brepohl, M. et alli (orgs). *A banalização da violência: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004

**NAVES**, Santuza C. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

**NETTO**, José Paulo. *O que é stalinismo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

**NOVAES**, Adauto (org). *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005.

**ORTIZ**, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

**PELLEGRINI**, Tânia. *Gavetas vazias: Ficção e política nos anos 70*. São Carlos: Mercado das Letras/UFSCAR, 1996.

**PELLEGRINI**, Remo T. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. Dissertação de mestrado em Música. Campinas: Unicamp, 2005.

**PETERS**, Ana Paula. *De ouvido no rádio: os programas de auditório e o choro em Curitiba*. Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2005.

**PICHERZKY**, Andrea Paula. *Armando Neves: Choro no Violão Paulista*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2004.

**PILAGALLO**, Oscar. *A História do Brasil no século 20 (1960-1980)*. São Paulo: Publifolha, 2004.

**PINTO**, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

**PINTO**, Tiago de Oliveira. Som e Música: questões de uma antropologia sonora. In: *Revista de Antropologia*. Vol. 4. São Paulo: Usp, 2001.

**PUTERMAN**, Paulo M. *Choro: a construção de um estilo musical*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Usp (FFLCH-USP). São Paulo, 1985.

**RAMOS**, Pedro Augusto A.O. *De Pixinguinha a Jacob do Bandolim: o choro em duas décadas de evolução (1930 – 1950)*. Relatório Final de Bolsa de Iniciação Científica, FAPESP. Orientação Prof. Dr. Alberto T. Ikeda. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 1999.

**RANGEL**, Lúcio. *Sambistas e Chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: F.Alves, 1962.

**RIDENTI**, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

\_\_\_\_\_. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Record, 2000.

**ROCHA**, Francisco. *Adoniran Barbosa: o poeta da cidade*. São Paulo: Ateliê Musical, 2002.

**SANTIAGO**, S. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

**SCHWARZ**, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

\_\_\_\_\_. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

**SEVERINO**, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez 2000.

**SILVA**, Sergio Gomes. *Urubu Malandro, nº Zero*: Caderno do Clube do Choro de São Paulo. São Paulo: Clube do Choro de São Paulo, 1978.

\_\_\_\_\_. *Urubu Malandro, nº 1*: Caderno do Clube do Choro de São Paulo. São Paulo: Clube do Choro de São Paulo, 1978.

**SQUEFF**, E. e **WISNIK**, J. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

**THOMPSON**, Paul. *A Voz do Passado: História Oral*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

**TINÉ**, Paulo José de Siqueira. *Três compositores na música popular no Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do choro à bossa-nova*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes (ECA), USP, 2001.

**TINHORÃO**, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

\_\_\_\_\_. *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

\_\_\_\_\_. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

**TODOROV**, Tzvetan. “A Origem dos Gêneros”. In: *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

**ULHÔA**, M. e **OCHOA**, Ana Maria (orgs). *Música popular na América Latina: Pontos de escuta*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005.

**VASCONCELLOS**, G. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

**VASCONCELOS**, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.

**VILLAÇA**, Mariana M. *Polifonia tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas (FFLCH-USP), 2004.

**VENTURA**, Zuenir et alli. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

**VILARINO**, Ramon C. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olho D'Água, 2000.

**VINCI DE MORAES**, J.G. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

\_\_\_\_\_. *Sonoridades paulistanas: Final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Bienal, 1995.

**WEBER**, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

# ANEXOS

## Músicos, grupos e colaboradores do Clube do Choro, de 1977 a 1979.

Os nomes estavam anotados em um caderno de endereços pertencente a Osvaldo Luiz Vitta, onde constavam todos os contatos do Clube do Choro de São Paulo. Encontram-se aqui descritos como nesse caderno.

### A

Tia Amélia (fundadora)

Américo e seu regional:

Américo, bandolim

Armando, 7 cordas

Silvino 6 cordas

Octavinho, cavaco

Tigrão, pandeiro

Conjunto Amapá:

Ayrton Ribeiro, bandolim

João N. Almeida (João Macacão), 7 cordas

Jahir Pavão, 6 cordas

Francisco A. Nascimento, cavaco

João B. Souza, pandeiro

Rubens de Castro (Rubão), cantor

Aguinaldo Loio Belechi, cuíca e percussão

Adoniran Barbosa

Altamiro Carrilho

Alberto Rossi (hospedava o Jacob do Bandolim em SP)

Américo Mendes (jornalista, amigo de Armandinho Neves)

Conjunto Atlântico (de Antonio D'Áuria):

Waldir, pandeiro

Antonio D'Auria, 7 cordas

Isaías do Bandolim

Jaime, cavaco

Clodoaldo, ritmos

Israel, 6 cordas

Ângelo Reale, compositor

Antonio Carlos Ferreira Soares, violão

Aracildo Lins, violão

Afonso (do Galo Preto)  
Antonio Rago, violão

Amilton Godói

Arthur Moreira Lima

Armandinho (pianista)

## **B**

Conjunto Bordões ao Luar:  
Zacarias Clemente, cavaco solo  
Benedito da Cruz, cavaco centro  
José da Cruz, violão  
Francisco da cruz, pandeiro  
Nil Clemente, pandeiro

Conjunto Bachorando:  
Wilsinho, bandolim  
Balói, 7 cordas  
Niquinho, 6 cordas  
Schipa, cavaco  
Mauro, pandeiro  
Tigrão, surdo

Conjunto Bendegó:  
Gereba, violão  
Zeca, cavaco  
Capenga, bandolim  
Silvano, pandeiro

Conjunto Brasileirinho:  
Celso, bandolim  
Cássio, 6 cordas  
Enzo, 6 cordas em Ré  
Jorge, pandeiro  
João, afoxé

Maestro Batista Siqueira

Barão (violão, amigo de João Dias Carrasqueira)

Bolão (saxofone)

Benjamin Silva Araújo



**C**

Conjunto os Carioquinhas:

Paulo, bandolim

Rafael, 7 cordas

Mauricio, 6 cordas

Luciana, cavaco

Celso, clarinete

Celso, pandeiro

Mario, percussão

Chorões da Paulicéia:

José Festa, trombone

Lázaro, 7 cordas

Braguinha, cavaco

Gentil, pandeiro

Choro Roxo:

Joel, bandolim

Zé Fernando, cavaco

Swami Jr., violão

Kiko, violão

Alberto, violão

João, percussão

André, percussão

Celso do bandolim

Grupo da Vila Carrão:

Lula, cavaco

Salvador, violão

Aníbal, cantor

Chorões do Paraíso:

Nadir, bandolim

João da Mata, 6 cordas

Armando, 7 cordas

Paulinho, cavaco

Waldir, violão-baixo

Mala, pandeiro

Joca, cantor e timba

Celso, cantor e ritmo

Leicínio, cantor e ritmo

Conjunto Carinhoso:

Tonico, flauta

Lázaro, 7 cordas

Carlos Iafelice

Celso Machado, violão

Celina, cantora

## **D**

Dino Sete Cordas

## **E**

Evandro e seu Regional:

Evandro, bandolim

José Pinheiro, 7 cordas

Lucio França, cavaco

José Reli, ritmo

Silvio Modesto, ritmo

Entre Amigos:

Divino Parton, bandolim

Elias Galhardi, 7 cordas

Adelmo Colalto, 6 cordas

Manuel Lírio Bezerra, cavaco

Gustavo Simão (Guta), pandeiro

Mario Parton (Marinho), surdo

Eduardo Ribeiro Lima, pianista

Edu da Gaita

## **F**

Fausto Canova, jornalista

Fonseca, aluno do Prof. Guerra

Francisco Araújo, violão

## **G**

Regional do Guarujá:

José Lopes, bandolim

Jô, violão

Otaciano, cavaco

Kau, percussão, surdo

Geni, percussão, afoxé

Geraldinho, pandeiro

Miti, cantora

Gilberto Perigo

Garoto (Achiles Taschetto: gênero do músico Garoto, fonte de pesquisa)

## **H**

Helton Altman, empresário.

Hermeto Paschoal.

## I

Ivan Pires e seu regional:

Ivan, violão

Luciano, violão

Pedro, cavaco

Oswaldo Ferreira, solista de guitarra portuguesa

Manezinho, flauta

Rubinho, pandeiro

Silvio Guimarães, cantor

Isaías do Bandolim

Conjunto V. Ipojuca:

Nestor

Armandinho

Tigrão

Toninho

Ignácio do Cavaco

## J

João Antonio Ferreira (melhor chorão de Osasco, pai do escritor João Antonio)

João Nicolau de Almeida (João Macacão)

João Dias Carrasqueira

José Alexandre Vanderley, guitarra

Jonas e seu regional:

Jonas Borges, bandolim

Roberto, violão 7 cordas

Sebastião, cavaco

Justino, pandeiro

Jayr Pavão (grupo Novo Conjunto de Choro)

Edmilson, 7 cordas

Aroldo, cavaco

Jayr, 6 cordas

Roberto, bandolim

Barba, surdo

Milton, pandeiro

## L

Luperce Miranda

Luís e seu Regional (Serestas, Primas e Bordões)

**M**

Marcus Pereira

Miguel Ângelo Lombardi (líder do conjunto Realejo, Piracicaba)

Grupo Mensagem (sem especificação dos componentes)

Miro da Casa Verde:

Miro, harmônica

Leonel, trombone

Nicola Ardito (pai do Wilsinho do Bandolim, Wilson Ardito)

Nelson Martins Cruz, violonista

Miécio Caffé

**O**

Grupo Orgulho da Vovó:

Sergio Luiz de Oliveira Faria, 7 cordas

Antonio Ozório Leme de Barros, 6 cordas

Heitor Pons Leite, cavaco

Humberto Andrade Nogueira, cavaco

Daniel Helena Soares, bandolim

Carlos Haramura, pandeiro

Carlos Eduardo Lins Coelho, afoxé

Sergio Costa Lopes, reco-reco

Olavo Rodrigues Nunes de Sousa

**P**

Premeditando o Breque:

Wanderley, violão e cavaco

Biafra, bandolim e cavaco

Escovão, percussão e violão

Azael, percussão e violão

Marcelo, baixaria

Claus, flauta

Regina, percussão

Paulinho da Viola

Conjunto de Choro de Porto Alegre:

Jessé Silva

Paralíticos do Ritmo:

Segóvia, violão e acordeon

Paulinho Nogueira

Conjunto Pacífico:  
Ferreira , clarinete  
Alexandre, bandolim  
Cesar, acordeon  
Arlindo, 7 cordas  
Hermano, 6 cordas  
Mário, cavaco centro  
Morel, timba  
Nunes, pandeiro

**R**

Rosaldo Rocha Diniz (arquivo Clube do Choro)

Ricardo Porciúncula

Rossini do Bandolim

Conjunto Realejo:  
Miguel Lombardi, flauta  
Jaime, bandolim e cavaco  
Tufi, 7 cordas  
Bueno violão  
Décio, violão  
Bolão, cantor

Roberto Riberti  
Ronoel Simões

**S**

Serestas, Primas e Bordões:  
Luiz, violão  
Wilson, violão  
?, acordeon  
Paulo, timba  
Américo, pandeiro  
Paschoal, cavaco  
Hélio, cantor  
Gentil, bandolim

Conjunto Saudações:  
Toninho, 6 cordas  
Ademar, 7 cordas  
Joãozinho, cavaco  
Nestor, bandolim  
Jesuíno, pandeiro

Silvio, cavaco

**T**

Conjunto de Tatuí:  
Zé Fiúza, bandolim  
Raul, violão  
Noel, 7 cordas  
Osmir, violão  
Rosendo.

Regional do Tati:

Tati, 7 cordas  
Celso, bandolim  
Nelson, cavaco  
Damião, pandeiro

Trio D' Angelo

**V, W**

Valdir, cantor e compositor (Boteco do Gentil):  
Serginho Ventura  
Filó  
Tião Pelado  
Almir  
Zeca da Bahia  
Celso

Walter Veloso (bandolim free-lancer do conj. Atlântico)

Walter Caetano, bandolim

**Z**

Zé Otávio do Cavaco

Zimbo Trio:

Luiz Chaves  
Rubinho  
Hamilton

**Conjuntos pelo nome, sem os integrantes:**

Amapá  
Américo e seu Regional  
Aguinaldo (Lenha da Casa)  
Atlântico  
Antonio Rago e seu conjunto  
Bachorando  
Bendegó  
Carinhoso  
Choro Roxo  
Carlos Poyares e conjunto  
Evandro e seu Regional  
Entre Amigos  
Ivan Pires e seu Regional  
João Dias Carrasqueira  
Jonas e seu Regional  
Livio e seu Regional  
Leque e seu Regional  
Luis e seu Regional  
Mensagem  
Miro da Casa Verde  
Motoristas de Caminhão  
Orgulho da Vovó  
Premeditando o Breque  
Saudações  
Zé Rubens e grupo.

## Entrevistas

Entrevista com Francisco Araújo, concedida em 09/02/2007, na casa de Osvaldo Luiz Vitta (Colibri), Rua Zacarias de Góis, Campo Belo, São Paulo, SP.

Intervenções de Colibri.

Colibri – Fazendo uma pequena apresentação do Francisco Araújo. Na época da fundação do Clube do Choro, o Francisco também está aparecendo como vencedor de festivais. Ele é uma figura que estava aparecendo na ocasião, um violonista erudito, mas que se tornou também o violonista do Clube do Choro, o primeiro a aparecer. Tinha o Celso Machado, que tinha feito um disco com Marcus Pereira, tinha conhecido lá, um grande violonista ...

F- E o Canhoto da Paraíba...

C – Não, estou falando de músico jovem.

F – Ah! De músico jovem...

C - Canhoto já era veterano, foi também resgatado pelo Clube do Choro, mas os violonistas novos eram o Celso Machado que tinha feito um disco e o Francisco, que estava começando a ganhar nome e estava aparecendo. A peça dele que era sempre um estrondo e até hoje é a música que arrasa, é o *Odeon*, com aquelas 554 variações que ele faz (*risos*), tocando *Odeon* de trás pra diante, de diante pra trás... Sempre foi um sucesso, lá na Europa onde ele tocava, e ele fazia 45 variações do *Odeon (risos)*. Sempre que ele tocava essa música, essa música era o cartão de visita do Chico Araújo. Então acho que coincidiu legal: o Clube do Choro está começando a se organizar em São Paulo e aparece uma figura que já é indicada pelo Aymoré, já tinha conhecido o Armandinho, todo mundo já. Era o violonista, a bola da vez. Era o violonista mais conceituado que aparece e imediatamente se integra ao Clube do Choro, participa e começa a construir com a gente.. Acho que ele é um instrumentista que começa... quer dizer, a carreira dele começou mais ou menos há 30 anos, assim como o Clube do Choro. Quer dizer, ele já era bem famoso, mas apareceu nos shows, etc e tem até a história do Paulinho Nogueira que ele vai te contar. É legal, porque o Francisco é um músico que aparece nesse momento em que o Clube está começando e ele também, a carreira dele está a despontar...

*M – Eu elaborei algumas perguntas, que acho que têm mais ou menos a ver com isso que você está falando. Francisco, como era a sua carreira antes do Clube do Choro, e como é que se deu esse encontro, entre você e o Clube?*

F - Anterior ao Clube do Choro... Então, eu estudava violão com o Aymoré. Estudava violão erudito e já tinha essa convivência com o choro desde a minha casa, meu pai tinha um conjunto regional. Meu pai era um músico amador, porém era um músico muito talentoso, tecnicamente perfeito, mas era um músico amador, ele não tinha a



música como meio de vida. Daí me encaminharam para estudar com o Aymoré, que era parceiro do Garoto, para que eu estudasse música, teoria musical, estudasse técnicas violonísticas, posição, postura de mão, aquelas coisas todas. Bom, aí eu estudei com o Sr. Aymoré, de 1966, eu tinha o que? 10 ou 12 anos de idade, 12 anos. Eu estudei de 66 até 1970, exatamente até 1970, daí pra frente, eu tinha aquela coisa de violonista erudito, porque eu só tocava música clássica e tal. Eu gostava de música popular, tocava, mas no meio clássico era aquele preconceito que existe até hoje, e aí eu comecei a ter uma certa febre de música erudita. Aí a partir de 1970, 72, 73...exatamente em 73 eu conheci o Sr. Armando Neves, que era amigo do Sr. Aymoré, dos tempos da Rádio Record. Então conheci o Sr. Armando Neves, depois que eu terminei o curso de violão erudito, daí eu fiz o conservatório, isso antes do Clube do Choro existir. Eu conheci o Sr Armando Neves e daí eu comecei a dar vazão àquela coisa que já estava latente, eu já fazia aquilo na prática, eu já vivia da música, tocando música popular na noite, nos bares. Mas eu queria dar concerto, eu queria ser... era metido a Beethoven, como todo músico clássico quer ser metido a Beethoven, Beethoven só teve um. Mas eu gostava, eu queria então ir para o Teatro Municipal e de fato fui. Mas foi depois de um certo tempo. Eu conhecia todo esse meio da música do Choro, já conhecia, porque eu já vivenciava isso, anterior à formação erudita que eu tive, isso já era uma coisa que eu fazia empiricamente. Aí, em 75 eu conheci o Serjão, o Sergio Gomes, conheci o Colibri. Ainda não tinha aquela intimidade, mas no Sindicato dos Jornalistas ali na Rua Rego Freitas, houve um recital do Geraldo Ribeiro e o Sergio Gomes começou a agitar que havia o Clube do Chorinho. Quer dizer, não havia ainda. Oficiosamente havia um movimento para que fosse criado e a sede iria ser na Rego Freitas. E começou a aglutinar pessoas naquele movimento. Mas eu fui só visitar e achava que a coisa não estava estruturada e eu não fui mais. Passou-se mais ou menos um ano...

C – Vamos fazer um parêntese, esse concerto que eu te falei do Geraldo Ribeiro, foram todos os violonistas de São Paulo ou quase, posso estar exagerando...mas estava todo mundo do violão lá naquele concerto do Geraldo. Tava o Paulinho Nogueira, tava o Francisco Araújo, tava o Aymoré, todo mundo foi assistir, que iam tocar Armandinho. Tava o seu pai...

F – Exatamente, foi nesse recital que...

*M – Ele tocou músicas do Armandinho?*

F - Ele tocou Armandinho.

C – Eu tenho isso, está registrado, eu tenho a capinha “Geraldo Ribeiro toca no Sindicato”. Lançamento...

F – Exatamente, isso é comprovado pela imprensa, saiu uma matéria na imprensa, na Folha de São Paulo uma matéria sobre esse recital, chamava-se “Adeus ao Ilustre Violão” e era o Geraldo que realmente fez o recital. Aí, daquela época em diante eu comecei a partir para o Clube do Choro. Aí já nascia o Clube do Choro, mas eu não fui na inauguração, no Teatro Municipal. Eu fui depois da inauguração quando já estava na Alameda Jaú, o Clube já estava estruturado, e foi aí que realmente as coisas começaram. A abertura foi no Teatro Municipal, não é isso, Colibri?

C – É, um dos shows.

F – Isso, um dos shows. Eu já comecei da Alameda Jaú pra frente é que começou a minha trajetória no Clube do Choro. Anteriormente eu estava mais ou menos tocando música erudita, mas a minha formação, eu tive duas formações: a formação popular, que foi a formação da vida que eu já tocava música popular, ainda bem, e depois é que veio a música erudita. Anterior ao Clube do Choro, essa foi mais ou menos a história.

C – Chico, você teve além da sua performance como solista de violão, você montou o Trio Brasília.

F – Sem dúvida, isso foi pós-Clube do Choro, isso foi a partir de 1978, o Trio Brasília surgiu em 1978, quando eu já estava no Conservatório de Tatuí dando aula. O Trio Brasília foi uma iniciativa que surgiu em função do Clube do Choro, é bom esclarecer. Porque aí houve um renascimento do Choro no Brasil inteiro. O Choro estava se popularizando, não se banalizando. É diferente popularização. Todo mundo tem que se popularizar. O Choro popularizava-se. O Clube do Choro formou opiniões, porque ele tinha um propósito definido, um propósito artístico, ele não tinha o propósito de explorar, o propósito dele não era a indústria cultural. O propósito do Clube do Choro era uma proposta muito honesta de promover os instrumentistas de Choro profissionalmente, dando condições... e nessa época o Clube do Choro forma opiniões. Nessa época surge também no Rio de Janeiro o Raphael Rabello, que modifica então essa história do violão brasileiro, essa coisa de erudito e popular. O Raphael foi uma referência de brasilidade. Então, o Canhoto da Paraíba, e resgatam-se músicos do passado também, há o resgate de músicos do passado que estavam totalmente desaparecidos da mídia, um dos casos é o Canhoto da Paraíba, Altamiro Carrilho etc e tal. Então a história do Clube do Choro de São Paulo foi muito boa. Ela foi adulterada posteriormente por pessoas da indústria cultural, cujos nomes eu não quero citar aqui. Fizeram botecos, esses botecos que fizeram pós a falência do Clube do Choro, porque depois o Clube do Choro vai fechar. Realmente isso foi uma coisa predatória! Mas o Clube do Choro formou opiniões, não só em São Paulo, ele formou opiniões no Brasil inteiro. Ele trouxe a juventude, as pessoas jovens para se interessar pelo Choro. Realmente foi um renascimento, uma retomada de um gênero musical, que o Choro na realidade não renasce: ele agoniza, mas não morre, ele teve uma história. Já existia uma história, uma cultura e uma tradição. O Choro apenas retorna ao lugar que ele sempre teve, que ele sempre ocupou. E o Clube do Choro de São Paulo foi responsável por tudo isso.

C –Chico, você já era solista, já tinha participação como solista no Clube do Choro, fazendo aquele número do *Odeon*, que era consagrado por todo mundo. Por que chamou o Sr. o Inácio Oliveira, que tocava cavaco de cinco cordas, era um senhor bastante do povão, desse tamanho, que trabalhava com caminhão, ele era desse tamanho (mostra a altura)...?

F – Ele tinha 1,80m de altura.

C- ...e uma menina recém-formada em flauta, a Ivone...

R – Ivone de Melo Toledo.

C – Como é que você inventou um conjunto de Choro?...

F –Eu vou dizer porque. Então nessa época eu estou começando a minha carreira, por volta de 76, eu era compositor, só que ninguém conhecia as minhas obras, eu era um anônimo, eu também não acreditava nas minhas obras, portanto, compunha, mas achava que tudo aquilo era coisa comum, eu não escrevia, não queria nem saber de escrever. E como é que se iniciou esse negócio do Trio Brasília? Foi o seguinte: eu fui pro Conservatório de Tatuí em 1976, eu comecei a minha carreira nos Festivais de Campos de Jordão. O Festival iniciou-se em 1973 por uma iniciativa do maestro Eleazar de Carvalho e era festival de música erudita, só se fazia erudito. Aliás, o Eleazar de Carvalho, justiça seja feita: ele fez o Festival de Campos de Jordão, só que ele não valorizava a Música Brasileira, ele fez valorizando a música clássica, a música erudita. Então eu queria participar do Festival de Campos de Jordão, depois vem o Clube do Choro. Acontece que eu fui pra Tatuí em 1976 em função do destaque que eu tive em Campos de Jordão. Então o Conservatório de Tatuí me chama para dar aula. Eu precisava de um emprego, eu tinha saído do Conservatório, tinha me formado, só que eu não tinha emprego. Eu necessitava de um emprego, que fosse remunerado, que me desse uma remuneração mensal e fui para Tatuí. Daí o Clube do Choro estava rolando aqui em São Paulo, nós fizemos shows aqui etc, e em 1976 e eu fui pra Tatuí. Em 1978 acontece que em Tatuí então, o Conservatório resolve fazer um Movimento de Choro, só que isso de forma muito anárquica, não estruturada, não organizada. E eu resolvi então dar aula de Choro. Resolvi entrar nessa, como eu já era professor lá no Conservatório, resolvi dar aula de Choro e resolvi levar o Inácio, Inácio do Cavaquinho, Inácio de Oliveira para fazer parte, para dar aula de Cavaquinho. Então eu fiz um movimento dentro da escola que começou a incomodar até a diretoria. Porque a diretoria queria que se estudasse clássico e o Choro entra no Conservatório, mas as pessoas queriam tomar as idéias da gente, eles queriam ser o pai da criança da gente. O Conservatório de Tatuí, nessa época o diretor era José Coelho de Almeida, eu posso citar o nome. Ele não gostava de Música Brasileira nem de música popular, só que a música clássica não tinha público em Tatuí, então ele usava o público do Choro para que a banda viesse tocar, então ele usava os meninos do Choro, os meninos que eram meus alunos para trazer público para a banda, porque ele não tinha público, ninguém queria saber da banda, a banda era sinfônica e aquele povo de Tatuí, uma cidade interiorana, que só tinha de bom lá o Conservatório e as pessoas que eu conheci que até hoje são meus amigos, não queriam saber disso. Aí realmente eu fiquei com uma fome muito grande de dar aula de Choro. Aí o Trio Brasília começou da seguinte maneira: Eu tinha a Ivone que era a minha amiga e tinha um conjunto chamado Conjunto Regional Brasília em Tatuí. Existia um conjunto. Então a Ivone era minha amiga e solista de flauta, era flautista desse Conjunto, o Regional Brasília, que era um Conjunto de Choro. Só que é essa história, a irresponsabilidade profissional do chorão é uma coisa...a primeira geração do choro é um antiprofissionalismo fora do comum, o sujeito tinha que ter outra profissão paralela. Um era motorista de táxi, o outro era gerente de banco, o outro era pedreiro e fora disso tinha aquela inconveniência da conduta, do antiprofissionalismo. Uns eram alcoólatras, bebiam até demais e a Ivone se sentia um pouco meio que ave fora do ninho nesse conjunto. E eles tocavam comigo assim na brincadeira e então o Conjunto acabou. Só que o Conjunto tinha um certo nome, um certo status em Tatuí. E em São Paulo, no Sesi, na Paulista 1313, foi montado um show e eu não estava sabendo de nada disso. O diretor da escola falou pra mim: Araújo faça um conjunto. E eu disse: em quantos dias que o senhor quer um conjunto para tocar no Sesi? O Trio Brasília surgiu inusitadamente. Eu quero esse Conjunto em 15 dias. E eu falei, Maestro, o senhor me perdoe. O Diretor naquela época não era o Maestro Neves, era o Coelho. O sr pensa que

um conjunto se faz assim de geração espontânea? Isso tem toda uma gestação, um processo de trabalho. Ele disse: Não, mas é para tocar no Sesi, na Paulista 1313, e o Conjunto Brasília que ia tocar, mas não vai mais, então você faz um conjunto. E aí eu fiz um conjunto, mas tinha que dar um nome pra esse Conjunto, que era uma coisa profissional. E que nome nós íamos dar a esse Conjunto, que era uma coisa de momento, não sabíamos como dar o nome, não pintou nenhum nome na nossa cabeça. Resultado: nas nossas costas, sem a gente saber de nada, o Diretor do Conservatório deu o nome de Trio Brasília. Nós não estávamos nem sabendo e aí quando nós chegamos, qual foi a nossa surpresa, tava no currículo: Trio Brasília, um LP gravado. Nós não tínhamos gravado nada, nem fita, nem disco de fricção. Então o Conjunto nasceu assim, aquela vez o Conjunto fez um sucesso danado. Aí, peguei a experiência do Inácio, que já tocava, da Ivone que já tocava, aquilo que eu já tocava e montamos o repertório, mas era pra ganhar um cachê.

C – Mas aonde você achou o Inácio? A Ivone era do Conservatório de Tatuí, era flautista. O Inácio era um músico daqueles de Choro de geração, que apareciam no Clube do Choro, que você trouxe pro Clube do Choro, ele tinha uma mão imensa, uns dedos enormes...

F - tinha 1,80m...

C- Um negrão imenso, com um cavaquinho de cinco cordas, que nem parecia que iam caber os dedos dele no cavaquinho, de onde é que ele surgiu?

F – Acontece que Inácio era amigo do Sr. Aymoré, eu conhecia Inácio desde que eu era criança, isso talvez vocês não estejam sabendo. Eu fui atrás dele, eu queria... Ele era piloto de provas da Ford. Isso é a primeira geração do Choro, a primeira geração do choro era sempre assim. Porque o choro se divide por gerações, a primeira até 1970, daí pra frente começa uma nova geração. Eu divido por gerações a História do Choro. Tem exceções. Mas você vai ver na história do Choro os profissionais: o Waldir Azevedo comprava suas escovas de dente com o seu cavaco, Jacob do Bandolim não comprava suas escovas com o bandolim, ele era escrivão de polícia, então o salário dele saía de outra fonte; com todo respeito pela genialidade dele e por tudo que ele foi, mas não era um profissional da música, ele não vivia da música. O Waldir Azevedo vivia, o Pixinguinha vivia, o Abel Ferreira vivia... Enfim, Inácio não vivia da música, eu queria uma vida melhor pro Inácio, que ele vivesse da música, que ele passasse a sobreviver da música, então eu comecei a arrumar coisas para ele, no bom sentido, eu queria construir um profissionalismo pra ele, que ele não estava nem aí com isso. Eu já conhecia desde criança, Inácio, ele era amigo do Seu Aymoré, estudou com o Seu Aymoré.

*M – Ele era amigo do Seu Aymoré?*

F - Eu ia ver os ensaios, varava noite vendo eles tocarem na casa do Sr. Aymoré. Inácio tinha ouvido absoluto, ele era uma natureza extraordinária, um talento exuberante. Morreu agora com 80 anos, ainda com ouvido absoluto com 80anos, infelizmente um pouco curto de inteligência como sempre foi. Mas eu queria fazer para ele uma vida profissional, eu o conhecia de criança, então eu integrei ele ao Trio Brasília. Aí daí pra frente nasceu o Trio Brasília, dessa forma, inusitadamente, sem a gente saber. Aí nós fomos tocar no Sesc, depois nós fomos tocar, o Julio Lerner estava lá e ele tinha um programa: Noite do Choro, na TV Cultura, que também nasceu em função do Clube do

Choro. O Julio Lerner, tudo que fez, foi em função do Clube do Choro. Ele não fala isso, mas a verdade é que ele fez um programa chamado Choro das Sextas Feiras que foi anterior a isso. Esse programa não participei, era com o Regional do Isaías, aliás, ele tocava com o D'Auria, não havia "Isaías e Os Chorões", o Conjunto dos Chorões ainda não existia,. Depois veio o Choro das Sextas Feiras e a Noite do Choro e aí que eu comecei a participar, o Trio Brasília começou a participar. Mas o Júlio Lerner viu a gente tocando com o nome de Brasília. Era um nome, na época... era o final da Ditadura militar, você calcule o que gerava esse nome Brasília na nossa cabeça, na minha cabeça e da Ivone, o Inácio não estava nem aí. Aí o Julio Lerner falou: vocês vão gravar uns programas lá, e a gente não queria levar o conjunto pra frente. Foi uma coisa que foi acontecendo. Fomos gravar a Noite do Choro na TV Cultura, e fizemos parece que 15 programas; o último programa que a Tia Amélia fez, o último programa que o Marcus Pereira participou, foi exatamente nesse programa que nós gravamos com o Trio Brasília, que era a geração mais nova. Tinham três gerações: eu tinha 30 anos, a Ivone tinha 21 anos e o Inácio tinha a minha idade hoje, 52 anos, a idade do meu pai e eu tinha 30. Aí o que que acontece? Começou a coisa... O Trio Brasília vai avançando, a gente tinha que assumir, eu carregando nas costas o Inácio, que era o contrário, ele que tinha que me carregar nas costas, porque eu tinha idade pra ser filho dele, e a Ivone, ela não queria só se profissionalizar, mas a Ivone era um gênio também como flautista, e aí nós começamos. A Hebe Camargo assistiu o Trio Brasília tocando no Julio Lerner e pediu ao Julio Lerner, como se a gente tivesse contrato, nós não tínhamos contrato, para liberar a gente pro programa dela do canal 13. Na época tinha uma novela de grande audiência, chamada Cavalo de Aço, então, aquele dia que nós fomos a audiência tava realmente... infelizmente não gravamos essas imagens na televisão.

C – Deve ter no arquivo.

F – Deve ter no arquivo, as poucas imagens que Inácio tem. Tocamos a Marcha Turca de Mozart.

C- O Trio Brasília tinha as composições do Francisco, choros tradicionais que ele arranjava para o trio, flauta, cavaquinho de cinco cordas e violão de seis. Só um detalhe técnico. E aí o "highlight", o ponto curioso, além do solo de violão do *Odeon* do Francisco Araújo, que era um sucesso absoluto, as 400 variações, o Inácio do Cavaco tocava a Marcha Turca do Mozart, em ritmo de Choro no cavaquinho de cinco cordas. Aquilo era lindo, um absurdo, todo mundo que ouvia aquilo lá, em ritmo de Choro, Mozart no cavaquinho de cinco cordas, Marcha Turca em ritmo de Choro, o Inácio com aqueles dedões que nem sei como acertava as notas... de onde surgiu o Inácio, essa figura, né, o Inácio? Então o Clube do Choro foi testemunha dessa época maravilhosa. A Marcha Turca era um absurdo....

*M- Já que você está falando sobre isso, como é que foi a sua participação no Clube? Esse grupo tocou no Clube, você tocou com outras pessoas? Você chegou a conhecer outras pessoas? ...*

F – Bom, o Trio Brasília participou de poucas apresentações no Clube do Choro porque ele acabou, ele começa a agonizar, porque eu era profissional, queria ser profissional, tava começando uma vida, queria sobreviver da música. Ivone, infelizmente não queria isso. Ela fez um curso de flauta, recebeu prêmios na Escola de Música em Piracicaba,

era uma solista, a ponto do Altamiro Carrilho dizer ‘você, sou eu de saias’. Altamiro adorava e aí, Inácio tanto faz como fez. Eu era o único que tinha um objetivo definido, a Ivone não queria ser profissional, era uma decisão dela, um direito dela, então o Trio Brasília vai começando a agonizar um pouco. Aí, eu realmente comecei a levar a minha vida de solista e tem um Choro chamado *Pegando Fogo* que a gente tocava muito, é meu choro, chegamos a gravar um disco na Copacabana, o disco chama-se *Pegando Fogo*; é um LP vinil Copacabana. Bom, o Clube do Choro depois daquela noite de gala no Municipal, ele continuou fazendo shows e num desses shows, que foi uma temporada que nós fizemos no Teatro São Pedro, na Rua Albuquerque Lins, houve um disco, o primeiro lançamento, foi aí que eu comecei a conhecer os outros violonistas, o disco foi sobre a obra do Armando Neves, o primeiro disco do Clube do Choro que foi lançado pela Gravadora Clack. Daí houve várias apresentações e um dos grandes shows foi no Teatro São Pedro. O próximo disco seria sobre a obra do Garoto, infelizmente esse disco não aconteceu. Aí, foram três dias no Teatro São Pedro, eu conheci o Paulinho Nogueira, nessa época Paulinho estava assim com sucesso, com aquela música *Menina* da novela. Aí eu conheci o Paulinho Nogueira exatamente nessa época. Aí houve um show e nesse show que era em homenagem ao Garoto, havia um novato, o novato era eu, então eu conto esta história com uma muita emoção, porque realmente o Paulinho era um nome já vindo da Bossa Nova e eu sou bem depois da Bossa Nova, quase que uns quinze, vinte anos depois, isso foi na década de 70. Bossa Nova em 58, então aí o Paulinho Nogueira é que era a estrela, com todos os méritos que ele merecia, e o Chico de Assis apresentava o show. Então a montagem do palco é como se fosse um bar, ele conversava, o Chico de Assis fazia entrevista, assim cara a cara, o público ali. Três dias, no Teatro São Pedro. Aí o Chico de Assis falou, ‘Paulinho, tem um novato aí, o que você acha desses caras que estudam clássico?’ O Paulinho era de uma educação, pessoa educada, além de grande artista, de um caráter... uma educação, um homem de fino trato. E o Chico de Assis falou: ‘Paulinho, tem um novato que estuda música erudita, ele é tido como erudito, toca Choro, ele já vem dessa formação’. O Paulinho falou: ‘se ele já toca, como que esse pessoal interpretaria a música do Garoto? Quem toca música erudita, não tem esse suingue’. Com muita educação e tal, mas vamos trazer o novato aí. Só que meu nome não constava no cartaz, meu nome não saiu, só que eu já havia vencido o concurso com a *Valsa Virtuosa*, minha música, um concurso de composição, não de interpretação, música erudita. Aí, quando eu entrei, que eu toquei a música, o público veio abaixo, eu tive sorte do Paulinho Nogueira ter essa elegância de subir lá em cima e dizer: ‘Tudo o que eu falei sobre violonista clássico, não serve para este cidadão’. Paulinho Nogueira foi uma das grandes influências minhas também no violão e eu agradeço e disse: ‘Olha, Paulinho, eu estudei muito nos seus métodos, estou começando e agradeço, você é uma pessoa de nome, você é um mestre’. Ele era mesmo, então, foi a primeira pessoa que eu conheci nessa época, assim de nome, e conheci também o Abel Ferreira, no Canal 13, quando nós fomos lá com o Trio Brasília, conheci, voltei a ver o rosto do Canhoto da Paraíba, da família do meu pai, entendeu? O Canhoto veio a São Paulo. Daí pra frente o Clube do Choro acabou, o violão brasileiro realmente... o Sávio morreu, o Armandinho faleceu, o Dilermando faleceu naquele ano também, em 1977. Uma porção de violonistas bons, então eu acho que nessa época, o Clube do Choro mostra o final de uma época e o começo de outra. E daí pra frente a minha vida foi exatamente essa, em 78 o Clube do Choro começa a agonizar, porque a indústria cultural toma conta. A indústria cultural você já sabe como ela faz, ela adultera um pensamento, que nesse pensamento há toda uma filosofia, e uma honestidade de propósitos; todos aqueles jornalistas que fizeram o Clube do Choro, todos aqueles jornalistas que deram origem àquele movimento, eles realmente vêm adulterado e a

indústria cultural começa a tomar conta e nascem aqueles bares da vida que não levam ninguém a nada. O Clube do Choro de São Paulo foi o que fez esses bares aparecerem, pegaram carona, eu não quero citar os nomes que você conhece muitos por aí, eles pegaram carona no Clube do Choro porque não tiveram nenhuma idéia, eles já pegaram a criança criada, bom, não fizeram as coisas certas, não fizeram nada de novo, apenas levaram para frente aquilo que o Clube do Choro fez e realmente, também, os bares acabaram. Mas agora, em função disso, na nossa época hoje, em 2007, nós vemos que o Choro já está devidamente colocado. Eu acho que o Clube do Choro foi importante nessas coisas todas. Conheci todos os músicos, Abel Ferreira, Canhoto da Paraíba, Paulinho Nogueira, que embora não fosse chorão, ele fazia música brasileira, conhecia a Música Brasileira em profundidade, em todas as suas vertentes, em todas as suas linguagens, da Bossa Nova ao Choro, então conheci nessa época o Eduardo Gudín, ele estava presente nesse show do Teatro São Pedro e ele tocou a *Bachianinha* com o Paulinho Nogueira em ritmo de Choro. Essa época foi muito sadia, então, dos três dias de show daí para frente, depois que o Paulinho Nogueira disse isso, eu fui a estrela; não sou estrela, mas fui considerado a estrela e daí assumi o Clube do Choro até o fim, como violonista que representava as apresentações que tocava, tudo que se fazia só, os programas da TV Cultura todos fui eu que toquei, fiz muitos programas.

*M – Você tocava em todas as apresentações que tinha?*

F – Depois disso aí, eu tocava em todas as apresentações que tinha.

*M – Você tocava música erudita também?*

F – Não, aí eu só tocava músicas do Choro, eu comecei a compor, tocava músicas minhas de Choro, de minha autoria, obras de chorões já consagrados, como é o caso do Armando Neves, do Garoto, de Ernesto Nazaré, de Abel Ferreira, Pixinguinha. Eu tocava essas coisas assim. O Clube do Choro havia um esquema de apresentação de palco, então você tinha que fazer o repertório que eles predeterminavam e daí pra frente começou a haver um indício na chamada Rua do Choro, fizeram a Rua do Choro em São Paulo, mas sempre aquela coisa de pegar os medalhões. O primeiro disco do Clube do Choro, o Tinhorão fez uma crítica no Jornal do Brasil falando a meu respeito porque eu toquei o Prelúdio nº 2, do Armando Neves, o disco teve falhas técnicas, mas a melhor faixa foi a minha e a do Paulinho Nogueira. Gravamos juntos em várias ocasiões. Nós gravamos no Clube do Choro, quando a gente gravou esse disco da Clack, eu, ele, o Rago, o Jessé Silva, o Franco, seu Aymoré também gravou, a última gravação que ele fez foi nessa época. Mas, a gravação que sobressaiu...

*M – O Paulinho da Viola?*

F – O Paulinho da Viola gravou também, mas o Paulinho é uma pessoa formidável, não tenho intimidade, embora o conheça, já estive com ele, mas não sou assim, sou colega, gostaria de ser amigo, mais do que colega. Paulinho da Viola é um ícone da Música Brasileira e uma pessoa de um caráter, de uma bondade, de uma sensibilidade extrema e ele gravou, mas ele não queria gravar, é por causa do nome dele, pra puxar o disco, ele nem queria. Se a faixa dele não saiu boa ele não tem culpa, porque ele nunca assumiu essa postura de solista de violão, então ele gravou justamente pra emprestar o nome dele, então é uma pessoa de uma bondade, de um caráter fantástico. Ele gravou, sim, eu o conheci nessa época, mas não tenho intimidade com o Paulinho da Viola, porque eu

sempre fui uma pessoa assim, faz parte do meu temperamento. Quando uma pessoa tem muito nome, não gosto de entrar nas águas, eu não sou um bom político, digamos assim. Gostaria de ser, já perdi muita coisa na vida por não ser, mas eu não censuro quem é. Eu apenas não tenho esse temperamento, eu prefiro que as coisas aconteçam espontaneamente.

*M – E que outros lugares que você tocou coisas promovidas pelo Clube do Choro? Você disse que tocou em programas na Cultura, esses programas faziam parte de algum projeto do Clube ou foi uma coisa que apareceu por causa da iniciativa do Clube? Como é que é isso?*

F – Foi, foi por iniciativa do Clube, as pessoas falavam muito em mim, a gente tinha o Trio Brasília e daí as pessoas da televisão começaram a conhecer o trabalho da gente, através do disco, do primeiro disco, ele mais ou menos tocado, a Copacabana esgotou na época, foi gravado no Estúdio dos Três do Rio. Toda a apresentação que o Clube fazia em botecos, nos bares, falar boteco é uma forma de expressão, eu estava presente. Além dos programas de televisão, nos programas de rádio também, na época criei uma certa inimizade, porque havia um certo bairrismo entre São Paulo e o Rio. A gente não concorda com isso, todo mundo dizia que o Choro era carioca e eu não concordava com isso. Naquela época eu era uma pessoa que já gostava muito de ler a história, a origem, a etimologia das coisas, eu nunca achei que o Choro fosse carioca. Pra mim, o Choro e o Samba sempre foram brasileiros, independente de bairrismo, então, tinha um programa chamado Show da Manhã, era na Rádio Jovem Pan, quem apresentava era o Randal Juliano, que já era um nome muito anterior à minha presença no meio artístico. Randal Juliano fazia na década de 50 e 60 um programa na Record chamado “Astros do disco” e ele fazia na parte da manhã o Show da Manhã ao vivo e eu me lembro que um dia teve um debate sobre o Choro e tinha um historiador, não vou falar o nome dele, que ele não lembra mais de mim, grande historiador, eu respeito muito e na época ele brigou comigo por causa disso, ele dizia que pra fazer Choro precisava ter ido ao Rio de Janeiro e precisava respirar o clima carioca, senão não fazia Choro. Aí eu disse pra ele que eu não concordava com isso, que ele me desculpasse, ah! Eu vou citar o nome, é o Sérgio Cabral, mas aí que ele me desculpasse, porque eu não achava que o Choro fosse carioca, aí eu ia fazer duas perguntas pra ele. O Choro mais famoso do mundo, qual é? E se alguma vez o compositor andou no Rio de Janeiro. ‘E o menininho acha que eu não sei’? Não, eu só quero que o senhor diga qual é, que os ouvintes podem não saber. Porque o senhor disse que o Choro é carioca e eu discordo disso veemente. Então ele disse: ‘é o Tico-Tico no Fubá’. O compositor é paulista, é o Zequinha de Abreu que é de Passa Quatro e nunca foi ao Rio, e como é que ele aprendeu a fazer Choro? Então essa é uma coisa meio que temerária de se afirmar. Ele perguntou qual era a Faculdade que eu tinha feito. Eu disse que estava fazendo o Colegial na época. Então, em todos os programas de rádio eu sempre participava. Era raro o programa de rádio que eu não participasse, existiam outras pessoas que apareceram depois no Clube, outros jornalistas, outras pessoas que não é necessário citar o nome, que às vezes pegavam essa carona no que o Clube fez de concreto e faziam, promoviam shows também.

*M – É. Como você acha que era antes do Clube e depois? Teve muita gente que veio depois. O que acontecia antes e o que mudou com o Clube?*

F – Ah! Com o Clube realmente mudou no tocante à formação de opiniões, no tocante a influenciar uma nova juventude, porque o que se tinha a idéia, a mentalidade era essa:



quem é que toca Choro? É um grupo de pessoas aposentadas, um grupo de velhinhos que não tem o que fazer. Até hoje tem essa coisa, então isso foi mudança radical se você observar, do ponto de vista musical e sociológico, até antropológico. Então essa idéia, o Clube do Choro mudou em São Paulo, muita gente nova vai visitar o Clube, o Clube se situava aqui em São Paulo na Alameda Jaú, 2000, tinha sede própria! Tinha sócio, tinha carteirinha e tudo, tinha reuniões de Choro! Vinham todos os chorões, as pessoas que vinham tocar eram pessoas do mais alto nível musical, independentes de serem ou não profissionais, eram virtuosos, compositores tanto conhecidos e não conhecidos, então essa geração que em casa tinha convivência com o Choro passou a ter isso na prática. O Clube do Choro fez uma mudança radical em São Paulo, a gente quando fala do Clube do Choro de São Paulo, nós esquecemos que teve Clube do Choro em outros estados, em Brasília, com o Waldir Azevedo. Waldir Azevedo depois que cortou o dedo, autoexilou-se em Brasília e lá ele fez um Clube assim muito oficioso. Agora, o Clube do Choro de São Paulo, uma das grandes façanhas do Clube é que ele era oficial, ele não foi oficioso, então os documentos dele existem na imprensa, essa foi uma das coisas. Depois disso, evidentemente, com o Choro aparecendo na televisão, que o Choro estava sumido, aparecia um pouco no rádio mas shows para que as pessoas, o público jovem fosse assistir, não. As pessoas que não eram musicalizadas ou iniciadas dentro do Choro, então o Clube do Choro trouxe essa grande fluência de público, portanto a abertura no Teatro Municipal foi uma coisa colossal, tanto que estava “esborrotado” de gente...

C – Esborrotado, isso nem existe no Português!

F – Eu sei que não existe, acabei de inventar um neologismo...

C – Você é o Guimarães Rosa!

F – Então, o que vem. Vem depois a sobrevivência do Choro e do violão brasileiro. Não estou falando do violão europeu, nem do violão erudito brasileiro, estou falando do violão brasileiro, o violão de raízes brasileiras. O violão já tinha uma história dentro do Choro, o violão tem duas histórias dentro do Choro, a primeira história como instrumento acompanhante e depois como instrumento solista. O cavaquinho também tem duas histórias dentro do Choro, quer queiram ou não esses velhos antigos, uma história antes e depois de Waldir Azevedo e o bandolim, uma história antes e depois de Jacob. O cavaquinho começa a ser instrumento solista depois de Waldir Azevedo, o cavaquinho é um instrumento solista e quer queira ou não, ele é um instrumento solista, não só com Waldir Azevedo, que foi seu grande mestre, mas com Benedito Costa, com o Canhotinho, com o Henrique Cazes, então...Henrique Cazes é um grande solista de cavaco.

C – E o que ele escreveu sobre o Clube do Choro de São Paulo?

F – Mas é o que eu estou dizendo, Colibri, havia um bairrismo, ele é carioca, eu já falei do bairrismo... Mas fora disso, o que mais aconteceu depois? Os festivais da TV Bandeirantes, todos foram influência do Clube do Choro de São Paulo, então isso são coisas que às vezes a gente esquece. Os festivais da Bandeirantes foram dois, o primeiro chamava-se Brasileirinho, que era dedicado ao Choro e o segundo foi o Carinhoso. O *Carinhoso* já era um Choro histórico desde 1918 quando o Braguinha ficou como último remanescente do Conjunto Flor do Tempo. O Aldo morreu,

*Carinhoso* foi tema de novela, existia uma novela na Globo chamada *Carinhoso*, então os dois Festivais da TV Bandeirantes, os dois grandes festivais que mobilizaram pessoas, mobilizaram um grande número de pessoas. Além dos dois, houve o encontro de gerações...

C – Aproveitou o Clube do Choro pra fazer programas de televisão. O Festival era um programa de televisão ...

F – Isso foi depois, porque os festivais, esses dois festivais da TV Bandeirantes foram emblemáticos, eles realmente tinham honestidade de propósito, trouxeram muita gente boa, o Esmeraldino Sales que é um compositor paulista, o Canhoto com o Cordão Amigo, o Jessé Silva, o Claudio Cruz, solistas...

C - Benjamin Silva Araújo com o *Choro Cromático*...

F - Exatamente, um Choro cromático, olha só! Uma inovação, baseado não no tonalismo, mas na escala cromática. Foi o Amilton Godoy que defendeu no Festival da Bandeirantes, pois foram gravados dois discos dos festivais da Bandeirantes, é um documento entendeu? Um o *Brasileirinho* e o *Carinhoso*. Só que tem um Choro chamado *Espírito Infantil*. Deixa eu contar essa história do *Espírito Infantil*, eu fazia parte do pessoal da pré-seleção, só que o Tinhorão, que respeito demais, só não gosto quando ele fala da Bossa Nova, mas eu aprendi muito com o Tinhorão, é um mestre, um grande historiador, ele merece um Prêmio Nobel com todos os senões que nós possamos dizer dele. Mas é um historiador que vai buscar as raízes, só erra quando fala da Bossa Nova, ele é radical, mas ele falou que eu queria americanizar a música brasileira, porque esses meninos que tocavam choro com guitarra, ‘onde se viu choro com guitarra’?, Eu queria que o Choro fosse tocado com guitarra e que fosse cantado. As pessoas não queriam que cantassem choro, achavam que cantado não era choro, quer dizer, uma mentalidade muito rala, muito vazia. O choro tem que ser tocado e cantado em prosa e verso como foi o Blues. O choro nasceu cantado e tocado. Se Catulo não tivesse posto letra em *Flor Amorosa*, não se conheceria a obra de Calado como hoje se conhece. Isso sem falar de tantos choros fantásticos que puseram letras como o *Carinhoso*, o *Brasileirinho*, nem vamos citar isso. O *Espírito Infantil* era um choro que a menina tocava na guitarra e diziam que eu queria americanizar a Música Brasileira. Quem dizia era o Tinhorão, ele nem lembra mais, que eu era muito menino. Nesse conjunto havia um solista que hoje é um ícone da MB, o Armandinho Macedo entendeu? E o Armandinho nem sabe que fui eu que pressionei para que entrasse um Choro de guitarra. O choro não ganhou, porque os caras ainda continuam radicais, não queriam que entrasse guitarra. Ora, se não queriam que entrasse a guitarra no choro, para que o Radamés fez a Camerata Carioca com instrumento de orquestra e piano? O piano, então não seria um instrumento... é um preconceito tão ralo e um anacronismo, uma falta de visão de musicalidade histórica. O choro deve ser tocado em qualquer instrumento... depois disso passaram a ter conjuntos, a Camerata Carioca nasceu no Rio de Janeiro depois dos clubes de Choro. Aí pesa a grande genialidade de outro que merece destaque, que é o Radamés Gnatalli, Radamés realmente começou a fazer orquestração de choro regional com Jacob do Bandolim, com *Retratos*, só que a Camerata Carioca já era uma outra geração e o Radamés, com uma cabeça fantástica, com a genialidade, com tudo o que fez pela MB, aglutinou essa gente, o Raphael Rabello, o próprio Henrique Cazes, e tantas pessoas; eu sou contra o bairrismo, o choro tem que ser brasileiro e ele só vai evoluir, sobreviver, se continuar com essa brasilidade, se unindo e não fazendo esses

guetos. O choro depois disso vai ingressar nas Universidades e tudo isso vem de um princípio básico, que nós estamos falando aqui, que foram esses clubes de Choro que educaram as pessoas, foi um trabalho de educação musical que o Clube do Choro fez, entendeu? Educação musical e realmente iniciação musical dentro dessa coisa, que o choro é música de câmara, o choro é uma coisa nossa, é uma árvore nativa da MB, ninguém pode negar. Acadêmico algum, que não tem nenhuma ligação com a cultura brasileira, ele pode conhecer ponto e contraponto o que ele quiser, se ele não conhecer o som das ruas, se ele não tem uma ligação visceral com a história da MB, tudo o que ele falar de choro é besteira. Ele pode conhecer tratado de ponto e contraponto, é besteira, é barbeiragem, é idiotice, então a gente tem que ver quem realmente conhece, que conviveu. O Radamés sem a menor sombra de dúvida é uma planta nativa. Agora, nós somos contra a essa coisa de gueto, se o Henrique Cazes, que é um grande músico não citou o nome Clube Choro no livro dele... é um erro que ele cometeu.... Mas não é maldade, que o Cazes é um grande músico. Faltou falar com as pessoas certas. Com relação à contribuição do Cazes, nós não podemos falar nada, o Cazes é um grande músico. Nunca conheci o Henrique Cazes, nunca vi a cara dele, mas conheço o trabalho dele, posso falar como músico.

C – Essa discussão sua sobre a origem das músicas dos paulistas e cariocas, o Gilberto, o Olavo, a gente falava muito sobre isso. Choro de São Paulo, choro do Rio, as diferenças de tratamento. Havia um fórum permanente, tinha você e mais músicos, com quem você convivia, com quem discutia? A gente era a turma da pesquisa. Com quem mais você conversava?

F – Eu era amigo do Conselho Consultivo...

C – É claro!

F – Eu conversei muito com o maestro Benjamin Silva Araújo, que era um senhor músico na época e ele realmente falou ‘vou fazer um choro cromático’. Nesse festival que ele fez aquele choro, ele começou a pensar no *Choro Cromático* e a gente conversava muito sobre essa questão do bairrismo. Sobre a questão do bairrismo, que o choro nasceu no Rio, o Samba também. Isso é uma discussão, mas não nasceu no Rio.

M – É, a raiz do Samba é baiana...

F – É baiano. Quem fala isso é o Vinicius de Moraes, o Vinicius de Moraes disse com alegria grande no coração que o samba nasceu na Bahia. O Vinicius de Moraes diz, não eu. Samba de São Paulo, nós sabemos que um dos maiores foi Adoniran Barbosa, com *Bom Dia Tristeza*. E realmente, o samba e o choro são brasileiros, nós temos que encarar, a geração tua que é mais jovem, a minha é mais difícil porque os caras são cabeça dura. Então nós temos que ver, vocês que estão com a cabeça mais arejada, com quem eu me relaciono melhor, temos que acabar com essa coisa de bairrismo.

C – Tinha uma figura que era emblemática...

F – Você falou, maestro Silva Araújo, discutia muito com Paulinho Nogueira, com Paulinho da Viola. Eles também concordavam comigo.

C – O Paulinho da Viola também. O Paulinho da Viola tinha essa coisa de pensar, discutir características do choro de São Paulo e do Rio e também entrar nesse fórum de discussão geral, porque o Paulinho não tinha essa coisa, ele curtia o Armandinho...

F - O Canhoto da Paraíba nem se fala...

C – O Canhoto da Paraíba foi praticamente ele que descobriu pro mundo, pro Brasil, ele conheceu o Canhoto quando ele tocou com o Jacob do Bandolim na casa que o pai dele estava tocando.

F – Que era o César Faria, que tocava no Conjunto do Jacob...

C - Ele era pequenininho quando viu o Canhoto, em depoimento ele até fala que começou a tocar violão não só por causa do pai dele, que era o acompanhante, mas de ver o Canhoto tocar. Quem via o Canhoto tocar, dava vontade tocar violão! Ele queria tocar violão!

F – E ele não era carioca, era paraibano, esteve no Rio de passagem pra tentar a sorte.

C – Ele tinha essa visão mais ampla, mais brasileira, menos regional. Então Paulinho ia a todos os clubes do Choro do Brasil todo. No nosso ele era padrinho, ele vinha de graça tocar, por várias relações, que você já entendeu, do Sergio Gomes, por amizade, por afinidade, por política e a linha musical também. Tinha um Projeto Pixinguinha que ele foi junto com o Canhoto e apresentou o Canhoto pro Brasil todo, e aquele projeto maravilhoso, que passava por várias cidades do Brasil inteiro e tinha sempre um artista veterano ou mais conhecido que apresentava um desconhecido, esse era o gancho do Pixinguinha: ‘Esse aqui é o Canhoto da Paraíba, vocês precisam conhecer, é uma figura’! E o Canhoto adotou São Paulo como segunda cidade dele, não o Rio porque aqui ele foi recebido por todos nós de uma forma maravilhosa.

F – O disco dele saiu aqui em São Paulo?

C – Saiu tudo por aqui, então Paulinho tinha essa visão mais ampla. O choro do Canhoto é diferente porque tem um negócio meio ligado com a sanfona, tinha o xenhenhen, ele falava que era o ritmo ligado com a Paraíba, com o Nordeste, assim como as influências de origem, do Nordeste. Ele falava, isso é diferente. Então o Paulinho também participava desse fórum de discussão, era uma coisa que a gente fazia com os músicos.

*M – Então, todo mundo concordava que existiam diferenças e tal, mas você falou pra mim outro dia que também uma das intenções do Clube era resgatar o pessoal de São Paulo. Nos outros lugares, no Rio de Janeiro, por exemplo, existia uma projeção maior do choro, então lá não precisava ter um Clube do Choro?*

C – Lá já tinha um Clube do Choro no Rio e lugares onde se apresentavam, muito mais que São Paulo, em São Paulo estava tudo na casa do D’ Auria!

F – Exatamente, veja bem, deixa eu dar um aparte. O Rio de Janeiro era a Capital Federal do Brasil até 1960, quando surgiu Brasília e deu no que deu, mas não interessa. Então o Rio de Janeiro tinha todas as rádios lá, os maiores meios de comunicação do

começo do século, indiscutivelmente eram no Rio de Janeiro porque era o centro intelectual. O Rio de Janeiro é como se fosse Paris dentro do Brasil, o Rio de Janeiro sediou tudo isso, agora, ficar fazendo bairrismo, ficar dizendo que o Rio de Janeiro que inventou a MB, isso não existe, é uma coisa que não se pode falar, a MB foi inventada por uma coletividade...

*M – É, mas de qualquer maneira, o pessoal que fazia o Choro em São Paulo estava esquecido. Não existia para o grande público!*

C – É o que eu te falei. Nos quintais, na casa do D' Auria (...) uma parte que o Serjão só esboçou, daqui a pouco ele vai te contar, como a turma se reunia, intelectuais, para pensar o choro de uma forma diferente. Francisco Araújo em Tatuí, amigo de Aymoré, ligado a Armandinho, o seu pai, são caras que vão aparecendo, mas tudo escondido. No Rio não, no Rio eles tinham o Sovaco de Cobra pra tocar, era um lugar que tinha roda de choro todo dia. A Rádio Nacional na década de 50 tocava choro.

F – Era a Globo de hoje, lá tocava o Garoto, Dilermando Reis, realmente havia um veículo; em matéria de divulgação nessa época o Rio foi grande, agora o choro...

C – Os músicos de todo o Brasil tinham que ir pro Rio para se destacar.

M – Para aparecer...

F – Indiscutivelmente, isso ninguém vai discutir, o que nós estamos discutindo é o fato do bairrismo, de achar que o Rio de Janeiro inventou o choro.

*M – Não quer dizer que aqui não existisse nada, existia, porém tava tudo escondido.*

F – Veja bem: essa liderança começa a acabar quando vem a Bossa Nova. A música da moda era a Bossa Nova, aí o choro decaiu mais; quando vem a Bossa Nova, a massificação da televisão, o rádio vai entrar em decadência. Então, isso dependeu do Brasil, agora você pega Davi de Castro, ele era um chorão que nunca foi resgatada a obra dele, ele era de Brasília e era amigo do Jacob; o Davi de Castro, era uma pessoa fantástica, o Jacob gravou *Evocação a Jacob*, que o Davi fez para ele. Davi de Castro era um gênio, infelizmente teve um fim trágico, suicidou-se, pelo menos é a informação que eu tenho. Depois que veio a Bossa Nova, o advento da televisão, o declínio do rádio, que começa a se popularizar no final da década de 70, nem todo mundo podia comprar uma televisão, eu mesmo não tinha televisão. Eu vim ter televisão em 70, lá na casa do Bixiga, era pobre, não tinha dinheiro pra comprar televisão, que era uma coisa de rico. Então, daí pra frente o choro vai entrar no ostracismo, mas é no Brasil inteiro, não é só no Rio. Então, como em São Paulo, ele vai ficar nos guetos. E o Clube do Choro trouxe isso, tá aí as matérias na imprensa, não somos nós que estamos falando de nossa cabeça, isso é uma ação e reação.

C – Na década de 70, o que tinha de choro visível na televisão era dentro do programa Bossaudade da Elisete Cardoso, era com Cyro Monteiro no Bossaudade, na Record; em 1960 e ela convidava o Jacob do Bandolim pra tocar choros cariocas, então tinha um espaço dentro do Bossaudade ... Então, era o Fino da Bossa, com a Elis Regina, Jovem Guarda com Roberto Carlos e o Bossaudade com Elisete Cardoso. A Record era o centro e o epicentro da Música Brasileira.

F – Só que isso acabou. Acabou o Fino da Bossa, acabou o Bossaude. Acabaram os festivais, acabaram todos os festivais da Record, o choro entrou no ostracismo. Eu sou contra a palavra renascimento, ele já existia, apenas estava em estado latente. O choro sempre existiu, se ele não tivesse um passado histórico, um passado visceral, uma raiz, uma tradição na Música Brasileira, ele teria acabado. Vocês não concordam com isso?

*M – Na verdade, o que eu tinha perguntado, o que eu tinha pensado aqui, qual foi a sua participação? Você disse que tocava em todos os shows. Como que era a cena musical aqui em São Paulo, pro Choro, principalmente. Não acontecia praticamente nada?*

C – Acontecia na casa do D’auria, do Aymoré, todos juntos em lugares esparsos.

F – Mas era gueto, veja bem.

C – Na rádio e televisão tinha, na Cultura era muito chato porque o Julio Lerner só tinha o Conjunto Atlântico, ele demorou pra abrir pros outros. O Programa era Noite de Choro das Sextas Feiras e só aparecia o Conjunto Atlântico. O Clube do Choro também é um pouco contra isso, não existe somente o Conjunto Atlântico, tem uma porrada por aí, tem um violonista maluco que é Francisco Araújo, tem o Celso Machado que está aparecendo, a molecada que vem da USP faz o Premê, o Choro Roxo, tem os moleques que vêm da Bahia, Bendengó, que tocam choro, gostam de Choro porque o pai deles era chorão lá no Nordeste, tem Canhoto da Paraíba que o Paulinho da Viola traz...

F – O Choro Roxo e o Bendengó foram duas revelações do Clube do Choro. O Bendengó, indiscutivelmente, hoje os músicos do Bendengó faz parte desse conjunto de Seresta, como é que chama?

C – Os Trovadores Urbanos.

F – É, Trovadores Urbanos, então, veja bem, ele tocou no Clube do Choro várias vezes, o Choro Roxo era um espetáculo, um conjunto inovador. O Trio Brasília, que vocês já viram aí, outros conjuntos de gente mais nova, tudo isso. Quando o choro entra no ostracismo, tudo o que existia estava no gueto. Quem quisesse ouvir choro, tinha que ir pra casa de alguém, pro quintal de alguém, estudar com alguém.

C – Na casa do Aymoré tinha roda de Choro...

F – Tinha, tinha, era na Praça Santa Helena, foi no finalzinho da década de 60, eu já estava estudando violão com ele, se reuniam todas as sextas-feiras, ficavam tocando e eu lá com os olhos ... Perfeito, a casa do seu Aymoré era um dos pontos de encontro, só que só entravam lá os músicos que ele queria, os relacionamentos eram meio eletivos. Então, Inácio eu conheci lá na casa do Seu Aymoré.

*M – Quem mais tocava na casa do Aymoré?*

F – Inácio eu conheci lá na casa do Aymoré, o Pery Cunha, que era um bandolinista que sempre tocava lá, era da escola do Luperce Miranda, um bandolinista brutal, um animal, no bom sentido, tocava demais! Pery Cunha era uma pessoa assim... tinha outro Inácio,

não o do cavaquinho, era um flautista e tinha um cantor que era o Francisco Tozzi. E existia o Seu Aymoré, que tocava violão e o Juca que era o filho dele, então aquela roda ali, eu ficava escutando, que eu não era muito bom, eu era estudante de violão. Depois é que eu passei a acompanhar, de tanto ver eles acompanharem e passar a música, passavam tudo de ouvido. O D'auria mesmo passava tudo de ouvido, não tinha fita, todas as posições de ouvido. Inácio nunca aprendeu cifra, Inácio fazia qualquer posição, qualquer harmonia mas tudo de ouvido. Se você dissesse 'Inácio, toque um Dó', ele dizia 'vá procurar na esquina', porque ele não sabia o nome da posição!

*M – Volte a falar sobre a geração de choro da década de 70. Esse pessoal não tinha espaço?*

F – Ela ficou meio prejudicada porque não tinha espaço, e outra coisa, quando ela fazia alguma inovação, encontrava resistência por parte dos tradicionalistas. Porque nessa época, anterior a 1970, todo mundo aprendia de ouvido, todos os chorões tocavam de ouvido, com raras exceções. O Jacob fez uma gravação, *Retratos*, que o Radamés fez para bandolim e orquestra mas isto é só um caso no meio de milhões. Então é só um caso, isso não consubstancia uma tradição. Então você vê o seguinte, essa minha segunda geração já tinha um certo antagonismo.

*M- E isso acontecia com os músicos que tocavam com o Sr. Aymoré?*

F – Porque o Sr. Aymoré, a história dele é um pouco controversa, é o seguinte: quando acaba a dupla em 1940, a dupla Garoto-Aymoré, fizeram gravações mas o Sr. Aymoré desistiu do rádio. Ele fica no anonimato, ele tinha família pra criar e o salário era muito baixo, ele tinha cinco filhos, então ele faz um concurso pra entrar na Prefeitura, e daí ele vai se afastando da mídia, ele vai continuar no rádio, mas já tem que conciliar o serviço do rádio com a prefeitura, então ele vai se afastando da mídia. Essa é a razão do anonimato dele. Já o Armandinho Neves é diferente, o Armandinho aposenta-se na Rádio Record e também tem emprego público como contínuo. Eu perguntei pro Armandinho por que ele trabalhava de contínuo? E ele disse que o salário do rádio não dava pra ele viver, o salário era baixo, mas só tinha o rádio, não tinha televisão. O Armandinho não é um fruto da televisão, é um fruto do rádio, e a segunda geração do Choro, ou seja, quem nasceu de 50 pra frente já pega a era da televisão em pleno apogeu, o que não ocorreu na geração anterior.

*M – Mas não tinha essa visibilidade, esse caminho aberto para aparecer na televisão.*

F – Exatamente, não tinha, não tinha no começo, então isso surgiu na época de 70, quando surgem esses Clubes de Choro pelo Brasil.

C – Na minha cadernetinha que você está guardando com carinho, ali tem um mapeamento, tem o pessoal de Brasília, Bahia, Rio Grande do Sul, cada lugar tinha um clube de Choro, simultaneamente, como a gente teve a televisão em São Paulo, via o Festival da Bandeirantes, o festival da Bandeirantes mostrou quantos clubes do Choro tinha no Brasil. Era um outro mapeamento, não de São Paulo.

F – um traço de união... O Clube do Choro foi esse traço de união...

C - Então, em São Paulo, embora não fosse a repercussão que o Rio tinha, a gente fala que esse Festival da Bandeirantes ajudou a estimular a criação de Clube do Choro do Brasil todo, São Paulo-Rio claro que é importante, mas o Festival foi em São Paulo pela Bandeirantes e era em rede nacional.

*M – E de que maneira o Clube em si estava presente nesse Festival?*

C – No Festival? Primeiro ajudando no mapeamento, os músicos participando, na organização, o Benjamin Silva Araújo, presidente do Clube do Choro entrou com uma música, os rapazes todos que tocavam com a gente, todos entraram, todos se inscreveram.

F – A divulgação, quando a Bandeirantes mandou fazer o regulamento do Festival, nós divulgamos esse Festival com o maior carinho.

*M – na verdade, a iniciativa foi da Rede Bandeirantes?*

F – É delicada essa situação...

C – Quando a televisão entra é porque ela sente que tem uma coisa aí para ser explorada, vamos falar o Português claro, então houve essa “sensibilidade” de oportunismo, ‘ah, tem Clube do Choro, só se fala em Choro’. Em São Paulo, tem Choro todo dia, terça-feira no Café Paris, quinta-feira não sei onde, quarta-feira no IAB, sexta-feira não sei onde. Todo dia tinha choro, então ‘vamos fazer um Festival de Choro aqui que vai ser um absurdo’. Aproveitaram.

F – E o Projeto Seis e Meia, lá no Sesc, na Consolação...

C – O Pixinguinha, que é o Seis e Meia... a televisão nesse momento aproveita, oportunista mesmo, o Choro aqui em São Paulo tá pegando, é o boom. No Rio tem, no Brasil todo tem. ‘Vamos fazer um Festival de Choro, vai ser legal. Vai ser um programa musical’. O Roberto de Oliveira, ligado aos músicos, teve a sensibilidade de enxergar a música como um bom elemento para televisão. A gente abraçou, apoiou e ajudou, eu gravava, fazia bastidores, lá eu tinha livre acesso, gravei entrevista com todo mundo, o Francisco Araújo participou da seleção, os músicos todos do Clube do Choro participaram tocando, para você ter uma idéia até a banda que apresentava, que era uma banda contratada, uma banda tipo orquestra, o Théo de Barros, eu me lembro claramente, fez uns arranjos e inscreveu uma música dele, um choro, porque todo músico como Théo de Barros, criador de *Disparada*, tinha um choro guardado na gaveta.

F – O próprio Sivuca.

C – Também, o Sivuca se inscreveu, então é um festival de música, e perceberam que todos os que eram bons músicos tinham um choro na gaveta. O Sivuca, artista popular, sanfoneiro, era chorão, Théo de Barros eu nem lembro o choro, muito louco, era muito estranho, o Benjamim Araújo, regente da orquestra da Rádio Bandeirantes fez um choro cromático, o Rossini, amigo do Canhoto da Paraíba inscreveu...

F – O Rossini foi *Ansiedade*...



C – Ganhou, né?

F- Ganhou. O Festival da Bandeirantes não foi um festival paulista de choro, foi um festival nacional do choro, ele não teve partidarismo.

C - E eu aproveitei, porque encontrava todo mundo lá pra entrevistar, e o Armandinho acabou aparecendo na casa do Gilberto pra ouvir Garoto e aí...

*M – Foi um ponto de encontro...*

C - Trocava figurinha, tocava música baiana aqui e ia na casa do Gilberto para ouvir as gravações do Garoto, da Pesquisa 2.

F - Agora veja o seguinte: quem realmente estava por trás disso era o pessoal de cabeça mais arejada. Porque todo esse pessoal da segunda geração, como eu disse, eu divido a história do choro em gerações, a segunda geração do choro é o pessoal nascido a partir da década de 50, em 77 tava com 27/28, 30 anos, tava nessa faixa etária. Esse pessoal tinha a cabeça voltada para um profissionalismo, que o pessoal antigo não tinha, com raras exceções, claro. Se você falar da primeira geração do Choro e disser que o Pixinguinha não foi profissional... o próprio Pixinguinha na sua genialidade, simplicidade, em depoimentos, ele diz uma hora, ‘nós fomos a Paris, com os Oito Batutas, na década de 20. Nós fomos mas a gente achava chato, não tinha festa’! Então o profissionalismo era mais ou menos. Esse depoimento mostra muito bem a mentalidade profissional das pessoas. Na segunda geração do choro, esse pessoal nascido a partir da década de 50, eles realmente sabiam organizar, eles levaram muitas pessoas antigas no colo, muito chorão antigo que estava encostado começou a voltar à ativa, e até sobreviver melhor porque estava encostado profissionalmente com os modismos, a Bossa Nova, o IêIêIê, os festivais, essa coisa toda.

*M – Você falou que essa geração nova tinha uma cabeça mais profissional. Descreva os relacionamentos entre esse pessoal mais antigo.*

F - O seu Aymoré era meu professor, mas de difícil relacionamento. Seu Aymoré era como o Jacob, de uma ironia finíssima, de uma ironia machadiana. O Jacob era tão irônico que uma vez perguntaram assim, uma simples pergunta, inteligente, mas ele não precisava responder dessa forma, mas ele era assim. Fizeram uma pergunta para o Caymmi, ‘o que você acha do Rock’? – ‘Ah, eu não entendo, a minha sobrinha gosta, mas não é minha praia’. Perguntaram ao Waldir Azevedo: ‘Sr. Waldir o que o senhor acha do Rock’? – ‘Olha eu não falo daquilo que eu não entendo, eu sou de outra área da música’. Aí foram perguntar pro Jacob, seu Aymoré era igual, o mesmo tipo de temperamento : ‘Seu Jacob, o que o senhor acha do Rock’? O Jacob disse: ‘Pergunta para psiquiatra se faz para psiquiatra, pra músico se faz pergunta de músico’. Chamou a moça de burra. Eu acho isso deselegante. Ele era meu professor, mas tinha essas coisas. Que eu posso fazer?

*M- E com relação à participação feminina no choro?*

F – Mulher então não podia tocar choro! Eu fiquei muitos anos para descobrir que *Corta Jaca* era composição de uma mulher, que era da Chiquinha Gonzaga, porque ninguém

falava de mulher compositora, então o choro era só para homem, serenata era coisa pra homem, mulher não participava de serenata.

*M – Antigamente a mulher não participava de nada...*

F – Não participava de nada. Que coisa horrível! Mulher só pode ter filho e ficar picando couve na cozinha. Eu lá quero saber de mulher picando couve na cozinha? Eu estou falando isso porque realmente era uma cultura machista! Que coisa horrível!

*M- E no Clube do Choro?*

C – A Ivone que tocava flauta, a Tia Amélia...

F – A Tia Amélia, o último programa dela foi do Marcus Pereira, eu fiquei chateado porque só vi uma única vez a Tia Amélia.

C – A Tia Amélia, a Eudóxia de Barros tocando choros, ou pianistas, ou flautistas, que tinham formação erudita, que participaram, a Ivone, que ele botou no Conjunto. Quem mais, deixa eu pensar, mulheres. Poucas. No Choro não tinha quase.

F – No Clube do Choro não tinha quase.

*M – Obrigada.*

Entrevista com Isaías do Bandolim (Isaías Bueno de Almeida), 02 de Março de 2007, em sua casa na Rua José Maria Lisboa, São Paulo, SP.

Intervenções de Osvaldo Luiz Vitta, o Colibri.

*M – Começando, gostaria que você fizesse um histórico de sua carreira.*

I – Eu comecei muito novinho, era muito menino, meu pai foi músico. Embora não tenha sido músico profissional, ele trabalhava em estrada de ferro, mas tocava clarinete. É do interior de São Paulo, de Jaboticabal. Ele começou a vida dele tocando em banda. Como diz o Proveta, o músico que toca em banda, devido aquela disciplina rígida de banda, ele consegue ser melhor que outros músicos. Então eu acredito nisso, porque meu pai foi um grande músico. Ele lia música muito bem, ele conhecia muita teoria musical. Tanto que quando eu fui ver o programa de música que eu tentei fazer faculdade de Música, que eu desisti, o programa então aqueles dois primeiros anos básicos da faculdade eu sabia tudo, porque meu pai tinha me ensinado tudo. Você vê que coisa. E meu pai é um homem simplesmente alfabetizado só, mas foi grande músico.

*M – Qual é o nome do seu pai?*

I – Benedito Bueno de Almeida. Ele começou a me ensinar teoria e solfejo, eu não sabia para que era aquilo. Eu queria tocar. Eu não tinha idéia de que instrumento, eu queria tocar alguma coisa. Meu pai falou você vai aprender teoria e solfejo e depois que você souber alguma coisa, aí você vai pegar um método de qualquer instrumento que você quiser pra começar a estudar. Nesse meio de tempo, meu avô materno me deu um cavaquinho de presente. Sabe, a gente já tem a tendência pra isso. Então eu comecei a tocar chorinho numa corda só, tirar musiquinha numa corda só. Então meu pai falou ‘acho que é a sua tendência’ e me comprou um bandolim, e eu comecei a estudar bandolim como autodidata, não tinha professor naquela época.

*M – Quantos anos você tinha nessa brincadeira?*

I – 10 anos de idade.

*M – E o nome do seu avô materno?*

I – José Vicente de Carvalho. Meu avô foi Mestre de Banda da Polícia Militar, naquela época... ele aposentou-se depois.

*M – Aqui em São Paulo?*

I – Aqui em São Paulo. O meu avô me deu o cavaquinho como incentivo. E gozado que ele me ensinou a afinação de cavaquinho. E eu comecei a tocar como cavaquinho mesmo. Aí, o cavaquinho é mais difícil de solar,

C – Dois Mi, né?

I - Dois Rés. Ele não tem recurso, cavaquinho é uma violinha caipira, afinado em Sol, afinado em Sol Maior, o Esmeraldino que chamava isso de afinação de corneta.

*M – Corneta???*

I – Eu vou explicar pra você porque, vou até ilustrar... (Começa a dedilhar). O cavaquinho é isso, afinação Sol, corda solta do cavaquinho, com a corda solta você pode fazer (toca um arpejo de Sol Maior e depois um toque de corneta sobre esse acorde), na corda solta você faz isso, não precisa apoiar nada, então o Esmeraldino chamava isso de ‘afinação corneta’. Então eu comecei tocando cavaquinho sem saber, cavaquinho não tem recurso, o grande solista de cavaquinho foi Valdir Azevedo, gênio, que achou recurso pra tudo. Porque, solar em cavaquinho o Jacob mesmo dizia: cavaquinho não é instrumento solista, é para acompanhar. Meu pai percebendo isso como era músico, falou péra aí...

*M – E você nasceu em São Paulo, em que bairro?*

I – Eu nasci em São Paulo, no Tucuruvi, depois que eu vim pra Casa Verde. Meu pai vendo aquela dificuldade toda, disse isso aí não tem recurso nenhum, vamos afinar isso aí como violino que é a afinação do bandolim, vamos afinar como violino para solo. Eu comecei a tocar cavaquinho com afinação de bandolim, eu não tinha muita paixão por bandolim, porque eu via, aquela época eu via o Luperce Miranda, que foi um grande bandolinista, mas veja bem, eu nunca fui muito adepto a esse negócio de virtuosismo, todo chorão é um virtuose em potencial mas é porque exigem certas coisas, o Luperce Miranda tinha uma velocidade incrível, mas isso nunca me agradou.

*M – E muitas escalas.*

I \_ Muitas escalas, e tinha um bandolinista naquela época, Amador Pinho, que tinha uma execução poderosa, uma velocidade e outros bandolinistas que eu conheci nos botecos, na Casa Verde e tudo nessa escola. Eu não me animei muito com isso. Quando eu vi o Jacob em 1947 tocando um chorinho fácil, que em 15 minutos você aprende tocar, chamado ‘Flamengo’ de Bonfiglio de Oliveira, eu me apaixonei pelo bandolim, era isso que eu queria do bandolim, por isso que eu digo pra vocês que o Jacob criou uma escola. A expressão, o choro fácil de tocar, e todo mundo passou a partir para essa escola. Os bandolinistas são adeptos da escola do Jacob.

*M- E tirava um som diferente? Porque existe a tradição italiana do bandolim, que é de muitas notas...*

I - Muita velocidade, vibratos, aquele tremolo que fazem e tudo, é um negócio meio pesado, meio brusco. E levando-se em conta que antigamente os instrumentos eram ruins, os chamados bandolins ‘pera’, no formato de uma pêra, o Del Vecchio fazia aqueles bandolins grandes, e o som era horrível. O Jacob veio com esse tipo de bandolim aqui, que é o bandolim português, ele nada mais é do que uma guitarrinha portuguesa. Uma mini guitarra portuguesa. Com oito cordas. Então, já tem outra sonoridade. Mis baixinho, fininho, e foi o Jacob que veio com isso. E eu ouvia em disco, o meu avô sabia que eu estava com esse negócio de bandolim, então comprava aqueles discos de 78 rotações pra eu ouvir. E dessa forma eu comecei a tocar. Foi quando eu conheci Antonio D’Auria na Del Vecchio, 1953, conheci no D’Auria,

conheci o Jaime, Osvaldo Bitelli, dali já fui para a Noite dos Solistas, que eu conheci o Jacob pessoalmente...

*M- Na Record?*

I- Isso, na Record, e comecei. A Noite dos Solistas foi em 1956. E eu comecei a freqüentar as rodas da casa do D'Auria.

*M- Desde essa época?*

I – Desde essa época. Eu conheci o Garoto. Já estou com uma idade suficiente para contar histórias... Conheci o garoto, ele morreu em 1955. Eu tive diversas oportunidades para parar de tocar, porque eu vi gente muito boa tocando. Devia ter parado naquela época (risos). Veja bem, o D'Auria me convidou para uma feijoada na casa do Romeu Di Giorgio, que morava na Pompéia. Pra eu assistir, porque eu era menino, eu tocava um chorinho só! Eu ia para assistir.

*M- Essas reuniões do D'Auria já aconteciam antes de você entrar?*

I – Já aconteciam.

*M- E eles se reuniam na Del Vecchio, na casa do Romeu Di Giorgio ou...*

I – Primeiramente eles se reuniam na casa do Barão. O barão que morreu, não é esse Barão do Pandeiro não. Barão, Joacir Wei. Se reuniam na Lapa. Até que o D'Auria fez um quartinho lá no fundo da garagem dele, que o pessoal então se reunia lá, na Av. Rudge. Agora, eu comecei a conhecer o Conjunto Atlântico na Del Vecchio, conheci eles lá, e eles me convidaram para ir à casa do Barão, para assistir o show. E eu fiquei mais ou menos quase um ano, só para assistir. Depois, o D'Auria fez o estudiozinho dele lá no fundo, que eu passei a freqüentar as rodas de choro. Antes de terminar o quartinho a gente se reunia na sala, tocava na sala de visita.

*M- E tinha data fixa?*

I – Sextas-feiras. Começava oito e meia, nove horas. Por isso que eu sigo essa tradição com a minha roda de choro, também às sextas-feiras. Silêncio absoluto, sem bebida alcoólica, seguindo as tradições, teve um cara que quis entrar com um copinho de uísque na nossa roda, eu proibi. Vão beber no bar, depois vocês voltam. Porque beber tudo bem, o exagero é que mata.

*M- E você passou a integrar o conjunto do D'Auria nessa época?*

I - Não, eu ia só para assistir. Não tinha nem condições. O bandolim era o Amador Pinho. Era o Agostinho Garcia, que hoje está com quase noventa anos, a formação era Amador Pinho, Jaime no violão tenor, o Joacir Wei, Barão no violão, que eram tudo seis cordas, nem tocavam sete cordas, e o D'Auria, eram os dois violões. E era um tal de Renato no pandeiro, antes do Bitelli, hein? Eu comecei a tocar no Conjunto Atlântico já na época do Bitelli.

*M- E qual era a formação quando você entrou?*

I - Aí era eu no bandolim, teve outros bandolinistas antes de mim: Agostinho Garcia, depois Valter Veloso, quando eu entrei. Sempre tinha dois bandolinistas. No início era Agostinho Garcia e amador Pinho. Depois, Isaías e Valter Veloso. Era uma grande roda, porque todo mundo aparecia lá, aquilo nem tinha intenção de ser um conjunto profissional, então todo mundo tocava. Os violões, nessas alturas o Barão já tinha saído, ficou o Lázaro, que tocava contrabaixo também. João da Mata, falecido agora recentemente, violão, depois veio o Carioquinha, depois Israel, depois o Valdomiro. Cavaquinho, sempre o Jaime. Isso já foi quando eu entrei, em 1963, mais ou menos.

*M- E quando é que você passou a ser titular do conjunto? O D'Auria escalou você?*

I- É, foi um negócio horrível que aconteceu. Tocávamos eu, o Garcia e o Valter Veloso. O Garcia ainda estava no grupo. Era um grupo de amigos que não tinha intenção de se profissionalizar, tocávamos porque se gostava de tocar, então cada um tocava um pouco, tudo bem, roda de choro. Daí apareceu o José Ramos Tinhorão para assistir a roda, apareceu Julio Lerner...é até desagradável falar isso, ele chegou pro D'Auria, falou 'nós queremos fazer um programa piloto', então foi todo mundo fazer o programa piloto. E agradou, então formalizaram o programa, 'O Choro das Sextas-Feiras'. Só que daí precisava cortar bandolinista, era muito bandolinista. E eu fui escolhido. Não pelo D'Auria, pelo Julio Lerner e pelo Tinhorão. E isso acabou até gerando um entrave, o Garcia se retirou completamente do conjunto, não quis saber mais do Conjunto Atlântico, o Valter Veloso ficou muito aborrecido, magoado, embora continuasse freqüentando o D'Auria, quer dizer, uma situação desagradável, e eu ficava de titular. Em todo caso, eu segurei essa barra aí, eles ficaram zangados com o D'Auria, não foi nem comigo. O D'Auria era o chefe do grupo, né.

*M- Isso foi em 1973?*

I – Foi, em 1973.

*M- Então, você freqüentava a roda desde 1953, depois passou a tocar em 1963 e passou a titular em 1973, porque foi escolhido pela 'crítica'.*

I- Isso.

*M- Eu gostaria que você descrevesse como eram esses encontros. Não tinha um objetivo profissional, todo mundo tinha outra profissão?*

I – cada um tinha sua profissão, ninguém viva de música. O D'Auria tinha uma empresa de produtos cinematográficos, diga-se de passagem, as máquinas de projeção de filmes, os projetores, eram todos importados, ele foi o primeiro homem a fazer um projetor nacional, um projetor feito no Brasil. E dava manutenção nisso. O Pinho fazia forros elétricos, esse de cinema, de teatro. Valter Veloso era oficial de justiça; Osvaldo Bitelli era mestre de obras, tinha uma firma que fazia casas; eu estudei contabilidade, trabalhava com auxiliar de contabilidade numa empresa; o Israel era bancário; João da Mata era advogado, não, era promotor, não, era procurador. Em resumo, cada um tinha uma função, ninguém vivia de música.

*M- E o objetivo da roda era só tocar, praticar, se divertir?*

I- Só para tocar.

*M- Por vontade de cada um?*

I- Por vontade de cada um. E eles se reuniam no Del Vecchio às sextas-feiras também, à tarde. E eu era office-boy numa empresa, em 1953, então já não entregava carta de sexta-feira, já ia direto para lá. Acabei sendo mandado embora...

*M- E porque se chamava Atlântico, o grupo?*

I- Atlântico, não sei porque, acho que é baseado no choro do Nazareth, 'Atlântico'. Nunca soube realmente porque Conjunto Atlântico. Acho que quem batizou o conjunto foi o Bitelli, hein?

*M- Ele está vivo?*

I- Não, morreu. Dessa turma toda, só eu que estou vivo aqui...

*M- Graças a Deus!*

I- Eu e o Israel.

*M- E o Israel, entrou quando?*

I- Israel entrou depois, já na televisão, esse veio bem depois mesmo. Ele nem era aceito no conjunto. Porque ele estava muito envolvido com bossa nova, então tinha aquele trejeito de bossanovista, aquela puxadinha de violão de bossa nova, então o pessoal não gostava muito dele. Aí não teve jeito, quando faltou violão mesmo, como eu disse antes, cada um tinha uma função, tinha dia que o João da Mata não podia, tinha serviço, outro tinha alguma coisa que fazer, saía mais tarde, o Barão não gostava de dormir tarde... Essas coisinhas, era tudo bem informal, então, tiveram que engolir o Israel, ele aprendeu regional aí, e ele já tinha tocado com o Rago, hein.

*M- E tinha algum preconceito pelo fato dele ser seu irmão?*

I - Por ser irmão não, o preconceito era por causa da bossa nova. Os chorões não aceitavam isso de jeito nenhum. Mas eu sempre respeitei a bossa nova, fiz até um LP, muitos anos atrás, e tinha coisas de Bossa Nova, coisa que o Tinhorão nem quis ouvir. Ele escrevia no Jornal do Brasil, eu falei: 'Tinhorão, você ouviu o disco?' Ele: 'Nem quero escrever porque você é meu amigo. Porque se eu escrever eu vou falar a verdade do que eu penso sobre isso aí' (risos).

*M- E quem é que freqüentava essa roda das sextas-feiras?*

I- Quem freqüentava eram aqueles amigos que gostavam de choro.

*M- E quando veio o Jacob, você já estava lá?*

I – Já, a partir de 1955 ele já ia. Aí, é gozado, as rodas começaram a ser freqüentadas e o Jacob começava a trazer pessoal do Rio. Chorões do Rio, foi quando conheci o Rossini, o Radamés, o César, o Dino, Benedito Lacerda também. Pixinguinha, Sivuca, todos passaram por lá. Waldir Azevedo... o pessoal da *Noite dos Choristas*.

*M- Do programa?*

I- Isso, eles vinham gravar o programa e aproveitavam para ir lá. Era um programa de TV da Record, o produtor era o Almirante ainda. Então começaram a freqüentar as rodas.

*M- E como foi, você que só tocava um chorinho, o Jacob na sua frente tocando...*

I- Foi um negócio, porque o Jacob era um ídolo. Existia um bandolinista chamado Jacó Tomás, ele tocava na Rádio Gazeta, tocava música clássica, e eu nem conhecia o Jacob, e eu comecei a tocar o ‘Flamengo’, que eu nem sabia que era do Bonfiglio de Oliveira, nem me dei ao trabalho de olhar no selinho do disco, eu falava que era do Jacob. E a turma: Jacó Tomás, mas ele não toca choro, ele toca clássico no rádio’. Eu fiz uma confusão tremenda... Confundi o Jacó Tomás com Jacob Bittencourt. Aí foi aquela emoção, porque o Jacob emocionava... ele emocionava qualquer um.

*M- E ele te influenciou de alguma maneira?*

I- Ah, sim, eu até mudei o meu sistema de tocar, porque antigamente eu tocava sem apoio. Apoio que a gente diz é quando você pega a palheta e toca, como o Pinho tinha me ensinado, só que fica agressivo, interessante... Quando eu vi o Jacob tocar com esse dedinho aqui apoiado (mostra a forma de tocar), aí é que eu passei a tocar dessa forma.

*M- E a ‘palhetada’? Todo mundo fala que o palhetada do Jacob produzia um timbre diferente.*

I- Ah, os bandolins de antigamente tocavam tudo liso, o Jacob é que a pareceu fazendo apogiaturas, ligados, aquelas coisas próprias do Jacob. Ele tinha um sistema de tocar meio aporuguesado, não sei se você notou, aquela coisa meio de fado. Então eu fui muito nessa escola e comecei a mudar.

*M- E ele conversava muito com você?*

I- Conversava. Conversava comigo e dava bronca. Eu comecei a tocar o ‘Doce de Coco’ dele, e eu como sempre tive um espírito de improviso, sempre quis improvisar, fui tocar o ‘Doce de Coco’ para ele uma vez e improvisei. Uma frase, ele achou ruim, mas tudo bem.

*M- Isso nessa roda das sextas-feiras? Ele te chamou a atenção na frente de todo mundo?*

I- Na roda das sextas-feiras. Na frente de todo mundo, ele falou ‘ai, menino, você não precisa fazer nada disso, principalmente com a minha música, que já é uma música bonita por natureza’. E aquilo me causou uma dúvida, só por ser o Jacob, se tivesse sido outra pessoa qualquer...



*M- Ele era meio desagradável, se não gostasse de algo ele falava, não é?*

I- É. Tirou o Israel da roda de choro uma vez, por causa dos acordes modernos que ele fazia lá. Pediu pro D’Auria para não deixar mais o Israel freqüentar a casa dele. Pelo menos quando ele estivesse presente. Ele era duro.

*M- mas ele queria que todos só tocassem as músicas dele? Você tocava coisas de algum compositor paulistano?*

I- Respeitava, ele respeitava muito o Amador Pinho, que era um grande compositor, ele gravou coisas do Amador Pinho e ele respeitava, sim. Mas sei lá, eu tinha espírito de improvisado, e acho que ele não aceitava muito, não sei... acho que ele morreu magoado comigo, não sei se é porque eu propus ao Del Vecchio que se fizesse bandolins Modelo Jacob, lembra o que eu disse dos bandolins antigos, e o Turíbio, ele fez um bandolim, até me deu de presente, um bandolim com as mesmas características do Jacob. Turíbio Del Vecchio. E o Jacob viu esse bandolim e ficou muito aborrecido. Bom, os bandolins Del Vecchio estão até hoje vendendo o Modelo Jacob, na época não vendia e eu dei essa idéia de fazer esses bandolins, ele ficou muito magoado. ‘Mas eu não tenho nada com isso, se for questão de royalty, fala com o Turíbio, se eu dei a idéia é porque eu acho bonito o seu bandolim e quis ter um bandolim igual ao seu. Isso gerou uma polêmica grande e ele ficou magoado. Na última vez que eu vi o Jacob, ele estava hospedado num hotel ali na Brigadeiro Luiz Antonio, Hotel Danúbio, um domingo á tarde eu estava na casa do D’Auria estudando, durante a tarde ele procurava apurar o repertório, essas coisas, houve um convite do Jacob para ir ao hotel, eles estavam lá com o Época de Ouro. O D’Auria falou: ‘você vem comigo?’ ‘Eu vou’. Não tinha nem automóvel nessa época. Fui. Na hora que o Jacob olhou e me viu ele falou ‘você outra vez, meu filho?!’ E eu fiquei muito sem graça, mas eu fiquei lá, aí começou a chegar o Moraes Sarmiento, etc e tal, e o choro nada de começar. Era domingo, tinha que trabalhar de manhã cedo, falei ‘vamos embora’. Foi só eu sair, o choro começou. Ficaram até as quatro horas da manhã tocando. Isso é uma coisa que me aborrece, porque o Jacob é meu ídolo e continua sendo até hoje, não existe bandolinista melhor que o Jacob, grande compositor, mas de uma natureza terrível. Não era só comigo, o Armandinho Macedo também sofreu na mão dele, o filho do Dodô. Foram apresentar o armandinho para ele, isso eu não presenciei, mas me contaram que o Dodô chegou ‘esse é o meu filho’. Ele: ‘tá ótimo, tá muito bem, seu filho toca muito bem mas não tem profundidade alguma, não tem futuro como chorão’, qualquer coisa desse tipo. Abriu a porta: ‘passe bem’ (risos).

*M- Voltando a São Paulo...Então a roda das sextas feiras já existia, e como chegou à TV, com o Choro das sextas-feiras?*

I- Foi o seguinte. O Tinhorão freqüentava lá, os jornalistas iam todos lá, o Dirceu Soares, o pessoal freqüentava e eis que surgiu essa coisa do ‘programa piloto’. Isso na década de 70. Ia todo mundo assistir, até que o Julio Lerner foi convidado pelo Tinhorão para assistir, e ele era um diretor da Tv Cultura que tinha muito prestígio. Ele ficou encantado com o negócio e a gente acabou indo para a televisão. E acabamos ficando dez anos na televisão. O único programa que ganhava da gente em audiência era o *Festa Baile* e aquele da Inezita barroso, que nem era ela ainda, era o Moraes Sarmiento, *Viola, minha Viola*. Os dois programas de maior audiência, em terceiro lugar vinha o nosso. Nessa época tinha uns musicais bons da Cultura. Era o *Choro das Sextas-*

*feiras, o Café-Concerto, que era com o Zimbo Trio, Café Literário, tinha uma série de programas.*

*M- E como era esse programa? Só o Atlântico que tocava?*

I- Só o Atlântico. Mas vinham convidados do Rio de Janeiro, o Atlântico era o conjunto base. Ia o Evandro, sempre tinha convidados. Tinha que ser assim, senão ficava um negócio muito chato!

*M- E como era o repertório?*

I- Choro. Choro, valsa, schottishes, todo o repertório, porque a gente fala choro mas o choro é imenso, então fazem parte do repertório do chorão as mazurkas, que era uma dança de antigamente, polcas, schottishes, não o xote nordestino, o schottiche, que é difícil até de escrever, o Luperce Miranda vinha ao nosso programa, então tinha convidados e tocavam esse repertório. Só instrumental. E ia Abel Ferreira, Carlos Poyares, Altamiro carrilho, João Dias Carrasqueira foi lá com os alunos dele, então era um programa bem elaborado, e que tinha bastante audiência.

*M- E era diversificado também?*

I- Sim, diversificado, dentro desse repertório, cada chorão apresentava com diversas qualidades. Tia Amélia também se apresentou, cada semana era uma apresentação. E durou mais ou menos dez anos entre um programa e outro, porque mudou de nome, às vezes a gente descansava uns três ou quatro meses, pensava que tinha acabado, aí vinha o Julio Lerner, ‘vamos começar outro programa’.

*M- Daí recomeçava com outro nome?*

I- É. Depois nós fomos aqui para o teatro Franco Zampari, que era com auditório, superlotava o auditório. Toda sexta-feira, era ao vivo aquilo. Já existia o recurso de gravação, mas o Julio não queria, ele queria um negócio informal.

*M- E daí a roda passou a ser um programa ou continuou existindo paralelamente?*

I- As rodas continuaram também, é claro. O programa terminava às dez horas e a gente ia para a roda, ficava até três horas da manhã tocando.

*M- Bom. Agora eu queria saber como foi o primeiro contato de vocês, que já estavam fazendo choro há muitos anos com eles, o pessoal do Clube.*

I- Foi lá no D’Auria, depois nós fizemos a primeira apresentação na casa do Laerte. E o Paulinho da Viola participou desse negócio também.

C- O Laerte escreveu uma música em homenagem ao D’Auria, ‘Bom Retiro, Época D’Auria’.

I- Mas não tem partitura dessa música, o Serjão tem que assobiar para mim para eu poder escrever. Eles comemoraram o aniversário do D’Auria também, foi muito bacana.

Precisa escrever, hein? E foi assim e daí surgiu o Clube. Mas daí surgiram interesses extras... mas isso é mais para frente.

*M- E como era a sua participação dentro do Clube? Era só com o Conjunto Atlântico ou você tocou com outros músicos também?*

I- Toquei com outros músicos. Isso foi no início do Clube do Choro. Depois eu caí fora, quando eu percebi como era o negócio...não toquei muito.

C- Ele já está falando da época do Helton, já na década de 80.

*M- Não, eu quero saber só do início.*

C- Lembra quando agente fazia aqueles shows amadores? Aquela confusão?

I- Ah, isso sim! Aí sim, vinha o Abel Ferreira, Paulinho da Viola, a gente fazia lá no Sindicato dos Jornalistas, Teatro Municipal, teatro Bandeirantes...

C- Era o Atlântico e depois Isaías e seus Chorões. Você brigou com o D'Auria, conta aí!

I- Não, o negócio foi o seguinte. O Conjunto Atlântico começou a ficar tão famoso, e o choro tinha morrido praticamente, a bossa nova tinha dominado tudo isso aqui, e os ritmos estrangeiros tinham dominado o Brasil, ninguém ouvia mais choro. Nós só ouvíamos porque íamos lá na casa do D'Auria ouvir choros, até que o Julio Lerner montou o programa. Aí o choro cresceu. Começou-se a trazer artistas do Rio de Janeiro e o choro começou a crescer. O gênero que foi criado no Rio de Janeiro, o próprio carioca esqueceu. Mesmo lá, a bossa nova imperava. O Jacob tinha ódio da bossa nova justamente por isso. Aí o choro foi reerguido, me desculpe a falta de modéstia, graças a nós, Conjunto Atlântico, graças a vocês jornalistas, que fizeram o Clube do Choro, graças ao Julio Lerner, que o choro criou nova força. E não caiu mais, não. O choro está aí até hoje. Os jovens que estavam ouvindo bossa nova começaram a ouvir choro, começaram a gostar, você vê como o choro é uma música bonita, de penetração, é que a mídia não força essa barra. A mídia força a Tati Quebra Barraco, a filha do Ministro, essa gente toda que não tem nada a ver com porcaria nenhuma, vem cantar funk, a outra nem sabe cantar, e ta aí. A filha do ministro não sabe nem cantar!

*M- Voltando ao Atlântico que depois virou Isaías e seus Chorões...*

I- O choro começou a fazer bastante sucesso aqui e a Secretaria de Cultura quis trabalhar com a gente. Para viajar São Paulo todo, inclusive com cachês muito bons (Projeto Pixinguinha). O negócio era fantástico. Isso em 78, mais ou menos. Arrumaram muitas viagens. E era um negócio tentador, porque ganhava-se dinheiro se quisesse tocar como ele, ganharia muito mais do que se estivesse trabalhando na empresa que eu trabalhava. Isso com o Atlântico, mas eu optei por não viajar mais com eles. Então ficou o Valter Veloso definitivamente no meu lugar. E outros que não podiam, que era o caso do Israel, que não podia viajar, o caso do Valdomiro, o caso do Clodoaldo e é o caso do Malavasi também, que ia frequentar as rodas de choro, embora o Jaime fosse o titular, e nós trabalhávamos, nós optamos pelo nosso trabalho. Eu não podia mais viajar com eles. Aí que houve o rompimento, nós conversamos, 'D'Auria, eu não posso viajar, eu tenho o meu emprego', aliás ele mesmo aconselhou, falou 'olha, esse negócio é

efêmero, não sei quanto tempo poderá durar'. Então ficou o Valter Veloso, porque o Valter era funcionário público e podia, eu não, eu trabalhava em empresa particular, era um negócio terrível, eu vivia manjado pelos diretores da firma, dava uns bolos lá de vez em quando, difícil.

*M- Na verdade então não foi uma briga, foi por causa dessa turnê?*

I- Não teve discussão alguma. Mas praticamente saiu o Conjunto Atlântico todo, ficou o Osvaldo, o Jaime e o D'Auria. E o Valter Veloso, ficaram só quatro. Saiu o Clodoaldo também, que era ritmista do conjunto Atlântico, saiu o Malavasi que tocava substituindo o Jaime, que ele já tocava em outros conjuntos também, cavaquinho. Saiu o Israel, que era bancário, não podia faltar, saiu o miro, que tinha emprego aqui, era violão, e eu. Então nós montamos o conjunto Isaías e seus Chorões. E continuamos na televisão, como Isaías e seus Chorões.

*M- Mas quando aconteceu isso o D'Auria não ficou magoado com você? Porque esse pessoal às vezes ficava chateado, guardava mágoa...*

I- Não, a amizade continuou. O Atlântico mudou inclusive suas características. O repertório era aquele mesmo de choro, mas eu tinha um repertório muito grande, porque eu sempre colecionei muita partitura, tocava muita coisa que o pessoal não conhecia. E o Conjunto Atlântico continuou de uma outra forma, com outro violão que fazia seis cordas, não me lembro exatamente quem foi. E o Atlântico não demorou muito trabalhando profissionalmente. Então talvez aí tenha surgido uma certa mágoa, mas eu não podia continuar. Então teve aquele negócio do Festival de Choro, que o D'Auria ganhou o prêmio, e alguns elementos acharam que a gente devia dividir o prêmio, coisa que eu não estou de acordo. O prêmio é dele, né! Nós ganhávamos o nosso cachê de participação. E aquilo já criou uma animosidade, aquele negócio de viagem foi só o estopim, foi antes a coisa.

*M- E o que aconteceu depois que vocês se separaram?*

I- O Conjunto Atlântico continuou, embora não profissionalmente, continuaram fazendo showzinhos, não era mais tanto aquela coisa de viajar para a Secretaria de Cultura.

*M- Mas você parou de freqüentar a roda?*

I- Não ia, porque eu estava fazendo o programa às sextas-feiras na televisão. Isso em 78, mas os programas de televisão também não duraram muito mais. Aí ficou Isaías e seus chorões, e nós ficamos mais dois anos na televisão, nem isso. Aí acabou. O Julio Lerner se indispôs com a TV Cultura, não quis mais saber e foi isso que aconteceu.

*M- E o choro das sextas-feiras na Av. Rudge?*

I- Eles continuaram lá até o D'Auria ficar doente, a gente continuou a freqüentar, mas não ia sempre porque a gente sempre tocava de sexta-feira, porque sexta-feira é o dia ideal, ninguém trabalha de sábado. Então você pode se largar no choro, dormir três, quatro horas da manhã que tudo bem. Não tem que levantar cedo. É a razão primordial. Então eu tinha o meu conjunto. Quando não tinha ensaio eu ia à casa do D'Auria sim.

*M- E quando ele morreu?*

I- Não me lembro. O D' Auria foi uma figura muito importante, tudo o que eu aprendi eu aprendi com ele. Ele morreu no mês de dezembro, já faz mais ou menos uns cinco anos...Achei a data: 12 de novembro de 1999. Depois da morte dele aí a roda acabou, e eu tento preservar isso nos meus encontros, na roda de sexta-feira. Na Rua Capital Federal, 186. Hoje é dia, hoje começa às nove horas, sempre tem.

*M- Voltando ao Clube... teve caso de músicos que não se conheciam e que acabaram se conhecendo ali, trocando experiências?*

I- Ah, sim, você diz pessoas que a gente tenha travado conhecimento? Um deles foi o Canhoto da Paraíba, só para citar um deles. Radamés, que veio nessa época, Raphael Rabello, foi tudo nessa época aí. E a molecada, Francisco Araújo, Celso Machado, está no Canadá agora. Inácio (do Cavaco), aquela menina que tocava flauta, a Ivone Toledo, foi um monte de gente que conhecemos lá. Tinha também um pessoal novo que estava começando, o Wilson Ardito, que tocava no Bachorando, trabalha na Polícia, aliás ele foi um grande bandolinista, não sei porque ele parou, deve ter parado de tocar porque eu nunca mais ouvi falar. E tinha aquela turminha, que inclusive foram convidados para tocar no programa uma época, o Choro Roxo. Tinha o Joel, tinha o Swami Jr, que hoje é arranjador...

*M- Então esses shows promovidos pelo Clube misturava o pessoal mais veterano com o pessoal mais novo?*

I- Sim, é, e tocava todo mundo junto. Era mais ou menos como uma roda de choro, toca um grupinho aqui, toca outro lá depois reúne e toca todo mundo, teve o caso do '1 X 0', que nós ficamos uma hora tocando no palco, cada um improvisando... O Julio fez um programa uma vez, no *Choro das Sextas-Feiras*, que nós ficamos tocando *Noites Cariocas* o programa todo, ele só anunciou e terminou o programa. (risos) estava o Orlando Silveira, grande acordeonista, um dos grandes não, o maior acordeonista de choro que eu já vi até hoje, ele era paulista mas foi pro Rio.

*M- Aliás, aproveitando o gancho. Os compositores paulistas de choro são muitas vezes colocados em segundo plano. Você buscava sempre pesquisar compositores, privilegiava os paulistas? Pode citar alguns nomes?*

I- Copinha. Março de 1910, Nicolino Cópia, tocava com o Paulinho da Viola, era paulistano, tinha uma orquestra da família, tocava flauta, clarinete, saxofone...quando ele morreu, o Paulinho ficou uns dez anos sem sopros no grupo. O Paulinho é um cara delicado, um cara bacana. Claudionor Cruz, Paraibuna, Pedro Caetano, Eduardo Souto, ele tem uma música famosa que é o 'Tatu subiu no Pau', o 'Despertar da Montanha' e outras coisas mais. Eu até gravei, em um outro cd que eu fiz, um choro, 'Isto é Bom', um choro dele. Tem tantos... Vadico, Osvaldo Gogliano. Gaó, Odimar Amaral Gurgel. Gaó são as iniciais dele ao contrário. Lindolfo Gaia, Rago, Armandinho Neves, nossa! Marcelo Tupinambá, Wudson Gaia, o Peti, Garoto, Alberto Marino, autor da 'Rapaziada do Brás', Francisco Mignone, Eduardo Gudín, Nabor Pires Camargo, Zé Carioca, o primeiro que fez a voz lá do papagaio, bandolinista também. Paulo Moura, ele é paulista de São José do Rio Preto, foi trabalhar no Rio. Uma vez eu perguntei para ele 'mas você é paulista, né?' 'Ah, mas eu sou cidadão carioca agora...' (risos) Zequinha de Abreu.

Um dos maiores clarinetistas do Brasil, Proveta, Nailor Proveta. Aymoré, Amador Pinho, Antonio D'Auria, Edimar Fenício, Erotides de Campos, José Toledo, o famoso Zezinho, autor do 'Cuidado, Violões'. Domingos Peti, 'Nenê' é o choro mais famoso dele, Leroy Armindo, Orlando Silveira, Dilermando Reis, Esmeraldino Sales, João Bueno de Camargo Neto, foi um grande flautista, tocou com o Canarinho da Lapa, o Carrasqueira, e assim por diante. Nossa, tá cheio.

*M- Mas nos shows não tocava exclusivamente esses compositores...*

I- Não. Uma vez nós fizemos um programa no Canal 2 só em homenagem aos compositores paulistas, pegamos os compositores paulistas e fizemos um programa de uma hora com eles. Mas não necessariamente.

*M- Porque o Clube tinha essa intenção de resgatar o choro paulista, que não era tão conhecido quanto o do Rio de Janeiro? Mas não era uma coisa exclusivista?*

C- Não, sempre tinha que tocar um 'hit', para agradar. Ele podia tocar um Armandinho, um Esmeraldino, mas depois tinha que tocar um Jacob. Os chamados clássicos ou standards. Pixinguinha, não dá para não tocar. O público às vezes pedia. O Isaías tinha muito essa preocupação, principalmente quando ele montou o grupo dele, de buscar coisas novas, ele buscava a partitura desse, daquele. Mas tinha que tocar os sucessos, os clássicos. Faz uma lista dos clássicos que você mais tem que tocar...

I- Bom, 'Noites cariocas', 'Doce de coco', 'Sofre porque queres', do Pixinguinha, 'Carinhoso', 'Tico-tico no fubá', 'Não me toques', 'Brasileirinho', não tem como não tocar, o pessoal quer ouvir. Choros internacionais: o baião 'Delicado', 'Brasileirinho' e 'Tico-tico no fubá', não adianta, não tem como não tocar.

*M- Você falou dos shows, que tocava todo mundo junto... Como foi o show do teatro Municipal?*

I- No Teatro Municipal também foi um desse tipo, nós fizemos com diversos chorões, tinha uns quinze grupos. Mas aí foi por grupos. Depois a gente fez um trecho apoteótico, entra todo mundo tocando.

C- É importante falar também que vocês já eram um grupo organizado, quando vinha o pessoal de fora vocês sempre tocavam com eles. O Paulinho, quando não vinha com o grupo dele, o Canhoto da Paraíba tocou com vocês.

I- É, o Canhoto. Eu lembro que a gente ia gravar um programa na Bandeirantes, uma série de entrevistas, nessa época ainda era o Atlântico. Mas depois que a gente montou o Isaías e seus chorões foram só mais uns dois anos, o choro deu uma caída depois. Aí foi ao contrário, foram os cariocas que começaram a apresentar o pessoal novo deles.

*M- Você acredita que depois dessa época do Clube do Choro houve alguma mudança na sua carreira? Teve alguma mudança que foi trazida pelo Clube?*

I- Ah, sim. Existia uma divulgação para o choro, tanto que depois que se transformou em bar, ainda demorou anos aquilo. Demorou porque o nome ainda era muito forte, o nome Clube do Choro. 'Aonde você vai no fim de semana?' 'Ah, vou no Clube do

Choro'. Tinha sempre um grupo fixo e os convidados. Mas aí também começou a se transformar em samba, aí parou o negócio.

C- O Helton montou o bar, e aí a gente se dispersou, foi cada um para um lado. Não era a mesma coisa.

*M- É, antes a intenção era reunir o pessoal para tocar, para um conhecer o outro, depois passou a ser uma outra coisa.*

I- Isso, isso. Passou a ser uma outra coisa. Começaram a explorar comercialmente, no Clube do Choro de Brasília aconteceu a mesma coisa. E lá eles tiveram apoio do governo, enquanto durou o choro tudo bem, mas agora não, agora é forró, é funk, o diabo, eles convidam nomes, pessoal que está na crista da onda. Perdeu aquela função original. Mas o que se pode fazer?

*M- Voltando ao Clube, ele provocou uma grande movimentação durante algum tempo, mas depois esvaziou. Porque a coisa não se estruturou definitivamente?*

I- Porque morreu o Benjamin Silva Araújo, que era o esteio do negócio, e o pessoal debandou. Até que funcionava bem, mas aí o pessoal caiu fora, e deixar na mão de músico não funciona. Ficou na mão dos músicos, mas músico não funciona. Nesse particular eu sou desorganizado, porque eu não sei levar adiante as coisas. Não sei marcar reunião, agitar, não sei fazer isso. Agora eu gostaria, eu participaria, mas não como presidente. Na verdade eu tenho a marca 'Clube do Choro', é uma firma. E quiseram se escolher presidente, então estou presidente até hoje, mas não acontece nada. Na verdade, se funcionar eu quero passar para outro, porque é uma burocracia isso, tem que fazer ata de reunião. Eu tenho o CNPJ do Clube do Choro, mas meu interesse é só tocar. Eu quero sair da presidência, músico não serve pra esse negócio.

*M- Hoje em dia como está a sua vida?*

I- Estou aposentado, escrevendo arranjinho de choro aqui... como Isaías eu gravei, no tempo do Lp, *O Fino do bandolim*, depois gravamos *Beatles no choro*, pegamos músicas dos Beatles e fizemos em choro. Aquilo foi um choque pro Tinhorão... (risos). Isso está em Lp, eu nem tenho isso mais. O Tinhorão ligou pra mim e disse: 'No mínimo foi muito engraçado o que você fez'. Também tem alguns Cds, tem a caixinha, *O Choro e sua história*, são três Cdzinhos. Gravamos aquele *Pé na cadeira*, aquele foi um grande cd que nós fizemos. O melhor som que já foi feito. Gravadora Kuarup.

*M- Obrigada.*

Entrevista com Guta do Pandeiro (Gustavo Simão), percussionista do conjunto Entre Amigos. 26 de dezembro de 2008, em sua casa, na cidade de Socorro, SP.

*M- Eu gostaria que você dissesse seu nome, quem é você e onde você nasceu.*

G- Meu nome é Gustavo Simão, nasci em São Paulo, Capital, nasci em 1945. Pronto, já vão saber a minha idade. E a música entrou na minha vida, eu entendo, a partir do momento em que eu fui gerado. Apesar de não ter estudado música. Tudo que eu sei, foi de ouvido. De ouvir muito, de pesquisar muito. Aliás, tenho fotos minhas com três anos de idade em rodas de música com a minha família, todo mundo morava numa chácara que tinha 10 mil m de terreno e morava todo mundo. Cada um tinha a sua casinha, e aos domingos o almoço era reunião, como se fosse no Natal ou fim de ano, isso acontecia todos os domingos. E lá tinha roda de música: violão, cavaquinho, pandeiro, enfim, tenho fotos com três anos de idade já participando de música.

*M- Certo, você já tocava ou só ouvia?*

G- Meu pai fez um tamborim quadrado de madeira, com preguinhos e com couro, e eu tocava tamborim.

*M- Então desde pequeno, a música foi uma atividade familiar.*

G- Desde pequeno. Sempre foi, meu pai gostava de cantar, minha mãe gostava de cantar, meu pai gostava e minha mãe, ainda hoje é viva, graças a Deus, nós estamos em 2008 e ela fez, no dia primeiro de dezembro, ela fez 87 anos de idade. E era cantora.

*M- Profissional?*

G- Não, não, só mesmo aquela coisa familiar, aquela tradição que nós temos, eu acho que o nosso povo é abençoado, porque a gente já recebe essas informações desde pequeno. E a gente vai vivendo o dia-a-dia e isso vai passando, enfim, é assim.

*M- Então, desde criança você já tinha contato com a música. E como é que você começou a tocar choro?*

G- Nessas reuniões a gente já ouvia muito choro. A turma tocava choro e eu tinha um tio que era colecionador de discos. Os famosos 78 rotações. Na verdade, eu ouvia muito. Ele comprava disco todo sábado e ele mostrava pra gente. A ligação já vem daí, da família, desde pequenininho sempre ouvindo a turma tocar, não tão bem, mas existia essa reunião familiar aos domingos. A gente ouvia muito, nas reuniões, nas festa e tal. E depois com o tempo um amigo, que fez parte, aliás foi um dos fundadores do grupo Entre Amigos, porque ele era o solista, as reuniões eram na casa dele, a gente morava assim, um quarteirão de distância uma casa do outro. Eu menino, com 13, 14 anos, e ele já adulto. E eu ficava na parede da casa dele, na rua, ouvindo ele tocar. Até que um dia eu criei coragem e pedi pra ele deixar eu entrar na casa dele e ouvir eles tocarem. E foi o início do grupo Entre Amigos, que no início não tinha nome nenhum. Era uma reunião dele, de um primo, um irmão, e alguns amigos que iam lá tocar.



*M- E como era o nome dele, que você não falou?*

G- Ele era o Divino, que toca bandolim, e era o solista do grupo que se tornou 'Entre Amigos' em função da gente tocar só pros amigos e... O começo da nossa carreira foi junto com o Clube do Choro. Com o surgimento do Clube do Choro. Isso no final da década de 70.

*M- No final da década de 70. E aí você se interessou, foi lá...*

G- Eu ficava ouvindo e não tocava. Só que eu tocava no meu fichário, na época que a gente estudava a gente tinha um fichário com matérias, e eu tocava. Era quase do tamanho de uma pasta e era equivalente a um pandeiro de 11 polegadas, foi ali que eu comecei a tocar, a mexer a mão, porque eu ficava observando quem tocava e depois no ônibus eu ficava tchic tchic tchic (imita o movimento de tocar pandeiro). E foi aí que começou.

*M- Então, você se reuniu com o pessoal do Entre Amigos e vocês acabaram fundando o grupo.*

G- É, na verdade eu torcia para que o meu amigo que tocava pandeiro, que tinha o apelido de Picadinho, porque ele tocava tudo picadinho o pandeiro, eu torcia pra ele não ir. Pra eu poder tocar. No começo, eu até tocava um afoxé enquanto ele tocava pandeiro. A gente fazia uma percussãozinha pro choro. Que não é muito usada hoje mas antigamente se usava bastante. E eu ficava torcendo pra ele ter compromisso pro pandeiro sobrar na minha mão. E foi aí na verdade que eu comecei a aprender e tocava com o pandeiro emprestado do Divino, que ele que era o dono de todos os instrumentos.

*M- Entendi. Nessa época você tinha outra profissão, o que você fazia?*

G- Sim eu sempre tive profissão. Músico era uma coisa de lazer. Pra passar tempo... que passatempo delicioso, não tem nada melhor, não é? Passatempo melhor que esse não existe. A música era isso. Até o surgimento do Movimento do Clube do Choro, a gente foi procurar o pessoal do Clube do Choro no Sindicato dos Jornalistas, e a partir daí a gente começou a aparecer e a receber convites pra apresentações em teatros, por intermédio do Clube do Choro, pessoas que assistiam e se interessavam... E todos nós dividíamos as funções, cada um tinha o seu trabalho individual e a música, como era lazer, era reunião toda sexta-feira à noite, tocava-se das oito da noite ou vinte horas, até as duas da madrugada.

*M- E isso era na casa do Divino?*

G- Não, nessa época já era em um estacionamento em Santo Amaro. Um local mais quietinho, porque o quartinho dele, vamos dizer assim, era muito pequenininho e muita gente dizia assim: puxa vida, me convida pra ir na reunião de vocês, eu gostaria de ouvir, posso ir, tal... E a gente acabou encontrando um amigo em Santo Amaro que tocava bandolim também, que foi aluno do Evandro, era um senhor já, bem mais velhinho que todos nós...

*M- Você se lembra do nome dele?*

G- Zezinho, ele morava em Santo Amaro e tinha um estacionamento muito grande lá e aliás o estacionamento dele servia de estacionamento dos clientes do Bradesco. Ele acabou vendendo esse estacionamento pro Bradesco e depois se mudou pra Peruíbe. Ele era aluno do Evandro. Paraibano, gente boa, e que acolhia a gente toda sexta feira pra gente tocar, eram seis horas de música direto.

*M- E todo mundo no grupo tinha outra profissão e fazia música só por lazer?*

G- Sim, posso até te falar: Divino, o solista, era economiário, trabalhava na Caixa Econômica Federal; o sete cordas, o Gagliardi, era arquiteto; o Adelmo era motorista de praça; eu contabilista; o Lírio já era aposentado porque ele acabou perdendo a visão, ficou bem deficiente, visualmente falando, e ele já não trabalhava, mas ele era construtor; e o Marinho, que é irmão do Divino, que fazia percussão junto comigo, também trabalhava na Caixa Econômica Federal. Então todos tinham uma atividade. Muitas vezes nós fomos chamados para fazer outras coisas, gravação, apresentação durante o dia... Não. Ninguém abria mão do trabalho, porque o ganha pão vinha de lá. A música era um lazer, um passatempo etc.

C- Como chamava a empresa onde você trabalhava?

G- Eu trabalhei durante vinte e sete anos na Fritex.

C- Eu comi batatinha que ele trouxe (risos).

G- É, era tão bom.

*M- Então, vocês estavam tocando no estacionamento, e como vocês ficaram sabendo do Clube do Choro?*

G- Por intermédio dos jornais. Começou a aparecer, na verdade o Sergio escrevia uma coluna na Folha de São Paulo, na Folha Ilustrada...

C- Para a sua informação eu e todo mundo escreveu lá...

G- Ele tinha uma coluna que falava sobre Artes na Folha de São Paulo, e saiu uma nota lá, uma informação que estavam criando, estavam tentando descobrir grupos de choro nos bairros, etc, e daí nós não fomos descobertos não, nós fomos lá. Fomos na fonte, falar, olha, a gente toca, o grupo tem esses instrumentistas e a gente quer participar do Movimento. E foi logo em seguida, depois desse primeiro contato, que teve esse espetáculo no Teatro Municipal, não sei se foi o primeiro ou o segundo...

C- Foi o primeiro.

G- E a gente participou.

*M- Como foi o show do teatro Municipal?*

G- Hum, segundo o Colibri tinha quinze grupos. Eu confesso que eu não lembro mais, porque tinha muita gente e cada grupo só podia tocar uma ou duas músicas, era muita gente pra se apresentar. E nesse dia, nessa noite, tinha uns estudantes da Usp, não sei

porque, foram com a cara da gente e convidaram pra tocar lá na Cidade Universitária num sábado á tarde, logo a seguir. Foi numa 6ª feira essa apresentação no Municipal e sábado a gente já foi tocar na Usp. Num ginásio enorme, tinha, sei lá, trezentas ou quatrocentas pessoas, todos alunos da Usp e a gente foi tocar choro lá. Porque em função das publicações, das chamadas do Clube do Choro, todo mundo passou a se interessar, pra saber o que era o choro. E tudo isso devemos ao Paulinho da Viola, que montou um espetáculo com o Época de Ouro e que conseguiu resgatar isso não só em São Paulo. O show foi em São Paulo também, e aí foi puxando, foi surgindo um monte de grupos de choro em São Paulo e em tudo quanto foi lugar.

*M- Na verdade esses grupos já existiam, o Entre Amigos já existia, não é?*

G- Todos existiam.

*M- Mas estava todo mundo escondidinho.*

G- Não, era todo mundo com a gente. Tinha os grupos, vamos dizer, mais profissionais. Você tinha em São Paulo o regional do Evandro que era a referência de choro, todo mundo conhecia o Evandro, em função da loja, em função de espetáculos que ele tocava na televisão, na Tv Cultura; tinha o Conjunto Atlântico, que todo mundo sabia que era ponto de encontro, que inclusive a gente ia lá de vez em quando assistir espetáculos, ou melhor, ensaios, que viravam espetáculos. Porque numa noite em que eu estive lá, quando eu virei as costas o Jacob do Bandolim chegou lá, não tive oportunidade de vê-lo pessoalmente. Sabe, em função de horário: nós éramos pobres, ninguém tinha carro, tinha que ir embora pra pegar condução (risos)... Então, em função do Clube do Choro, a gente acabou, entre aspas, se profissionalizando. Porque? Passamos a ser chamados pra tocar profissionalmente, porque aí existia uma troca, a gente ia tocar... Não era prioridade ganhar dinheiro não, muito pelo contrário. A gente fazia era por prazer mesmo, daí o nome Entre Amigos, a gente tocava para os amigos. Mas assim a gente acabou virando semiprofissional, sempre surgia alguma coisa, um cachezinho aqui, cachezinho ali, tocava acompanhado um cantor, uma cantora, tocava em barzinhos ou em lugares diferenciados. Como diz o Isaías, o bar não é o lugar exato para tocar choro, choro é uma coisa muito especial que tem que tocar em uma sala fechada, pra alguém que vai disposto a ouvir, mas infelizmente hoje em dia, onde você ouve... quer ouvir música brasileira boa? Vai pros botecos. É onde o pessoal se reúne e vai tocar, ganha, tem muita gente vivendo ou sobrevivendo de música tocando nos botecos. E eu também faço isso, porque não? Onde a gente puder levar a arte, a gente vai, ta certo?

*M- O primeiro show que vocês fizeram com o Clube do Choro já foi esse do teatro Municipal?*

G- Foi. Foi o primeiro palco de teatro que eu pisei, não só eu, como o resto do grupo também. A gente até já tinha feito alguma coisa em buffet, uma vez a gente foi convidado pra tocar numa bodas de ouro de uma pessoa que viu a gente tocando e quis fazer uma surpresa para os pais, durante o jantar a gente tocou três músicas que os pais dele gostavam, da época que namoravam, enfim, a gente foi. Ganhamos um cachezinho, tudo bem, mas palco de teatro, uma coisa montada, com um produtor chato, o Colibri, o Sergio atrás, foi no Teatro Municipal.

*M- Depois disso vocês participavam toda semana de shows do Clube?*

G- Sempre. Sempre que possível, porque devido ao trabalho do dia-a-dia tinha coisa que a gente não podia. Mas eu posso falar até com um certo orgulho: de todos aqueles grupos, ou conjuntos, como quer que seja chamado, o grupo mais atuante no Clube do Choro éramos nós. Conciliando dia, mês, hora, a gente sempre participava. ‘Olha, tem uma reunião lá...papapá, quando é, onde? Ah ta, oito horas da noite? Pode contar’. E a gente sempre participou. A gente participou ativamente. Aí surge o Clube, eleição de diretoria, presidente, aquelas formalidades. Tanto é que eu participei como primeiro secretário da primeira diretoria do Clube do Choro. Quer dizer, o envolvimento foi total.

*M- Essa foi uma participação particular sua ou o grupo todo se envolveu?*

G- O Gagliardi também, todo mundo participava, mas na diretoria fui eu. Primeiro secretário da primeira diretoria do Clube do Choro.

*M- Quais eram as suas atribuições?*

G- Eu era o primeiro secretário, mas na verdade acho que eu era o secretário, porque o secretário era o Ricardo. Só que o Ricardo era jornalista, era escritor, tinha n atividades, e sobravam todas as buchas de reunião, sobrava tudo pra mim. E com o maior prazer eu fazia.

*M- Então você participava de todas as reuniões, mas eu queria que você falasse mais sobre os shows.*

G- Show, a gente fez bastante coisa, e todos os espetáculos que tinha música instrumental na linha de choro, a gente participou. Desde a época do Clube do Choro, desde o Teatro Municipal, tudo o que acontecia a gente participava como convidado. Participamos do Festival de Choro tocando música do Canhoto, fomos finalistas, na lista de classificação final ele era o sexto colocado, ou seja, tinha cinco premiados, ele foi o sexto colocado, a gente tocou com ele, com o Copinha...

*M- No segundo Festival?*

G- No segundo Festival.

C- Esse é aquele que tem o vídeo?

G- Isso, exatamente. No segundo festival, no primeiro nós não participamos não. Inclusive, tinha na Bandeirantes, aquela nossa amiga produtora que trabalhava com o faro, Sueli Valente, que era companheira da gente, a Sueli era produtora, vamos dizer assim, trabalhava direto no Clube do Choro, participava de todas as atividades.

C- Tinham muitos profissionais que militavam na Tv e acabavam ajudando a gente.

G- Acabavam ajudando. Acabaram se envolvendo, ela era a primeira pessoa, era assistente do Fernando Faro, nesse programas que graças a Deus ainda estão aí... Outro dia eu fui pego de surpresa, assistindo um programa atual, Mosaicos, que tem na TV Cultura, eu gravo tudo, e nesse dia, não sei porque, não coloquei a mídia no aparelho. E a primeira cara que aparece no Mosaicos, de quem é? Minha. Tocando com Isaurinha

Garcia, isso em 1980, 81, lá no Festival de Verão do Guarujá. Ou melhor, nós tocamos lá com o Poyares, fazendo o encerramento. E nesse festival eu toquei com a Isaurinha. Isaurinha Garcia, Sérgio Ricardo, Márcia e Eduardo Gudín, e eu participei tocando com músicos que hoje são famosíssimos e que naquela época eram, entre aspas, desconhecidos. O Arismar do Espírito Santo estava tocando bateria nesse espetáculo, e hoje em dia é um contrabaixista, um músico ótimo, conhecido mundialmente. E eu tocava com eles. Quer dizer, em função do Clube do Choro a gente passou a penetrar no meio profissional, tocando com Paulinho Nogueira, ih, tanta gente...

*M- Vamos aproveitar esse gancho... Você tocava com o Entre Amigos e começou a tocar com outras pessoas também?*

G- Convidado, era como convidado. Aliás, o Paulinho Nogueira, eu diria que ele foi o culpado por eu virar profissional. Porque até então, eu me considerava um contabilista que entrava às sete horas da manhã no trabalho, saía às cinco e meia da tarde, e aí é que partia pra música. Porque que eu digo que ele foi o culpado? Porque em uma reunião na al. Jaú 2000, no Clube do Choro, onde a gente estava montando um espetáculo que aconteceu no Teatro São Pedro, o convidado especial da turma da produção, e aí a gente cita Serjão, Colibri, enfim, a turma, era o Paulinho Nogueira e o Gudín. E o Paulinho Nogueira viu a gente tocando lá no Clube, na sede, assim, brincando antes de uma reunião. E ele sentou do meu lado e falou assim: ‘escuta, será que vocês não podem tocar alguma coisa comigo?’ Quem somos nós pra falar não pro Paulinho Nogueira... E todo mundo ficou muito preocupado. Ele falou: ‘Não, não, vocês não precisam ficar preocupados não. Eu moro aqui nas Perdizes, pertinho, eu vou na minha casa, gravo uma fita com as duas ou três músicas que eu quero que vocês façam comigo e já trago pra vocês, pra vocês ouvirem’. E foi assim, lá na Jaú 2000. Numa prévia de uma reunião em que a gente estava montando espetáculo, pra determinar quem ia tocar o que, pra não ser repetitivo, como tinha muitos grupos... E ele foi o culpado. Eis que chega no teatro, a gente acabou ensaiando as músicas que ele queria tocar, e chega no teatro, no camarim, ele passando a ‘Bachianinha’ com o Gudín, que o Gudín gravou ‘Bachianinha’ com ele, acho que a primeira gravação o Gudín que fez com ele. E ele comentava com o Gudín, ‘pô, nessa parte aí se tivesse um ritmo pra segurar e tal...’ Aí ele olhou pra mim. ‘Ah, você vai tocar com a gente’. E eu fiz ‘Bachianinha’ com o Paulinho e com o Gudín. E ele, não contente com tudo isso, falou pra mim: ‘você vai tocar mais uma música comigo, eu e você. Ária na Quarta Corda de Bach, com violão e pandeiro’. Que foi encerramento de um espetáculo do Clube do Choro no teatro São Pedro. Bonito, né? E ele foi o culpado, porque a partir daí o Gudín me conheceu, já me conhecia tocando no Clube do Choro com o meu grupo, ele é fã do meu grupo. Onde a gente ia tocar, o Gudín estava lá sempre ouvindo. E aí me convidou para participar do grupo que acompanhava ele nos shows, ele tinha um trabalho com a Márcia. ‘Importante que nossa emoção sobreviva’, que teve dois discos ao vivo etc. Paulo César Pinheiro, e aí vai.

*M- E aí você deixou a sua outra profissão?*

G- Não, não deixei a minha profissão não, não podia. No contato que a gente tinha com os músicos profissionais a gente via a dificuldade, principalmente da boa música, e a gente só faz boa música, a gente toca choro! Música instrumental, é difícil alguém conseguir sobreviver, ainda hoje a gente pode falar isso. Conseguir, mas com muita dificuldade. A gente é muito mal remunerado, a gente não está na Globo...

*M- Mas aí a música passou a ser uma prioridade na sua vida?*

G- Nunca foi prioridade, eu até fechei muitas portas por não poder largar o meu trabalho do dia-a-dia. Eu fiquei oito anos praticamente sem fazer nada, porque eu tive que optar: ou eu virava músico ou eu continuava na minha atividade que eu já trabalhava há muitos anos na empresa e que era minha sobrevivência, em função disso é que a gente tem alguma coisa hoje. A música também ajudou, lógico, mas aquilo lá era garantido, chegava no final do mês, eu tinha um cargo abaixo dos sócios da empresa, dos patrões, e eu era o primeiro homem da empresa. Então eu não podia largar mão disso de forma nenhuma, pra ficar batendo aqui, batendo lá pra tocar. E eu toco pandeiro, né? Tanta gente toca... Não, tanta gente bate pandeiro, é diferente, peraí! Tem muita gente que bate, a gente toca. Mas é difícil, não é violão, não é um clarinete, não é uma coisa assim sofisticada, é uma coisa assim... Brasileiro sempre toca alguma coisa de percussão. E eu toco pandeiro, ora. Azar meu...

*M- De qualquer maneira, você acabou tendo mais atividades com música em função dessas coisas do Clube do Choro?*

G- Ah, o Clube do Choro foi o primeiro passo, até então sempre amador. De cunho amadorístico, pra resgatar a tradição de uma música que até então estava esquecida, que isso era a função do Clube do Choro, acho que a função primordial. A inicial foi isso. Não foi 'resgatar das sombras', não é assim que a gente colocava? 'vamos resgatar das sombras, isso e aquilo, então, resgatar o que?' A parte da cultura musical brasileira que até então tinha sido deixada de lado pelos meios de comunicação...

C- Olha a foto, o Guta tá aqui no centro da mesa.

G- Então, isso é das reuniões do Sindicato dos Jornalistas. Isso aí é a diretoria, a posse da diretoria. E a gente participou ativamente de todo esse grande movimento, e por trás disso tinha tanta coisa...

*M- Então você acha que o Clube realmente trouxe uma modificação na sua carreira?*

G- É, pra minha carreira... eu jamais pensei que eu seria um músico profissional, tocando em tantos palcos da vida. O primeiro foi o Teatro Municipal de São Paulo. E quem diria: hoje eu posso dizer o seguinte: eu já toquei em todos os teatros de São Paulo, Rio, Salvador, Brasília, ultimamente faço parte de gravações, nós temos agora a Choromusic, que você deve conhecer, que está com um trabalho e eu estou em dois álbuns, está sendo vendido no mundo inteiro, eu tenho trabalhos gravados que só saíram no Japão, vieram músicos do Japão pra gravar aqui em São Paulo, samba, choro e bossa nova, que o japonês é apaixonado por música brasileira. Aliás, em contato com essa turma do Japão, eu acabei entendendo que eles sabem muito mais da cultura musical brasileira do que nós próprios brasileiros. Inclusive nós músicos. Eles sabem exatamente tudo deles. Então tem todos esses trabalhos. Tem trabalho do Gagliardi, que tocava com a gente, que está morando na Inglaterra, em Londres, que fez um trabalho autoral e eu estou em todos eles...

C- Você não encontra mais o Gagliardi?

G- Ele mora em Londres, eu estive com ele no ano passado nessa época, em dezembro, ele fica dezembro, janeiro e fevereiro aqui, vem pra gravar as músicas, ele virou compositor. Ele já lançou quatro cds. E livros com partitura e tudo.

*M- Lá na Inglaterra?*

G- Lá. Por aqui você pode encontrar isso na Contemporânea, tinha até algum tempo atrás, hoje eu não sei se tem. Não tem pra vender assim não. Eu estive com ele e comentei sobre esse DVD que eu passei pra você, do Festival de Choro, e ele gravou tudo que ele tinha e mandou lá pro Canhoto, no Recife, porque o Canhoto não tinha nada. O Canhoto era uma riqueza, era um filão de ouro que ninguém soube mexer com aquilo. Com aquele trabalho dele, as composições dele, ficou tudo meio perdido.

C- Só pra lembrar, esse espetáculo em que você tocou com o Paulinho Nogueira foi em abril de 78.

G- Foi no aniversário do Clube do Choro, em maio de 1978. Aliás, você me aprontou nesse dia, e eu explico porque que ele apronta...aprontava. A gente tocando em um bar, ele era repórter do Goulart de Andrade na Rádio Globo, não na tv, em 78, ele ia visitar a gente e colocava a gente por telefone pra dar entrevista no Goulart de Andrade. Eis que nessa noite em que a gente foi ensaiar no Teatro São Pedro ele falou, 'puxa vida, vocês podiam ir até a Globo, é aqui pertinho, faz uma chamada lá no programa do Goulart'. Essa chamada começou às onze da noite e terminou às seis da manhã! Sabe porque? Porque a gente fez um programa inteiro, até de madrugada e o Goulart de Andrade falou: 'Olha, gente, sábado o meu programa é gravado, vocês não querem continuar fazendo?' E a gente fez.

C- É, no sábado eu que fazia o programa, eu e o Johnny Black.

G- É, das onze horas da noite que a gente chegou na Globo, saímos de lá seis horas da manhã. O grupo Entre Amigos, com essa formação que eu já te falei, mais o Inácio, que tocava cavaquinho de cinco cordas e tava sempre com a gente tocando. E ele me chamava assim: 'Você é um relógio'.

*M- Quer dizer, não adiantava, não atrasava... (risos).*

C- Tem uma matéria aqui do Inácio do Cavaco...

*M- Tem sim, essa matéria eu já tenho em casa. Fala que ele toca Mozart no cavaquinho...*

C- É isso mesmo. Aliás, o Premeditando o Breque acabou usando isso no disco deles, o Manga, o Marcelo Galberti, mais pra frente. Eles fizeram um quarteto de cavaquinhos e tocavam a Marcha Turca do Mozart, que era uma idéia, era uma loucura que o Inácio fazia no cavaco de cinco cordas, entre outras que ele fazia.

G- É... (mostra cartaz lambe-lambe). Olha só esse cartaz, Colibri, 'Aniversário de um ano do Clube do Choro: Zimbo Trio', olha os nomes! E a gente estava aí, ó. Muito chique!

*M- Me fala uma coisa: O Clube parou de funcionar em 1979. E o Entre Amigos, continuou?*

G- Continuou.

C- Pra ela ter uma idéia, fala em quantos lugares vocês já estavam tocando lá por 78, 79.

G- Na verdade, com esse movimento que o Clube do Choro proporcionou aos instrumentistas de choro, os grupos de choro passaram a ter muito trabalho. Eu diria assim, nem sempre num lugar muito digno pra música boa que a gente faz. Sem falta de modéstia. Porque isso? Porque a partir do momento em que você toca, fica em volta de uma mesa em um bar, com cinco ou seis músicos e tem quinhentos batendo papo e bebendo, nem sempre é o ideal, ou nunca é o ideal. O ideal é você estar em um lugar onde as pessoas estão te enxergando e vão lá pra te ouvir. E a gente tocava em alguns bares, algumas casas noturnas que tinha em São Paulo. Um exemplo: nós tocamos na inauguração de um bar, e a partir desse bar a gente começou a tocar em outros lugares. Sempre com jornalista metido no meio. Não é, Colibri? A gente tocou no Quincas Borba, foi esse moço que arrumou pra gente tocar lá (aponta para o Colibri), porque o nosso amigo Edson, que era um dos sócios, era jornalista.

C- Era meu amigo de escola.

G- É, foi amigo de escola dele, era um dos sócios do bar e a gente passou a tocar lá. A gente foi pra tocar duas vezes, e acabou ficando oito anos e meio tocando. Uma ou duas vezes por semana, até. E esse bar virou moda, por ser ponto de encontro de jornalistas, que tinham todos os meios de comunicação pra fazer a sua propaganda, eles divulgavam, e a gente fixou uma noite da semana: quinta-feira. Então quinta-feira, os donos do bar, que primeiro foi do Edson e depois eles venderam o bar pra um outro grupo de empresários, e esses empresários sempre diziam: ‘a melhor noite pra nós - quando o dono do boteco fala que é a melhor noite, ele quer dizer de caixa, ele só olha o cifrão - é quinta-feira, quando vocês vêm. Pra você ter idéia, tanto o Edson quanto o sócio dele que eu não lembro o nome, como era o nome dele, Colibri?’

C- Ricardo Mutti.

G- Ricardo. Eles recepcionavam a gente na porta. Não era um músico que entrava e falava ‘boa noite, patrão’. Não. Eles recepcionavam a gente no estacionamento ao lado e a gente passou a tocar... na verdade houve até um certo conflito dentro do Clube do Choro, porque quem fixou a programação de quinta-feira de choro no Quincas Borba foi o Clube do Choro. E todo mundo se achava no direito de tocar no Quincas Borba. Só que os donos não aceitavam.

C- Todo mundo queria tocar, mas eles queriam o Entre Amigos. Tem um pequeno detalhe que eu quero que o Guta explique. O Entre Amigos era um conjunto ponta firme. Então nove horas, tava todo mundo lá tocando.

G- Não, oito e meia.

C- Que seja. O que eu quis dizer é: o horário marcado era cumprido rigorosamente, apesar de não serem profissionais, eles estavam se profissionalizando naquela época,



eles eram pontuais, ponta firme, era um conjunto com o qual se podia contar. O Entre Amigos era esse grupo. Podia eventualmente chamar o Isaías, o Bachorando, mas não era a mesma coisa. O Bachorando tinha que juntar um que morava na Lapa, outro não sei onde... E esse aqui (aponta para o Guta), muito organizado, tudo era com ele, e ele dizia: tal hora nós temos que estar lá. E com esse rigor de horário e disciplina e repertório também, é lógico, o Entre Amigos acabou ganhando esse espaço, eles tocavam em vários lugares, mas o Quincas Borba era o espaço deles. Tocavam para o sociólogo Fernando Henrique Cardoso, figuras que apareciam por ali.

G- É. Alguns nomes que estavam lá direto, no bar: Fernando Henrique Cardoso, que adora choro. Tanto é que, quando ele foi eleito presidente pela primeira vez, teve uma noite de gala e ele levou um grupo de choro liderado pelo Carlos Poyares. Para os representantes de outros governos, de outros países, o que ele apresentou? Um grupo de choro. O Poyares tocou na posse dele. E ele ia direto lá. Ulysses Guimarães, na verdade eu o conheci no Sindicato dos Jornalistas, na época do Audálio presidente, então o Ulysses não era muita novidade pra gente. O Fernando Henrique foi uma surpresa. Bom, o bar era um ponto de encontro de políticos, intelectuais, artistas de cinema, teatro, música, e a gente teve o prazer de contar, sentado na nossa roda, que a gente sentava em volta de uma mesa no início, era uma coisa formal. O ambiente era até pequeno, tiveram que ampliar. Triplicaram o ambiente porque virou loucura, virou moda. Então vou citar alguns exemplos. Fernando Henrique e Ulysses Guimarães, pra não falar dos outros políticos que iam lá; cantores ou cantoras, eu tive lá, sentados do nosso lado, todo o grupo do MPB 4, Francis Hime, Olívia Hime, Ney Matogrosso, Djavan... vamos mudar: televisão. Regina Duarte; cantores: Pery Ribeiro... Qual foi nossa surpresa, no Clube do Choro uma vez, na Jaú, numa daquelas coisa em que a gente fechava a rua, o João Macacão, que é um grande companheiro que a gente tem, que inclusive tem me oferecido muitas oportunidades, tenho tocado bastante com o Conjunto Paulistano, que ele lidera já há tantos anos... O Pery Ribeiro apareceu, e o João falou assim: Pô, Pery, você tem que conhecer meu amigo Guta, que tem um conjunto, Entre Amigos, assim e tal... Aí o Pery falou: ‘ô, João, mas eu conheço ele. Eu vou lá ver eles tocarem na Henrique Schaumman’. Eu não sabia que o Pery Ribeiro ia lá pra ver a gente tocar choro! Porque virou moda, tinha que pedir licença pra entrar no bar. Em função do que? Da música. O ambiente era ótimo, servia muito bem, mas a música era o ponto primordial, e só tinha música ao vivo, terça e quinta, não era toda noite não. E quinta os patrões falavam que era o melhor dia da semana. Porque nós estávamos lá. E a gente recebia gente de outros estados, sabe? Tem uma passagem muito interessante, ia muita gente, depois eu fiquei sabendo, às vezes iam até uniformizados, tipo assim: a turma que trabalhava nas empresas aéreas, o comandante, piloto, as moças etc iam até mesmo com a roupa do trabalho. Saíam do aeroporto de Congonhas e iam pra lá. Porque só no dia seguinte iam ter outro trabalho. E um belo dia eu estava em Salvador, na casa do Edson do Conjunto Ingênuo, lá da Bahia, com certeza você já ouviu falar, e um rapaz veio e falou pra mim: ‘você é de São Paulo?’ ‘Sou.’ ‘Rapaz, eu fui em um bar, lá na Henrique Schaumman, puxa vida, que noite que eu tive lá...’ Eu falei: ‘Que bar?’ porque a Henrique Schaumman virou moda, tinha muitos bares. O primeiro de todos foi o Quincas, esse bar que a gente tocou oito anos e meio. Depois, atrás do Quincas vieram todos aqueles outros, que até hoje ainda existem alguns. Ele continuou ‘tive uma noitada lá, me levava lá, que eu sou comandante da Varig, e a gente teve algumas horas de folga e nós fomos lá’. Eu curioso, perguntei: ‘Que bar é esse?’ ‘Um tal de Quincas alguma coisa...’ Quincas Borba, eu falei para ele. ‘Isso mesmo!’ Eu falei: ‘Pois é, então você me ouviu tocando, porque você não viu’.

Até então, já tinha um palquinho com microfones, porque antes não tinha e não dava mais pra tocar ‘na unha’ como a gente tocava no começo. Ele disse: ‘Não acredito! Encontro você na Bahia, depois de tanto tempo, e estive onde você tocava!’ São coisas da vida da gente... E foi através do Clube. Eu toquei com muita gente: o Lúcio do Cavaquinho, o Leroy do Acordeon, e eu tocando pandeiro, sabe o que quer dizer isso? Só tem craque!

C- E fora que você teve a oportunidade de conviver com grandes criadores. O Canhoto da Paraíba era um criador completamente síntese do choro com a cara do Nordeste, do violão. Waldir Azevedo, Abel Ferreira...Paulinho da Viola...

M- Se não fosse pelo Clube, talvez você não tivesse conhecido esse pessoal...

G- Se o Clube do Choro não existisse eu não teria chegado a isso, porque a gente não se preocupava com isso não, Miranda. Choro era uma coisa de lazer mesmo. Eu tinha minhas atividades na empresa, trabalhava o dia todo... música para mim era um hobby mesmo.

*M- Eu queria que você falasse sobre o repertório dos shows que vocês faziam no Clube. Quem é que escolhia, eram vocês ou o pessoal pedia, como era?*

G- O nosso solista era bandolim. Qual a diferença entre o grupo Entre Amigos, de que eu participei, e os outros grupos? O Colibri já definiu alguns pontos: a tal da responsabilidade, da pontualidade etc etc. Todo mundo era profissional. Quer dizer, cada um tinha suas atividades, mas era rigoroso. O grande diferencial do nosso grupo, por ser o solista um bandolim, ele não tocava só Jacob do Bandolim. Ele pegava músicas do Ernesto Nazareth, que na época acontecia isso: se o solista era bandolim, só tocava Jacob do bandolim, Luperce Miranda, só os compositores daquele instrumento. E a gente fugia muito disso. O Divino tinha um repertório diferenciado. Lógico que ele tocava Jacob, que é o maior ídolo dele e de todos, vamos dizer assim. Mas ele se preocupava em pegar músicas de outros compositores que até então não eram muito divulgados. Dentro da linha de choro, a gente tem uma ‘parada de sucessos’, vamos dizer assim. Tem aquelas trinta músicas básicas que todo grupo de choro toca. E o Jacob com certeza é o mais privilegiado. A maior parte dos grupos tinha solistas de cordas, bandolim, então tocava mais Jacob. E a gente chegou no Clube do Choro tocando músicas do Altamiro, do Ernesto Nazareth e músicas que ninguém tocava. As músicas estavam aí, nas gravações, só que ninguém se preocupava em pegar. Era um repertório diferenciado. Mas aí você vai dizer: mas tinha o Conjunto Atlântico, tinha o Isaías, tinha o Valter. Tá. O Conjunto Atlântico era diversificado também, só que o Atlântico não participava ativamente do Clube do Choro. Quem participava ativamente eram os grupos como o nosso, que estavam escondidos. Um grupo na Lapa, outro no Jabaquara, que éramos nós, outro em Santo Amaro, assim distantes, que nunca tinham botado a cara pra tocar em lugares públicos. E nesse pacote de conjuntos tinha uma turma grande. Tinha o pessoal do Balói, o Bachorando, Primas e Bordões, tinha uma infinidade de conjuntos, mas o nosso repertório era diferenciado. Pra você ter uma idéia, a gente foi gravar um programa com o Moraes Sarmiento, e tem lá ele dizendo: ‘eu achava que sabia tudo de choro, mas vocês tocaram uma música que eu não conhecia’. Uma música do Ernesto Nazareth. Fazia parte do repertório da gente.

*M- Também não era aquelas mesmas do Nazareth que todo mundo toca?*

G- Não. Não era. Então, o diferencial da gente estava na postura, até então não profissionais de música, mas profissionais na acepção da palavra, quietinhos, disciplinados, ninguém bagunceiro, todo mundo com postura de gente responsável...

C- Não eram músicos que espantavam a freguesia. Por exemplo, você vai no Bar do Alemão, aí tem um ou outro que começa a falar pra caramba ou gritar, tem uma figura lá que o público acaba odiando ele, porque ele fica contando história, só ele quer falar, e nada de música, espanta a freguesia.

G- Voltando, o nosso grupo tinha isso da postura, da colocação e um repertório diferenciado, sabe? As músicas estavam aí, mas a turma batia muito, 'Noites Cariocas', aquela coisa tradicional... Não tenho nada contra isso, muito pelo contrário, eu acho que a gente tem mais é que tocar, agora, eu não admito um grupo formado que tem sempre o mesmo repertório. Não vou citar nomes de grupos porque vocês já vão entender. Todo espetáculo que vocês forem ver de determinado grupo, se você assistir um espetáculo de dezembro de 2008 e daqui a dois meses você for assistir espetáculo desse mesmo grupo, você vai ouvir as mesmas músicas sempre. E eu não acho interessante isso, e nós não achávamos interessante. Então, se a gente tocasse em um espetáculo do Clube do Choro um repertório de quatro, cinco músicas, aquilo lá a gente raramente iria repetir. Porque a gente tinha muita coisa para apresentar. E o Divino era solista de bandolim, mas ele tocava músicas do Altamiro, do Nazareth ele pegava do piano e tocava, e é uma coisa que o pessoal não gostava de fazer, porque tinha que transportar o tom, o piano não batia com outra coisa... Por isso que a gente tinha que ter reuniões no Clube do Choro para definir quem ia tocar e quem ia tocar o quê. Porque senão se tornava repetitivo. Entrava um grupo e dizia: 'vou tocar, de Jacob do Bandolim, Noites Cariocas; vou tocar de Waldir Azevedo, Pedacinhos do céu'. De repente, repetia músicas, e a gente procurava mudar.

C- Vocês também procuravam incorporar os caras que não eram tão conhecidos, como o próprio Canhoto da Paraíba...

G- Exatamente. A gente fugia do trivial.

*M- Vocês tocavam com o Canhoto? Quando ele estava em São Paulo, ou depois tocavam também o repertório dele?*

G- Parte do repertório dele, porque ele tinha muita coisa. A gente tocava sim, Você não pode se tornar repetitivo, que você acaba cansando. E muitas vezes as pessoas iam ver a gente e falavam 'poxa, mas vocês tocam umas músicas que a gente não conhece'. E eu falava: 'mas é exatamente por isso que nós estamos aqui; pra você ouvir 'Brasileirinho', ou 'Carinhoso', que é o nosso hino, tudo bem, mas o repertório de choro não se resume a trinta músicas'. Trinta músicas é a 'parada de sucessos' do choro. Não tem só isso. Pixinguinha tem um repertório imenso! Tanta gente tem coisa boa, e ninguém tocava!

*M- E você acha que o Clube do Choro também serviu para divulgar esse repertório mais desconhecido?*

G- Com certeza! Porque, em função da programação do Clube do Choro, o pessoal se sentiu na obrigação de pesquisar outros compositores não muito divulgados e de tocar.

Imagina um conjunto com um solista de bandolim tocando um repertório de Abel Ferreira, que é clarinete, sax. E a gente fazia isso. Imagina um conjunto tocando Altamiro Carrilho. É flauta, tem muito bandolinista que não tocava, porque privilegiava os compositores de bandolim. Nada contra, mas aí você vai pro lugar comum. Quem é o compositor mais famoso pra bandolim? É o Jacob. Você não pode fugir. E aí estava o diferencial. A gente se apresentava, procurava não repetir músicas, às vezes os produtores pediam, diziam que o repertório estava muito desconhecido, ‘vamos colocar alguma coisa mais conhecida?’ ‘Vamos colocar pro povo identificar o que é o trabalho de vocês’. Você sabe que não pode fugir de determinadas coisas. Se você faz um espetáculo só com choros de sua autoria, você não vai agradar no bis, se é que vão pedir bis, se você não tocar o ‘Carinhoso’ pra todo mundo cantar junto! Isso é uma coisa que acontece, mas o diferencial nosso sempre foi esse.

*M- Tinha composições próprias?*

G- Não tinha. O pessoal falava assim: ‘eu sou pouco músico para ter composições’. Eles até tinham, mas não gostavam de mostrar... (Remexe o material que havia me apresentado e mostra uma lista de todos os shows do Entre Amigos)... Eu era muito organizado, por isso anotei quase todos os shows que fizemos naquela época. Desde 1977 até 1979, época do Clube do Choro. E tinha muitos compromissos, porque o choro virou uma espécie de moda. Não anotava tudo, porque tinha semanas em que a gente tinha três compromissos, uma vez a gente foi tocar em uma mansão no Morumbi...

C- Fui eu que arrumei isso para vocês?

G- Não, isso foi uma pessoa que viu a gente no Quincas. Na verdade, tudo tem raiz no Clube do Choro... Nós chegamos lá, imagina, uma baita mansão, tinham seis casais, pra ouvir a gente tocar choro. Nunca aconteceu isso com você, de ser contratada para tocar pra um número reduzido de pessoas? Lá na Cantareira, eu toquei inúmeras vezes num lugar...

C- No casamento de um fotógrafo amigo meu, eles tocaram...

G- Tocamos na igreja. Então tem tanta coisa que eu precisava anotar tudo, principalmente pra saber o quanto eu ia ganhar no fim do mês. E tem um detalhe, que aí está o diferencial: o repertório. Tá aí o repertório: Niquinho, Chicha, Rossini... você sabe quem é Niquinho? Ninguém sabe.

C- O Chicha era o cavaquinista que tocou na Record, Rossini Ferreira, é claro, lá de Pernambuco; Josué, Pixinguinha, Raul Silva, Nazareth, Jacob, Aymoré...Aymoré eles tocavam também. Garoto, Bororó, Cacique...

G- E tocar Aymoré não era tão comum assim, aí é que está a diferença.

(Toca o telefone).

*M- Conte alguma passagem engraçada, diferente, que aconteceu no Clube do Choro.*

G- Poxa, teve tanta coisa engraçada...Tem o Rosaldo (Diniz), que foi um grande amigo, e foi uma coincidência o modo como a gente se encontrou. Uma vez eu tinha que

negociar um terreno com um corretor de imóveis, e você sabe que o Rosaldo era corretor. Então, eu tinha que levar esse corretor pra ver o tal terreno, eu era o primeiro homem da empresa, e no carro tava tocando uma fitinha de choro. Ele se empolgou todo, falou que tinha um grande amigo que era admirador do choro. Eu perguntei, 'quem é?' Ele disse 'o Rosaldo'. Eu, 'poxa, o Rosaldo, a gente tocava na casa dele toda semana'...

C- O Rosaldo, a minha mãe e a mulher dele eram amigas de infância. Quando ele soube que eu estava envolvido com choro ele veio, tinha duas filhas gêmeas também...

M- (Para o Guta) Mas você já tocava na casa dele? Vocês já se conheciam?

C- Não, ele acabou vindo comigo, se envolveu por minha causa. E ele era o sócio n. 001 ou 002 do Clube do Choro.

G- Esse Rosaldo, a gente conheceu no Clube do Choro. E o Rosaldo tinha por hábito levar os conjuntos de choro na casa dele, ele morava ali em Moema, tinha uma casa muito bonita, e ele gravava, ele gostava muito de cantar. E as filhas também. Ele tinha duas filhas gêmeas, eu tenho fotos delas em algum lugar... E no Teatro Municipal, na apresentação, elas cantaram com a gente, cantaram 'Lamento'.

C- O pessoal pensava que o Rosaldo era meu pai, porque ele tinha tanta influência no Clube, e como ele me conhecia desde moleque, né?! Ele era conhecido da minha mãe, da família. Mas achavam que ele era o meu pai. E na época eu estava namorando a Silvia (Penteado, esposa do Colibri), e ele era louco pra empurrar a filha dele para mim! Fazia cada coisa que você não acredita! Ele tinha três filhas, era a mais velha, tava louco para me empurrar e eu saía fora. Um dia fui com a Silvia lá e a Terezinha falou assim: 'Não, agora não, ele está com a namorada...'

G- Você saía fora porque já estava com a Silvia, essa é a verdade, porque ela era uma moça bonita.

C- É, mas na verdade não tinha nada a ver. Quando você conhece a família é a pior coisa.

G- Mas aconteceu tanta coisa interessante, o que eu posso te falar? Tem tanta coisa, gente.

C- Essa de tocar em enterro, você falou que tocou num enterro.

G- Ah, é, no velório do Plínio Marcos, tocar choro no velório, você já viu isso?! Em casamento, do Franklin Nola, lá na igreja da Cruz Torta, lá em Pinheiros. O Colibri que levou a gente, alinhou o Entre Amigos lá, e os noivos entrando...

C- Foi muito lindo!

G- Foi legal pra caramba, imagina só você está entrando para casar ouvindo 'Sofres porque Queres'! (risos) Foi assim mesmo que aconteceu. Então, tocamos em casamento. O primeiro quem arrumou foi o Colibri. Depois a gente tocou no casamento do Serginho Leite. Eu já conhecia o Serginho há algum tempo, depois passei a tocar com a

Márcia e o Gudin em função do espetáculo do Clube do Choro e o Serginho Leite tocava contrabaixo com o Gudin. Tocava violão de sete cordas, bandolim. E aí foi casar. Fez questão que a gente fosse tocar na igreja para ele. O conjunto Entre Amigos. Batizado, casamento, agora a surpresa maior foi quando o Plínio Marcos, nosso escritor, dramaturgo, teatrólogo, ator, ele foi tanta coisa na vida, com aquela humildade... E diz que ele deixou, escrito, pedindo mesmo, que ele queria que no velório dele fossem grupos de samba, de choro, etc, e o velório dele foi no teatro Sergio Cardoso.

C- A Vera Artaxo que era mulher dele quando ele morreu, era jornalista...

G- E nós tocamos no velório do Plínio Marcos. E qual foi a minha surpresa...o pessoal do grupo Macambira, estavam tocando em Goiás nesse dia e estavam assistindo o jornal, jornal da Globo, e chegaram aqui e falaram: ‘poxa, eu vi você na semana passada tocando num velório, que é isso?’ Quer dizer, coisas que a gente não imagina, o Brasil inteiro ficou sabendo que o Plinio Marcos tinha morrido e que no velório dele tinha um grupo de loucos tocando choro!

C- Tá vendo, não te falei que o pessoal tocava até em velório?!

*M- Você falou que o Evandro tocava em velório.*

G- O Evandro, o João Macacão já tocou em mais de seis!

C- Tem outra passagem que é histórica, que vocês foram com o Canhoto na casa da Celina...

G- Ah, essa do Roberto Muylaert! Encrenca do Clube do Choro! O Canhoto (da Paraíba) estava em São Paulo. Roberto Muylaert, presidente da Fundação Padre Anchieta, a nossa TV Cultura. Vamos levar o Canhoto pro Roberto conhecer, foi bem assim.

C- levar para a Celina, a mulher dele, que tocava violão.

G- Isso, a esposa. E os filhos deles eram todos pequenos, hoje em dia a filha mexe com cinema...

C- É a Ana Muylaert.

G- E fomos nós lá na casa do Roberto Muylaert. Saímos do Clube do Choro, na verdade, para ir pra casa do Roberto Muylaert. E chegamos lá, tinha músicos, gente de teatro, de cinema, imagina, ele era presidente da Pe. Anchieta! Só podia ter gente do meio. Ficamos a noite inteira lá, tocando com o Canhoto. E nessa noite o Canhoto ganhou um violão Ramires da Celina. E foi uma coisa assim... depois esse violão Ramires sumiu.

C- Não, quebrou o tampo e o JB não conseguiu recuperar, e levamos, mas aí o Canhoto não conseguia tocar mais, tivemos que comprar outro violão para ele. Não deu certo.

G- Não, não, o que sumiu, deixa eu explicar melhor. O Canhoto veio tocar em São Paulo nesse espetáculo que foi o último da vida dele, porque logo depois ele teve aquele

problema que... que coisa horrorosa. Isso agora em 1997. Eu toquei no teatro da Umes, foi o último espetáculo do Canhoto, foi no dia 23 ou 26 de dezembro. Nesse dia foi o último show que ele fez, porque aí ele teve o derrame e ficou impossibilitado de tocar. E no vôo ele perdeu o violão dele, que o JB fez. A Transbrasil pagou um outro violão para ele.

*M- Mas ele perdeu esse violão, que era aquele que ele tinha ganho?*

G- Não, o Ramires rachou, quebrou. O JB não conseguiu deixar ele como era, ele não conseguia tocar.

C- E ele não gostava do Ramires porque era um violão clássico, ele era músico popular.

*M- Mas não era o melhor violão que tinha na época?*

C- Não, ele tinha trastes altos, cordas pesadas, Francisco Araújo ou outro músico te explica melhor isso. Era um violão clássico, duro, e ele não gostava muito disso. Tinha um baita som, mas pra ele, ele não gostava. Não ficava à vontade. Ele me pediu para comprar um Gianninni para ele! Aí eu, o Nassif e o Gilberto Perigo fizemos uma vaquinha, compramos um Gianninni que ele queria plugar, porque ele tocava em bar lá no Recife. Porque ele queria colocar o som com amplificação, aí nós mandamos fazer. Ele era músico popular!

G- Tem um detalhe: você está falando do Gianninni, sabe o que aconteceu quando ele foi fazer o Projeto Violões? Ele ligou para mim às duas da manhã, com aquela simplicidade, a cobrar (risos), aí veio para São Paulo e a gente foi lá no Hilton, eu perguntei por telefone qual era o repertório que ele ia fazer, e ele falou que ia fazer o repertório do disco dele. Tudo bem, aí o pessoal já conhece um pouco, mas eu vou gravar uma fita para cada um, combinei com todo mundo, todo mundo topou. ‘O repertório que ele vai tocar está aqui no disco’. E o pessoal acreditou. Quando eu cheguei no Hilton, era tudo inédita que ele ia tocar, eu falei pra ele ‘Canhoto, aí não vai dar’. Aí ele falou assim: ‘Gutinha, tu não conhece nenhum amigo seu pra me emprestar um violão? Que meu violão ta muito ruim’, era o Ramires que ele não conseguia tocar. Eu levei ele na casa de um amigo meu, na casa do Wilson, que é amigo da gente e tinha um violão Gianninni muito bom, e ele gostou do violão. Esse meu amigo ficou fascinado, imagina ter na tua sala o Canhoto da Paraíba conversando e tocando! Esse meu amigo, é um fato triste até, filmou tudo em fita VHS, nós ficamos lá quase a noite inteira, quando cheguei em casa quase apanhei da mulher. Mas aí levei o Canhoto lá pra ver o violão, porque aí é questão de se adaptar ou não, e o meu amigo não ia perder a oportunidade, pegou a filmadora. A história é triste! Filmou aquilo e deixou a fita lá na estante. Emprestou pro primo dele, a mulher dele queria gravar a novela porque ia num aniversário, pegou a fita e gravou a novela em cima da fita! Não é pra matar a mulher depois dessa?! Foi um grande depoimento, a gente chegou na casa dele 11 horas da noite, saímos de lá quatro da manhã, o Canhoto contando todas aquelas histórias, contando e tocando. Conversando, contando casos e tocando. E toda música que ele compunha ele homenageava alguém, ‘essa aqui é pro Colibri, essa é pra Miranda’...

C- ‘Jaú 2000’, ele fez para o Clube do Choro!

G- É. Porque era o endereço do Clube do Choro, aliás, tem gravação nesse CD que você está levando. Aí você pediu para falar de coisas interessantes, é uma coisa triste você passar aquelas horas com o Canhoto e depois perder a fita.

C- E o Canhoto às vezes não tinha violão para tocar, pegava emprestado. Fui assistir um show dele com o Paulinho da Viola, em que ele pegou qualquer violão lá para tocar!

G- Mas ele pegou esse violão do meu amigo! Estava sem violão! Um Gianninni, muito bom, diga-se de passagem. Ele adorou o violão, só que chegou lá, o Antonio Madureira também tocou nesse espetáculo. Os dois tocaram com a gente. Chegando lá, o Antonio Madureira falou assim: 'Canhoto, Vê o meu violão'. E ele pegou e se sentiu melhor do que com o Gianninni, ele ia tocar com o violão do meu amigo no Projeto Violões. Ele não tinha violão!

C- Pois é, eu fui lá ver o show e ele pegou o violão do César (Faria) no palco. Eu pensei, não é possível que esse cara está sem violão! Fui lá no camarim e perguntei, ele falou: 'Curinguinha, não tenho violão não, eu quero um Gianninni'. Aí eu liguei pro Nassif e o Gilberto, falei, vamos comprar um violão para esse cara! Daí fomos na loja, o cara mandou fazer para ele um violão específico, com o formato ao contrário, canhoto. Aí fizemos a vaquinha e compramos o violão. Aí eu falei 'Curinguinha, só tem um problema, como é que a gente vai mandar esse violão para você'? 'É, tem uma transportadora onde eu trabalho, você manda, avisa onde vai estar o violão e eu vou pegar'. Aí mandamos em uma caixa bonita, e o violão era eletrificado. Para ele era o supra sumo. Nós pensamos em trazer um violão Sukyama para ele, ele: 'Não, Curinguinha, eu quero um Gianninni'. Você via aquele dedo imenso dele batendo nas cordas, era uma coisa de maluco, como ele conseguia com aquele dedão...

G- Miranda, um outro fato interessante: ele veio para São Paulo, ele ligava pra mim: 'Gutinha', a cobrar. Sempre a cobrar e de madrugada. 'Gutinha, tou indo pra São Paulo e quero encontrar com você, quando chegar no hotel eu te ligo', blábláblá... Eu já tinha casado, já tinha filhos, tenho um casal de filhos, agora são adultos, mas até então eram pequenos. Ele ligou pra mim e eu falei 'Canhoto, eu vou te buscar para você almoçar comigo'. Levei ele lá num daqueles frangos de São Bernardo, e eu almoçava quase todo domingo lá, é aqui na Imigrantes, e os meus filhos gostavam de ir lá porque tem uma charretinha que o cara fica dando voltas no bosque, é um lugar bonito até. E eu levei o Canhoto lá. Ele falou para mim que nunca tinha comido frango com polenta daquele jeito, confesso que eu não sei se no Nordeste não tem isso, e ele comia bem para caramba, com aquele tamanho dele... conversando e tal. Chegou no meu apartamento, ele sentou no sofá assim, eu conversando com ele e ele 'ahhhh' (imitando ronco), roncando! Era um homem desse tamanho, forte, enorme, meio gordinho já, mas era uma criança! Ele não tinha maldade em nada que ele fazia, em nada que ele falava, era uma pessoa pura.

C- E quando ele vinha também, ele ligava pro Guta de madrugada e a Elisa (Périgo, esposa do Gilberto Périgo) fazia a comida que ele queria, ela perguntava 'o que você quer?' e ela fazia para ele. Era pior que restaurante, porque no restaurante ele já se esbaldava quando ia com os amigos, e quando ela fazia o que ele queria, então... Ele voltava inchado!



G- Ele era muito forte, pra não falar gordo e barrigudo. Eu lembro de uma coisa que o Sérgio me contou, acho que foi da primeira vez que o Canhoto veio para São Paulo, que foi o lançamento do disco dele no Municipal, e a gente teve uma participação ativa.

C- 1977.

G- O Sergio me contou o seguinte: ‘Cara, você precisa ver. Eu levei o Canhoto em dois pontos referenciais de São Paulo, no Terraço Itália, no Edifício Itália, e no Metrô, que ele nunca tinha andado!’ Então foi o oposto, o ponto mais alto, Edifício Itália, e o Metrô. Diz que ele ficou maluco! E aquela humildade dele, as coisas que ele falava...

*M- Obrigada.*

Depoimento de 'Serjão', Sergio Gomes da Silva, 02 de março de 2007, na casa do Colibri. Rua Zacarias de Góis, Campo Belo, São Paulo, SP.

Intervenções de Osvaldo Luiz Vitta.

*M - Bom, eu quero que você me explique como surgiu essa idéia de fundar um clube de choro...*

S- A história são esses dois caras que fizeram uma porção de coisas, eu e o Colibri, que fizemos shows, fundaram cineclube, escola de samba, clube do choro, fundaram revistas, jornais, era isso. E isso tudo aqui nesta cidade não existia. Então, 30 anos depois você começa a olhar e ver que hoje, muita coisa que anda por aí direta ou indiretamente tem a ver com isso.

*M- Passou por isso.*

S- 02 de fevereiro de 2007, Sergio Gomes, casa do Colibri...

C- Eu quero que você fale exatamente essa história aí, eu dei pra Miranda o livro 'Ocaso da ditadura', e tem um depoimento seu, falando da revitalização cultural nos anos 70...

*M- Não consigo achar aquele trecho.*

S- Não importa, falando assim de saída, eu e o Colibri, nós somos uma dupla... Nós somos duas individualidades que se encontram de vez em quando, que se agitam, mas os nossos projetos não se realizaram do jeito que a gente queria. E a certa altura cada um foi pra um lado. E o que a gente achava? A gente achava que faltava aqui em SP um cara como o Sergio Cabral. Aqui você tinha o Tinhorão, que entendia de música, pesquisava e tal. Tinha o Fernando Faro que fazia televisão, tinha o Roberto Oliveira que fazia discos, e tinha o Arley Pereira, quer dizer, tinha vários caras mas não tinha um cara que ao mesmo tempo tivesse uma relação com os artistas populares, com a escola de samba, os movimentos etc, escrevesse sobre isso no jornal e fosse capaz de estimular a produção de discos, espetáculos, concertos, ou seja, faltava aqui um cara como o Sergio Cabral. Nunca tivemos esse cara. Então a nossa idéia é que a gente ia fazer uma espécie de Sergio Cabral coletivo. E essa idéia era possível quando, ainda numa indefinição do projeto da Folha, a Folha ainda não tinha um projeto...rsrsrs... então a gente se pautava, fazia as matérias, agitava, fazia as coisas, e começamos a fazer isso. Faltava um programa de rádio que a gente ia fazer na rádio Gazeta, depois na Rádio Bandeirantes...

*M- Estou com o projeto.*

S- Esse programa se chamava O Sanduíche, era um programa que ia ser de 6ª feira e segunda: 6ª feira a gente dava as dicas do que ia rolar na cidade e nosso propósito era que se pegasse um destes espetáculos, gravasse esse espetáculo, entrevistasse e tal e na 2ª feira à noite, quem não tivesse tido chance de assistir, teria possibilidade de ouvir. Mas o rádio não tava nem aí, não tocava mais música brasileira, não tinha mais...

*M- Porque que não tocava?*

S- Não sei.

*M- Mas você não tem um palpite sobre isso, uma sugestão...*

S- Não tem importância. Realmente, isso não tem importância, porque que a gente acha que não tocava? O FATO é que Não Tocava! Isso levava a coisas do tipo: um fulano tinha uma grande discoteca de música brasileira em casa, chamado Nelson Ibanez, ele hoje é o diretor do Instituto Butantã, sabe todas as músicas de cabeça, de cor. O Nelson Ibanez promovia na casa dele com os amigos encontros pra ouvir música. Botar música e ouvir na vitrola. A gente não tinha nem onde ouvir música...Então tinha algumas casas aqui em SP onde as pessoas iam ouvir discos, long-play. Nessa casa, do Nelson Ibanez...Estava acontecendo um curso na Faculdade de Saúde Pública, ali na Usp, na esquina da Teodoro Sampaio com a Dr. Arnaldo, e tinha um pessoal do interior e tal. Essas pessoas iam para casa do Nelsão ouvir disco, e forma-se ali um conjunto, resolvem fazer um conjunto de choro, chamado Sorrisos e Lágrimas. E a gente formou esse grupo de choro mambembe, Nelsão foi aprender a tocar violão, Zé Otávio depois virou Zé do Cavaco, José Otávio Glossi Galachi, dono de um restaurante chamado Butina, ele continua, parece que ainda músico, ele é maestro, ajudou a fundar a escola de samba Pérola Negra...O Marcelo, irmão da Branca, que foi vice-reitora da Puc até há pouco, que morreu, Branca que era casada com o Batata....tem esse grupo...

C- Gilberto Périgo...

S- Mas ele não estava aí, ele não estava nessa casa. E se não me engano, isso era sempre de 6ª feira. É aí que a gente acaba descobrindo, um pouco antes talvez, que tinha um programa de choro no Canal 2, do Julio Lerner, o Tinhorão também tinha dado uns toques, e a gente acaba descobrindo a casa do D' Auria, lá no Bom Retiro, que era de 6ª feira, num quatinho lá no fundo. Então a gente ia, era uma coisa com pouca gente, assistia pela janela, pisava de leve pra não fazer barulho. Chegando lá estava o D' Auria, o Isaías, o Israel, o Jaime do cavaquinho, Waldir do pandeiro e tal, esse conjunto, que era o Conjunto Atlântico. Só depois que a gente foi saber que essa casa era a casa que o Jacob do Bandolim freqüentava quando ele vinha do RJ, e que o D'Auria, cujo nome em italiano significa De Ouro...foi sugestão do D'Auria...porque o nome do grupo era Jacob do Bandolim e seu regional...mas quem era o Seu Regional? Quem era o tal do regional? Aí o D'Auria falou, 'pô Jacob, pega mal Jacob do Bandolim e seu regional, que coisa, bota outro nome...' Daí, Época de Ouro, D'Auria. Então quem batizou o conjunto de Época de Ouro foi exatamente nesta coisa, neste movimento secreto, discreto, imperceptível entre o Rio e São Paulo, dos chorões se encontrarem e tal... Era época da universidade, era época de estudante, e então a gente acabou descobrindo esse andar de baixo da cidade. Tinha o D'Auria e tinha essa coisa de ouvir música na casa do Nelsão. Ele morava num apartamento na Barra Funda, próximo do lugar onde morou o Mário de Andrade. E ali tinha um casario velho e tal, e a gente imaginou, tinha lá uma casa pra ser alugada e a gente começou a trabalhar a idéia de que se a gente tivesse 100 pessoas, 1000 reais cada um, mil dinheiros da época (rsrsrsrs), cem mil, com cem mil a gente fazia a reforma da casa e passava a ser um lugar onde se podia comer, beber, ouvir música...tinha a idéia de replicar fitas cassete, tirar cópias, não tinha xerox, então a idéia de imprimir de alguma maneira partituras e tal, que fosse um lugar em que esses sócios desse clube tivessem algum tipo de desconto, não sei, que

fosse uma espécie de clube privê, mas que estivesse aberto também a quem quisesse entrar, pagava um pouco mais caro e tal...Mas a idéia é que esse fosse um lugar onde fosse possível encontrar o músico com o poeta, que aproximasse as duplas, enfim, uma idéia de criar um ambiente pra que as pessoas pudessem se encontrar, porque a gente vivia numa época em que não havia ambiente de encontros. O Sindicato dos Jornalistas estava na mão de uma pelegada desde 63, então os jornalistas eram um ovo sem gema. A turma se reunia no bar do Alemão, outra no Mutamba, outra no Miranda, era tudo disperso. Algumas casas faziam isso, ouvir música, organizar debates. Na área do jornalismo tinha debates na casa do Nilton Coelho, do Dirceu Brizola, era desse jeito que eu estou falando. E a idéia é que a gente pudesse ter lugares onde fosse possível reunir estes dispersos. Então, vamos fazer um clube de choro. Clube do Choro...alugamos uma casa, reformamos esta casa, com este dinheiro, mil reais em dez prestações, dava cem pra cada um... Então, a gente cruza com o Paulinho da Viola e o Paulinho fala do Clube do Choro que está acontecendo no Rio. Mas o Clube do Choro no Rio é uma outra coisa, era uma coisa de reunir uma vez por mês na casa de um, tinha uma coisa de fazer uma comida, lá no fundo do quintal...Mas a gente não conhecia o Rio, nós éramos paulistanos quase provincianos, gente que não saía daqui. A gente não conhecia o Rio. Então, vamos lá atrás de ver o que é isso. Aí vem o dia 05 de outubro de 1975, eu tinha que ir lá pro RJ levar dinheiro pro João Guilherme e meus amigos que estavam na clandestinidade, então de manhã eu ia encontrar com ele, dar o dinheiro pra ele ficar lá mais um pouco, um dinheiro que a gente recolhia com os amigos, e eu ia lá todo primeiro sábado ou primeiro domingo de cada mês. Na missa das 7 ou na missa das 8. E o João Guilherme ia lá, pra essa igreja do Largo do Machado e tinha que assistir a missa das 7, a missa das 8, se eu não aparecesse ele voltava no domingo, missa das 7, missa das 8, mas eu iria, como ia todo mês. Eu olhava lá, via onde ele tava sentado na igreja, sentava do lado, fingia que rezava, deixava o envelope com a grana pra ele e vinha embora. Aí nessa ocasião, tinha sido assinado o Acordo Brasil-Alemanha, um amigo nosso, Valdir Quadros, que era presidente da junta da CNBB, nós éramos todos do Comitê Universitário do PCB, e nós resolvemos que iríamos organizar um seminário pra debater o que era esse acordo Brasil-Alemanha, então a gente ia fazer uns contatos lá, pra trazer gente, pra vir conversar, debater na universidade sobre isso, e na parte da tarde eu iria conversar com o Paulinho da Viola e o Sergio Cabral pra ter uma idéia do que era esse tal de Clube do Choro lá do RJ, porque a gente estava vendo se estruturava alguma coisa, mas a nossa idéia de Clube era um clube mesmo, com sócio, estatuto, jeito paulista.

*M- Clube mesmo, não é?*

S- Clube, clube mesmo.

*M- Lá estava mais pra uma associação?*

S- Não, estava mais pra um movimento, no Rio, Bahia, Minas. Lá as pessoas conseguem se encontrar no lazer, mas aqui não. As pessoas se encontram pelo trabalho. Então, se você tem coisa pra fazer junto se encontra, se não tem cada um está pra um lado, isso não quer dizer que a amizade desapareceu, ou...nada. Você simplesmente não encontra, não convive. Aí em 5 de outubro, cinco dias depois que tinham começado as prisões contra o que restava de direção do PCB, desde o dia 28 de setembro, nós não sabíamos, as pessoas que foram pressas estavam na clandestinidade, então o Valdir e eu fomos presos lá, no Largo do Machado. Nós fomos levados pra um quartel da PE,

evidente que ele haviam nos seguido desde aqui porque alguém tinha dado um toque que a gente ia encontrar o João Guilherme, porque se ele tivesse sido encontrado ele não teria sido submetido a julgamento, nada, ele teria sido morto, assim como o Magrão foi morto, e outros. Então interrogados sobre o que estávamos fazendo no RJ, o Valdir dizia que nós tínhamos o seminário Brasil-Alemanha e que eu tinha ido lá pra ver o negócio do Clube do Choro. E aí, isso era um mote deles: “Choro, é? Hum, que choro? Choro é o C..., que clube do choro? Que é choro? Agora você vai ver o que que é choro!” Os caras me penduraram de ponta-cabeça num pau-de arara e o cara veio com um caibro e bateu aqui (mostra o local), me quebrou estas cinco costelas, me fez tomar uma garrafa de água com creolina. De ponta-cabeça, aquilo entrou pelo nariz, deu uma diarréia filha da p..., e os caras pegaram esse mote do tal do clube do choro, e eu de ponta-cabeça pensando: “pqp, e agora? Eu vou morrer aqui. Mas, se eu não morrer, a primeira coisa que eu vou fazer saindo daqui...”.

C- Isso é verdade.

S- ...É organizar essa p.. desse clube do choro! E ficou essa idéia na cabeça. Não morri, estou aqui,

C- Eu só gostaria de fazer um parênteses, O Serjão falava pra mim, antes dele ser preso, na Folha, eu trabalhava na Folha, falava que a gente precisava fazer esse clube, sempre me instigando, ele falava: “Você é o cara”, ele achava que eu era o cara pra isso, eu adorava mesmo isso, então ele me falou: ‘a gente tem que fazer’, e aí ele foi preso, e tem aquela situação toda, eu pensava: “Será que ele vai lembrar? Será que ele vai lembrar? O Herzog morre, o cara quase morre, eu falei, “o cara não vai lembrar dessa m...”. Ele entrou na redação, no dia, olhou pra mim e falou assim (gritando): “Você pensa que eu esqueci, eu não esqueci não, agora é o Clube do Choro, pô!!!” Eu fiquei: esse cara é maluco, pensei que ele ia chegar: “Ô, me f..., me bateram...” Nada disso. Levantou, olhou pra mim e falou assim; “Eu não esqueci, vamos fazer o Clube do Choro”. Daí, em que ano a gente estava, 75? 76.

S- É, eu saí em Abril de 76. Aí foi lançado o Movimento pelo Clube do Choro, que foi lançado dia 10 de junho, na casa do Laerte, durante o aniversário dele. Aí o Laerte tinha um choro chamado “Bom Retiro, Época d’Auria”, ele escreveu este choro, botou no papel, contratamos o Conjunto Atlântico e fizemos uma noitada lá na casa dele, no aniversário dele. E aí se lança o manifesto, tem aí o Caderno...

*M- Eu estou com o caderno.*

S- Aí tinha: “Olha que a rapaziada ta sentindo a falta de uma cavaco, de um pandeiro e de um tamborim”...

C- Que é o samba ‘Argumento’ do Paulinho da Viola, que serviu de mote para o Clube.

S- E no caderno fala que Paulinho da Viola, Conj. Atlântico e outros fazem o manifesto pela criação do Clube do Choro. Você tem o caderno aí?

*M- Não, não está aqui...*

S- Ah, que pena, eu queria ver, porque nas nossas gírias, pra marcar reunião do Partido, do Partido Comunista, entre nós, a gente não dizia reunião do partido, dizia reunião 'do clube', mas isso em geral. Então, mais tarde vai acontecer o Clube do Choro e a gente monta um concerto no Teatro Municipal, chamado "O Choro do Clube", que era o choro dessa coisa toda que tinha sido arruinada, gente tinha sido morta, presa, exilada, então aquilo, ninguém sabia, mas aquilo era uma forma de desagravo, era uma resposta pro filho da p... que ficava me dando com o caibro... Se você pegar, isso vai estar presente no texto que foi feito lá naquela época. E esse show, o diretor do Teatro, um tal de Calil...Era Calil?

C- Acho que era Calil.

S- Bem , quem seja. Ele falou que música popular lá no teatro, não, quando nós falamos em montar o show lá ele disse: 'Como, aqui só entra orquestra, ópera, vão fazer show? Música popular, aqui'? O cara acabou dando um dia de semana vagabundo, que não ia ninguém...

C- Serjão, espera, pega um pouquinho antes disso, o negócio do Armandinho...Quando que se descobre o Armandinho e você lança a pauta pra gente fazer lá na Folha? Que isso foi o mote pra fundar o Clube do Choro.

S- Surgiu essa história do Clube do Choro na Agência Folhas, que era uma agência assim, vamos chamar, desqualificada, porque eram todos jovens, a gente fazia umas matérias que eram distribuídas pelos vários jornais do grupo.

C- Eu era do Esportes, ele era do Geral.

S- Eu era do Geral. A gente produzia as matérias numa bobina que tinha papel carbono, então cada matéria nossa valia sete, eu mandava matérias pro Última Hora, da cidade de Santos, pro Notícias Populares, era uma agência de notícias pros próprios jornais do grupo, distribuía pro interior, pros jornais do Grupo Folhas. Então, não tinha muito esse negócio de texto trabalhado, assinado, nada disso, era agência. E a gente estava pensando nesse negócio do Clube do Choro volta e meia. Aí veio um cara com uma notícia que tinha morrido um fulano, pedir 'será que era possível dar a notícia da morte do Armandinho Neves'. Aí chegou a notícia, não sei o que eu fiz com isso, mas eu perguntei: 'Se o Armandinho Neves morreu hoje, a missa de sétimo dia, quando é?'. Olha, eu já tinha tido uma experiência antes, do dia da morte do Donga, quando o Donga morreu, que nessa época lá de estudante, de 70 até o final de 73, nessa época o Sérgio Cabral tinha vindo pra São Paulo, e veio morar perto da minha casa, eu morava na R. Geórgia, ele morava na Rua Luisiânia. Deu a notícia de que o Donga tinha morrido, eu ouvi no rádio, aí fui até lá, confirmei com a Magali, mulher do Sergio Cabral, e realmente o Donga tinha morrido, e perguntei onde era o velório, o enterro. Aí fui até a casa de Da. Virgínia, pedi dinheiro emprestado, tomei um avião e fui pro Rio. Peguei ainda o velório e o enterro. Ia estar todo mundo do samba ali, eu queria chamar esse pessoal pra se apresentar na Usp, pra reanimar o movimento cultural universitário. Estava tudo uma pasmeira, muita repressão, muito desânimo, os centros acadêmicos estavam sem utilidade, e quem desenvolvia atividade política não tinha uma perspectiva de atividade política e cultural, era só atividade política mas muito chata, e tinha um outro pessoal da atividade cultural que não tava nem aí, não tinha idéia de que uma coisa se misturava com a outra. Aí eu vou pra lá, quando chego lá no enterro, todo

mundo andando lá no Cemitério São João Batista, na Lapa, aquela gente toda, e eu vejo o Paulinho da Viola. Falei ‘Magali, o Paulinho da Viola tá aqui!...pô, como é que a gente faz pra levar o Paulinho da Viola lá pra São Paulo?’ Aí a Magali, mulher do Sergio Cabral me diz assim: ‘Ah, convida ele pra um jogo contra; ele tem um time, o Chico Buarque tem um time; no time do Paulinho tem o Paquetá, tem o Afonsinho, Tonico Zambreati, o Fernando Faro, aqui de São Paulo...’ Essa era uma das idéias que o Paulinho tinha desenvolvido e esses times tinham sentido de se divertir e também de reunir pessoas contra a dispersão...

*M- Pessoas com idéias afins?*

S- E não era bem pra conversar, discutir nada, era para que as pessoas não se afastassem, um pouco aquele poema do Carlos Drummond, “Não vamos nos afastar muito, se a gente está junto o medo diminui”. Juntos a gente tem menos chance de errar. Tinha muita gente indo pras drogas, tinha muita gente desesperando, bicho-grilo, muito irracionalismo, então essa coisa de reunir a pessoas, ainda que fosse em torno de futebol ou do clube do choro, ou do centro acadêmico ou de uma escola de samba, tinha esse sentido, essa estratégia, do ponto de vista político, contra o isolamento, a solidão, o desespero, droga, irracionalismo. Com isso muita gente se f... O caso mais extremo foi o do compositor...aquele cara muito doido, casado com a irmã do Laerte, até hoje tem uma porção de cover dele...Raul Seixas! O Raul Seixas, ele dizia ‘eu sou o torturador e o torturado’, o cara usava de tudo, enfim, merda! Nós estávamos na luta contra o irracionalismo, contra o isolamento, contra o individualismo. E aí...

*M- O Paulinho da Viola você conheceu lá?*

S- Conheci neste dia, neste dia do enterro do Donga. Aí terminou lá, enterramos o Donga, eu queria falar com o Paulinho, falei pra Magali me apresentar e cheguei: ‘Eu sou lá da Usp e tal, desculpa vir numa hora assim tão difícil e complicada como essa, mas eu vim aqui convidar você se você topa um jogo contra a Seleção dos estudantes da Usp’. “Quando, quando, quando???” (risos).

C- 25 de agosto de 1974, a morte do Donga.

S- Aí, ele continuou: ‘Quando, como é que é isso? É o seguinte, eu vou ter uma reunião com o pessoal do time hoje, você pode ficar pra essa reunião?’ Eu: ‘é claro, eu vim pra isso’. Ele: ‘E qual é a idéia?’ Eu: ‘bom, a idéia é que a gente tem a seleção de futebol da Usp, me desculpa mas vocês vão levar um pau...’. Ele: ‘Como, um pau?! Um pau o c..., nós temos o Paquetá, nós temos o Afonsinho!!!’ Bom, ganhamos de 2 a 1, 3 a 1. Eu: “Então, de manhã tem um jogo lá no campo da Usp, depois cada um vai levar coisas de casa, nós vamos fazer um piquenique no bosque da Biologia, depois aí lá no prédio da FAU, que tem espaço, fazemos uma exposição dos livros do Abel Silva –que também era do time-, passamos filme do Afonsinho, ‘Cem anos de Futebol’, Tonico Zambreati faz uma exposição, e na parte da tarde fazemos um show, no lugar onde o Piazzolla se apresentou, onde tem hoje aquele teatro grego que ninguém mais usa -onde o Bem Brasil aconteceu por um tempão, aquele lugar nasceu por causa destes shows. Ali era um bom lugar, era um barracão, teve Milton Nascimento ali, teve Astor Piazzolla. Então aí a gente vai conversar com a TV Cultura, pra eles gravarem o programa. (Esse jogo de futebol várias vezes foi veiculado na TV Cultura). ‘Aí lá vai ter um palco, vocês se apresentam, quem tiver poema recita, enfim, uma reunião com um monte de gente’.

Aí eu fui na reunião à noite com o time (do Paulinho), expondo o projeto, que foi inventado na hora.

*M- O projeto não estava 'projetado' ainda?!*

S- Não, a intenção estava presente, então a forma disso depois a gente ia criando. Eles: 'E hospedagem?'. Eu: 'Hospedagem é no Hotel Montenelli, está garantido.' 'E passagens?' 'Passagens, vocês precisam de ônibus, a gente vai ver com a TV Cultura, hospedagem e ônibus'. Marcamos. E isso tudo levou o nome de "Um Domingo no parque". Era um dia inteiro, e assim foi. Fiz o cartaz, que até hoje nunca mais eu vi, um cartaz onde o Laerte desenhou milhares de personagens, toda essa programação estava no cartaz, o jogo, o show, o piquenique, as pessoas...

*M- Talvez o Laerte tenha esse cartaz.*

S- Tem nada, ele joga tudo fora. Um maluco. A última que eu soube do Laerte é que passou um caminhão de lixo, ele tinha lá uns quatro ou cinco caixotes de idéias que não tinham sido aprovadas para passar a limpo, ele jogou tudo... Bem, mas esse show acontece, e aí começa a haver uma aproximação natural, essas pessoas não tinham nada de arrogantes ou metidas a besta, e pra nós, o Paulinho era o cara.

C- O Paulinho é a ponte do samba com o choro. Ele era importantíssimo, porque ele era o cara que sabia quem eram os chorões e os sambistas...

S- Para você ter uma idéia de quem era esse cara, Paulinho da Viola...eu fui preso e tal, Rio depois Doi-Codi, me quebram as costelas, dente e tal, estou lá sob esse tratamento. Nenhum dentista se propõe a tratar de gente aqui fora, tratar de preso político porque isso significava algum tipo de compromisso. O Paulinho da Viola consegue me arrumar um dentista, o Gibim Shokaira, e ele se dispõe a fazer tratamento dos meus dentes, aí durante várias semanas, não me lembro se era terça ou quarta-feira, me tiravam lá do Hipódromo, me traziam para a cidade pra tratar. O Paulinho da Viola vinha do Rio de Janeiro de propósito, e ficava lá na cadeia fazendo de conta que conversava na sala de espera, pra dar mais tempo pra mim e meus amigos. Zé do cavaco, a gente ficava ali conversando, era uma visita assim 'tradicional'. E a gente conversando, perguntando como estava lá, como estava aqui, e o combinado é que a gente ia sair de lá e fazer tudo de novo. De repente sai de lá o Paulinho da Viola e o carcereiro, que estava nos acompanhando fala: 'Pô, mas...é o Paulinho da Viola?' O Paulinho me cumprimenta e o carcereiro: 'Pô, é a terceira vez que eu vejo ele, quer dizer que o cara vem do Rio de Janeiro até aqui só pra se tratar?' Eu: 'Vem.' Ele: 'Mas ele não mora no Rio de Janeiro?' Eu: 'Mora.' Ele: 'E o que é que ele está fazendo aqui?' Eu: 'Ué, vem aqui se tratar, é o dentista dele.' Ele: 'Hum, mas ele também é do Partido?' Eu: 'Ué, não sei.' (risos). Ele: 'Eu vou contar uma coisa aqui. Eu devia estar preso. Eu estava lá com o soldado Zacarias, presidente da Associação dos Cabos e Soldados da Polícia Militar. O Outro era o Coronel Silvestre, pai do Luiz Carlos, que era do Comando do Estado-Maior da PM, eles tinham um outro que era presidente do Clube dos Oficiais da Polícia Civil, o Atilio, esse pessoal era todo ligado ao Partido e foi todo mundo preso. E eu tinha um encontro, eu ia entrar no partido através do Zacarias, mas aí eu perdi o encontro.' Você imagina, o cara que me levava lá, o carcereiro, confessar pra mim que ele era ligado ao Partido?! ...Bom, então nós estamos aí em 74, 75...Agosto de 74, você falou?



C- É.

S- Em novembro de 74 acontece a eleição em que o MDB dá uma lavada, foi um divisor de águas na situação política. E a nossa preocupação é que a maior parte dos grupos de esquerda não acreditava na participação política do MDB, que era considerada uma oposição consentida, fazia coisas paralelas e tal, então, quando houve essa vitória, uma p\* vitória,...aqui em SP essa vitória dependia muito do Quércia, do que ele tinha feito no interior, do que nós fazíamos aqui na capital, e um pouco dos apoios do pessoal do Montoro e tal, que nunca organizou nada. Esses PSDB não mexem uma mesa, não levantam um caixote, essa gente é chique, sempre foram muito chiques. Mas se qualificam e tal, de tal maneira que quando chega na hora, os caras puxam o piano e alguém tem que ser o presidente, ou o secretário geral etc, um fulano vai pra frente e eles se preparam para ser esses cavalos de parada, aí se tem que fazer uma reverência eles representam bem e tal, e aí por necessidade de fazer alianças, tudo bem. O fato é que a gente sabia que, essa vitória grande em novembro de 1974, iria ter um contravapor, iria haver uma reação de alguma maneira. Quem era o estrategista do Geisel, chamava-se Golbery. E o Golbery trabalhava sempre com essa história de 'sístole e diástole', força centrífuga e força centrípeta, ele trabalhava sempre com essa idéia do paradoxo, da dialética e tal, então nós não estamos lidando com um sujeito simplório, estamos lidando com um cara que sabia que era preciso que o MDB não se fortalecesse, que era preciso que o MDB não se unisse, e isso tinha que ser dividido aqui em São Paulo, se você divide o MDB aqui em SP você acaba dividindo o país inteiro. Então, quem eram os caras que funcionavam como catalisadores? Não tem, não tinha força numérica, representação pra c\*, nada disso, mas a gente fazia esse meio de campo articulando, juntando essas pontas soltas, aproximando as pessoas, aproximando as instituições estudantis, sindicais, universitárias, culturais etc. Então era preciso eliminar o catalisador, porque aí a reação química não acontece. A é A, B é B, C é C....

*M- Cada um no seu canto....*

S- É, até A mais B mais C virar Y, você tem que ter um catalisador. Só que aqui em São Paulo, diferente do Rio, onde as coisas acontecem rapidamente, quer dizer: 'vamos fazer uma coisa aqui no quintal, isso já vira primeira página do Jornal do Brasil', eles têm capacidade de se juntar. Aqui você pega 2g de A, 2 de B e 3 de C, pra A mais B mais C virar Y precisa de um BALDE de catalisador. É tudo muito difícil em São Paulo. Quer dizer, quando alguma coisa acontece, só acontece à custa de um empenho continuado. Até hoje. Então pra isso a gente precisava de jornal, é evidente. Precisávamos, e não era um jornalzinho nosso, precisávamos da Folha. Mas como o meu projeto não era ser jornalista, e nunca foi. Tão logo o João Guilherme saiu daqui em fevereiro de 75, acontecem as prisões em outubro de 75. Desde fevereiro até outubro eu fiquei substituindo o João Guilherme nas funções que ele tinha, de ser a ponte entre o Comitê Cultural, jornalistas, comitê universitário, eu tava improvisando, mas eu trabalhava e fazia isso, trabalhava sem parar, sábado, domingo, segunda, à noite, então a minha idéia era, tão logo eu pudesse, ficar exclusivamente pra isso. Eu não tinha um projeto jornalístico, um projeto de vida profissional. Eu tinha um projeto de vida político, que era mergulhar nisso e ficar á disposição disso. Então os outros estavam se articulando ou no Movimento, ou no Opinião, ou, ou, ou, e eu não entrava nessa, ali era um remanso esperando a hora de ir pra clandestinidade que era pra onde eu tinha que ir. Esta coisa não acontece, com a minha prisão, quer dizer, eu deixo de ir pra

clandestinidade porque fui preso. E só estou vivo graças ao fato que não estava na clandestinidade, que o Sindicato dos Jornalistas a esta altura já existia, estava funcionando minimamente, embora só tenha mesmo se mexido pra valer depois da morte do Vlado. Aí é uma outra história, quem pode contar bem é o Colibri, o Paoletti...

C- Ou o Audálio (Audálio Dantas).

S- Bom, mas então voltando para o Clube do Choro. É isso, eu nunca fui músico, nunca entendi de música, nunca me especializei, nunca escrevi sobre música, eu era um agitador, quer dizer, eu fazia o que eu podia fazer. Se fosse possível a gente montar um grupo de pessoas, aquilo de 'um Sergio Cabral coletivo', era o nosso propósito. E isso tinha muito a ver com o Colibri, que gostava muito de música, estudava música, escrevia, era jornalista, mas era preciso mais, precisava do Olavo, precisava do Gilberto, tinha que ter uma turma, que fosse capaz de criar um evento que fosse genuinamente afetuosos. Não era uma gangue, não era uma quadrilha, não era um troço pra ganhar dinheiro, era uma coisa que cada um fazia porque gostava, ninguém forçava a barra de nada...

C- Amador no sentido de amar mesmo.

S- É. E aí, onde eu estava? Ah, estava lá antes de 76, estava na casa do Nelsão, ouvindo discos, aí nasce a idéia de ter um clube, aí começamos a ouvir as coisas do choro na casa do D'Auria....

C- Casa do Laerte...

S- Não, isso foi o movimento, em junho de 76, 10 de Junho de 1976. Mas havia uma idéia corrente na Esquerda de que 'música só com letra, e letra só de protesto', havia uma idéia de que música revolucionária significava panfleto. Então, grande parte da esquerda aqui em SP desprezava isso da música instrumental, um absurdo tipo 'isso é uma música de conservadores. Quem são os chorões? Briosos e conservadores'. A maior parte deles realmente, politicamente era gente atrasada, o Jacob do Bandolim era atrasado pra c\*, produziu um filho pior ainda, Nelson Rodrigues (SIC) também era reça pra c\*, então tinha também essa coisa paradoxal... Até que, não me lembro exatamente quem foi que trouxe esse texto, acho que vi esse texto na Biblioteca da FAU, era um texto do Adorno, que falava de uma coisa que a música... Enfim, era um texto do Adorno, em que ele falava o seguinte: que a música, como é a mais abstrata de todas as artes, não tem cheiro, não tem cor, não tem nada, só som, exatamente por isso ela é a mais carregada de ideologia. Você me diz de que música você gosta e eu te digo quem você é. Esse texto nos aparece num momento em que a gente estava discutindo que p\* era essa do Discotéque, que era um gênero musical que não era expressão da cultura de nenhum povo em particular, tinha sido inventado em laboratório. E nós íamos lá na ECA, em setembro de 73, na Eca a gente conseguiu que os sábados fossem um dia letivo organizado pelo Centro Acadêmico. A gente é que organizava lá. E a gente queria discutir essa coisa da música, o Hermeto Pascoal foi lá um sábado, no outro foi o Plínio Marcos, Tinhorão etc, e nós queríamos discutir o porquê dessa coisa. E aí acabamos descobrindo que os pesquisadores americanos tinham ficado muito inquietos com o que acontecia na África, no Brasil, essa coisa do Candomblé, do batuque em que o sujeito entra, é tomado, e aí esses caras acabaram fazendo um estudo mostrando que algumas pessoas mais sensíveis, elas conseguem, pelo ritmo, quando esse ritmo entra em fase

com o biorritmo do cara, dependendo do batimento cardíaco e da frequência cerebral, o sujeito é tomado, se segura no baticum. E que portanto, uma coisa que era possível ser feita era fazer levantamento de batimento cardíaco e frequência cerebral na faixa da garotada de 13 a 17 anos até estabelecer um padrão, e com esse padrão você monta um ritmo, inventa um troço que era a discotéque, um baticum, ‘tum, tum, tum’. E o cara que tem mais de 20, 25, 30, se pergunta ‘o que você tá sentindo? Não estou sentindo nada, uma p\* duma barulheira’. Essa música era acompanhada de uma novidade chamada luz estroboscópica...

C- É o pai do Techno.

S- Ou o avô do techno. Então, estava-se preparando o automóvel mundial, ainda não se falava em globalização, mas já se falava da grande divisão internacional do trabalho, em que teria fábricas em diversas partes do mundo, tudo que consumisse água e gerasse poluição seria deslocado para países como o nosso, que tem água e que podia poluir à vontade. Ditaduras, de tal maneira que qualquer tipo de equilíbrio ecológico seria considerado contra o desenvolvimento, era com se fosse contra o Brasil, emprego é o que interessa. E hoje estamos aí com a notícia de que f\*, que não tem mais jeito...E para essa coisa do automóvel mundial, era preciso padronizar gostos. Então você precisava que mulher não usasse mais saia, todo mundo unisex pra aumentar o número de consumidores de jeans, era preciso que um cara de Hong Kong, de Portugal e do Brasil gostassem da mesma comida, penteassem o cabelo do mesmo jeito, então pra poder padronizar gostos a nível mundial tinha que entrar numa fase que é a da música. Então as emissoras de FM do mundo todo tinham um padrão do que era a parada de sucessos, com isso, ‘o que é moderno? Moderno é o que se passa na discotéque, que é a balada moderna, essa luz estroboscópica e esse ritmo se diz que é moderno, o resto, choro, samba lundu, cateretê, frevo, tudo isso é uma merda, f\*-se as culturas particulares’. Então, de geração para geração tem mais gente com acesso a escola, níveis de escolaridade cada vez mais altos, mas é preciso desconectar esse cara, a questão da cultura e da educação devem ser duas coisas separadas. Escolaridade e cultura têm que ser cindidas, então eu posso ter massa de milhões de pessoas que a cada geração tem mais estudo, mas que não se dão conta do seu país, da sua cultura, dos problemas que a humanidade enfrentou e enfrentará...E hoje continua. Então esse texto do Adorno abriu a nossa cabeça, a gente estava discutindo a discotéque e qual era o sentido desta coisa, que até hoje não vejo isso ser discutido, é como se isso fosse uma coisa natural, uma coisa de moda, de consumismo, e tal, mas aí tem uma estratégia de padronização de gostos, que começa exatamente pelo que é mais abstrato, que é a música. Como isso não tem pátria, não tem ponto de partida, isso é uma coisa inventada em laboratório, essa referência é absolutamente abstrata, a gente fica cosmopolita, fica sem raízes. Então foi ficando muito claro para mim que era preciso montar uma estratégia de recuperação da música e uma reapresentação do que existia, quando vem o movimento do Clube do Choro.

Voltando, qual era a estratégia do baticum, do discotéque? Se você me diz de que música gosta e eu te digo quem você é, este teu gosto estético terá alguma relação, de alguma maneira sobre a tua postura ética e conseqüentemente sobre a tua postura política. A tua concepção de mundo levará em conta a tua concepção estética. Ora, se o que é moderno é essa p\*, e isto é uma coisa inventada, deliberada, e é só isso que está à disposição, é só isso que tocam nas FMs, nas discotecas, a juventude escolarizada pega isso e vai, o povo fica lá para trás, ora, esta música humilha as outras. Essa música desmoraliza e rebaixa a um significado mínimo as culturas particulares. Quer dizer, o

Capitalismo vai engendrando esta coisa monopolista, a homogeneização, a pasteurização etc, destrói a diversidade no plano cultural e no plano natural: eucalipto não consegue ter passarinho porque acaba com a água e etc, e no plano da cultura vai ter coisas similares, até que o capitalismo devora tudo o que existe de diverso e quando não há mais o que devorar, devora-se a si e acaba o mundo. Vira tudo assalto e em seguida, buraco. Então, quem tem vergonha da cultura de seu povo, quem tem vergonha dos artistas de seu povo, tem vergonha do seu povo. E quem tem vergonha do seu povo não luta por ele. Essa era a conclusão política que a gente tirava de tudo isso. Lamentavelmente, esse discurso que eu estou fazendo aqui continua até hoje, depois de tantos anos, ele é um discurso absolutamente solitário, e ele é verdadeiro.

*M- Não, não acho que é tão solitário não, tem gente na educação trabalhando com isso.*

S- É solitário porque o pessoal da esquerda não nos apoiou, era uma gente muito sofisticada que não entendia o significado não do Clube do choro, mas do Departamento de Memória do Clube do Choro, que queria recuperar o que existia. Quando nós fomos na casa do Aymoré lá em Santo André e recolhemos um depoimento de sete horas, lá pela quarta ou quinta hora ele se lembra de um choro chamado de 'Serrano', um choro que ele tinha feito com o Armandinho Neves no ano de 1927, se não me engano, resolveram ir para Santos de carro e aí no alto lá da Serra do Mar resolveram parar pra ouvir o silêncio, e aí saiu um choro em duas partes, que ele lembrou.

C- Era do João Pernambuco, não era do Aymoré, mas foi ele que lembrou dessa história. João Pernambuco e Armandinho, maravilhoso.

S- Mas aí, com assim isso nunca foi gravado? Quem era artista aqui em São Paulo, SP era uma província, se o cara queria dar certo tinha que ir pro Rio, isso vale pra músico, pra artista plástico, pro teatro... Nós estávamos aqui, 50 anos depois da Semana de Arte Moderna, reunindo os artistas da Revista Balão, tentando fazer disco, no momento em que o Marcus Pereira vem para cá, então tem uma idéia de fundar uma gravadora, que era a Rosenblitz, que não deu certo porque era preciso desmontar um sistema industrial para que a gente pudesse sustentar essa coisa. Essa história tem que ser contada de algum jeito, porque não é apenas o que se fez, tem que se levantar quais os sonhos que não se realizaram, e que não eram pirados, não eram devaneios, coisa de maluco. Grande parte dos grupos de esquerda, que não tinham uma preocupação cultural, não eram capazes de fazer essa relação entre a dimensão cultural e a dimensão política das coisas...que era uma política de defesa da cultura brasileira. 'Não, mas isso aí é música instrumental, cadê a letra? Mas que importância tem isso, recuperar coisa velha?'

C- Mas Serjão, você conseguiu convencer muita gente, a gente conseguiu com trabalho mudar um pouco esse panorama, a partir de 77, depois da morte do Armandinho, quando aparece o Olavo, o Gilberto, começa a juntar tudo.

S- Pois é, mas a nossa oferta sempre foi maior que a procura. Nunca bateram aqui na nossa porta e disseram: 'Vocês querem montar um projeto de rádio?' Nunca, nunca. E o pessoal que toca isso, Arley Pereira, Fernando Faro, fechadinhos. O que era o Clube do choro? Era todo mundo, era a rua, chega mais, mesmo sem apoio. É só ver o tamanho do Conselho Consultivo.

C- Era um coração de mãe. Mas fala um pouco mais sobre esse momento em que se consegue juntar, aglutinar as pessoas.

S- Chega a notícia de que tinha morrido um cara, um tal de Armandinho Neves. Eu sei lá quem é o Armandinho Neves? Aí o cara chega lá, nem sei quem foi que me entregou o papel, disse: ‘Vocês estão mexendo com esse negócio de choro, olha só, morreu o Armandinho Neves’. Acho que foi um daqueles jornalistas que trabalhava à noite, lá na Folha. Então, a notícia da morte do Armandinho Neves não é mais notícia, o cara acho que já tinha morrido há um ou dois dias, mas o Sétimo Dia vai ser como o Donga, o pessoal vai estar lá. Aí nós começamos a nos articular, eu vou lá na missa de sétimo dia do Armandinho Neves, na tal igreja, que fica perto do Quartel da Polícia Militar, perto da escola Politécnica, depto de Patrimônio Histórico, Rua Três Rios, tem a ver com os Salesianos. Então ali foi a missa de Sétimo Dia do Armandinho. Aí eu vou lá, não conheço ninguém, tal, mas me falaram que tinha um cara chamado Geraldo Ribeiro, que esse cara tinha feito um disco e sabia tudo (do Armando). Só que o Geraldo Ribeiro não vai à missa de sétimo dia, eu pergunto onde ele está e me dizem: ‘Ah, ele é um maluco, ele mora em Itapecerica da Serra e fica em casa tocando, sozinho, não se apresenta, não grava nada’... E como é que eu chego lá? ‘Tem que ir na praça central de Itapecerica da Serra, falar com o taxista seu Zé, e esse taxista te leva lá’. Eu invento uma pauta na Folha, na Agência Folha, invento uma pauta, que tinha a ver com Itapecerica pra eu ir até lá. Vou com o carro da Folha até Itapecerica, eu e o fotógrafo, chego na praça, descubro o tal do taxista e vou achar o cara lá na casa dele, numa casa num barranco. Chego lá, bato palmas, aparece um sujeito meio amalucado, ele vê o carro da Folha, e o Colibri, nessas alturas, já estava organizando os 40 anos do Sindicato...

C- Não, eu já estava trabalhando pro Sindicato, fazendo a parte cultural.

S- Bolando a festa de 40 anos do Sindicato. Aí eu entro e esse cara me recebe, e eu levo um gravadorzão. O cara pega no violão, e ele morava sozinho, não tinha nada na casa, uma casa pobre, e o sujeito tocava, e tocava e tocava. Eu falei: ‘vamos conversar sobre o Armandinho Neves’. Mas quando eu ligava o gravador, ‘pára, pára, gravar não’. Mas porque não? ‘Vai que de repente eu erro uma nota aqui, de repente dá um chiado qualquer aqui, na hora de pegar nos trastes’... E ficou essa entrevista esquisita, ele não era matéria, ele era o Geraldo Ribeiro, um cara que sabia tudo do Armandinho Neves, que por sua vez era um artista que tinha morrido e que não tinha sido notícia, não tinha nenhum show preparado, não tinha nada. E eu não fui capaz de inventar nada, eu fui e voltei e disse ‘não deu pauta’.

C- Não, aí você conseguiu convencer o pessoal da Folha Ilustrada a fazer uma matéria, descobrir quem era o Armando Neves. Aí o Serjão vende essa idéia, que resultou numa matéria de página inteira da Ilustrada, e que eu e ele assinamos. Ele conta a parte do encontro com o Geraldo, mas o Armandinho morreu em 76, só em março de 77 ele consegue convencer o Geraldo a fazer um show em homenagem a ele, porque ele viu que houve uma divulgação muito grande do Armandinho e viu que a gente conseguiu mobilizar muita gente. Aí ele entra na programação do Sindicato dos Jornalistas...

S - Foi uma série de concertos. Eduardo Gudin, Roberto Riberti, Demônios da Garoa, Paulinho da Viola, Paulo Vanzolini, Adoniran Barbosa, tudo ali naquele teatrinho, aquele auditoriozinho, Auditório Vladimir Herzog. E Geraldo Ribeiro nos 40 anos do Sindicato. Isso há 30 anos atrás, eu tinha 23 anos, você tinha (para Colibri)...

C- Eu estou com 52, eu tinha 22.

S- Então, 22 anos, tudo moleque. E a gente via que aquele espaço não estava sendo utilizado. Então nós vamos fazer shows, mas tá faltando um programa de rádio. Vamos produzir disco, porque a gente tem espaço no jornal pra escrever sobre música. Quem escrevia sobre música naquela época era o Tinhorão, ele escrevia no Jornal do Brasil. Fernando Faro não escrevia. Ele produzia as coisas dele lá e era isso. Arley Pereira eu não sei, ele sempre trabalhou em jornais secundários, Diário Popular e tal...

C- Mas fala do 07 de março de 1977, quando o Serjão conseguiu o show, a gente usou o Sindicato, o Sindicato era o espaço da resistência cultural ali na época. Aí o Laerte escreveu o primeiro negócio, 'Geraldo Ribeiro toca Armandinho Neves'. Nós anunciamos na imprensa, e naquele dia, sabe porque eu acho que foi um momento importante? Porque pra ver o Geraldo Ribeiro tocar, foi simplesmente todo mundo do violão e do choro, a nata, Paulinho Nogueira, o seu pai estava lá (Olavo Rodrigues), por causa do Armandinho e do Geraldo, ele era amigo dos dois. Então, a 'liga' começa ali, 07 de março de 1977. Foi quando começou a juntar. Teve a dificuldade que o Serjão comenta, mas esse panorama muda, devido ao fato da gente estar no Sindicato dos Jornalistas, e ser tudo jornalistas que conseguem divulgar as coisas; a gente acaba ganhando uma importância, ganha uma facilidade de chamar músicos, esse, aquele... a gente tinha essa facilidade como jornalistas. E aí é que a coisa começa a funcionar.

*M- Mas até aí não era nada oficial?*

C- Não, mas a partir desse dia virou oficial. A partir desse show, 07 de março de 77. E durou dois anos. Na minha opinião, dois anos de uma coisa absolutamente amadorística e genial de encontros, de shows etc. A partir daí a coisa foi real. Não é, Serjão?

S- Aí tem o Clube do Choro, aí a sede do Clube do Choro acaba sendo o Sindicato dos Jornalistas, tinha a dona Odete, e então era assim: antes de entrar na sala da diretoria do Sindicato dos Jornalistas tinha uma mesa, e esse era o Clube do Choro! (risos)

C- Aí nós conseguimos, junto com os advogados da OAB, o espaço na Al. Jaú, 2000, que foi a primeira sede, de fato, própria.

S- E isso está marcado no choro do Canhoto da Paraíba, 'Jaú 2000', jamais gravado.

C- E foi ali que começou o 'Choro na Rua', nós fechamos entre a Consolação e a...

S- Passou a se chamar 'Rua do Choro'.

C- É, foi a primeira Rua do Choro, até a João Moura, com o Helton. Então foram dois anos, com esse espírito amadorístico. Aí, eu discordo do Serjão. Não teve Sergio Cabral coletivo, mas aconteceram coisas importantes, foi um plano, se você ler a nossa pretensão, eu te falei que a gente era pretensioso, né...

*M- Sim, os planos eram mirabolantes!*

C- Tinha todos os desfechos engendrados, a minha pretensão de um departamento de Arquivo e Memória com 400 discos...a gente fez um disco, fez o Urubu Malandro, que é uma coisa que até hoje os músicos adoram, fizemos com partituras...

S- Naquela época não existia xerox, então imprimir uma partitura, pqp! Quem foi que escreveu, desenhou essas partituras?

C- Gilberto. Então, tinha o Gilberto que pensava, o seu pai era o pesquisador, tinha a gente que era jornalista e que escrevia, então juntou. Eu discordo do Sérgio nesse ponto, não foi um, foram vários Sergios Cabrais, digamos. Não organizados do ponto de vista profissional. Aí tem um ponto: durante dois anos, mesmo de forma amadora, o que nós fizemos de show, de gravação, de encontros, show no jardim da Luz... Dois anos em que realizamos.

S- O nosso projeto era ter um clube, ter uma equipe, ter uma produtora, dedicar-se a isso e tratar da questão da cultura, sobretudo a música de maneira permanente. Que a gente se dedicasse a isso, não em hora extra, mas o centro da minha vida não era mais isso. Passou a ser a imprensa sindical, o jornalismo, sobretudo na área de esportes etc. O Gilberto fazia isso em hora extra, ele passava as madrugadas escrevendo etc. O seu pai, a mesma coisa. Esses amadores, mesmo sem Internet, sem fax, não tinha nada disso, a gente conseguia tocar, porque havia esse empenho muito grande, essa vontade de fazer, e formou esse grupo que se gostava e gente com quem a gente tinha prazer de se encontrar. Depois, eram pessoas realizadoras, terminava uma reunião e daí a um mês as coisas estavam acontecendo, não tinha que empurrar, sujeito fazia porque fazia. Então, quando a gente vai pra Al. Jaú, sai do Sindicato, fica mais sério e todo domingo tinha roda, sábado e domingo.

C- Aí a gente fazia vaquinha, chamava os músicos pra tocar, aí acontecia aquela troca que eu falei: o sujeito começou no violão ontem, mas ia lá ver o Dino tocar, tocava junto, o Dino foi tocar lá...

S- Foi aquele cara, o Valter Silva, o Paulo Vanzolini ia lá ouvir choro...Então a gente estava fazendo uma coisa parecida com o que era a casa do D'Auria. Já não era mais ouvir disco, mas era uma coisa parecida com o que a gente fazia na casa do Nelsão. Só que era um clube, uma idéia mais aberta à juventude, foi aí que apareceu o Helton, ele tinha o que, uns 18 anos.

C- Aparece o Premê, aparece o Choro Roxo, um monte de gente. Francisco Araújo também...

S- Ah, tá! Tou me esquecendo: toda segunda-feira, Café Paris. Porque o Café Paris não funcionava de segunda-feira, abriu, a gente foi conversar com o Thelmo, com o pessoal e abria só pra gente, e no que abriu o Café Paris na segunda feira, pqp\*, encheu de gente! Era um sucesso.

C- E tinha uma época que era segunda no Café Paris, depois tinha o Bar do IAB, quinta-feira tinha o Quincas Borba, e cada dia tinha choro em um bar.

S- Era essa coisa de criar uma cidade que fosse agradável pra gente, São Paulo era uma b\*, não tinha nada, então vamos inventar. Mas nós não tínhamos capital, não tínhamos grana...

C- O Serjão recuperou, através dos amigos dele arquitetos, o Instituto de Arquitetura, o IAB, no centro de SP, lá na Bento Freitas...

S- Bento Freitas com a General Jardim.

C- Aquele lugar era um lugar parado. O Serjão recuperou e montou um espaço, que acabou virando bar, super freqüentado pela boemia de SP e virou um lugar de choro também.

S- E esse bar aconteceu por causa da separação do (Paulo) Markun com a Diléa (Frate). O Paulo Markun, do Roda Viva. Ele casou-se com a Diléa logo depois que saímos da ECA, no ano seguinte, mas eles eram um casal muito competitivo, resultado: o casamento foi pro espaço. O Markun estava na Folha nessa época e entrou numa baita depressão, estava à beira do suicídio, nós pensamos, vamos ajudar o Markun, senão ele vai se f\*! Então propusemos a ele administrar o bar. Aí já era um esquema do Clube do Choro. As pessoas iam tocar, o bar era do Markun mas toda a bilheteria era dos músicos. Era o Clube do Choro, dos chorões. A bilheteria do Café Paris também era toda dos músicos. Quando o Helton cria o bar Clube do Choro, rouba o nome, rouba o logo do Laerte, rouba, rouba... ele monta aquele troço na João Moura, sem falar comigo nem com o Colibri, nós fomos lá na inauguração, mas era muito caro! Tinha lá uma exposição do Miécio Caffé, nós estávamos completamente desambientados, isso criou um grande prejuízo, porque o Helton depois vai ser um sujeito importante, dono do Vou Vivendo e etc, se mete com a Secretaria da Cultura, e no final o Colibri passou a ter um ódio mortal desse fdp\*, mais do que eu até, porque ele continua muito ligado a essa coisa da música...

C- Esse cara simplesmente se aproveitou do nosso trabalho como uma oportunidade comercial. Diferente da gente. Quando alguém ligava lá no jornal pra pedir algum grupo pra tocar em festa, algum lugar, a gente arrumava, e não cobrava, não dava uma de agenciador, a gente era jornalista, não vivia disso. E ele não, quando ele montou o bar, ele tinha uma grana para pagar os músicos, então ele era o PATRÃO dos músicos! E ele agenciava os músicos.

S- O nome era Clube do Choro, mas era um nome fantasia, os chorões não se sentiam num clube, os músicos não podiam nem beber lá porque era muito caro, era tudo muito chique! Lá no bar do IAB, aconteceu o seguinte: no dia 15 de setembro, de um ano que eu não lembro mais, mas me lembro que era meu aniversário, quando o Markun comunica, como meu presente de aniversário...(risos). O Markun saiu da depressão, o bar foi um sucesso desde o primeiro dia, 500, 600 pessoas, era um lugar belíssimo. Os chorões, os conjuntos de choro que a gente tinha localizado nas periferias aprendem o caminho da roça, então tinha gente ali se oferecendo pra tocar pra ganhar dinheiro. O Markun, na hora que percebeu falou: 'que bilheteria deles nada'. Ele comunica: 'a partir de hoje a bilheteria é minha e eu é que pago os músicos'.

C- Vira patrão dos músicos, ele é o pré-Helton. (pausa). Mas fala, Serjão, desses dois anos, que figuras apareceram, músicos, molecada nova, Choro Roxo, Joel do bandolim,



Premê, todo mundo aparecendo ali, o pessoal mais antigo tocando...isso é que é o charme. Gilberto e Olavo também, essa mistura. Como o 'Espírito Infantil', que a Cor do Som toca no Primeiro Festival de Choro, vai o Armandinho e toca choro com guitarra havaiana, o Tinhorão reclamando, o Paulinho da Viola respondendo, aí vai o Benjamin Silva Araújo, que era um velho - virou depois o presidente do Clube do Choro - faz um choro maluco, 'Cromático', no piano e é um cara avançado. Então a gente tinha um velho avançado, a molecada chegando, e todo mundo trocava figurinha, os moleques tocando cavaquinho com o Waldir Azevedo, é a mesma coisa que tocar guitarra com o Jimi Hendrix!

S- O Benjamin não era um cara simplório, ele era muito sofisticado. Então, quando a gente monta a estrutura da diretoria do Clube do Choro, quais eram os departamentos: além da presidência e tal, o presidente tinha que ser um músico, e não nós. Tinha que ser músico. Tinha o Ricardo Viveiros, que era poeta, era o secretário geral. Wellington Cantal, do departamento jurídico, era um advogado, foi através dele que a gente foi parar lá na Jaú, Sergio Gomes, departamento de Publicações, Osvaldo Luiz 'Colibri' Vitta, departamento de Arquivo e Memória... Marcelo Galberti do Premeditando, Departamento de Espetáculos, Luiz Paulo Lucena, picareta, ele era do departamento de Divulgação, e aí o Conselho Fiscal, onde entrava todo mundo. E a secretária, dona Odete de Souza Coelho, tia do Mário Covas. A gente não sabia...

*M- Já que você está falando de pessoas e fatos, faça um resumo para mim do que ficou de mais importante sobre o Clube do Choro, na sua opinião.*

S- Bom, fechando, em relação a esse dois anos, na minha opinião, o que eu acho que era mais importante disso tudo, era a gente publicar as partituras, e o que era importante era sobretudo o Departamento de Arquivo e Memória, que fazia as gravações no gravador Akai de rolo. Outra coisa foi o show do Municipal, foi fantástico, com entrega do diploma Armandinho Neves, com o Marcus Pereira encarando os caras do ECAD que queriam entrar lá pra saber quais eram as músicas...

C- As músicas, nós dissemos que não tinha letra, aí vai o Rubão e me canta 'A coisa aqui tá preta', porque ele era negrão...

S- E desde o mapeamento nós estávamos começando a encontrar esse andar de baixo da cidade...Naquela lambreta que eu tinha, você chegou a andar naquela lambreta?

C- Claro! Nós fomos em tudo que é lugar que tinha choro, alguém dizia que em tal lugar tinha um grupo, lá na Freguesia do Ó a gente ia, diziam que tinha mais um cara não sei onde a gente ia, fizemos um mapeamento dos chorões de SP com aquela lambreta.

S- E nessa coisa de ir procurando, a gente começou a descobrir que existia essa resistência,mas não era uma resistência porque havia uma idéia de resistência, não porque se pensava em resistir, mas porque era o natural, evidente, o cara sabia tocar choro, tinha um conjunto de choro, ele queria é tocar. E isso tudo ainda acontece, mas você tem um tipo de imprensa em São Paulo que valoriza mais um disco de uma banda qualquer da Inglaterra que nem foi lançado aqui, e desconhece o que acontece por aqui. Nós continuamos sem saber o que acontece por aqui. Tem alguma coisa que ficou faltando, e acho que é esse sentido da força da presença. Vou explicar isso, na minha idéia. A minha idéia é que a sociedade brasileira é pouco organizada. É tudo muito

solto, as pessoas são da soleira da porta pra dentro, têm uma vida social muito pequena, insuficiente, vida cultural então, menos ainda. Não se sindicalizam, não se associam, não têm nem mesmo o associativismo dos americanos ou a forma gregária de ser dos trabalhadores franceses ou italianos, o sujeito é estrangeiro, não se sente em casa...e nós estamos falando de uma época em que quase 70 % da população paulistana não tinha nascido em São Paulo. Então, o pensamento é, 'f\* se derrubar uma árvore, uma casa, isso aqui não é meu, eu venho aqui pra SP para ganhar dinheiro, passo a vida mas depois eu voltarei, ou pra Itália, ou Espanha, ou Portugal, ou Pernambuco ou Minas, etc. Isso aqui é um grande acampamento, então se vai ter praça, escola, não me importa. São Paulo não pode parar'. E esse ideário da burguesia desarmou as pessoas de perceberem que isso aqui era uma cidade definitiva, e aí você não tem instituições sólidas. Quando você não tem instituições sólidas, o paradoxo é que o papel dos indivíduos acaba sendo proporcionalmente maior do que nas sociedades mais desenvolvidas. Então quando o Colibri diz que 'o Serjão fez isso, fez aquilo', eu me sinto fracassado, o Clube parou porque a gente parou, mas porque ninguém continuou? Tem alguma coisa errada nessa estratégia. E o que deveria acontecer é que, junta-se todo mundo, não com um espírito generoso de coração de mãe, mas com a estratégia deliberada de pensar que se não ajuntarmos todo mundo, não acontece. E quando se junta todo mundo sob um objetivo comum, não interessa se o cara é da Seicho-no-Ie ou da Libelu, se é da macumba ou dos espíritos, interessa é que só funciona se todo mundo estiver junto, porque também não vamos estar discutindo política ou esses assuntos o tempo todo. Se o importante é divulgar o cara da Baixada do Glicério que é desconhecido, vamos fazer isso, independente do que cada um acredita. E depois da terceira, quarta reunião, todos se sentem velhos amigos, ninguém fica perguntando: o sr. veio de onde, qual o seu grupo? Não. 'O trabalho é esse, cada um dá o que tem. Precisa de ajuda? Fulano pode, vamos apresentar um ao outro, Tá a fim? Faz, toca'.

Entrevista com Colibri, Osvaldo Luiz Vitta. 21 de agosto de 2008, em sua casa. Rua Zacharias de Góis, 1069, Campo Belo, São Paulo, SP.

*M- Bem, diga quem você é...Hoje é dia 21 de agosto de 2008, casa do Colibri.*

C- Sou jornalista há 34 anos, comecei em 74. A música está ligada desde o início, desde sempre. A primeira pessoa que me despertou a curiosidade para conhecer um pouco mais de música foi o meu tio Ronald, que tocava piano. Ele tocava mais piano popular, músicas de Noel Rosa...hoje ele nem toca mais, o que é uma tristeza. Mas ele gerou um grande músico, que é o Fábio Luiz Caramuru, que é o meu primo. Eu e ele apertávamos as teclas do piano lá em casa, como aqui hoje tem um piano. Ele estudou, se formou, hoje ele é professor e pianista da Fundação Magda Tagliaferro. Hoje ele é o grande músico da família.

*M- Então seu interesse pela música veio de casa mesmo.*

C- Sim, desde antes dele até, porque ele nasceu dois anos depois. Desde antes dele, porque o pai dele tinha muitos discos, minha tia, minha mãe...tinha muito disco em casa, de música italiana, de música brasileira, muitos 78 rotações e tinha o meu tio que tocava. Não era um super pianista, mas sempre que tem alguém que senta no piano e toca, você pensa, 'mas que bacana'! Mas o piano, até hoje tenho um piano aí mas não tiro muita coisa dele, porque não é o instrumento que eu gosto. Eu me apaixonei mesmo pela guitarra, porque eu era moleque em 64, então aí você já tem Beatles e correlatos, música jovem, e a guitarra era o instrumento principal. Na verdade eu comecei com um violão elétrico, porque eu não tinha como comprar guitarra. Então a gente pegava um violão com cordas de aço, punha um captador de metal e ligava eu na vitrola da minha irmã, e ela odiava, é claro, porque eu plugava na vitrola dela e ela não podia ouvir os discos, mas eu ligava e fazia um som mais forte (imita som de guitarra) e tocava. Tocava Roberto Carlos, o rock, tudo com três ou quatro posições no violão, hoje eu sei que era muito ruim, porque com três ou quatro posições eu tocava várias músicas (risos). Tudo repetida. Mas fazia um barulho e isso era maravilhoso. Fora as meninas, quem tocava violão saía na frente. Pode perguntar pra qualquer violonista, a mulherada olhava muito mais (risos). Se cantasse alguma coisa, ótimo. Em 'ingrêis', ainda, nossa! Mesmo que não soubesse o que estava cantando, repetisse só o estribilho, mas era um charme...E nessa coisa dos anos 60 tinha o rock, tinha a herança do Elvis, os discos da minha irmã, e eu comecei com DJ, eu punha os discos na vitrola, nas festas da minha irmã. Eu era pequenininho, mais ou menos uns 8 anos, e a minha irmã dava festa das amigas dela, onde tocava Elvis, música italiana, música romântica, Ray Connif, todas essas tranqueiras da época, e quem punha na vitrola era eu, e eu sabia que a amiga tal gostava da música do Ray Charles, pra dançar as outras gostavam mais de música italiana, então todo o repertório da minha irmã eu já ouvia.

*M- Mas fala uma coisa, como é que daí você chegou no choro?*

C- Ah, mas isso é fácil, porque o choro é o caminho natural para quem gosta do violão. Do violão para a guitarra, aí chega um momento em que a guitarra é muito bacana e tal, mas aí você começa a ler bastante sobre música e começa a ouvir música instrumental brasileira. Começa a ouvir outros músicos e começa a despertar. Eu fui pros estados Unidos, e isso é muito louco, e eu percebi que eu conhecia muito da música americana,

porque a juventude é muito influenciada. Eu fiz um intercâmbio em 72, e foi gozado, porque eu era ‘americanófilo’, eu sabia de cantores americanos muito mais do que qualquer cantor brasileiro, eu sabia todo o repertório dos Beatles, dos Rolling Stones, Frank Sinatra, tudo, tudo, tudo. Quando eu fui pra lá, aí eu estou na terra dos caras que fazem esse tipo de som, eu pensei ‘o que eu vou levar pra lá?’ Eu levei um pouco de música brasileira, Jorge Ben, bossa nova, algumas coisas de violão, e eu percebi que lá, se eu fosse tocar alguma coisa, era ridículo eu tocar o que eu tocava aqui. Eu tinha que fazer um som brasileiro. Foi aí, em 72, a minha virada. Eu adoro música estrangeira, é claro que dependendo do cara, tem trocentas porcarias que eu desprezo, que são repetições à exaustão, que é o que eles fazem para gerar a indústria musical nos estados Unidos. E minha reviravolta foi ali, quando eu fui, fui com necessidade de mostrar ‘eu sou brasileiro’, ‘garoto da América do Sul’, como me chamavam lá na escola. E que música ele toca? Eu tocava pouca coisa, bossa nova quase nada, Jorge Bem que era mais fácil de tocar e tinha um balanço meio afro, coisas conhecidas lá porque o Sergio Mendes tinha levado. Aí quando eu voltei, eu disse: ‘Eu tenho que conhecer mais a minha música brasileira, eu conheço tanto a música deles lá’... E eu sentia necessidade de conhecer muito mais a música brasileira do que eu já conhecia. Aí resgatei aquilo que em casa se ouvia: música brasileira, discos do Noel Rosa, Vicente Celestino...tinha uma empregada que trabalhava em casa, a Alice, e ela tinha a voz da Ângela Maria, e era comovente ela cantar ‘Babaluuuuu’ (imitando). Aí, 72 foi o meu resgate.

*M- Foi quando você descobriu a sua identidade brasileira...*

C- É, era ridículo eu saber tanto deles e não saber daqui. Eu precisava saber muito mais. Eu tinha aprendido muito com o meu primo, eu fui com ele num master-class da ruiva, a Magda Tagliaferro, e eu fiquei encantado com aquilo, mas era um mundo muito fechado, elitizado, e eu sempre curti mais a música popular. E aí começo a ouvir muito mais. E comecei a me perguntar: ‘Mas quem é que faz música instrumental? Quem é que acompanha o Orlando Silva? Olha, é o Regional do Canhoto, os caras fazem choro...Qual é a música brasileira mais cantada? Carinhoso. Que que é? Choro. Quem fez foi o Pixinguinha. Quem é, eu conheço mais coisa do Pixinguinha? Não, então vamos ouvir esse cara’. Começou assim, fazendo um estudo. Durante a faculdade a gente procurava estudar mais um pouco de música brasileira, ainda influenciado pela música estrangeira, mas a minha orientação já era outra. Aí quando eu entro no jornalismo tenho mais convivência ainda com a música brasileira. Eu começo a freqüentar espetáculos de música, começo a conhecer alguns músicos que, além de acompanhar também tocam. Na verdade, eu sempre comento nas entrevistas que eu faço que a minha maior escola de música brasileira foi a TV Record, porque tinha o ‘Bossaudade’ com a Elizeth Cardoso, regional do Caçulinha, às vezes apareciam o Jacob do Bandolim, Cyro Monteiro...Tinha o ‘Fino da Bossa’, com a Elis e Zimbo Trio, Som Três, Baden Powell, Chico Buarque, e tinha a ‘Jovem Guarda’. Pra mim, a Record era um curso de música popular brasileira. Eu assistia os programas pela TV e ia ao vivo, porque perto da minha casa, perto da Nove de Julho, tinha um cara que me arrumava os ingressos. E eu fui ver todos os programas. Então eu já tinha visto tudo isso e em 72 foi a minha virada. Paralelamente, eu entrei no Jornalismo...porque eu queria trabalhar no jornal, independente de eu fazer faculdade. Mas fui obrigado a fazer faculdade...

*M- Você começou a trabalhar no jornal em 72?*

C- Não, em 74, mas eu tinha feito o Científico e ele preparava mais para Exatas. Aí no final de 72, quando eu voltei, fui fazer o cursinho Objetivo e em 73 entrei no Jornalismo. Ali eu saía muito à noite para ouvir os músicos e conhecer gente, e aí eu já estava louco por choro, ouvindo...foi uma grande descoberta do óbvio. Eu comecei a perceber, o Jacob acompanhava a Elizeth Cardoso, outros caras acompanhavam o Pixinguinha, fui resgatando isso. Quando chega em 74 eu começo a trabalhar efetivamente em jornalismo. Aí em 75, estou na Folha, já tinha um movimento de choro crescendo no Rio de Janeiro, eu fui pro Rio ouvir tudo aquilo, e falei: ‘mas em São Paulo também tem, porque eu vou na noite e tem trocentos conjuntos de choro’...O mais conhecido era o Evandro e seu Regional.

*M- Mais que o Atlântico e o D’Auria?*

C- O D’Auria era uma coisa muito fechada, isso é muito interessante. O Atlântico era uma coisa da 6ª feira, lá na casa do D’Auria, na Av. Rudge, para poucos. O Evandro tocava em tudo que é boteco.

*M- Então você tinha mais contato com o Evandro.*

C- O Evandro era mais acessível. Como ele era músico lá na Del Vecchio, a gente ia ver, ele tocava o bandolim lá. Aí você ia ver um violão, um instrumento, violão de sete cordas, lá eu fui apresentado a eles, ao bandolim, ao cavaquinho, que eu já conhecia do samba, mas no choro é uma outra levada...O Evandro era mais acessível, e ele acompanhava até enterro. Vinha qualquer músico do Rio, quem que chama? Evandro e seu regional. Tudo o que acontecia em São Paulo ele acompanhava, porque era um conjunto Mais disponível, quase profissional. Ele trabalhava de dia na Del Vecchio vendendo instrumentos, mas tinha o conjunto dele que era bate-pronto. Ele estava sempre disponível, só que tocava ‘sempre quella’, quer dizer, sempre o mesmo repertório. E aí comecei a conhecer outras pessoas: Gilberto Périgo, através do Serjão...

*M- O Serjão era seu colega de faculdade?*

C- Não, eu conheci ele na Folha. Antes dele ser preso, que ele foi preso em 75. Depois é que a gente começa o Clube do Choro. Porque o Serjão era tão maluco e eu fico emocionado sempre que eu lembro...nessa época ele falou ‘precisamos fazer o Clube do Choro de São Paulo, hein, Colibri’. Eu: ‘Vamos, temos que fazer’. Fomos pro Rio, ouvimos, etc. Aí ele vai preso, foi torturado, eu pensei: ‘o cara vai voltar, não vai nem lembrar de choro’. A primeira coisa quando ele olhou pra mim, disse (gritando): ‘Temos que fazer o Clube do Choro’!!! Eu pensei: ‘Nossa, agora tem que fazer mesmo’. E em 76 começa, tem a morte do Armandinho Neves, seu pai aparece...

*M- Calma, você está correndo. Fala do ‘Domingo no Parque’, na Usp, com o Paulinho da Viola.*

C- De 74? Mas eu não estava ainda, isso foi o Serjão. Em 74, quando eu comecei no jornalismo, já existia um movimento de Clube do Choro no Rio de Janeiro, e o Paulinho da Viola, ele sempre foi o cara, e ele fazia umas sessões de choro nos shows dele, mostrando ‘samba é legal, mas não é só isso’. O que nos ajudava ainda mais a divulgar o choro, e quando ele vinha ele falava com tudo quanto é músico de São Paulo. Ele sempre foi um pesquisador, e eu levava ele pra conhecer. O Serjão dizia: ‘Fala com o

Colibri, que tem um cara que toca lá na casa do chapéu', e eu levava ele lá. E aí, quando começamos, pelo fato de ser jornalista e ir anotando na cadernetinha, fizemos aquele mapeamento grosseiro que está anotado naquele caderno que está com você, tinha uns 30 a 40 conjuntos que trabalhavam. Hoje tem muito mais, e vale a pena pesquisar quem toca choro hoje em São Paulo, porque é muita gente.

*M- E vocês acharam que a presença dele aqui iria ajudar a articular o pessoal?*

C- Ah, o Paulinho é o padrinho, não me canso de escrever sempre que ele é o padrinho. Padrinho por ser um artista popular de samba, famoso, e na época era muito mais, hoje ainda é mas sempre foi um cara muito respeitado entre os músicos porque o pai era músico do Regional do Benedito Lacerda, do Canhoto etc. Então ele era a ponte do passado com o presente. Ele fala 'meu tempo é hoje' nos documentários, mas ele foi essa ponte entre o passado e o presente. Eu vi a Marisa Monte falando outro dia sobre resgatar o passado, respeitar o passado, conhecer, entendeu? Isso foi há 34 anos, em 72 tive essa virada e em 74 passei a conviver mais com o choro. E eu percebia que sempre por trás dos grandes cantores havia músicos de alto nível, que às vezes eram compositores, que é o caso do Armandinho, e que se escondiam.

*M- Não necessariamente se escondiam, acho é que eles estavam escondidos.*

C- Estavam escondidos e ficavam à sombra dos cantores. O Armandinho acompanhou mil vezes a Isaurinha Garcia, mas eu nunca tinha ouvido falar dele. Até aparecer o Olavo, seu pai. Outro dia eu estava tentando lembrar a história com o Serjão, alguém veio mostrar na Folha, e eu acho que foi o seu pai, o papelzinho de que ele tinha morrido. Foi o seu pai que levou, falei pro Serjão que foi o seu pai e foi mesmo, e foi aí que despertou a matéria. Os dois malucos trabalhavam na Folha inventaram a matéria que deu origem, na verdade, ao Movimento pelo Clube do Choro, em 76 e de 77 a 79 oficialmente...

*M- Então na verdade as pessoas estavam se movimentando, mas faltava ligar?*

C- Estavam, mas faltava ligar. E tinha gente tocando, a sexta-feira cada vez mais atuante lá no D 'Auria, o Evandro, muito acessível, era o choro acessível, porque ele tocava em boteco, é importante isso. O cara que toca em boteco te permite, em qualquer lugar, você vai em um bailinho até para namorar, e aí tá lá o Evandro. De repente a gente parava e ia conversar com ele. 'Ah, passa lá na Del Vecchio, na Rua Aurora, amanhã, pra gente conversar'. E ele falava 'você precisa ouvir o Jacob, você precisa ouvir o 'Vibrações', você precisa ouvir'... Músico, com jornalista que mostra interesse, a gente puxa o fio e vêm milhares de coisas que já estavam lá, a função do jornalista é exatamente puxar esse fio aí que vêm coisas, e tinham muitas coisas, como compositores desconhecidos de São Paulo, resgatar o Armandinho, resgatar o Garoto, o Esmeraldino e outros tantos músicos. Quem era o Zequinha de Abreu, enfim...

*M- Então, uma outra coisa que o Serjão falou é que vocês se reuniam para ouvir música, porque não tocava no rádio e tal...*

C- Não, não tocava mesmo.

*M- Na casa do Nelson e Mirian?*

C- É, mas aí era o ‘Sorrisos e Lágrimas’, essa é a história do Serjão, eu não estava aí ainda. Eu cheguei depois. Mas muita gente fazia grupos fechados que começaram a resgatar também, assim como eu, jornalista garotão de 18 anos, aprendendo a conhecer o choro, tinha muito movimento de gente que tinha essa pretensão, nos quintais, de resgatar, de respeitar esse som. Essa roda de choro permanece, a roda do Jacob permanece, mas a dele era fechada na casa dele, a Roda de Choro do Jacob. A mesma coisa que a roda do D’Auria. Os eleitos, amigos, conhecidos é que freqüentavam.

*M- Quer dizer que você tinha que ser convidado para ir lá, não era qualquer um que podia participar?*

C- É, se fosse hoje a Miranda e o Colibri lá no Jacob, ele ia te mandar às favas, ‘quem te convidou’? Porque ele era cavalo, um grande músico, mas um caráter...

*M- Então também por causa disso (o choro) estava muito escondido?*

C- Escondido, e tinha isso que o Gilberto está envolvido também, no ‘Sorrisos e Lágrimas’, que o Serjão fala, esse era um grupo mas tinha outros, estou chamando a atenção para o Evandro só porque ele era o cara visível, os outros estavam escondidos, o Evandro tocava nos botecos, pô! No ‘Bossaudade’ tinha um regional, eles tocavam pouco porque instrumental na televisão não vibra, tocavam também e isso me chamava a atenção. Aquele Chicha, que tocava com o Caçulinha, era um cavaquinista de primeira ordem, e ele fazia choro, era impressionante.

*M- Então como eram esse chorões antigos, porque você achou que eles eram importantes e foi atrás deles, como era, normalmente o pessoal te recebia bem, ou...?*

C- Bem! Um moleque com um gravador?!

*M- Mas você falou que no D’Auria tinha que ser convidado, como é que você conseguiu isso?*

C- Ah, eu fui uma vez ou outra, fiquei lá quietinho na minha, não podia fazer reportagem. Mas o fato de ser jornalista me abria a porta, tem esse detalhe. Eu não era o pesquisador, o aluno ou o estagiário, eu era um jornalista que ia lá visitar. E os caras pensavam “isso pode valer alguma divulgação”, pensavam os músicos. Sempre eles pensam um pouco isso. Embora eu trabalhasse no Esporte, eu não divulgava tanto, se bem que eu trabalhava no Esportes e fiz as duas páginas do Armandinho com o Serjão. Na Folha Ilustrada, e eu trabalhava no Esporte da Folha. Não tem nada a ver, porém...

*M- E quem era o Movimento pela Fundação do Clube do Choro, que tem aquele nome enorme?*

C- Era uma lambreta.

*M- (risos) O que, uma lambreta?*

C- Azul, do Sergio e eu. E a gente ficava puxando e todo mundo ia agregando. O Sergio conclamando e eu fazendo as pontas lá, ligando. Era isso, não estou querendo puxar a

conversa pro meu lado, mas era isso. E as pessoas se entusiasmavam porque como eu já disse, a gente usava o nosso trabalho como sede ou como escritório de agenciamento, de graça. Ninguém nunca ganhou um tostão e nem tinha pretensão disso, eu era profissional, eu trabalhava lá (na Folha). Mas para arrumar show pra esse, pra aquele, a gente usava a redação como um ponto de encontro pra...por exemplo: 'Hoje em Osasco vai tocar um grupo que se chama Amapá', me lembro disso com clareza, 'Então vamos lá'. A Vanda, que trabalhava na Agência Folhas falou 'Vamos lá, Colibri, que eu sou de Osasco e esses caras tocam muito', aí na 5ª ou 6ª feira à noite, tinha acabado de fechar o jornal, íamos para Osasco ver o Amapá. Aí tinha o Airton que tocava um violão tenor, que o Gilberto deu um violão tenor de presente para ele, aí conheci o João Nicolau, João Macacão, o Rubão, que era cantor... A gente sempre tentava encaixar no Clube do Choro, e às vezes era até um óvni dentro do roteiro, que era uma coisa de cantoria, de seresta, porque vinha junto, seresta com choro. O João Macacão tem uma voz maravilhosa, acompanhou o Silvío Caldas, então entre um choro e outro ele cantava um samba, uma coisa antiga do Silvío Caldas, uma coisa do Francisco Alves, do Geraldo Pereira... Aí apareceu um negrão chamado Rubão, que cantava 'A coisa aqui tá preta'...tá aí a gravação.

*M- Então vocês só agitavam o pessoal.*

C- É, agitávamos. A gente dizia 'Em Osasco tem um conjunto de choro, o Amapá', 'Olha, em Atibaia tem um pessoal que toca, são os Chorões da Paulicéia', vamos lá ouvir esses caras. Aí chegou aquele momento em que a gente pegou 15 conjuntos que estavam por aí e pusemos no Municipal. Foi uma loucura, uma irresponsabilidade.

*M- Bem, aí no início de 1977 aconteceu aquele show do Geraldo Ribeiro no Sindicato.*

C- É, no Sindicato. Lembrando que o Sindicato estava fazendo aniversário... 40 anos do Sindicato, 1976. E eu estava envolvido com isso, o Audálio Dantas, o Serjão... eles me convidaram pra fazer parte da produção. Eu, como jornalista e ligado em música, fui chamado para fazer um roteirinho das festas do aniversário. Aí teve uma participação, nos cinco dias da semana, de segunda a sexta, cada dia um evento. Aí tinha uma homenagem ao Luiz Carlos Paraná, que é um compositor muito importante da época do Jogra, com as participações do Aduauto Santos, compositor e violeiro... e o Ary Toledo, que sabia tocar as músicas dele, mas para tocar, não para contar piada. Depois teve uma noite de Paulo Vanzolini, uma noite de Adoniran Barbosa, e uma outra que teve Roberto Riberti, Paulinho da Viola...O Riberti era um músico que estava começando, parceiro do Eduardo Gudín, com músicas como 'Velho Ateu', 'Não demore', e outras, ele estava lançando disco então a gente também ajudava os caras. Você vê que tinha o choro mas também estávamos ajudando o pessoal que fazia uma MPB mais engajada, tinha tudo isso. Depois nós fizemos, o que foi o lançamento do Clube do Choro, que foi exatamente o show do Geraldo Ribeiro, e tudo isso partiu do seu pai entregando um folheto falando da morte do Armandinho Neves, que pouca gente conhecia. A partir daí nós fizemos uma matéria de página dupla na Folha Ilustrada e depois nós organizamos no próprio Sindicato o show de inauguração oficial do Clube do Choro. Já existia o Movimento, e a sede do Clube do Choro acabou sendo no Sindicato dos Jornalistas, com apoio da secretaria do Sindicato dos Jornalistas. A Heloísa, que trabalhava lá era nossa secretária também, de alguma forma, e como a gente trabalhava lá a gente usava e abusava do Sindicato. E era um ponto onde era possível fazer qualquer coisa, porque lá não tinha censura, podia-se criar, discutir, entrementes as discussões de música e de



choro, também as discussões políticas. Estou falando dos anos pós- Vladimir Herzog, que era o nome do Auditório. Ainda era uma coisa muito viva o Herzog, foi em 75, a gente estava ali em 76, 77, por aí. O show foi em 76...

*M- Não, o show foi em 77.*

C- O aniversário do Sindicato foi em 76.

*M- Pode até ser, mas o show do Geraldo foi em 77, o Serjão até fala que demorou a convencer ele a tocar...*

C- E aí, tudo acontecendo no lugar possível. Eu era muito envolvido com a música e com o choro nessa época, como eu já falei, eu, o Serjão e a lambreta, cada um puxando, usando os lugares onde estava...em 76 eu já tinha saído da Folha, que era nosso escritório um, para ir pro Globo, que era umas sucursal do O Globo em São Paulo. Era no edifício Zarvos, mais central que a Folha, que a Folha era na Barão de Limeira, e o Globo era no conjunto Zarvos, lá na São Luiz com a Consolação, no 19º andar. Ali era muito central e era uma redação muito pequena, menor que a Folha, e era um super escritório do Clube do Choro também. Porque todo mundo me ajudava, eu tava fora trabalhando aí a secretária do Globo deixava recado, 'Olha, o pessoal do conjunto tal te procurou'... Ela fazia esse serviço também, assim como a secretária do Sindicato. Também tinham movimentos paralelos na área da cultura que eu me envolvi, o Cineclube do Sindicato dos Jornalistas...

*M- É, a idéia não era só fundar um clube de choro, tinha toda uma outra idéia.*

C- É. O Cineclube do Sindicato dos Jornalistas, do qual eu participei, era o local possível para passar os filmes que eram proibidos: Eisenstein, documentários como o 'Projeto Jari' do Jorge Bodanski. 'Iracema' do Bodanski estreou lá, o pai da Laís Bodanski. E passavam documentários sobre a greve, 'O ABC da greve', passava filmes soviéticos, 'Alexandre Néovski', 'Encouraçado Potenkin', toda a obra que era censurada nos cinemas, a gente tinha no espaço do Sindicato. Era um espaço livre, que, como disse o Audálio, era difícil, ninguém ia entrar lá para proibir de fazer...

*M- E nem ia prender ninguém.*

C- E nem prender ninguém, quer dizer, a gente achava que estava sempre vigiado, viu?! Essa era a sensação e às vezes estava mesmo.

*M- Mesmo quando aconteciam os shows de choro?*

C- Sim, era a sensação política...se juntou muita gente pra fazer alguma coisa e tem jornalista na história, na época, de esquerda, contra a ditadura, sempre tinha alguém espionando. Não era claro isso, mas a gente ouvia falar, às vezes apareciam umas figuras estranhas...

*M- Era mais um sentimento?*

C- Um sentimento, não dava pra identificar isso, o Audálio pode te falar, outros que tinham mais experiência percebiam, 'esses caras estão aí pra espionar o que está

acontecendo'. No Cineclube do Bixiga a gente fazia sessões fechadas e sempre tinha alguém que ia lá ver: 'os caras estão passando filme russo', e tal, mas não era proibido. Como era circuito fechado acho que a gente tinha essa "permissão". Se fosse uma coisa em aberto, provocativa aí não. Mas ficava sempre alguém olhando, o Sindicato era sempre vigiado, mas ninguém entrava lá pra prender a gente. Podia prender na Rua Rego Freitas, em frente, mas lá dentro, que saiba, não.

*M- E como rolavam os shows?*

C- Os shows, no grande amorismo no sentido de amar. 'Vamos em frente, vamos fazer um roteirinho', então eu sentava, fazia o roteirinho...'O que você toca fora o Jacob?' 'Ah, eu toco Luperce Miranda'. Então vamos botar Luperce Miranda. 'O que você toca do Pixinguinha?' 'Ah, eu toco Benedito Lacerda mas toco também Esmeraldino, você conhece o Esmeraldino?' 'Não, mas podia tocar'. 'E o Armandinho?' 'Os caras estão começando a pesquisar, vamos colocar o Armandinho nesse repertório novo'... Era mais ou menos assim, na base do improvisado e era quase uma reportagem, a gente juntava e alguns ficavam chateados porque queriam tocar certas músicas, mas a gente conseguia equilibrar isso. Eles sabiam, entre eles, quem tocava um repertório que o outro não tinha. E tinha até alguns conjuntos que percebiam que eu tinha interesse pelas coisas que não fossem o óbvio, as mesmas 30 músicas, como diria o Dirceu Soares, 'Noites Cariocas', 'Doce de Coco', etc. Pixinguinha, Jacob, ficava muito nisso.

*M- E tinha show na 2ª feira no Café Paris?*

C- Nesse mesmo tempo, tem nos recortes de jornal, 2ª feira era tradicional dos universitários no Café Paris, porque era a saída da Cidade Universitária ali. Já era um ponto de encontro. Que virou ponto de encontro do choro às 2as feiras. O Thelmo, que é um dos donos, e mais o outro, que eu esqueci, abriram espaço para a 2ª, e começaram a tocar, o Evandro foi um dos primeiros a ocupar esse espaço. E eles começavam a alternar, perguntavam o que tinha e a gente 'ah, tem uns caras de Osasco que a gente foi ver, lembra? E eles podem tocar aqui também'. E eles iam tocar lá. Quase todo mundo tocava no Café Paris na 2ª feira. Era o mais conhecido e mais tradicional à época. Depois o Thelmo abriu o Café do Bixiga, na 13 de Maio, que também virou um espaço de choro, e tinham outros tantos. Outro que tinha a figura do Clube do Choro, a figura do Clube do Choro que eu digo são as pessoas envolvidas com o Movimento era o IAB, Instituto dos Arquitetos. Na sede do IAB, embaixo tinha um clubinho, tradicional clubinho de cultura ali na Bento Freitas, em cima tinha um espaço que a gente acabou resgatando, e o jornalista Paulo Markun era o arrendatário daquele lugar, que abria o espaço 5as feiras para o choro. Os dois redutos do Clube do Choro, que a gente fazia a programação, eram esses, e tinham outros lugares, barzinhos que as pessoas chamavam também. Mas os dois lugares eram esses. Além do próprio Clube do Choro que no começo era Sindicato dos Jornalistas como sede provisória. Aí nós fizemos uma reunião, no próprio auditório Vladimir Herzog, criamos estatutos do Clube do Choro, aí a gente começa a se organizar e alguns advogados envolvidos na elaboração desse estatuto, que pertenciam ao clube no Conselho, porque a gente trazia as pessoas mas tinha que participar, eles propuseram Jaú, 2000, que foi a primeira sede oficial do Clube do Choro. Al. Jaú, 2000. Era um prédio que em cima havia um escritório de advocacia de amigos nossos, que nos cedeu embaixo, tinha banheiros e tinha o espaço de uma garagem que era para a reunião do Clube do Choro. A gente fazia as reuniões no

sábado. E foi lá que nasceu de fato, e está registrado, a primeira Rua do Choro, que foi a festa de um ano do Clube. Nós fechamos a rua entre a Consolação e a Melo Alves, pusemos mesinhas, conseguimos um cara para dar as bebidas, a gente fazia vaquinha...você vê que o amadorismo está até nisso...

*M- Tudo bem, já chegamos aí. A gente ainda estava falando do Sindicato, e teve a posse da Diretoria que foi comemorada com o show no Teatro Municipal. Eu quero saber sobre esse show.*

C- Ah, aí é o show do Teatro Municipal, a gente juntou as pessoas que estavam à época e colocou em um show no Teatro Municipal. Foi uma grande loucura, juntamos todo mundo que tocava choro...

*M- Todos os grupos?*

C- Todos os grupos possíveis, sem ordenamento, eu fui lá alinhavando, tem um papel que é do Globo, no papel do Globo eu fiz o roteiro, contando a história, chamamos os amigos e eles foram lá. A gente conseguia, como jornalista. Vamos fazer uma festa do choro no Municipal. Hoje isso seria impossível, mas foi assim. Uma festa improvisada mas que as pessoas acreditavam, porque a gente tinha muito espaço na mídia, também tem esse detalhe, por conta de muitos envolvidos serem jornalistas. E o Municipal acabou abrindo esse espaço público para uma festa do choro e a gente acabou extrapolando, levando 15 grupos, o show terminou de madrugada, os diretores do Municipal da época queriam bater na gente porque...nós abusamos...

*M- E entre os grupos, quem estava? Paulinho da Viola, Tia Amélia...*

C- Tudo o que foi possível juntar a gente juntou, foi uma porção de gente. Não me lembro de todo mundo, mas a maioria era de São Paulo, as pessoas possíveis de São Paulo. O Paulinho foi, é claro, o Isaiás, na época ainda era Conjunto Atlântico... as pessoas que foram eram as pessoas possíveis, mas tudo de forma improvisada, 'você vai tocar isso, você vai tocar aquilo, sobe no palco, chama'... a gente também sempre tentava trazer, essa era uma política nossa, jornalistas, não só nós, o Serjão e eu, mas jornalistas de rádio, Fausto canova que apresentou, o Julio Lerner, que tinha um programa na TV Cultura muito importante para esse movimento, o 'Choro das 6as feiras', que ajudou muito o movimento, como o Isaiás coloca no depoimento dele... A gente trazia todo mundo para participar, todo mundo era do Clube do Choro. A gente tentava cooptar todo mundo. O Fausto Canova era apresentador do 'Show da Manhã' da Jovem pan, que era o programa de rádio mais ouvido na manhã de São Paulo. E era um cara ligado á música, à Record e à Jovem pan, então a presença dele era importante. O próprio Vicente Leporace, a gente foi na Bandeirantes, eu e o Serjão, para que ele entrasse no grupo. Ele apoiou, porque gostava de choro. Fazia pouco, mas divulgava, não me lembro dele ter participado de nenhuma reunião nossa, até porque a gente fazia em horários complicados, ia até tarde e tal. Mas ele apoiava, então tinha as pessoas que apoiavam com o nome. Todo mundo que tem seu nome registrado lá, famosos ou não, contribuíam com alguma coisa, seja para divulgar, 'o que você pode fazer? Eu posso divulgar a música instrumental do choro nos meus programas'. 'Eu posso me engajar, vou lá e apresento', como fez o Fausto Canova. O Vicente Leporace: 'vou falar pra Bandeirantes botar o choro na programação', enfim, cada um fazia a sua parte.

*M- Conta algum fato curioso sobre esse show do Teatro.*

C- O fato mais curioso é que a grande figura da música brasileira à época, como produtor e dono de uma gravadora, que era um publicitário rico e resolveu abandonar tudo, é uma história muito bonita, e resolveu lançar um selo de discos, que é a figura do Marcus Pereira. A gente tem muita saudade dele porque ele era um empreendedor mesmo. Ele teve alguns incentivos na época, mas ele investiu do próprio bolso para criar a gravadora 'Marcus Pereira'. Era a única gravadora em que a música brasileira aparecia. O mapeamento baseado naquelas pesquisas de Mário de Andrade, de fato, começou lá na Marcus Pereira, mandavam gente para gravar e tal. O Théo de Barros, que participou disso, grande músico e violonista, compositor de 'Disparada', diz que o material que eles tinham era riquíssimo, dava para fazer vários discos de cada região, dava para se fazer muitos mais discos e se perdeu muita coisa. Então o Marcus Pereira era o cara mais importante das gravadoras brasileiras, e tava lá com a gente. Ajudando. Não era só um cara famoso, mas também interessado. Tão interessado que ele ficou na porta do Municipal peitando o pessoal do Ecad que queria uma lista das músicas... essa é a história mais louca desse dia, tem outras mas essa é a mais louca, porque um sujeito do nome dele ficar peitando o cara do Ecad... eles pensaram: 'Quem está conversando comigo é o Marcus Pereira, não é o Colibri, um jornalista, ou o Serjão, um maluco, não é o bandolim do Amapá, é o Marcus Pereira'. Ele ficou parado, plantado na porta de entrada dos músicos, para peitar o cara do Ecad, porque ele queria uma lista das músicas que iam ser executadas, e o Marcus Pereira: 'não, mas é tudo música instrumental', porque estamos falando da década de 70, censura! Ditadura! E ele ficou explicando que era música instrumental, não estamos causando nenhum mal, no Teatro Municipal isso poderia ter sido um drama. E ele segurou, contornou, costurou o cara o máximo possível. Eu me lembro, depois eu fiz uma lista com o roteiro do show, fiz uma lista grosseira e dei pro Marcus pereira e ele mostrou pro cara... podia parar o show a qualquer momento. Não parou porque tinha uma figura lá segurando, conversando com o cara, e convencendo-o de que era um show do Clube do Choro com um pessoal amador. Amador em tese. É claro que ninguém ganhava dinheiro com isso, mas era um espetáculo de conagraçamento da música instrumental etc. Então esse fato de ter a figura dele lá foi para nós como: 'está vendo só, a gente não está sozinho'. E outras pessoas que participaram, que estavam no palco, amigos, todo mundo era assistente de produção, eu era o roteirista e ao mesmo tempo ia no caixa... e nós enchemos, pelo menos a parte de baixo do Municipal, não os camarotes porque precisaria muito mais gente, mas nós lotamos a platéia, e a divulgação era feita pela gente mesmo. E o show, como foi feito no esquema de 'todo mundo tem que se apresentar senão é chato', democrático, sempre tinha essa função democrática, tinham 15 grupos, cada um tocando três músicas, acabou 1.30 da manhã, o diretor queria enforcar a gente. O Municipal tem horários, são todos funcionários do município, e a gente extrapolou. Mas tinha gente lá, percebendo nosso amadorismo e nossa boa intenção, que segurou, que perdeu o ônibus da noite. Foi um absurdo, porque era improvisado: 'Que vai ser agora? Tal', daí o cara não chegava, o violão não tinha microfone, o som era improvisado... isso é uma curiosidade desse dia. Mas o fato mais importante, e que a gente ficou muito feliz, foi ter uma pessoa famosa da área musical, que teve a pachorra de ficar convencendo o cara do Ecad para não suspender o espetáculo. E o fausto Canova e todos os jornalistas ligados à música que foram lá nos ajudar, divulgando. Quando não divulgavam iam lá assistir, quando não iam assistir iam lá ajudar a apresentar... como se engajou também o Chico de Assis, aquele dramaturgo, compositor, que um dia apresentou um show do Clube do Choro no Teatro São Pedro... As pessoas iam se envolvendo e não tinha um

dono, um lado nosso que tem muito a cara do Serjão, generoso, é isso. A gente poderia assumir, por exemplo, nós dois sermos os apresentadores, mas era muito mais importantes nós dois puxando e incentivando todo mundo, gerenciando crises... a turma dos chorões antigos era muito conservadora e de vez em quando se sentia melindrada de ver algum músico tocar. Aconteceu, por exemplo...o Paulinho Nogueira não conhecia o Francisco Araújo. Paulinho Nogueira, um dos maiores violonistas brasileiros. Quando ele viu o Francisco Araújo tocar ele ficou impressionado, no palco! Então rolou um clima assim, o Paulinho Nogueira, quando viu o Francisco Araújo em plena meninice, ele tinha a minha idade, uns 19,20, tocando o que ele tocava, ele ficou impressionado.

*M- Eu queria saber sobre o envolvimento das pessoas. Quem realmente fazia o Clube funcionar, como era a participação dos músicos?*

C- Era um clube, e cada um tinha um tipo de envolvimento. Tinha músico que se interessava na pesquisa também, além de tocar. E outros que tinha interesse em mostrar para a gente gravações antigas, gente que nos ajudava. Então tinha todo tipo de envolvimento possível. Dos profissionais da área musical da imprensa, tinha as pessoas mais ligadas à MPB, todos de rádios de São Paulo ajudavam a gente. Contribuíam como podiam. E começaram a chegar pessoas, como é o caso do seu pai, desde o começo... Eu era do Departamento de Arquivo e Memória, porque era o cara que ia gravar, que fazia os roteiros e que anotava as coisas, ia pesquisar as pessoas. No começo era assim, depois tinha o seu pai junto comigo, depois tinha o Gilberto comigo. Quando a gente fez essa entrevista memorável do Canhoto da Paraíba com o Paulinho da Viola na casa do Gilberto, a gente está discutindo o que o Canhoto ia tocar no show do Teatro. E o Canhoto acabou gravando, produzido pelo Paulinho da Viola, pela Marcus Pereira, está vendo a ligação das coisas? Tudo ligado. Então, quando a gente tem depois o Gilberto, o Olavo, trazendo mais respeitabilidade e mais ajuda e organização, a coisa começa a se estruturar muito melhor. O Departamento de Arquivo e memória, que inicialmente era um cara que ia lá gravar, um jornalista curioso que está querendo aprender, e acabava aprendendo, mas depois passa a ter umas figuras, mais velhas, seu pai e o Gilberto eram mais velhos que eu, Gilberto já tinha mais conhecimento de música, seu pai conheceu o Armandinho, conhecia muito de choro e de música e trazia isso para eu conhecer. O tripé era interessante nesse aspecto, porque o Gilberto era bem racional, e o seu pai catava coisas, ele ia buscando, era um garimpador, o Gilberto racionalizava...

*M- Já que você está falando de pesquisas, fale como foi o processo de produção do disco do Armandinho.*

C- Foi da mesma forma do show: ‘vamos juntar um dinheiro, vamos trazer o Jessé lá de Porto Alegre’, a idéia era ‘Os amigos do Armandinho’.

*M- Mas vocês chamaram 12 violonistas, não é isso?*

C- 12 violonistas. Quem está engajado com o Clube do Choro, de violonistas? Vários: Francisco Araújo, a nova geração, na época, é claro (risos); Paulinho da Viola, o nosso padrinho; Paulinho Nogueira, a mais completa tradução do violão paulista, ou paulistano, ou brasileiro; os dois Paulinhos com certeza tinham que se engajar no projeto; Francisco Araújo por conhecer o Armandinho, por gostar, por tocar e ser representante da nova geração. E depois? Depois, todos os que entraram nesse time desenhado pelo Laerte tinham alguma ligação com o Armandinho...

*M- O Rago também tocou no disco?*

C- O Rago tocou com o Armandinho, quem lançou o Rago foi o Armandinho, no Regional da Record, depois ele foi pro Regional da Tupy. Então todos os outros, além desses que eu citei, tinham alguma ligação. O Jessé era um grande amigo do Armandinho lá de Porto Alegre. Então ele veio de Porto Alegre para gravar com o dinheiro dele, ele que pagou a passagem. Aí nós arrumamos com o Roberto de Oliveira, que nessa época já estava preparando o Festival de Choro da Rede Bandeirantes, ele tinha um estúdio, cedeu o estúdio para nós e nós pusemos as pessoas lá, lado a lado... escolhemos os repertório, refinado pela pesquisa do seu pai e adaptando. Por exemplo, tinha um choro que a gente ia dar para o Paulinho gravar, mas você sabe que ele não é um violonista solista, como o filho dele é hoje. Ele sola, mas não é um solista, não podia pegar uma peça muito enrolada. Então a gente adequou a música à pessoa. Outras que o Francisco já tocava ele tocou o disco, a que o Paulinho Nogueira mais quis tocar ele escolheu, o Antonio Rago tocou uma música que o Armandinho dedicou a ele, que é 'O Dono da Bola', então, foi tudo contextualizado, tudo tem uma história. As músicas foram todas escolhidas para os 'Amigos do Armandinho' de acordo com o que era mais importante para cada um. O Aymoré, que foi muito amigo dele, tocou no disco. Esse foi o lado da produção. Foi assim: Colibri, Gilberto e Olavo foram juntando, o Gilberto observando para que fossem respeitadas as partituras, que ele já estava preparando em cima das transcrições do Aymoré e de outros, fomos adequando com muito tato para não magoar esse ou aquele, e colocamos um time de 12 malucos gravando ali.

*M- Bem, continue falando do disco.*

C- Bom, teve um problema, que quando você junta vários violonistas, de várias técnicas, o som fica complicado. Na época a gente não tinha a tecnologia de um Pro Tools, uma coisa que pudesse padronizar, dar uma arrumada. Então cada um era microfonado de um jeito. É claro que o resultado final, musicalmente falando, no rigor do Olavo, do Gilberto e até meu mesmo em algum momento, a gente ficou um pouco frustrado porque eram 12 violonistas de estilos diferentes. Mas essa não era a preocupação ao final. Era ter conseguido juntar todos e foi uma grande homenagem ao Armandinho. Então só o fato de ter gravado...o violão parece fácil de gravar mas até hoje eu acho difícil. Tem que ter o microfone correto se o cara toca de tal jeito, tem vários tipos de violão que têm sonoridades diferentes. Pro Francisco Araújo, por exemplo, você sabe, ele toca muito forte, então tinha que fazer um tipo de microfonação; o Paulinho Nogueira era aquela sutileza, que teria que ser captada, então nós tivemos dificuldades na produção. Fora que os horários do estúdio eram rebarbas, era um estúdio que também gravava jingles, o estúdio não era ruim, os caras achavam que pra gravar violão estava muito bom, só que não é assim a gente teve que aprender esse lado técnico. Então o resultado sonoro não nos agradou muito, mas no final a gente ficou muito feliz, muito contente porque conseguiu fazer o primeiro disco do Clube do Choro, que era o primeiro item na nossa lista de pretensões. Aí quando o disco saiu pelo selo Bandeirantes, ligado ao grupo Bandeirantes e o Roberto de Oliveira, não tinha nenhuma referência. Eles rodaram a capa, com a foto que seu pai tirou do Armandinho, não puseram créditos, e atrás estava escrito 'Agradecimentos ao Clube do Choro'. Aí nós ficamos revoltados, porque a gente estava preparando o disco, todo esse trabalho por nada?! Aí, a gente via muito disco estrangeiro, o Gilberto tinha discos de violão lá do Japão, e seu pai com a pesquisa toda do Armandinho, nós pensamos; 'Não podemos

deixar uma capa desse jeito'. Aí entra a loucura do jornalista: conseguimos três patrocínios, era o Café Paris, o Quincas Borba, que era um outro lugar que tocava choro, e o Café Latinoamérica, para o Urubu Malandro. Fizemos o Urubu Malandro de encarte do disco. Pegamos todos os discos que saíram, antes de ir para a loja, eles deram um reparte pequeno para nós, e enfiamos o Urubu Malandro lá. E nele tem uma apresentação minha contando sobre o Clube do Choro, a história do Armandinho Neves escrita pelo Olavo e a transcrição, que foi uma sacada do Gilberto de colocar, mesmo num papel jornal vagabundo, as partituras do Armandinho Neves. Porque ele tinha visto isso num disco do Japão, achou maravilhoso, um encarte com todas as partituras, isso é um negócio para ajudar músico... Hoje tem músico que só tem isso, as partituras, porque o Uburu rodou muito mais que o disco. E nós enfiamos um Urubu em cada disco, para mostrar quem é que fez. Porque a contracapa não dizia nada.

*M- E como foi a repercussão do disco?*

C- Ah... Tinhorão, Maurício Kubrusly, os maiores críticos de música do Brasil elogiaram. Ponto. Quer mais? Não precisava. E rodou por tudo, esse disco é raro, não tem por aí. Nós distribuimos uma parte para os amigos do Clube do Choro, não vendíamos, até porque essa não era a intenção, era uma coisa nossa mesmo, mas a repercussão foi perfeita. Terminou-se o trabalho do Armandinho, a partir daí era pra fazer um livro, um songbook, coisas que estão aí guardadas e que estamos tentando resgatar depois de 30 anos. E seguia também uma lista de pesquisas a serem feitas na seqüência do Armandinho, ele era só o pontapé inicial de uma série de discos e livros do Clube do Choro de São Paulo. Essa era nossa pretensão. Lançamos só um disco. Começamos a pesquisa do Garoto, eu entrevistei o Lucio Alves, o Aymoré, Radamés Gnattali, já era a segunda pesquisa, já preparando, com mais material e a experiência do primeiro disco. O Geraldo Ribeiro era uma figura importante, ele ajudou no primeiro, porque ele conhecia muito a obra do Armandinho, gravou, ele era o único cara que tocava Armandinho, depois o Chico Araújo. E o seu pai que conhecia boa parte da obra dele, pela pesquisa. Aí começou o, vou chamar de 'Segundo Projeto'. Garoto, a Frustração'. Porque chamamos o Geraldo Ribeiro, que era também fã de Garoto, como todo violonista brasileiro o é, e o Clube do Choro começou a receber correspondência de gente que o conhecia, porque a gente anunciava no jornal 'estamos fazendo agora o Garoto'. Recebemos cartas, de gente que conhecia o Garoto, que mandou fita, recebemos uma de um engenheiro de Catanduva, se não me engano, falando que conhecia o Laurindo Almeida e tinha gravado o Garoto no Rio de Janeiro, num gravadorzinho e tal... O Clube do Choro acabava sendo um ponto de encontro e informação para ajudar a pesquisa. Estou sabendo que tem gente agora pesquisando Garoto, parece que até aquele Mario Albaneze está no meio, um cara de Santos, enfim... Então começamos a fazer essa pesquisa, fomos pro Rio de Janeiro falar com o Radamés Gnattali, conversamos com o Lucio Alves, que era o cantor da bossa nova e que adorava o Garoto, porque ele era pré-bossa nova, e o Lúcio Alves falou no depoimento, que ele só tocava lá maior daquele jeito, brumm (imita um acorde). Aí o Garoto mostrou 354 possibilidades de tocar o lá maior, quer dizer, o jeito dele tocar e a versatilidade dele impressionavam ele. O Lucio Alves dizia que pra ele, a bossa nova tinha começado com o Garoto. Então fomos juntando tudo isso, mas o Geraldo Ribeiro, na sua ânsia e seu ego, é um problema de músicos, a gente tinha na pesquisa músicos, jornalistas, pesquisadores, mas não violonistas. Nada contra os violonistas, mas tem o lado do ego. O Geraldo Ribeiro pegou o material que estava sendo preparado na transcrição e sem nos avisar foi até uma editora chamada Arlequim e gravou ele sozinho, tocando tudo do

Garoto. A gente não tinha gostado do primeiro parceiro, que foi a Bandeirantes, por causa do encarte, e a gente tinha esperança de fechar com a Eldorado, que era a gravadora que fazia os melhores projetos de música brasileira, dava uma continuidade ao que o Marcus Pereira tinha feito, o Aluísio Falcão também tinha trabalhado com ele, então era o lugar onde deveria ser feito o próximo disco. A gente queria um álbum duplo com encarte, 'O Garoto Original', quer dizer, ter gravações do Garoto, disco um, e 'Seus Garotos', quer dizer, os garotos de hoje, garotos que têm essa versatilidade de tocar o instrumento e tal. E a gravação teria vários músicos, também o Geraldo Ribeiro, mas não só ele. E ele pensou 'estou ajudando esses caras aí, e de repente eles estão com uma idéia muito aberta, eu quero fazer eu o Garoto'. Mas a gente sempre pensou aberto. E a idéia do 'Garoto e seus garotos' era tão ampla, ia resgatar os originais dele mas também ia trazer essa turma que a gente achava que tinham a cara do Garoto: Egberto Gismonti, Hermeto Paschoal, caras que não eram necessariamente do Clube do Choro mas que tocam choro à beça, têm choros lindos. A gente ia trazer esses caras além dos violonistas que estavam despontando, sempre com aquele aspecto mais generoso, aberto. E o Geraldo, não entendendo isso, foi lá e gravou inéditas. E o Aluísio Falcão não topou o projeto porque, quando a gente foi levar lá ele falou: 'tudo bem, mas isso que você está me mostrando não é inédito, porque acaba de sair um disco com essas músicas, do Geraldo Ribeiro'. Aí, o projeto parou, levamos uma bofetada, uma frustração, seu pai, que era o cara que tinha mais relação com o Geraldo, ficou louco da vida, o Gilberto queria bater nele, porque foi dentro da casa dele que eles transcreveram e o Gilberto participou das transcrições. O Gilberto era bom músico e transcrevia também. Muita gente ficou chateada. E essa frustração de não conseguir emplacar o projeto na Eldorado coincidiu com um momento em que cada um estava tomando um rumo diferente na sua vida. Eu mesmo queria continuar com a pesquisa, mas não tinha tempo.

*M- Certo. Mas ainda falando do aniversário de um ano do Clube, como foi a mudança para a Al. Jaú e essa festa, a Rua do Choro?*

C- A mudança para a Jaú foi porque não dava mais para ficar no Sindicato, a coisa estava crescendo. O Sindicato nos abrigou, mas depois não tinha mais sentido.

*M- Nessa época tinha muitos sócios?*

C- A gente estava começando a fazer as fichinhas, tinha o Livro de Ouro e lá estavam as pessoas que estavam aderindo. Aquilo lá foi feito em dois meses, então você vê que é muita gente. Muita gente importante, de Altamiro Carrilho, Tia Amélia, até... E chegou um momento em que não dava mais pra fazer show lá no Sindicato, tinha que arrumar um espaço. Aí os advogados, ligados à OAB, ofereceram esse espaço para nós. Eram amigos do Clube do Choro e entusiastas do projeto. E lá fazíamos uma coisa de encontros aos sábados, a gente juntava, fazia uma vaquinha entre os jornalistas para comprar bebida, não era bar, nada disso, comia-se um aperitivo e aí quando teve o aniversário a gente fez a primeira Rua do Choro. Na festa, você vê nas fotos, foram várias pessoas, o Vanzolini, aquele Nanai, que tocou com a Carmen Miranda tocando violão, um monte de gente, e era esse o espírito. E você também podia chegar lá, ver um cara tocando, podia ser o Paulinho da Viola que estava lá dando uma canja, mas não era um bar e não precisava pagar. Totalmente aberto, esse era o espírito. Ficamos o quanto foi possível na Jaú, 2000, que tem como registro histórico e musical um choro de Canhoto da Paraíba chamado 'Jaú,2000'. Para nós é o registro mais importante. A partir



daí tem muitos shows, em 78 tem o disco, em 79 a gente acaba tendo dificuldades, dispersões, frustrações e aí surge a figura incrível do primeiro presidente do Clube do Choro, o maestro Benjamin Silva Araújo, porque o Clube nunca teve presidente. Eu não poderia ser porque não era músico de um grupo e era moleque; o Serjão porque era um entusiasta, não era músico; e se chamasse algum músico de algum grupo ia dar uma ciúmeira, a gente ia fazer besteira. Aí nesse meio tempo surge o mastro Benjamin Silva Araújo, uma figura encantadora, maestro que tocou na rádio Bandeirantes, dirigiu orquestras, pianista maravilhoso, e quando a gente começou a conviver com ele, ainda lá no Sindicato, eu, o Serjão e tantos outros achamos: 'Esse é o cara'. Ele é que tinha que ser, porque era respeitado, senhor, andava de boina e guarda-chuva, conhecia toda a história do choro e da música brasileira, simpático, agregador, não era vaidoso... E ele acaba se transformando no primeiro presidente, não chega a ter um segundo. O segundo seria o Miécio Caffé, depois eu falo dele. Então, ele era o cara. E ele marcou um ponto maravilhoso: era um senhor que fazia choros modernos. Ele fez, no piano, um negócio chamado 'Choro Cromático'. Na escala cromática, ninguém conseguia tocar aquilo. Era muito estranho. E ele inscreve o 'Choro Cromático' no primeiro festival de Choro da Bandeirantes, 'Brasileirinho'...

*M- Em outubro de 1977.*

C- E ele inscreve essa música, e a gente também tinha uma relação muito louca com o Zimbo Trio. O Zimbo Trio participava do Clube do Choro, nos shows, de graça, tocando, com a gente. Um grupo ligado á bossa nova, ao 'Fino da bossa', tocando choro?! Eles adoravam choro. Eles tinham o CLAM, e estava lá: Luiz Chaves, Rui Barsotti, Amilton Godoy, eles tocaram no Teatro Bandeirantes com a gente, no segundo aniversário do Clube. Aí nós fizemos uma ponte entre o Benjamin e o Amilton Godoy, e ele falou: 'vou tocar isso aí, vou estudar e vou tocar'. E ele é que tocou no Festival, o 'Choro Cromático' de Benjamin Silva Araújo. Tinha todas essas figuras, você falou de músicos e eu me esqueci, tinha o Zimbo Trio, Abel Ferreira, o maior clarinetista do choro brasileiro. Ia lá tocar de graça com a gente. Fora a nossa turma, que a gente colocava para tocar com esses consagrados. O Zimbo Trio tocava com o Choro Roxo, grupo do Swami Jr. Não sabiam nem tocar direito, estavam começando. Francisco Araújo e Paulinho Nogueira, iniciante e consagrado. Essa era a idéia, e os caras topavam. E o Benjamin era o cara que aglutinava. Só que a gente tem um problema, tem que sair da Jaú, 2000, e a gente arruma uma casa na Conselheiro Carrão, no Bixiga. E ali já está o Benjamin como presidente, a gente a duras penas consegue pagar o aluguel, uma dificuldade tremenda, e nessa casa também tem os encontros do choro. Era uma casa comprida, o sobrinho do Benjamin Silva Araújo era o caseiro, ele tocava bateria numa boate e morava nos fundos, ajudava a gente com caseiro, dormia lá no fundo e tomava conta do lugar. E nos encontros nós juntávamos, olha só: Francisco Araújo, fazendo estudos e alguns observadores, por exemplo: Geraldo Vandré. Ele era fanático pelo Francisco Araújo. Ele não falava quase nada, sempre foi arredio depois da época áurea dele, de 68 pra lá, ele ia lá ver. Ele tinha um amigo comum ao Francisco Araújo, ele sentava e ficava quieto num canto só ouvindo o Francisco tocar. Depois ele ia embora. O Geraldo Vandré era freqüentador do Clube do Choro já no Bixiga, na época do Bixiga. Aí, eu não sei te precisar o momento dessa dispersão. Eu não estou puxando a brasa pra ninguém, vamos esclarecer, mas por conta de não ter mais as figuras, a gente perdeu um pouco, dispersou, e um dos que trabalhavam com a gente...Gente que trabalhava mesmo, ajudando. Muita moçada que apareceu no Clube do Choro, é importante falar isso, eles viraram produtores musicais. Gente que estava lá com a gente

e viraram profissionais de produção. O Armindo, Luiz Paulo, vários caras que se transformaram em produtores musicais, uns até trabalharam em gravadoras. E um dos que ajudavam, carregavam, interessado pra caramba em música também foi o Helton Altman. Ele tinha acabado de sair do Exército, se não me engano, acho que foi isso. E aí já há uma grande dispersão, eu mesmo já não posso freqüentar toda semana...

*M- Mas isso não tem a ver com o fato de haver alguns músicos muito velhinhos na época? Alguns faleceram...*

C- É. E mesmo a turma nova, que naqueles dois anos estava aglutinada, cada um partiu pra um lado. O Premeditando já tinha carreira, já era famoso. O Bendegó já tinha tocado com o Caetano, Chico Araújo já estava decolando para fazer carreira própria... O Swami montou outros grupos, tocou no Sossega Leão, o Skowa também, os caras partiram para outras coisas, porque também aquilo teria que ter uma renovação. Mas o Isaías continuou tocando, não deixou de tocar nunca, enquanto o D'Auria estava vivo tocou na casa dele, depois tocou em outros lugares, ainda estava tocando muito em bares, e o Helton Altman, percebendo essa dispersão, ele falou: 'Não, eu vou fazer o Clube do Choro, o Bar'. Ponto. Então quando transforma-se em 'O Bar', o restaurante etc, ele perde toda sua característica inicial.

*M- É, toda a espontaneidade, o amadorismo...*

C- Aí vira um lugar onde se toca choro. Mas ele aproveitou muito bem as figuras todas, porque ele era conhecido entre o grupo, ele trabalhava com a gente. Então ele fez amizade com o Miécio Caffé, que eu apresentei, ele era pesquisador, e depois que o Silva Araújo ficou doente, ele seria o segundo presidente do Clube do Choro. Pesquisador, amigo nosso, ele ajudava muito nas pesquisas, pegava as coisas do Garoto, você foi lá na casa dele quando pequena...

*M- Muitas vezes.*

C- Tatiana quando nasceu também foi na casa dele, tem fotos do arquivo dele em que estamos eu, o Olavo, tem foto que eu tirei do Olavo e ele, tem uma foto que eu fiz dele e estava num quadro na casa dele da Rua Vitória, enquanto a mulher dele estava viva ele ajudou. Enfim, o Helton fez uma exposição do Miécio, e acabou fazendo esse bar lá em Pinheiros, e o bar continuou. E muita gente acha, porque chamava Clube do Choro, que lá era o original. Cometeu alguns erros, usou o logo do Laerte sem permissão, os desenhos do Laerte pro Clube do Choro, que é aquele violão chorando, essa marca era do Laerte. Veja que nós tínhamos também o envolvimento de Laerte Coutinho, um caricaturista, músico, interessado...se você pegar gente dessa área, o Chico Caruso também freqüentava, você pega e vê que esses caras todos estão ligados. E aí se transforma o Clube do Choro. Muita gente confunde essa origem, porque transformaram o clube em um bar, então ele perdeu sua característica. Ele (Helton) tinha muitos contatos do Clube, muita gente do grupo antigo tocou lá, mas aí muitos músicos já estavam dispersos, alguns não gostaram, outros ganharam até dinheiro. Podem até reclamar, mas ganharam dinheiro. E o Helton virou um empresário da noite, até hoje ele é empresário da noite, criou o Vou Vivendo, que virou um espaço de choro e música brasileira... Ele acabou sendo um profissional dessa área. Muitos se confundem, no livro o Henrique Cazes entrevista o cara, me desculpe...Então há uma confusão, é bom esclarecer isso.

*M- Mas na verdade tem que ficar claro que se vocês não tivessem feito todo esse movimento, os botecos, os bares, não teriam acontecido.*

C- Não. Nos bares acontecia os encontros, o pessoal se reunia, tocava e ia embora, como era antes. E ele usou, a idéia da Rua do Choro não vai dizer que é dele, a Rua do Choro é idéia do Sergio Gomes. Fechou a rua, é Rua do Choro. Está registrado. Não vamos criar polêmica, mas ele usou muito da experiência que ele teve com a gente, de ver tudo o que a gente fazia. Sempre de forma amadorística, só que ele fez e virou um empresário da coisa. Eu nunca fui agente de músico. Poderia ter sido. Eu nunca fui produtor musical profissional, era amador. Seu pai nunca foi pesquisador profissional, hoje poderia ser. O Gilberto muito menos, um produtor musical, ou escritor etc... também poderia ser. Mas a gente fazia outras coisas. Jornalista, projetista...

*M- Seguindo também o espírito do choro, que sempre foi um pouco amador.*

C- Exato, você pega por aí. Quando ele entre profissionalmente... O cara está ganhando dinheiro em cima. Muito. Ganhou muito dinheiro, tanto que criou várias casas noturnas em função disso. O Telmo também ganhou dinheiro com o choro, mas ele já era um empresário antes. Ele só abriu a porta para nós, quer dizer, nos ajudou. E ajudava os músicos também, ele montou uma coisa chamada 'Ópera Cabaret', que foi um marco nas casas noturnas de São Paulo. Música brasileira, abriu com Cartola, eu fiz um texto para uma exposição do Miécio Caffé, shows memoráveis de Adoniran Barbosa, Elizeth Cardoso, Edu da Gaita, cada show maravilhoso. Tinha uma orquestra ao vivo, tinha comida boa, para mim até hoje é sinônimo do lugar ideal, onde você pode dançar, ouvir boa música, comer, e namorar também... olha que delícia....

*M- Muito bom. Eu gostaria agora que você falasse sobre as realizações do Clube e quais você considera mais importante entre elas.*

C- Tem uma matéria da Veja, quando está terminando o que a imprensa chamou de o 'boom' do choro... As coisas mais importantes foram: o legado deixado para os músicos jovens na época, e a lista é grande, é interessante você ouvir essas pessoas para saber até onde influenciou. Quando eu converso com elas eu sinto cada vez mais o quanto foram importantes aqueles dois anos mágicos, em que estivemos aglutinados. Às vezes acontece assim, tem um ciclo, durante dois anos funcionou, depois não funcionou mais. Tanto é que dispersou e foi um para cada lado. A gente poderia ter feito muito mais discos, muito mais pesquisas? Sim, mas a gente fez algumas.

*M- Mas você acha que naquela época, com todas as dificuldades, era possível fazer mais coisas?*

C- Era sim, no mea-culpa, era possível. Só que o problema é esse que eu te falei, cada um tinha uma obrigação, teu pai tinha filhos, eu depois casei e tive filhos, o Gilberto também. Cada um tinha seus problemas pessoais e financeiros. Se fosse hoje, guardadas as proporções, a gente poderia ser profissional dessa área. Na época não deu pra ser, porque não dava para conciliar. Simplesmente isso. A gente usava os finais de semana. Pega o seu pai e sua mãe, eu e a Silvia, ainda namorando, para ir lá pro Rio de Janeiro, de trem, para entrevistar o Radamés Gnattali para uma pesquisa do Garoto...E ficar o final de semana lá? Era muito complicado. Para pegar o Gilberto com o gravador, ir na

casa de não sei quem no Rio de Janeiro para pesquisar... A gente pegava os fins de semana, então era muito complicado. Mas no balanço geral, foi maravilhoso, mágico mesmo, porque aglutinou muita gente, e as pessoas se envolveram também. Também tem um lado político. Era um momento em que a gente estava na ditadura militar, eu sinto um pouco assim: pós-Herzog, para os jornalistas principalmente, a gente precisava desanuviar um pouco, e o choro, o encontro e a pesquisa eram uma forma de... ‘Estamos resgatando a história da música brasileira, um pouco da cultura brasileira, e a gente ainda está se divertindo’. Os jornalistas, de forma geral, pensavam assim. A gente, mais ambicioso, fala: olha o que nós plantamos. Tem um texto do Gilberto falando sobre como deveria ser organizada a Academia do Choro, a escola do Choro, ta tudo ali. Foi pensado. Não foi executado porque hoje quem tem que cumprir isso são as escolas. De alguma forma as escolas de música têm que contemplar isso. A pesquisa, quem tem que contemplar isso é o incentivo cultural, os ministérios, as políticas públicas, fazer o que a gente fazia no peito e na raça com o nosso dinheiro. O que eu dei de dinheiro para fazer coisas, comprar fitas, não tá escrito. E até hoje estou fazendo isso. Espero mudar... Mas então o que era? A Escola? Não fizemos, mas plantamos coisas que deram frutos.

*M- É só perceber o quanto se faz choro agora. Todo ano tem festival de choro, encontros nacionais, escolas...*

C- Eu estive lá, fui no Maranhão, tinha um grupo de choro lá!

*M- Na escola onde eu dou aula tem uma roda de choro.*

C- Então, isso preserva. Quanto á pesquisa, a única coisa que eu sinto uma certa frustração ainda é que a gente poderia ter feito mais, poderia ter seguido com isso. Mas como eu sou um otimista, com você, a Paola e outras pessoas, acho que a gente ainda vai continuar fazendo isso de alguma forma. Algumas pessoas já estão fazendo, mas não se conhecem. Eu descobri um cara que está pesquisando o Garoto agora. Quando ele pegar essa entrevista que eu e seu pai fizemos com o Aymoré, vai ajudar pra burro. E o seu pai acabou ajudando, porque ele sentiu a dispersão, vieram duas meninas na casa dele: ‘sabemos que o sr. está organizando a pesquisa do Garoto, pode nos ajudar’? Aí seu pai: ‘Toma aqui’. Deu tudo, não sei se deu ou emprestou, mas as meninas levaram tudo, fizeram um livro e ganharam um prêmio da Funarte! Não foi isso?

*M- Foi.*

C- É isso. Ajudou, como eu também. A Paola chegou e falou assim: ‘Estou fazendo Armandinho Neves’. Ela descobriu que eu estava aqui, que o Olavo tinha feito uma pesquisa e a família dele deixou tudo aqui. Aí eu chamei o Gilberto, para não ficar com a responsabilidade sozinho, abrimos a caixa, tá pronta a tese! Tá tudo lá, seu pai de alguma forma fez a tese. E graças a deus ela não esqueceu disso. Quando ela viu essa caixa... É um prazer que a gente tem em fazer isso, se a gente não conseguiu fazer, outros estão fazendo. E a geração de vocês está fazendo, e vamos em frente. No que a gente puder ajudar... Sua tese pode ajudar, depois disso virão mais coisas, ainda falta muito livro para esclarecer esses momentos do Clube do Choro, de música, e quem não vivenciou isso não consegue explicar. Como diz aquele comentarista esportivo: ‘Ele sabe porque já esteve lá’. A história é assim: Leônidas da Silva, o ‘Diamante Negro’, seu pai gostava muito. Eu não vi jogar, mas seu pai dizia que jogava muita bola. Ele virou comentarista e o pessoal dizia ‘ele sabe porque esteve lá’. E é assim, a gente sabe

porque esteve lá. Eu acho que poderia ter mais publicações, e hoje tem muito mais espaço do que tinha antes. Tem uma editora especializada em projetos de música, tem songbooks, que naquela época não tinha, hoje tem. E ainda tem muitas coisas para fazer. A diversidade da música brasileira é enorme.

*M- Sem falar da quantidade de grupos que você anda vendo por aí.*

C- Muitos grupos, se a gente levantar o número de grupos, vai ser espantoso. Você pega há trinta anos e hoje, isso se multiplicou, tem muita gente fazendo. Quanto á qualidade não sei definir, mas sei que surgiram muitos músicos novos, Yamandú Costa é um fenômeno, Hamilton de Holanda é um fenômeno, vários fenômenos surgiram por aí, e que tocam choro com maestria. Alessandro Penezzi, um fenômeno, toca tudo, é um Garoto. Se hoje fosse pra gravar o disco 'Garoto e seus Garotos' ele entrava. E outros que pararam de fazer isso, estão dispersos, como o Hermeto Paschoal, que tem uma obra de choro linda. Cinco ou seis choros primorosos. O Brasil tem músicos absurdamente bons e a pesquisa está crescendo muito, acho que hoje é importante tentar resgatar aquilo que foi feito. Quanto à dispersão, a palavra é 'frustração'. Mas hoje em dia eu vejo espaço para resgatar tudo aquilo e colocar a história no seu devido lugar. Isso também precisa. Muita gente pesquisa o choro em São Paulo e se esquece disso. Nós destacamos violonistas, bandolinistas de primeira, e hoje tem muita gente de qualidade. Na casa do João Macacão, no aniversário dele, eu vi um pouco do Clube do Choro, pintou um clima lá. Tinha um molequinho olhando o cavaquinista do João tocar, espelhando, imitando, é assim que aprende, vendo o cara que sabe tocar dando soluções pra acordes e tal. Aquilo para mim é Clube do Choro. Um cara olhando o outro tocar. Eu me lembro. Eu fiz uma loucura, uma vez, o Valdir Azevedo fez um show em São Paulo. E um dos produtores do show era um dos moleques que trabalhavam com a gente, pupilo do Clube, o Luiz Paulo, acabou indo para a Continental e produziu o show do Valdir Azevedo. Aí como ele era meu amigo, jogava bola comigo, eu falei: 'leva o Valdir Azevedo lá no Café Paris, vamos jantar'. Ele acabou levando. Aí tinham três cavaquinistas lá na roda do Café, e subiu o Valdir Azevedo. O Café Paris era muito acanhado, tinha um palco que era do lado de uma livraria, era um ponto cultural também, porque tinha essa livraria. Tinha um cavaquinista tocando, não me lembro de qual grupo, e mais dois caras na platéia. Quando eu me lembro disso eu dou risada, porque esse era o espírito do Clube do Choro. O Wadir Azevedo então vai lá, e ele era maravilhoso, uma alma generosa, como a maioria dos que estavam lá. Poucos eram ranzinzas, mas esses a gente passava por cima. Ele subiu naquele palco ridículo, vamos falar a verdade, um músico da estatura dele, criador de 'Brasileirinho', 'Delicado', o cara que inventou como tocar solo de cavaquinho...Ele subiu lá e tocou com a molecada, deu uma canja, uma 'jam'! É a mesma coisa que o Jimi Hendrix estar tocando guitarra e sobe toda a molecada pra tocar com ele. É a mesma coisa! Então você pega aquele cara tocando o cavaquinho, ele vai contar pra família toda, não me lembro quem era que estava naquele dia, mas eles podem dizer: 'eu toquei com o Valdir Azevedo'. E até eu posso falar porque eu estava aprendendo a tocar cavaquinho e fiquei muito entusiasmado, 'eu toquei com o Valdir Azevedo'!!! Eu toquei com o Canhoto da Paraíba, eu fazia três acordes, ele fazia duzentos (risos). E o Canhoto também tinha essa generosidade, assim como o Paulinho. 'Você é bom, vai em frente, curinguinha'. Incentivava o cara a tocar. Eu me lembro desse encontro, e só isso já valia. O cara que via o Valdir Azevedo e gostava de cavaquinho, a vida toda ele vai se lembrar disso. O Ferreirinha, ele era motorista de táxi e tocava clarineta. Ferreirinha, do Clube do Choro, do Conjunto 'Pacífico'. Nós pusemos ele pra tocar no mesmo palco com o Abel

Ferreira. Abel Ferreira com o Ferreirinha, você imagina isso na vida do cara! Maravilhoso! E a gente fazia isso.

*M- Então você considera que essa 'escola informal' foi o mais importante de todas as ações do Clube?*

C- Acho. É claro que as edições do Urubu Malandro; os shows que quem viu, viu; as gravações que estão sendo resgatadas; tudo isso ainda vai comprovar essa questão. Mas essa coisa realmente marcou na vida de músicos das gerações que se seguiram, e que tiveram essa oportunidade de encontrar Abel Ferreira, Canhoto da Paraíba, um mestre do violão, criador, ele não era só 'tocador', compositor e criador. Abel Ferreira, compositor e instrumentista, Valdir Azevedo, e muitos outros, Altamiro Carrilho... O Altamiro já morava no Rio, não frequentava tanto, mas haviam alguns encontros. Quando ele vinha, a gente tinha essa chance de poder ver. O próprio Paulinho da Viola, muita gente chegou a tocar naquelas rodas da Jaú, 2000, com o Paulinho da Viola. Ele vinha, tocava... esse espírito musical é importante. Então eu acho que é um legado fantástico, e o pouco que nós fizemos de pesquisa e levantamento de músicos, eu acho que foi importante naquele período. Não pôde se desenvolver mas aí já é outra história. Não pôde se desenvolver por causa da dispersão do grupo.

*M- Mas de uma forma ou de outra, está continuando...*

C- É o que eu digo. Tem uma matéria um pouco cruel da Veja, que ela fala que o clube era muito pretensioso e pouco fez; não, fez bastante; não do jeito que a gente queria porque a gente era pretensioso mesmo, quando você vai fazer um projeto você tem que ser pretensioso. Pensar o melhor, e depois faz o que é possível. E faz. Isso, a gente fazia. Ninguém pode contestar, coisas memoráveis. Foram dois anos de mágica, de encontros, de histórias, é só pegar as gravações. Figuras como Benjamin Silva Araújo, João Dias Carrasqueira, Abel Ferreira, Canhoto da Paraíba, Paulinho da Viola, pô, eu estou falando da história do choro, dos caras criadores do choro! Todas essas figuras que passaram pelo Clube do Choro naquele momento foram importantíssimas. O gozado é que são figuras criadoras. O próprio Francisco Araújo, que não compunha, hoje ele é um compositor. E muito mais gente. O Paulinho Nogueira ter aderido ao Clube naquele momento foi fundamental também. A gente conseguia juntar quase todo mundo. Então foi um momento, um ciclo que acabou, há essa frustração, eu gostaria de ter continuado, mas também cumpriu sua meta. Então aquela matéria cruel lá da Veja, eu acho que ela é injusta, porque o clube cumpriu o que tinha que ser. Não foi o ideal, mas cumpriu. E o Clube do Choro segue. Se ele não se organiza, está na cabeça de muita gente. O de Brasília tem apoio oficial, o de São Paulo chegou a ter um pouco, depois parou. O nosso, se fosse hoje, seria uma ong, iniciativa própria. Não tinha incentivo de ninguém, a não ser para abrir o Municipal, ajudar, essas coisas. Era uma ong mesmo. Agora, em Brasília eles têm apoio, passa na TV Senado etc. Eu fui no Maranhão, lá tem Clube do Choro. Tem Clube do Choro no Brasil todo. Tem movimento no Brasil todo. O Clube do choro continua, na cabeça de muita gente. O trabalho está aí, acho que a continuidade existe. Existe na cabeça dos músicos que estiveram presentes naquela época, Mário Manga, Gereba, Swami, Marcelo etc e existe nessa geração que está chegando agora, por isso acho importante o seu trabalho, ele vai botar os pingos nos is e mostrar o que aconteceu, de fato. Essa é a nossa missão, como jornalista, pesquisador, professora...mostrar que a música brasileira é muito rica e ainda tem muita coisa pra se conhecer. E com o Clube do choro acho que conseguimos isso de uma forma carinhosa,

pra usar o 'Carinhoso', e importante. Porque nós fazíamos isso de uma forma muito entusiasta e apaixonada, pra perder o emprego era dois minutos, pra ser preso, banido dos lugares também, porque a gente extrapolava, tudo em nome do clube. O número de shows organizados pelo Clube do Choro, de gravações e coisas que saíram na imprensa em dois anos, por aí já dá para calcular grosseiramente a importância desse movimento naquela época. Todos os principais veículos divulgavam, Folha Estadão, Jornal da Tarde, Jornal do Brasil, e quando a gente divulgava os shows ia gente pra chuchu. Então foi uma coisa maravilhosa e que cumpriu sua missão. E hoje ela está sendo resgatada naturalmente. Está tudo aí, ele continua através desses músicos e das novas gerações. É isso, ponto final.