Choro Maranhense

DISSERTATION

Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz

Institut für Ethnomusikologie

Mag. phil. Peter Ninaus Bakk. art.
Matrikelnummer: 09373077
094 PhD-Studium (Doctor of Philosophy)
316 Musikwissenschaft

Betreuer:
Univ.Prof. Dr.phil. Gerd Grupe
Univ.Prof. Dr. Julio Mendívil, M.A.

13. Jänner 2020

Dankesworte

Vielen Dank allen Menschen, die mir Motivation, Kraft, Liebe und genügend Verständnis speziell auf den letzten Metern des Schreibens gegeben haben.

Agradeço a todos que me deram motivação, força, amor e compreensão suficiente, especialmente na última fase do projeto.

Além disso, gostaria de expressar minha gratidão ao meu irmão musical João Neto, que me ajudou em muitas situações para que eu não me perca em São Luís.

Danke an Thomas Kupsch, der mir die Idee für Maranhão gegeben hat.

Obrigado também a Daniel, que forneceu muito material.

Bei meinen Betreuern Gerd Gruppe, Julio Mendívil und André Doering möchte ich mich für die Geduld, Offenheit und Kritik und die Zeit bedanken, die sie für das Projekt aufgebracht haben.

Einen speziellen Dank gebührt Frau Mag. Dora Skamperls für das Korrektorat.

Choro é uma linda flor

Encontrando no amor

Movimento do coração

Encontrei no Maranhão

Im Sinne meines ersten Betreuers, Helmut Brenner, wünsche ich mir, dass diese Arbeit einen wissenschaftlichen Prozess in Gang setzt, der als Motivation für weitere Projekte und Publikationen dienen soll.

Danke an alle, die an mich geglaubt haben!

Abstract

Der Begriff *Choro* ist ein vielschichtiger Ausdruck eines Genres, eines Stils und einer Besetzung. Diese Diversität wird noch durch Regionalität ergänzt und bildet mit der Choro-Tradition im brasilianischen Bundesstaat Maranhão eine besondere Ausformung. Die vorliegende Arbeit stellt den ersten Versuch dar, diesen Choro systematisch zu erforschen und versteht sich als Beitrag zur Grundlagenforschung in der Musikforschung Maranhãos.

Dieser Choro Maranhense ist eine lebendige Tradition, die sehr aufnahmefähig gegenüber benachbarten Musikstilen ist und sich durch die besondere Musikpraxis von anderen Chorostilen Brasiliens abhebt. Die Praxis dieser Musik des Nordostens hat eine lange Geschichte und war prägend für die gesamte Musik des Landes. Ungeachtet des Streits um die Vorherrschaft zwischen den Zentren Rio de Janeiro und São Paulo im Südosten und den Zentren des Nordostens, wie São Luís und Maranhão, zeigen die Analysen, dass sich bei diesem Choro viele Variationen und Imitationen der Folklore von Maranhão, wie zum Beispiel Bumba-meu-Boi oder Lelê einbringen lassen, die dieser Choro-Tradition ein völlig anderes Bild verleihen wie die klassischen Vorbilder Pixinguinhas.

Diese Arbeit versteht sich als Grundlage für weiterführende Forschungen und als Beitrag zur Erforschung der Musik im Nordosten Brasiliens.

Abstract English

The term *choro* is a complex expression of a genre, a style and a cast. This diversity is complemented by regionality and forms a special appearance with the choro tradition in the Brazilian state of Maranhão. This work represents the first attempt to systematically explore this choro and to open it as a contribution to the basic research about the music in Maranhão.

This Choro Maranhense is a living tradition that is very receptive to neighboring styles of music and sets itself apart from other choro styles in Brazil in its musical practice. The practice of this music of the Northeast has a long history and was influential for the entire music of the country. Notwithstanding the dispute of domination between the centers of Rio de Janeiro and São Paulo in the southeast and the centers of the northeast, such as São Luís and Maranhão, the studies show that this choro has many variations and imitations of the folklore of Maranhão, such as Bumba-meu-Boi or Lelê, which give this choro tradition a completely different picture in comparison to the classical models of Pixinguinha.

This work is intended as a basis for further research and as a contribution to the study of music in northeastern Brazil.

Português

O termo *choro* é uma expressão complexa de um gênero, um estilo e um elenco. Essa diversidade é complementada pela regionalidade, e forma uma aparência especial com a tradição do choro no Estado do Maranhão no Brasil. Este trabalho representa a primeira tentativa de explorar sistematicamente este choro. Como uma pesquisa básica, abre o tema entre outras pesquisas sobre a música maranhense.

O Choro Maranhense é uma tradição viva que é muito receptiva aos estilos de música vizinhos e se diferencia em sua prática musical de outros estilos de choro no Brasil. A prática dessa música do Nordeste tem uma longa história e influenciou toda a música do país. Apesar da disputa de dominação entre os centros do Rio de Janeiro e São Paulo no Sudeste e os centros do Nordeste, como São Luís, MA, as análises mostram que esse choro tem muitas variações e imitações do folclore maranhense. Por exemplo, Bumba-meu-Boi ou Lelê dão a essa tradição do choro, uma aparência completamente diferente comparada dos modelos clássicos de Pixinguinha.

O trabalho pretende servir de base para pesquisas futuras e como uma contribuição para o estudo da música no nordeste brasileiro.

Inhalt

Abstract 0

Vorwort 6

1. Einleitung: Forschung Musik im Maranhão (Begriffe, Fragen) 9

1.1 Das (Um-)Feld der Forschung 15

1.2 Literatur allgemein (Bücher und Artikel über die Musik in Maranhão) 16

1.3 Der Begriff Choro – was ist Choro? 18

1.4 Choro als Genre (Typus, Rhythmus) 22

1.5 Forschungsprobleme (kleines Feld, privat, wandelnd) 27

1.6 Methoden 28

2. São Luís, Maranhão und der Choro (Verortung, Identität) 32

2.1 Lokalisierung des Choros Maranhense zwischen MPB, (religiöser) Folklore und Klassik 36

2.2 Nähe zwischen Choro, Tambor-de-Crioula und Bumba-meu-Boi 39

2.3 EMEM, klassische Musik, Orchester und der Beruf des/der MusikerIn 41

2.4 Jugend auf der Straße am Wochenende (Symptomatik der Region) 43

3. Choro aus Rio de Janeiro/Südosten 44

3.1 Eigenschaften des Choros in Rio 44

3.2 Analyse und Form 46

3.3 Melodie 48

3.4 Begleitung 49

3.5 Bass 49

3.6 Rhythmusinstrumente, Rhythmen und Akzente 50

3.6.1 Polca Brasileira 53

3.6.2 Maxixe 54

3.6.3 Schottisch, Xote 58

3.6.4 Tango Brasileiro 60

3.6.5 Choro(-rhythmus) 63

3.6.6 Choro-Sambado 66
4. Choro Maranhense 68
4.1 Eigenschaften des Choros Maranhense 70
4.1.1 O Choro no Maranhão e o Dia Nacional do Choro 72
4.1.2 Wie offen ist der Choro Maranhense? Jazz-, Sertão- oder Folklore-Interpretation 78
4.1.3 Historische Choros Maranhenses 83
4.1.4 Besetzung aktuell 85
4.1.5 Ausführung von Centro und Contrapunto 86
4.2 Analyse und Form des Choros Maranhense 97
4.2.1 Merkmale des Choros in Maranhão 97
4.2.2 Form und Tonarten 111
4.3 Melodie des Choros Maranhense 114
4.3.1 Tonvorrat der Melodie 115
4.3.2 Rhythmik der Melodie 116
4.4 Begleitung des Choros Maranhense 116
4.5 Bass des Choros Maranhense 121
4.6 Rhythmusinstrumente, Rhythmen, Akzente des Choros Maranhense 122
4.6.1 Chororhythmus des Choros Maranhense 124
4.6.2 Choro cantado 125
4.6.3 Choro Mischformen 135
4.6.4 Choro Walzer 138
5. Veränderung des Choros Maranhense mit dem Spielort 139
5.1 Roda 142
5.1.1 Choro im Quintal, Choro als Hausmusik 143
5.1.2 Quintal: Clube do Choro 147
5.1.3 Roda in der Öffentlichkeit: Radio Universidade, UFMA *Choro e Chorões* 152
5.1.4 Roda im Verborgenen: Portas da Amazônia 154

5.2 Palestra, Apresentação, Concerto 157
5.2.1 Buriteco 159
5.2.2 Casa de Maranhão 161
5.2.3 In der Öffentlichkeit: Dia do Choro no Centro (TV) 162
5.2.4 Música na rua, Laborarte 164
5.2.5 Öffentlicher Zugang: EMEM 166
5.4 Sarau 168
5.4.1 Praça Nauro Machado, Reviver 169
5.4.2 In der Öffentlichkeit: die Kathedrale und der Palast 172
5.5 Musik zur Untermalung im Restaurant oder in der Markthalle 174
5.5.1 Coco Bambu 177
5.5.2 Samba und Choro im Karneval 178
5.5.3 Samba und Churrasco: Botequim, Calhau, Lagoa da Jansen 179
5.5.4 Karneval in der Regenzeit, Choro im Trockenen 182
5.5.5 Mercado Central 183
5.6 Choro an anderen Orten, Quintal virtual 184
6. Choro Maranhenses aus der Sicht der Choristas 187
6.1 Nonatinho (Nonato Soeiro Oliveira) 187
6.2 João Costa Neto 188
6.3 Paulo (César) Trabulsi 189
6.4 Zezé Alves 189
6.5 Joaquim Santos 190
6.6 Ricarte Almeida Santos 191
6.7 Núcleo de Choro 192
6.7.1 Zusammensetzung des Núcleos de Choro do Maranhão 193
6.7.2 Núcleo de Choro 2017 194
6.8 Tira-Teima 197

6.9 Instrumental Pixinguinha EMEM 206
6.10 Daniel Lemos Cerqueira 209
6.11 Sonstige Personen, Auflistung 210
7. Zusammenfassung der Ergebnisse 211
7.1 Ausblick: offene Fragen und weitere Forschungen 219
7.2 Weitere Forschungen am Acervo Público do Estado do Maranhão – Landesarchiv von Maranhão 220
8. Quellenverzeichnis 222
8.1 Abbildungsverzeichnis 225
8.2 Bibliografie und weiterführende Literatur (Auswahl) 227
8.3 CDs mit choro, Play along für choro (Auswahl) 231
Index 233
Glossar 236
Anhang-Verzeichnis: 973 Seiten 241

Vorwort

Der brasilianische Choro beeindruckt mit seinem variantenreichen Einsatz der Klarinette und seiner Virtuosität, die typisch ist für die brasilianische Musik. Brasilien als Land der Diaspora[1] und als Land der Emigration[2] interessiert und verbindet mich persönlich mit dieser Region. Nach einem Konzert 2015 in Graz, wo zufällig auch Choro gespielt wurde, wollte ich mehr über diesen Choro erfahren, mir der zu dieser Zeit noch völlig unbekannt war.

Auf der Suche nach einem Forschungsthema habe ich über Helmut Brenner zufällig Thomas Kupsch kennengelernt. Dr. Thomas Kupsch war damals Post-Doktorand in Graz. Er lehrt an der UEMA[3] und war seinerseits an einer Kooperation mit der KUG[4] interessiert. So hatte ich einerseits den Choro und auf der anderen Seite den Bezug zum Bundesstaat Maranhão, obwohl Choro eng mit Rio de Janeiro verbunden ist.

Eine so umfangreiche Forschungsarbeit mit nur einem Kontakt zu beginnen, ist durchaus waghalsig. Nach einer ersten Literaturrecherche stellte sich zudem heraus, dass ich hier auf beinahe unerforschtem Gebiet unterwegs sein werde und es vieles zu entdecken gibt. Zunächst war noch unklar, ob ich den gesamten Bundesstaat beforschen werde oder nur einen Teil.

Eine Orientierung an der Musikforschung in São Luís ist schwierig, denn es gibt nur ein Lehrfach Musik, das sich Musik aus praktischer und pädagogischer Sicht widmet. Ethnomusikologie gibt es in Brasilien seit 1972 als studierbares Fach, aber im Bundesstaat Maranhão gibt es diese Möglichkeit nicht. Die aus der (musikalischen) Volkskunde entstammende brasilianische Ethnomusikologie wurde von Heitor Villa-Lobos geprägt, was die Beschreibung und Forschung von Choro in seiner Form bis heute prägt[5]. Ob und inwieweit dies der Grund für die Unschärfe des Begriffs Choros ist, verlangt einen innerbrasilianischen Diskurs und viele weitere Forschungen in diesem Bereich, die in dieser Arbeit nicht behandelt werden können.

Folgenden Forschungsfragen wird in dieser Arbeit nachgegangen:

[1] Ein weitreichendes Thema, das in dieser Arbeit nicht behandelt werden kann.
[2] aus österreichischer Sicht
[3] Universidade Estadual do Maranhão
[4] Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, kurz: Kunstuniversität Graz
[5] http://akademiebrasileuropa.de/Chroniken/1972-Ethnomusikologie.html, zuletzt kontrolliert 07.10.2019.

WAS: Was bedeutet der Begriff Choro Maranhense? Welche Probleme birgt der Begriff Choro? Wie kann man den Choro als Genre definieren? Wodurch unterscheidet er sich vom Choro im Südosten Brasiliens?

WO, FÜR WEN, WARUM: Wer identifiziert sich mit dieser Musik und wie? Welche Bedeutung hat der Choro Maranhense für die Region, die MusikerInnen und die BewohnerInnen Maranhãos?

Die Struktur der Arbeit klärt zu Beginn die Begrifflichkeit: Begriffe, die von essenzieller Bedeutung für das Verständnis der Identität Maranhãos und generell des Nordostens Brasiliens sind. Bezeichnungen wie Choro erheben den Anspruch einer allgemein gültigen Definition, aber bei näherer Betrachtung erscheint der Begriff uneinheitlich und bezeichnet Erscheinungen, die miteinander nichts oder wenig zu tun haben.

Vor diesem Hintergrund wird das Umfeld des Choros Maranhense einer kritischen Betrachtung und Analyse unterzogen. Er steht in einem Gefüge zwischen einer Vielzahl an Traditionen und Musikrichtungen, und als kleines Phänomen ist er zwischen *Tambor-de-Crioula*[6] oder *Bumba-meu-Boi*[7] oft nicht wahrnehmbar. Im Vergleich mit dem Choro aus Rio de Janeiro, der über eine Choro-Bewegung und Publikationen weltweit vertreten ist, steht der Choro Maranhense in einer kleinen, familiären Tradition mit vielen regionalen Varianten.

Eine wichtige regionale Eigenart ist, dass der Choro in Maranhão sich in Abhängigkeit mit dem Aufführungsort und Aufführungsgrund stark verändern kann. Seine Wandlungsfähigkeit macht es schwierig, ihn als Choro zu erkennen, vor allem wenn er während einer *Samba*-, *Boi*[8]- oder *Forró*[9]-Veranstaltung erscheint. Choro in Maranhão ist vielseitig und kann von Tanzmusik bis hin zur klassischen Kammermusik interpretiert werden. Jede/r Chorista hat einen individuellen Zugang zu dieser Musik.

So analysiert diese Arbeit die Begrifflichkeit, die musikalischen Besonderheiten, die Spielorte und das Publikum sowie die persönlichen Meinungen der Chorista.

[6] *Tambor-de-Crioula*, oft kurz *Tambor* oder *Tambour* genannt, ist eine religiöse Musik- und Tanztradition.
[7] *Bumba-meu-Boi* ist eine dramatische Tanztradition, die in Maranhão in vielen Varianten gefördert wird. Am 11.12.2019 wurde sie in die UNESCO-Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit aufgenommen.
[8] kurz für Bumba-meu-Boi
[9] ein Tanz und Rhythmus des Nordostens Brasiliens

Neben der UEMA gibt es noch die EMEM[10] und die UFMA[11] als Institutionen mit akademischer musikalischer Ausbildung, die wichtige Bezugspunkte für (halb-)professionelle MusikerInnen darstellen.

Die Abbildungen stammen, wenn nicht anders angegeben, aus Transkriptionen von PN[12].

Die wichtigsten Begriffe, die für das Verständnis dieser Arbeit wichtig sind, werden in einem Glossar am Ende dieser Arbeit kurz erklärt.

[10] eine Art Konservatorium
[11] die Bundesuniversität in Maranhão
[12] PN steht als Abkürzung für den Autor Peter Ninaus

1. Einleitung: Forschung Musik im Maranhão (Begriffe, Fragen)

Der Aufbau dieser Arbeit richtet sich in den allgemeinen Teilen vornehmlich an eine nicht-brasilianische Leserschaft, wobei genau hier eine Problematik zu tragen kommt, die auf den ersten Blick nicht deutlich ist. Zunächst müssen sehr viele Begriffe erläutert werden, um die Komplexität und Diversität der brasilianischen Musiktradition zu verdeutlichen. *Choro Maranhense*[13] ist vor allem in Maranhão eine schwer von anderen Musikpraktiken[14] zu isolierende Musiktradition. In dieser Arbeit werden nur Personen behandelt, die wichtig für das Forschungsumfeld waren und die nicht in der *Chorografia*[15] von Ricarde Almeida (2015)[16] erfasst sind. Andere Arbeiten, wie von Costa Neto (2015), bearbeiten historisches Material. Mein wissenschaftlicher Beitrag bezieht sich auf die systematische Aufarbeitung der aktuell vorhandenen Choro-Tradition in Maranhão sowie das Aufzeigen von deren Besonderheiten. Weiter geht es darum, die bestehende wissenschaftliche Literatur zu relativieren und zu ergänzen sowie eine ethnomusikologische Grundlage für weitere Forschen zu schaffen. Das Wesentliche dieser Arbeit sind die Erfahrungen der teilnehmenden Beobachtung, Notenanalysen[17] und Tonanalysen[18], die die Besonderheiten dieser Choro-Tradition anhand von Rhythmus- und Akzentanalysen[19] aufzeigen. Die Eigentümlichkeit dieser Musikpraxis liegt im Detail und in der persönlichen Identifikation mit dieser Tradition, mit São Luís, mit Maranhão und auch mit Brasilien.

Um Informationen über die Spielpraxis und die Identität des Choros in São Luís zu erhalten, sind Insiderwissen und der Blick von innen notwendig, den ich als Fremder nur ansatzweise erhalte. Der Anlass und die Orte verändern die Ausführung von Stücken, was im Kapitel über die Spielorte zu lesen ist. Über die vielen Akteure und deren Wirkungsstätten könnten separate Arbeiten verfasst

[13] *Choro Maranhense* soll sich in dieser Arbeit bewusst als Begriff vom Choro des Südostens (Choro Carioca = Choro aus Rio de Janeiro, Choro Paulista = Choro aus São Paulo) abheben und unterschieden werden.
[14] Der verwendete Begriff *Musikpraxis* soll inhaltlich auf die in Brasilien verwendete Begrifflichkeit *musica* (Musik), Plural *musicas* (Musiken) verweisen. Diese *musicas* sind gleichwertig, man hört Opernarien, danach Rock und darauf einen Reggae. Diese musikalische Anti-Diskriminierung ist in Europa fremd.
[15] *Chorografia* ist eine Wortschöpfung, die sich aus den Wörtern *Chorista* (Choro-MusikerIn) und *biografia* (Biografie) zusammensetzt.
[16] Wie später erwähnt, sollte dieses Buch Ende 2018 erscheinen, vorab waren aber nur Blogs der einzelnen Interviews vorhanden, die in dieser Arbeit verwendet wurden. Die gedruckte Version dieser Blogs wurde als Buch Ende 2018 veröffentlicht beziehungsweise wurde im Jänner 2019 öffentlich präsentiert. Santos, Ricarte Almeida; Santos, Rivânio Almeida; Ribeiro, Zema. Chorografia do Maranhão. São Luís 2018. ISBN: 978-85-69617-30-3. 482 S.
[17] Es gibt nur wenige geschriebene Stücke. Die meisten stammen aus dem Heft (Caderno) von Zezé Alves.
[18] Mitschnitte bei diversen Aufführungen oder Proben. Die meisten Notizen wurden während oder nach den Proben gemacht.
[19] Impact-Notation

werden, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden. Allein die improvisatorische Entfaltung während eines informellen Treffens würde viel Material liefern.

Meine Rolle in dieser Forschung ist der Versuch, den Choro Maranhense mit all seinen Eigenheiten wie ein Schüler (im EMEM) zu erlernen und so das Wesentliche zu erfassen. Da ich nicht aus einer familiären Choro-Tradition komme, erwartet niemand, dass ich etwas einbringe oder bereits weiß. Das auch in der Musikschule (EMEM) gebräuchliche pädagogische Prinzip Paulo Freires, das miteinander und voneinander Lernen, öffnete mir als Feldforscher die Möglichkeit, verschiedene Betrachtungsweisen und Meinungen kennenzulernen. Diese Schülerposition löst auch die Frage, ob und wieviel Choro-Wissen vor Beginn der Feldforschung notwendig sein würde. Die Gratwanderung zwischen dem/der Choro-ExpertIn, der/die mit viel Wissen über den Choro des Südostens nun die Varietät in Maranhão untersuchen möchte, und dem/der unvoreingenommenen ForscherIn, der/die ohne Vorkenntnisse ins Feld geht und dort forscht, birgt gerade hier eine bestimmte Problematik: Ein/eine ExpertIn könnte versuchen, den Choro Maranhense mit seinen/ihren Erfahrungen voreingenommen zu interpretieren, und der Laie benötigt zu lange, die Grundlagen zu erlernen, die für das Verständnis der Feinheiten vonnöten sind. Der/die ExpertIn wird als Fremde/r kritisch beobachtet, die Choro-MusikerInnen werden sich ihrer Spielweise anpassen und auch lokale Manieren vermeiden. Der Choro-Laie, aber MusikexpertIn einer anderen Musikrichtung, ist durchaus ein Fremdkörper, da er/sie nicht einmal die brasilianischen Choro-Standards kennt, aber höflich und geduldig wird man als SchülerIn akzeptiert. Weiter wird man als Außenstehender nicht in die innerbrasilianische Diskussion über die Dominanz des Südostens hineingezogen. Ich erhielt Zugang zu den sozialen Netzwerken der MusikerInnen und wurde mit der Zeit als musikalische Erfrischung gerne eingeladen. In dieser Position wurde ich Teil der wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Problematik des Nordostens und erhielt viele Einblicke. Zu Beginn des Forschungsaufenthaltes bemerkte ich schnell, dass ich mehrere Defizite mitbringe: Ich bin ein Fremder, der viele lokale Gebräuche nicht kennt. Darüber hinaus bin ich ein Gast, der eigene Erfahrungen mitbringt und musikalische Erwartungen der lokalen MusikerInnen erfüllen muss. Ich kannte *Choro*, sah dahinter aber noch nicht die Komplexität des Begriffes, vielmehr wurde ich von der Fremdartigkeit, im Vergleich zum Choro in Rio, überrascht. Eines meiner Ziele war, in die Choro-Praxis in São Luís einzutauchen. Dieses Ziel konnte ich nur bedingt erreichen, weil ich nicht in so kurzer Zeit Teil der Region und/oder der lokalen Traditionen werden konnte. Meine Rolle in dieser Forschung ist, die Besonderheiten des Choros in Maranhão aus einer möglichst neutralen Perspektive zu betrachten, eine Grundlage für weitere Forschungen zu legen und die kulturelle Diversität der Region aufzuzeigen.

Ein wichtiger Aspekt dieser Arbeit ist, die Diversität und Heterogenität Brasiliens und seiner Regionen darzustellen. Dies gilt in allen Bereichen, vom Klima über die Wirtschaft bis hin zur Musik. Es gibt viele Bereiche, die auf nationaler Ebene brasilianisch sind, aber durch die Größe und die historischen sowie wirtschaftlichen Veränderungen des Landes sind die geografischen Unterscheidungen in Bundesländer sehr wichtig. Diese Terminologie fließt dadurch auch in Genre-Bezeichnungen ein.

Abb.[20]

Um die Terminologie und den Diskurs zu verstehen, müssen einige politische und geografische Begriffe erklärt werden. Brasilien besteht aus 26 Bundesstaaten, diese werden wiederum in fünf Regionen zusammengefasst[21]. Der Bundesstaat Maranhão[22] gehört zum Nordosten (*Nordeste*). Daneben gibt es die Region Mitte-West (*Centro-Oeste*), die vielfach Mata[23] oder Hinterland (Landesinnere[24]) genannt wird und in der auch die Hauptstadt Brasilia[25] liegt, den Norden (*Norte*), der als Amazonasgebiet[26] bekannt ist, den Südosten (*Sudeste*), der die wirtschaftlichen und kulturellen Metropolen São Paulo[27] und Rio de Janeiro[28] beinhaltet und den Süden (*Sul*), der von den deutschen Einwanderern geprägt ist.

[20] Screenshot eines Werbevideos des Núcleo de Choro do Maranhão, das vom Autor dieser Arbeit, Peter Ninaus in Auftrag gegeben worden ist. Von links nach rechts: Prof. Nonato Soeiro Oliveira (Nonatinho), Gabriel Fernandes, Peter Ninaus, Wilson Miranda Silva.
[21] Dies ist eine offizielle Einteilung durch das brasilianische Statistikamt IGBE.
[22] *Maranhão* soll sich von den Tupi-Sprachen ableiten lassen und soviel wie *großes Meer* oder *reißendes Meer* bedeuten. https://maniadehistoria.com/mini-dicionario-tupi-guarani/ abgerufen am 17.8.2019. Eine andere Quelle sagt, es könnte nach Tupy-Guarani *kleine Insel des Teufels* bedeuten. https://povodearuanda.wordpress.com/2007/12/03/mini-dicionario-tupi-guarani/ abgerufen am 17.8.2019.
[23] portugiesisch für Wald, Waldgebiet
[24] auf Portugiesisch: *interior*
[25] Brasilia liegt im DF, Distrito Federal (Bundesbezirk), das sich ähnlich wie DC in den USA verhält.
[26] Der Fluss Amazonas prägt hier das Klima und die Wirtschaft.
[27] Hauptstadt des gleichnamigen Bundesstaates, abgekürzt SP. Die Bewohner des Bundesstaates werden Paulista genannt, die Bewohner speziell in der Stadt São Paulo heißen Paulistana.
[28] Hauptstadt des gleichnamigen Bundesstaates, abgekürzt RJ, grenzt an São Paulo. Die Bewohner der Stadt werden Carioca und die Bewohner vom Rest des Bundesstaates Fluminense genannt.

Abb.[29] Regionen von Brasilien

Die Region Nordosten (*Região Nordeste*), die wirtschaftlich schwächer ist als die Zentren im Südosten, ist durch seine klimatischen Bedingungen und eine unterschiedliche Kolonialgeschichte geprägt. Es herrscht Wassermangel und es gibt oft nur die Rohstoffproduktion. Sie besteht aus neun der 26 brasilianischen Bundesstaaten. Der nördliche Teil dieser Region ist viel dünner besiedelt als der südliche Teil. Diese neun Bundesstaaten (1) Maranhão 7,1 Mio. Einwohner, (2) Piauí 3,2 Mio. Ew., (3) Ceará 8,8 Mio. Ew., (4) Rio Grande do Norte 3,4 Mio. Ew., (5) Paraíba

[29] IBGE, Área territorial: Brasil, Grandes Regiões, Unidades da Federação e municípios 2017. Rio de Janeiro: IBGE, 2018. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/geociencias-novoportal/organizacao-do-territorio/estrutura-territorial/15761-areas-dos-municipios.html?=&t=acesso-ao-produto>. Zuletzt geprüft am 4.11.2019.

3,9 Mio. Ew., (6) Pernambuco 9,3 Mio. Ew., (7) Alagoas 3,3 Mio. Ew., (8) Sergipe 2,2 Mio. Ew. und (9) Bahia 15,2 Mio. Ew..

Geschichtlich, geografisch, klimatisch und kulturell ist Maranhão ein Bindeglied zwischen der Region Nord und der Region Nordost.

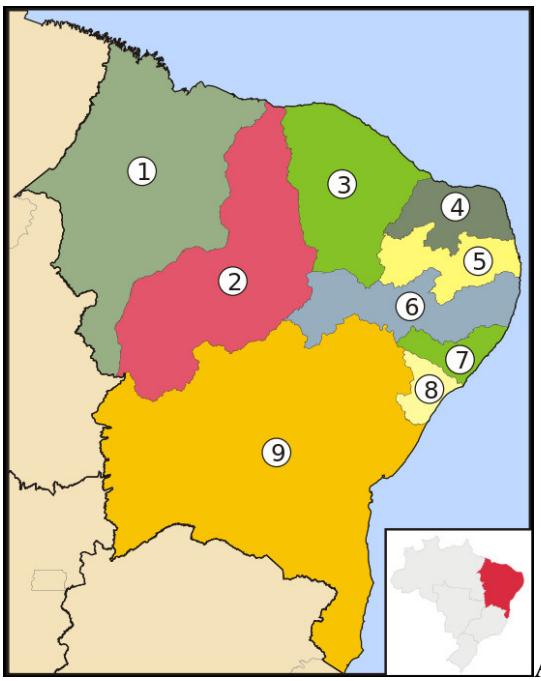


Abb.[30] Bundesstaaten des Nordostens

Maranhão liegt in der Region Nordosten Brasiliens, darum bezeichnen sich die Einwohner von Maranhão nicht nur als *Maranhense* sondern auch als *Nordestinos*. Der Norden des Bundesstaates ist geschichtlich, kulturell und klimatisch vom Amazonasgebiet beeinflusst, wobei das größte Gebiet des Landes im sogenannten Hinterland dem „*Sertão*“ zuzuordnen ist. Dort herrscht Savannenklima mit Regen- und Trockenzeit. An der Küste des Landes befindet sich die einzige Sandwüste Brasiliens, die *Lençois Maranhenses* (Maranhensische Leintücher). Der Name dieses Gebiets kommt von den weißen Dünen, die wie ein riesiges, faltiges Tuch wirken.

Die Frage nach einer Forschung über den Choro in Maranhão und nicht einer Forschung über den Choro generell kann mit einer eindeutigen Feststellung erklärt werden: Wer *Choro* in Rio de Janeiro untersucht, hat ein anderes Bild dieser Tradition als jemand, der Choro in Maranhão erforscht. Es gibt Parallelen, aber beide Phänomene weisen wesentliche Unterschiede auf.

[30] Raphael Lorenzeto de Abreu, https://de.wikipedia.org/wiki/Regi%C3%A3o_Nordeste#/media/File:Brazil_Region_States_Nordeste.svg, geprüft am 19.11.2018.

Darum stellt diese Arbeit den *Choro Maranhense* dem Choro im Südosten gegenüber.

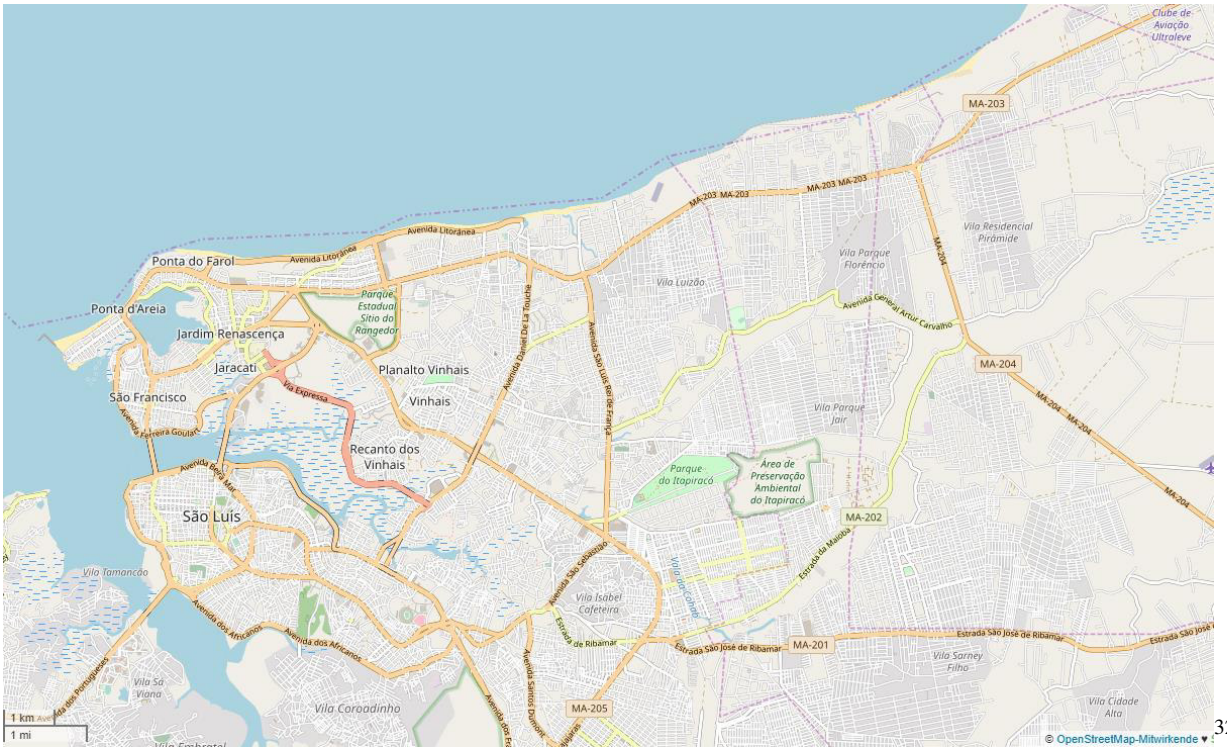
Der Begriff *Choro* ist hierbei ein Ausdruck, der historisch bedingt Unschärfe in die Problematik bringt. So verwende ich in dieser Arbeit die Bezeichnung *Choro* für den Choro, wie er in der Literatur beschrieben wird, dem gegenübergestellt gibt es den *Choro* als Rhythmus und Stückbezeichnung. Um Verwirrung zu vermeiden versuche ich, in dieser Arbeit, präzisierende Begriffe zu verwenden, die mit Beifügungen dieser Unklarheit begegnen. So stelle ich dem *Choro Maranhense* den *Choro aus Rio* gegenüber, der stellvertretend für die Choro-Praxis im Südosten Brasiliens steht. In der Analyse des *Chororhythmus*, der *Choro-Begleitung* oder der *Choro-Melodie* soll deutlich dargestellt werden, dass es sich um eine Varietät des Choros im Südosten handelt. So sind viele Facetten innerhalb der *Choros* und außerhalb der Choro-Traditionen Indizien für unabhängige Merkmale und Identifikationen innerhalb anderer Choro-Traditionen. Diese außermusikalischen Merkmale müssen berücksichtigt werden. Dazu werden Modelle wie *Patchworkidentität* nach Heiner Keupp (Keupp 2005) oder die *Genre-Regeln* von Franco Fabbri[31] diskutiert.

Um diese Merkmale verstehen zu können, müssen zunächst das Umfeld und das Forschungsfeld beleuchtet werden. Die Literatur über Musik Maranhãos und im Speziellen über den Choro in Maranhão wirft ein Licht auf die Pluralität dieser Tradition. Diese Pluralität zeigt die Problematik des Begriffs *Choro*, der als Bezeichnung für viele Phänomene verwendet wird. Als Beispiel für eine solche Problematik soll hier erwähnt sein, dass es nur wenige Gruppen gibt und manche sich nicht als Choristas bezeichnen und andere viele Stile in Abhängigkeit der Jahreszeit vertreten.

Diese Situation vor Ort zu systematisieren, war die besondere Herausforderung.

[31] Fabbri, Franco: A Theory of Musical Genres: Two Applications, First International Conference on Popular Music Studies (Amsterdam, 1980), was originally printed in Popular Music Perspectives (ed. D. Horn and P. Tagg; 1981, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, pp. 52–81). http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html , zuletzt geprüft am 31.5.2019.
Fabbri, Franco: Browsing Music Spaces: Categories And The Musical Mind: Paper delivered at IASPM (UK) conference, 1999. Reproduced online by permission of the author. http://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html , zuletzt geprüft am 31.5.2019.

1.1 Das (Um-)Feld der Forschung


[32]

Die beiden Zentren des Bundeslandes sind die Hauptstadt São Luís auf der Insel am Atlantik am ehemaligen Lido und Impeatriz im Landesinneren. Die gebräuchlichsten Abkürzungen sind *SL* für São Luís, *MA* für Maranhão und *NE* für Nordeste (Nordosten). Da es keine regelmäßigen Volkszählungen gibt und nicht jede Bürgerin und jeder Bürger registriert sein muss, gibt es nur offizielle Schätzungen der Einwohnerzahl. Die aktuellen Zahlen gehen davon aus, dass in diesem ca. 332 000 km^2 großen Land die Einwohnerzahl die sieben Millionen im Juli 2018 überschritten hat (Feitosa 2018). In der Metropolitanregion São Luís (ca. 9400 km^2) leben geschätzte 1,6 Millionen Menschen. Diese Stadt trägt mit 40 % des BIP einen Großteil der Wirtschaftsleistung des Bundestaates. Die Wirtschaftszweige im Großraum der Stadt sind zum Beispiel Transportwesen, Aluminiumindustrie oder Technologie (Raumfahrt). Das Hinterland liefert hauptsächlich Soja und andere Agrarprodukte für den internationalen Export.

Seit 2015 regiert Flávio Dino von der kommunistischen Partei das Bundesland. Zuvor war dieser Bundesstaat durchgehend vom Clan Sarney regiert worden. Maranhão gilt als ärmster Bundesstaat in Brasilien und besitzt zudem eine hohe Säuglingssterblichkeitsrate sowie eine hohe Kriminalitätsrate. Erst zu Beginn des Jahres 2018 wurde São Luís aus der Liste der 50

[32] Abbild: São Luís mit seinen Erweiterungszonen, die sich um das historische Zentrum ausbreiten. Alle Karten stammen aus dem freien Kartenwerk: OpenStreetMap

gefährlichsten Städte der Welt genommen. Dennoch beherrschen Bandenkriminalität, Raubüberfälle, Kindesentführungen für Organhandel oder Polizistenmorde das Tagesgeschehen und die Nachrichten. Ein Verlassen gesicherter Bereiche ist nach 22 Uhr nicht ratsam. Drogen und exzessiver Alkoholmissbrauch sind parallel zu den abstinenten evangelikalen Christen ein Zeichen der inneren Spaltung. Die bunte Kirchenlandschaft ist für viele zum inneren Zufluchtsort einer eigenen Welt geworden. Eine Realitätsflucht in beide Richtungen ist die Folge. Immer wieder wurde mir berichtet, dass die rivalisierenden (Drogen)- Banden in São Luís ursprünglich aus São Paulo und Rio de Janeiro gekommen wären. Anlässlich der Fußball-Weltmeisterschaft 2014 und der darauffolgenden Olympiade wurden viele Kriminelle aus ihren Gebieten vertrieben und suchten sich ein neues Territorium im Nordosten Brasiliens.

Nach dem Zwischenhoch 1997, der Ernennung der Altstadt von São Luís zum UNESCO-Weltkulturerbe, brachten politische und militärische Entscheidungen das zerbrechliche soziale Gefüge ins Wanken. Der neue politische Kurs ist nur schwach als Vorteil für die Bevölkerung zu spüren. Politische Strukturen verhindern noch immer viele Initiativen. Investitionen werden medienwirksam platziert, Folklore[33]-Feste wie Bumba-meu-Boi oder Tambour de Crioula werden gefördert. Dies spiegelt sich auch in der Literatur wider.

1.2 Literatur allgemein (Bücher und Artikel über die Musik in Maranhão)

Die bereits hinlänglich bearbeiteten Themen über Maranhão sollen hier aus Platzgründen bewusst ausgeklammert werden. So gibt es erschöpfende Forschungen[34] über Bumba meu Boi[35], Tambour de Crioula und Skizzen einer Musikgeschichte. Mit der *Chorografia do Maranhão* (Santos 2018

[33] Ich verwende hier den Begriff Folklore als direkte Übernahme aus dem Portugiesischen *Folclore,* der in Brasilien für diese musikalischen Traditionen verwendet wird.
[34] Auch die Arbeiten von Regine Allgayer-Kaufmann sind hier zu erwähnen, die sich unter anderem mit Bumba-meu-Boi auseinandersetzen.
[35] http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00000315.htm zuletzt aufgerufen am 27.2.2019. Bumba-meu-boi «Folguedo do boi registrado no Maranhão e em outras localidades nordestinas. No Maranhão, onde o folguedo permanece excepcionalmente amplo e vivaz, os numerosos e diferentes grupos distinguem-se por um conjunto de características que configuram ‹sotaques› próprios, segundo a denominação nativa. Reconhecem-se na atualidade, entre outros, os ‹sotaques› de zabumba (Guimarães), matraca (da Ilha), orquestra (Rio Munin), pindaré (Baixada), costa- de-mão (Cururupu). Trata-se de um universo muito dinâmico. Muitos grupos realizam apresentções turísticas ao longo de todo o ano, e a própria apresentação tradicional junina se insere hoje no calendário turístico oficial do estado.»
Wenn in dieser Arbeit von Bumba-meu-Boi berichtet wird, dann handelt es sich meist um den Sotaque (hier Rhythmus) matraca (da Ilha), der charakteristisch mit den Matracas (Holzstäben, Holzplatten) 3-gegen-4rhythmen als Grundlage besitzt. Ich berufe mich auf gesammeltes Material und eigene Aufzeichnungen.

c) hat der Soziologe und Radiomacher Ricarde Almeida Santos eine journalistische Arbeit über einige namhafte Choro-MusikerInnen verfasst. Dieses Werk, das in gedruckter Form Ende 2018 erschien, gibt es den Blog *Chorografia do Maranhão* (2017) auf wordpress.com. Neben diesen Einzelblogs gibt es viele Quellen aus den Archiven, die online verfügbar sind, und eine Fülle an Online-Videos oder Musiksammlungen unterschiedlichster Portale mit Musik und kulturellen Darbietungen, die ein Bild von der Vielfalt des Choros *do Maranhão* vermitteln. Von brasilianischen Autoren oft zitierte alte Bücher, die es weder im Reprint gibt noch zum Ausleihen, finden sich zumindest teilweise bei *Google books*. Über Choro [aus Rio] wird in Spielheften (*Cadernos*) gerne als einleitende Spielanweisung geschrieben (Vitale 1997) oder auch in Booklets von CDs.

Choro[36] hat auch seinen Platz in der globalisierten Welt. Durch die Gründung von ähnlichen Gruppierungen wie der *Casa de Choro* in Rio gibt es eine starke Vermarktung dieser Musik. Darum gibt es aus diesem Bereich auch Playalong-Publikationen (Cadernos de Choro, 2009) und andere Veröffentlichungen wie CDs. Nach diesen Vorbildern ist auch eine Sammlung des Musikpädagogen José Alves Costa (Alves 2012) entstanden.

Bruno Azevedo (2012:167) schreibt in seiner Arbeit über die Identität der Musik in Maranhão und erwähnt nebenbei den Choro, der in der musikalischen Pluralität neben vielen anderen Musikgenres[37] besteht, die für die Region Bedeutung haben. Wie auch in dieser Arbeit wird Paulo Trabulsi und der Choro Club im São Luís erwähnt, aber auch in anderen Büchern (Diniz 2003:83) findet man Hinweise auf den Choro dieses Clubs.

Neben den Arbeiten von Costa Neto (Costa Neto 2015) gibt es noch andere historische Arbeiten über die Musik des Bundesstaates Maranhão (Carvalho 2004). Die historische Literatur über den Choro in Maranhão wurde von João Raimundo Costa Neto mit seiner Dissertation über Flöten-Choros, die es im Acervo Mohana zu finden gibt, einleitend bearbeitet (Costa Neto 2015). Hier ist aber davon auszugehen, dass noch weiteres Material auch in anderen Archiven zu finden wäre. Das interessanteste und erwähnenswerteste Buch in diesem Zusammenhang ist *Fragmentos para a chorografia do Maranhão* aus dem Jahr 1901 (Jansen 1901), das somit um einiges älter ist als das Standardwerk *O Choro* von Pinto (1936).

[36] Aus dem Südosten, den Zentren Rio de Janeiro oder São Paulo, *klassischer Choro*.
[37] [...]canto lírico, canto coral, hip hop, reggae, rock, samba, choro, MPM e o pop[...] (Azevedo 2012: 167).

Einen anderen Weg beschreiten Daniel Lemos Cerqueira[38] und Paula Figueirêdo da Silva (Silva 2015). Ihre Arbeiten über das Klavier und die Klaviermusik in Maranhão beschäftigen sich mit einer historischen Materie des Themas. Hier zählt der Choro nur in seiner historischen Form als Hausmusik am Klavier. Eine Musizierpraxis, die durch die Aktivitäten und durch Vorträge von Daniel Cerqueira, der selbst ausgebildeter Pianist ist, wiederbelebt werden soll.

Choro hat innerbrasilianisch eine andere Bedeutung als auf lokaler Ebene, darum beschäftigen sich viele akademische Arbeiten (z. B. Cerboncini Fernandes 2012) mit den soziologischen oder politischen Aspekten rund um den Choro (in Rio).

Der Diskurs über Choro (in Rio) zeigt, dass die dort gewonnenen Erkenntnisse nicht immer mit den Gegebenheiten in Maranhão übereinstimmen. Doch zur Klärung des Begriffs ist ein kritischer Blick in die Literatur über Choro sehr aufschlussreich.

1.3 Der Begriff Choro – was ist Choro?

Choro als Begriff in der Literatur ist vielschichtig und uneinheitlich. In Pinto (1986: 193–204) schreibt Ary Vasconcelos primär über die Chorogruppen. Man stützt sich dabei auf das Erscheinen des Begriffs *Choro* beziehungsweise von Varianten, die mit Choro gleichgesetzt werden. So kann Choro im ursprünglichen Sinn als Besetzung, Gruppe oder Musizierpraxis gesehen werden. Auch kann Choro als brasilianische Manier europäischer Modetänze des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden. Die Bezeichnungen dieser Tanzliteratur finden sich bis in die Gegenwart. Zu diesen Tänzen gehörten Walzer, Polka, Schottischer, Mazurka, Quadrillen oder auch der brasilianische Tango. Über die Etymologie des Begriffs Choro wird bis dato mehr oder weniger diskutiert und es werden diese Begriffe und Deutungen unreflektiert wiedergegeben, sodass sie mit der aktuellen Praxis nichts gemein haben. Choro (sprich: schoro) könnte gleichklingend auch *Xoro* geschrieben werden. So wird vermutet[39], dass sich Choro auf die Xolo-Tänze beziehen könnte (Pinto 1986: 193). Weitere Ableitungen sind, dass Choro vom Verb *chorar* (weinen, klagen) abzuleiten sei,

[38] Cerqueira, Daniel Lemos, Pesquisa Artística sobre o Piano no Maranhão, Dissertationsprojekt an der UNIRIO, unveröffentlicht.

[39] Es handelt sich um eine sehr oft aus Sekundärquellen zitierte Angabe aus einem Buch von Jacques Raymundo, O Negro Brasileiro e Outros Escritos, Rio de janeiro 1949. Diese Spekulation konnte ich nicht überprüfen, denn die Bezeichnung wird nur in dieser Publikation verwendet. Auch wird in diesem zusammenhang auf die Quelle: Cascudo, Luís da Câmara, Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1962, 275, verwiesen, die *Xolo* wortident beschreibt. Womöglich wurde *Xote* als *Xolo* falsch abgeschrieben. Das ist reine Spekulation, soll aber auf die Lücken und Probleme in der Choro-Forschung hinweisen.

weil die Basslinie eine emotionale Wirkung habe. Demnach sind die Choro-Musiker auch als Chorões (Weiner) zu bezeichnen. Die dritte Erklärung bezieht sich auf die ursprüngliche Besetzung mit Schalmeien. Demnach soll sich der Begriff Choro von den Bläsergruppen ableiten, die pars pro toto als *choromeleiros* bezeichnet wurden. Wie sich aus diesem uneinheitlichen Bild der Besetzungen das *Quarteto Ideal* mit zwei Gitarren[40], dem Cavaquinho[41] und der Querflöte entwickelte, ist Gegenstand für Spekulationen. Wenn man aber die Praxis in Maranhão dieser Problematik gegenüber, kann man davon ausgehen, dass sich im Abseits dieser idealisierten Besetzung damals wie heute eine Besetzung nach vielen Zufällen ergeben kann. Eine circa 150-jährige Tradition wird schon in Epochen eingeteilt. Vasconcelos (Pinto 1986: 194) beschriebt diese in *Choro-Generationen*. Die erste Generation beginnt in den letzten 20 Jahren des brasilianischen Kaiserreichs mit den *vier Vätern des Choros*: den Flötisten und Komponisten Joaquim Antonio da Silva Calado jr. (1848–1880), Viriato Figueira da Silva (1851–1883), Virgílio Pinto da Silveira (1850–1910) und Luizinho (Luiz Borges de Araújo, *?–1920), über den es kaum biografische Daten gibt. Zu dieser Generation gehören auch Francisca Edwiges Neves Gonzaga (Chiquinha Gonzaga) (1847–1935), Ernesto Nazaré (1863–1934) oder João Teixeira Guimarães (João Pernambuco, 1883–1947). Die Kompositionen dieser Epoche gehören noch immer zum Standardrepertoire. Viele dieser Stücke sind für das Klavier geschrieben, die Gitarre erfährt aber einen Bedeutungsgewinn. In der zweiten Generation erreichte Choro ein breiteres Publikum. Durch Anacleto Augusto de Medeiros (1866–1907) wurde das Repertoire auf Blaskapellen übertragen und mittels Schallplatten verbreitet. Diese zweite Generation durchlebte eine weitere starke Änderung, denn durch den frühen Tod Medeiros und auch das Verbot gewisser Literatur in Militärkapellen wurde das Klavier wieder wichtiger. Die Kompositionen *Odeon* von Ernesto Nazaré (1863–1934) und *Tico-Tico no Fubá* von José Gomes (Zéquinha) de Abreu (1880–1935) sind wichtige Klassiker des Choros.

Die dritte Generation ist geprägt von Alfredo da Rocha Viana Filho (1897–1973), der unter dem Namen Pixinguinha bekannt wurde. Als Flötist, Saxophonist und Sänger war er schon früh in die Choro-Szene involviert und als Komponist hinterließ er über 600 Choros. Er öffnete den Choro innermusikalisch durch Erweiterungen und äußerlich durch seine internationalen Auftritte. In dieser Zeit kam der Choro aus der Mode. Jazz-Bands spielten den Foxtrott wie auch Maxixe[42] oder Samba. Statt der Chorogruppen gab es Jazzbands oder Salonorchester. Doch der Choro

[40] meist Portugiesische Gitarre
[41] Cavaquinho siehe Glossar
[42] Maxixe ist ein Tanz aus dem 19. Jahrhundert mit einer rhythmischen Charakteristik einer punktierten Achtelnote mit Sechzehntelnote, die fast durchgängig in der Begleitung zu finden ist.

verschwand nicht einfach, denn Choro war die Musik von Volksfesten oder privaten Zusammenkünften in den Häusern und Gärten von Choro-Anhängern in den Vororten. (Pinto 1986: 201–202)

Die vierte Generation war mit dem Gesang verbunden. Personell gab es kaum Unterschiede zwischen der dritten Generation und dieser. Dennoch bemerkenswert ist das Auftreten erster regionaler Begriffe: Choro Paulista (Choro aus São Paulo) oder Choro Mineiro (Choro aus Minas Gerais) (Pinto: 1986: 202). Jacob Pick Bittencourt (1918–1969), der unter dem Namen Jacob (Jacó) do Bandolim bekannt ist, und Anibal Augosto Sardinha (Künstlername: Garoto) (1915–1955) gehören zu dieser Epoche. Einen kurzen Höhepunkt erreichte die fünfte Generation zwischen 1945 und 1950. Die Kompositionen *Pedacinhos do Céu* oder *Brasileirinho* von Valdir Azevedo (1923–1980) oder *Canarinho Teimoso* von Altamiro (Aquino) Carrilho (1924–2012) sind immer wieder Höhepunkte einer Roda.

In Pinto (1986: 204) endet die Aufzählung mit der sechsten Generation. Diese Generation ab den 1970er-Jahren brachte viele Neuerungen. Mit der Camerata Carioca schließen diese Generation beziehungsweise diese Epoche an die Geschichte des gegenwärtigen Choros in Maranhão an. Nach vielen Transformationen und Erweiterungen ist die sechste Generation mit Joaquim Santos aus São Luís direkt verbunden.

Heute kann man Choro als Sammelbegriff sehen: Er ist fast alles, was eine Chorogruppe spielt, er kann ein bestimmter Typ oder eine Gattung sein, er kann ein klassisch komponiertes Stück sein oder ein Stück aus einer anderen Epoche, das heute als Choro gesehen wird. Der gegenwärtige Choro kann auch durch eine gute Dokumentation von den Praktiken in regionale Traditionen eingeteilt werden.

Choro als einheitlichen Begriff zu behandeln, führt bei genaueren Analysen dazu, dass er zunehmend schwerer fassbar bzw. definierbar wird. Aus diesem Grund verwende ich in der Arbeit Erweiterungen, die klarmachen sollen, wann über Choro-Stücke, Choro-Genre, Choro-Tradition oder Choro-Umfeld gesprochen wird. Der Begriff Choro ist wahrscheinlich jünger als die Choro-Tradition. Der brasilianische Komponist Heitor Villa-Lobos (1887–1959) kannte den Begriff und verwendete ihn für seine Kompositionen. Diese Kompositionen, die den Namen *Choro* tragen, sind Stücke, die von Choro inspiriert wurden, aber wenig mit der Choro-Tradition zu tun haben. Die Komposition *Corta Jaca* von Gonzaga wurde als Maxixe komponiert und versteht sich selbst nicht als Choro. Dieses Stück ist aber ein wichtiger Bestandteil der Choro-Literatur. Das Idealbild einer Choro-Besetzung besteht aus Gitarren, Pandeiro und Soloinstrument, aber Choro bleibt ein

Choro, auch wenn er von einer reinen Marschmusikformation gespielt wird. Auf den Choro in der Blasmusiktradition wird später noch genauer eingegangen. Ein Stück wie das *Ave Maria* von Gounod kann beispielsweise als Choro interpretiert werden und zeigt, dass Choro eine *maneira brasileira*[43] ist. Umgekehrt kann ein Choro, wenn er rhythmisch erweitert wird, auch zum Beispiel als Samba interpretiert werden. Hier sind Samba und Choro sehr eng verwandt. Als offenes Modell weitergedacht, bedeutet das auch, dass Choro und Jazz in der gleichen Weise interagieren können.

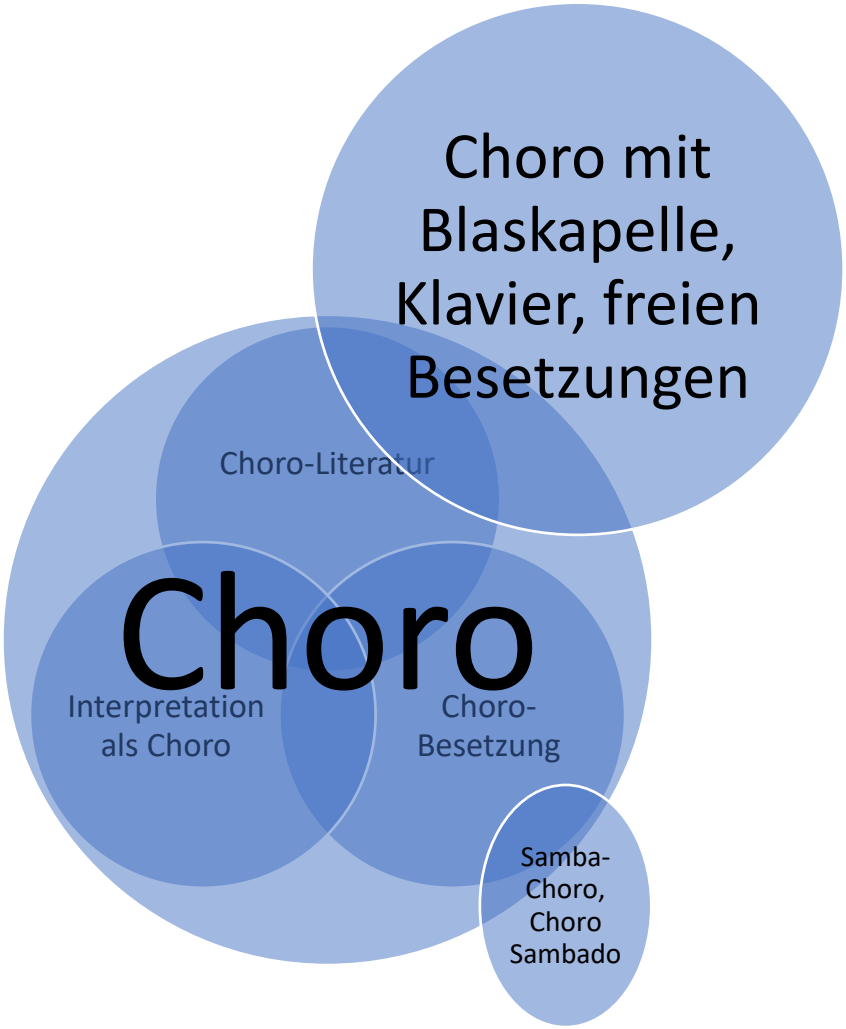


Abb.: PN

Die Begriffe Choro und Chorinho werden als Musik der Vergangenheit kategorisiert (Livingston-Isenhour 2005: 108), was dieser aktiven Praxis nicht gerecht wird.

[43] Stilistik und Interpretationsform mit lokalen Eigenheiten

Choro als Bezeichnung einer Musik umfasst innermusikalisch andere Aspekte. Choro als Musikart hat eine Entwicklungsgeschichte, die ihm seine heutigen Merkmale, wie Rhythmus, verleiht.

1.4 Choro als Genre (Typus, Rhythmus)

Wie in der Literatur (Costa Neto 2013: S. 13) (Livingston-Isenhour 2005: 11) beschrieben wird, soll der Choro aus der Polka entstanden sein. Das ursprüngliche Repertoire der Choro-Musiker ist die typische europäische Tanz- und Unterhaltungsmusik des 19. Jahrhunderts. Diese Polkas, Mazurkas, Schottischen und Walzer wurden mit einfachen Instrumententalbesetzungen ohne rhythmische Begleitung gespielt. Flöte, Gitarre und Cavaquinho waren leicht zu transportierende Instrumente. Diese Genre-Bezeichnungen dieser Tänze und deren Charakteristik finden sich im gesamten Repertoire wieder. Daneben gibt es auch den Choro als Genre. Seine Charakteristik ist vor allem die Virtuosität und weniger ein tänzerischer Charakter. Bei der Interpretation dieser Tänze werden aber (in der Choro-Tradition in São Luís) zugunsten der Virtuosität auf den tänzerischen Charakter verzichtet und das Tempo erhöht.

Laut Livingston-Isenhour (Livingston-Isenhour 2005: 11) sind die Charakteristika eines Choros (aus Rio[44]) meist drei Sechzehntelnoten als Beginn der langen, virtuosen Melodielinien und der große Ambitus. Da sich Choros über mehrere Choro-Epochen erweitert haben, gibt es auch eine Vielzahl an harmonischen Strukturen, die sich jeweils aus ihrer Entstehungszeit ableiten lassen. Auch die vorherrschende Rondo-Form mit ihren Tonartverwandtschaften ist ein wichtiges Merkmal des Choros. “Choro is, of course, more than ist musical components. […] choro [is] a musical art form and […] an [sic!] historical process, a social phenomenon, and a local practice with national and even global significance.” (Livingston-Isenhour 2005: 12)[45] Nicht zuletzt ist Pixinguinha ein Symbol für diesen Choro und Brasilien geworden. Er machte den Choro außerhalb Brasiliens bekannt, öffnete ihn für den Jazz und brach nationalistische und rassistische Ansätze der politischen Brasilien-Propaganda Vargas. (Livingston-Isenhour 2005: 14)

[44] Nur wenige Choros Maranhenses weisen diese Eigenschaft auf.
[45] Aber generell gilt, dass Choro tatsächlich mehr ist als seine musikalischen Komponenten. […] Choro ist eine musikalische Kunstform und […] ein historischer Prozess, ein Sozial-Phänomen und eine lokale Praxis mit nationaler und auch globaler Bedeutung. Übers. PN

Aus der Spieltradition der frühen Choro-Praxis heraus wurde zwischen Choro als instrumentalem Genre und *Modinha*[46] beziehungsweise *Seresta*[47] als begleitetem Gesang unterschieden. Wie Livingston-Isenhour (Livingston-Isenhour 2005: 27) schriebt, sind die harmonische Sprache und der musikalische Stil meist identisch. Die MusikerInnen waren dieselben. Dass viele Choro-MusikerInnen auch gesungen haben, kann im Buch *O Choro* von Alexandre Goncalves Pinto (Pinto: 1936; 2014) nachgelesen werden.

Diese Nähe und Vermischung kann in den Choros in Maranhão gefunden werden. Eine dritte oder gar vierte Kategorie könnte an dieser Stelle mitdiskutiert werden. Choro besitzt nämlich auch die Erscheinungsformen als Klavierstück und als Stück einer Blaskapelle. Choro als Klavierstück hat Salonmusikcharakter. Diese Klavierstücke werden von den Choro-Ensembles nicht gespielt, weil sie scheinbar ein Repertoire außerhalb der Ensembletradition darstellen. Ein Beispiel dafür ist der Choro Maranhense *Axixaense* von José Maria Fontoura (Alves: 2012). Er ist einfach notiert und würde noch viele Gestaltungsmöglichkeiten bieten, wenn die Begleitung improvisiert würde.

Eine Choro, gespielt mit einer Blaskapelle, führt zu einer totalen Umorganisation des Arrangements. Da auch hier die Regel gilt, dass möglichst auf Verdoppelungen, außer zur Klang-Balance, verzichtet werden soll, kann hier durch viele MusikerInnen eine große Vielschichtigkeit erreicht werden. Vor allem im Schlagwerk ist dann ein rhythmisches Spektrum von einfacher Choro-Begleitung über erweiterte Samba-Begleitung bis hin zum Dobrado möglich.

[46] Modinhas sind (sentimentale) Gesangsstücke, die meist mit Gitarre begleitet wurden. Sie stammen aus der höfischen Tradition des 18. Jahrhunderts.

[47] Seresta leitet sich wahrscheinlich aus der Tradition der Modinha ab, die einen ähnlichen Charakter besitzt. Serestas, von Serenaden abgeleitet, werden ab dem 19. Jahrhundert von den Choro-Besetzungen begleitet. Seresta in der heutigen Form gibt es seit dem 20. Jahrhundert.

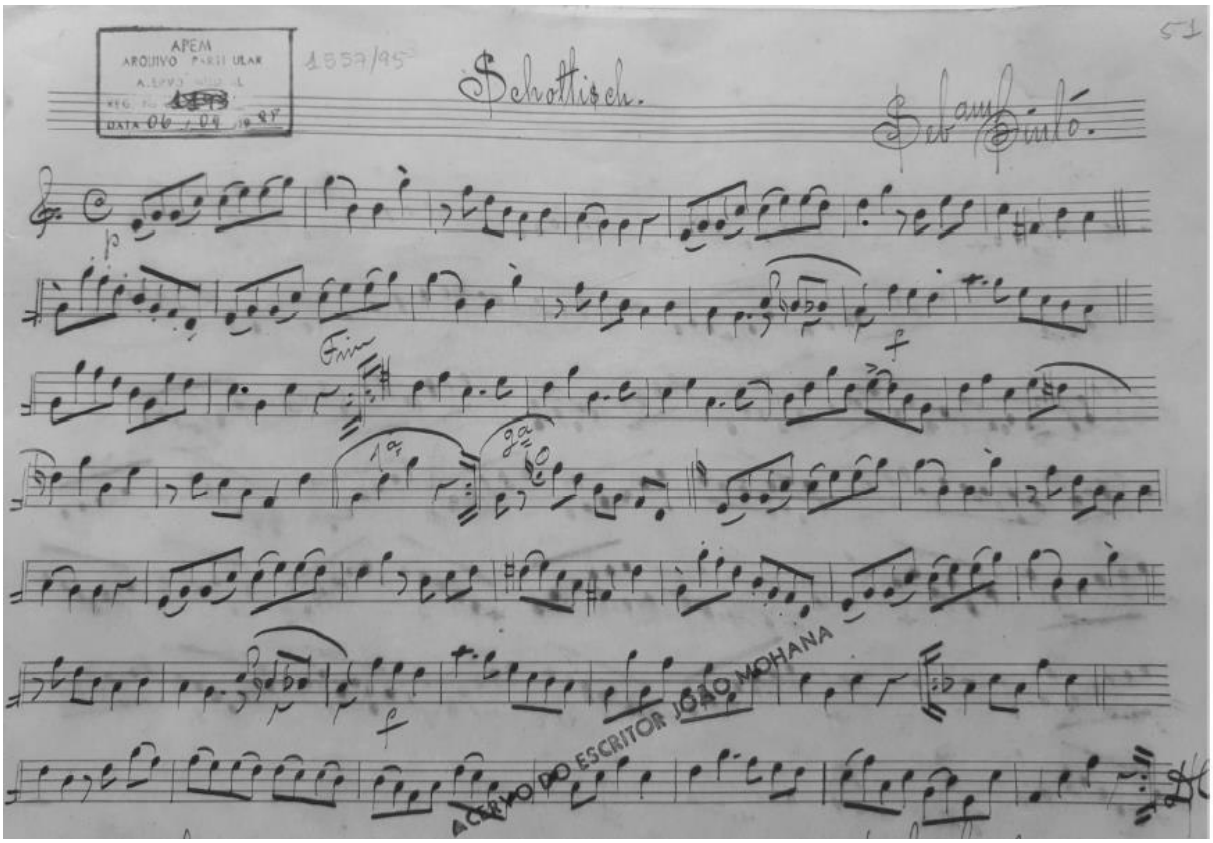


Abb. Schottisch von Sebastião Pinto, Acervo Mohana, Foto Peter Ninaus (PN)

Diese Praxis geht auf Anacleto Medeiros in Rio zurück (Livingston-Isenhour 2005: 69–72), aber auch im Nordosten auf die Nähe zu den US-amerikanischen Militärkapellen oder den im Nordosten stationierten Big Bands.

Diese Unschärfen kann und will man in der musikalischen Praxis nicht ändern. Gibt es doch bei den nationalen Vorbildern sehr berühmte gesungene Interpretationen vom Choro *Tico tico no Fubá*, die auch als Samba interpretierbar sind, aber auch der übliche Gesang beim Samba wird nicht als ungewöhnlich empfunden. So gibt es die Nähe zur Salonmusik, zum Gesang und die Tradition, Choro mit Bläsern zu interpretieren.

Das erste Stück, das die Bezeichnung Choro trägt, stammt aus dem Jahr 1889 und war *Só no choro* von Chiquinha [Francisca] Gonzaga. Stücke, die davor geschrieben wurden, aber auch noch viel später, wurden als Polka bezeichnet. Jedes Stück kann als Choro interpretiert werden. So wird beispielsweise eine Mazurka zu einem Mazurka-Choro. (Livingston-Isenhour 2005: 66) Joaquim Antônio da Silva Callado (1848–1880) gilt mit seiner Gruppe *O Choro de Calado* als *Vater des Choros* (Diniz 2008: Titel des Buches). Hier wird deutlich, dass vor allem aus heutiger Sicht Choro

als Überbegriff zu vielen Genres und Stücken passt oder passen könnte, denn dieser *erste Choro* entstand neun Jahre nach dem Tod Callados.

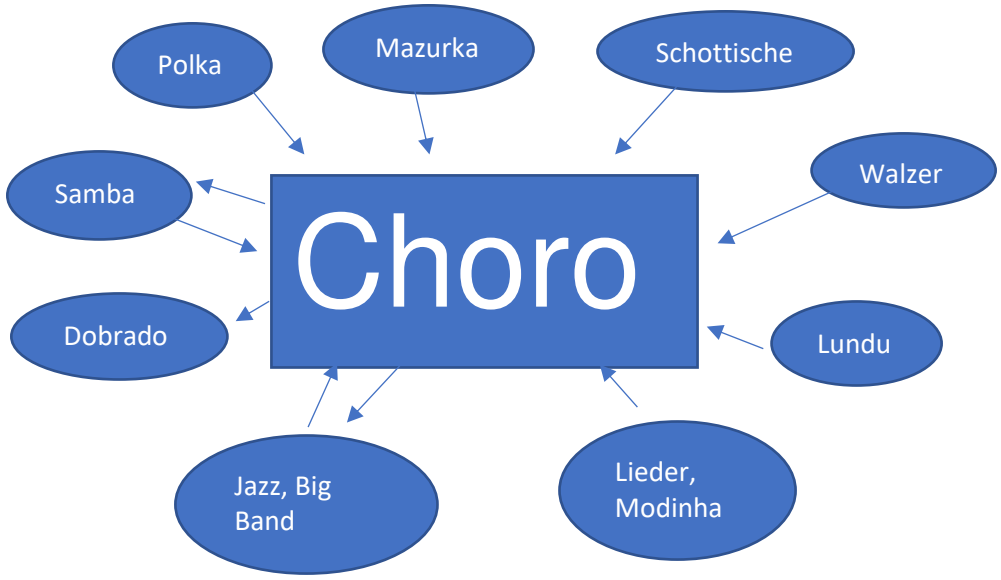


Abb.: PN

Um das Geflecht des Choros aufzulösen, leihe ich mir die Genre-Regeln von Franco Fabbri (1980) aus. Mithilfe seiner Genre-Regeln verdeutlicht sich das Bild um den Choro. Hier fließen neben den musikalischen Merkmalen auch die außermusikalischen Merkmale ein. Beim Lesen von Fabbri fallen Ähnlichkeiten mit dem Modell der Patchworkidentität auf. Da die Genre-Regeln von Fabbri eine musikalische Anwendung darstellen, können einige seiner Kategorien später im Patchwork (Keupp 2005) aufgenommen werden. Der Knackpunkt hierbei ist, dass eine musikalische Identität mit einem musikalischen Genre gleichgesetzt werden muss. Das würde bedeuten, dass Choro mehr eine Identität als ein Genre ist. Die folgende Grafik versucht, diese Regeln plakativ zu adaptieren. Die formale und technische Regel beschreiben das Was: die musikalische Struktur und die Besetzung. Die semiotische Regel zeigt Gesten beziehungsweise den Text und die narrativen Codes dieser Musik. Die Regel der Kommunikationscodes beschreibt unter anderem die Zuschauerbeteiligung, das Wo: gestische Codes und Kleidungscodes. Die Verhaltenscodes haben keine Unterkategorien. Die sozialen und ideologischen Konventionen können in politische Überzeugungen und Aussagen der Musik unterteilt werden. Der ökonomische Aspekt wird durch die Regel der wirtschaftlichen und juristischen Konventionen beschrieben, wo Urheberrechte, Verteilung, Gagen und vieles mehr beschrieben werden. Mithilfe dieser Unterteilungen soll die Notwendigkeit einer Differenzierung des Choro-Begriffs gezeigt werden.

Abb. PN

Die Grafik zeigt beispielhaft, wie sich Choro in Rio als Genre manifestiert. Dies ist keine Anwendung Fabbris auf den Choro, sondern vielmehr hier in der Einleitung eine Erklärung für die Problematik der Begrifflichkeit innerhalb dieses musikalischen Phänomens. Am Schluss dieser Arbeit werden die Kategorien Franco Fabbris mit dem Modell Heiner Keupps als Erklärungsmodelle für Choro gegenübergestellt und adaptiert. Choro wird oft als *música* oder *gênero* bezeichnet. Diese begriffliche Unschärfe, aus deutschsprachiger Sicht, führt immer wieder zu Missverständnissen, denn der Begriff *Musiken* entspricht nicht dem portugiesischen *músicas*,

so wie *gênero* nur der Ausdruck für eine Art von Musik ist. Somit kann Choro als Bezeichnung für sein Umfeld und seinen Zweck stehen und sich vom Choro-Ideal weit entfernen. Als Musik eines kleinstrukturierten Umfeldes können sich viele individuelle Merkmale herausbilden. Diese kleinen Strukturen zu erreichen, stellte in der vorliegenden Arbeit eine große Herausforderung dar. So werden alle Teilaspekte, die zum Begriff Choro gehören, in den folgenden Kapiteln abgehandelt und zum Schluss wieder zusammengefügt.

1.5 Forschungsprobleme (kleines Feld, privat, wandelnd)

Wie in der Einleitung erwähnt, gestaltet sich die Auffindbarkeit der Gruppen und MusikerInnen, die Choro spielen, relativ schwierig. Die MusikerInnen, die von den Gagen leben müssen, ziehen Lokale und Bühnen mit mehr Publikum vor, weil dort oft auch besser bezahlt wird. Wenn es um Gruppen geht, die sich als befreundete Musiker, als Club oder privat treffen, bleiben diese Gruppen und Personenkreise unter sich und vermeiden es eher, Publikum zu haben. Man spielt für sich und zum Spaß, aber nicht wegen des Publikums oder für Geld. Publikum kann dann auch als störend empfunden werden, wenn die Musik der absolute Mittelpunkt des Treffens wird. Man spielt auch freier, kreativer oder probiert Neues.

Die ständig wechselnden Lokale, wo Choro gespielt wird, stellen auch eine Herausforderung dar. Als Insider erhält man diese Informationen als Aviso oder direkt als Einladung. Manchmal wird man aktiv zum Mitspiel eingeladen. Durch die unterschiedlichen Lokale ändern sich auch die Spielweisen deutlich. Es kann auch sein, dass ein Auftraggeber ein bestimmtes Repertoire vorzieht oder benachbarte Musiker in der Manier einer Roda anlocken will.

So stellt sich der Choro als Tradition anders dar als Choro in der Öffentlichkeit. Um sich ein Bild vom Choro zu machen, wie er als traditionelle Musik gespielt wird, bedarf es eines Verständnisses der Art, wie Choro für andere gespielt wird. Wenn Musiker nur für sich ohne Zuhörerschaft und ohne Aufnahmegerät spielen, werden die typischen Merkmale des Choros Maranhense deutlicher. Eine Analyse von Aufnahmen wird immer ein anderes Bild wiedergeben, als dies in einer privaten Roda der Fall ist. Choro-Untersuchungen, die in der wissenschaftlichen Literatur zu finden sind, stützen sich meist auf Aufnahmen von organisierten Rodas oder auf Studio-Aufnahmen. In São Luis ändern sich beim bloßen Anblick einer Kamera oder eines Aufnahmegerätes die

Ausführungen der Stücke. Die MusikerInnen sind bemüht, exakt zu spielen, brasilianische Phrasierungen[48] zu vermeiden und im arranjo[49] zu bleiben.

So kann auch erklärt werden, warum CD-Aufnahmen von Choros oft ähnlich sind oder sogar Ähnlichkeiten mit Noten-Ausgaben des Casa de Choro in Rio de Janeiro besitzen. Diese Vergleiche sind ein Teil der Methoden.

1.6 Methoden

Die Methoden, die zur Durchführung dieser Arbeit verwendet wurden, stammen aus der Ethnomusikologie. Als Quereinsteiger und mit dem Hintergrund als Musikpsychologe habe ich versucht, das Thema explorativ und unvoreingenommen zu erforschen.

Als Abgrenzung zu anderen Disziplinen, die sich auch mit Choro beschäftigen, muss festgehalten werden, dass es sich bei dieser Forschung um eine durchaus europäische Betrachtungsweise auf ein brasilianisches Thema handelt. So versteht sich diese Forschung im Kontext brasilianischer Musikwissenschaft. In Brasilien ist es üblich, Musik, wie auch den Fußball, als soziologisches Phänomen[50] zu beschreiben und in einen historisch-kulturwissenschaftlichen Kontext zu bringen. Dahinter entstehen Diskussionen über Kolonialgeschichte, Kolonialpolitik, Integration, Assimilation, Gegenwartspolitik bis hin zur Ökonomie. Darum versucht diese Arbeit, mit ethnomusikologischen Ansätzen einen anderen Blickwinkel auf den Choro zu gewähren, die innermusikalischen Aspekte zu untersuchen und die lebendige Tradition des Choros in Maranhão zu zeigen.

Der Zugang zum Forschungsfeld geschah über drei Phasen: Die erste Phase war das Kennenlernen der Choro-Literatur, die auch in Europa bekannt ist. Zu diesen Stücken gehört das Stück *Tico-Tico no Fubá* von Zequinha de Abreu aus dem Jahr 1917, das in vielen Stilen und Varianten interpretiert wird. Die Faszination dieser Choro-Literatur ist für mich als Klarinettist besonders gegeben, denn eines der wichtigsten Solo-Instrumente ist die Klarinette der Chorogruppen. Zu dieser ersten Phase gehörte das Spielen und das Hören vorhandener Literatur. Die zweite Phase ergab sich zufällig:

[48] Brasilianische Phrasierungen sind ein Verschleppen von Tönen, eine Art Agogik, die gerne mit Swing verglichen wird, aber weder die Regel innerhalb eines Stückes ist noch eine gewisse Regelmäßigkeit besitzt.
[49] Arranjo bezeichnet eine ausgemachte Spielabfolge der Teile, Improvisationen und Besetzungen.
[50] Wie zum Beispiel: Cerboncini Fernandes, Dmitri 2012.

das Wo wurde São Luís und das Was wurde der Choro Maranhense. In diese Phase fielen auch ein Kennenlernen der Region und ein Vorfühlen, ob dort Forschung möglich wäre.

Durch Dr. Thomas Kupsch hatte ich die Möglichkeit, im EMEM Kontakt mit Nonato Soeiro Oliveira und Zezé aufzunehmen. Methodisch wurde hier allerdings klar, dass die Forschung in portugiesischer Sprache durchzuführen sein würde, denn niemand, den ich dort angetroffen hatte, konnte eine Fremdsprache.

In dieser Phase begann ich mit Materialsammlungen in São Luís (Caderno Choro Maranhenses von Zezé) und Literaturankäufen im Casa de Choro[51] in Rio de Janeiro. Mit diesen Materialien konnte ich einen ersten Eindruck der Literatur gewinnen und merkte bald, dass die Choros aus Maranhão meist schwieriger zu spielen waren als die Choros, die ich in Rio de Janeiro gekauft hatte. In dieser Vorbereitungsphase kam noch ein Portugiesischkurs an der Universität Graz für Romanistik-Studenten hinzu, die Portugiesisch als Zweitsprache studieren möchten.

Die dritte Phase war die eigentliche Feldforschung in São Luís, die so vorbereitet wurde, dass je nach Datenlage auch Feldforschungen im ganzen Bundesstaat von Maranhão möglich gewesen wären. Den entscheidenden Kontakt für den Zugang zur Choroszene war João Neto, den Thomas Kupsch als Kollegen in der UEMA und Chorista durch Zufall kennengelernt hatte. Ohne ihn hätte ich keinen direkten Zugang zu den Chorogruppen erhalten, die ich ab der Ankunft beforschen konnte. Diese dritte Phase beinhaltete passive Beobachtung, teilnehmende Beobachtung und Recherche im Archiv des Bundesstaates Maranhão. Da sich die Ausführung je nach Publikum ändert, wie in der Analyse beschrieben wird, ist es notwendig, als Musiker in einer Chorogruppe mitzuspielen, wo das freie Spiel und die Improvisation bei informellen Treffen gepflegt werden. Nur wenn sich MusikerInnen in ihrer vertrauten Umgebung befinden, ohne fremde Beobachter zu haben, kommen die besonderen Spielarten, Varianten und Eigenheiten von Maranhão zum Vorschein. Als lernender Schüler des Choro-Programms der Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM) und der daraus herausgekoppelten Núcleo de Choro, eine Chorogruppe des EMEM, gaben mir eine Position, in der ich lernend zuhören konnte, Fragen stellen durfte und mit meiner Computer-Notensatzkenntnis die Gruppe bereichern konnte. Anlässlich der teilnehmenden Beobachtung bei der Gruppe von Nivaldo Santos[52] war dies noch einfacher, denn ich durfte einfach mitspielen, weil ich auf die Gage verzichtete.

[51] Instituto Casa do Choro, Rua da Carioca 38 – Centro, Rio de Janeiro, RJ
[52] Nivaldo Santos (geboren am 3. April 1968) ist der Leiter und Organisator der Gruppe, die als *Samba de gente bamba* vor allem Samba spielt.

Auch als Teil des Núcleo de Choro konnte ich leichter bei Auftritten oder Rodas zuhören, weil ich als Lernender willkommen war. Ein Teil dieser dritten Phase war die Sichtung von Choro-Materialien im Acervo Mohana[53]. Durch Hartnäckigkeit konnte ich einige alte Choros von Sebastiao Pinto dokumentieren und auffinden, die sogar als verschollen galten. Diese wurden vor Ort fotografiert und mit dem aktuellen (bekannten) Repertoire verglichen. Dies wäre aber eine völlig andere, gesonderte Aufgabe, sodass darüber nur elementar in dieser Arbeit berichtet werden kann.

Generell handelt es sich beim Choro-Repertoire in Maranhão um mündliche Traditionen. Oft werden auch neue Kompositionen nach Gehör einstudiert. Notizen oder Noten sind die Ausnahme, der persönlichen Interpretation kommt besondere Bedeutung zu. Begleitung und Kontrabass sind abhängig von der Virtuosität der Ausführenden.

Um einen Vergleich mit der bestehenden Literatur über Choro (in Rio und São Paulo) anstellen zu können, sind auszugsweise Transkriptionen notwendig. Diese sollen punktuell die typischen Eigenheiten der Mittelstimmen und die Ausführungen in der Melodie-Stimme aufzeigen und dienen der grafischen Überprüfbarkeit der Behauptungen und Thesen.

Der letzte Arbeitsschritt ist die Sammlung von Noten und Veröffentlichungen im Bereich Choro Maranhense. Diese wurden kategorisiert und auf regionale Besonderheiten analysiert. Dieser Teil nimmt eine Sonderstellung inmitten einer fast ausschließlich mündlich tradierten oder auch improvisierten Spielpraxis ein. Innerhalb dieser Praxis sind ein punktuelles Aufzeichnen und Dokumentieren nur als Andeutungen der Diversität dieser lebendigen und heterogenen Ausführungen des Choros in Maranhão zu sehen.

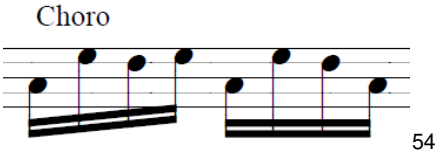
Diese wenigen (ersten) Noten des gegenwärtigen Choros in Maranhão stammen von Zezé Alves (Alves 2012), der diese nicht als Transkriptionen mit ihren Besonderheiten aufschreibt, sondern als vereinfachte, oft praxisfremde, jedoch unterrichtstaugliche Lehrmaterialien erstellt, damit der lokale Choro am EMEM unterrichtet werden kann. Die Abweichungen in der Spielpraxis sind in den von mir erstellten Noten und Materialien dokumentiert. Eine zu genaue Niederschrift aller Besonderheiten würde die Freiheit der Interpretation, die ein Markenzeichen des Choros Maranhense ist, so weit einschränken, dass eine exemplarisch konservierte Version eines Stückes zum Standard wird. Die Choro-Versionen, die als Familienmusik gespielt werden, werden aus dieser Tradition heraus ohne Noten gespielt und leben von der Spontaneität, die es nur in Rodas

[53] Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM), Sammlung *Acervo João Mohana*

gibt. Der pädagogische Ansatz, dass jungen MusikerInnen dieses Genre eröffnet wird, verlangt hingegen eine Verschriftlichung des Choros Maranhense.

Um die Rhythmik und Akzentuierungen vergleichbar zu machen, wurden die Beispiele aus der Literatur in ein numerisches System übersetzt. Beispiele:

Notation:



[54]

Betonungen:

> . . . > . . >

Schlag-Notation: (X = tiefer Schlag mit Daumen, * = Schlag mit Fingerspitzen oder Ballen)

X * * * X * * X

Akzente: 1 betont, **1** stark betont

1 . . . 5 . . 8

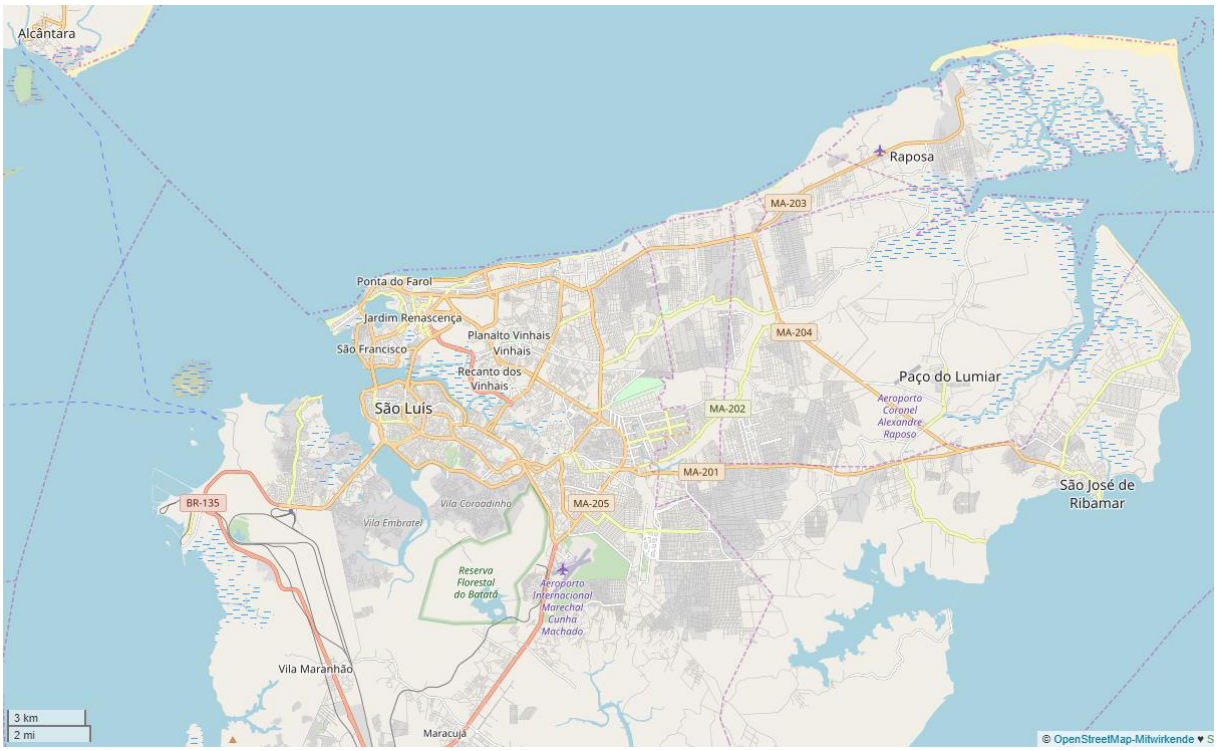
1 . . . 5 . . 8

Numerisch:

(1, 5, 8)

[54] Abb.: Choro-Schlag, Notation nach einer Unterrichtsskizze von Nonato Soeiro Oliveira (Nonatinho), Grafik PN

2. São Luís, Maranhão und der Choro (Verortung, Identität)



Die Abbildung zeigt den Großraum von São Luís mit dem Hafen von Alcântara auf der anderen Seite der Bucht. Dieser Teil um São Luís wird auch als „(da) Ilha“ bezeichnet. Quelle Karte OpenStreetMap[55]

Die Bezeichnung *Choro Maranhense* ist die gängige Bezeichnung einer Musiktradition im Bundesstaat Maranhão. Im Begriff stecken zwei Eigenschaften: 1. *Choro*, aus dem sich viele populäre Musikstile Brasiliens ableiten lassen, er ist also ein gesamtbrasilianisches Phänomen, und 2. *Maranhense*[56] ist eine Bezeichnung für die Identität des Nordostens. Carvalho Sobrinho (2010: 49) berichtet über eine „Aula Noturna de Música do Maranhão“ im Jahr 1902, was darauf schließen lässt, dass es schon immer ein zumindest lokales Bewusstsein für Musik und Kompositionen im Bundesstaat gab. Auch die Chorografia von Jansen (1901) verweist auf das Bewusstsein einer Choro-Tradition in Maranhão zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

[55] Die Karten stammen generell aus dem Open-Source-Material von OpenStreetMap
[56] von Maranhão, aus Maranhão oder Bewohner von Maranhão

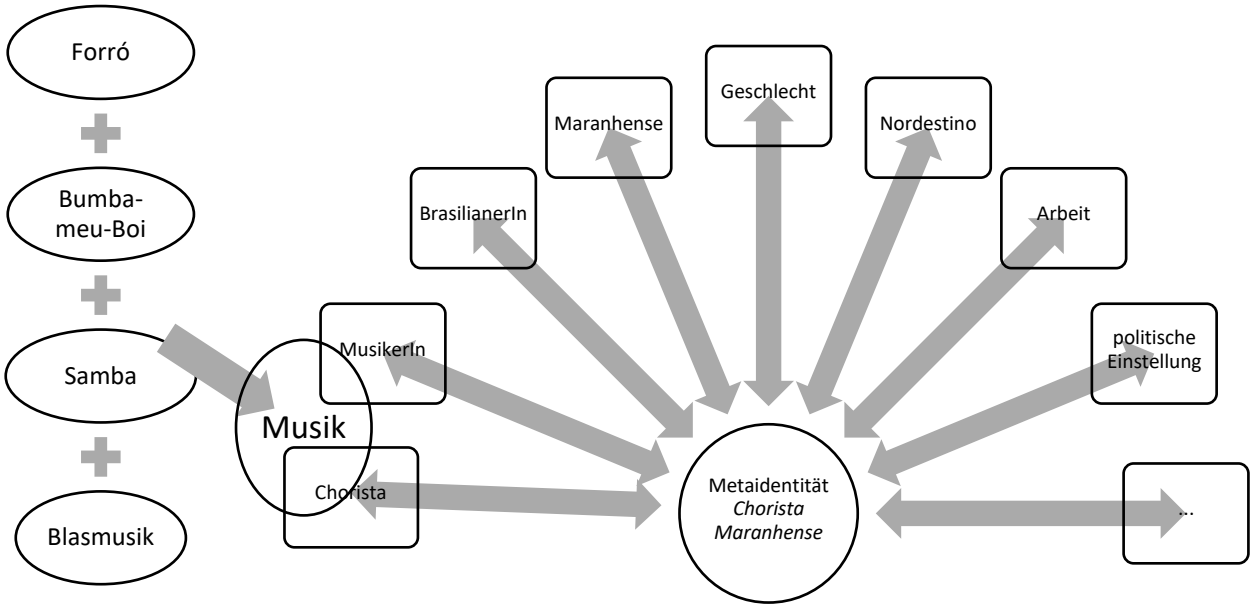


Abb.:PN

Die Identität des Choros *Maranhense* kann hier als *Patchworkidentität* nach Heiner Keupp (Keupp 2005) angenommen werden und am Beispiel *Chorista Maranhense* gezeigt werden.

Die persönliche Ebene kann mit folgenden Bezeichnungen umschrieben werden: „Ich bin Chorista." Ich bin als MusikerIn nebenberuflich tätig. Als AbsolventIn des EMEM und/oder einer Universität habe ich ein gutes Niveau am Instrument. Meine Verwandten haben schon Choro gespielt. Mein Instrument ist die Flöte, Violão 7-cordas, Cavaquinho oder Bandolim, …

In der gesellschaftlichen Ebene bin ich AkademikerIn oder z. B. aus der Baubranche. Als Teil der (kleinen) Mittelschicht bin ich relativ finanziell gesichert. Mein Horizont reicht über das Bairro (Viertel) hinaus, denn ich habe den Bundesstaat, wenn nicht das Land, schon einmal reisend verlassen. Musik ist ein fixer Bestandteil meines Alltags und ich bin Mitglied einer Musikgruppe (Chorogruppe).[57]

Gefragt in der lokalen Ebene bin ich aus São Luís, *Ludovicense* (Einwohner der Stadt São Luís), *da ihla* (von der Insel, São Luís ist auf einer Insel), oder aus Ribamar[58], beziehungsweise bin ich

[57] Diese Eigenschaften stehen stellvertretend für die demografischen Merkmale der Choristas in São Luís und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Diese Angabe dienen zur anonymisierten Darstellung persönlicher Daten. Ein Versuch, diese Daten mittels Fragebogen systematisch zu erheben, ist an der mangelnden Teilnehmerzahl gescheitert.

[58] Eine kleine Stadt im Nordosten der Insel.

vom *Interior* (Hinterland) hergezogen und arbeite hier. Ich lebe die lokalen Gepflogenheiten und trinke mehr oder weniger gern *Tiquira* (Maniokschnaps).[59]

Auf regionaler Ebene ist meine Bezeichnung Maranhense, Nordestino(a) und bin stolz auf die Fahne von Maranhão. Die Rhythmen und Klänge von Frevo oder Bumba-meu-Boi sind mir lieber als Samba, als Musiker verwende ich die Agogô kaum (nie).[60]

National gesehen bin ich BrasilianerIn, ich mag Fußball, Pelé ist für mich der beste Fußballer aller Zeiten und nicht Maradona, ich lebe den Karneval, meine Lieblingsspeise ist Feijoada, wohne im besten südamerikanischen Land und bin kein Latino.[61]

Diese Zusammenfassung von Aussagen von MusikerInnen aus São Luís soll zeigen, dass es kein Widerspruch sein muss, wenn man sich nach Autonomia Maranhense sehnt und trotzdem BrasilianerIn bleibt. Identität aus sprachwissenschaftlicher Sicht kann hier synchron mit dem Begriff Selbstbewusstsein verglichen werden; aus diachroner Sicht ist der Begriff Identity (*identidade*) sinnverwandt mit dem Ausdruck culture (*cultura*). In der Gegenwart verankert sehen sich die EinwohnerInnen der Region stärker mit den Begriffen *maranhense* und *nordestina* verbunden, wobei im historischen Kontext *Brasil* dominiert. Die *cultural identity* überwiegt im Sinn der Identifizierung mit der brasilianischen Nation, Kultur und dem Sport. Diese brasilianische Kultur zu leben, bedeutet, sich als BrasilianerIn zu identifizieren. Dennoch gibt es das Selbstbewusstsein, ein Bewusstsein für die Andersartigkeit, die zur Stärke im geschlossenen Umfeld wird und im vor allem privaten Raum zulässt, *Maranhense* und *Nordestino* zu sein.

Wie Daniel Cerqueira in einer Vorlesung am 23.3.2017 über die Musikgeschichte von Maranhão ausgeführt hat, ist die Frage nach dem Ursprung einer brasilianischen Musik nicht in geografischen oder in begrifflichen Interpretationen zu suchen, sondern in den Fakten einer Entwicklung. Mit dieser Darstellung der Gleichzeitigkeit einer Entstehung unterschiedlicher brasilianischer Stile in allen Regionen entzieht sich Cerqueira dem emotional geführten Diskurs der Vorherrschaft einer Region.

Wenn von der Entstehung einer brasilianischen Musik die Rede ist, dann müssen einige Fakten zurechtgerückt werden. Das Bild von Brasilien in der Gegenwart ist ein Staat mit einem

---

[59] Auch hier sind die Angaben aus persönlichen Gesprächen und sind auch in der Chorografia von Ricarte Almeida Santos (Santos 2018 c) zu finden.

[60] Diese Aussagen erhielt ich in einer Diskussion mit meinen Musikerkollegen während eines Sambanachmittags. Mir war dort aufgefallen, dass der Agogô nie verwendet wurde, aber immer spielbereit war. Der Frevo-Schlag auf der kleinen Trommel hatte immer einen stimmungsaufheizenden Effekt.

[61] Im Smalltalk über Fußball wurde ich öfter gefragt, wer der beste Fußballer aller Zeiten sei. Da ich die Begeisterung für Fußball nicht wirklich teile, war ich beim ersten Mal überfordert, aber vermutete eine Loyalitätsfrage dahinter. Die Antwort muss immer Brasilien und Pelé sein. Dieses Abgrenzen entsteht auch zwischen den portugiesischsprachigen und spanischsprachigen SüdamerikanerInnen. Darum sind die Begriffe wie Lateinamerika (América Latina) oft problematisch im Sprachgebrauch mit BrasilianerInnen.

wirtschaftlichen und kulturellen Zentrum im Südosten des Landes. Rio de Janeiro und São Paulo überragen hier in ihrer Strahlkraft den Rest dieses fünftgrößten Landes der Welt. Die heutige Verkehrssituation lässt den Brasilien-Touristen in Rio de Janeiro, São Paulo oder maximal in Fortaleza ankommen. Die Wirtschaft findet auch die anderen Regionen und verformt diese mit Soja, Palmölplantagen und Staudammprojekten. Dabei haben gerade diese Regionen oft eine lange und vor allem bemerkenswerte Kultur und Tradition.

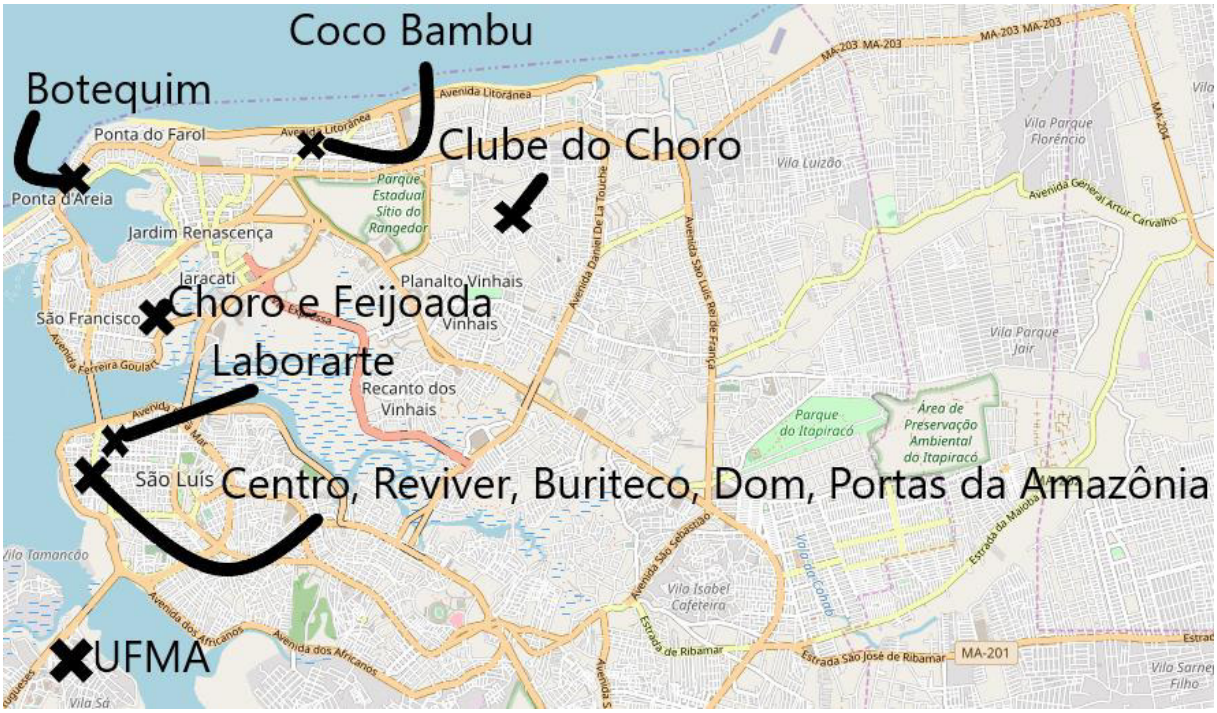
Die Musik, der Handel und andere Einflüsse erreichten vor der Verdrängung durch den Flugverkehr das brasilianische Territorium vom Nordosten her. Die Küstenstädte wie Belém[62] oder São Luís waren die ersten Anlaufziele, bevor man weiter zu den blühenden Städten, wie z. B. Manaus[63], weiterreiste. Rio war natürlich das politische Zentrum, bewusst weit weg von den Querelen in Europa gewählt worden. Dennoch war es mit dem damaligen Hauptverkehrsmittel, dem Schiff, noch ein weiter Weg vom Nordosten nach Süden. Diese ersten Anlaufplätze waren wohlhabende Niederlassungen des Handels mit Geld und Sinn für Kultur. Die Verbundenheit mit Frankreich, die São Luís besitzt, prägte die Entwicklung der Stadt und die Kunst. Man schickte seine Kinder nach Paris zum Studium, wo man mit Offenbach und Chopin in Berührung kam (Silva 2015: 118). Das Instrumentarium war hingegen portugiesisch geprägt. Diesen Einfluss der portugiesischen Kultur findet man immer wieder in den ehemals von Portugiesen besiedelten Gebieten und könnte so als lusofones Merkmal beschrieben werden. So findet man in den Besetzungen die portugiesischen Gitarren, wie Mandolinen und Cavaquinhos.

Das gutbürgerliche Haus besaß ein Klavier, aber die traditionellen portugiesischen Instrumente durften nicht fehlen. Diese Instrumente waren handlich, einfach zu spielen und konnten dadurch überall mitgenommen werden, wohingegen sich das Spiel des Klaviers auf den Salon beschränken musste (Cerqueira 2016: 80f) (Silva 2015: 212f). Einen Faktor in Bezug auf die Instrumente konnte ich während meines Forschungsaufenthalts selbst beobachten: Holzinstrumente sind in der tropischen Umgebung besonders strapaziert. Das Holz meiner Klarinette schwitzte andauernd und wurde niemals wirklich trocken. Die Klaviere, egal ob Flügel oder Pianino, quellen an, die Filze verlieren ihre Härte. Metallinstrumente bzw. Metallteile von Instrumenten werden vom Schweiß und der Luftfeuchtigkeit auch stark angegriffen, werden jedoch nur oberflächlich unschön und bleiben trotzdem spielbar. Dadurch hat sich wahrscheinlich auch die Querflöte durchgesetzt. Eine typische Querflöte wird in dieser Umgebung sehr schnell matt und das Silber ätzt sich weg, aber sie bleibt spielfähig. Blechblasinstrumente sind da noch unempfindlicher. Eine Klarinette aus Holz verändert sich in der tropischen Luftfeuchigkeit sehr schnell. Die Zapfen und Herzen verlieren ihre

[62] Hauptstadt des brasilianischen Bundesstaates Pará (Region Nord), ca. 480 km Luftlinie von São Luís entfernt
[63] Hauptstadt des brasilianischen Bundesstaates Amazonas (Region Nord)

Passfähigkeit und die Klarinettenblätter sind ständig feucht, verlieren die Spannung und werden modrig und morsch. Für weitere Feldforschungen wären Kunststoffinstrumente sehr empfehlenswert.

2.1 Lokalisierung des Choros Maranhense zwischen MPB, (religiöser) Folklore und Klassik



São Luís mit den für die Forschung relevanten Spielorten.[64]

Die nächste Frage im Zuge der Forschungsarbeit war, wo finde ich Choro in Maranhão? Mit dieser Frage bin ich ohne weitere Vorkenntnisse nach São Luís gekommen. Ich wusste vor meiner Ankunft nichts über Lokalitäten und Spielstätten. Zudem hatte ich kaum Kontaktdaten oder Namen. Doch ungefähr zwei Stunden nach Erreichen des Hotels wurde ich von João[65] angerufen und eingeladen, mich mit ihm im Hinterhof meines Hotels zu treffen. So trafen wir uns beim Hintereingang des Gebäudes und durch Zurufen wurde uns geöffnet. Schon war ich mitten in meiner Forschung und wurde Teil der Besonderheit dieser Musizierpraxis. Hier musste man

[64] Quelle OpenSteetMap mit Ergänzungen von PN.
[65] Raimundo João Matos Costa Neto, Flötist und Lehrer an der UEMA. Sein Vorname Raimundo wird, um Verwechslungen mit anderen Musikern zu vermeiden, nicht verwendet. João wird oft nur Neto genannt.

bekannt sein, kein zufälliger Bewohner und schon gar nicht ein *Gringo*[66]. Ich war nach der Anreise sehr müde, mit meinem frisch erlernten Portugiesisch konnte ich nur Brocken verstehen und war auf Gesten und meine freie Interpretation angewiesen. Ich nutzte diese ersten Stunden, die sich bis in den Morgen erstrecken sollten, um die MusikerInnen und das Publikum zu beobachten. An diesem ersten Abend versuchte ich nur, mich anzupassen, und lauschte dieser Musik, die sich grundsätzlich vom Choro unterschied, den ich in Rio[67] oder in Vitória[68] gehört hatte. Es wurden andere Instrumente gespielt, vor allem andere Rhythmusinstrumente, die dementsprechend andere Rhythmen und Figuren erschufen. Aber das, was mich am meisten irritiere, war die kontinuierliche Unordnung. Die überraschende Aktion Joãos führte leider dazu, dass ich an diesem ersten, spannenden Abend mitten im „Carnaval" nicht aufzeichnen konnte. Der Flötist João [Costa Neto] wurde mein Hauptkontakt und auch mein Schlüssel zu dieser Praxis. Der Abend wurde für die Besucher immer ausgelassener[69], einige Gäste verschwanden nach Erreichen ihres Limits. Mein Ziel war, dass ich in dieser Umgebung einen klaren Kopf behalten wollte, um Kontakte zu knüpfen. Die musikalische Situation glich einer stürmischen See. Ein Überschlagen von Höhepunkten und immer intensiver werdender Rhythmik vermittelten eine Karnevalsstimmung der anderen Art. Aus der Musik wurde nie Samba oder Pagode, kam dem aber sehr nah[70]. Der Perkussionist bremste[71], um bei Choro zu bleiben. So verging der Abend, an dem ich auch beobachtet wurde. Eine gewisse Reserviertheit gegenüber mit als Fremdem war spürbar. Es ist aber eher ein Abtasten, ob der Eindringling mit guten oder schlechten Absichten kommt, und kein Ausgrenzen. Einige dieser MusikerInnen und BesucherInnen würde ich noch öfter sehen, entweder wieder als BesucherInnen oder gar selbst als MusikerInnen. Viele ignorierten meine Anwesenheit über Wochen bis zum wichtigen Radioauftritt, wo ich dann als *Gringo do Choro* spielte. Choro ist Hinterhofmusik und damit eine Musik, die gefunden werden will.

Es ist wichtig, nicht als *Gringo*[72] in Erscheinung zu treten. Das wahre Umfeld und die Musizierpraxis bleiben verborgen, wenn man nicht versucht, ein Teil des Ganzen zu werden.

---

[66] Fremder
[67] Rio de Janeiro, RJ
[68] Hauptstadt des brasilianischen Bundesstaates Espírito Santo (ES) nördlich von Rio de Janeiro
[69] Während des Karnevals wird ausgelassen gefeiert und getrunken. Man nutzt jede Gelegenheit, um sich zu betrinken.
[70] Choro-sambado
[71] Choro hat meist ein Tempo zwischen 80 und 100 (Viertelnote) Schläge pro Minute. Samba ist um einiges schneller.
[72] Gringo = Fremder ohne negative Konnotation

João hat Ansehen und knüpft wichtige Kontakte. Auch Nonato Soeiro Oliveira[73], den ich schon seit meinem Besuch 2016 kannte, ist wichtig. Ich spielte ab Anfang März 2017 im Núcleo do Choro, der an der EMEM probt, mit und konnte so diese Musik praktisch erforschen. In der Musikschule des Staates Maranhão (EMEM) traf ich noch andere Musikerpersönlichkeiten. Auch die Klarinette öffnete Türen, denn als Musiker konnte und durfte ich in einer Roda mitmachen. Die Stücke sind nicht ganz leicht, die Tonarten liegen für B-Klarinette nicht ideal, auch ist die Klarinette mit deutschen Griffsystem nicht besonders gut für diese Musik geeignet.

Das Problem der Spontanität zeigt sich in der Kurzfristigkeit von Einladungen zu Proben und Veranstaltungen. Eine Woche nach dem Karneval am Montag startete die TeilnehmerInnen-Beobachtung im EMEM. Ich erfuhr, dass ich am Nachmittag zu einer Probe (Núcleo) und am nächsten Tag zu einer Aufführung (als aktiver Teilnehmer) eingeladen war. Der Perkussionist Professor Nonato Soeiro Oliveira (Nonatinho) würde die Probe leiten. Beide Termine begannen um 17:00 Uhr. Ich wollte nicht als Gringo auffallen. Die Sicherheitsbedenken gehörten auch dazu, weil ich hier in der Gegend nicht als Musiker mit Instrument auffallen wollte. Das EMEM war um die Ecke. Ich verpackte immer alles im Rucksack, sodass ich so aussah wie die Studenten in der Gegend. Später würde ich dann immer das T-Shirt des Núcleos tragen und damit nicht mehr als Ausländer auffallen. Sicherheit ist in dieser Stadt einer der wichtigsten Aspekte, bevor man nur einen Schritt aus dem Haus wagt.

Dieses Verbergen, dass man MusikerIn ist, und das Mistrauen gegenüber anderen Personen auf der Straße benötigen viel Kenntnis, damit man in einen vertrauten Kreis der Choro-Szene eintauchen kann. Genau hier beginnt die Realität, warum der Choro Maranhense sich so abgeschlossen entwickelt und gehalten hat.

Choro ist mit wenigen Ausnahmen eine Musik, die im Inneren von Häusern oder Innenhöfen gespielt wird. Dies grenzt ihn zu anderen Traditionen ab, wie z. B. Bumba-meu-Boi. Choro ist eine Musik des späteren Abends, während die anderen Traditionen früher aufgeführt werden. Dadurch gibt es auch Berührungspunkte zwischen ihnen.

[73] Auch Nonatinho (dim. von Nonato), Lehrer am EMEM

2.2 Nähe zwischen Choro, Tambor-de-Crioula und Bumba-meu-Boi

In der historischen Altstadt befindet sich der Praça São Benedito, der im touristischen Zentrum liegt. Hier gibt es viele Lokale, und er liegt auf dem Weg zur Kathedrale. Es ist ein Gebiet der Bumba-meu-Boi-Aufführungen, aber der Ort mit der kleinen Kapelle des heiligen Benedito ist ein Platz für die (religiösen) Aufführungen der Tambor-de-Crioula (Die Schreibweise weicht ab). Die Instrumente müssen als Ritualinstrumente im sakralen Raum aufbewahrt werden, weshalb die Gruppen in unmittelbarer Nähe der Kapelle spielen. Die Kapelle des heiligen Benedito, die umliegenden Restaurants und der nett gestaltete Platz bilden dafür ein einladendes Ambiente. Üblicherweise wird hier abends gespielt. Im Umfeld gibt es Sozialwohnungen des Bundesstaates.

Abb. Tambor de Crioula am Platz São Benedito, Foto PN

An diesem Platz kann man mehrere Schnittpunkte eines unteilbaren Bildes der Musiktradition von Maranhão erleben. Tambor hat eine Breitenwirkung, es gibt viel mehr TeilnehmerInnen und diese Tradition findet auf (speziellen) öffentlichen Plätzen statt. Tambor versteht sich weniger als Folklore, sondern mehr als religiöses Zeremoniell, mit Ritualen für jede Lebenslage von der

Geburt bis zum Tod. Dazu ist er eine kreolische Tradition, die keine Modernisierung erkennen lässt. Trotzdem besteht eine Verbindung zu anderen Traditionen und musikalischen Praxen. Beispielsweise spielt der Flötist Gabriel auch Tambor. Es gibt also keine Unvereinbarkeit zwischen dem scheinbar religionsfremden Choro und dem tief religiösen Tambor. Auf musikalischer Ebene sind es die polyrhythmischen Elemente[74] und auch (teilweise) MusikerInnen, die als gemeinsame Nenner diese beiden musikalischen Elemente miteinander verbinden.

Auch Tambor, wie Tambor-de-Crioula verkürzt genannt wird, hat eine Nähe zu Bumba-meu-Boi. Die musikalische Mehrschichtigkeit der Polyrhythmik, der religiöse Inhalt oder der Matraca, der auf den Trommelzargen geschlagen wird, sind Ähnlichkeiten, die sich so durch die gesamte Musiklandschaft der Region ziehen. Dies wurde mir bei einem Konzert in einer ganz anderen Musikrichtung bewusst. Am 2. Februar 2019 war ich bei einem Rock-Konzert im *Velho John* in São Luís. Dort spielte die Band ihr Programm mit eigenen Stücken. Eines dieser Stücke wurde mit Matracas und Matracarhythmus gespielt. Die Reaktion des Publikums war interessant, denn diese Imitation vermochte die Stimmung bedeutend zu steigern.

So können diese Elemente als typisch für *da Ilha* (von der Insel São Luís, offiziell Upaon-Açu[75]) gelten. Auch hier werden die starken Vermischungen wieder sichtbar. Nicht nur in der Nomenklatur finden sich immer wieder Elemente aus den indigenen Sprachen, sondern auch in der Rhythmik vermischen sich hier in der Region viele Elemente. Auch wenn im normalen Leben diese Vermischung nicht so einfach geschieht und es viel Diskriminierung gibt, harmonieren diese in der Musik und Folklore Maranhãos sehr gut.

Da Choro neben der familiären Tradition auch an der Escola de Música unterrichtet wird, hat er für angehende BerufsmusikerInnen eine größere Bedeutung.

[74] viele 2-gegen-3rhythmen oder auch komplexer

[75] *Upaon-Açu* bedeutet *große Insel* in der Sprache des Tupi-Guarani-Volkes der Tremembés. Constituição do Estado do Maranhão: Art. 8º – "A cidade de São Luís, na ilha de Upaon-Açu, é a capital do Estado".

2.3 EMEM, klassische Musik, Orchester und der Beruf des/der MusikerIn

Ein öffentlicher Kurs (Vortragsreihe) zur Musikgeschichte von Maranhão, der am 23. und 24. März im Saal der EMEM in Kooperation mit der UFMA stattfand, war wiederum eine Möglichkeit, mit den Musikliebhabern der Stadt in Kontakt zu treten. Salonmusik und im Speziellen der Choro (antigo) spielen eine wichtige Rolle in der musikalischen Blüte der Region.

Als Teil des Núcleos[76] (Chorogruppe) und als Gastmusiker einer anderen Gruppe erhielt ich nun besseren Zugang und besseres Verständnis für die Musikpraxis in São Luís. Meine Kenntnisse als Arrangeur ermöglichten mir eine Funktion, mit der ich ein wertvolles Mitglied in der Chorogruppe wurde. Meine Fähigkeit, Noten zu transkribieren und diese noch mit Digital-Notenschrift für die anderen verfügbar zu machen, erwiesen sich als wertvoll.

Das Feld definierte sich jetzt, einen Monat nach der Ankunft, in drei Bereiche: teilnehmende Beobachtung als Musiker, Notenschreiber in meinem Zimmer und Erkundung der musikalischen Aktivitäten über Messenger-Kanäle und Social Media. Durch Letzteres erhielt ich Materialien wie Videos und Tonaufnahmen von Auftritten, bei denen ich nicht dabei sein konnte. Die Auftritte des neu gegründeten (oder wiedergegründeten) Núcleos de Choro gestalteten sich auch immer häufiger, professioneller und länger. Entsprechende Vorbereitungen wurden von jedem Mitglied erwartet. Man übte gemeinsam und tauschte Ideen und Erfahrungen ganz nach dem pädagogischen Prinzip von Paulo Freire aus. Diese Phase brachte mir die Möglichkeit, vieles in meinem Notenmaterial aufzuzeichnen und so zu dokumentieren. Am 23.3. fand um 9:00 Uhr der Kurs Musikgeschichte Maranhão statt, danach schloss um 17:00 Uhr die Probe mit Núcleo an und abschließend am Abend ging es zum Clube do Choro. Der 24.3. setzte um 9:00 Uhr mit der Musikgeschichte in Maranhão fort und endete um 17:00 Uhr. Hier konnte ich mit vielen anwesenden MusikerInnen und ZeitzeugInnen ins Gespräch kommen. Die Musikschule EMEM ist hier ein spürbarer Mittelpunkt für die Förderung des Choros Maranhense. Am Samstag, den 25.3., lernte ich andere Bairros (Viertel) von São Luís kennen. Thomas Kupsch, der an der UEMA Musik lehrt, führte mich zu Spielorten von Choro, die abseits des Zentrums liegen. Die Lokale hier sind meist noch bescheidener. Im Gegensatz zum Choro Maranhense in der Ausbildung der EMEM, den man nach den großen Vorbildern versucht, zu standardisieren, versteht sich Choro in

[76] Núcleo kurz für Núcleo de Choro

der Peripherie als Musik der einfachen Leute und als gesellschaftliches Ereignis. Es gibt keine Regeln, beziehungsweise zählen das Vergnügen am Spiel und die Spielfähigkeit.

Der Mittwoch, der 29. März änderte meine Routinen. Ich folgte der Einladung von João und versuchte, über Musiklehrer-Studenten einen breiteren Zugang zur Szene zu erreichen. Danach hielt ich einen Vortrag über populäre Musik und Volksmusik in Österreich in portugiesischer Sprache, in dem ich Vergleiche mit Choro anstellte. Das Musikinstitut an der UEMA ist in der Nähe des Gebäudes der EMEM, dennoch bietet das universitäre Studium eher eine oberflächliche, theoretische Ausbildung, die im Vergleich mit der (nichtakademischen) Ausbildung der EMEM nicht mithalten kann. An der EMEM ist der künstlerische Aspekt im Vordergrund, wobei diese Institution durchaus das Niveau eines Konservatoriums hat .

Am 7.4. wurde erneut mittels eines Vortrags der Versuch einer Kontaktaufnahme mit den MusikstudentInnen eines anderen Jahrgangs an der UEMA unternommen. Thema des Vortrags auf Einladung von Thomas Kupsch war zeitgenössische Musik in Österreich. Alle Studien finden berufsbegleitend statt, und so begann dieser Vortrag abends um 18:00 Uhr. Außer dem Gitarristen Manuel und dem Lehrbeauftragten João Neto, die ich beide schon vorher kannte, konnte ich im Umfeld der UEMA niemanden ausfindig machen, der mit der Choro-Szene oder Choro-Tradition verbunden wäre. In der UEMA (Universidade Estadual do Maranhão) gibt es Institute, die für die Musikausbildung zuständig sind. Interessanterweise steht das einzige mechanische Klavier im Biologieinstitut. In diesem Institut gibt es einen Saal, der von den MusikerInnen mitbenutzt wird, und in dem ein richtiger Flügel steht. Thomas Kupsch ist als Lehrender an der UEMA auch mit Musikforschung beschäftigt. Als aktiver Komponist und Musikwissenschaftler verfasste er das Buch *O Mundo Sonoro Brasileiro, Eine Einführung in die Klangwelt Brasiliens. Geschichte, Einflüsse, Portraits* (2017).

Ein anderes Bild bietet sich an der UFMA, wo Gabriela Flor lehrt, und über das Radio-Programm Choro e Chorões am Universitätssender.

Ein Höhepunkt des Choros ist die Zeit nach dem Karneval. Nachdem die hauptberuflichen MusikerInnen, die musikalische Auftritte als eine ihrer wichtigsten Einnahmequellen sehen, ihre Verpflichtungen in der Karnevalsmusik absolviert haben, beginnt die Zeit für die musikalische Normalität. War es vor Aschermittwoch noch der laute Samba als Tanzmusik, dann beginnt nach dem Karneval die Zeit für die kleinen Veranstaltungen und leisere Musik.

Der März nach dem Karneval war gekennzeichnet von der Verlagerung der Spielorte. Viele MusikerInnen, die noch im Karneval im Einsatz waren, widmeten sich jetzt wieder verstärkt dem Choro. Manche, wie Santos und seine Gruppe, spielten auch nach dem Karneval ihren Samstags-Samba, der den Umsatz in der Churrascaria steigern soll. Die MusikerInnen waren nun in der Vorbereitungsphase für die kommenden Veranstaltungen: Dia do Choro, Eröffnung Clube do Choro, Bumba-meu-boi und so weiter. Auch für die StudentInnen und die LehrerInnen begann das neue Semester: Ein ökonomischer Wandel auch im Bereich der Restaurants des Zentrums.

Beruf und Perspektivenlosigkeit befinden sich nebeneinander und beeinflussen einander.

2.4 Jugend auf der Straße am Wochenende (Symptomatik der Region)

Eine andere, weniger idyllische Normalität findet man auf den Straßen und Plätzen abseits der genannten Orte. Hier befindet sich ein Ambiente, wo es keinen Choro gibt. Besonders am Praça Valdelino Cécio gibt es die typische Jugendkultur: viel Alkohol, leichte Drogen und Raufereien. Er befindet sich zwischen Rua João Vital und Rua 28 de Julho. Das Odeon, ein Lokal mit alternativer Musik (Blues und anderes) ist nur wenige Schritte entfernt. In dieser Gegend gibt es beinahe täglich kriminelle Aktionen und Überfälle.

In diesem Umfeld befinden sich das Teatro João do Vale, Restaurants und ein Museum des Centro de Cultura Popular. Hier gibt es kaum direkte Veranstaltungen, aber es ist der Ausweichbereich für Bumba-meu-Boi oder andere Kulturprogramme. Dieser kleine, parkähnliche Platz mit Bänken bildet eine Pufferzone zwischen Tourismus und Alltag. Er wurde neu gestaltet und ersetzt abgerissene Gebäude. Der Platz ist erhöht und vor Regengüssen sicher.

Dieses Kontrastbild zeigt die Gegensätze zur Musikpraxis in São Luís. Entweder man ist mit den Kulturinstitutionen vernetzt und damit auch gleichzeitig überall vertreten oder man sucht nach Perspektiven außerhalb dieses sozialen Geflechts. Choro hat eine starke Bindung zu etablierten gesellschaftlichen Gruppen.

Dies haben Choro-Traditionen in ganz Brasilien mehr oder weniger gemeinsam. Ganz besonders aber in Rio de Janeiro, wo dieser soziale Faktor ein wichtiges Merkmal ist und war.

3. Choro aus Rio de Janeiro/Südosten

Um der Vorstellung entgegenzuwirken, dass der Begriff Choro in diesem Abschnitt eine allgemein gültige Beschreibung darstellt, werden in diesen Literaturbericht die Befunde über den Choro im Südosten dargestellt und systematisiert. Das nächste Kapitel konzentriert sich dann ausschließlich auf den Choro in Maranhão beziehungsweise auf die untersuchten Materialien in São Luís.

Die Gliederung beider Kapitel ist so gestaltet, dass ein direkter Vergleich beider Phänomene möglich ist.

3.1 Eigenschaften des Choros in Rio

Der Choro wird in der bestehenden Literatur aufgrund der historischen Quellenlage mit dem Choro aus Rio de Janeiro gleichgesetzt. Aus dieser Sicht wird maximal Choro in São Paulo mitberücksichtigt, aber Choro aus anderen Regionen wird in der älteren Literatur fast ignoriert. Es gibt Lehrbücher über Kompositionstechniken, Rhythmik und Melodiebildung. Diese Schriften[77] beziehen sich auf die Choros in Rio. Dennoch können diese Lehrmaterialien herangezogen werden, vor allem, um die Unterschiede zu erklären.

Untersuchungen des Choros wie von Alexandre Gonçalves Pinto (1936) beginnen mit den Biografien der alten ChoromusikerInnen. Neuere Forschungen in Brasilien sehen den Choro als soziologisches Phänomen. Die Arbeiten von Tamara Elena Livingston-Isenhour und Thomas George Caracas Garcia (2005) sind die ersten systematischen Analysen des Choros, auch wenn sich diese hauptsächlich auf die Choro-Praxis in Rio beziehen. Auf diesen Veröffentlichungen und den Lehrschriften werde ich meine eigenen Analysen aufbauen. Sie geben einen Hinweis auf die Choro-Praxis in Rio de Janeiro und São Paulo und lassen sich damit gut den Materialien des Choros Maranhense gegenüberstellen.

Samba für den Carnaval und Choro für den Rundfunk sind die Stile, die finanziell gefördert wurden. Choro erlebte seit Pixinguinha wieder ein Revival. Im Buch von Tiago de Oliveira Pinto (1986) hören die Choro-Epochen quasi mit dem Ende der Militärdiktatur 1985 auf. Mit dem Ende

[77] Zum Beispiel das Buch *Choro* von Livingston-Isenhour oder das Lehrbuch *Estrutura do Choro* von Carlos Almada.

der Diktatur endete aber auch die staatliche Lenkung von Kultur und Musik. Mit diesem neuen Verständnis für Demokratie stieg auch das Bewusstsein für propagandafreie Musik. So lässt sich auch erklären, warum 1999 das Casa do Choro in Rio de Janeiro gegründet wurde oder in Maranhão 1997 mit der Ernennung zum UNESCO-Weltkulturerbe[78] auch ein neues Besinnen auf Bumba-meu-boi oder den Choro Maranhense einsetzte. Seit 2000 wird der 23.4. als Dia Nacional do Choro gefeiert. Ob Choro von der Propaganda bewusst aus der Öffentlichkeit verdrängt wurde, wäre eine andere Untersuchung wert. Dennoch lässt sich durch diese Umstände vermuten, dass Choro deswegen aus dem öffentlichen Wahrnehmungsbereich verschwand und zu einer privaten und familiären Musik wurde. Erst das Revival seit den 2000er-Jahren hat eine globale Wirkung und Verbreitung gefördert.

Mit folgendem Gedankenexperiment möchte ich die Frage, was Choro sei und wo er einzuordnen wäre, im Versuch erklären. Aus österreichischer Sicht ist es kompliziert und nicht zielführend, Vergleiche anzustellen. Choro wird akustisch gespielt bzw. kann akustisch gespielt werden. Die Stücke sind unter anderen Polkas, Schottische und Maxixe. Saiteninstrumente, um eine tiefe Saite erweiterte Gitarre und ein Blasinstrument, das durch ein Akkordeon ersetzt werden kann, bilden die Besetzung. Von dieser Beschreibung ausgehend, könnte damit jede europäische Musik des neunzehnten Jahrhunderts gemeint sein, wenn im Choro nicht noch das Pandeiro dabei wäre. Der Unterschied zeigt sich im Kontext – wo gespielt wird – und in der Manier (Akzentuierung, Pandeiro-Schlag und rhythmische Schichtung) – wie gespielt wird. Eine Definition durch die Besetzung kann auch nicht entstehen, denn das verwendete Instrumentarium besteht aus portugiesischen Instrumenten, die in vielen portugiesisch beeinflussten Musikarten verwendet werden. Henrique Cazes (1999: 14–16) zeigt am Beispiel des indonesischen Kroncong diese Ähnlichkeit in der Besetzung.

Mit dieser Beschreibung möchte ich zeigen, dass Choro im Zeitgeist des 19. Jahrhunderts erstanden ist. Das Repertoire mit Polka und so weiter ist vergleichbar, man spielt im eher privaten Rahmen oder in der Schenke für Essen und Getränk. Choro und die Tanzmusik dieser Zeit werden heute neu interpretiert und unterliegen einem Wandel[79]. Sie werden der heutigen Mode entsprechend interpretiert und verstärkt. Auch gibt es eine Nähe zu Popularmusik und zum Jazz[80]. Auf wissenschaftlicher Ebene werden die Ähnlichkeiten, Beeinflussungen und Improvisationsformen mit Jazz verglichen. (Lara et al. 2011: 159f) oder (Flach et al. 2011: 683ff.)

[78] https://whc.unesco.org/en/list/821 zuletzt geprüft am 27.8.2019
[79] All diese Musikstile und Musikarten entspringen dem Zeitgeist des 19. Jahrhunderts, besitzen ein unterhaltsames, tänzerisches Repertoire und wurden (wahrscheinlich ursprünglich) mit Saiteninstrumenten gespielt.
[80] verschiedene Jazz-Stile, Ragtime oder manchmal Swing

zeigen diese weitreichenden Kontroversen auf, denn Choro-Improvisation bleibt meist nahe an der ursprünglichen Melodie oder der Rhythmik.

3.2 Analyse und Form

Die Analysen von Tamara Elena Livingston-Isenhour und Thomas George Caracas Garcia im Buch *Choro* (2005) analysieren den Choro auf Basis der Spielpraxis und das Repertoire in Rio. Viele dieser Eigenschaften gehen auf Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho, 23.4.1897–17.2.1973) zurück, die er in seinen Kompositionen entwickelte und so zum Vorbild der Musizierpraxis des Choros wurden. Zu seinen Werken zählen ungefähr 600 Choros, die auch in Maranhão gespielt werden.

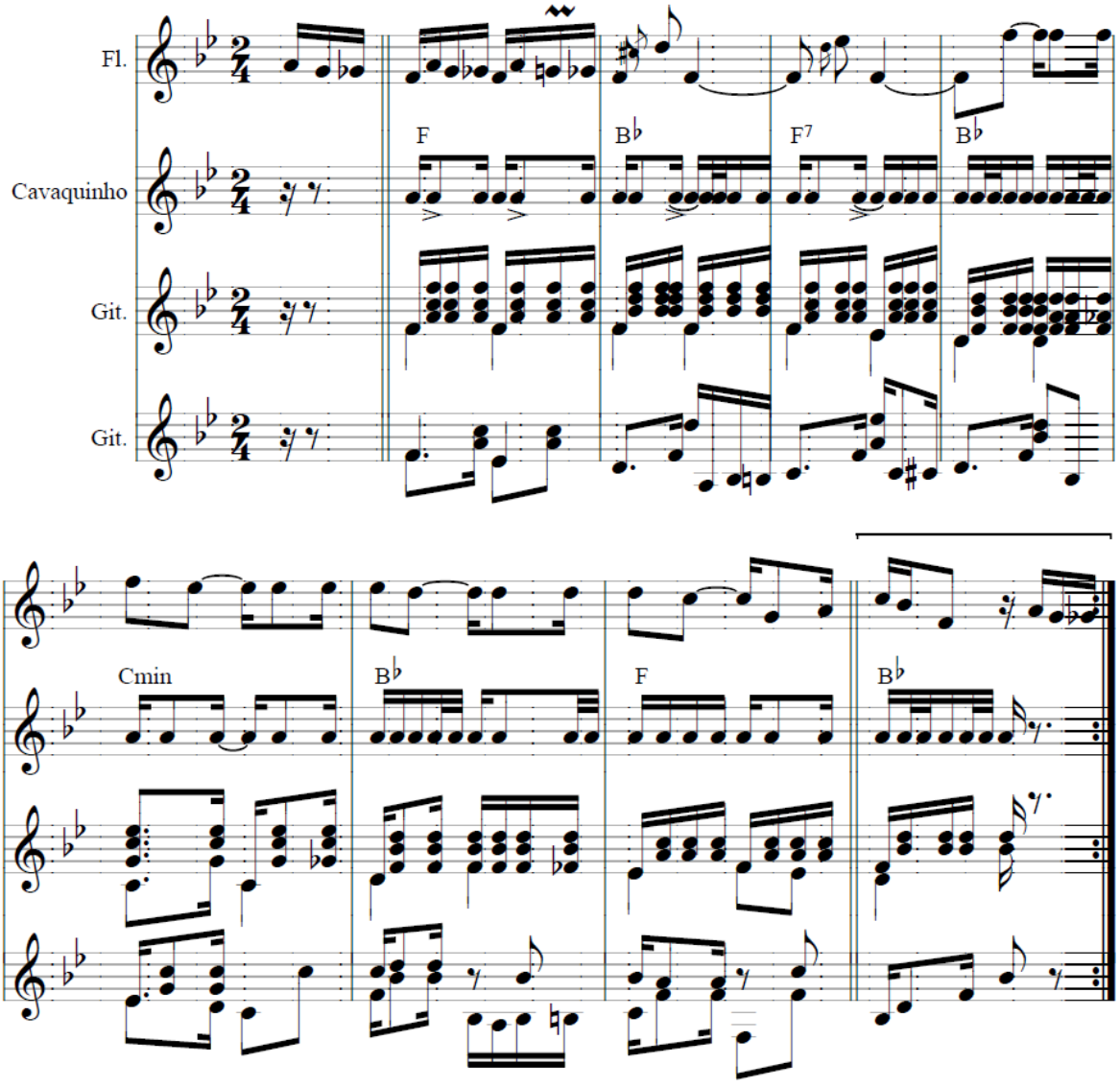
"Brazilians often speak of choro as a quintessentially Brazilian music; […] the relationship between choro and notions of what it means to be Brazilian, and suggest reasons why choro occupies a unique position in the Brazilian soundscape." (Livingston-Isenhour 2005: 1). Dieses Klischee wird sehr häufig gebraucht. Auch in der Berichterstattung zum *Dia do Choro* (2017) brachte der Fernsehsender *o globo* dies in der Erklärung über die Bedeutung des Choros. Auf das auf Rio zentrierte Bild der „Choro-Entwicklung" (Livingston-Isenhour 2005: 2) möchte ich nicht genauer eingehen, denn dazu gibt es neuere kontroverse Erkenntnisse von Cerqueira (2017, 2018) und Costa Neto (2017). Weniger umstritten ist die Bewertung, dass unter dem brasilianischen Präsidenten Getúlio Vargas in den 1930ern und 1940ern auch Choro als Mittel des Nationalismus verwendet wurde, um eine Art panbrasilianische Identität zu schaffen. Diese Propaganda wurde über die Medien ins gesamte Land verbreitet. So ließe sich die grobe Uniformierung des Choros aller Varianten in ganz Brasilien erklären.

Die Definition des Begriffs Choro (Livingston-Isenhour 2005: 3) ist mehrdeutig und bezeichnet einen Spielstil, ein Musikgenre und auch eine Besetzung. Da viele MusikerInnen (obwohl hier das Bild männerdominiert war) keine Noten lesen konnten, wurde Choro zu einer mündlich tradierten und improvisierenden Musikrichtung und Musikpraxis. (Livingsone: 3) Dieses Improvisieren führt auch dazu, dass Choro mit Jazz verglichen wird, auch wenn die Improvisation eine andere Idee verfolgt.

Der Chorostil gibt jedem Instrument eine bestimmte Funktion. Diese können variieren und im Fall des Choros Maranhense können sogar Instrumente substituiert werden. Die vier Grundfunktionen

bleiben aber erhalten: Melodie (*melodia*), Begleitung (*Centro*), Bass (*contrapunto*) und Rhythmus (*ritmo*).

Anhand der Form kann sehr gut die Choro-Epoche abgelesen werden. Ein (alter) Choro ist typischerweise im 2/4-Takt geschrieben und besteht meist aus drei Teilen (A, B, C). Jeder dieser Teile umfasst 16 Takte. Die traditionelle Form des Choros, die bei Stücken wie *Tico-Tico no Fubá* zu finden ist, hat die Form AA BB A CC A. Durch den wahrscheinlichen Einfluss der *modinha* (Gesangsstück im Choro-Repertoire) setzte sich die zweiteilige Form in den späteren Choros immer öfter durch. Wer nun diese Idealform sucht, wird sehr oft enttäuscht werden, denn in Aufnahmen werden und wurden diese Formen gekürzt, in der Aufführungspraxis kommen (verlängerte) Einleitungen und Improvisationen dazu. Nicht unüblich sind reine Perkussionsteile, die als Schlagwerkimprovisation ein Stück unter Umständen stark erweitern können.



Auszug aus "Flôr amorosa" von Antônio Calado, für Terno im Arrangement von Thomas Garcia
Abb.: Eigene Darstellung nach Livingston-Isenhour 2005: 9

Das Notenbeispiel zeigt die typische Struktur eines Choros in Rio. Gut zu erkennen ist hier, dass die Mittelstimmen und die Bassfigur einem strikten Muster folgen. Die Grundbegleitung dient als Vorbild für die Pandeiro-Begleitung, die Akzentuierung folgt einer Hierarchie, die ein Interlocking darstellt. Das Cavaquinho[81] treibt die synkopischen Figuren voran, die erste Gitarre füllt die Pandeiro-Bewegungen und die zweite Gitarre übernimmt den Kontrapunkt und eine weitere Füllbegleitung.

3.3 Melodie

Die Melodie (Livingston-Isenhour 2005: 4) wird in der Standardbesetzung [in Rio] in der Regel von der Flöte oder dem *Bandolim* (Portugiesische Mandoline) gespielt. Die Komposition der Melodie stammt zumeist von einem bekannten Autor. In Rio ist es üblich, dass diese Stücke als Leadsheets publiziert werden. Die Feststellung von Livingston-Isenhour, es erwarte niemand, dass diese Noten eingehalten oder Wiederholungen gemacht werden und dass der vorgeschlagene Teil zur Improvisation verwendet oder ein völlig anderer Teil hinzugefügt wird, weist auf diese sehr individuelle Spielpraxis hin. Das gleiche gilt auch für die Begleitung und die Akkorde. Die MusikerInnen, die die Melodie spielen, bringen immer ihre persönliche Rhythmik und Ornamentik ein. Wie Livingston-Isenhour im Kommentar vermerkt, ist die Spielweise immer davon abhängig, wo gespielt wird. In einer konzertanten Aufführung wird erwartet, dass ein Arrangement eingehalten wird. Bei einer Roda ist die Erwartung das genaue Gegenteil. Darüber sagt Livingston-Isenhour (Livingston-Isenhour 2005: 4):

> "Most genres played by choro musicians, such as polkas, waltzes, and choros, utilize relatively simple formal structures, usually binary or ternary with repeated sections, or rondo form (ABACA). The soloist is expected to present the melody in a recognizable form the first time through; on the repeats, most soloist add some improvisation, usually subtle rhythmic or melodic variations. Sometimes the soloist will exchange melodic riffs with the accompanists. Unlike jazz, in which the melody is used as a springboard for extended improvisatory solos, the melody in choro is almost always recognizable. If a soloist does venture an extended solo, he or she will almost always return with a restatement of the melody. Melodies that are already harmonically rich or extremely chromatic may be ornamented only slightly. […] When the musicians want to extend a piece to allow for more improvisation or to give others an opportunity to play the melody, there

[81] In der originalen Partitur werden Ukulele und Cavaquinho als Synonyme verwendet, was nicht korrekt ist, weil die Ukulele sich auf Hawaii nach dem Vorbild des Cavaquinhos entwickelt hat.

> are several possibilities. Some pieces lend themselves to continuous repetition of the chord progression of the first, or A, section (in rondo form), thus allowing for extended several times. Most choros are composed with aural tags or cues that communicate to the other players what is about to happen. Examples are a distinctive preparatory three-sixteenth-note pickup played by the soloist that musically identifies the piece about to be played and codas or distinctive section endings that signal the accompanists to move on to the next section in the manner of a first and second ending. If a piece in progress does not have internal tags, the soloist generally signals the end through visual cues, such as a nod of the head or an extended glance."

Wie Livingston-Isenhour vermerkt, sind diese Sechzehntelfiguren immer ein Signal. Sie organisieren das Stück in seiner Struktur, aber auch in seiner Feinstruktur gibt es Hinweise für die Begleitung, welche Rhythmik oder Muster verwendet werden müssen. Diese kleinen Muster sind so starr, dass sie oft nicht einmal variiert werden können. Ein Choro(-Stück) mit Chororhythmik/-Akzentuierung bleibt unveränderlich ein Choro(-Stück) mit seiner Charakteristik und kann (meist) nicht als Maxixe interpretiert werden.

3.4 Begleitung

Die Aufgabe der Begleitung, die meist vom Cavaquinho übernommen wird, ist die rhythmische und harmonische Unterlegung der Melodie. Durch die höhere Stimmung sind rhythmische Patterns markanter zu hören. Gespielt wird diese Begleitung mit Plektrum[82] und ermöglicht so, dass die Gitarre den Bass beziehungsweise den Kontrapunkt spielen kann. Diese Begleitung füllt aus und dient auch als Echo für Patterns der Melodie. Die Figuren sind sehr synkopisch.

Das Cavaquinho kann auch (kurzzeitig) die Melodie übernehmen. Dann tauschen Bandolim und Cavaquinho oder Gitarre und Cavaquinho die Rollen.

3.5 Bass

Der Bass wird üblicherweise auf der Gitarre gespielt. Die Bassfigur entspricht einer Kontrapunktfigur und ist nur in seltenen Fällen ein reiner Funktionsbass. "Cadential riffs, or

[82] Es wird ein Daumenplektrum verwendet, das in der Regel aus Metall gefertigt ist. Es verleiht einen harten und gleichzeitig markanten Klang.

standardized endings, are an important identifying feature of choro style." (Livingston-Isenhour 2005: 7) Diese Bassfiguren sind Walking-Bass-Linien, die sich nach Tempo und der Anzahl der Akkordwechsel orientieren. Auch wenn hier von standardisieren Figuren ausgegangen werden kann, liegt es in der Kreativität der GitarristInnen, einen guten Kontrapunkt, der den Choro als Duett zwischen Melodie und Bass erfahren lässt, zu improvisieren. Auch wenn diese kontrapunktische Bass-Spielweise auf Pixinguinha zurückgeführt wird, gibt es, wie Livingston-Isenhour (2005: 6) erwähnt, mit einer Aufnahme von 1914 den Beweis, dass diese Technik schon sehr viel älter ist. Neben dieser Basslinie, die gerne mit einem Plektrum aus Metall am Daumen auf der siebensaitigen Gitarre gespielt wird, werden rhythmisierte Akkorde mit den restlichen Fingern gezupft.

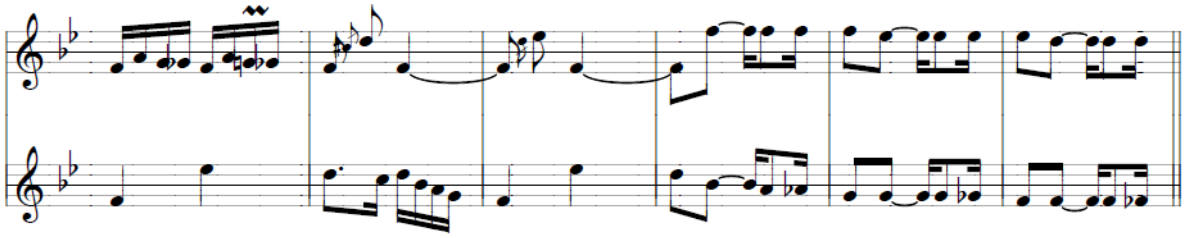


Abb.: Eigene Darstellung nach Livingston-Isenhour 2005: 10

Der hier abgebildete Kontrapunkt zeigt die Möglichkeiten der Stimmführung: Grundton-Begleitung, Gegenbewegung, Durchgänge oder Parallelbewegung.

3.6 Rhythmusinstrumente, Rhythmen und Akzente

Das wichtigste Rhythmusinstrument in der Choro-Praxis ist das Pandeiro. Obwohl das Pandeiro auch in anderen Stilen oder Genres verwendet wird, hat es im Choro die Eigenschaft, dass es tiefer gestimmt wird als zum Beispiel im Samba. Diese Veränderung der Klangfarbe hat den Zweck, dass eine hohe Stimmung sich besser gegen andere Instrumente durchsetzen kann als eine tiefe Klangfarbe. Da Choro eher dezent begleitet werden soll, damit die Hörbarkeit von Melodie und Kontrapunkt erhalten bleiben, wird das Pandeiro klanglich unter der siebensaitigen Gitarre gestimmt. Die Regel bei den Begleitrhythmen ist, dass nur in den anderen Stimmen vorhandene Rhythmen verstärkt werden, auch wenn diese nur marginal existieren. Eine reine Verdoppelung

ist nicht erwünscht. Typisch für das Pandeiro sind durchgehende Sechzehntelnoten, die sich nur in Klangfarbe und Akzentuierung unterscheiden. Eine Imitation des Surdo[83] wird mit dem Daumen oder Mittelfinger der Haltehand beim Pandeiro erzielt. Dieser Baião[84] ist ein Rhythmus des Sambas, der aber auch im Choro passend zum Rhythmus des Stücks eingebaut werden kann. Livingston-Isenhour (Livingston-Isenhour 2005: 8) erwähnt hier speziell das *tamborim*, das synkopierend den freien Platz ausfüllt. Dieser Rhythmus entspricht oft dem Cavaquinho. Über das rhythmische Gefüge schreibt Livingston-Isenhour (Livingston-Isenhour 2005: 9):

"The interlocking nature of the melody, center, bass, and rhythmic roles are fundamental to creating the sounds distinct to choro. They also provide a clear means of musical interaction, so that individual players may engage in a "conversation between instruments" that balances personal expression with social and musical unity. This ideal balance of musical and social forces is the driving force behind the choro jam session, or roda, in which individual and group expression blend to create an immensely pleasurable sonic experience for players and fans."

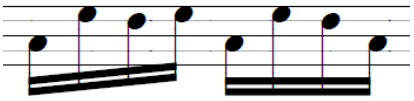
Rhythmische Variationen können mit dem Begriff *malícia*[85] (Livingston-Isenhour 2005: 10) beschrieben werden, wobei eine individuelle Agogik ein Merkmal einer bzw. eines routinierten Chorista ist.

Die Grundschläge des Pandeiro werden gerne im Unterrichtsgebrauch im 5-Linien-System notiert. So ist die Note im zweiten Zwischenraum ein Slap mit dem Daumen knapp am Rand des Pandeiros. Die Noten im vierten Zwischenraum werden mit den Fingerspitzen geschlagen, und die Noten auf der vierten Linie sind Schläge mit dem Handballen. Dies ist die Grundspielweise, die personell und abhängig vom Stück variieren kann. Durch die durchgängigen Sechzehntelnoten ist der Akzent (Sotaque) immer wichtiger als ein Rhythmus.

Je nach Schule werden Rhythmen sehr unterschiedlich notiert. Die folgenden Notationen sind in der musikalischen Praxis in São Luís übliche Schreibweisen von Nonato Soeiro Oliveira. Statt dieser können die Akzente oder auch die Klangfarben notiert werden. Choro könnte als [> . . . > . . >] notiert werden, aber auch [> . ^ . > . ^ >]. Diese Klangfarbenänderung wird oft als x für tief und X für hoch statt ihrer Wirkung als Akzente dargestellt. So kann Choro dann notiert werden: [x . X . x . X x], [x * X * x * X x] oder [x * * * x * * x]. Je nach Stil und Technik werden trotzdem die gleichen Akzente auf 1, 5 und 8 (1, 5, 8) gespielt, die den Schlag zu einem Choro-Schlag machen.

[83] gelegentlich auch Surdu geschrieben
[84] Baião: aus (dem Bundesstaat) Bahia, Rhythmus aus der Region Nordost, wird im Text noch genauer beschrieben.
[85] *Malícia* bedeutet Bosheit.

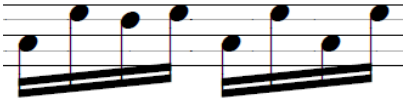
Choro



> . . . > . . > (1, 5, 8)

Abb.: Choro-Schlag, Notation nach einer Unterrichtsskizze von Nonato Soeiro Oliveira (Nonatinho), Grafik PN

Maxixe



> . . > > . . (>) (1, 4, 5, (8))

Abb.: Maxixe-Schlag, Notation nach einer Unterrichtsskizze von Nonato Soeiro Oliveira (Nonatinho), Grafik PN

Er kann auch wie der zweite Teil des Choro-Schlags zweimal gespielt aussehen.

Worterklärungen:

Choro: siehe Einleitung

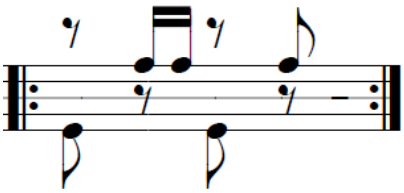
Maxixe: eine Frucht, grünes Früchtchen, eine Stückbezeichnung von Ch. Gonzaga

Die folgenden Unterkapitel analysieren die Grundrhythmen innerhalb der Choro-Musik. In der Systematik werden die Rhythmen beziehungsweise die Akzente aufbauend gezeigt. Nach *melodia*, *centro* und *contrapunto* ist eine der wichtigsten Gestaltungsmöglichkeiten die perkussive Begleitung (*ritmo*) mit dem Pandeiro. Dieser Aufbau und die rhythmischen Erweiterungen können durchaus historisch gesehen werden. Ein Prozess, der weitergeht und am Beispiel der Choro-Tradition in São Luís zeigt, dass Choro nicht als konservierende Musik zu sehen ist, sondern in jeder Epoche Abwandlungen erfährt.

Im Heft *Cadernos de Choro – Volume 1* (Carrilho 2009) werden auf den Seiten 10 bis 12 Begleitrhythmen vorgestellt, die für zum Beispiel Gitarre verwendet werden können. In den folgenden Teilen werden diese Rhythmen mit Kommentaren nach Carrilho (2009), Miller (2011) und Viegas (Internetquelle) verglichen.

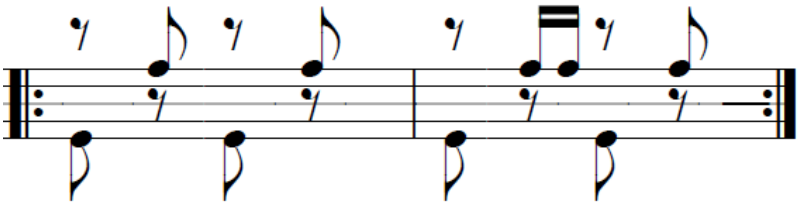
3.6.1 Polca Brasileira

Die ersten Grundrhythmen, die gezeigt werden, sind für die Polca Brasileira (1, 5). Der Grundrhythmus (Carrilho 2009: 10) ist:



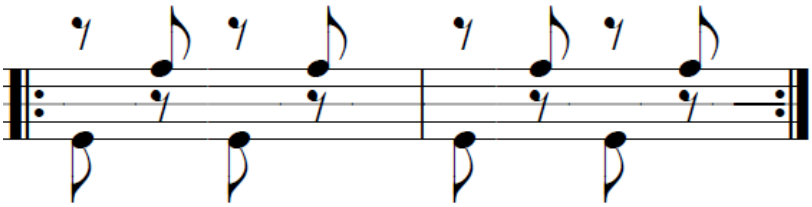
Grafik PN nach Carrilho (2009: 10)

Diese können variiert werden, wie im Beispiel 1 (Carrilho 2009: 10) *A vida é um buraco* von Pixinguinha:



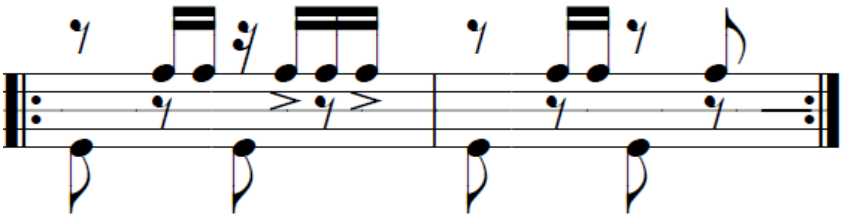
Grafik PN nach Carrilho (2009: 10)

Der Grundrhythmus kann auch vereinfacht werden, wie am Beispiel 2 (Carrilho 2009: 10) *Dança de urso* von Candinho gezeigt wird:



Grafik PN nach Carrilho (2009: 10)

Feine Variationen in der Akzentuierung können den Grundrhythmus auch erweitern und so eine Verdichtung der Bewegungen bewirken, was im Beispiel 3 (Carrilho 2009: 10) *Rato, rato* von Casemiro Rocha zu sehen ist:

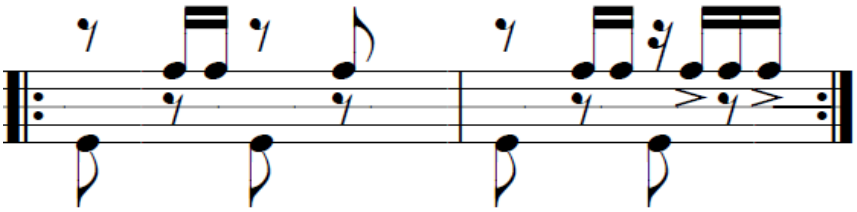


Grafik PN nach Carrilho (2009: 10)

. , . . . > . > | . , . . . , . , . || (6,8)

Extra-Akzente auf 6 und 8 ergeben (1, 5, 6, 8 / 1, 5).

Das Beispiel 4 (Carrilho 2009: 10) *Coralina* von Albertino Pimentel zeigt, dass auch die Rhythmik ihren Schwerpunkt im Vergleich mit Beispiel 3 tauschen kann:

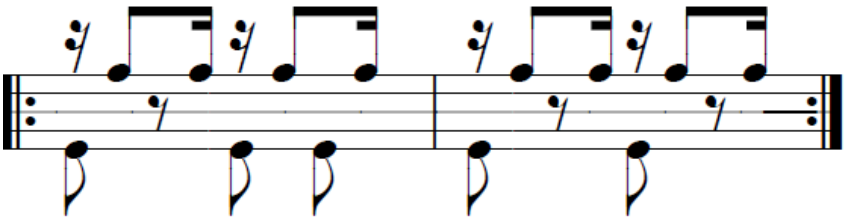


Grafik PN nach Carrilho (2009: 10)

. , . . . , . , . | . , . . . > . > || (6,8)

Extra-Akzente auf 6 und 8 ergeben (1, 5/ 1, 5, 6, 8).

3.6.2 Maxixe

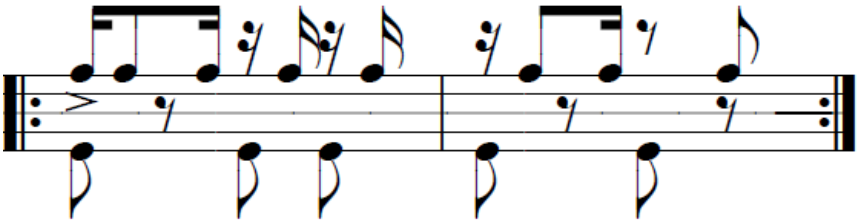


Maxixe

Grundrhythmus .Grafik PN nach Carrilho (2009: 11)

Der Grundrhythmus der Maxixe hat eine Gleichförmigkeit im Bass und Synkopen in der Akkord-Begleitung. In der Variation 1 wird durch Reduktion der begleitende Rhythmus transparenter und hebt eine etwaige Melodie dadurch besser hervor. Die Achtelnote auf 2 und im zweiten Takt hat hierbei die Funktion, auf eine Akzentänderung hinzuweisen. Sie wird auftaktig und hybridisiert Maxixe mit Polca brasileira[86]. (1, 4, 5 /1, 4, 5, 8)

Variation 1 (Carrilho 2009: 11):



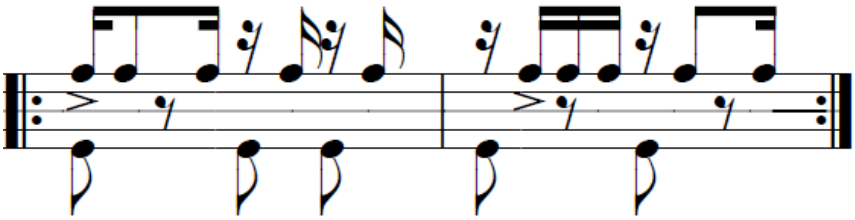
Grafik

PN nach Carrilho (2009: 11)

In Variation 2 wird im Gegensatz zu Variation 1 verdichtet, und dies bewirkt ein Anheizen durch den Centro (Begleitung). Diese innere Beschleunigung führt, wenn sie noch weiter verdichtet wird, direkt zur Choro-Begleitung.

Variation 2 (Carrilho 2009: 11):

[86] Brasilianische Polka. Im Kontext mit Choro bedeutet Polka oder Polca meist polca brasileira.

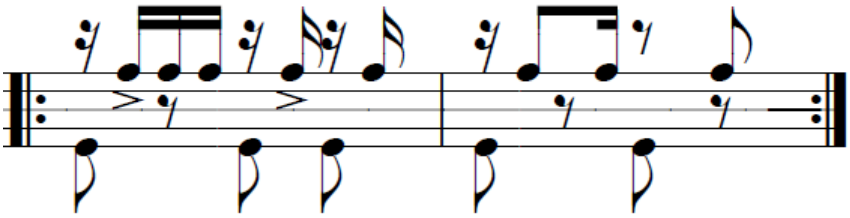


Grafik

PN nach Carrilho (2009: 11)

In der dritten Variation wird dies vermischt. Charakteristisch bleiben in jedem Fall die Akzentuierungen der zweiten Note einer Vierergruppe, das heißt, auf 2 oder 5.

Variation 3 (Carrilho 2009: 11):

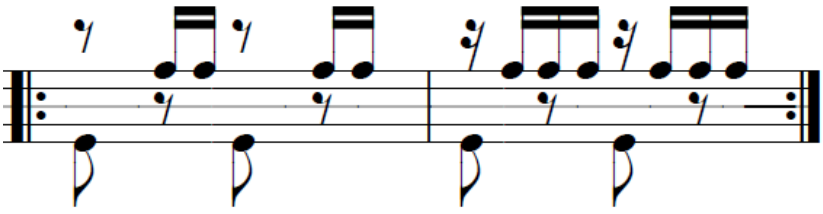


Grafik

PN nach Carrilho (2009: 11)

In der vierten Variation ändert sich die Bassbewegung und wird zur Polka. Der erste Takt ist hierbei eine typische Polka-Begleitung, wobei der zweite im Bass eine Polka-Begleitung darstellt und die Begleitakkorde auch zu Choro passen.

Variation 4 (Carrilho 2009: 11):

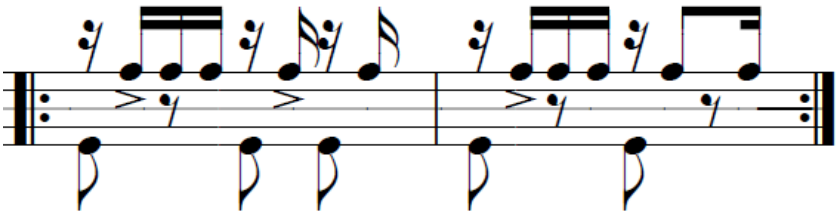


Grafik

PN nach Carrilho (2009: 11)

In der Variation 5 kann das musikalische Drängen erahnt werden. Die Akzente und die verdichteten Sechzehntel-Bewegungen zeigen eine gewisse Unruhe des Tempos oder der Melodie an. Diese Begleitung kann bei schnellen Tempi oder bei Accelerando-Teilen gefunden werden. Sie unterstützt die Bewegung der Melodie oder auch der Improvisation.

Variation 5 (Carrilho 2009: 11):

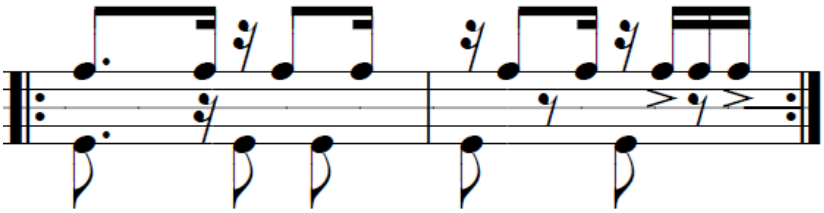


Grafik

PN nach Carrilho (2009: 11)

Unterstützt kann aber auch der Bass werden, wie in Variation 6 zu sehen ist. Dadurch wird die 1 verstärkt.

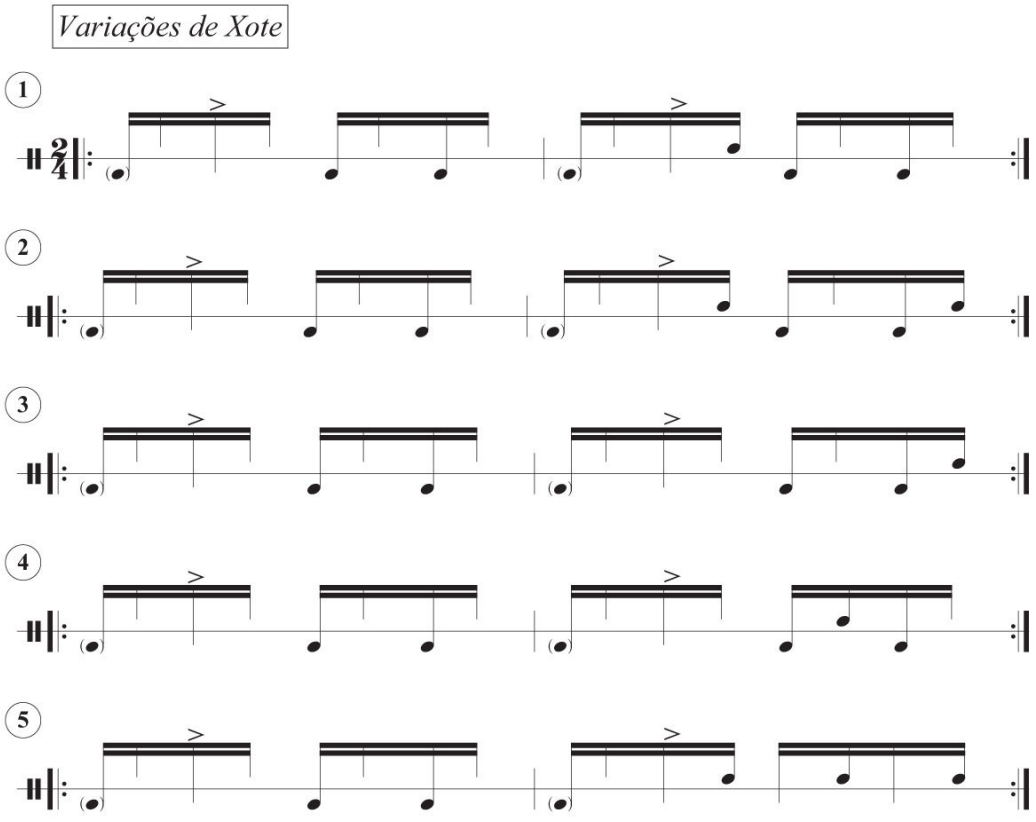
Variation 6 (Carrilho 2009: 11):



Grafik

PN nach Carrilho (2009: 11)

3.6.3 Schottisch, Xote

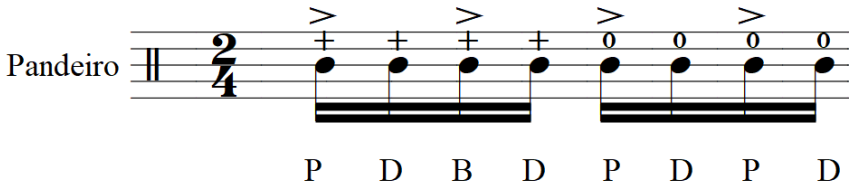


[87] Beispiele oben und folgende von derselben Quelle.

Die Aufschlüsselung der Akzente zeigt, dass diese gleichmäßig und ruhig verlaufen. Daumen-Akzent = Note unter der Linie, Handballen-Akzent = >-Zeichen

(1) > . > . > . > . | > . > . > . > . ||
(2) > . > . > . > . | > . > . > . > . ||
(3) > . > . > . > . | > . > . > . > . ||
(4) > . > . > . > . | > . > . > . > . ||
(5) > . > . > . > . | > . > . . . . . ||

[87] http://juniorviegas.com.br/images/Imagens_-_Partituras/Xote/variacoes-de-xote.jpg abgerufen am 12.11.2018

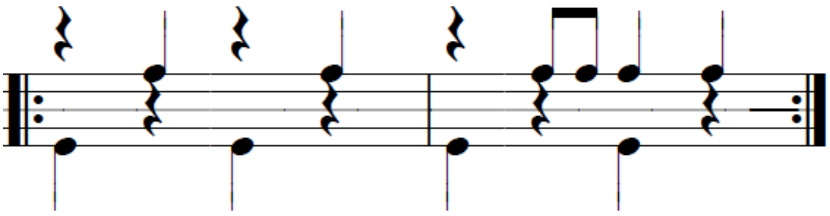


Grafik PN nach Viegas [88]

| > . > . > . > . ||

Wie im Grundrhythmus unten erkennbar ist, handelt es sich bei Xote um eine Variation der Polca. In der Regel ist ein Xote (auch Schottischer, Schottische oder Schottisch) langsamer im Tempo. Er kann Alla-breve oder im 2/4-Takt notiert sein. Das Akzentschema bleibt gleich.

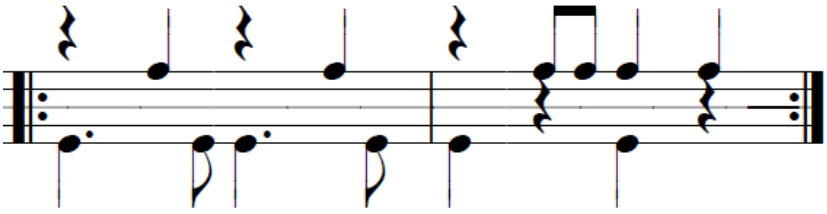
Grundrhythmus (Carrilho 2009: 12):



Grafik PN nach Carrilho (2009: 12)

Hier in der ersten Variation borgt sich der Bass die Figur der Maxixe aus.

Variation 1 (Carrilho 2009: 12):

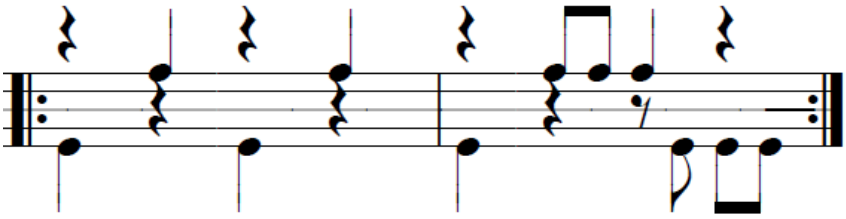


Grafik PN nach Carrilho (2009: 12)

[88] http://juniorviegas.com.br/images/Imagens_-_Partituras/Xote/variacoes-de-xote.jpg abgerufen am 12.11.2018

Wie in der zweiten Variation ersichtlich ist, werden die Begleittöne verdichtet, aber die Akzente bleiben gleich.

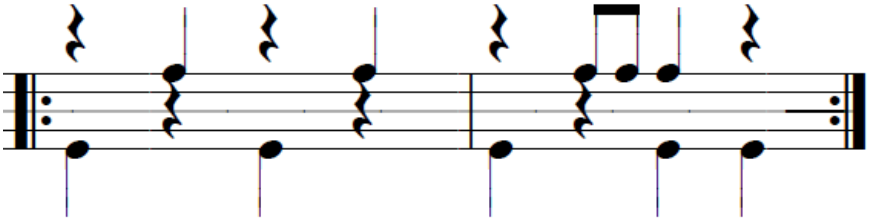
Variation 2 (Carrilho 2009: 12):



Grafik

PN nach Carrilho (2009: 12)

Variation 3 (Carrilho 2009: 12):

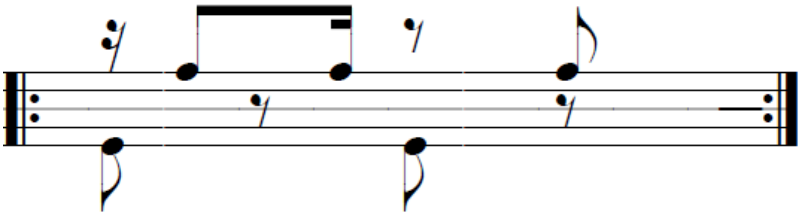


Grafik

PN nach Carrilho (2009: 12)

3.6.4 Tango Brasileiro

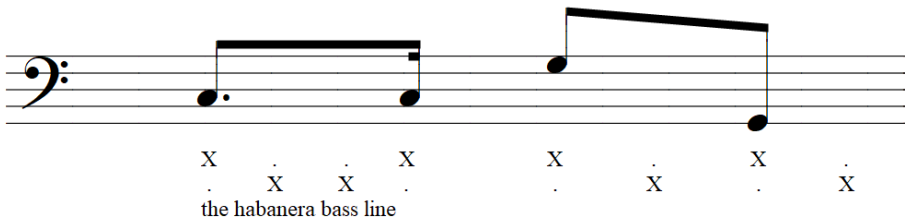
Grundrhythmus am Beispiel (Carrilho 2009: 12) von *Sertanejo* von Mário Álvares:



Grafik

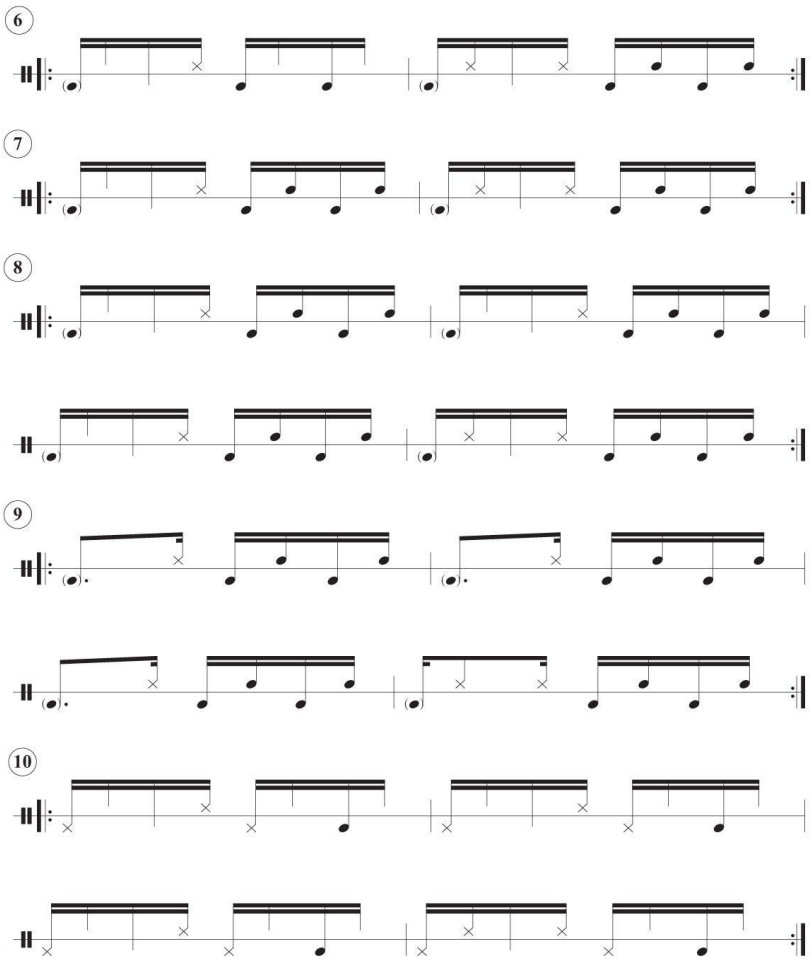
PN nach Carrilho (2009: 12)

Beim Tango Brasileiro handelt es sich um eine Variante der Maxixe. In vielen Quellen wird auf den Begriff *Tango Brasileiro* verzichtet und dieser direkt als Maxixe behandelt. Miller (2011) stellt fest, dass die Begriffe Tango und Habanera in Brasilien als Synonyme Verwendung finden. Dadurch kann in einer Maxixe auch ein typischer Habanera-Bass gefunden werden.



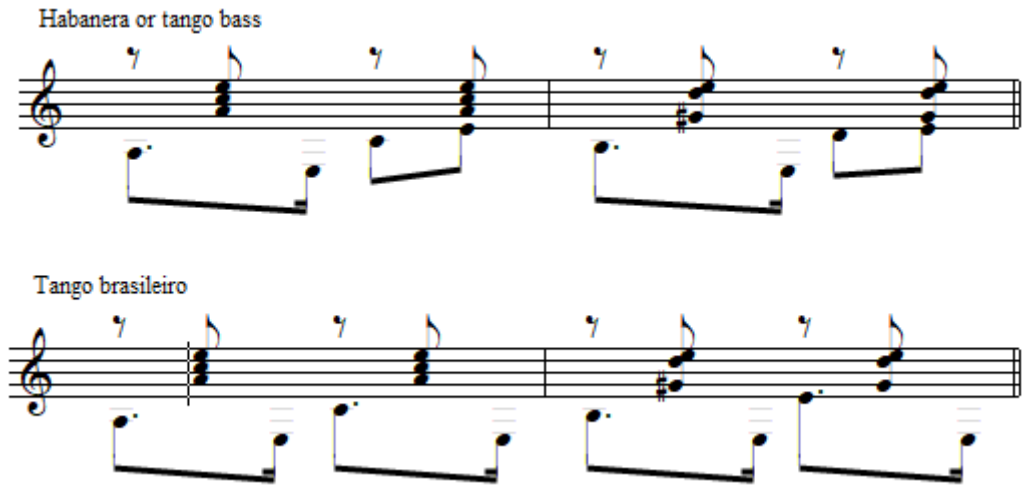
Grafik PN nach Miller (2011)

Junior Viegas[89] zeigt in seinen praktischen Ausführungen im Beispiel 9 keine Unterschiede zur Maxixe.



[89] http://juniorviegas.com.br/images/Imagens_-_Partituras/Maxixe/variacoes-de-maxixe2.jpg abgerufen am 12.11.2018

Miller (2011) sieht zwischen Habanera, Tango brasileiro und Maxixe eine Entwicklung, die vor allem in der Bass-Bewegung zu erkennen ist.



Grafik PN nach Miller (2011)

Bei dem folgenden Beispiel handelt es sich um einen Tango von Sebastião Pinto aus Maranhão, der viel von der Choro-Tradition beinhaltet. Er gehört in die Spätphase des brasilianischen Tangos.

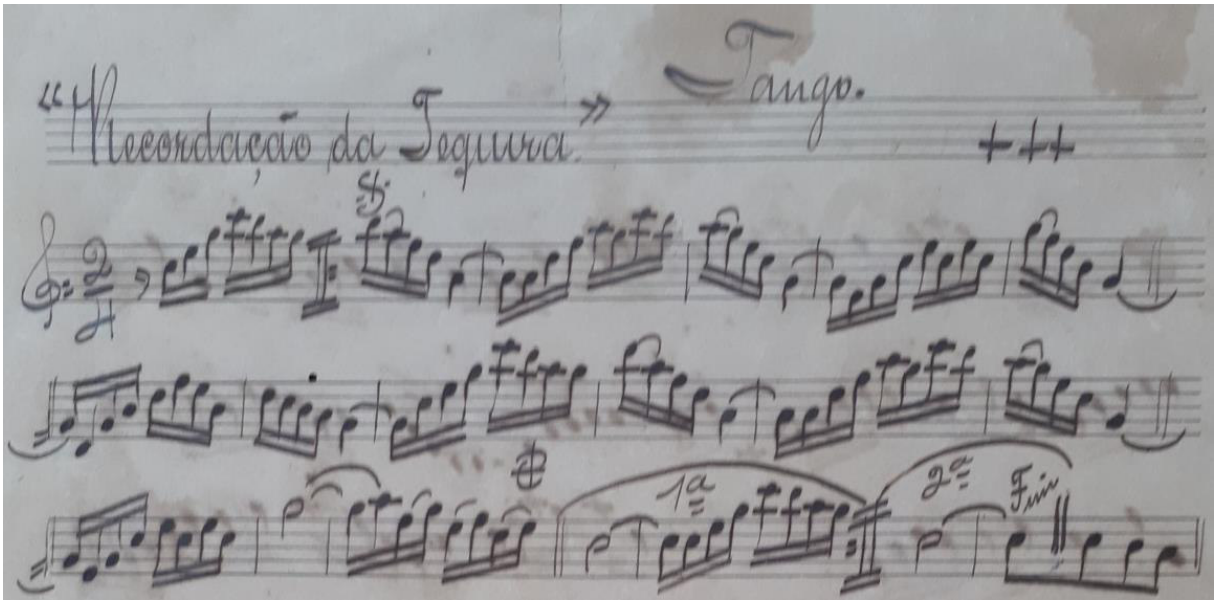


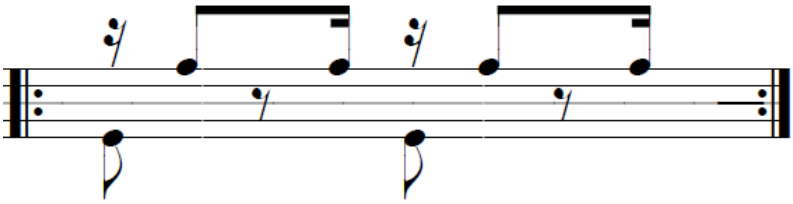
Abb. Acervo Mohana, Inv.-Nr. 1670/95, Ausschnitt eines Fotos: PN

3.6.5 Choro(-rhythmus)

Choro (Carioca, Paulista) schließt in seine Erscheinung mehrere Formen ein. Darum gibt es mehrere Grundrhythmen:

Der Grundrhythmus mit den charakteristischen Synkopen leitet sich aus der Maxixe ab. Da es in der Choro-Spielweise üblich geworden ist, dass vom Pandeiro ausgehend durchgehende Sechzehntelnoten gespielt werden, bleibt dieser Rhythmus nur noch als Akzentuierung übrig (1, 4, 5, 8). An diesen Formen kann auch am besten abgelesen werden, warum brasilianische MusikerInnen statt von Rhythmus eher von *Sotaque*, wörtlich Akzent (sinngemäß Spielart) sprechen und der Begriff *Ritmo* mit Tempo gleichgesetzt wird.

Synkopischer Grundrhythmus (Carrilho 2009: 12):



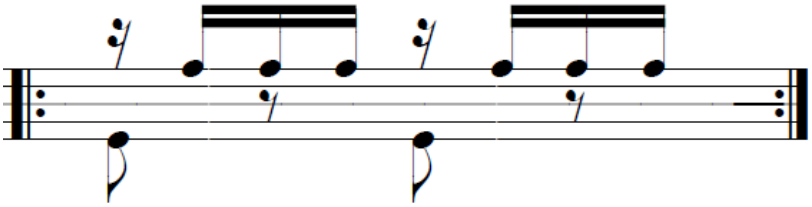
Grafik

PN nach Carrilho (2009: 12)

Durch die Verdichtung der Bewegung entsteht die Charakteristik des Choros als virtuoses Stück. Bewegungen in der Melodie, die nur noch durch ihren Richtungswechsel strukturiert sind, erhalten wie die Figuren des *Pandeiro* durch unterschiedliche Schlagtechniken ihre Akzente. Die unterschiedlichen Schlagtechniken in den Gitarren sind es auch, die die Akzente hervorbringen.

Im Sechzehntel-Grundrhythmus sind nur die Eins und die Zwei als Basstöne markiert, aber eine Akzentuierung lässt sich (noch) nicht daraus ableiten.

Sechzehntel-Grundrhythmus (Carrilho 2009: 12):

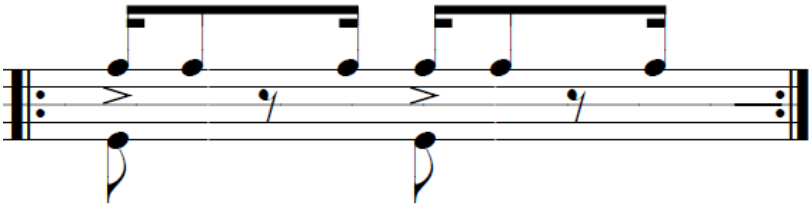


Grafik

PN nach Carrilho (2009: 12)

Als Variante mit Schwerpunkten auf den Schlägen 1 und 2 hat diese die Akzenteigenschaften der Polka und Maxixe in sich vereint, wie dies in der Variation 1 zu sehen ist.

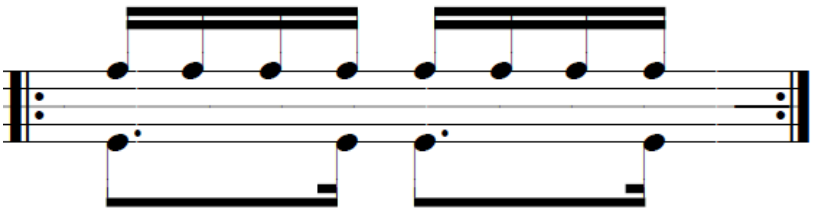
Variation 1 (Carrilho 2009: 13):



Grafik PN nach Carrilho (2009: 13)

Mit der Teilung in Sechzehntel steigern sich der Bewegungsfluss und auch die Mischbarkeit mit anderen Akzenten. Der Maxixe-Bass schafft hier in Variation 2 die Grundstruktur.

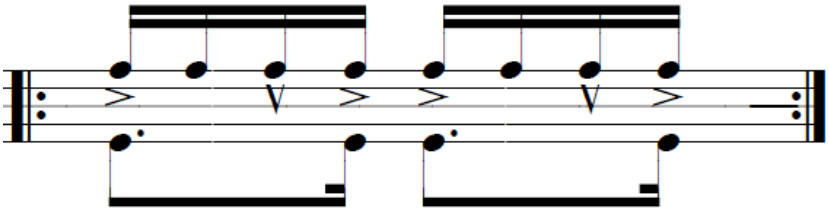
Variation 2 (Carrilho 2009: 13):



Grafik PN nach Carrilho (2009: 13)

In der dritten Variation wird die Figur um einen akzentuierenden Schlag erweitert. Dieser bewirkt eine Erweiterung um den typischen Akzent der Polca. Am Pandeiro würde dieser Akzent auf der jeweils dritten Sechzehntel mit dem Handballen ausgeführt.

Variation 3 (Carrilho 2009: 13):

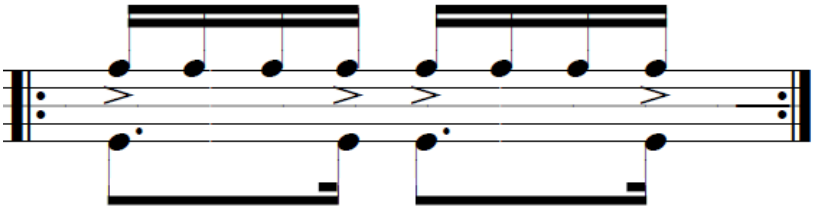


Grafik

PN nach Carrilho (2009: 13)

Die vierte Variation verzichtet auf zusätzliche Akzente und zeigt sich als Maxixe-Choro.

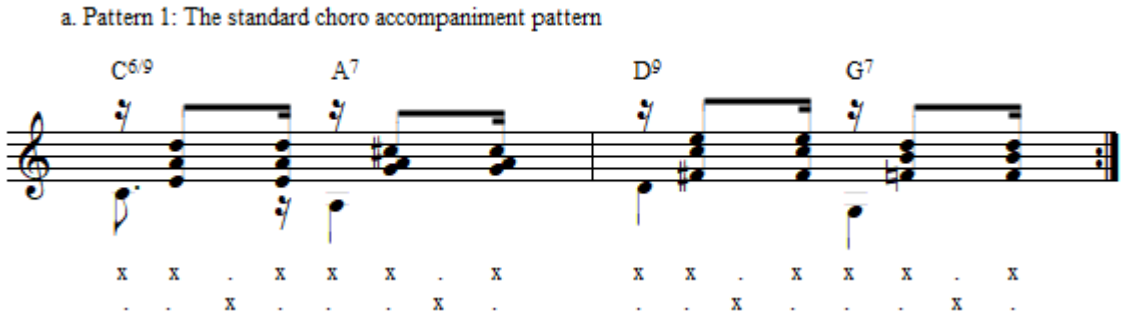
Variation 4 (Carrilho 2009: 13):



Grafik

PN nach Carrilho (2009: 13)

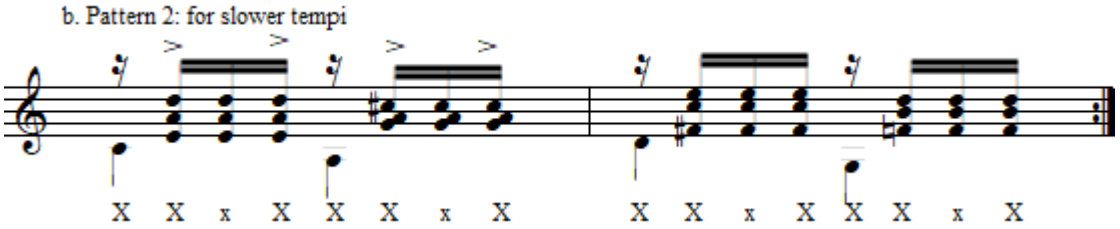
Miller (2011) leitet die Akzentuierung vom Lundu ab. Der Lundu oder Lundum besitzt, wie hier im 2/2-Takt notiert (♩.♪♩ ♩), einen Rhythmus mit punktierter Viertelnote, gefolgt von einer Achtelnote und zwei Viertelnoten. Eine einheitliche Erklärung des Lundurhythmus konnte ich nicht finden. Lexikalisch wird Lundu als Tanz und Gesang behandelt, aber auf seine rhythmischen Eigenschaften wird oft nicht näher eingegangen. Auch im Buch von Livingston-Isenhour (Livingston-Isenhour 2005: 27–31) wird dieser Rhythmus nicht behandelt.



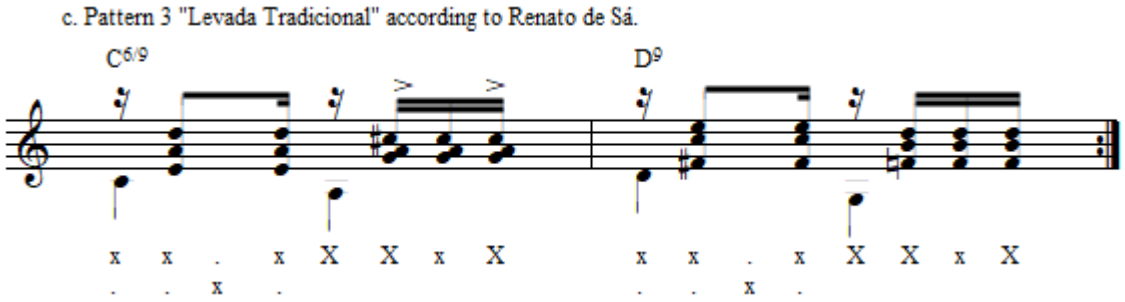
folgende

Grafiken (a, b, c, d) PN nach Miller (2011)

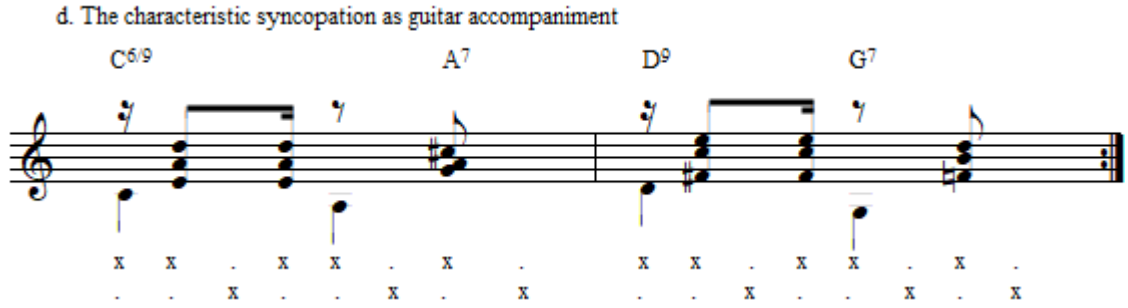
Mit Millers Schlag-Notation (x,X) werden die Aspekte der unterschiedlichen Akzente und Verdichtungen sichtbar.



Am Beispiel ist zu sehen, dass wiederum variiert wird.



Auch hier in der Gitarren-Begleitung finden sich die beiden Elemente des synkopierenden Lundus und der starren europäischen Zweier-Metrik.



3.6.6 Choro-Sambado

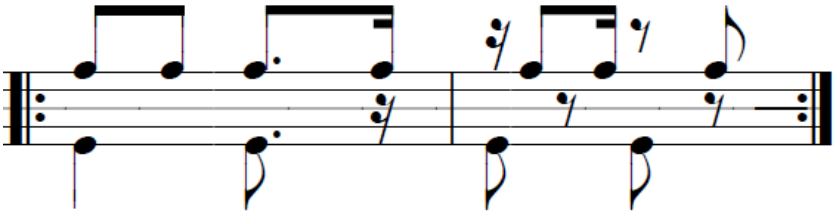
Der Choro-Sambado ist ein gutes Beispiel für die Durchlässigkeit gegenüber typisch regionalen Akzenten oder Rhythmen. Woher die für den Samba typischen Rhythmen stammen, ist ein schwieriges und kontrovers geführtes Thema. Dennoch finden sie sich in den unterschiedlichen Samba-Variationen wieder. Ein sehr charakterisierendes Instrument ist die Agogô-Glocke mit ihren zwei oder mehr Glocken in bestimmten Tonhöhen. Wie sich im Samba die Elemente des

Choros finden lassen, wird bei einem Choro-Sambado der Choro zum Beispiel um den Agogôrhythmus erweitert.

| > . > . > . . > | > > . > > . > . |

(**1**,3,**5**,8| **1**,2,4,**5**,7)

Sambado:

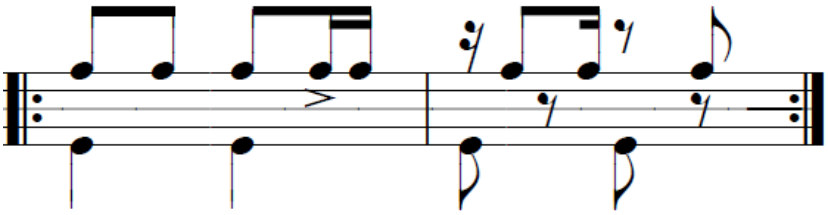


Grafik

PN nach Carrilho (2009: 13)

Solche Rhythmen dienen zur Verstärkung der Melodie und können dementsprechend variieren bzw. wiederum auch in Sechzehntel-Bewegungen in akzentuierter Form erweitert werden.

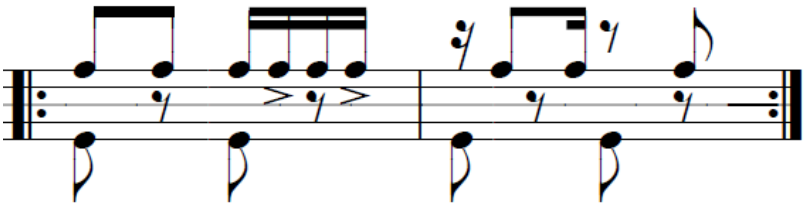
Variation 1 (Carrilho 2009: 13):



Grafik

PN nach Carrilho (2009: 13)

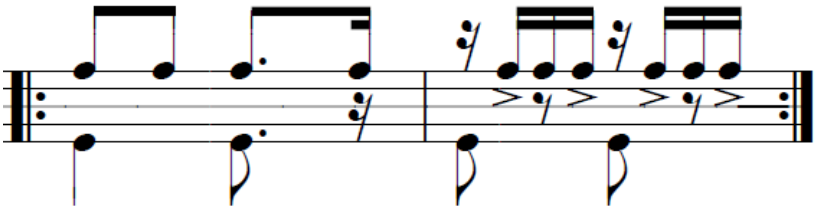
Variation 2 (Carrilho 2009: 13):



Grafik

PN nach Carrilho (2009: 13)

Variation 3 (Carrilho 2009: 13):



Grafik

PN nach Carrilho (2009: 13)

Die Analysen zeigen einen Zusammenhang der historischen Entwicklung des Choros mit der Polca, die die 2/4-Struktur des Choros in Rio prägt. Eine Ausnahme bildet der Habanera/Lundu, der dem Choro einen leichten, springenden Charakter verleiht. Sambado bezieht sich hier auf den Agogô und nicht auf den Baião wie im Nordosten.

4. Choro Maranhense

Das Repertoire des Choros Maranhense, von dem es Aufzeichnungen gibt, ist kleiner als die großen Sammlungen der Casa de Choro in Rio oder São Paulo.

Veröffentlichungen Choro Maranhense (circa 182, unvollständig):

- Choro Maranhense: 37 Stücke aus dem Caderno,
- CD Choro Maranhenses 9 von 10 auch im Buch außer Miritibano,

- CD Gente de Choro außer 3 nicht im Buch (Gente de Choro, Apelo, Pra Ser Feliz, Aguenta Seu Florêncio, Teimosinho, Zona do Agriao, Imbolada, Anjo Meu, Choro Nobre, Simples como Serra);
- 33 Choros befinden sich in der Auflistung im Anhang,
- wie auch 101 *Choros*, Stücke von Sebastião Pinto, die dem Choro-Repertoire zuzuordnen wären;
- eigene Aufzeichnungen und Social-Media-Dokumente.
- Auch das Editionsprojekt von Daniel Lemos Cerqueira *Piano Maranhense*[90] beinhaltet Stücke, die dem Choro-Repertoire zuzuordnen wären.

Die Spielhefte (Cadernos) haben vor allem einen pädagogischen Nutzen. Sie dienen dazu, das Repertoire des Choros Maranhense in eine breitere Öffentlichkeit zu bringen. Auch wenn es Noten von diesen Stücken gibt, stellen diese nur die Idee der Stücke dar, denn viel wichtiger sind oft die *arranjos*[91], Improvisationen und der persönliche Stil der InterpretInnen, die die Stücke erheblich verändern. Die CDs sind Projekte, die zeigen sollen, dass der Choro in São Luís eine hohe Qualität besitzt und mehr ist als ein paar Stücke einer musikalischen Gruppe abseits des Mainstreams.

Internet, Streaming-Dienste und andere elektronische Medien erreichen eine Hörerschicht, die schwer zu erfassen ist. In diesem Zusammenhang zu erwähnen ist Jossias Sobrinho, der viele musikalische Genres abdeckt und dadurch eine große Beliebtheit erfährt. Vor allem hier ist das Repertoire des Choros Maranhense durch die wenigen Aufnahmen vertreten. Die wenigen Posts außerhalb der etablierten (Musik-)Chorogruppen in São Luís zeigen ein sehr diverses Repertoire, das die Grenzen zwischen Choro Maranhense und anderen *músicas maranhenses*[92] verschwimmen lässt.

Das Programm im Universitätsradio *Choro e Chorões*[93] an der UFMA erreicht auch ein Publikum, das diesen Choro sonst nicht kennen würde. Choro als sonntägliches Frühstücksradio ist ein anderer Zugang als die üblichen Abendveranstaltungen auf Plätzen oder kleinen Restaurants. Das Repertoire reicht hier von den nationalen Choros aus Rio bis zu den Choros aus Maranhão.

[90] Cerqueira, Daniel Lemos. Piano Maranhense Partituras: Livro 1 Solo/Daniel Lemos Cerqueira. – São Luís: Edição do autor, 2019. 359 Seiten. ISBN 978-85-912882-3-6
[91] Arranjo = Stückablauf, Einleitung und Schluss, Improvisationsablauf, Stückerweiterungen, Tempo-, Takt oder Tonart-Änderungen
[92] Hier gemeint ist der Begriff, der von den MusikerInnen gerne verwendet wird. Er steht für die Genres beziehungsweise die Stile in Maranhão.
[93] Ricarde Almeida Santos ist der Programm-Chef des Senders. Siehe Personenteil.

Das Repertoire der Gruppen besteht meist aus den *Choros nacionais* (brasilianische Choros von den Meistern aus Rio) und eigenen Kompositionen. Gespielt wird meist nur eigenes Material und nicht das von anderen. Wenn sich eine Gruppe aus einer anderen entwickelt (Lehrer – Schüler), kann es sein, dass Stücke mitvererbt werden. Das Repertoire grenzt die Gruppen eindeutig voneinander ab. Die Entstehung eines typischen Repertoires am Beispiel Núcleo ist im Kapitel über den Núcleo de Choro 2017 näher beschrieben.

Gibt es eine Definition?

Choro in Maranhão oder Choro Maranhense ist eine lokale Variation des Choros wie der *Choro Mineiro* oder der *Choro Paulista* (Pinto 1986:202)[94]. Er zeichnet sich durch Imitation der Rhythmik des Nordostens Brasiliens und im Speziellen in der Übernahme von Rhythmen der Region Maranhão und einer Vielzahl an persönlichen Eigenheiten der Choristas, die ihren persönlichen Stil einbringen aus. Neben diesen charakteristischen Eigenheiten zeigt sich Choro Maranhense als Lokal-Stil mit einer besonderen Aufführungspraxis und einem eigenen Repertoire. Auch wenn die Szene nicht besonders groß ist, zeichnet sie sich durch ihre Pluralität aus. Die folgenden Stücke dieses Kapitels sind eine Auflistung, die später noch genauer beleuchtet wird. Zur besseren Orientierung sind die Choro-Typen des Choros Maranhense in Kategorien eingeteilt worden. Die zweite Kategorie sind die etwas langsameren und weniger virtuosen Stücke. Bei diesen handelt es sich um den *Choro cantado*, also um eine gesungene Form. Diese Stücke können als *Choro-sambado* oder als eigentliche Modinha (Gesangsstück) interpretiert werden, weil sie meist auch von Sambagruppen gespielt werden können. Diese Freiheit ist abhängig vom Spielort oder Anlass (Restaurant mit Samba-Musik: Hier wird alles mit einem zumindest leichten Samba unterlegt). Die dritte Kategorie ist der *Valsa* (Walzer) oder *Valsa de Choro*. Die kleinste und am wenigsten bedeutende Kategorie ist der Choro-Walzer, kurz Walzer, der kaum gespielt wird.

4.1 Eigenschaften des Choros Maranhense

Der folgende Teil analysiert den Choro in Maranhão nach den Kriterien, wie sie über Choro allgemein im vorigen Kapitel beschrieben wurden.

[94] Es gibt eine Tendenz in Brasilien, die lokale Besonderheiten mit den lokalen Wortzusätzen (siehe Einleitung) hervorheben (zum Beispiel Baiano=aus Bahia). Dies wird natürlich auch bei Choro gemacht. So ist es üblich zu Choro Mineiro (=Choro aus Minas Gerais, MG) zu tanzen.

Valdico Monteiro hebt den Wert des Choros Maranhense für die kulturelle Identität Maranhãos hervor.[95]

Nonato Soeiro Oliveira sagte: „Der Choro Maranhense besitzt die Elemente der Kultur, die Maranhão zu eigen ist. Sein rhythmisches, melodisches und harmonisches Vokabular sind fest in den Manifestationen oder Volksbräuchen verankert, wie Tambor de Crioula, Lelé, Bumba-meu-Boi, Cacuriá[96], Samba batucada[97] usw.“[98]

Kurz gesagt: „Der Choro Maranhense ist aufgrund seiner Kultur ein synkopierter Choro.“[99]

João Neto meint über den Choro Maranhense: „[…] Ich glaube, dass der große Unterschied zwischen den verschiedenen *sotaques* [anm. PN: Arten[100]] von Choro, die wir in ganz Brasilien beobachten, mit dem rhythmischen Teil zusammenhängt. Dies wird bei Aufnahmen und Audios stärker betont als bei den Noten […].“[101]

Choro Maranhense ist für das regionale Musikschaffen von Bedeutung und zeichnet sich durch seine einzigartige Symbolik[102] und Akzentuierung aus, die mit lokal geprägten Elementen und lokaler Rhythmik angereichert wurden.

Aber ein weiterer Aspekt kommt hier zum Tragen, nämlich die Tradition der Chorogruppen. Diese Chorogruppen ahmen kein Vorbild nach, sie spielen ihre eigenen Stücke mit den Instrumenten,

---

[95] Auf die Frage, was Choro Maranhense für ihn persönlich bedeute, antwortete er mir das und beklagte auch, dass Choro Maranhense viel stärker in der Öffentlichkeit präsent sein müsste und mehr Gelder bräuchte. Persönliche Nachricht vom 15.3.2019.
[96] http://dicionariompb.com.br/cacuria/dados-artisticos zuletzt abgerufen am 16.3.2019
[97] Batucada bedeutet, dass es auf dem Instrumentarium des Batuque gespielt wird.
[98] Persönliche Nachricht von Nonato Soeiro Oliveira am 15.3.2019
[99] «O choro maranhense possui elementos da própia cultura do Maranhahão. Onde seu vocabulário, rítico [sic!], melódico ou harmônico, estão firmados nas proncipais manifestações ou folguedos como, Tambor de criola[sic!], Lelé, Bumba meu Boi, Cacuriar [sic!] Samba batucada etc. ...
Resumindo, o choro maranhense é um choro sincopado por causa da sua cultura.» Übersetzung PN. Nonato Soeiro Oliveira am 15.3.2019 auf die Frage: Was ist für dich Choro Maranhense?
[100] *Sotaque* bedeutet üblicherweise *Akzent*. Hier bedeutet Sotaque Art oder Stil. Man teilt auch Bumba-meu-Boi in unterschiedliche Sotaques ein.
[101] «[...] acredito que a grande diferença entre os vários *sotaques* de choro que observamos no Brasil inteiro está relacionada à parte rítmica. Isso é mais enfatizado em gravações e áudios do que em partituras [...].» Übersetzung PN. Joao Neto am 15.3.2019 über Choro Maranhense.
[102] Regionale Zeichen (Fahne, Farben, Kleidung, …), die von Tambour oder Bumba-meu-Boi beeinflusst sind.

die vorhanden sind und zur Tradition der Region gehören. Häufig ist die Voraussetzung für die Teilhabe an dieser Tradition die Zugehörigkeit zu einer Musikerfamilie mit einer langen Familiengeschichte.

João Neto sagt darüber, dass „[...] [Choro Maranhense eine] Vermischung von Rhythmen, eine Variation von Instrumenten, eine historisch [gewachsene] Choro-Tradition und viel mehr […]“[103] ist.

So kann man diese persönlichen Definitionen folgendermaßen erweitern: Der Choro Maranhense ist (familiär) tradiert und für das regionale Musikschaffen von Bedeutung. Er zeichnet sich durch seine lokale Instrumentation, regionale Symbolik, regionaltypische Akzentuierung und eine lokal geprägte Rhythmik aus.

Zusammengefasst kann festgestellt werden, dass Choro Maranhense ein kleines Phänomen ist, das von seiner Tradition und Veränderlichkeit getragen wird. Er nahm und nimmt viele Elemente aus Maranhão und dem Nordosten auf und manifestiert sich durch seine regionale Besetzung und rhythmischen Besonderheiten.

4.1.1 O Choro no Maranhão e o Dia Nacional do Choro[104]

Wie der Choro in Maranhão von den lokalen Akteuren gesehen wird, kann am besten mit einem Bericht aus dem Jahr 2010 gezeigt werden. Der Artikel beinhaltet Aufzählungen von Gruppen, Namen und Stücken. Es wird über das Selbstbewusstsein des Choros in Maranhão berichtet und

[103] «Mistura de ritmos, variedade de instrumentos, tradição do choro (história) …». Übersetzung PN. Joao Neto am 15.3.2019

[104] https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o-dia-nacional-do-choro/#respond Publicado em 23/04/2010, zuletzt abgerufen am 16.12.2018. Sämtliche wörtliche Zitate dieses Abschnittes stammen von dieser Quelle. Die Übersetzungen stammen von Peter Ninaus.

über seine Besonderheiten. So dient dieser Report als authentische Grundlage für spätere Analysen.

Im Bericht (siehe Fußnote) über den Tag des Choros in São Luís 2010 kann viel über die Bemühungen und der Pluralität im Choro von Maranhão erfahren werden. Durch die kleinen Strukturen, die kaum mögliche Spezialisierung auf ein Genre und die Weitläufigkeit des Landes ist eine genaue Abgrenzung aus vielerlei Hinsicht nicht möglich. Das zeigt die Einleitung des Artikels:

> „Schon lange wird Choro von den lokalen Bands dargeboten. Ob als Einfluss in der Musik von Maranhão, als Information, instrumentale Basis oder in der Struktur der Werke unserer besten Komponisten – alles das kann leicht entdeckt werden in den Arbeiten von Chico Maranhão, Cesar Teixeira, Joãozinho Ribeiro, Antônio Vieira, Lopes Bogéa, Cristóvão Alô Brasil, Chico Saldanha, Josias Sobrinho, Chico Canhoto, Chico Nô, Zeca Baleiro, etc., etc.“[105]

In dieser Einleitung zeigt sich ein gewisses regionales Bewusstsein für das Schaffen der MusikerInnen in der Region. Dazu kommt der historische Aspekt, der hauptsächlich durch die Sammlung Mohana getragen wird.

> „Es ist immer Choro, auch wenn Choro instrumental, kammermusikalisch oder virtuos ist. Die reiche Sammlung von Pater João Mohana bietet eine Fundgrube für verschiedenste Stücke aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, andere schon vom Beginn des 20. Jahrhunderts. Darum ist Maranhão von Anfang an [ein Teil] der Geschichte des Choros. Vergessen wir zum Beispiel nicht, dass der Autor des Liedtextes von *Flôr Amorosa* (das Lied ist von Joaquim Antônio Callado), das offiziell als erster Choro der Geschichte gilt, von einem Komponisten aus Maranhão, Catulo da Paixão Cearense[106], stammt.“[107]

---

[105] Übersetzung Peter Ninaus, Original: «Há muito que o choro se faz presente pelas bandas de cá. Seja como influência na Música do Maranhão, como informação, base instrumental, ou na estrutura mesmo das crias de nossos melhores compositores. Isso pode ser percebido facilmente nas obras de Chico Maranhão, Cesar Teixeira, Joãozinho Ribeiro, Antônio Vieira, Lopes Bogéa, Cristóvão Alô Brasil, Chico Saldanha, Josias Sobrinho, Chico Canhoto, Chico Nô, Zeca Baleiro, etc., etc.», aus dem Portugiesischen übersetzt vom Autor dieser Dissertation. Vgl. https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o-dia-nacional-do-choro/#respond Publicado em 23/04/2010, zuletzt abgerufen am 16.12.2018.

[106] Catulo da Paixão Cearense wurde am 8. Oktober 1863 in São Luís, Maranhão geboren und starb am 10. Mai 1946 in Rio de Janeiro. Er war Dichter, Musiker, Komponist und Uhrmacher. Über sein Geburtsdatum gibt es unterschiedliche Angaben und Vermutungen. Datum und Jahr weichen gravierend ab. Der 8.10.1863 wird auch von der brasilianischen Nationalbibliothek angenommen.
http://memoria.bn.br/pdf/120588/per120588_1946_EdicaoEspecial.pdf, zuletzt abgerufen am 03.01.2019.

[107] Übersetzung Peter Ninaus, Original: «Seja também o Choro enquanto Choro, instrumental, camerístico, virtuosístico. No rico acervo do Pe. João Mohana é possível pescar várias peças que datam já de meados do século XIX, outras já do início do século XX. Portanto, o Maranhão está na história do Choro desde o começo. Não esqueçamos, por exemplo, que o autor da letra de *Flor Amorosa* (a música é de Joaquim Antônio Callado), considerada oficialmente o primeiro Choro da História, é de um maranhense: Catulo da Paixão Cearense.» Aus dem

Die Stücke von Rayol gehören nicht (mehr) zum Repertoire in São Luís. Dennoch gibt es Publikationen darüber.

> „Kürzlich hat Maurício Carrilho, ein bedeutender brasilianischer Gitarrist und Chorista beim Militär aus der Generation der Camerata Carioca, eine Forschungsarbeit über den brasilianischen Choro des 19. Jahrhunderts mit dem Titel *Choro Carioca – Música do Brasil* vorgestellt. Diese Arbeit führte zur Aufnahme von 144 Titeln auf 9 CDs der Plattenfirma Acari Records[108]. Es gibt zwei Choro-Kompositionen[109] des großen Komponisten, Gitarristen, Tenors und Dirigenten aus Maranhão Antônio Rayol.“[110].[111]

Abb.: Gleiche Quelle wie die Texte:

Portugiesischen übersetzt vom Autor dieser Dissertation, vgl. https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o-dia-nacional-do-choro/#respond Publicado em 23/04/2010, zuletzt abgerufen am 16.12.2018.

[108] Choro carioca música do Brasil,Rio de Janeiro: Acari Records, 2006. OCLC: 191676134, UPC No: 7898221730287, 7898221730195 (disc 1), 7898221730201 (disc 2), 7898221730218 (disc 3), 7898221730225 (disc 4), 7898221730232 (disc 5), 7898221730249 (disc 6), 7898221730256 (disc 7), 7898221730270 (disc 8), 7898221730263 (disc 9), Music Notes: AR-19--AR-27 Acari Records; Performer: Various instrumentalists.

[109] Itália: (polca)/Antônio Rayol; Im Inhaltsverzeichnis findet sich nur dieses Stück auf der CD Nummer 1. ([Vol. 1] Nordeste Rio 1. Zazá: (polca)/Misael Domingues. Pra você: (choro)/José do Carmo**. Itália: (polca)/Antônio Rayol**. O pandeiro do João da Baiana: (choro)/Luís Americano. Traquinas: (polca)/Cláudio da Gama. Circumscis flautica: (polca)/Abdon Milanez. Mes songes: (polca)/Misael Domingues. Os bombeiros do Recife: (maxixe)/Santos Bocot. Quadrilha das moças: (quadrilha)/Antônio José dos Santos Monteiro. Perdi o juízo: (maxixe)/Achiles dos Santos (Caboclo). Delírios: (schottisch)/Francisco Gurgulino de Sousa. Meu coração deu sinal: (polca)/José Moura. O Rodolpho é Faz-Tudo: (maxixe)/Heitor Catumby. Sapeca: (polca)/José Carvalho de Bulhões

[110] Antônio Carlos dos Reis Rayol wurde am 15.8.1855 in São Luís, Maranhão geboren und starb 1905 in Rio de Janeiro. Er ist Schöpfer der Melodie der Hymne von Maranhão sowie Gründer, erster Direktor und Professor für Gesang der Escola de Música do Maranhão 1901.

[111] Übersezung Peter Ninaus, Original: «Recentemente Maurício Carrilho, importante violonista brasileiro, chorão militante, da geração da Camerata Carioca, desenvolveu uma pesquisa sobre a produção chorística brasileira do século XIX, intitulada *Choro Carioca – Música do Brasil*. Esse trabalho rendeu a gravação de 144 músicas em 9 cd’s, pela gravadora Acari Records. Lá constam duas composições chorísticas do grande compositor, violinista, tenor e regente maranhense Antônio Rayol.» Aus dem Portugiesischen übersetzt vom Autor dieser Dissertation. Vgl. https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o-dia-nacional-do-choro/#respond Publicado em 23/04/2010, zuletzt abgerufen am 16.12.2018.

Abbildung: „O Urubu Malandro [Chorogruppe aus São Luís] (am Foto mit dem verstorbenen Meister Antonio Vieira[112]) ist eine der vielen Choro-Formationen des weitreichenden Musikgeschehens im gegenwärtigen São Luís.“[113]

> „Städte der Tiefebene wie Viana, Cajari, Penalva, São Bento und Bequimão sind neben anderen traditionelle Schatzkammern für große Chorões. Diese Orte von Maranhão sind bekannt für ihre starke musikalische Tradition des Choros. Örtlicher Choro, Blaskapellen, virtuose Instrumentalisten und Musikschulen bringen unter anderem Choromusiker hervor. Es ist zweifellos ein wichtiges Anliegen, das Thema anzukurbeln und diese Entwicklung über die öffentliche Hand zu fördern.“[114]

In diesen Aufzählungen finden sich die Geburts- beziehungsweise die Wohnorte der Personen, die seit vielen Jahren den Choro in São Luís prägen. In diesem Sinn stehen diese Ortsnamen symbolisch für MusikerInnen. Penalva in Maranhão ist der Heimatort von Zezé Alves.

> „Die CD *Choros Maranhenses* von der Gruppe Instrumental Pixinguinha ist mit der Maranhão Musikschule verbunden, die unsere Komponisten bevorzugt, und hat vor fünf Jahren ein weiteres eindringliches Manifest der Stärke und Schönheit des Choros in Maranhão aufgenommen.
> Im revolutionärsten Kapitel in der jüngsten Geschichte des nationalen Choros, der Camerata Carioca, beeinflusst von Radamés Gnattali[115], der die Haltung der Choro-Musiker zu den weitgefächerten Möglichkeiten des Choros änderte, gab es zwei Maranhenses: die Gitarristen João Pedro Borges und Joaquim Santos.“[116]

---

[112] Antônio Vieira, São Luís, Maranhão, 9.5.1920–7.4.2009, Sänger und Komponist.

[113] Übersetzung Peter Ninaus, Original: «O Urubu Malandro (na foto ainda com o saudoso Mestre Antonio Vieira) é uma das várias formações chorísticas em plena atividade na São Luís contemporânea.» Aus dem Portugiesischen übersetzt vom Autor dieser Dissertation. Vgl. https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o-dia-nacional-do-choro/#respond Publicado em 23/04/2010, zuletzt abgerufen am 16.12.2018.

[114] Übersetzung Peter Ninaus, Original: «Cidades da Baixada como Viana, Cajari, Penalva, São Bento e Bequimão, entre outras, são celeiros tradicionais de grande chorões. É sabido por todos a forte tradição musical e chorística dessas praças maranhenses. Regionais de choro, bandas de sopro, instrumentistas virtuoses, escolas de música, dentre outras manifestações chorísticas. Cabe, sem dúvida, uma pesquisa cuidadosa sobre o tema e políticas públicas que fomentem essa produção.» Aus dem Portugiesischen übersetzt vom Autor dieser Dissertation. Vgl. https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o-dia-nacional-do-choro/#respond Publicado em 23/04/2010, zuletzt abgerufen am 16.12.2018.

[115] Radamés Gnattali, *27.1.1906 Porto Alegre +3.2.1988 Rio de Janeiro, Musiker, Komponist, Gründer der Camerata Carioca

[116] Übersetzung Peter Ninaus, Original: «O Cd *Choros Maranhenses*, do grupo Instrumental Pixinguinha, ligado à Escola de Música do Maranhão, gravado há cinco anos, que privilegia nossos compositores, é outra manifestação inequívoca da força e da beleza do choro no Maranhão.
No capítulo mais revolucionário da história recente do choro nacional, que foi a Camerata Carioca, influenciada por Radamés Gnattali, que muda a postura dos chorões ante as possibilidades amplas do choro, lá estavam dois maranhenses: os violonistas João Pedro Borges e Joaquim Santos.» Aus dem Portugiesischen übersetzt vom Autor

Über Instrumental Pixinguinha und Joaquim Santos wird und wurde in dieser Arbeit mehrfach berichtet. Diese stellen über das EMEM ein Bindeglied zwischen dem nationalen Choro und der Bewegung, die hinter der Förderung des Choros Maranhense steht.

> „Das Programm Chorinhos e Chorões, das seit 21 Jahren auf Sendung ist, ist ein Vektor der Verbreitung und Artikulation von Choro-MusikerInnen in Maranhão, der alle mit diesem Genre verbundenen Initiativen, wie den Choro-Club Recebe, Chorinho no Cantinho, Sinhô Samba und Choro und viele andere, die erscheinen, präsentiert.“[117]

Der Choro-Club Recebe ist er Vorläufer des Choro-Clubs von Maranhão, dessen Präsident momentan Paulo Trabulsi ist.

> „Es ist auch gut, sich daran zu erinnern – denn es gibt viele, die es vergessen haben –, dass Choro seit einigen Jahren, zeitgleich mit der Entstehung des Choro-Clubs, als instrumentale Bewegung eine musikalische Kraft war, die alle Bühnen und Mikrofone der Insel bespielt hat, jeden Tag, jede Woche, jeden Monat des Jahres.“[118]

[119]

dieser Dissertation. Vgl. https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o-dia-nacional-do-choro/#respond Publicado em 23/04/2010, zuletzt abgerufen am 16.12.2018.

[117] Übersetzung Peter Ninaus, Original: «O programa *Chorinhos e Chorões*, no ar há 21 anos, pela rádio Universidade FM, tem sido um vetor de difusão e articulação dos chorões no Maranhão, potencializando todas as iniciativas ligadas ao gênero, como os projetos *Clube do Choro Recebe*, *Chorinho no Cantinho*, *Sinhô Samba e Choro* e tantos outros que apareçam.» Aus dem Portugiesischen übersetzt vom Autor dieser Dissertation. Vgl. https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o-dia-nacional-do-choro/#respond Publicado em 23/04/2010, zuletzt abgerufen am 16.12.2018.

[118] «É de bom tom também lembrar – há quem esqueça – que, de uns anos pra cá, coincidentemente com o surgimento do Clube do Choro, o Choro como movimentação instrumental tem sido uma manifestação musical que ocupa os palcos e microfones da Ilha todos os dias, todas as semanas, todos os meses do ano.» Aus dem Portugiesischen übersetzt vom Autor dieser Dissertation. Vgl. https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o-dia-nacional-do-choro/#respond Publicado em 23/04/2010, zuletzt abgerufen am 16.12.2018.

[119] https://ricochoro.files.wordpress.com/2010/04/clubedochoropainel.jpg, zuletzt geprüft am 04.01.2019

> „Die wöchentlichen Treffen des Projekts Clube do Choro Recebe, im dritten Jahr, erfüllen die aufregende Rolle eines Rendezvous von Choro, der großen Instrumentalsprache Brasiliens, mit der musikalischen Vielfalt von Maranhão, auf der Suche nach dem Neuen, um die Tradition neu zu erfinden. Und es sieht so aus, dass die Ergebnisse, trotz fehlender Unterstützung, bereits mit bloßem Auge sichtbar sind.“[120]

In diesem Absatz findet man die ersten Ansätze, die der aktuelle Choro-Club in Maranhão noch stärker verwendet. Es gibt hier ein regionales Bewusstsein, die Akteure kennen und wissen, dass es sich um eine spezielle Form des Choros handelt und dass Choro Maranhense eine besondere Musik innerhalb des Kanons der Stile, Genres und anderer klanglicher Ausdrucksmöglichkeiten der Region und des Bundesstaates Maranhão ist. Eine Formation der Chorogruppen und der Choro-MusikerInnen zu einem wahrnehmbaren Körper stärkt das aufkommende Selbstbewusstsein dieser MusikerInnen, die es gewohnt sind, nur kleine Nischen in der Musiklandschaft auszufüllen.

> „Es gibt neue Chorogruppen, die entstehen, Austausch mit anderen Orten, nationale Anerkennung der Kraft des Choros in Maranhão, Sänger und Sängerinnen übernehmen den Choro als wichtigen Einfluss in ihren neuen Arbeiten. Wir erleben eine Erneuerung des Choro-Repertoires mit dem Erscheinen neuer Komponisten, dem Auftauchen von jungen ChoromusikerInnen in der Musikszene von São Luís, Choro-Experimenten mit dem Akzent (Rhythmik) und Manifestationen der populären Kultur von Maranhão, kurz, der Choro (wörtlich das Weinen) lächelt hier jeden Tag, kollektiv, laut und deutlich.“[121]

Zwischen diesen Zeilen erahnt man hier, dass eine stärkere Wahrnehmung dieses neueren Choros auch zu einer größeren Diversität führt. Das Ziel jeder Choro-Musikerin und jedes Choro-Musikers ist es, eine persönliche Note, oder noch besser, einen persönlichen Stil zu entwickeln. Junge MusikerInnen kommen mit den wiederbelebten Traditionen des Bumba-meu-Boi oder mit

---

[120] Übersetzung Peter Ninaus, Original: «Os encontros semanais do projeto *Clube do Choro Recebe*, ano III, cumpre o papel animador do encontro do Choro, a grande liguagem instrumental brasileira, com a diversidade musical do Maranhão, em busca do novo, de reiventar a tradição. E olha que os resultados, ainda que sem o apoio necessário, já são vistos a olhos nus.» Aus dem Portugiesischen übersetzt vom Autor dieser Dissertation. Vgl. https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o-dia-nacional-do-choro/#respond Publicado em 23/04/2010, zuletzt abgerufen am 16.12.2018.

[121] Übersetzung Peter Ninaus, Original: «São novos grupos de choro que surgem, intercâmbios com outras praças, o reconhecimento nacional da força do choro no Maranhão, novos cantores e cantoras assumindo o choro como influência importante em seus novos trabalhos, a renovação do repertório chorístico com o aparecimento de novos compositores, o surgimento de jovens chorões na cena musical de São Luís, experimentações chorísticas apartir do sotaque e das manifestações da cultura popular do Maranhão, enfim, o choro sorri por aqui todos os dias, coletivamente, em alto e bom som.» Aus dem Portugiesischen übersetzt vom Autor dieser Dissertation. Vgl. https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o-dia-nacional-do-choro/#respond Publicado em 23/04/2010, zuletzt abgerufen am 16.12.2018.

Latin-Jazz in Berührung, die Optionen für eine individuelle Entfaltung bieten. Die Pluralität innerhalb der Rhythmik und Praxis von Zabunba oder Boi wird über ihre Sotaques (Akzente) ausgedrückt. Diese sind keine neue Erfindung, sondern wurden vielmehr aus der traditionellen Überlieferung übernommen und beibehalten. Darüber hinaus gibt es Melodien der Feste, die den Charakter einer Kennmelodie besitzen. All dies sind Elemente, die unverwechselbar wie Hymnen *Maranhense* sind und für Maranhão stehen.

> „Vergessen wir auch nicht, dass heute, Freitag, den 23. April um 18:00 Uhr auf dem Platz Valdelino Ceccio[122] in Praia Grande, von allen Choro-MusikerInnen der Insel in einer Abendmusik, ein Tribut an Pixinguinha gefeiert wird, der die Inspiration des nationalen Tags des Choros ist. *Salve* dem nationalen Choro Tag, *Salve* Alfredo da Rocha Viana Filho, Pixinguinha! *Salve* Francisco de Assis Carvalho da Silva, *Salve* Six!"[123] (Santos: 2010)[124]

4.1.2 Wie offen ist der Choro Maranhense? Jazz-, Sertão- oder Folklore-Interpretation

Eine strenge Kategorisierung des Choros Maranhense ist schwierig. Interpretation, Improvisation und Vermischungen prägen das Erscheinungsbild der Choros in der Live-Musik. Zum Beispiel sind während der Karnevalszeit mehr und öfter Samba-Elemente zu hören als im restlichen Jahr, und Bumba-meu-Boi-Lieder können auch spontan von der Chorogruppe interpretiert werden. Die Stücke haben Charaktereigenschaften wie: Tanz oder tänzerisch, Folklore(-Elemente), virtuos, Solostück, Gesang, religiös und so weiter. *Cajueiro Velho* ist ein Gesangsstück, das auch als gesungener Samba ins Nachmittagsprogramm passen kann.

Einige Standard-Choros[125] besitzen eine Popularität als brasilianische Stücke, ohne dass diese als Choros interpretiert werden. So wie fast jedes Stück von einer Chorogruppe interpretiert[126] werden kann, gibt es auch die Möglichkeit, eine Choro-Komposition mit einem anderen „Sotaque" zu

---

[122] Praça Valdelino Cécio, kleiner Platz neben Praça Nauro Machado, Reviver

[123] Übersetzung Peter Ninaus, Original: «Não esqueçamos também que hoje, sexta feira, dia 23 de abril, às 18 horas, na praça Valdelino Céccio, na Praia Grande, será celebrado por todos os chorões da Ilha, em grande Sarau, um *Tributo a Pixinguinha*, a inspiração do Dia Nacional do Choro.
Salve o Dia Nacional do Choro, salve Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha! Salve Francisco de Assis Carvalho da Silva, salve Six!» Aus dem Portugiesischen übersetzt vom Autor dieser Dissertation. Vgl. https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o-dia-nacional-do-choro/#respond Publicado em 23/04/2010, zuletzt abgerufen am 16.12.2018.

[124] 29.10.2018 https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o-dia-nacional-do-choro/

[125] Tico-Tico no Fubá von Zequinha de Abreu, 1917

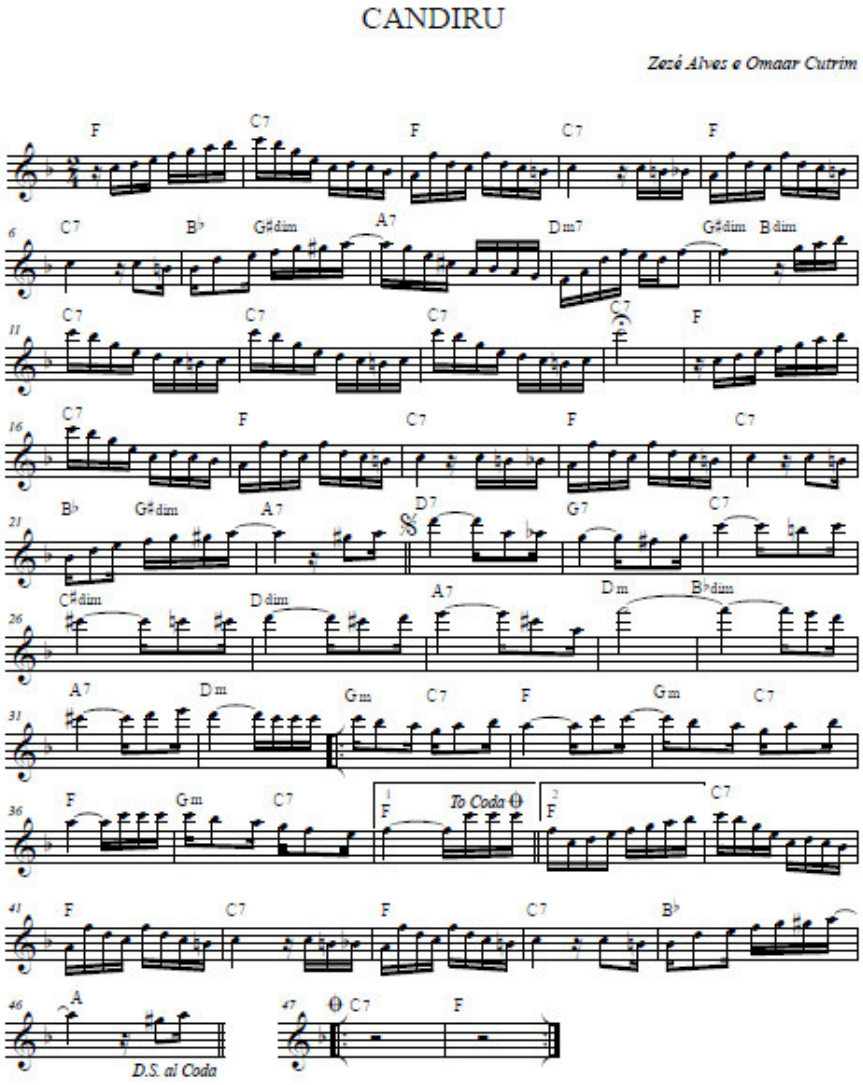
[126] In der brasilianischen Manier der Interpretation der Tanzmusik im 19. Jahrhundert.

unterlegen. So könnte ein Stück zu einem Samba oder Forró verwandelt werden, aber auch zu einem Jazz[127]-Standard.

Der Choro (in Maranhão) ist in seiner musikalischen Praxis verflochten, dennoch bleiben die wesentlichen Merkmale des Choros erhalten. Wie schon in der Einleitung gezeigt, ist der Begriff *Choro* an sich schon vielschichtig und mehrdeutig. Choro war schon immer in der im 19. Jahrhundert entstandenen brasilianischen Musizierpraxis vorhanden und hat sich laufend seiner Gegenwart und dem Zeitgeist angepasst – wobei der Begriff *Choro* jünger ist als die ältesten Choros. Die Música brasileira hat ihre eigene Dynamik und ihre eigene Gesetzmäßigkeit. Choro ist in diesem Zusammenhang janusköpfig: Choro ist alt und modern zugleich, er kann wiederentdeckt und zugleich neu erfunden werden. Eine Einteilung von Choro in Epochen wie bei Pinto (1986) ist problematisch, da es gewisse Höhepunkte gab, aber Choro als Tradition sich vielfältig entwickelt hat. Wahrscheinlich ist, dass es nur fragmentarische Beobachtung gab, die quasi die seismischen Wellen des musikalischen Erdbebens aufzeichnete, die periodisch oder aperiodisch nachwirken. Um bei der blumigen Sprache Brasiliens zu bleiben, ist Choro wie ein Kochrezept, das trotz vieler lokaler Varianten der Zutaten oder Gewürze niemals seinen Namen verliert. In den großen Zentren Brasiliens wurde Choro leichter wahrgenommen als in der kleinen Familientradition, die nur in den Gärten und Hinterhöfen gepflegt wurde. Choro ist eine offene Musik, die dadurch viele neue Elemente in sich aufnehmen kann. Für die Personen in São Luís ist Choro (Maranhense) eine Musik, die zu jeder Gelegenheit passt und zur geselligen Unterhaltung gespielt wird. Diese Musik wertet eine Feier auf und wird zur Auszeichnung, wenn viele und vielleicht auch namhafte Choristas erscheinen.

An den Beispielen *Candiru* und *Não se esqueça de mim* sollen die Besonderheiten gezeigt und erläutert werden. Diese Charakteristika können auch auf die anderen Stücke angewendet werden, weil sich beim Choro Maranhense viele Merkmale, vor allem in der Begleitung, aufzeigen lassen, die sich in Abhängigkeit mit unterschiedlichsten Faktoren manifestieren. Die Melodie ist selbstverständlich ein wichtiger Faktor, der die Begleitung stark beeinflusst, denn die hierarchische Rolle der Melodie bleibt trotz aller Freiheiten ein wesentliches Element.

[127] Dieser Begriff wurde sehr kontrovers diskutiert. Da eine Zuordnung zum Latin-Jazz aus brasilianischer Sicht nicht richtig ist, verwende ich die Bezeichnung, die von den MusikerInnen in São Luís verwendet wird. Aus diesem Grund ist der Begriff Jazz in diesem Zusammenhang eine nicht näher beschriebene Interpretationsform.



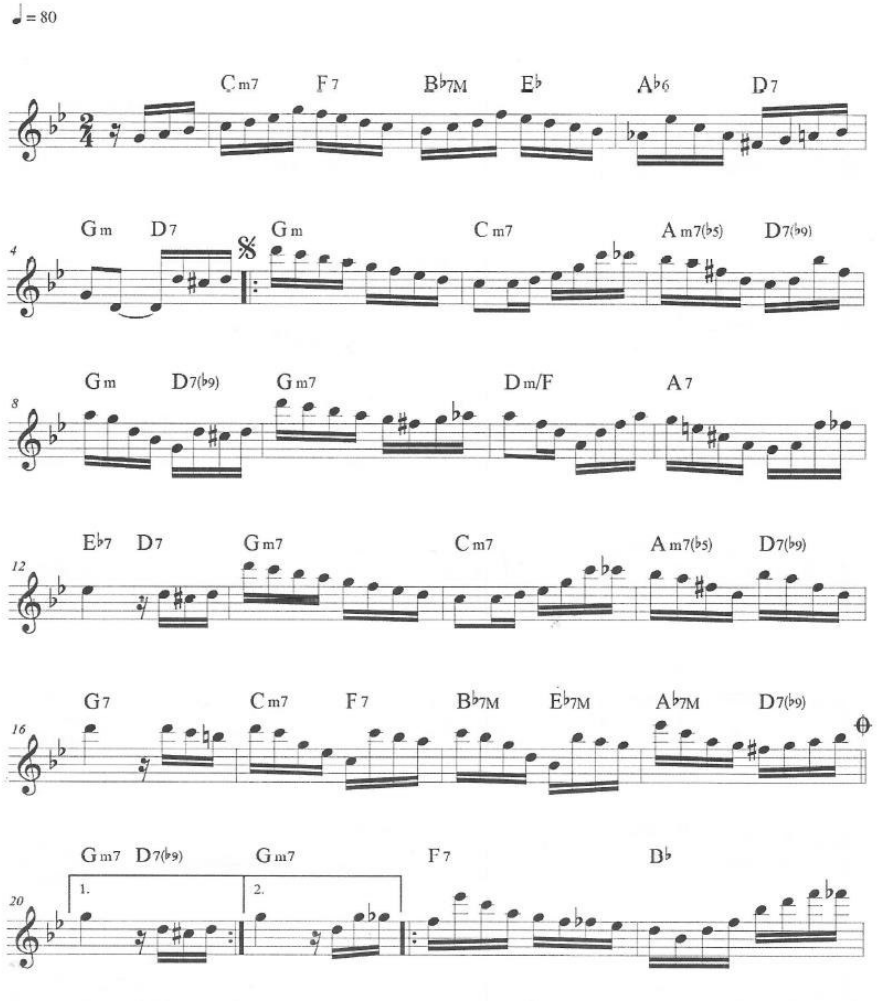
128

Candirú[129] ist ein Stück, das sehr viel vom lokalen Colorit von Maranhão in sich aufnimmt. Das, was dieses Stück ausdrückt, kann weniger über die musikalischen Aspekte selbst gezeigt werden als über die Empfindungen, die es als Symbol für seinen Schöpfer und die Musik in Maranhão bei der Zuhörerschaft auslöst. Das verwendete Motiv, ein Lelé, ist im Hinterland Maranhãos verbreitet. Zugleich ist dieses Stück ein gutes Beispiel für die lokalen Besonderheiten. *Não se esqueça de mim* von Raimundo Amaral (Alves 2012: 54) ist ein bekannter Standard innerhalb der Choros Maranhenses. In seiner Form und Ausführung ist er den *Choros nacionais* sehr nahe, aber im Detail finden sich in diesem Stück viele Elemente, die seine regionale Herkunft verraten, was später in der Analyse gezeigt wird.

[128] Abb. Alves. Caderno: Choro Maranhenses 2012: 20
[129] Candirú ist eine sehr kleine, parasitäre Welsart, die im Amazonasgebiet vorkommt.

NÃO SE ESQUEÇA DE MIM

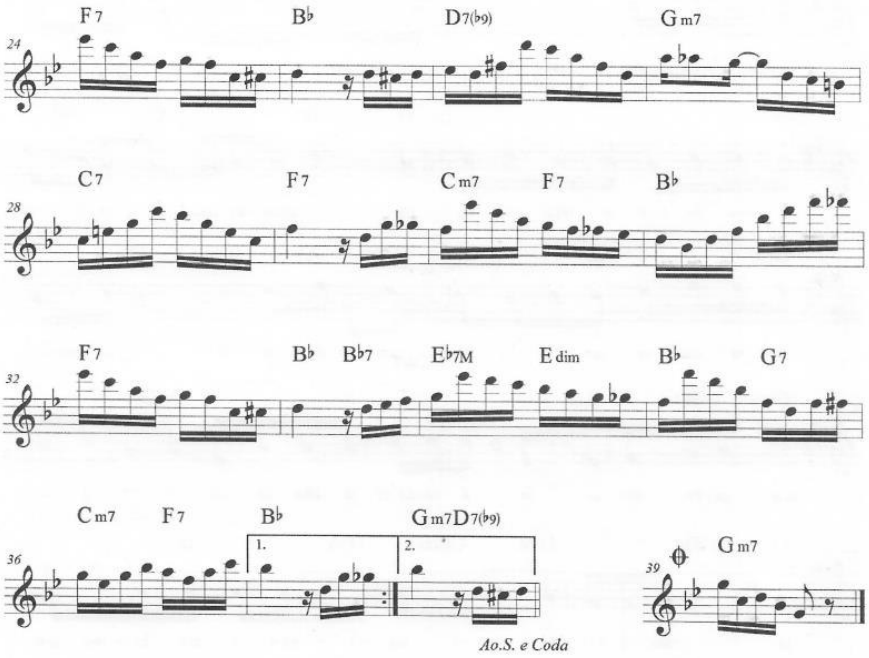
Raimundo Amaral



130

[130] Abb. Alves. Caderno: Choro Maranhenses 2012: 54

NÃO SE ESQUEÇA DE MIM



55

131

[131] Abb. Alves. Caderno: Choro Maranhenses 2012: 55

4.1.3 Historische Choros Maranhenses

Die folgende Analyse der Archiv-Funde soll exemplarisch zeigen, dass die Choro-Tradition, vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts, innerhalb der Blaskapellen und Salonorchester stattgefunden hat. Der Begriff Choro findet sin nur einmal, die Stückbezeichnungen tragen die üblichen Bezeichnungen der Tänze, wie Polka oder Tango. Daneben gibt es weitere Gebrauchsmusik in Form von (Trauer-)Märschen und Dobrados.

Stücke aus dem Acervo Mohana

Die Kompositionen von Sebastiao Pinto galten als die verschollenen Stücke der Choro-Literatur von Maranhão. Diese konnten am 31.3.2017 im Rahmen von Recherchen wiederentdeckt und dokumentiert werden. Sie sind für diese Arbeit insofern interessant, weil sie das Bild der Choro-Literatur in São Luís ergänzen und auf die Transformation der Choro-Stücke schließen lassen. Aus diesen Noten lassen sich individuelle, spontane Interpretationen nicht ablesen oder ableiten, dennoch wird durch die Aufzeichnungen die Problematik des Choro-Begriffs verdeutlicht.

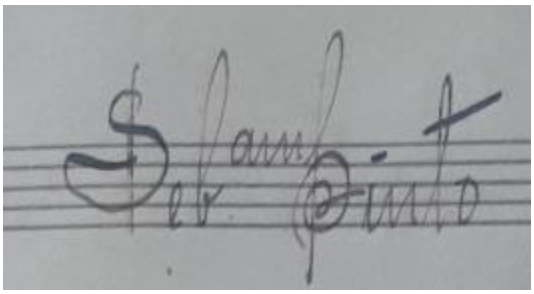


Abb. Acervo Mohana Inv. Nr. 1634/95, Fotoausschnitt PN, Unterschrift auf dem Autograf.

An der folgenden Auflistung der Kompositionen ist zu erkennen, dass sich die Kategorien der Stücke deutlich verändert haben. Es gibt noch keine Stücke, die *Choro* als Bezeichnung tragen. Die meisten Stücke dieser Sammlung sind *Marchas* ((Trauer-)Märsche) oder *Dobrados* (brasilianische Märsche). Das (unvollständige) Werkverzeichnis zeigt, dass die (brasilianische) Polka und der Walzer noch eine wichtige Rolle in der Tanzmusik spielten. Pinto ist Zeitgenosse von Anacleto Medeiros. Die Verbindung mit (Militär-)Kapelle, Tanz beziehungsweise Choro-Musik oder auch Theatermusik ist hier besonders zu spüren. Die Verbindung zwischen ernster Musik und Unterhaltungsmusik oder Popularmusik ist hier nahtlos. Aber auch kirchliche Musik ist, wie auch in der Gegenwart, nur die Ausnahme. Blaskapellen spielten gelegentlich

Trauermärsche. Aber auch hier wird sichtbar, dass diese MusikerInnen, wie heute in São Luís noch üblich, alle Arten von Musik zu allen möglichen Anlässen spielten. Pinto spielte mit seinen Musikern Theatermusik, Marschmusik oder auch Tanzmusik, wie man im Inventarverzeichnis des Acervo Mohana sieht.

Die folgende Liste ist ein Auszug aus der Auflistung der Stücke, wie sie im Archiv gefunden wurden. Die vollständigen Listen, nach Namen und Gattung geordnet, befinden sich im Anhang. Die Reihenfolge könnte sich aus praktischen Gründen, wie zum Beispiel als Tanzmusikrepertoire, ergeben haben. Der Trauermarsch zu Beginn passt nicht zu dieser Reihung, aber der Rest wäre ein abwechslungsreiches Programm für einen Tanzabend.

Não chores!! Dobrado no. 15, d-Moll, 5-teilig
Bembem, Polka, C-Dur, 3-teilig
Esperança, Walzer, G-Dur, 3-teilig
Saudoza, Walzer, G-Dur, 3-teilig
Olha o bicho, Polka, G-Dur, Einleitung, 3-teilig
Naildes, Polka, C-Dur, 3-teilig
Benzinho, Walzer, G-Dur, 3-teilig
Te nome, Polka, C-Dur, 3-teilig
Eu e Ela, Walzer, G-Dur, 3-teilig
Nós somos treis, Schottisch, G-Dur, 3-teilig
Zenaide [?] Wennaide [?], Walzer, D-Dur, 3-teilig
O segredo, Walzer, a-Moll, 3-teilig
Benzinho, Polka, G-Dur, Einleitung, 3-teilig
Olhos perdidos, Tango [brasileiro], g-Moll, Einleitung, 3-teilig, Coda
Ahi Pachola!!, Tango, G-Dur, 3-teilig
A menina das rosas, Walzer, C-Dur, 3-teilig
Jacintha [im acervo als Jacinta verzeichnet], Polka, C-Dur, 3-teilig
Schottisch, Schottisch, C-Dur, 4-teilig
Anninha [im acervo als Aninha verzeichnet], Walzer, d-Moll, 3-teilig
Beija flor, Polka, G-Dur, Einleitung, 4-teilig
[…]

Die Auflistung zeigt, dass diese Stücke in einer gewissen praktischen Ordnung gesammelt wurden. Er handelt sich dabei um Direktionsstimmen ohne Angabe von Begleitung, Harmonie, Besetzung oder Ähnlichem. Eines dieser Fragmente trägt den Namen *Choro*, was mehr Fragen aufwirft, als es Antworten gibt. Vorstellbar wäre hier auch, dass sich die Besetzung, ähnlich den Militärkapellen in Europa, in wechselnder Streich-, Bläser- oder anderer variabler Besetzung veränderte. Dieses Wechseln von zum Beispiel Geige zum Bandolim wird heute noch praktiziert. Dazu verwenden die InstrumentalistInnen die gleiche Stimmung auf der Violine und der

Mandoline. Die Idealbesetzung des Choros wäre hier genauso möglich, ist aber nicht dokumentiert.

Die Direktionsstimmen verraten nicht viel über die Begleitrhythmik oder Harmonik. Die Märsche sind voll notiert. Die Tanzmusik ist entweder fragmentarisch oder als Orientierung für die improvisierte Begleitung zu verstehen. Aus der Melodiestruktur und der Rhythmik lassen sich keine brasilianischen Eigenheiten und schon gar keine regionalen Merkmale ableiten. Diese Noten lassen viele Fragen offen und eignen sich für weitere Forschungen im Bereich der Blasmusik, denn nur die Marschmusikbesetzung ist rekonstruierbar, aber nicht die Streicherbesetzung. Dass die MusikerInnen dieser Zeit meist mehrere Instrumente (Streich- und Blasinstrument) beherrschten, kann nur aus Berichten der damaligen Zeit vermutet werden. Ob diese MusikerInnen auch in Gitarrenbesetzungen gespielt haben, lässt sich nicht sicher sagen. Das Instrumentarium dürfte vorhanden gewesen sein, wie sich aus Importlisten ableiten lässt. (Cerqueira Vorlesung über Musikgeschichte Maranhãos 2017). Die Besetzungsvielfalt im Vergleich mit der Gegenwart dürfte ähnlich gewesen sein. Auch wenn es schon Versuche gab, die alten Choro-Stücke ins aktuelle Repertoire wiederaufzunehmen, unterscheiden sich diese Stücke so gravierend von den aktuellen Stücken, dass sie eher fremd wirken. Die Stücke von Sebastião Pinto sind den Stücken aus dem Südosten näher als den aktuellen Choros Maranhenses. Eine Polca Pintos besitzt keine Rhythmik der Musik des Nordostens und würde als historischer Rückgriff die sich ständig weiterentwickelnde Tradition Maranhãos beeinträchtigen. Dies hätte auch Einflüsse auf die aktuelle Besetzung.

4.1.4 Besetzung aktuell

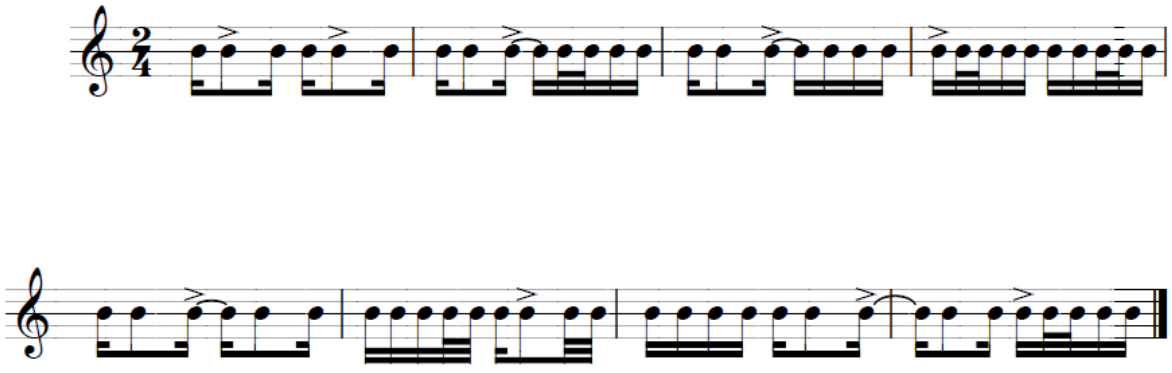
In der Besetzung der Gruppen haben sich aus familiären und lokalen Traditionen viele Besetzungsvarianten ergeben. Choro benötigt ein Melodieinstrument, Begleitung inklusive Rhythmusinstrumenten und den Bass, der den Kontrapunkt spielt. So wird die siebensaitige Gitarre oft verdoppelt. Dies bringt praktische Vorteile, denn auf der siebensaitigen Gitarre kann man die gleichen Begleitungen spielen wie auf der Violão, und die SpielerInnen können sich mit dem Kontrapunkt abwechseln. In der Begleitung oder auch als Melodieinstrument wird ein Banjo statt einer Mandoline verwendet. Genauso können zwei Cavaquinhos vorkommen, die sich dann Centro (Begleitung) und Melodie teilen. Aus der nahen MPB kann eine Triangel statt Pandeiro wie im Forró eingesetzt werden. In wenigen Fällen wurde die kleine Trommel wie in einer

Blasmusikfassung verwendet oder sogar mit Besen wie im Frevo gespielt. Zusätzliche Schlaginstrumente, die die Polyrhythmik spielen, können auch zum Einsatz kommen. Ein Vorbild für diese Erweiterung könnte das Album *Receita de samba* sein, das die Perkussion um Ganzá[132], Rêco-Rêco[133], Agogôs, Surdo-Trommeln, Congas, Bongos, Batã-Trommeln[134] und Bells sowie die Melodieinstrumente um die Harmonika erweiterte.

Es gibt eine junge Generation von Choro-MusikerInnen, die den Choro mit Akkordeon (Sanfone) spielen. Als Beispiele wären hier Mario Rui und das Tritono-Trio zu nennen. Dies ist nicht neu, denn die einflussreiche Komponistin und Multi-Instrumentalistin Dilú Mello aus Maranhão gab dafür ein gutes Vorbild. Auch nicht neu ist dadurch der Einfluss des Forrós, der hier leicht zum Choro überspringt.

4.1.5 Ausführung von Centro und Contrapunto

Die folgenden Beispiele beziehen sich auf ein Interview mit Joaquim Santos über die Unterschiede zwischen Choro Maranhense und der Praxis der Camerata Carioca. Diese Unterschiede sind am auffälligsten im *Centro*, das heißt, in der Begleitung.



Grafik PN nach Livingston-Isenhour (2005: 5)

Diese “typical cavaquinho accompaniment rhythms” (Livingston-Isenhour 2005: 5), die ich hier vom Example 1.1. kopiert habe, entsprechen einer Akzentuierung:

[132] eine zylindrische Rassel
[133] Ein mit der Guiro verwandtes Instrument, das traditionell aus einem zylindrischen Holz mit sägezahnähnlichen Querrillen besteht.
[134] zweifellige Sanduhrtrommel

. > . . . > . . | . . . > . . . . | . . . > . . . . | > . . . . |

. . . > . . . . | . . . . . > . . | . . . . > | . . . . > . . . ||

In Zahlen ausgedrückt sind dies Akzente auf:

2, 6 | 4 | 4 | 1 |

4 | 6 | 8 | 5 ||

Durch diese systematisierte Aktions-/Akzentbeschreibung in Zahlen lassen sich die Chororhythmen und ihre Lagen gut miteinander vergleichen. So können bei einer Reduktion auf Vierergruppen die Werte über vier um vier subtrahiert werden, damit die zweiten Vierergruppen direkt mit den ersten verglichen werden können. Reduziert lauten diese Akzente dann vom obigen Beispiel: 2; 2 | 4 | 4 | 1 | […] 4 | 2 | 4 | 1 ||. Dadurch kann man hier in diesem Beispiel gut erkennen, dass die Akzente auf die synkopierenden 2 und 4 des Maxixerhythmus fallen. Bei Analyse der Rhythmik des Cavaquinhos in Maranhão können Muster erkannt werden, die in dieser Form laut Livingston-Isenhour beim Choro [in Rio] so nicht vorkommen. Bei vertikaler Analyse der Rhythmen können das Interlocking gezeigt und die Stimmen besser erkannt werden, die die gleichen Akzentuierungen beziehungsweise die gleichen Rhythmen spielen. Eine Analyse von Beispiel 1.4 (Livingston-Isenhour 2005: 9) würde somit folgendes Bild ergeben:

Cavaquinho: .2..; .2…| …4 ;…. | …4 ;… | 1…;…. | […] … 4; …. | …. :.2… | …. ;… 4| 1…: . ‖

Guitar1: 1…;1… | 1…;1… | 1…;1… | 1…;1… | 1…;1… | […] 1..4; 1… | 1…;1… |1… ;1. 3 | 1…; 1 ‖

Guitar2: .2.4;.2.4 | .2.4;.234 | .2.4;12.4| 1..4;1.3. |[…] 12.4;1.3. | 12.4;1234|12.4;1.3. |12.4; 1 ‖

Hier wird deutlich, dass alle Begleitstimmen den Maxixerhythmus auf 1, 2 und 4 spielen.

Diese Akzentuierung entspricht der Begleitung des Cavaquinho im Beispiel *Flôr amorosa* von Antônio Calado im Arrangement von Thomas Garcia (Livingston-Isenhour 2005: 9). Sie unterstützt die Akzente der Melodie. Da es sich bei *Flôr amorosa* genauso wie bei *Cajueiro velho* (wird im Verlauf der Arbeit noch analysiert) um langsame Choros handelt, können beide gut verglichen werden. Auch wenn beide prinzipiell die typische Sechzehntel-Bewegung im Melodieverlauf besitzen, tauchen bei *Cajueiro velho* die charakteristischen Triolenfiguren der

Stücke aus Maranhão sehr bald auf und prägen den Verlauf und die rhythmische Progression. Der erste Teil mit einem stärkeren triolischen Rhythmus, der den sentimentalen Text unterstreicht, wird von einem zweiten Teil abgelöst, der düsterer wird, aber auch in Richtung Sechzehntelnoten tendiert. Auch die Einleitung ist von einem für Choro in Rio untypischen Rhythmus (Akzentuierung) geprägt. Die chorotypischen Synkopierungen werden hier durch einen Rhythmus ersetzt, der typisch für den Norden ist, aber im Süden eher im Samba und im Bossa Nova zu finden ist. So beginnt hier die Einleitung mit dieser charakteristischen rhythmischen Figur.

Diese Synkopierungen und rhythmischen Überlagerungen zeigt Tiago De Oliveira Pinto (1995)[135] in einer Schlag-Notation des Forró:

baião	x . * X . . * .
forró	x . * X . * X x
xaxado	x . X . * X * [.]
xote	X x x . X . . * / X * x * X * . *
arrasta-pé	x * x . X . * *

Schlegel (*maretta*):	x = tiefer Klang	X = hoher Klang
Stäbchen (*bacalhau*):	*	. = pausierter Puls

Die fünf auf der *Zabumba*-Trommel ausgeführten Grooves des *forró*[136]

Zusammenfassend ergeben sich folgende Schlagschwerpunkte und Schlagereignisse:

Baião (**1** . *3* 4 . . 7 .), Forró (**1** . *3* 4 . *6* 7 **8**), Xaxado (**1** . 3 . *5* 6 *7* .), Xote (1 **2 3** . 5 . . *8*) / (1 *2* **3** *4* 5 *6* . *8),* Arrasta-pé (**1** *2* **3** . 5 . *7 8*)

Legende: Tiefer Klang: **1 2 3 8**, hoher Klang: 3 4 5 6 7 , Stäbchen: *3 4 5 6 7 8*, Pause . .

Besondere Bedeutung für die folgenden Analysen hat der *Baião*. Er besitzt viele Varianten, die sich eine Grundeigenschaft in der tiefen Trommel (meist *Zabumba*) als gemeinsamen Nenner haben. Es handelt sich dabei um eine figurpunktierte Viertelnote, punktierte Viertelnote und

[135] siehe Quellenangabe: Pinto (1995) Internetquelle: https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03_pinto.htm, zuletzt geprüft am 05.08.2019
[136] Darstellung PN nach Pinto (1995)

Viertelnote, eine 3+3+2-Figur (♩. ♩. ♩). Diese Figur, die auch *Baiano* genannt wird, ist typisch für

den Nordosten Brasiliens (Pinto 1986: 95). Diese Grundfigur kann erweitert werden, wie man an den obigen Beispielen erkennen kann. So dient dieser Grundrhythmus als Vorlage für viele Stile von Forró bis Samba. In der Choro-Notation wird dieser Rhythmus des Baião als 2/4-Variante (♪.♪.♪) notiert.

Worterklärung:

Lelê[137]: Reigentanz im Sertão (Ferretti 1977) (Museu do Folclore 2017)

Der folgende Text würde auf den ersten Blick eine düstere bis depressive Stimmung erwarten lassen, aber über die Begleitung bekommt die Musik eine völlig andere Charakteristik. *Saudades* und Hoffnung geben dieser Musik die positive Energie. Dies ist die Aufgabe des Centros.

Text *Cajueiro Velho* von João Dias Nazareth:

A

|: Cajueiro velho vergado e sem folhas

Sem frutos sem flores sem vida afinal

Eu que te vi florido e viçoso

Com frutos tão doces que não tinha igual

Não posso deixar de sentir uma tristeza

Pois vejo que o tempo tornou te assim

Infelizmente também é certeza

Que ele fará o mesmo de mim. : |

B

Já tenho no rosto sinais de velhice

Pois da meninice não tenho mais traços

Começo a vergar como tu cajueiro ||

[137] http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_dancas.pdf, abgerufen am 18.11.2018

Fui teu companheiro nos primeiros passos portato não tens diferença de mim

Seguimos marchando em uma só direção

Apenas me resta da vida o fim

E da mocidade a recordação. ‖

Übersetzung (PN):

A

|: Knorriger, alter, blattloser Cashewbaum

Keine Früchte, keine Blüten, kein Leben

Ich, der dich blumig und üppig gesehen hat

Mit Früchten, die so süß sind, dass sie ihresgleichen suchen

Ich kann nicht anders als traurig sein

Denn ich sehe, dass die Zeit dich so gemacht hat

Leider ist es auch sicher

Dass sie mir dasselbe antun wird. : |

B

Ich habe bereits Altersspuren im Gesicht

Wegen der Kindheit habe ich nicht viele [dieser] Gesichtszüge

Ich fange an, mich zu krümmen wie du, Cashewbaum ‖

Ich war dein Kumpel in den ersten Schritten, also hast du keinen Unterschied zu mir

Wir marschieren weiter in eine Richtung

Mir bleibt vom Leben nur noch ein Rest

Und von der Jugend die Erinnerung. ‖

Hier als Beispiele die Begleitmuster des Cavaquinhos und des Kontrapunktes (Bass) des Stücks *Cajueiro Velho* von João Carlos Dias Nazareth (g-Moll), Einleitung Takt 1–2:

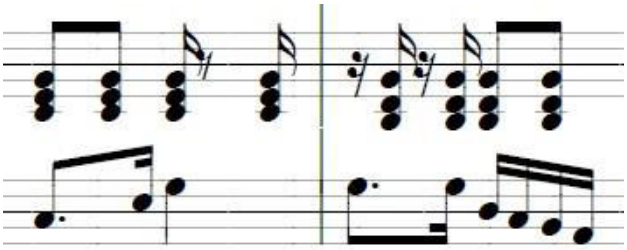


Abb. caj1, Transkr. PN[138]

Das Grundpattern (caj1) zeigt eine Begleitung, die im Choro, Samba oder auch im Bossa Nova vorkommen kann.

Die Akzente ergeben sich hier folgendermaßen:

> . . . > . . . | . . . . > . . . |

1, 5 | 5

Aus der Sechzehntel-Bewegung der Melodiestimme und deren Richtungsänderung wird in der musikalischen Praxis auch die Akzentuierung hergeleitet.

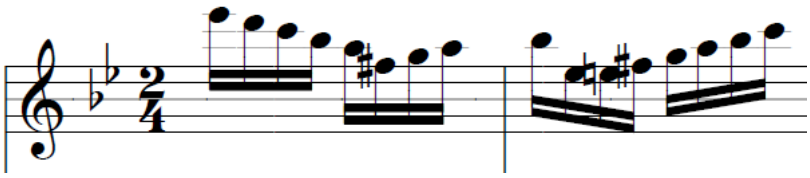


Abb. Transkr. PN

So ergeben fünf Sechzehntel plus drei auftaktige Sechzehntel (Signalsechzehntel) im ersten Takt Akzente auf 1 und 6. Im zweiten Takt liegt der Akzent auf dem zweiten Sechzehntel. Das Akzentschema der Melodie ist somit 1, 6 | 2. Das Cavaquinho spielt aber 1, 5 | 5 und hat damit keine unterstützende Aufgabe, sondern eine ergänzende. Ergänzungen und polyrhythmische Lagen sind ein Merkmal für die Musik in Maranhão.

[138] Audioquelle (Aud. 2) Cajueiro Velho von João Carlos Dias Nazareth, Aufnahme von Nonato Soeiro Oliveira, siehe Quellen. Vollständige Transkription im Anhang. Alle folgenden Cajueiro-Velho-Beispiele beziehen sich auf die gleichen Quellen. Für eine bessere Zuordnung wurden die Ausschnitte mit Kürzeln versehen.

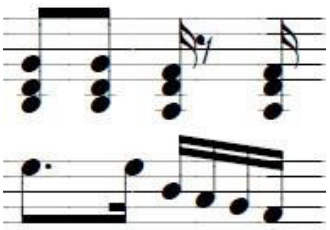


Abb. Transkr. PN

Dieser gleiche Kontrapunkt, aber mit anderer Begleitung, zeigt auch, dass die Stimmen eher heterogen geführt werden.

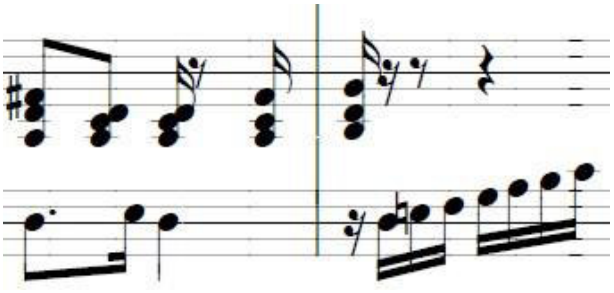


Abb. Transkr. PN

Das Grundpattern (caj2) der Takte 3–4 zeigt eine neutrale Stimmführung. Der Bass (Kontrapunkt) ist am Wort und leitet den Einsatz des Themas in die Takte 4–5 über.

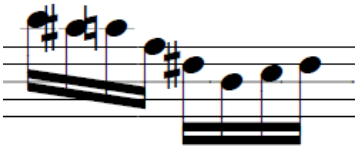


Abb. Transkr. PN

Im Takt 5 endet die Figur mit den drei Signalsechzehnteln, obwohl das Thema schon vorher einsetzt.

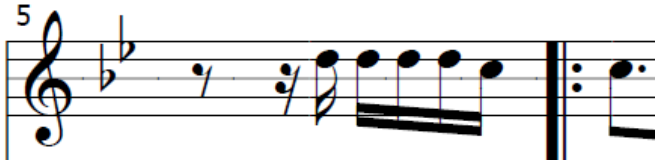


Abb. Transkr. PN

Danach bleibt die Basslinie eher im Baião und unterstützt die Melodie.

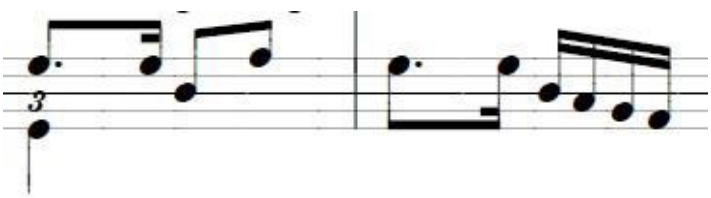


Abb. caj3 Transkr. PN

Gleichbleibender Kontrapunkt (caj3)

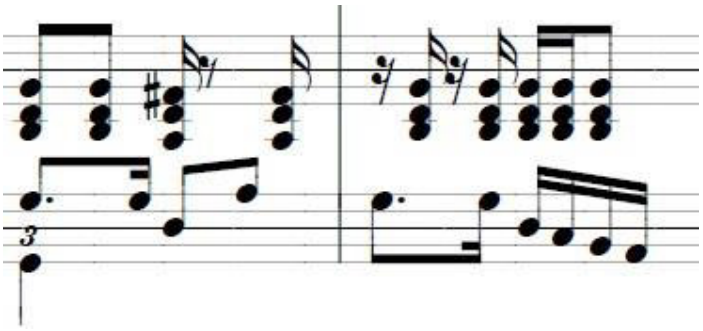


Abb. Transkr. PN

Variierte Begleitung (caj3b)

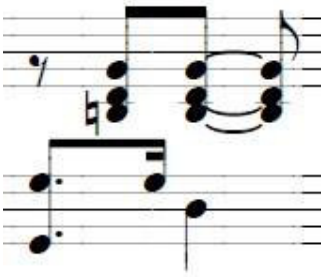


Abb. caj4, Transkr. PN

Vereinfachung der rhythmischen Figur (caj4)

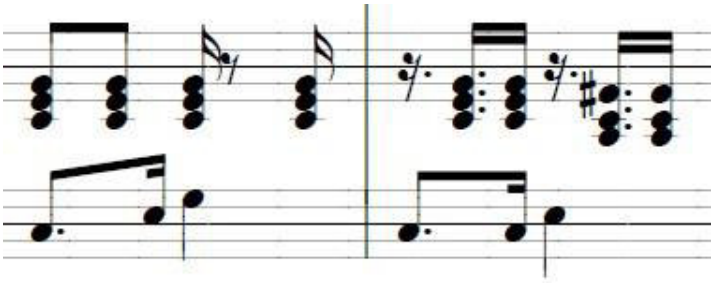


Abb. caj6, Transkr. PN

Anspielung auf die triolische Melodie beziehungsweise auf das typische maranhensische 2 gegen 3 des Matracarhythmus. (caj6)

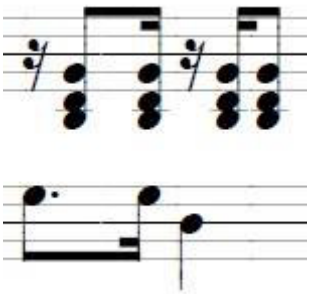


Abb. caj7, Transkr. PN

Akzentverschiebungen (caj7)

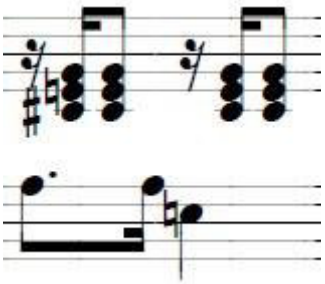


Abb. caj8, Transkr. PN

Wie caj7-Pattern, aber verdoppelt. (caj8)

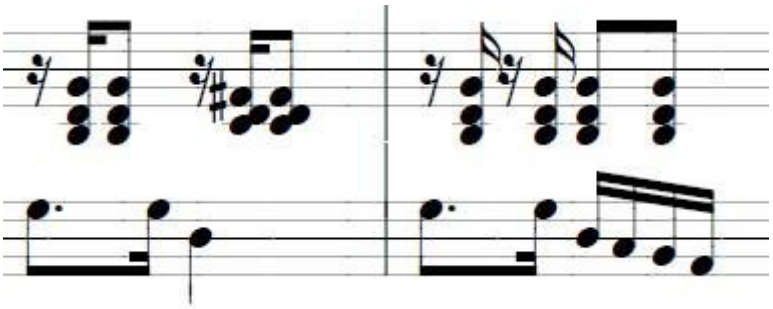


Abb. caj9, Transkr. PN

Kontrastierender Rhythmus bei gleichem Kontrapunkt, der die Klarheit des Sechzehntelrhythmus unterstreicht. (caj9)

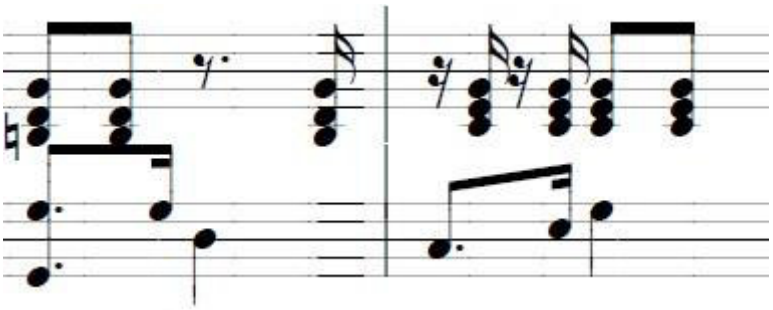


Abb. caj10, Transkr. PN

Reduktion als Mittel der Klarheit. (caj10)

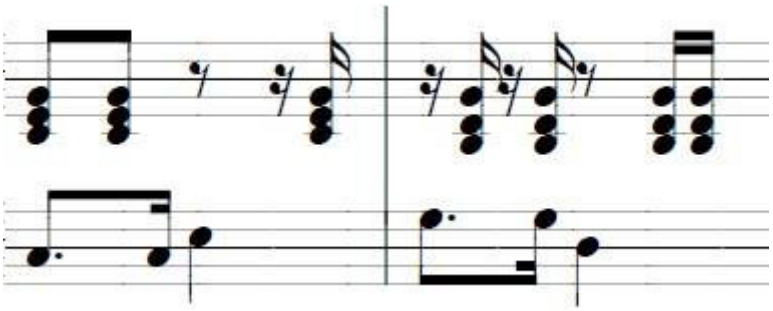


Abb. caj11, Transkr. PN

Splitting als Verstärkung der Sechzehntel. (caj11)

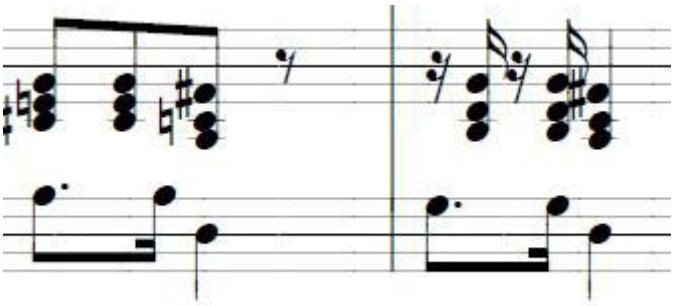


Abb. caj12, Transkr. PN

Schwerpunkt auf der 2 (caj12)

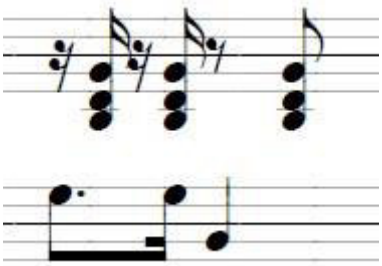


Abb. caj13, Transkr. PN

Achtelnote im Takt 25 als Verstärkung des Auftakts der Melodie. (caj13)

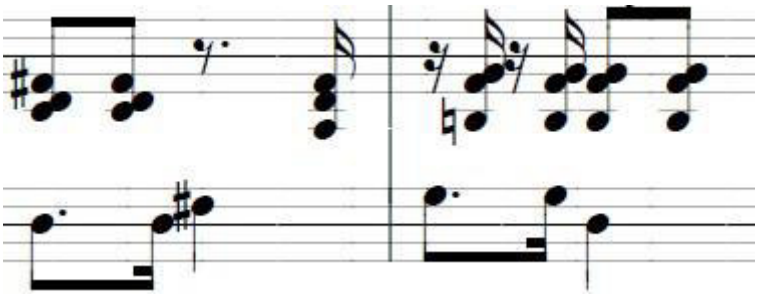


Abb. caj14, Transkr. PN

Sechzehntelnote im Takt 26 auf 4+e, als Verstärkung der Antizipationssechzehntel des Taktes 27 der Melodie. (caj14)

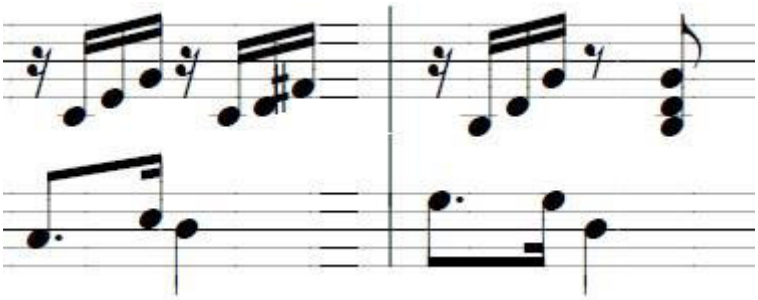


Abb. caj15, Transkr. PN

Unterstützung von Sechzehntel-Bewegungen der Melodie und deren textlicher Dramatik im Takt 28 (caj15).

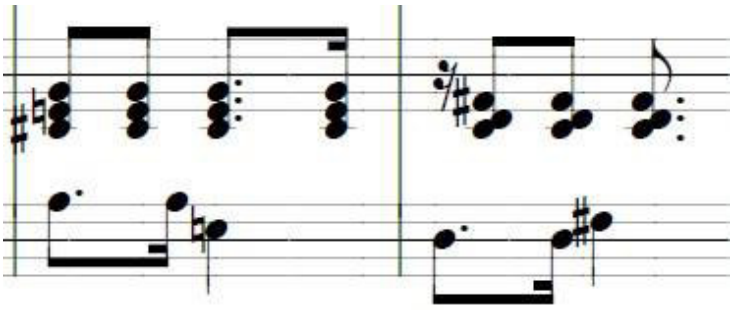


Abb. caj16, Transkr. PN

Angedeutete Rhythmik als Klangteppich zur Verstärkung der Intensität des Übergangs. (caj16)

Abb. cajCB1, Transkr. PN

Der Kontrapunkt zeigt die laut Livingstone typische Charakteristik der Dreiachtelnoten, die eine Signalwirkung besitzen. (cajCB1) Takt 5–6

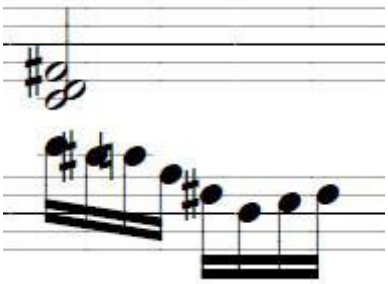


Abb. cajCB1b, Transkr. PN

Die Figur wird nicht variiert. (cajCB1b) Takt 13

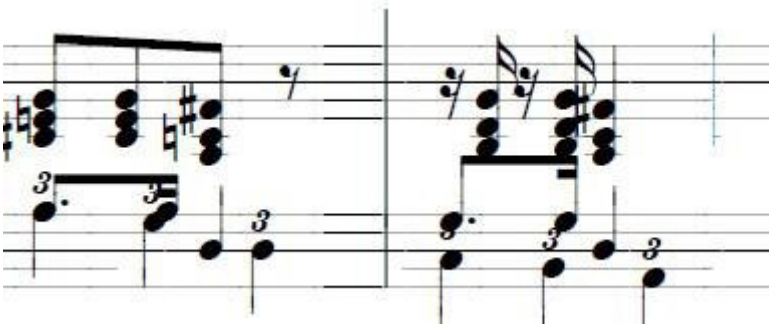


Abb. cajCB2, Transkr. PN

Ein triolischer Abgang in den Takten 20 und 21 zeigt ein typisches Rhythmusmuster in Maranhão. Hier setzt sich der Kontrapunkt gegen die vorherrschende Rhythmik und wird zu einer echten Polyrhythmik. (cajCB2)

4.2 Analyse und Form des Choros Maranhense

Ein Choro steht in der Regel in einem Zweier-Takt, der meist ein 2/4-Takt ist. Im Aufbau der Stücke findet man eine üblicherweise kurze Einleitung von einem bis vier Takten. Diese wird oft von der Gitarre gespielt oder vom Melodieinstrument. In der Praxis kann bei einer Roda diese Einleitung beliebig erweitert werden und sogar eine kleinere Improvisation beinhalten. Dies geschieht vor allem, wenn noch nicht alle MusikerInnen bereit zu Spiel sind oder noch weitere MusikerInnen zum Mitspiel eingeladen werden. Oft entsteht aus einem Chaos eine Einleitung. Dass in diesem Fall das Stück danach mit dem ersten Teil beginnt, geben die MusikerInnen vor, die die Melodie spielen. Oft ist hier der Überraschungseffekt der Spaßfaktor für die Akteure. Dieser verschwindet, wenn der musikalische Rahmen „förmlicher“[139] wird.

Der erste Teil steht in der Grundtonart des Choros und hat im Normalfall 16 Takte. Er wird üblicherweise wiederholt. Das gleiche gilt für den zweiten oder weitere Teile. Der zweite Teil steht oft in der parallelen Tonart.

Ein Coda-Teil kann am Ende des Stücks stehen. Eine andere Möglichkeit ist, dass das Stück mit einer freieren Version der Melodie oder einer Improvisation endet. Bei eingespielten Gruppen oder einer gewissen Tradition ähneln sich die Form und der Schluss, aber in einer zufälligen Besetzung werden viele Verläufe spontan während des Spiels entschieden.

Der Abfolge der Teile entspricht einer Rondoform: Einleitung A B A C A Coda. Improvisiert wird über den A-Teil oder über die Abfolge (zum Beispiel: A B A). Perkussions-Soli erstrecken sich sehr oft abwechselnd wie im Jazz über 4 Takte Perkussion + 4 Takte Melodie mit insgesamt 32 Takten. Improvisationen werden selten von anderen Stimmen als der Melodie durchgeführt. Aus meiner Erfahrung werden meist die bekannteren Stücke für ausgedehnte Improvisationen genutzt.

4.2.1 Merkmale des Choros in Maranhão

Die Akzente sind oft so gestaltet, dass sie polyrhythmischen Vorbildern der Folklore ähneln. Akzente entstehen durch Änderung der Schlagtechnik bei Schlag- und Saiteninstrumenten. Dadurch verschwimmen Zwei-gegen-dreirhythmen zu schwer definierbaren Mustern, die sich

[139] Siehe Kapitel über die Spielorte

annäherungsweise mathematisch erklären lassen. Darüber hinaus werden unterschiedliche Akzentuierungen durch unterschiedliche Klangfarben[140] voneinander abgehoben.

Die Merkmale, die einen Choro zu einem Choro Maranhense machen, lassen sich anhand der Repertoire-Liste gut erklären. Einerseits gibt es parallele und andererseits gibt es typische Eigenschaften, die direkt oder indirekt auf Maranhão hinweisen. Das Stück *Rabo de vaca* (Kuhschwanz) verweist auf eine Musikgruppe aus São Luís. Es zeichnet sich durch ungewöhnliche Rhythmik und Melodik aus, die sich von der populären Musik Maranhãos ableiten lässt. Eine solche Vermischung findet sich auch im Stück *Candiru*. Aus diesem Grund wurde stellvertretend letzteres Stück analysiert. Erste Elemente der maranhensischen Eigenschaften sind die Einbringung und Vermischung von lokalen Rhythmen.

Das Stück *Rabo de vaca* von Ubiratan Sousa ist ein außergewöhnlicher Choro. Die Tonart G-Dur dient zur Orientierung, denn G als Tonika kommt nicht vor. Die Akkorde des ersten Teils (A, D7, Db-, D7, E, G, F#7, Bm[141], C-, A, A7, D, E7, A) bewegen sich mit Doppeldominanten und vielen modulierenden Wendungen beinahe atonal. Das Stück ist 3-teilig, wobei der erste Teil eine modulierende Variante des zweiten Teils darstellt. Der zweite Teil moduliert nach C-Dur. Form A A‘ B B. Der besondere Rhythmus des Stücks ist mit den Wechseln zwischen Triolen und Sechzehntelnoten typisch für Maranhão.

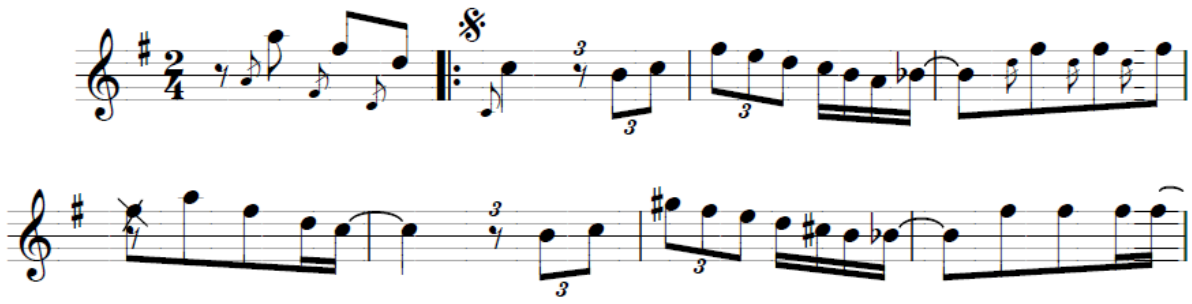


Abb.: Rabo de vaca, nach Alves Costa (2012) von PN. B-Klarinette-Stimme in C mit spielpraktischen Ergänzungen

Candirú von Zezé Alves und Omar Curtim ist im Gegensatz zu „Rabo de vaca“ eindeutig in F-Dur. Die harmonische Fortschreitung besteht bis auf eine Modulation nach d-Moll aus Tonika und Dominante mit Sept. Das Stück ist 3-teilig und hat einen langen, freien Improvisationsteil, der

[140] Sotaque
[141] h-Moll

üblicherweise mit einer Reprise des dritten Teils beendet wird. Manchmal wird nach dieser Reprise eine Figurrepetition angefügt, die an einen Lelê erinnern soll. Dieser Choro ist vermischt mit Lelê.

Não se esqueça de mim von Raimundo Amaral ist ein typischer Choro. In der Harmonik befindet er sich in der Tonsprache der klassischen[142] Choros mit vielen Tonika-Dominant-Beziehungen beziehungsweise mit Zwischendominanten. Dieser Choro ist der häufigste gespielte Choro in São Luis. Seine Grundtonart G-Moll wird im zweiten Teil von seiner parallelen Tonart, B-Dur abgelöst. Der Aufbau ist: Einleitung und zwei Teile. Meist wird über den ersten Teil improvisiert.

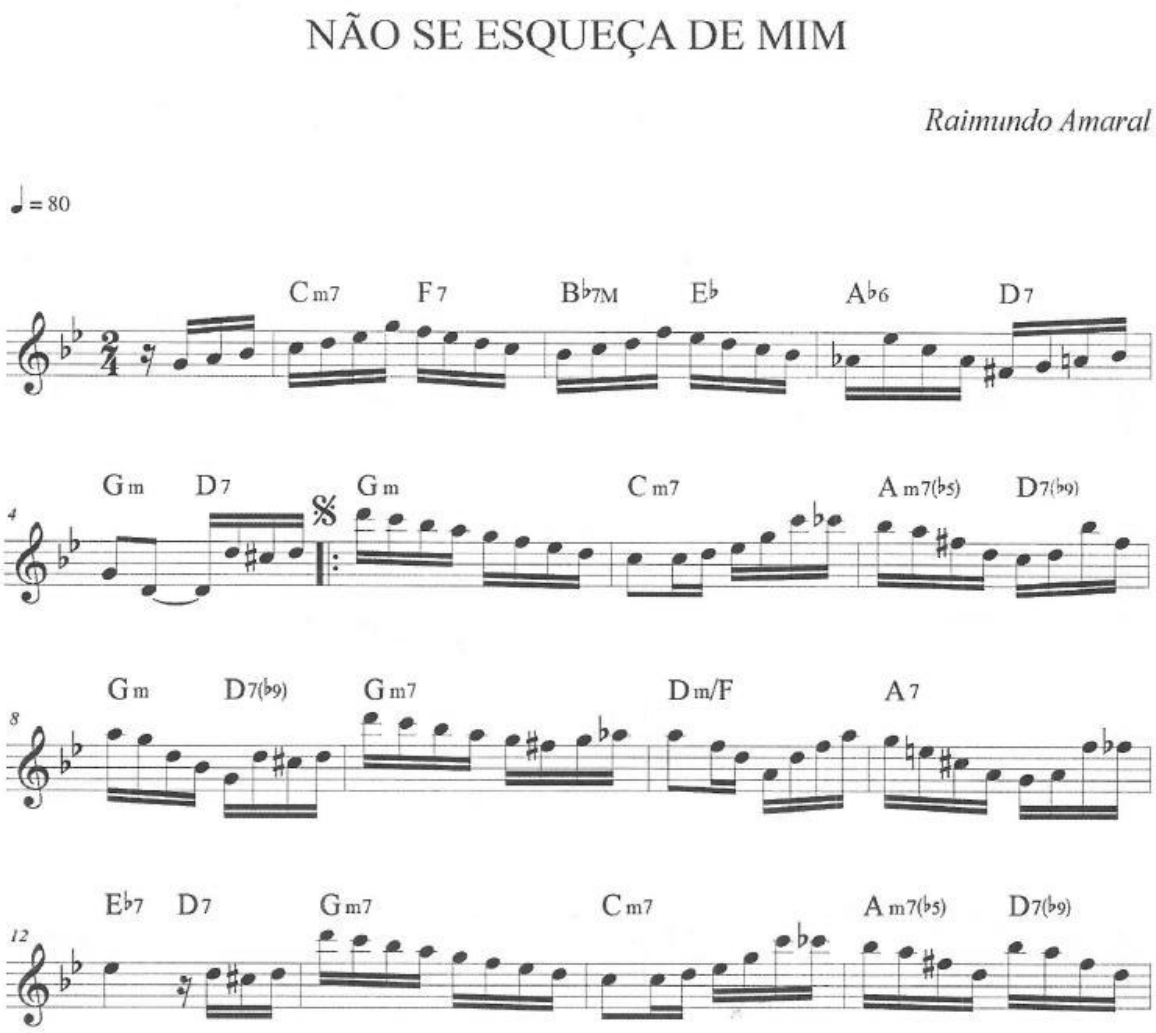


Abb.: Auszug aus: Não esqueça de mim von Raimundo Amaral (Alves Costa 2012: 54)

Die Stücke *Cantando ao luar* von José Maria Fontoura und *Axixaense* von José Maria Fontoura stellen eine Sonderform innerhalb dieser Choros dar. Beide sind in A-Moll, wobei *Cantado ao luar* aus Einleitung und zwei Teilen besteht und *Axixaense* 3-teilig ist. Die Tonart ist gut am

[142] Choros nacionais beziehungsweise Choros aus Rio

Klavier zu spielen. Beide Stücke sind reine Klavierstücke und werden von den typischen Chorogruppen nicht gespielt.

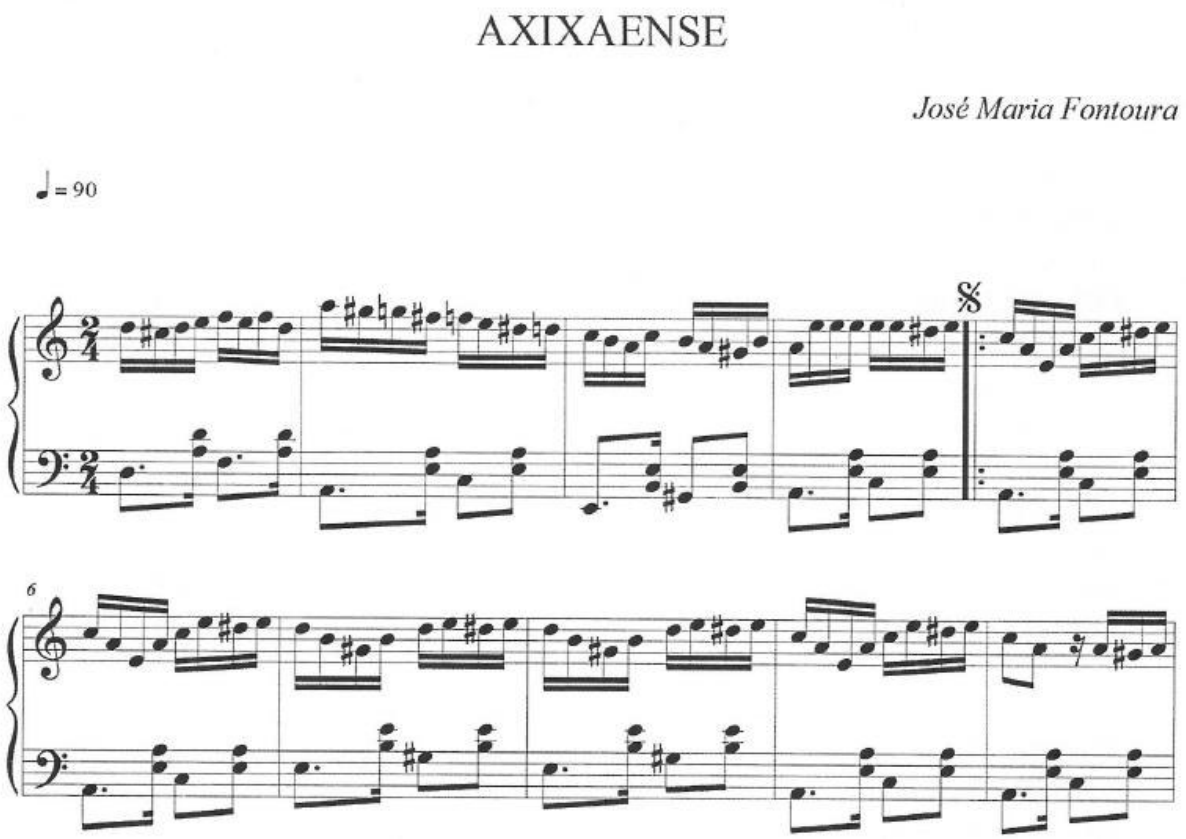


Abb.: Alves Costa (2012: 12)

Choro Miritibano von Domingos Santos ist ein Choro, wobei die Melodiestruktur auf die typischen drei Signalsechzehntel verzichtet, die aber in der Gitarre in der kurzen Einleitung ersetzt werden. Er ist in D-Moll und 2-teilig. Die Melodie erinnert an einen gesungenen Choro. Der Charakter ist sehr melancholisch. Miritiba ist ein Gebiet am Fluss Piriá neben der Stadt Humberto de Campos in Maranhão, das auf halbem Weg zu den Lençois Maranhenses liegt. Der Komponist Domingos Santos kommt aus Miritiba und hat sich so als Miritibano in diesem Stück verewigt.

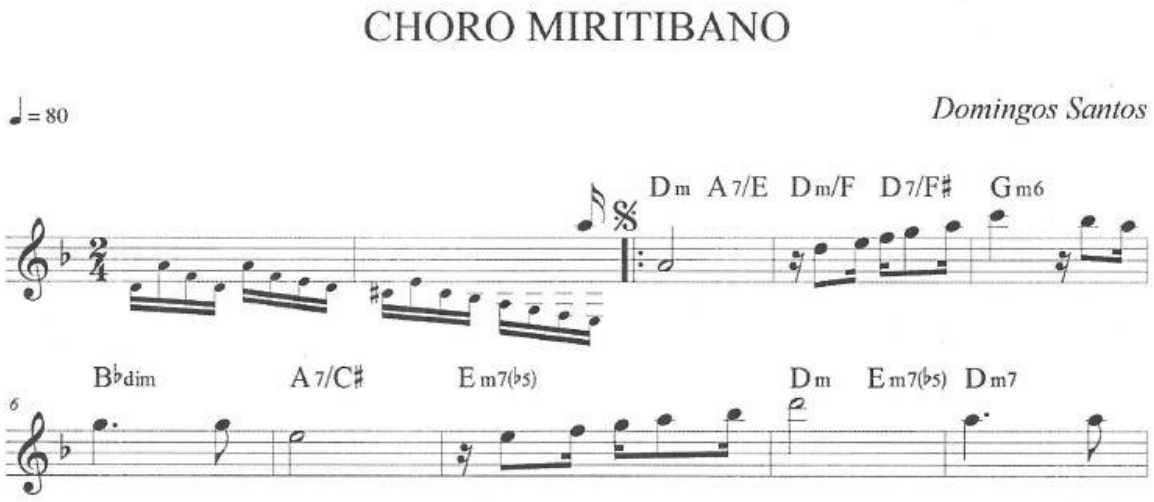


Abb. Alves Costa 2012: 28

Die Trägheit und Schwerfälligkeit des Stücks lassen aus den chorotypischen Synkopengruppen oft Triolen werden.

Choro pro Guinga von Luiz Junior, Choro, D/d-Dur/Moll, Einleitung, 2-teilig, Gitarre. Guinga ist ein Komponist und Gitarrist aus Rio. In der Einleitung gibt es einen 3/4-Takt, und das Stück besitzt viele maranhensische Triolen.

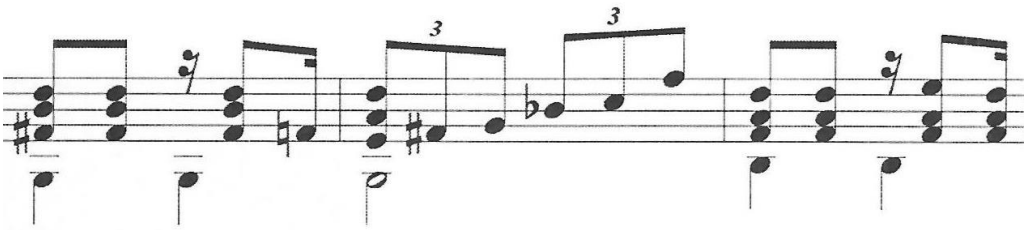


Abb.: Alves Costa 2012: 30: Choro Maranhenses *Choro pro Guinga*

Cinco Gerações von Osmar Furtado ist ein Choro, der an die Gruppe Cinco Gerações erinnert. Er ist in d-Moll verfasst und 2-teilig. Er ist ein klassischer Choro.

Abb.: Alves: Kopie *Cinco Gerações* aus einer Lehrmaterialsammlung für Instrument in B.

Abb.: Alves Costa 2012: 32

Die hinzugefügten Akkorde haben in der Praxis kaum eine Verwendung, weil auch diese der Spontaneität der MusikerInnen unterliegen. Für die Improvisation orientieren sich die MusikerInnen am Tonvorrat und nicht an den Akkorden. Als didaktisches Werk haben die Akkorde einen Wert, auch wenn die Improvisation und Freiheit der Interpretation dadurch eingeschränkt werden.

Companheiro von Solano und Paulo Trabulsi, (Samba)-Choro, D-Dur, Einleitung, 3-teilig

Conversa Fiada von Cesar Teixeira ist ein Choro (d-Moll/D-Dur, 2-teilig), der sich durch ungewöhnliche Taktwechsel auszeichnet.

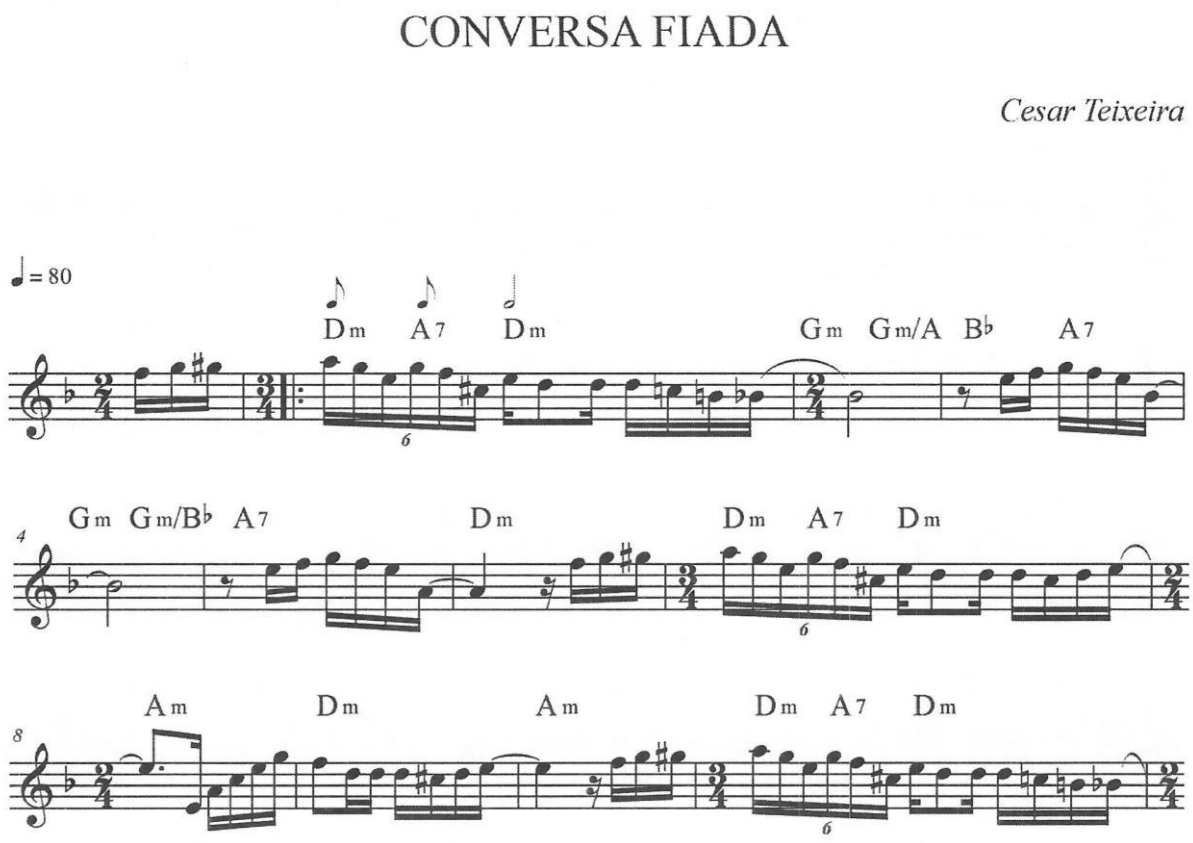


Abb.: Alves Costa 2012: 36

Dom Chiquin von Serra de Almeida ist der Parade-Choro der Gruppe *Tira Teima*. Er steht in C-Dur und ist 3-teilig. Obwohl er beinahe wie ein Choro aus Rio gebaut ist, verraten Änderungen in der Akzentuierung seinen Ursprung aus Maranhão. Auch die Fünfsechzehntelnoten wirken zu Beginn etwas holprig, was aber dem Stück den Reiz verleiht.

Abb.: Alves Costa 2012: 38

Elegante von Raimundo Luiz, Choro, D-Dur, 2-teilig, zeigt auch seine triolischen Züge aus Maranhão.

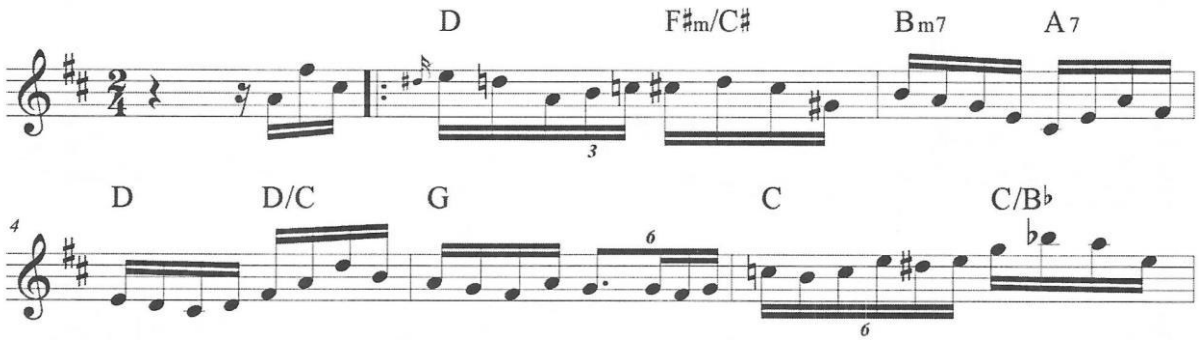


Abb. Alves Costa 2012: 40

Fresquinho von Cleômenes Teixeira, Choro, B-Dur, 4-teilg

Indo e voltando von Biné do Banjo, Choro, g-Moll, 3-teilg

Lembrando Waldir von Robertinho Chinês und Luiz Junior, Choro, D-Dur, 4-teilig, erinnert von der Melodiestruktur an einen gesungenen Choro.

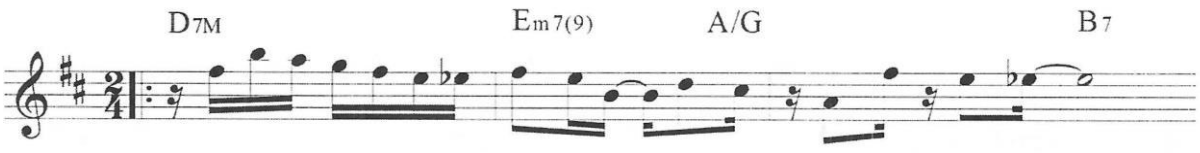


Abb. Alves Costa 2012: 46

Lembro-me de você assim von Juca do Cavaco, Choro, d-Moll, 2-teilig

Manequinho von Oberdan Oliveira, Choro, C-Dur, Einleitung, 3-teilig, besitzt wie viele Choros aus Maranhão die typischen Triolen.

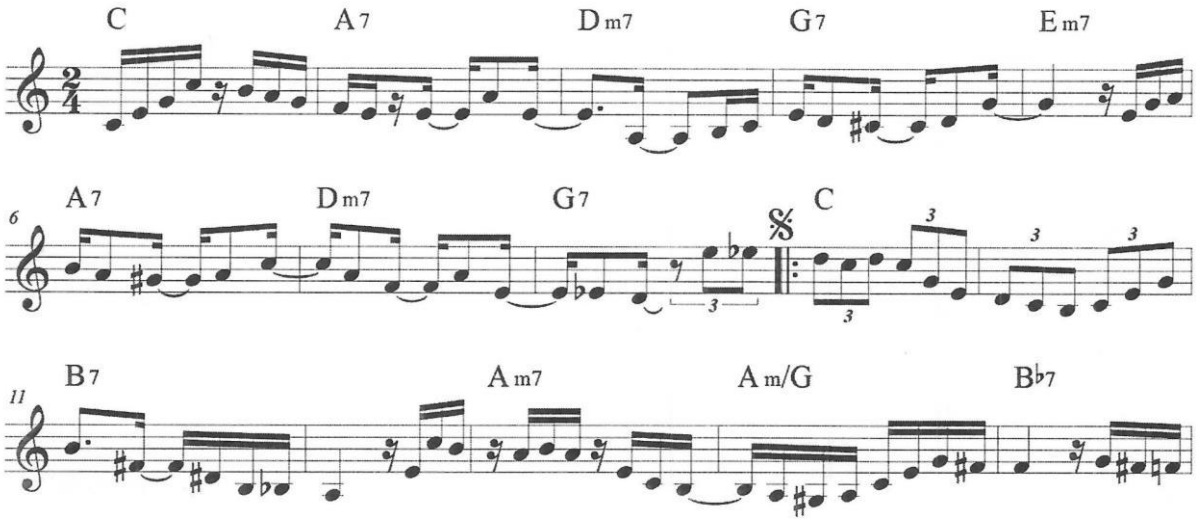


Abb. Alves Costa 2012: 50

Meiguice von Paulo Trabulsi, Choro, g-Moll, Einleitung, 3-teilig

O chá von Marcelo Moreira, Choro, D-Dur/d-Moll, 2(3)-teilig

O chorinho da Beatrice von Domingos Santos, Choro, a-Moll, 3-teilg. Dieser Choro hat typische Baião-Motive.

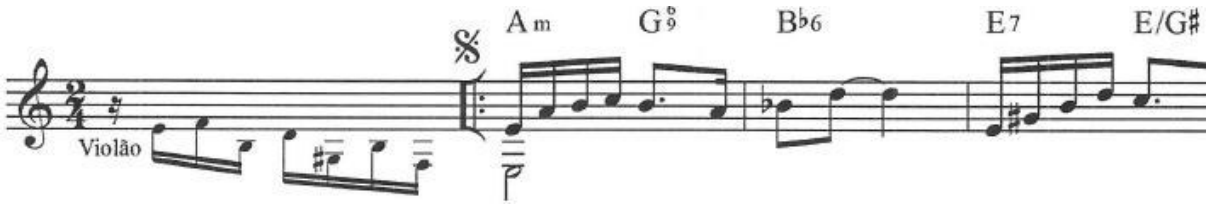


Abb.: Alves Costa 2012: 62

O tal von Tomás de Aquino Leite, Choro, g-Moll/G-Dur, 3-teilig

Recordando um velho amigo von Raimundo Amaral, Choro, a-Moll/A-Dur, 3-teilig

Saudades de Tororoma von Osmar Furtado, Choro, d-Moll, 3-teilig, ist ein Stück, das an die Flusslandschaft von Tororoma[143] erinnert.

Tatá von Raimundo Padilha, Einleitung, Choro, G-Dur, 2-teilg

[143] Diese Information erhielt ich von Joãos Großmutter anlässlich einer Roda de Choro bei Joãos Mutter.

Um sorriso von Nuna Gomes, Choro, F-Dur, 2-teilig

Viajando pra carajás von Zé Hemetério, Choro, G-Dur, Einleitung, 2-teilig, Coda

Baião a Swami von Uimar Cavalcante, Choro-Baião, g-Moll, 3-teilig

Gabriela von Chico Maranhão, Choro, c-Moll/E-Dur, 2-teilig

Loro von Egberto Gismonti, Choro, Es-Dur, 1-teilig

Manicota von Aziz Bahury, Choro (Polca), C-Dur, 3-teilig

Meu Samba Choro von Chico Maranhão, Choro, e-Moll, 1-(2)-teilig

Mineirinha von João Neto, Choro, A-Dur/a-Moll, 3-teilig+Coda

Sá Viana von Chico Maranhão, Choro, a-Moll/A-Dur, 3-teilig

Ando preocupado von Pedroca, Choro, 3-teilig

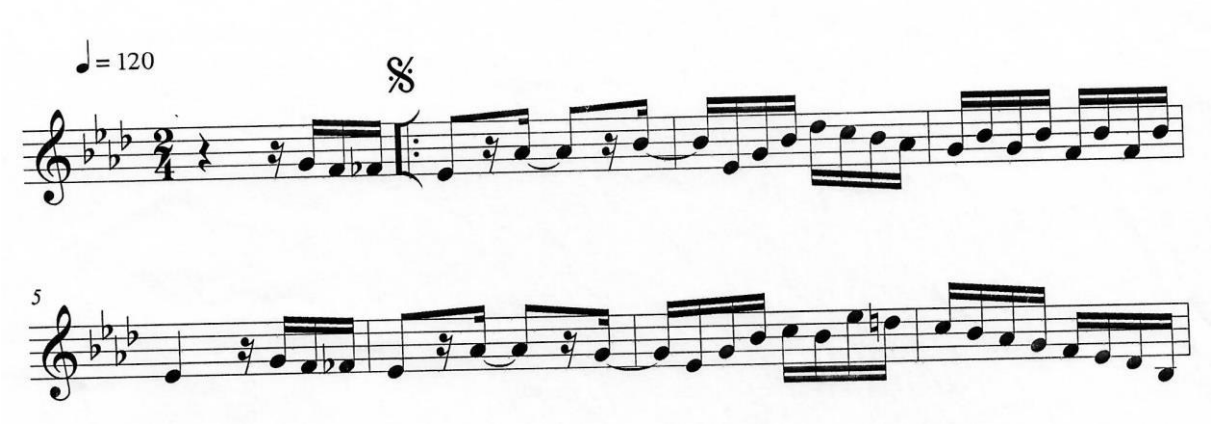


Abb.: Ando preocupado von Pedroca. Aus der unveröffentlichten Sammlung von Alves in der Fassung für Trompete

Botequim von Cesar Teixeira, Choro cantado, G-Dur, Einleitung, Gesangsteil (2-teilig)

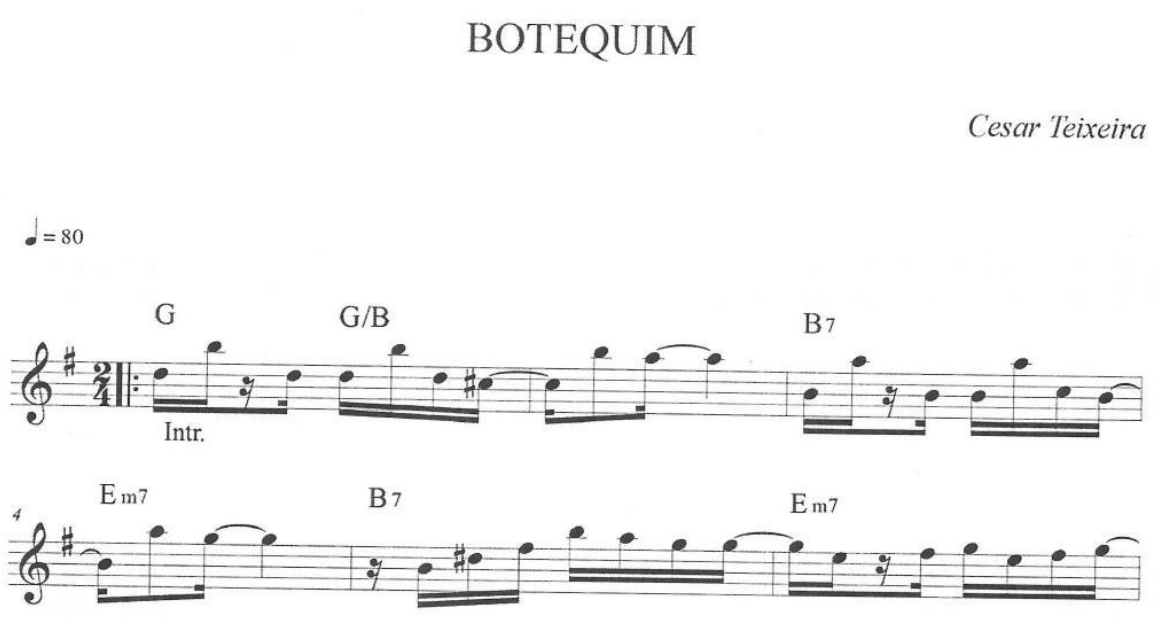


Abb.: Alves Costa 2012: 14

Branco von Chico Saldanha, Choro cantado, fis-Moll, 1-teilig, aber 32-taktig, Gesang

Cajueiro velho von João Carlos Dias Nazareth, Choro cantado, g-Moll, Leadsheet 2-teilig, Gesang

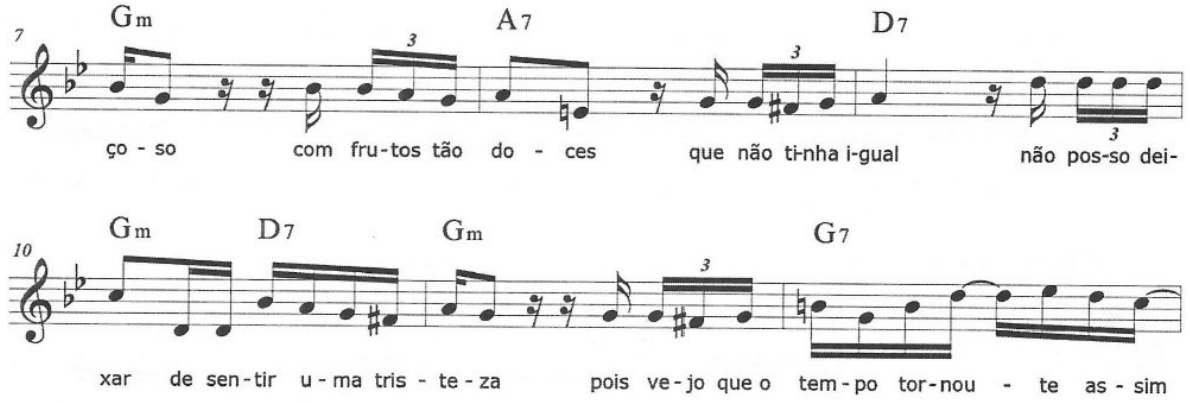


Abb.: Cajueiro Velho aus Alves Costa (2012: 18) mit den lokaltypischen Triolenrhythmen.

Chorinho de herança von Chico Nô und Ricarte Almeida, Choro cantado, G-Dur, Leadsheet, 3-teilg, Gesang

Nhozinho von Henrique Guimarâes, Choro cantado, D-Dur, 2-teilig, Gesang

O funcionário von Chico Nô, MP Haickel und Paulinho Dimaré, Choro cantado, C-Dur, 2-teilig, Gesang

Pif-paf von Josias Sobrinho, Choro cantado, e-Moll/C-Dur, 3-teilig mit Gitarrenteil in der Mitte, Gesang

Samba choro von Chico Maranhão, Choro cantado, e-Moll/G-Dur, 1-2-teilig (?), Gesang

Saiba Rapaz von Joãozinho Ribeiro, Choro cantado

Milhões de Uns von Joãozinho Ribeiro, Choro cantado

Choro Irmão von Joãozinho Ribeiro, Choro cantado

Nova República von Francisco de Assis (six), Walzer, 3-teilig

Valsa miritibana von Domingos Santos, Walzer, e-Moll, 3-teilig

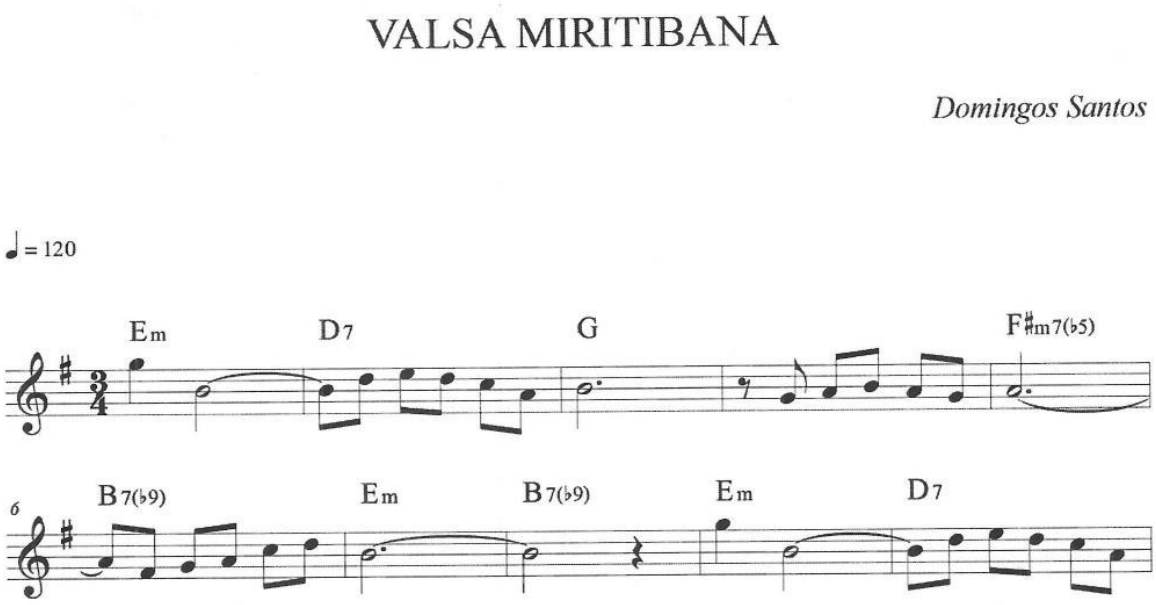


Abb. Alves Costa (2012: 82)

Valsa miritibana [anderes Stück] von Domingos Santos, Walzer, a-Moll 2-teilig, für Gitarre

Diese Auflistung und Analyse der Stücke zeigt, dass die Harmonie der Choros sehr unterschiedlich sein kann. Alle Choros haben für die Region Maranhão typische rhythmische Merkmale. Die Titel der Stücke und bei den gesungenen Choros auch die Texte haben fast immer[144] einen Bezug zu Maranhão oder dessen Bewohnern. Somit sind diese beiden Merkmale die stärksten, die unabhängig von der Aufführungspraxis, Improvisationspraxis oder Besetzung als primäre Merkmale zur Identifikation eines Choros Maranhense herangezogen werden können.

[144] *Choro pra Guinga* ist hier eine Ausnahme.

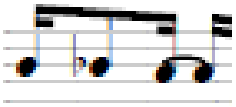
Wenn nicht anders angegeben, stammen die Notenbeispiele aus eigenen Notenmaterialien (Transpositionen oder Transkriptionen), die im Anhang vollständig zu finden sind.

Beispiele: Não se esqueça de mim, Cajueiro velho

Não se esqueça de mim ist ein typischer Choro innerhalb der Choros Maranhenses.

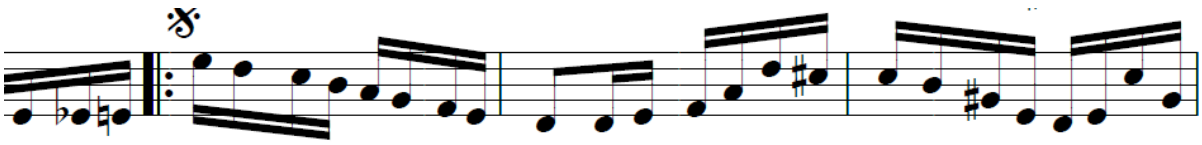
Als Grundlage kann hier ein Maxixe dienen. Die Akzentuierung (Sotaque) passt zum Maxixe-Grundmuster. Genauso kann in einem schnelleren Tempo ein Choro verwendet werden, was in der Praxis viel wahrscheinlicher ist.

Der Beginn weist drei auftaktige Sechzehntel auf. Diesen folgen drei weitere, die in einer Gegenbewegung auf der vierten Sechzehntel als akzentuierte Schläge zur nächsten Gruppe führen. Diese folgen schematisiert . . . | > . . > >, zeigen jedoch, dass es sich hierbei um einen schlagversetzten Choro handelt. Dieser Grundrhythmus entspricht einem Baião.

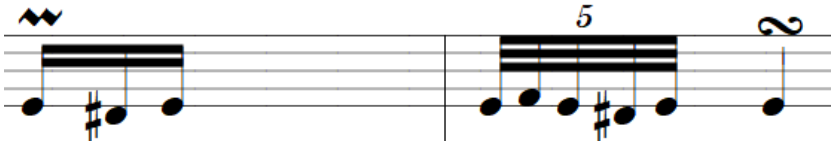


Auch diese Figur ist ein möglicher Hinweis auf lokale Rhythmik. Genauso ist die folgende abschließende Akzentuierung in der Einleitung in der Spielpraxis vergleichbar mit der vorherrschenden Polyrhythmik des Nordostens Brasiliens, die auch im Bumba-meu-Boi zu finden ist.

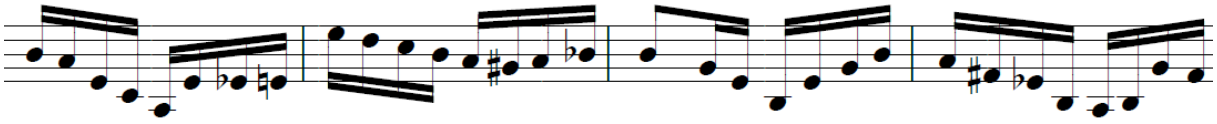
Der Beginn des Stückes zeigt einen typischen Choro. Den einleitenden Dreiachtelnoten, die eine Signalwirkung besitzen, folgen Vierergruppen, die genau dem harmonischen Schema entsprechen.



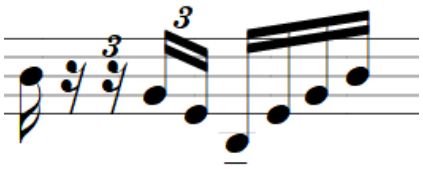
Der Beginn e-es-e oder e-dis-e wird gerne variiert. Wie auch auf der CD *Choros Maranhenses* wird dieser Beginn je nach Instrument und MusikerIn umspielt und damit die Signalwirkung völlig auf den Bass übertragen.



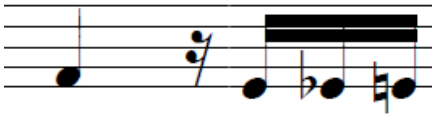
Diese Ornamentik ist eine beliebte Ausschmückung der Linien in Maranhão, wobei sie auch frei und unabhängig vom Rhythmusschema vorkommen kann. Die erste Note kann als Triller oder als Doppelschlag ausgeführt werden.



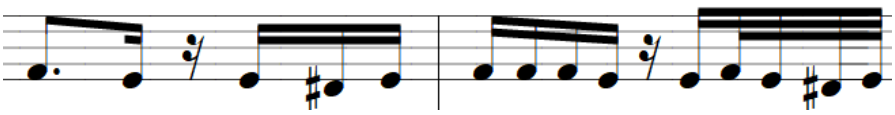
Die zweite Phrase wird in der Regel freier gespielt. Besonders die Achtelnote h in der Mitte der zweiten Phrase wird kurz angespielt und mit einer gedehnten Pause über ihren Wert verlängert, sodass die folgenden Sechzehntel ihren Wert verlieren.



Der Abschluss der ersten Hälfte (Viertelnote auf F) wird in der Melodie wie auch in der Begleitung variiert.

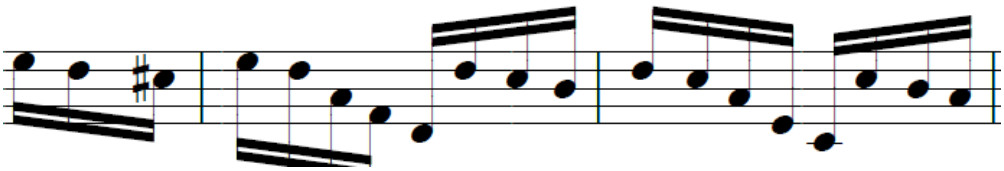


Variation 1 Variation 2



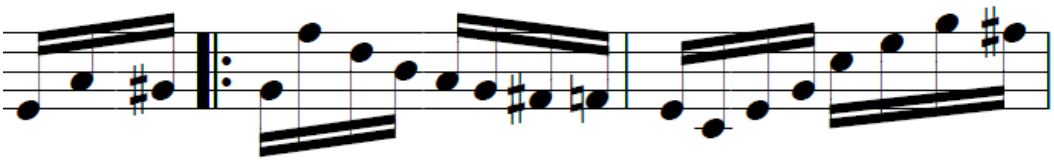
Gänzlich unerwünscht und sogar befremdlich wären eine Wiederholung oder notengetreue Interpretation.

Die Abschlussphrase des ersten Teils bringt eine Neugruppierung der Sechzehntelnoten.

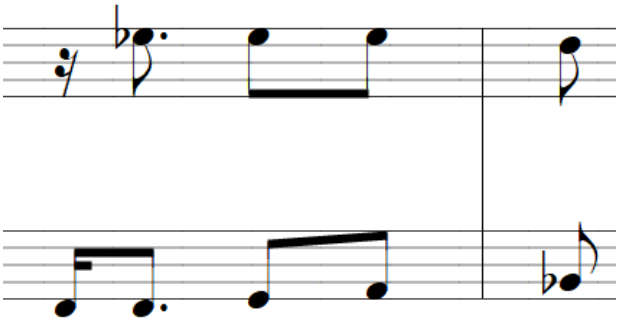


Es folgt nach den drei Signalachteln eine Fünfergruppe, die als Sequenz repetiert wird. Hier wird ganz typisch im Chorostil mit einer harmonischen Sequenz der Schluss vorbereitet.

Der zweite Teil ist in der parallelen Tonart C-Dur und bringt auch eine neue Ordnung der Akzente mit sich.

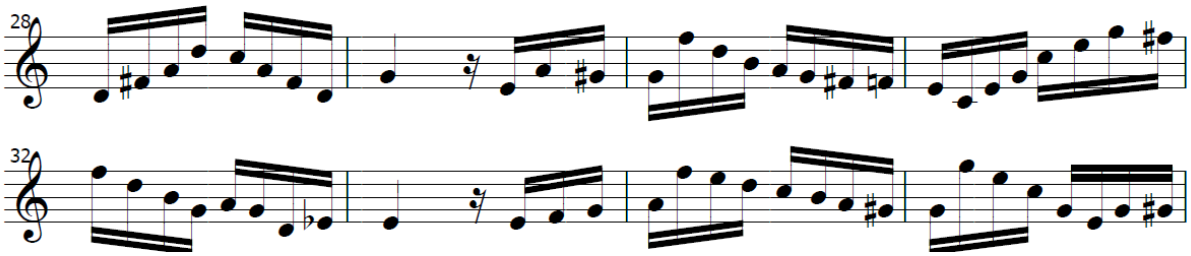


Die drei Signalachtelnoten führen auf die erste Sechzehntel. Danach kommt eine Siebenergruppe, die sich in 3+2+2 in den Akzenten gruppiert.



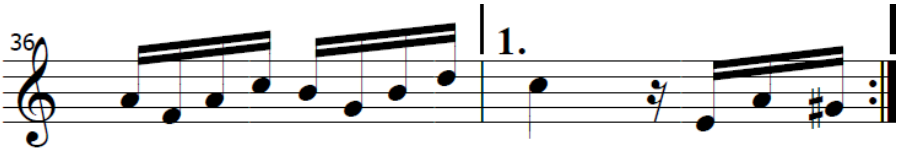
So werden die 1,2,5,7 der Sechzehntel-Bewegung akzentuiert.

Der zweite Teil des B-Teils bringt ab Takt 30 wieder eine neue Akzentordnung.



Nach den drei Signalachteln wird in 1+5+2 geordnet. Damit wird die Akzentuierung der Begleitstimmen im ersten Teil von B hervorgehoben beziehungsweise imitiert, wobei die Begleitstimmen zur Choro-Grundbegleitung zurückkommen.

Erst in Takt 36 kommt die kurze versöhnliche Choro-Sequenz.



4.2.2 Form und Tonarten

Die folgende Einteilung der Choros zeigt eine Ordnung in der Struktur der Stücke. Bei der Analyse und Zählung der Teile wurden improvisierte Teile nicht berücksichtigt, denn diese können in der Praxis stark variieren. Die folgende Auflistung ist bei den Choros aus Maranhão absteigend und bei den gesungenen Choros aufsteigend. Dadurch kann sehr schnell anhand der Form festgestellt werden, dass ein instrumentaler Choro in Maranhão eher drei Teile besitzt und die gesungenen Choros mit einem oder zwei Teilen auskommen. Einer oder vier Teile bei instrumentalen Choros sind eher die Ausnahme, bei den vokalen Choros haben die Ausnahmen drei oder vier Teile.

Die verwendeten Tonarten haben wenige Vorzeichen und orientieren sich an der Spielbarkeit des Soloinstruments. Es gibt eine Balance zwischen Dur und Moll, wobei innerhalb eines Stücks dieses Gleichgewicht gleichfalls angestrebt wird.

Die beiden 4-teiligen Choros *Fresquinho* von Cleômenes Teixeira in B-Dur und *Lembrando Waldir* von Robertinho Chinês und Luiz Junior in D-Dur bilden die Ausnahmen. Die 3-teiligen

Choros mit 17 Stücken sind hingegen in der instrumentalen Version beinahe die Regel. *Axixaense* von José Maria Fontoura, ein Choro in a-Moll, fällt durch seine Besetzung, Klavier solo, auf. Auch *Candirú* von Zezé Alves und Omar Curtim F-Dur ist mit seiner Dreiteiligkeit in seiner Form scheinbar regulär, weicht aber durch seinen dritten Teil mit Lelê-Imitation von der regulären Form anderer Choros ab. Darüber hinaus wird in diesem Stück gerne ein weiterer Teil ergänzend improvisiert. *Companheiro* von Solano und Paulo Trabulsi besitzt Samba-Charakteristika. Dieser Choro steht in D-Dur und besteht aus Einleitung und drei Teilen. Bei manchen dieser Einleitungen wird aus diesen Takten durch Improvisationen ein vollwertiger Teil. Die Choros *Dom Chiquin* von Serra de Almeida in C-Dur, *Indo e voltando* von Biné do Banjo in g-Moll, *O chorinho da Beatrice* von Domingos Santos in a-Moll, *Rabo de vaca* von Ubiratan Sousa in G-Dur mit seinem besonderen Rhythmus, *Saudades de Tororoma* von Osmar Furtado in d-Moll, *Baião a Swami* von Uimar Cavalcante, ein Choro-Baião in g-Moll, *Manicota* von Aziz Bahury, eine Choro (Polca) in C-Dur und *Ando preocupado* von Pedroca besitzen drei Teile und folgen einem regelmäßigen Ablauf. Dennoch wird gerne über jeden Teil improvisiert. Die Choros *Manequinho* von Oberdan Oliveira in C-Dur und *Meiguice* von Paulo Trabulsi in g-Moll besitzen hingegen eine etablierte Einleitung. Viele Stücke beginnen entweder mit einer improvisierten Einleitung oder mit einem sehr überraschenden Anfang, der sich als *Malíca*, ein boshafter Spaß, versteht.

Manche Stücke haben eine besondere Dur/Moll-Beziehung und strukturieren sich dadurch, wie: *Sá Viana* von Chico Maranhão in a-Moll/A-Dur, *O tal* von Tomás de Aquino Leite in g-Moll/G-Dur, *Recordando um velho amigo* von Raimundo Amaral in a-Moll/A-Dur, *Mineirinha* von João Neto Choro in A-Dur/a-Moll (mit Coda), oder *O chá* von Marcelo Moreira Choro in D-Dur/d-Moll, der 2(3)-teilig ist.

Die 2-teiligen Choros ähneln sehr oft den gesungenen Choros oder sind Choros mit einer möglichen Gesangsstimme. Da sie oft auch langsamere Tempi besitzen, ist eine Einleitung nicht notwendig. Zu diesen Choros gehören: *Cinco gerações* von Osmar Furtado in d-Moll, *Elegante* von Raimundo Luiz in D-Dur, *Lembro-me de você assim* von Juca do Cavaco in d-Moll, *Nhozinho* von Henrique Guimarâes in D-Dur (vorhandene Gesangsstimme), *Tatá* von Raimundo Padilha Einleitung in G-Dur oder *Um sorriso* von Nuna Gomes in F-Dur. Die Choros mit schnelleren Tempi haben eine längere oder kürzere Einleitung und oft auch eine Coda, wie *Não se esqueça de mim* von Raimundo Amaral in g-Moll, *Viajando pra carajás* von Zé Hemetério in G-Dur, 2-teilig (mit Coda-Teil), *Cantando ao luar* von José Maria Fontoura in a-Moll (Besetzung: Klavier solo) und *Choro Miritibano* von Domingos Santos in d-Moll.

In Dur/Moll kontrastierende Teile werden oft gegenübergestellt, wie auch bei den 3-teiligen Choros. Diese können in der gleichnamigen oder in der parallelen Tonart stehen. In allen Fällen wird versucht, einen Teil dadurch hervorzuheben, wie bei *Gabriela* von Chico Maranhão in c-Moll/E-Dur, *Conversa Fiada* von Cesar Teixeira in d-Moll/D-Dur oder *Choro pro guinga* von Luiz Junior in D-Dur/d-Moll (Gitarrenstück mit Einleitung).

Einteilige Choros, wie *Loro* von Egberto Gismonti Choro in Es-Dur und *Meu Samba Choro* von Chico Maranhão in e-Moll, sind eine Ausnahme. Der Übergang zwischen den einteiligen instrumentalen Choros und den einteiligen gesungenen Choros ist fließend. Die lyrischen, kantablen instrumentalen Choros können auch instrumentale Fassungen von gesungenen Choros sein. Die 1-teiligen Vokalchoros haben oft keine klare Trennung, könnten aber auch als 2-teilig analysiert werden.

Samba choro von Chico Maranhão, ein Choro cantado in e-Moll/G-Dur, kann 1- oder 2-teilig gesehen werden. Es gibt auch in der Gesangsstimme keine klare Trennung. Das gleich gilt für *Branco* von Chico Saldanha, in fis-Moll, der zwar 1-teilig ist, aber dieser Teil ist 32-taktig.

Der 2-teilige Choro cantado hat meist eine 2-teilige Liedform, die sich wie Refrain und Strophe verhalten:

Cajueiro velho von João Carlos Dias Nazareth, in g-Moll, *Botequim* von Cesar Teixeira in G-Dur mit Einleitung und *O funcionário* von Chico Nô, MP Haickel und Paulinho Dimaré in C-Dur folgen diesem Muster.

Ab den 3-teiligen Choros kann man die instrumentalen Vorbilder sehr gut herauslesen. Aus diesem Grund werden diese auch in der Praxis sehr oft als instrumentale Versionen gespielt. Ihr Charakter bleibt dennoch getragen und sentimental-gefühlsbetont.

Chorinho de herança von Chico Nô und Ricarte Almeida ist ein solcher Choro cantado. Er steht in G-Dur. Auch *Pif-paf* von Josias Sobrinho gehört in diese Form. Durch die Verwendung der Tonarten e-Moll und C-Dur werden seine Charakterzüge, die als sentimental bezeichnet werden, erzeugt. Damit dem Inhalt Rechnung getragen wird, gibt es einen Gitarrenteil in der Mitte.

Die drei folgenden Choros wurden 2018 veröffentlicht und liegen nur in Aufnahmen vor. In den YouTube-Versionen haben sie meist eine Einleitung und zwei Teile.

Saiba Rapaz von Joãozinho Ribeiro, Choro cantado

Milhões de Uns von Joãozinho Ribeiro, Choro cantado

Choro Irmão von Joãozinho Ribeiro, Choro cantado

4.3 Melodie des Choros Maranhense

Die virtuosen Stücke, wie *Dom Chiquin*, haben eine einfache Melodik. Das Hauptmotiv ist eine C-Dur-Dreiklangszerlegung, die wiederholt wird und mit einem verminderten Septakkord und diatonischen Durchgangstönen abschließt.

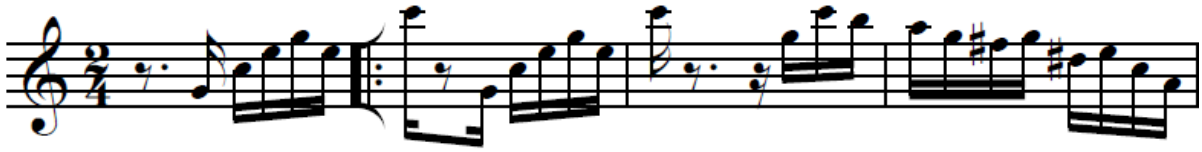


Abb. Dom Chiquin von Serra Almeida in einer Fassung vom Komponisten und Zezé Alves.

Der zweite Teil des Themas wird in der Dominant-Sept-Variante gebracht, die in der gleichen verminderten Akkordkonstruktion mündet.

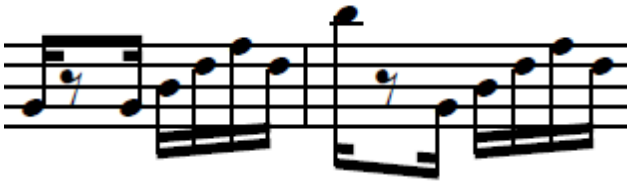
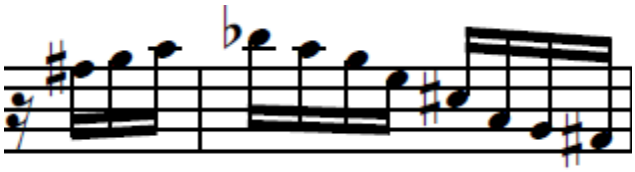


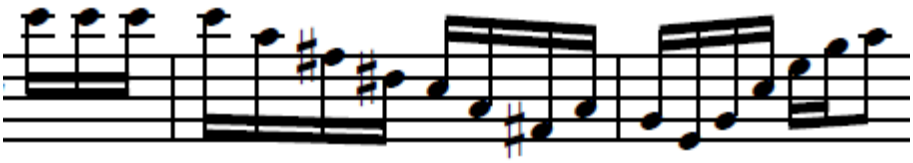
*Abb. Dom Chiquin von Serra Almeida in einer Fassung vom Komponisten und Zezé Alves.

Diese Struktur in der Funktion einer Zwischendominante zur Subdominantenparallele wird als Sequenzmuster verwendet.

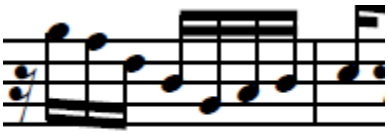


* Abbildungen, falls nicht anders angegeben, aus derselben Quelle.

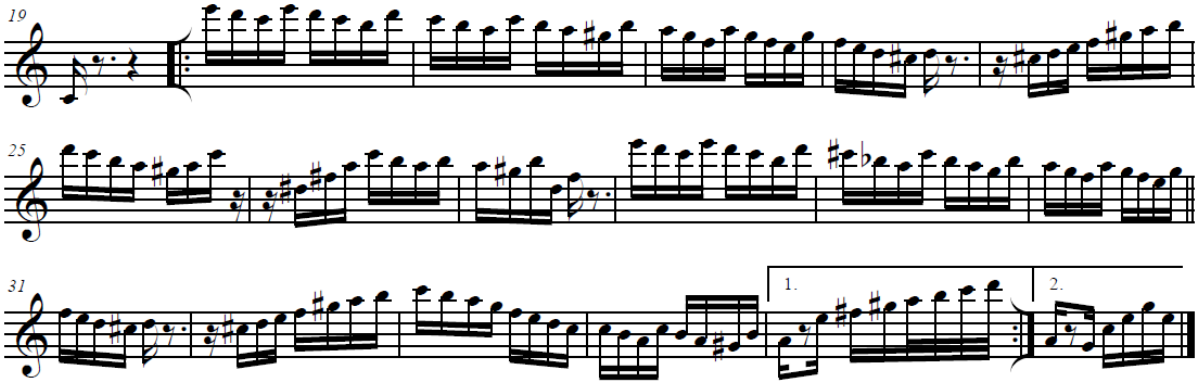
Diese nichtwörtliche Sequenz endet in der Doppeldominante, die so den Abschluss des ersten Teils vorbereitet.



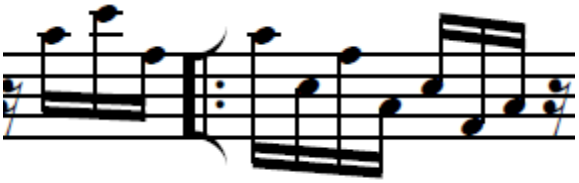
Der erste Teil wird mit einer einfachen Subdominantenparallele-Dominantsept-Tonika-Kadenz beendet. (Dm, G7, C)



Der zweite Teil ist geprägt von Sequenzierung und Skalenelementen.



Der dritte Teil bringt noch gebrochene Akkorde.



All diese Elemente dienen dazu, die Virtuosität der Führungsstimme hervorzuheben.

4.3.1 Tonvorrat der Melodie

Wie die Analyse des Stücks *Dom Chiquin* zeigt, bleibt ein Choro innerhalb der Skala um Zwischendominanten erweitert oder lässt chromatische Durchgänge zu. Diese Tonfiguren stehen immer im Zusammenhang mit der darunterliegenden Rhythmik.

Der markante Unterschied zwischen dem gesungenen und dem instrumentalen Choro liegt in der Komposition der Melodie. Eine gesungene Melodie besteht aus weniger Tönen, weil sie auch getragener oder lyrischer sein muss. Der Ambitus ist kleiner und hat weniger Tonsprünge. Diese Stücke sind auch für ungeübte SängerInnen zu bewältigen.

Im Allgemeinen richtet sich der Ambitus der Melodie nach dem Soloinstrument, aber man nutzt die gut spielbare Lage, die oft eineinhalb Oktaven umfängt.

4.3.2 Rhythmik der Melodie

Die rhythmischen Muster der Melodie entsprechen den Gesetzen der Rhythmusinstrumente.

Virtuose Passagen bestehen aus virtuosen Sechzehntelgruppen, die darüber hinaus noch mit Ornamentik verziert werden. Auf Taktschwerpunkten können so Doppelschläge gespielt werden, wie zum Beispiel beim Stück *Não esqueça de mim*. Eine Achtelnoten-Bewegung wie beim Stück *Rabo de Vaca* wird gerne von routinierten MusikerInnen mit Vorschlagnoten ausgestattet. Diese Vorschlagnoten sind im virtuosesten Fall Oktavsprünge, wie sie gerne von João ausgeführt werden. Generell ist Ornamentik ein Markenzeichen der arrivierten MusikerInnen, die damit ihre Virtuosität und Beherrschung des Instruments beweisen.

Ornamentik zeigt auch den Personalstil der ausführenden MusikerInnen. Diese ist in der Improvisation besonders stark ausgeprägt.

Neben den virtuosen Sechzehntelnoten sind die punktierten Rhythmen und die Synkopen typisch für den Choro. Andere Akzente und Rhythmen sind meist Imitationen aus benachbarten Stilen beziehungsweise Genres wie Baião, Matraca, Lelê oder Forró. Vor allem der Matracarhythmus kommt immer wieder als Triolenfigur vor.

4.4 Begleitung des Choros Maranhense

Wie schon in der Analyse des Stücks *Cajueiro Velho* gezeigt wurde, hat das Cavaquinho (oder manchmal das Banjo) eine prägende Aufgabe und ist somit Motor der inneren Abläufe der Stücke. Die akkordischen Begleitungen der Gitarre(n) sind hier im Gegenzug sehr schlicht und stützen das harmonische Grundgerüst. Einfache ganztaktige Schläge oder reine Sechzehntel-Bewegungen sind verpönt. Dennoch sind die Begleitrhythmen des Cavaquinho um einiges gewagter und unabhängiger als die Begleitungen der Gitarre.

Die Notenbeispiele zeigen eine große Variabilität und Kreativität des Centros. Die Rhythmen des Cavaquinhos sind klanglich auch viel exakter wahrzunehmen als die Akzente des Pandeiros.

Die folgenden Beispiele zeigen die einfachen Choro-Begleitungen, wie man sie (auch) am Klavier spielt. Diese können auch kombiniert werden oder nur der erste Akkord wird punktiert gespielt, und darauf folgen eine Sechzehntelnote und zwei Achtelnoten. In den folgenden Beispielen spielt das Klavier auf den Schlägen keine Akkorde.

Abb.: Alves. Caderno: Axixaense

Abb.: Alves. Caderno Cantando ao luar

Die folgenden Abbildungen stammen alle aus *Transkriptionen von Peter Ninaus*.

Eine übliche Begleitform sind Synkopengruppen, bei denen man jeweils den Ton am Schlag weglassen kann, wie hier am Beispiel abzulesen ist.

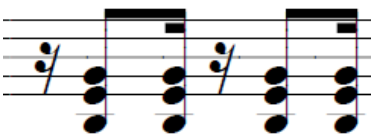


Abb. Pif-Paf[145], Chorofigur 1

Eine besonders auffällige Variation sind Triolengruppen, die an die Triolen von Bumba-meu-Boi erinnern. Diese können unabhängig zu den anderen Rhythmen als polyrhythmisches Element vorkommen oder sie imitieren zum Beispiel Melodie bzw. Bass. Dieses Imitieren kann als Echo oder Weiterführung einer schon bestehenden Triolenfigur vorkommen.

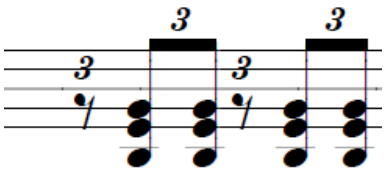


Abb.: Pif-Paf, Chorofigur 1 triolisch

Auch die Kombination beider Elemente ist möglich und wird gern bei markanten Stellen als Überraschung eingebracht. Diese Triolen werden nicht nebenbei gespielt, sondern immer gut hörbar.

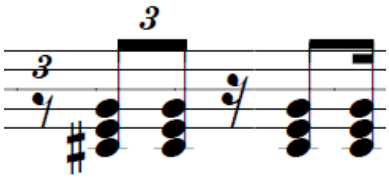


Abb. Pif-Paf, Chorofigur 1 kombiniert

Als starker Schluss einer Phrase werden diese Triolenbegleitungen mit ihrer Wirkung als Bremse im Sechzehntelfluss eingesetzt.

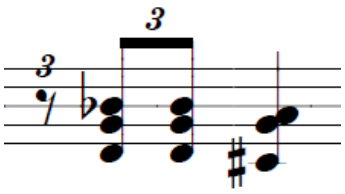


Abb.: Pif-Paf, Chorofigur triolisch 2

Einen weiteren Schluss bilden die markanten, oft akzentuierten Achtelnoten, die das Tänzerische und den virtuosen Fluss unterbrechen.

[145] Audioquelle (Aud. 1) Pif-Paf von Josias Sobrinho, Aufnahme von Nonato Soeiro Oliveira, siehe Quellen. Vollständige Transkription im Anhang. Alle folgenden Pif-Paf-Beispiele beziehen sich auf dieselben Quellen.

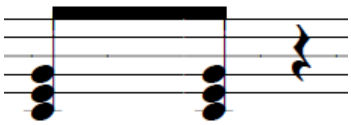


Abb.: Pif-Paf, Schlussfigur 1

Eine Figur, die auch im Samba und Bossa Nova Verwendung findet, besteht in den Grundrhythmen, die aus der Kombination der Achtelnoten und Synkopen gebildet sind. So entsteht folgende Figur:

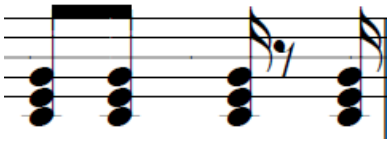


Abb.: Cajueiro Velho (im Folgenden verkürzt CV), Chorofigur 2

Der zweite Teil dieser Figur ergänzt diese Chorofigur der Grundbegleitung zu einer Rhythmik, die den Choro-sambado charakterisiert.

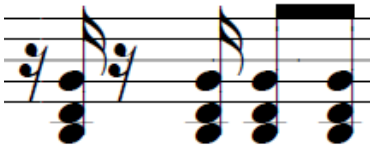


Abb.: CV, Chorofigur 3

Beide Figuren als 2-taktige Elemente sind die Begleitformen, die in allen langsamen Choros und in den gesungenen Choros Verwendung finden. Diese Figur ist charakteristisch für Choro. Erst wenn diese durch den Baião im Bass oder in der Perkussion ergänzt wird, entsteht daraus zum Beispiel ein Samba. So wird auch das Verhältnis zu den benachbarten Stilen und Rhythmen verständlich. Chororhythmik bildet die Grundlage, wonach durch die Vermischung und Ergänzung daraus zum Beispiel Choro-sambado wird. Dieser Chorogrundrhythmus macht den Choro so durchlässig, dass er fast zu jeder Gelegenheit passt. So wurde der Choro zum Kernelement vieler Stile in der Region.

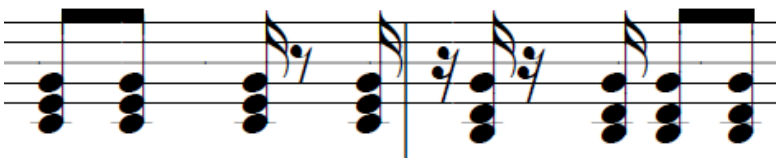


Abb.: CV, Chorofigur 2+3

Als Abschlussformel wird diese Figur mit einem starken Abschlag auf der 1 beendet.

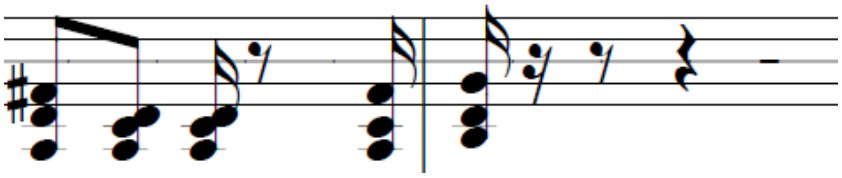


Abb.: CV, Chorofigur 2 mit Schluss

Weiter üblich sind Verdichtungen in diesen Begleitformen. Um die Sechzehntelbewegung aufrechtzuerhalten, werden Rhythmen in Sechzehntelschläge zerlegt.

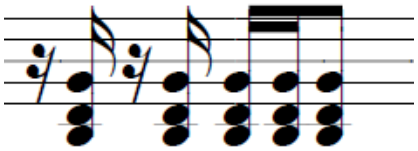


Abb.: CV, Chorofigur 3ª

Eine markante Figur für Phrasenabschlüsse oder für das Ende einer Einleitung ist die folgende, die an die Figuren der Surdo-Trommel erinnert und immer wieder zum Einsatz kommt.

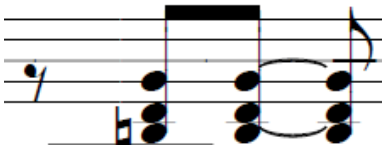


Abb.: CV, Schlussfigur 2

Die Chorofigur 1 kann immer wieder variiert und dem Spiel der anderen Stimmen angepasst werden. So sind Dehnungen, Verkürzungen, Kombinationen, Spiegelungen oder auch Zerlegungen möglich.

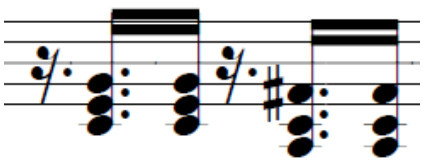


Abb.: CV, Chorofigur 1 verzögert

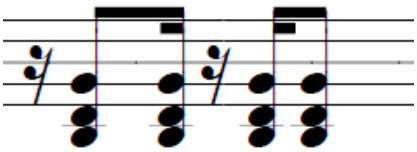


Abb.: CV, Chorofigur 1 gespiegelt

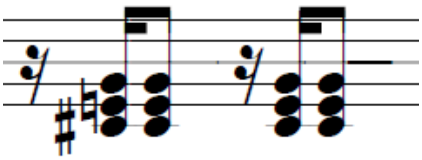


Abb.: CV, Chorofigur 1 gedreht

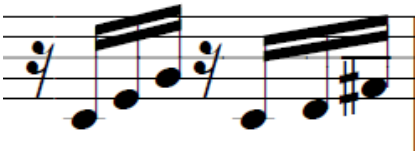
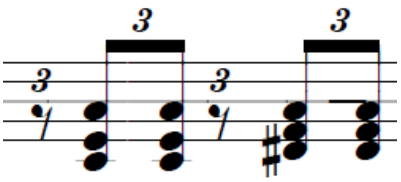


Abb.: CV, Chorofigur 1 zerlegt

4.5 Bass des Choros Maranhense

Der Bass beziehungsweise der Kontrapunkt besitzen in der Ausführung eine große Bandbreite, wenn es um den Tonumfang geht. Die Figuren lassen sich auf wenige Muster reduzieren.

Die einfachste Bassfigur sind Basstöne in Viertelnoten oder seltener Halben. Dies findet Verwendung, wenn auf die Rhythmik des Centros oder der Melodie Rücksicht genommen wird.



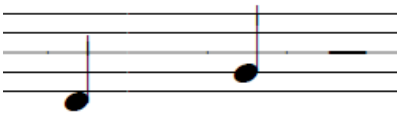


Abb.: Pif-Paf

Am häufigsten sind Tonleiterelemente, die diatonische Durchgänge darstellen. Diese haben bis auf die verwendeten Leittöne kaum Chromatik.

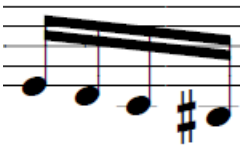


Abb.: Pif-Paf

Auch Dreiklangszerlegungen sind ein beliebtes Element.

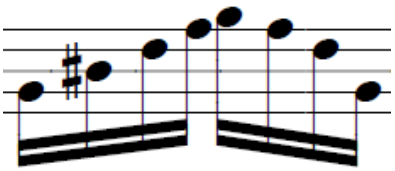


Abb.: Pif-Paf

Immer wieder charakterisieren Triolengruppen den sonst strengen Bass. Diese Triolen korrespondieren meist entweder mit der Begleitung oder mit der Melodie.

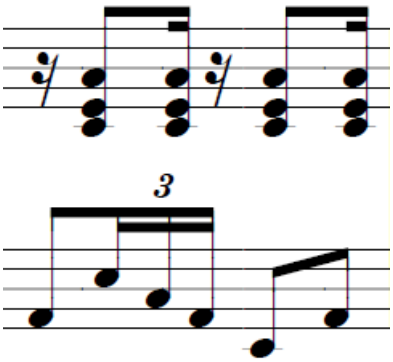


Abb.: Pif-Paf

4.6 Rhythmusinstrumente, Rhythmen, Akzente des Choros Maranhense

Im Teil über die Spielorte sind die unterschiedlichsten Plätze und ihre Eigenschaften erwähnt. Einen großen Einfluss hat hierbei das Publikum. Je nachdem, für wen gespielt wird, ändern sich

die Ausführungen, die Imitationen, die Phrasierungen oder auch die Rhythmik. Ein Stück auf CD oder für den Rundfunkt wird konservativer und näher am Choro in Rio oder São Paulo gespielt als in Live-Situationen, wenn für lokales Publikum gespielt wird.

Einmal fragte ich Nonato Soeiro Oliveira nach einer Probe, ob meine Interpretationen der Choros stimmen, und ich erhielt als Antwort einen skeptischen, nachdenklichen Blick. Ich spiele gut und genau, aber es klingt anders, als man „hier" spielt. Diesem „anders" wollte ich auf den Grund gehen, doch dazu gehören neben den Hörgewohnheiten auch der Personalstil. Ein Militärmusiker, der Dobrados, (Latin-)Jazz und vieles mehr spielt, darf dies im Choro einbringen, weil es lokale Eigenheiten bleiben. Dieses Vokabular wird vorausgesetzt, damit die gemeinsame Sprache und vor allem der *Sotaque* des Choros Maranhense lokal üblich ausgedrückt werden können.

Besonders beim Pandeiro kann durch eine persönliche Spieländerung viel variiert werden. Wenn zum Beispiel das Fingerspitzenspiel mit dem Ballenspiel vertauscht wird, aber die Akzente unverändert bleiben, kann sich das Klangergebnis ändern, weil die Schellen immer etwas verzögern.

Die Akzente sind oft so gestaltet, dass sie polyrhythmischen Vorbildern der Folklore ähneln. Dies ergibt sich aus der Offenheit des Choros (Maranhense). Primär können in eine Komposition jeder Stil oder jedes Genre einfließen. Sekundär wird über die Improvisation, die Teil des Stückes wird und auch das Stück ständig erneuert, noch mehr von dieser Rhythmik, Akzentuierung und Individualität eingebracht werden. Eine natürliche Verzögerung in der Wahrnehmung der Akzente gibt es beim Pandeiro, weil die Schellen den Impuls des Fellschlags verschleppen. Vor allem, wenn eine elektrische Verstärkung verwendet wird, klirren die dreifachen Schellen mit einem verspäteten Akzent, den die MusikerIn als solchen gar nicht wahrnimmt.

Abb.: P. Ninaus: Schelle von Pandeiro aus São Luís

Das Tempo hat Ähnlichkeiten mit der MPB des Nordostens. Es gibt die langsamen Tempi des Sertanejo, aber auch die schnellen Tempi des Forró. Choros im schnellen Tempo werden als virtuose Bravourstücke dargeboten. Diese sind aber eher die Ausnahme in der Literatur in Maranhão. Ein gutes Beispiel dafür ist *Um Sorriso* von Nuna Gomes, das auch gerne mit Temposteigerungen zu virtuosen Höchstleistungen getrieben wird.

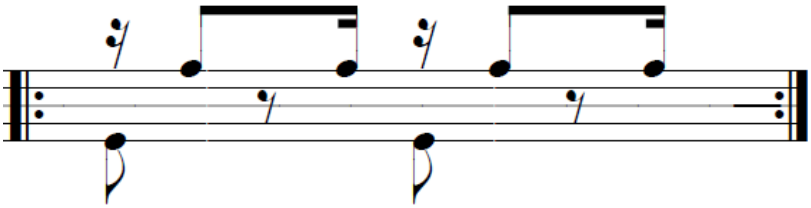
4.6.1 Chororhythmus des Choros Maranhense

Choro Maranhense besitzt mehrere Begleitformen. Die geraden Grundrhythmen, wie sie auch im Choro Carioca oder Choro Paulista vorkommen, wurden schon im Kapitel 3.6.5 über Choro vorgestellt. Durch Vereinfachungen und akkordisches Begleiten gibt es mehrere erweiterte Grundrhythmen:

Der Grundrhythmus mit den charakteristischen Synkopen wird im Choro Maranhense üblicherweise im Cavaquinho gespielt. Die durchgehenden Sechzehntelnoten des Pandeiro werden

oft unabhängig davon gespielt. So bleibt dieser Chororhythmus nur noch als Akzentuierung in der Perkussion (Pandeiro oder Triangel) übrig.

Synkopischer Grundrhythmus:



Dieser Grundrhythmus findet sich im Stück *Dom Chiquin*, wobei nur auf der CD-Aufnahme von *Regional Tira Teima* diese Struktur relativ lang gehalten wird. Dadurch wird der leichte Charakter erhalten.

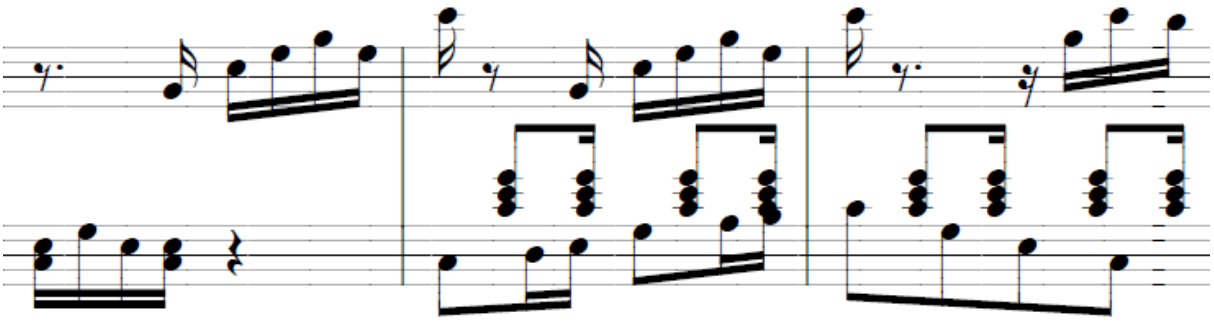


Abb. Transkription von PN: Dom Chiquin von Serra de Almeida, gespielt von Regional Tira Teima, Beginn der Melodie.

An diesem Beispiel sieht man den Chororhythmus im Cavaquinho (Begleit-Akkorde), und der Bass wird mit Durchgängen ausgeschmückt.

4.6.2 Choro cantado

Beispiele für die Vermischung der reinen Instrumental-Form mit Sologesang sind *Botequim* von Cesar Teixeira, *Branco* von Chico Saldanha, *Cajueiro velho* von João Carlos Dias Nazareth, *Chorinho de herança* von Chico Nô und Ricarte Almeida, *O funcionário* von Chico Nô, MP Haickel und Paulinho Dimaré, *Pif-paf* von Josias Sobrinho, *Samba choro* von Chico Maranhão,

Saiba Rapaz von Joãozinho Ribeiro, *Milhões de Uns* von Joãozinho Ribeiro, und *Choro Irmão* von Joãozinho Ribeiro.

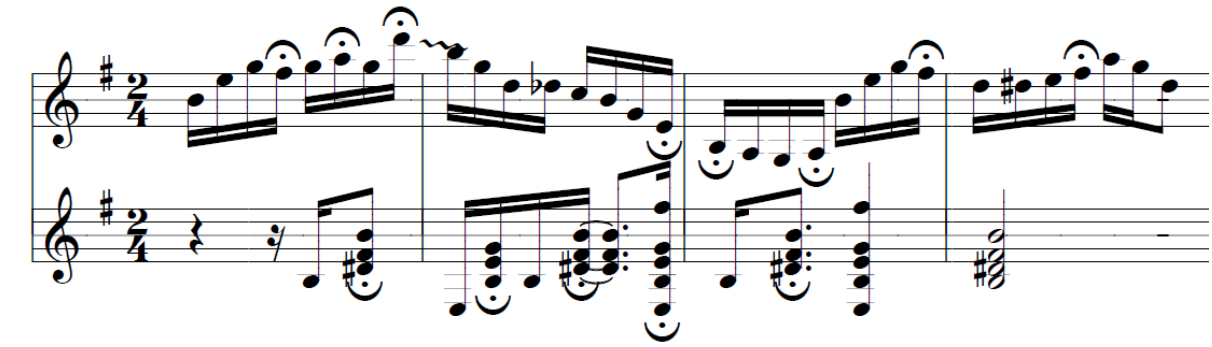
In einer offenen Praxis, wie es bei Choro üblich ist, von typisch oder atypisch zu sprechen oder nur zu denken, führt zu Kategorisierungen, die in der Realität nur einem theoretischen Ideal entsprechen. Das Stück Pif-Paf von Josias Sobrinho zeigt diese Transformation der Komposition durch Besetzung, individuelle Einflüsse und Spielpraxis. Der Text zum Stück lautet:

> «Passo a noite inteira num jogo de pif-paf. No tique taque batuque do coração. Pelas calcadas e ladeiras desta vida; Pelas subidas pelos porões; Lagrimas de ouro tiro deste companheiro; Enquanto es pero o dia manhecer; Para adormecer toco um chorinho; Ferindo as cordas do meu cavaquinho; Para adormecer toco um chorinho; Ferindo as cordas do meu cavaquinho. Só prá desentristecer e aliviar meu coração sozinho; Só prá desentristecer e aliviar meu coração sozinho.»

Der Text erzählt, dass die ganze Nacht allein Pif-Paf[146] gespielt wurde. Auf der Suche nach dem Herz (der Liebe), einem Bergauf und Bergab, stellt sich eine Traurigkeit ein. In der Dämmerung (Licht und Normalität) wird ein Choro am Cavaquinho zum Einschlafen gespielt, der das einsame Herz erleichtern und von der Traurigkeit befreien soll.

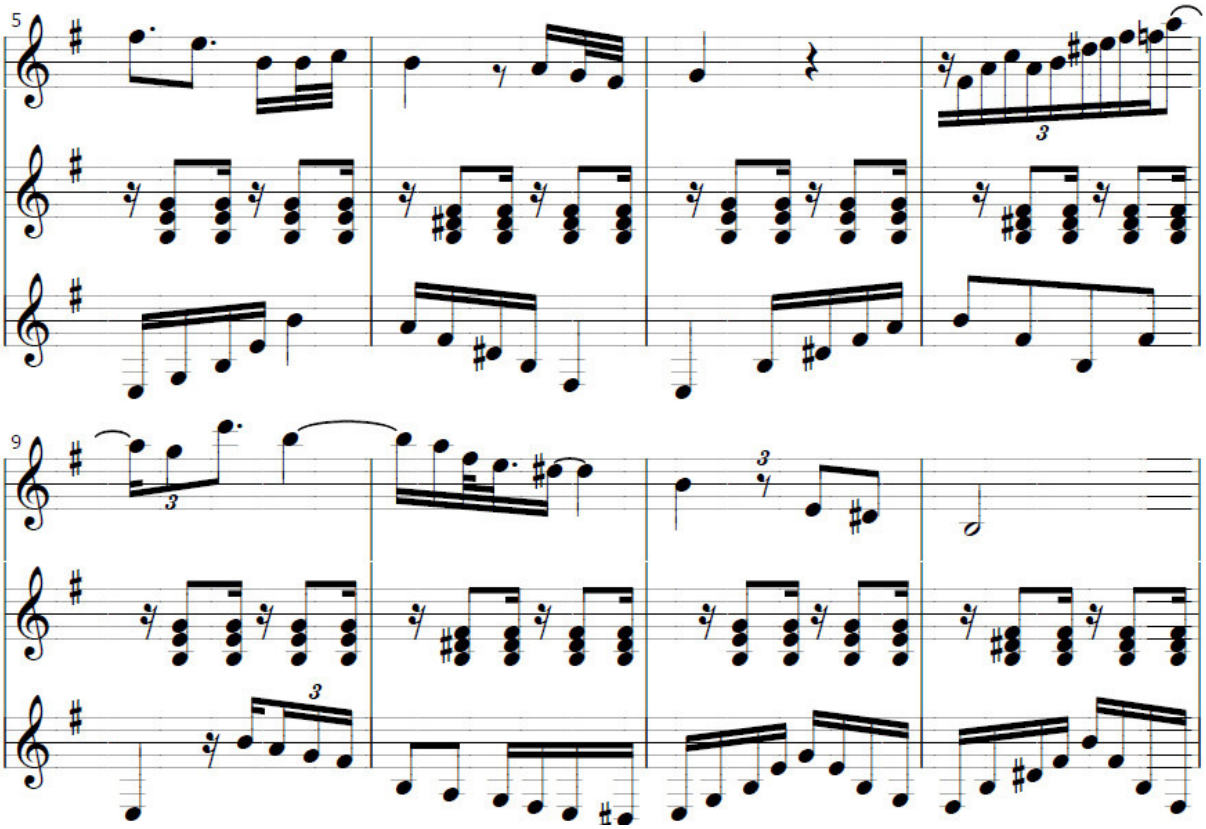
Das Stück besitzt einen solistischen Mittelteil, der wider Erwarten nicht mit dem Cavaquinho gespielt wird. Der Klang wäre wahrscheinlich zu hell und fröhlich. In der Notation von Zezé Alves findet sich die Spielanweisung, dass dieser Teil mit der Gitarre gespielt werden soll. Die letzte Fassung verwendet eine Klarinette, die das Gefühl wahrscheinlich noch besser ausdrücken soll. Dazu kommt ein Epilog, der diese einsame Stimmung vermitteln soll. Die Einleitung ist auch eine Erweiterung der Komposition und besticht mit individuellen Einflüssen und Veränderungen. Sie beginnt mit einer freien, kadenzartigen Solostelle für Klarinette, Gitarre und Pandeiro, das auch ohne Rhythmus improvisiert.

[146] Pif-Paf ist ein Kartenspiel, bei dem man versucht, drei Dreiergruppen an Karten als erste von einem Stapel Karten einzutauschen. Symbolisch sucht man Karten, die zusammenpassen.



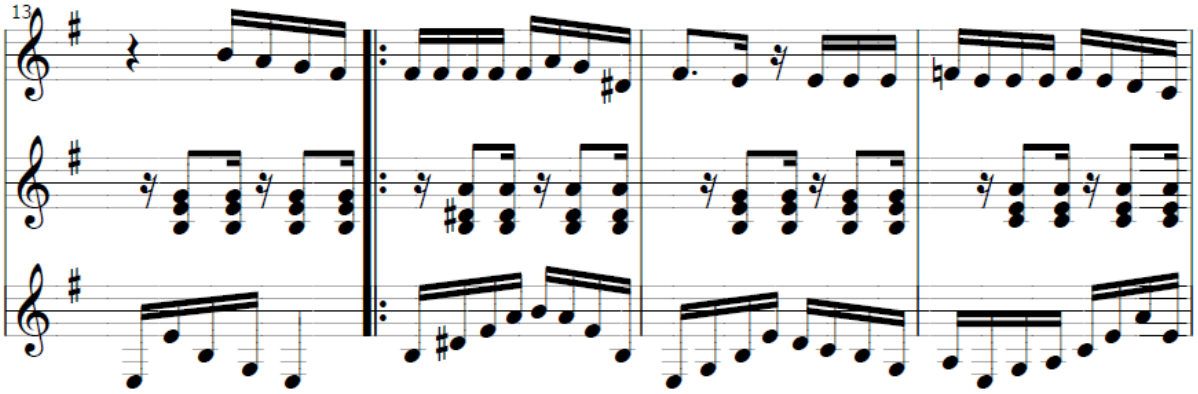
Pif-Paf T. 1–4, Transkription PN

Die darauffolgende achteinhalbtaktige Einleitung ist im Tempo und stimmt mit den harmonischen Wechseln zwischen Tonika und Dominante auf den Hauptteil ein.



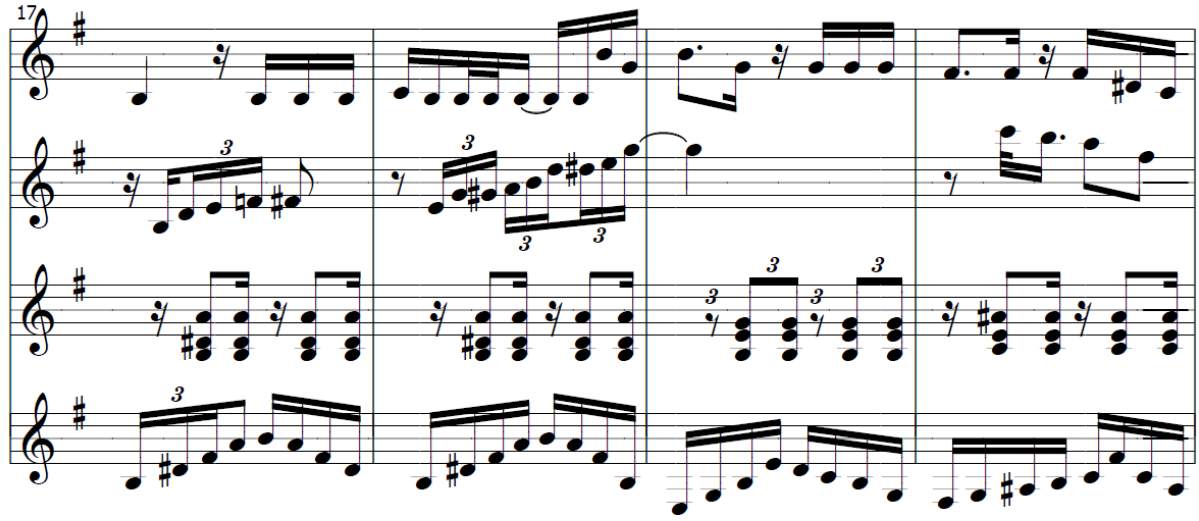
Pif-Paf T. 5–12. Transkription PN

Die Begleitung bleibt sehr konstant. Die Klarinette bringt die ersten rhythmischen Varianten und Triolen, die ab Takt 9 von der Gitarre aufgenommen werden. Der Kontrapunkt ist sehr aufwendig gestaltet. Im Vergleich mit dem Notentext von Zezé Alves würde man ein triolisches Ausbrechen als Transformationsstufe nicht vermuten. Dennoch sind dies Muster, die zur Musizierpraxis von Maranhão passen.



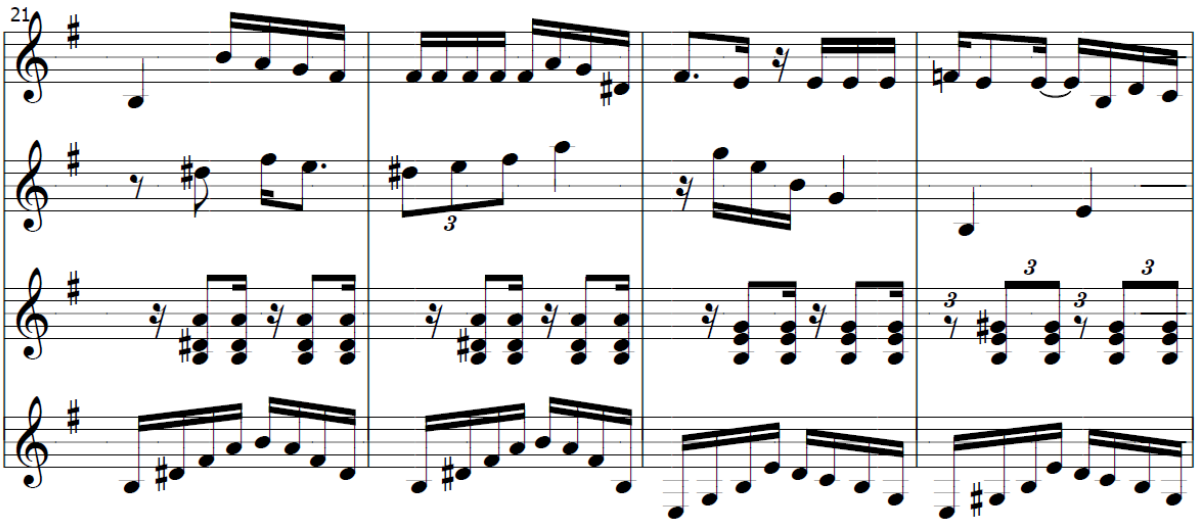
Pif-Paf T. 13–16. Transkription PN

Der letzte Takt der Einleitung als Überleitung zum Hauptteil und deren erste drei Takte zeigen ein chorotypisches Erscheinungsbild. Regelmäßige Sechzehntelnoten unterstützen die Melodie, wobei durch die Singstimme immer eine gewisse rhythmische Varianz zu berücksichtigen ist und eine punktierte Achtelnote gerne zu einer Vierteltriole gedehnt werden und als solche auch gesehen werden kann. Hier gehe ich davon aus, dass die Ambition des Sängers die komponistengetreue Wiedergabe war, was durch den komprimierten Text eine Herausforderung darstellt.



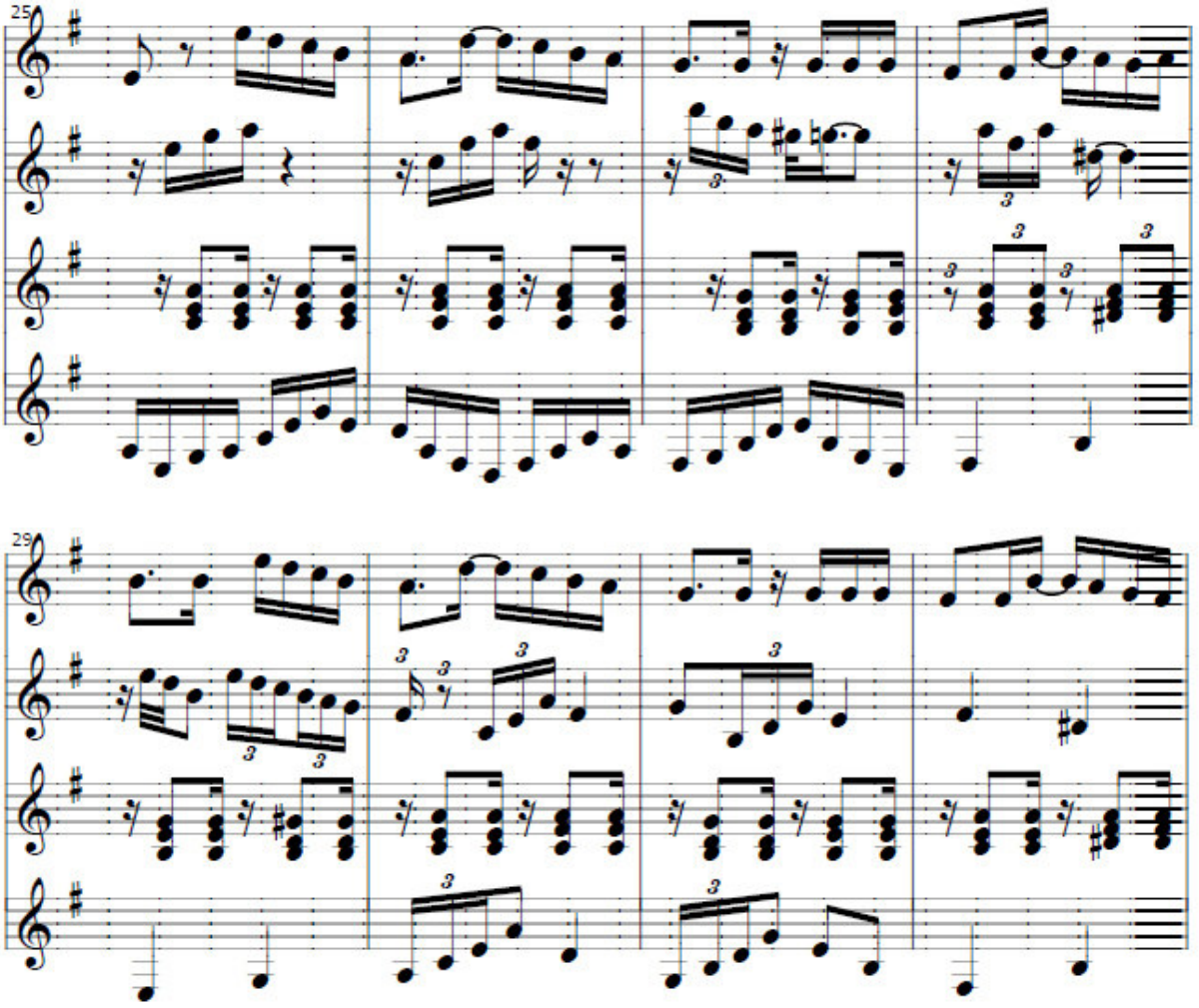
Pif-Paf T. 17–20. Transkription PN

Mit dem Einsetzen der Gitarre und der Klarinette werden die triolischen Bewegungen intensiv und sogar im Takt 19 vom Cavaquinho erwidert.



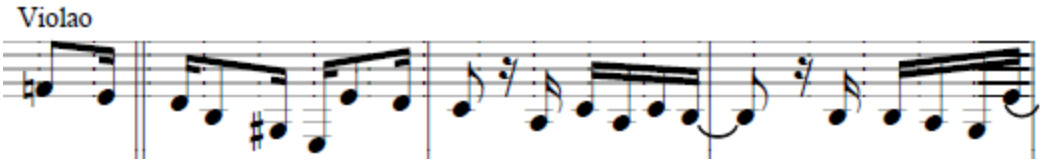
Pif-Paf T. 21–24. Transkription PN

Ein dominantes Instrument oder ein/e dominante/r InterpretIn prägen die Ausführung eines Stückes massiv und beeinflussen dadurch auch die anderen Stimmen. Hier sind die Triolen als weitere Kontrapunkte zur linearen Melodie ein typisches Element.



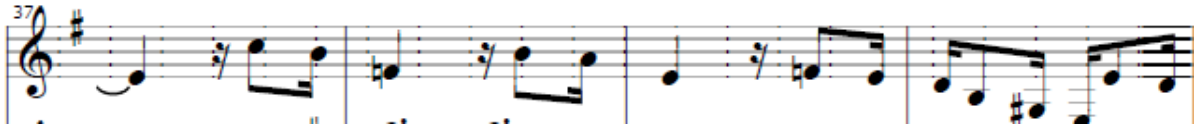
Pif-Paf T. 25–32. Transkription PN

Die Stimmen drängen regelrecht zum musikalischen Höhepunkt mit durchbrochenen Triolenfiguren zwischen Gitarre und Klarinette. In den Takten 29 bis 31 sind die Sechzehntel-Triolen durchgehend wahrnehmbar. Das Cavaquinho bleibt dem Sechzehntelrhythmus mit dem Pandeiro treu, und beide bilden so ein Gleichgewicht zwischen einfachen Sechzehntelnoten und den Sechzehntel-Triolen.



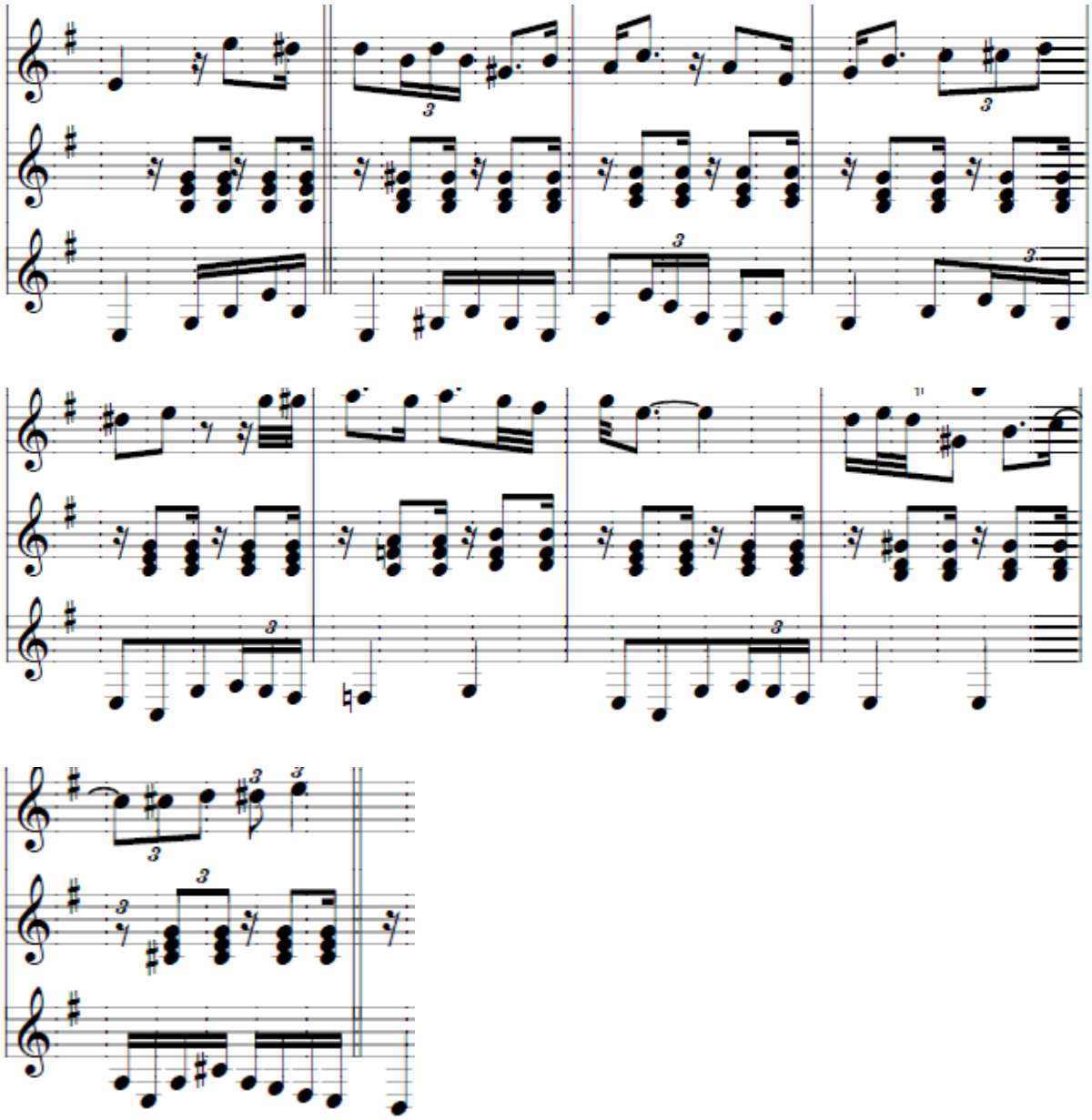
Pif-Paf T. 33–36. Abschrift des Notenmaterials von Zezé Alves nach Josias Sobrinho

Im Originaltext folgt nun nach dem Hauptteil ein Gitarrensolo, das scheinbar für eine sechssaitige Gitarre geschrieben wurde. Der auffällig dissonante Ton f zu Beginn des Solos steht nach C-Dur als Gegenklang zur Grundtonart e-Moll.



Pif-Paf T. 37–40. Abschrift des Notenmaterials von Zezé Alves nach Josias Sobrinho

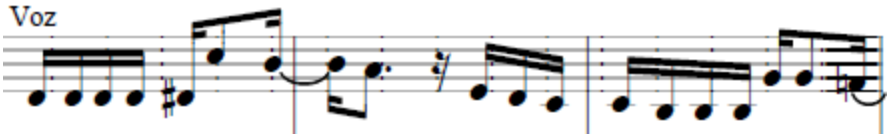
Die Motivik geht als Verkürzung nach unten weiter. Bei den Aufführungen des Núcleos hatte sich herauskristallisiert, dass es besser ist, bei einfach besetzter Gitarre (meist siebensaitige Gitarre) das Solo mit anderen Instrumenten zu spielen. Für die Posaune sind die Bewegungen zu unspektakulär, darum wurde hier öfter relativ frei vom Notentext gespielt. Meist blieb ich mit der Klarinette übrig, denn für Flöte war diese Passage zu tief. Meine österreichische Klarinette trägt noch in der Tiefe, aber eine französische Klarinette wird in dieser Lage dünn. Der Kompromiss ist, die Klarinette in einer freien Variante zu verwenden, weil dieses Instrument sehr gut die Melancholie ausdrücken kann.



Pif-Paf T. 33–41. Transkription PN

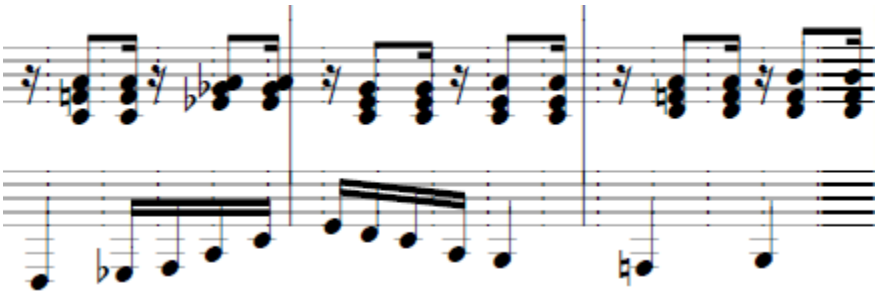
In meiner Transkription ist zu sehen, dass die musikalische Kontur Ähnlichkeiten mit dem Solo aus dem Caderno von Zezé Alves aufweist. Beide Soli würden sogar bis auf wenige Noten als doppeltes Solo nebeneinander gespielt passen.

Gut sind hier die maranhensischen Triolen[147] zu erkennen, die dieses Solo transformieren und neu prägen. Hinzu kommen die triolischen Bewegungen des Kontrapunktes, der den Tonumfang der siebensaitigen Gitarre auskostet und ein rhythmisches Echo des Solos ist. Diese Bewegungen sind keine zufälligen Stilelemente, sondern ein bewusstes Merkmal der Regionalität und seiner Ausdrucksformen.



Pif-Paf T. 42–44. Abschrift der Gesangsstimme im Material von Zezé Alves nach Josias Sobrinho

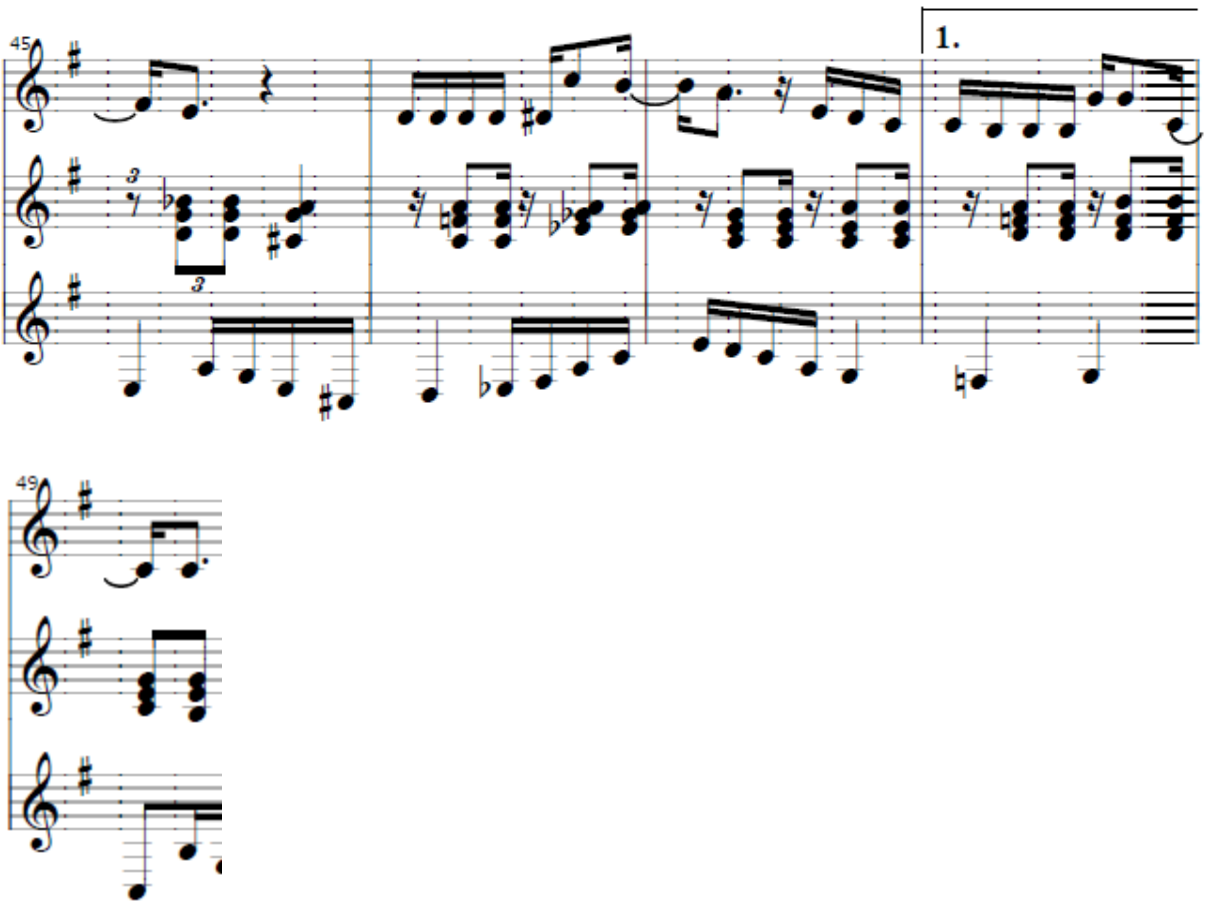
Der versöhnliche letzte Teil bringt wieder die geraden Sechzehntelnoten des Choros zurück.



Pif-Paf T. 42–44. Transkription PN

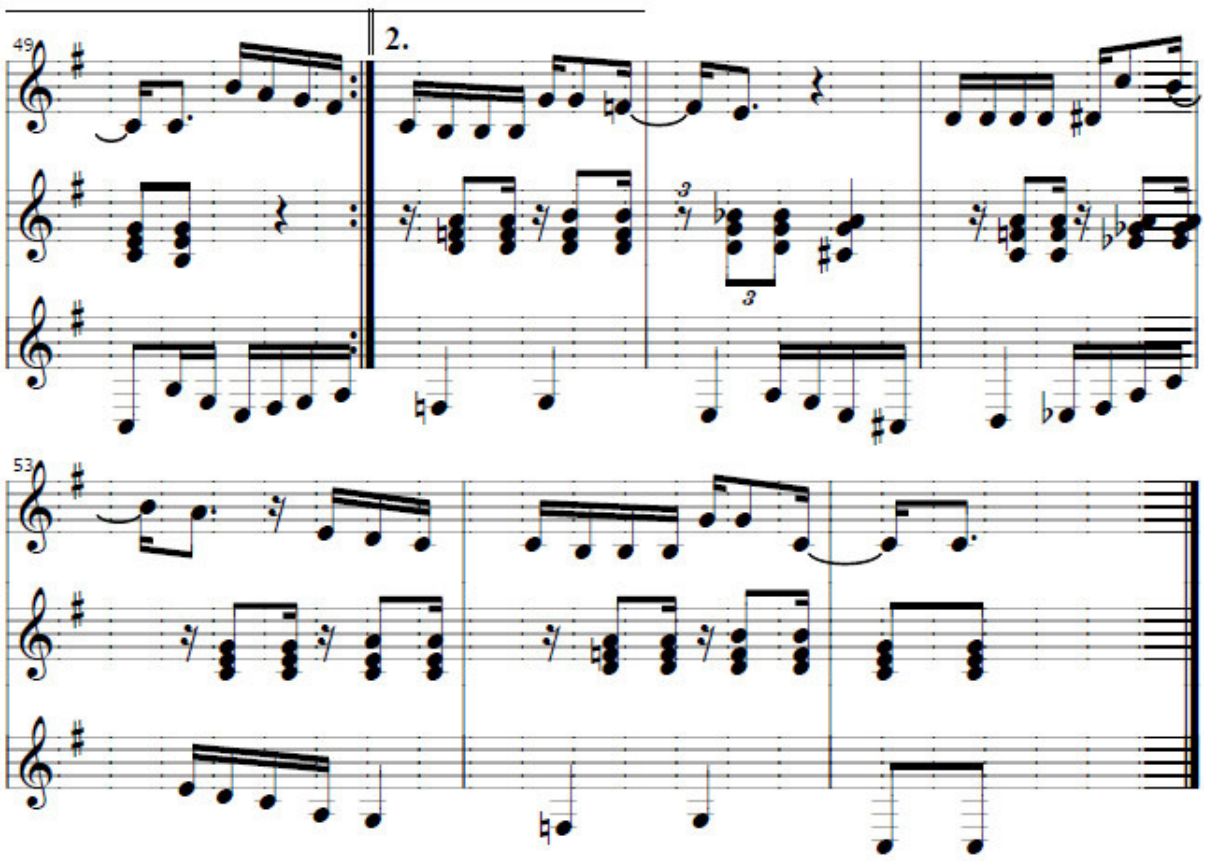
Auch die Begleitung beruhigt sich wieder und der Kontrapunkt wird schwerer.

[147] Diese maranhensischen Triolen können als typischer Rhythmus der Region und im Speziellen als *ludovicense* gesehen werden, da sie in dieser Form nur hier vorkommen.



Pif-Paf T. 45–49. Transkription PN

Diese Sechzehntelbewegung wird nur im Takt 45 im Cavaquinho durch Triolen vor der Quasi-Repetition in den nächsten vier Takten durchbrochen. Diese Triolenfigur kann als Signalfigur für Repetitionen oder Änderungen verstanden werden.



Pif-Paf T. 49–55. Transkription PN

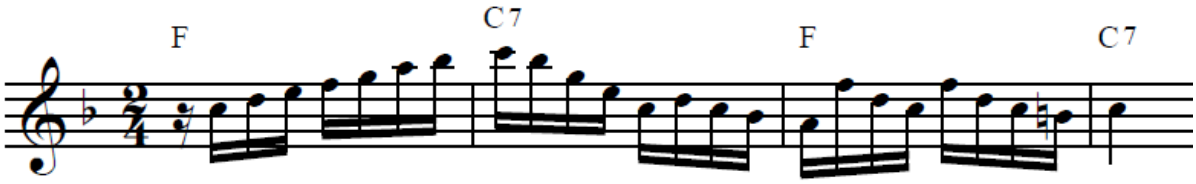
Als zusätzliche Erweiterung wird das Stück ab dem Hauptteil in derselben Form wiederholt. Sogar das Solo ist gleich. Der Schluss des Stücks ist eine Erweiterung durch eine weitere Repetition. Zur Überraschung wird die Stimmung des Stücks mit der Schlusskadenz in C-Dur aufhellend abgeschlossen.

Anhand dieser Analyse kann gut demonstriert werden, wie eine maranhensische Transformation funktioniert, welche vom Normativ abweichenden Elemente diese Stücke in ihrer Regionalität ausmachen und wie aus einer Komposition in der musikalischen Praxis Maranhãos ein regionaltypisches Stück wächst.

4.6.3 Choro Mischformen

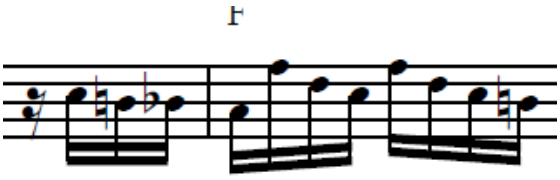
Das Stück *Baião a Swami* von Uimar Cavalcante ist ein Choro-Baião, das heißt, dass der Baiãorhythmus das Stück prägt. *Meu Samba Choro* von Chico Maranhão ist ein Choro mit Samba-Beeinflussung. Hier gibt es nur fließende Grenzen zwischen Choro und Samba, wobei dieser Samba wenig mit dem Samba aus Rio de Janeiro zu tun hat. *Rabo de vaca* von Ubiratan Sousa zeigt mit seinem besonderen Rhythmus die rhythmischen Möglichkeiten, um einen Choro regional zu erweitern. Das beste Beispiel dafür ist aber der Choro *Candirú* von Zezé Alves und Omar Curtim. Hier wird der Choro mit Lelê-Elementen erweitert. Das Stück *Candirú* beinhaltet Paraphrasen des Lelê-Tanzes, der typisch für Maranhão ist.

Notenbeispiele aus dem Caderno (Alves Costa 2012)

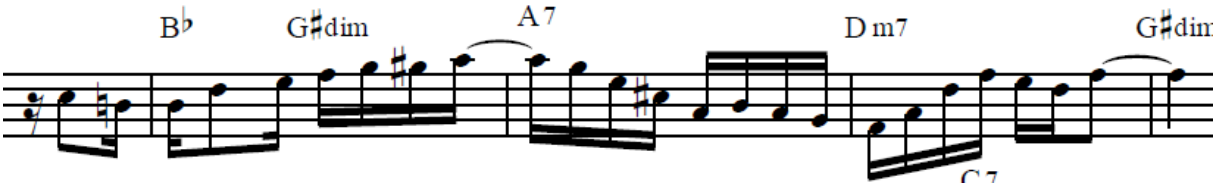


Das Stück hat eine untypisch lange Einleitung. Die Tonleiter im ersten Takt überschreitet die üblichen drei Signalachtelnoten.

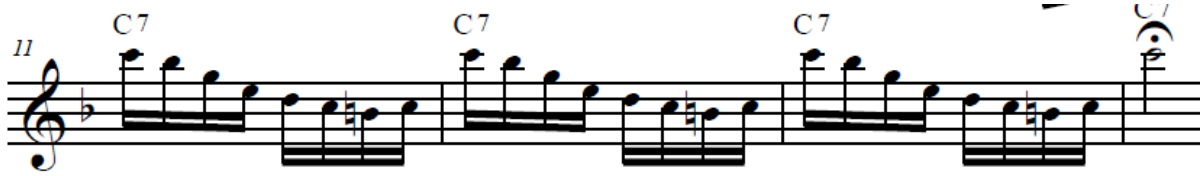
Diese werden erst in der Wiederholung der zweiten Bewegung nachgeholt.



Danach kommt ein rhythmisch vielseitiger Teil mit vielen Akzentänderungen.

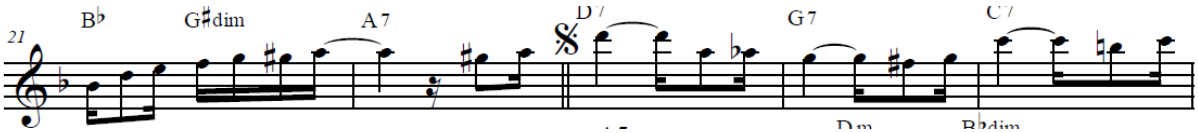


Erst im dritten Abschnitt wird der Choro klar durch die drei Achtelnoten.

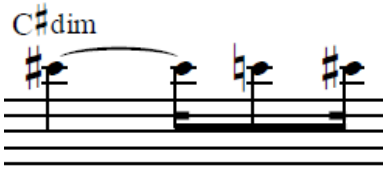


Ab Takt 11 gibt es eine ungewöhnliche Wiederholung, die aber den Choro rhythmisch bestärkt.

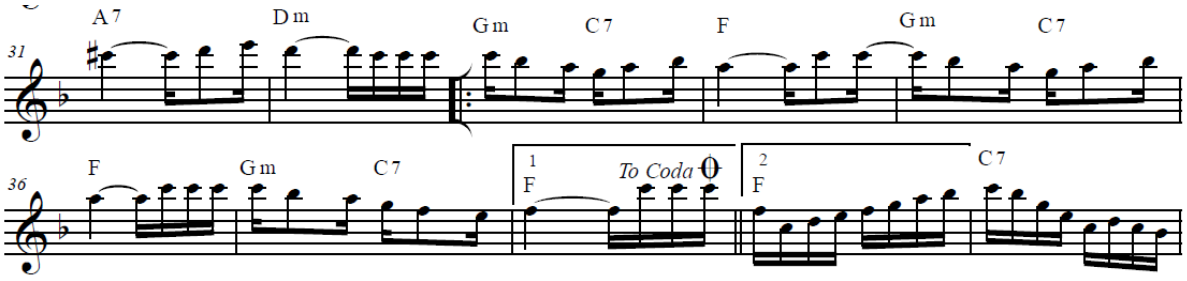
Bis Takt 21 wird der erste Abschnitts der Einleitung wiederholt, danach folgt ab Takt 22 eine sich steigernde Sequenz, die den eigentlichen Hauptteil vorbereitet.



Diese Sequenz ist rhythmisch noch nahe beim Choro, obwohl das Übergewicht des ersten Tons die kommenden rhythmischen Änderungen erahnen lässt.



Der Hauptteil wurde wie ein Choro notiert. Die Spielpraxis zeigt aber, dass hier die Musik des Lelê-Tanzes imitiert wird. Lelê selbst ist ein langes Zeremoniell mit vielen Teilen. Ein Reigentanz-Teil erinnert sehr an die verwendeten Elemente von Candiru.



Interessant dabei ist auch, dass der Hauptteil mit nur sechs Takten wie ein kurzes Zitat erscheint und dadurch bei jeder Wiederholung mit Spannung erwartet wird. Ein bemerkenswertes Merkmal dieses Teils ist seine Ausführung:

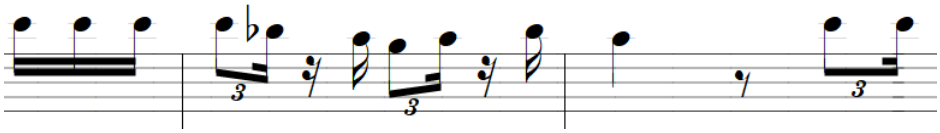


Abb.: Transkription PN

Das obige Notenbeispiel zeigt die Ausführung der Takte 33 und 34 inklusive Auftakt. Diese ändern den Charakter und mit ihm auch sämtliche Begleitstimmen.

Ab Takt 49 wird die Überleitung wieder vorbereitet.

Mit dem Stück *Candiru* ist im Repertoire der Choros in Maranhão ein besonderes Stück vorhanden, das die offene Musiktradition des Choro Maranhense zeigt, sich aber auch in vielen Belangen von anderen Choro-Traditionen Brasiliens unterscheidet. Äusserlich besitz dieses Stück alle Merkmale eines Choros, aber mit seinen Erweiterungen, regionalen Rhythmen und der paraphrasierten Melodie wird er unverkennlich zu einem Choro Maranhense.

Die Analyse dieser exemplarisch ausgewählten Stücke soll zeigen, dass es viele Merkmale innerhalb der Stücke gibt, die sich von den nationalen Choros (Rio de Janeiro, São Paulo) unterscheiden. Diese herausgearbeiteten Merkmale bestätigen die Feststellung von Joaquim Santos, dass es vor allem im *centro*, also in der Begleitung, die markantesten Unterschiede gibt. So zeigen diese Stücke viele Ähnlichkeiten mit den nationalen Choros, aber im Detail bestehen signifikante Unterschiede. Auch im Vergleich mit den Analysen und Transkriptionen von Thomas

Garcia in Livingston-Isenhour (2005) wird deutlich, dass es gravierende Unterschiede zwischen den nationalen Choros und den Choros aus Maranhão gibt.

4.6.4 Choro Walzer

Nova República von Francisco de Assis (Six), Walzer, 3-teilig

Valsa miritibana von Domingos Santos, Walzer, e-Moll, 3-teilig

Valsa miritibana [anderes Stück] von Domingos Santos, Walzer, a-Moll 2-teilig, für Gitarre

Die Walzer sind eine Besonderheit innerhalb der Choros in Maranhão. Sie bilden eine Ausnahme, denn sie werden selten bis gar nicht gespielt, haben keine besonderen Rhythmen oder Figuren. Aber sie gehören zum Choro-Repertoire dazu und werden nur von Chorogruppen gespielt. Sie werden langsam und sentimental interpretiert.

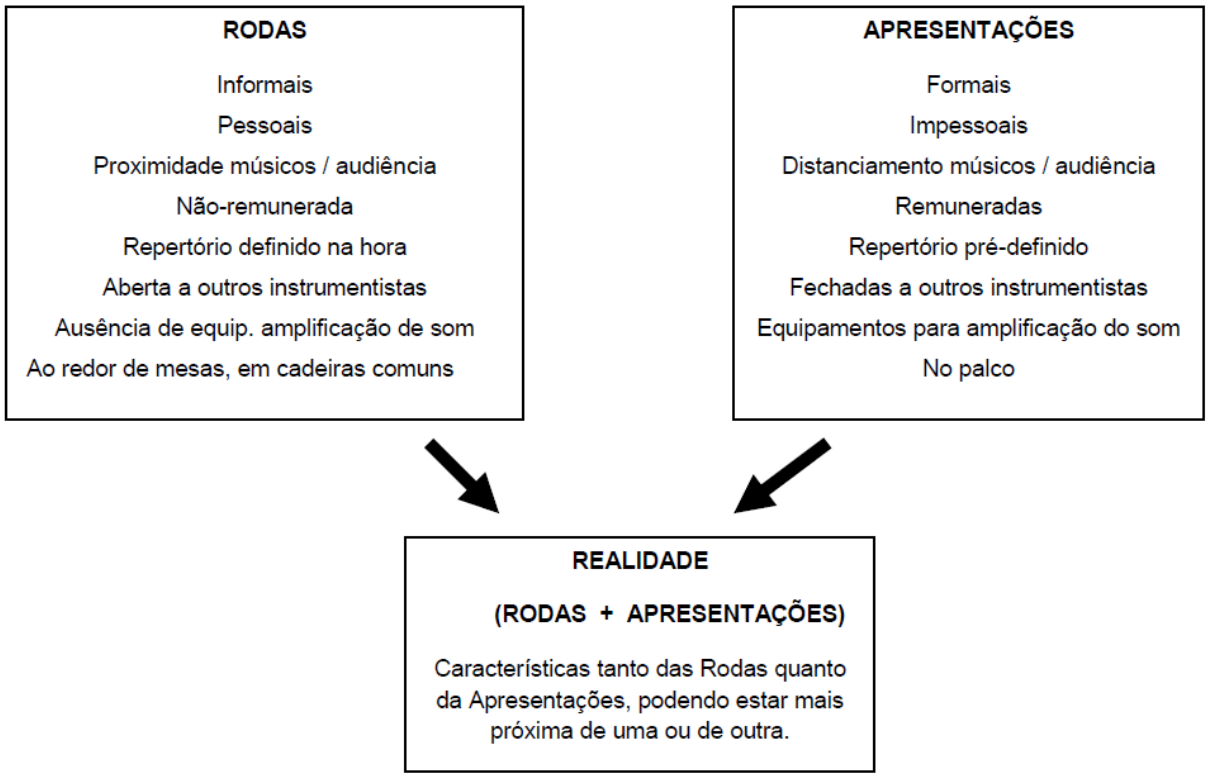
Wahrscheinlich sind diese Stücke unter dem Einfluss der *Suite Populaire Bresilienne* von Heitor Villa-Lobos entstanden. Der Choro-Walzer ist der dritte Satz dieses Werks für Gitarre. Ob ein Choro von Villa-Lobos zu den Choros gezählt werden kann oder nicht, darüber gibt es viele theoretische Diskussionen. Fakt ist, dass diese Walzer aus Maranhão von den MusikerInnen selbst in der Praxis als Choro-Stücke bezeichnet werden. Aus diesem Grund sind sie auch hier aufgelistet.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Choro in Maranhão ausdrückliche musikalische Einflüsse des Nordostens besitzt, die es im Choro des Südostens nicht gibt. Vor allem der Baião verleiht der Musik eine gewisse Schwere und der Lelê einen unverkennbaren Charakter.

Diese innermusikalischen Charakterzüge sind aber nur ein Teil der Eigenschaften des Choros Maranhense. Besonders ist auch die Spielpraxis, die in Abhängigkeit des Anlasses, der Zuhörerschaft oder der Jahreszeit noch weitere Varianten in der Interpretation der Stücke zulässt. So bleiben die spezielle Rhythmik, Besetzung und andere Merkmale des Nordostens immer bestehen, aber in einer familiären oder freundschaftlichen Umgebung wird diese Choro-Tradition informeller, offener und sprengt fast alle Regeln. Die Pluralität und das gegenseitige Begeistern lassen die Musik zum wichtigsten Ereignis des Abends werden. Hier ist jederzeit Platz für Neues und die Vielzahl an Rhythmen der Region.

5. Veränderung des Choros Maranhense mit dem Spielort

Choro Maranhense unterscheidet sich nicht nur innermusikalisch von den nationalen Choros, sondern auch in seiner Spielpraxis. Die Aufführungsorte ändern die Interpretation der Stücke. Die Spielorte geben vor, wie formal die Aufführung ist, aber auch wie dort gespielt wird. Die Regel dahinter könnte lauten: Je formaler der Ort, desto formaler, geordneter und akademischer ist auch der Choro, der dort gespielt wird. Eine echte Roda de Choro ist nicht viel weiter weg von einer Probe, als man denkt, denn Proben gibt es kaum. Eine Probe ist dafür zu formell. Man trifft sich einfach, spielt und improvisiert. Eine Roda ist noch offener und experimenteller. Jeder kann mitmachen, jeder bringt etwas ein. Frei bedeutet aber auch, dass die Phrasierung und Ausführung der Noten in jeder Hinsicht frei gestaltet werden. Sämtliche Verzerrungen und Effekte sind erlaubt, man improvisiert und erfindet neue Stücke, wobei die Meinung erfahrener MitmusikerInnen immer respektiert wird.



Ex.1: Resumo esquemático de dois contextos de performance típicos do Choro. [148]

Eine CD-Produktion ist in diesem Zusammenhang die formalste Form des Choros. In der Grafik von Lara et al. (2011) werden *Roda* und *Apresentação* gegenübergestellt. **Roda:** informell,

[148] Grafik aus Lara et al 2011: 153

persönlich, Nähe MusikerInnen und Publikum, nicht bezahlt, das Repertoire definiert sich im Laufe der Roda, offen für andere InstrumentalistInnen, keine Verwendung von technischer Ausrüstung wie Klangverstärkung, man spielt um Tische sitzend und auf den üblichen Stühlen des Lokals. **Präsentation, Aufführung, Konzert:** formal, unpersönlich, MusikerInnen und Publikum sind getrennt, es gibt eine Vergütung für das Spiel, das Repertoire beziehungsweise das Programm sind vordefiniert, eine Mitwirkung von anderen MusikerInnen ist ausgeschlossen, Verwendung von technischer Ausrüstung und Verstärkern, gespielt wird auf einer Bühne. **Realität:** Mischformen.

Die folgenden Spielorte sind nach ihrem Wirken in der Öffentlichkeit und in meinem Forschungstagebuch chronologisch sortiert. Durch die Sortierung nach Orten wird der chronologische Forschungsablauf unterbrochen und die Orte rücken je nach Bedeutung für die Choro-Szene mehr oder weniger in den Vordergrund. Eine mir wichtige Kategorie sind die Orte, an denen man keinen oder nur selten Choro hört. Choro hat seinen fixen Platz und ist kein Massenphänomen. Für Touristen und Personen außerhalb der Szene ist er manchmal schwer zu finden. Die MusikerInnen sowie die Musikgruppen, die in diesem Teil erwähnt werden, werden detailliert im Personenteil behandelt.

Die Auftritte werden von den ausübenden MusikerInnen sowie von den VeranstalterInnen in folgende Kategorien eingeteilt beziehungsweise mit folgenden Begriffen bezeichnet. Diese Ausdrücke sind keine normierten Bezeichnungen und können, je nach Situation, wie Synonyme ausgetauscht werden. Die Polarisierung zwischen formell und informell, also zwischen *Musikantentreffen* (Roda) und dem Konzert (Apresentação, Concerto, Palestra, CD), hat, wie Lara et al. (2011) ausführen, sehr viele Abstufungen und Mischtypen. Die Aspekte, der in den Untersuchungen hinzukommen, sind Zeit, Aufführungsumgebung und das Publikum. Diese drei Faktoren verändern die Auffassung der MusikerInnen, wie das Repertoire interpretiert werden soll. Dieser Effekt ist zum Beispiel auch in der Interpretation der österreichischen Musik des neunzehnten Jahrhunderts zu finden. Eine Polka eines Komponisten dieser Zeit wird am Klavier oder von einem Holzbläser-Trio, zum Neujahrskonzert hingegen mit einem Orchester oder aber im Wirtshaus mit einer Steirischen Harmonika zum Tanz gespielt.

Die folgenden Fragen analysieren die Spielorte und anderen Orte, wo nach Choro gesucht wurde:

Wie heißen die Orte, wo gespielt wird?

Wo befindet sich der Spielort?

Welches Umfeld oder Bairro gibt es dort?

Was gibt es dort sonst noch?

Was wird dort üblicherweise gespielt oder gemacht?

Wie ist die Beschaffenheit des Ortes? Wie viele Personen haben dort Platz? Gibt es eine Bestuhlung oder Tische und Sessel von einem Restaurant?

Wem gehört der Ort?

Wir dieser Ort regelmäßig bespielt?

Gibt es dort regelmäßig Choro-Aufführungen?

Werden dort üblicherweise Eintritt oder Couverts verlangt?

Wie ist die Infrastruktur? Gibt es eine Bühne, ein Restaurant, …?

Um welche Uhrzeit wird dort üblicherweise gespielt?

Welche Gruppen spielen dort (Choro)?

Ist der Ort leicht erreichbar?

Ist der Ort touristisch genutzt?

Ist der Ort historisch?

Welche anderen Besonderheiten gibt es dort?

5.1 Roda[149]

Die *Roda de Choro* oder kurz *Roda* ist eine improvisierte Spielweise. Sie kann einer Jam Session gleichen oder die Form eines Abends mit abwechselnden Gruppen haben. Diese *Rodas* können mehr oder weniger geplant gestaltet werden. Abwechslung ist bei diesen Musikantentreffen wichtig. Auch steht die musikalische Darbietung im Mittelpunkt der meist abendlichen Veranstaltungen. So flexibel Choro ist, kann auch die Ausführung sein. Wer vor Ort ist, spielt. Es gibt wohl eine Idealbesetzung, die sich aus prominenten Vorbildern herleiten kann, aber die Praxis ist vielfältiger. Livingston-Isenhour (Livingston-Isenhour 2005: 41) charakterisiert diese Treffen so:

> "[...] The choro roda (literally circle or ring) provides a specific arena for certain sets of expectations, behaviors, and conventions, bound together and given meaning by the act of playing and listening to music. For example, unlike classical concerts, rodas de choro are usually informal gatherings with no set time to begin or end. This flexibility is an important component of an atmosphere conductive to the business at hand: musical expression. Players are expected to play together in a spirit of camaraderie in which every player, regardless of individual talent or status, is treated equally and given a musical space in which to participate. […] Fluid boundaries allow listeners to become active participants; at certain points, which typically occur after the instrumentalists have played for a while, members of the audience will sing or take up instruments and play to the accompaniment of the group. These and other behaviors and expectations characterize a particular musical experience that forms the core of the sensibility and ethos of choro. These values are implicitly understood by choro musicians and fans that assert that 'real' choro is found only in the roda. […]"

Dieses Modell einer Roda kann zumindest als Grundgerüst auf die Praxis in São Luís angewendet werden, um die Roda prinzipiell zu erklären. Der wesentliche Unterschied ist, dass in Maranhão eine Roda als viel informeller aufgefasst wird, als dies in Rio der Fall ist, aber wenn zu einer Roda aktiv eingeladen wird, gibt es formelle Vorgaben. Diese nicht ganz freie Roda bezeichnet Livingston-Isenhour als "presentational roda" oder "hired roda" (Livingston-Isenhour 2005: 54). Sie beginnt konzertant, wobei die Stücke vorher besprochen und geprobt wurden. Dann gibt es eine formelle Begrüßung. Die Spontanität des Mitspielens wird durch vorbesprochene Einladungen koordiniert. Dies liegt an den Besonderheiten der Choro-Praxis in São Luís: Es gibt wohl ein gemeinsames Repertoire, aber jede Gruppe besitzt ihr persönliches Repertoire, das nicht jeder spielen kann und manchmal vielleicht sogar nicht darf. Die nationalen Klassiker wie *Brasileirinho*, *Tico-Tico* oder *Ave Maria* sind hier oft ein gemeinsamer Nenner, mit dem die Akteure dem Repertoire-Konflikt ausweichen können. Professionalität wird mit dem Verwenden

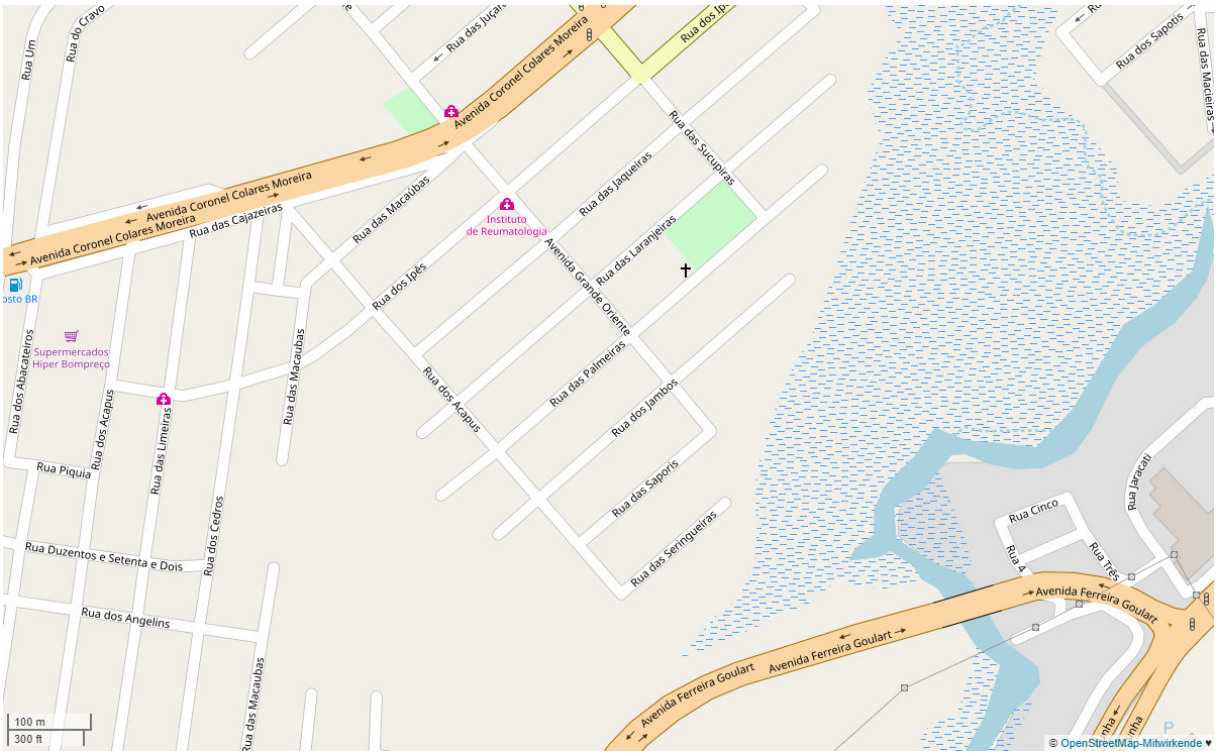
[149] Roda = Rad, Kreis; roda de choro bezeichnet ein Musizieren in der Runde.

oder Besitz von Verstärkeranlagen gezeigt. Eine „echte“ Roda, wie sie in Rio angestrebt wird (Livingston-Isenhour 2005: 57), gibt es in São Luís nicht. Sie wird entweder bezahlt oder organisiert, aber vor allem wird in den wirklich spontanen Treffen, die meist in privaten Umgebungen stattfinden, die Besetzung einer standardisierten Roda-Formation ignoriert. Darum ist Choro in Maranhão immer etwas unberechenbar.

5.1.1 Choro im Quintal, Choro als Hausmusik

Quintal bezeichnet den Garten eines Hauses, oft sind damit auch der Innenhof oder der Hinterhof gemeint, der eigentlich *fundos* heißt. Diese Orte sind das wahre Wohnzimmer der Bewohner. Hier wird gegrillt, gegessen, geruht und musiziert. In diese Hofräume zu gelangen, ist für Fremde beinahe unmöglich, denn ohne Einladung wird man hier nicht eingelassen. Am 01.05.2017 spielte ich in einer größeren mietbaren Gartenanlage auf einer Geburtstagsfeier. Dieser Garten ist ein Gelände mit Pavillons auf einem Grundstück, das nicht verbaut werden darf, weil sich Sendeanlagen darauf befinden. Diese versteckten Orte sind richtige Insiderplätze. Sogar João, der sich in der Stadt und in der Szene gut auskennt, hatte Schwierigkeiten, die Veranstaltung zu finden.

Da in den Gärten das ganze Jahr hindurch gelebt und gefeiert wird, haben sogar die privaten Höfe beziehungsweise Gärten alles, was ein kleines Restaurant zu bieten hat: Kochgelegenheiten, Griller, Kühlgeräte, Schirme und Bestuhlung. Viele Einrichtungen haben solche Höfe, die rasch zu improvisierten Restaurants umfunktioniert werden können.



Ort des Familienfestes. Abb.: OpenStreetMap[150]

An einem Feiertag, wie dem 21.04. (Tiradentes), trifft man sich gerne mit der Familie, den Nachbarn oder Freunden. Bei einer solchen Gelegenheit hatte ich auch eine Einladung zu Choro und *feijoada*[151] bei der Mutter von João. Dieser Hinterhof oder Garten (Quintal) ist ein Ort, wo schon alle großen Chorista von São Luís gespielt haben.

Einen dieser privaten *quintais,* von denen es so viele wie *choristas* gibt, ist eben das Haus und dessen hinterer Bereich beim Anwesen der Mutter und Großmutter von João. Am Abend, als ich dort spielte, wurde mir viel über diesen Ort erzählt. Gemeinsamkeit im Reden, Essen und Musizieren stehen bei einer solchen Roda im Mittelpunkt. Dabei wird nicht viel geplant, wer Zeit hat, kommt und spielt. Die übliche Musizierform hier ist die *Roda de Choro*. Diese Roda ist ein freies Musizieren, die man mit einer Jam Session oder in diesem Fall noch besser mit Hausmusik vergleichen kann. Man spielt Stücke und improvisiert. Üblicherweise gibt es keine Noten, man lernt vom Zuschauen und Ausprobieren. Wer gut improvisiert, spielt nur Improvisationen statt der Stücke. Spaß, Wetteifern und Gesellschaft haben hier einen besonderen Stellenwert. Sehr gut gelungene Improvisationen bilden oft die Grundlage für die nächsten Kompositionen.

[150] Umgebungskarte des Familienfestes
[151] Feijoada ist ein brasilianischer Bohneneintopf und das Essen für „besondere Anlässe“.

Das Haus von Joãos Mutter, wo diese Feier und Roda“ stattfanden, befindet sich in São Francisco. São Francisco liegt zwischen dem historischen São Luís über der Flussmündung neben der Lagune.

In diesem Umfeld oder Bairro gibt es viele Einfamilienhäuser. Es gilt als relativ sichere Gegend. Die Siedlungen sind fast reine Wohnsiedlungen ohne Restaurants oder Geschäfte. Hier gibt es keine Anlage, nur die Stühle des Hauses. Eine Feier kann man mit 30 oder mehr Personen (Familienfeiern) abhalten. Eine Großfamilie und die Nachbarn finden hier leicht Platz. Das eigentliche Wohnhaus ist im Verhältnis relativ klein. Gewohnt wird hier im Hof. Das Anwesen ist privat und gehört der Mutter und Großmutter von João.

Dieser Ort wird und wurde regelmäßig bespielt. Vor allem früher wurde hier bevorzugt gemeinsam musiziert. Wenn die Erzählungen stimmen, dann ist dies der Ort, wo der Choro in Maranhão zu dem geworden ist, was er heute ist: ein Ort zum gemeinsamen Üben und Experimentieren. In dieser Familie haben Choro und Musik eine lange Tradition. Es gibt dort regelmäßig Choro-Aufführungen, die meist spontan zustande kommen. Es handelt sich dann um nicht geplante Aufführungen, die meist anlässlich von Familienfeiern und Zusammenkünften zur Unterhaltung der Anwesenden stattfinden.

Was wird vorausgesetzt bzw. erwartet, wenn man eingeladen wurde? Da kein Eintritt oder Couverts verlangt werden, ist es üblich, Essen oder Getränke mitzunehmen. Vorgekühltes Bier oder auch Wein sind gerne gesehen. Zu solchen Anlässen gibt es hier auch eine Fejoiada[152]. Man wird nur mit einer persönlichen Einladung eingelassen. Es ist landesüblich, seinen Bierkonsum äquivalent selbst mitzubringen, genauso wie sein Instrument.

In dieser familiären Umgebung wird keine Infrastruktur benötigt. Eine Feier beginnt gleich, wie sie endet. Man kommt, spielt und geht, aber nicht zu früh.

Die Gruppen, die dort musizieren, bestehen nicht als offizielle Gruppen. Zu einer Roda kommt man als Person, und nicht als Gruppe. Die eigene Wertschätzung und Persönlichkeit werden mitgebracht.

Der Ort ist nicht leicht erreichbar. In diesen Gebieten benötigt man immer ein Auto oder besser ein Taxi, das bei den strikten Alkoholgesetzen in Brasilien immer die beste Variante ist.

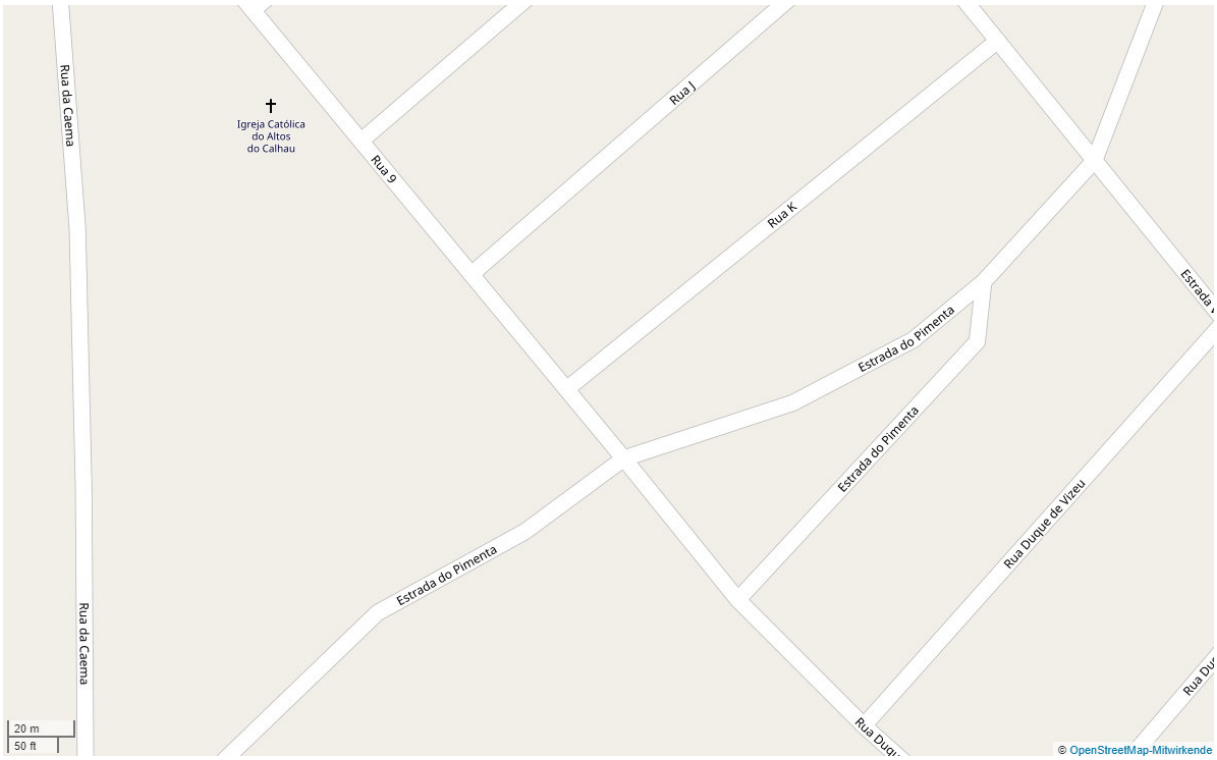
[152] Ein traditionelles brasilianisches Bohnengericht

Jeder, der schon einmal da war, findet das Gebäude auch ohne Hausnummer. Für mich, weil ich hier das erste Mal war, war das Erkennungszeichen ein blaues Auto vor dem Haus. In einer Gegend mit hunderten Häusern scheinbar eine Unmöglichkeit, aber es gab tatsächlich nur ein blaues Auto in der Gegend. Eine Kodierung, die unvergleichlich war.

Die Großmutter ist eine bekannte Dichterin und Autorin. Somit war sie schon immer ein Anziehungspunkt für Kultur, Intellektuelle und Musik.

Der musikalische Ablauf dieses Nachmittags beziehungsweise Abends: João und ich waren als Erste zum Spielen da. Da die Besetzung mit Klarinette und Querflöte nicht besonders geeignet ist, um Choro zu spielen, übernahmen João mit der Gitarre die Begleitung und ich die Melodie. Bald trafen mehr Musiker ein, das Repertoire wurde reichhaltiger und die Stücke lebendiger. Wir begannen ohne *arranjos* und spielten, als gäbe es keine Zuhörer. Alles lief sehr informell ab.

Roda São Luís	
Form	persönliche Einladungen, informell, familiär
Stückwahl	zufällig, Lieblingsstücke der MusikerInnen/ZuhörerInnen
Stückablauf	je nach Besetzung, spontan, improvisiert
Improvisation	viele Improvisationen: Einleitung, Ausführung, lange Improvisationen
Besetzung	wie vorhanden
Publikum	Familie(n), Freunde, Nachbarn
Verstärker	selten
zeitlicher Ablauf	Beginn nachmittags mit offenem Ende
Ambiente	Gärten, Privathäuser, Innenhöfe



Umgebung des Choro Club. Abb.: OpenStreetMap [153]

5.1.2 Quintal: Clube do Choro

Eine andere Form einer Roda-de-Choro ist das wöchentliche Treffen des Clube do Choro[154]. Choro-Clubs sind als Organisatoren für Konzerte und Treffen tätig (Livingston-Isenhour 2005: 138). Diese Treffen starteten 2017 unter der Organisation von Paulo Trabulsi, dem Präsidenten des Clubs, der auch bei Tira Teima spielt. Der Ort wurde gewählt, weil er Platz bietet und auch abgelegen genug liegt, um die Lärmkulisse zu vertragen. Die Associação Do Altos Calhau bietet einmal pro Woche[155] Heimat dieser Treffen. Das Lokal befindet sich zwischen Estrada do Pimenta, Rua Nove (9) und Rua K. Es gehört zum Fußballplatz der Associação Do Altos Calhau. Die Lokalität befindet sich in Vinhais, ein Viertel, das relativ weit weg vom Zentrum ist. Das Viertel herum ist relativ neu und gilt als eine ziemlich sichere Wohngegend. In der Umgebung gibt es fast nur Wohnsiedlungen und Einfamilienhäuser mit ummauerten Gärten. Fußball ist hier die einzige

[153] Umgebungskarte, wo der Clube de Choro 2016 seine Donnerstags-Treffen veranstaltete. Das Lokal befindet sich in der Bildmitte.
[154] Choro-Club. Hier sieht man die indirekte Verbindung mit der Choro-Bewegung nach außen, denn es ist inzwischen in jeder größeren Stadt üblich, dass man eine Clube do Choro gründet und dort Treffen mit Rodas veranstaltet.
[155] im Jahr 2017

Abwechslung. In der Nähe wohnen alle, die es sich leisten können. Ich habe keine Favelas in unmittelbarer Nähe gesehen, und die Luft ist nicht so modrig wie im historischen Zentrum.

Der Spielort ist Teil eines Areals, das für Feste und andere Veranstaltungen konzipiert wurde. Es handelt sich um eine befestigte Hütte mit guter Überdachung. Offen und luftig ist in dieser Klimazone immer besser, wobei ein guter Regenschutz unerlässlich ist. Es gibt hier Platz für mindestens 100 Personen. Die üblichen Plastikmöbel sind vorhanden. Eine kleine Küche sorgt für einfache Speisen.

Vom Clube de Choro wird dieser Ort üblicherweise einmal pro Woche für eine Roda de Choro genutzt. Andere Aktivitäten gibt es hier nicht. Eintritt oder Couverts wurden hier nur selten verlangt.

Das Equipment (Verstärkeranlage, Mikrofonierung) stellt der Clube de Choro zur Verfügung. Die übliche Zeit für einen Beginn ist 18:00 Uhr. Hier spielen alle Chorogruppen, und es wurden auch SängerInnen und andere MusikerInnen zur Roda eingeladen, die dann das Programm erweiterten.

Es gibt eine Busverbindung, aber durch die Distanz zum Zentrum kommen alle mit dem Auto. Dieser Ort ist relativ versteckt und touristisch nicht auffindbar. Das ganze Gebiet hier ist neue Siedlungsfläche ohne Altbestände, und wenn man nicht hier wohnt, kommt man auch als Bewohner der Stadt nicht hierher. Das Gebiet ist reißbrettmäßig angelegt und es gibt keine unmittelbare Durchzugsstraße in der Nähe.

Dort fand der erste Roda de Choro[156] des Clubs statt, wo jetzt regelmäßig die Möglichkeit besteht, die Choro-Tradition zu leben und sich auszutauschen. Hier werden vor allem Choros aus Maranhão gespielt, aber auch die die berühmten Stücke der großen brasilianischen Meister. Von 19:00 Uhr bis 23:00 Uhr wird gespielt, ein Treffpunkt für fast alle MusikerInnen, die ich bis jetzt kennengelernt habe. Ich erhielt einen Auftrag, über den Abend zu schreiben, was ich als positives Zeichen wertete, dass man mich als Forscher wahrgenommen hatte. Darum wurde ich auch eingeladen, an der UEMA einen Vortrag über österreichische Popularmusik zu halten und einen Vergleich mit Choro und MPB anzustellen, sowie einen weiteren über die zeitgenössische Musik Österreichs zu halten, um mich bei dieser Gelegenheit als Choro-Forscher vorzustellen. Auch eine Einladung zu einer passiven Teilnahme erhielt ich dort, denn 23.03. und 24.03.2017 gab es einen Kurs zum Thema Musikgeschichte von Maranhão. Die wichtigsten Orte und Anknüpfungspunkte hatte ich also fürs Erste gefunden. Als *Gringo* war ich dennoch nicht Teil der Informationsketten,

[156] 09.03.2017

für Anknüpfungen benötige ich immer einen Mittelsmann. Aber eine Roda kann, wie hier an diesem Bespiel gezeigt, mehr sein als nur gemeinsames Musizieren.

Am 10.03. schrieb ich auf Anregung von João, der wiederum von Paulo Trabulsi beauftragt worden war, an einem kurzen Kommentar beziehungsweise Zeitungsartikel über das erste Treffen. Die akademischen MusikerInnen und der Gringo wurden bewusst einbezogen, um eine breitere Wahrnehmung für das Ereignis zu schaffen. Choro will unter sich bleiben, aber der wirtschaftliche Aspekt, den ZuhörerInnen bringen, wird gerne für eine größere Breitenwirkung genutzt. Dies ist wiederum wichtig, wenn es um finanzielle Förderungen oder SponsorInnen geht. Paulo Trabulsis Mitwirken und Engagement, damit der Choro aus seiner gewohnten Rolle emporkommt, führte sogar dazu, dass er vom Bundesstaat Maranhão dafür ausgezeichnet wurde. Der Weg in die Öffentlichkeit führt weg von der privaten Roda. Eine Roda-de-Choro im Clube ist eine durchgeplante, aber musikalisch sehr spannende Praxis. Jeder kennt jeden, jeder hat ein etwas anderes Repertoire und keiner will von seinen Gepflogenheiten abweichen.

Text über den 09.03. auf Deutsch[157], der auch die Überschwänglichkeit ausdrückt, die dieser Musik aus Ausdrucksform gerecht wird:

„Die Roda de Choro im Clube do Choro zeigte die beeindruckende Vielfalt der Musiktradition von São Luís. Die Exzellenz der alten Meister des Choros bis hin zu den jungen MeisterschülerInnen brachte den Schatz dieser Kultur zum Vorschein. Diese Vielseitigkeit wurde nicht nur durch das große Repertoire bewiesen, das dargeboten wurde, sondern auch durch die Variabilität der Besetzungen. Wahrlich meisterhaft wurden Cavaquinhos, Bandolims, siebensaitige Gitarre, Pandeiros, Perkussion, Akkordeon und Querflöte bis hin zur Trompete und Posaune gespielt. Eine besondere Wonne war, dabei die Heiterkeit, der Enthusiasmus und die Begeisterung zu spüren, die sich auf das Publikum übertrugen. Dieser Funke leuchtete wie ein Stern über Maranhão.

[157] Auf Portugiesisch:

«A Roda de Choro no Clube do Choro mostrou a impressionante variedade de tradições musicais de São Luís. A excelência dos mestres idosos de Choro para os estudantes jovens de mestrado trouxe um tesouro desta cultura à tona. Esta versatilidade foi demonstrada não apenas pelo grande repertório que foi apresentada, mas também pela variabilidade dos instrumentos. Verdadeiramente magistral foram jogados os cavaquinhos, os bandolins, as guitarras 7 cordas, os Pandeiros, o percussão, os acordeões e as flautas, até o trompete e o trombone. Uma delícia especial estava prestes a sentir a alegria, o entusiasmo e emoção que foi passada para o público. Esta centelha brilhou como uma estrela via Maranhão.

Pelo contrário, esta noite foi uma prova para a prática ornamental música maravilhosa, as belas composições e o virtuosismo. A facilidade e espontaneidade de tocar transferidos a alma desta música a todos os presentes e combinado destes em espírito comum de Choro.» PN

Vielmehr war dieser Abend ein Zeugnis der wunderbaren Musizierpraxis, der schönen Kompositionen und der Virtuosität. Die Leichtigkeit und Spontanität des Spielens übertrugen die Seele dieser Musik auf alle Anwesenden und verbanden diese im gemeinsamen Geist des Choros." PN

organisierte Roda São Luís	
Form	Einladungen durch einen Veranstalter (Gruppen)
Stückwahl	besprochenes Programm
Stückablauf	vorher besprochen
Improvisation	1–2 Improvisationen über einen Teil des Stückes
Besetzung	vollständige Gruppen, lokaltypisch oder Choro-Idealbesetzung
Publikum	Familie(n), Freunde, MusikerInnen
Verstärker	immer vorhanden
zeitlicher Ablauf	Beginn Abend, Ende meist 23:00 Uhr
Ambiente	Restaurant oder gemietete Anlage

Der Text über den Abend von João:

> „Die Nacht vom letzten Donnerstag (09.03.2017) wird sicherlich in der Erinnerung der TeilnehmerInnen am ersten Treffen des Projekts Roda de Choro bleiben. Dieses Projekt wurde vom Choro-Club in Maranhão in Zusammenarbeit mit lokalen Chorogruppen realisiert und in Szene gesetzt. Es ist eines unserer Hauptziele, die Choro-Szene in Maranhão zu fördern. Die abendlichen Treffen finden wöchentlich jeden Donnerstag statt und beginnen ab 19:00 Uhr im Verein Altos do Calhau. Was für eine Nacht! Sogar der heilige Petrus zeigte sich und sandte Regen, um das Treffen der Choro-MusikerInnen und das Choro-Publikum zu segnen. Es hat alles geklappt! Der Ort ist sehr angenehm, es gibt Harmonie zwischen der Dekoration der Räume (Bühne, Eingang zur Bar sowie Innen- und Außenbereich) und einem guten Barservice, der Getränke und Snacks für jeden Geschmack bietet. Die Gastgruppen nahmen teil und zollten dem Publikum Respekt mit einem ‚Show-Dance', gemeinsam mit MusikerInnen, KünstlerInnen und Choro-EnthusiastInnen. Ohne Zweifel ein tolles Debüt! Die Regional Tira-Teima und Instrumental Pixinguinha [Gruppen, Anm. PN] haben Tradition und Erfahrung ergänzt mit der Interpretation ihrer eigenen und klassischen Choro-Kompositionen sowie einer wunderschönen Klangtour, die von Instrumentaltechnik und -gefühl geführt wurde. Die Gruppen Chorando Callado und Trítono Trio ‚brachen [sprengten, Anm. PN] alles', wie im musikalischen Jargon gesagt wird, weil sie mit Eleganz ein virtuoses und dynamisches Repertoire präsentierten. Der Núcleo de Choro do Maranhão und Cantinho do Choro, zusammengesetzt aus SchülerInnen der Musikschule von Maranhão und jungen Leuten, die sich für Choro interessieren, vertraten die neue Generation der Chorões Maranhenses. Zum Abschluss dieser Feier schloss sich [Herr] Raimundinho do Akkordeon mit seinen ‚Mininus [Enkeln]' zusammen und mischte alles auf: Tradition, Gefühl, Virtuosität und Jugend und die Explosion von Emotionen!! Die Ekstase des Publikums war sichtbar und die Freude der MusikerInnen war ansteckend, eine beginnende Schönheit! Langes Leben für das Choro-Roda-Projekt und Glückwünsche an die OrganisatorInnen, MusikerInnen und die Öffentlichkeit, die am kommenden Donnerstag kommen werden!"[158]

[158] «Certamente, a noite da última quinta-feira (09/03/17) ficará marcada na memória de quem compareceu ao sarau inicial do Projeto Roda de Choro. Realizado e idealizado pelo Clube do Choro do Maranhão em parceria com grupos de choro locais, esse projeto tem como um dos principais objetivos movimentar a cena chorística da capital maranhense. Os saraus serão semanais, toda quinta, e acontecem na Associação do Altos do Calhau a partir das 19:00. Que noite hein?! Até São Pedro se manifestou e mandou chuva para abençoar a reunião de músicos chorões e público amante do choro. Deu tudo certo! O local é muito agradável, há harmonia entre a decoração dos espaços (palco, entrada do bar e ambientes internos e externos) e o bom serviço de bar que dispõe de bebidas e petiscos para

Als agierende Gruppen zählt João Tira Teima, Instrumental Pixinguinha, Núcleo de Choro, Chorando Callado, Tritono Trio und Cantinho do Choro auf. Viele dieser Gruppen haben Mitglieder, die in zwei oder mehreren Gruppen mitspielen. Im Wesentlichen gibt es in dieser Aufzählung zwei Chorogruppen: Tira Teima und MusikerInnen mit Nähe zum EMEM. Tritono Trio ist eine Besetzung vom drei Brüdern, die dem Forró sehr nahesteht. Sie spielen auf dem Akkordeon, Triangel und Trommel. Wenn der Großvater Raimundinho am Akkordeon mit seinen Enkeln spielt, wird eine dieser Familientraditionen sichtbar. Die Chorogruppe Chorando Callado ist eine Gruppierung, die sich nur sehr selten formiert und nur zu besonderen Anlässen auftritt. Das Gegenteil davon ist die Gruppe Cantinho do Choro, die regelmäßig auftritt, oft mehrmals pro Woche. Diese Gruppe spielt aber nur Choros nacionais. Sie verdienen damit Geld und richten ihr Repertoire nicht nach Tradition, sondern nach den Wünschen der KundInnen. Oft spielen diese Musiker auch andere Musik, wie zum Beispiel Bumba-meu-Boi oder Samba. Dieses Repertoire-Problem wird an diesem Abend ausgeklammert, denn jeder spielt *Choro*. Man spielt die nationalen Choros mit lokaler Besetzung und lokaler Begleitung gleich wie die lokalen Choros. Im freien Spiel am Ende des „Programms“ überwiegen die nationalen Choros, die mit der Rhythmik des Nordostens aufgeheizt werden oder Musik, die dem Forró näher ist als dem Choro in Rio.

todos os gostos. Os grupos convidados compareceram e deram um ‹show-baile› para o deleite da plateia de respeito, repleta de músicos, artistas e entusiastas do choro. Sem dúvida, uma grande estreia! Os regionais Tira-teima e Instrumental Pixinguinha esbanjaram tradicionalismo e experiência ao interpretarem composições próprias e clássicos do choro, um belo passeio sonoro guiado por técnica instrumental e sentimento. Os grupos Chorando Callado e Trítono Trio ‹quebraram tudo› como se diz na gíria musical, pois apresentaram com elegância um repertorio rico em virtuosismo e dinâmica. O Núcleo de Choro do Maranhão e o Cantinho do Choro, formados por alunos da Escola de Música do Maranhão e por jovens interessados em tocar choro, representaram a nova geração de chorões maranhenses. E para encerrar essa celebração, o Seu Raimundinho do Acordeom juntou seus ‹mininus› e misturou tudo: tradição, sentimento, virtuose e juventude, eita explosão de emoções!! O êxtase do público era visível e a alegria dos músicos era contagiante, uma beleza de começo! Vida longa ao Projeto Roda de Choro e parabéns aos organizadores, músicos e público, que venha a próxima quinta-feira!» Übersetzung PN. João Neto am 10.03.2017, unveröffentlichter Text.

Campus-Plan der UFMA in São Luís. Abb.: OpenStreetMap [159]

5.1.3 Roda in der Öffentlichkeit: Radio Universidade, UFMA *Choro e Chorões*

Direkt am Dia do Choro erhielt ich eine besondere Einladung: ein Live-Auftritt im Radio. Obwohl ich eingeladen wurde, war es interessant, dass ich meine KollegInnen des Núcleos, die mitgespielt hatten, an diesen Termin erinnern musste. „Es ist etwas Großartiges, aber wenn es nicht ist, war ich halt nicht dabei.“ So könnte man die Einstellung zu solchen Auftritten umschreiben. Im Ablauf war dieser Auftritt wie eine spontane Roda abgelaufen, denn eine Roda ist meist eine kleine und abgeschlossene Veranstaltung. Niemand wusste, wer kommt, wir mussten ein gemeinsames Repertoire (Maranhense und Nacional) finden und es wurde live während des Spiels die Abfolge, das *arranjo*, mittels Blickkontakten kommuniziert. Gespielt wurde jedoch akademisch genau, denn ein Millionenpublikum könnte zuhören.

Am Campus der Universidade Federal do Maranhão gibt es einen eigenen Radiosender. Dieser gehört (vermutlich) zum Soziologie-Department.

[159] Karte des Campus der UFMA

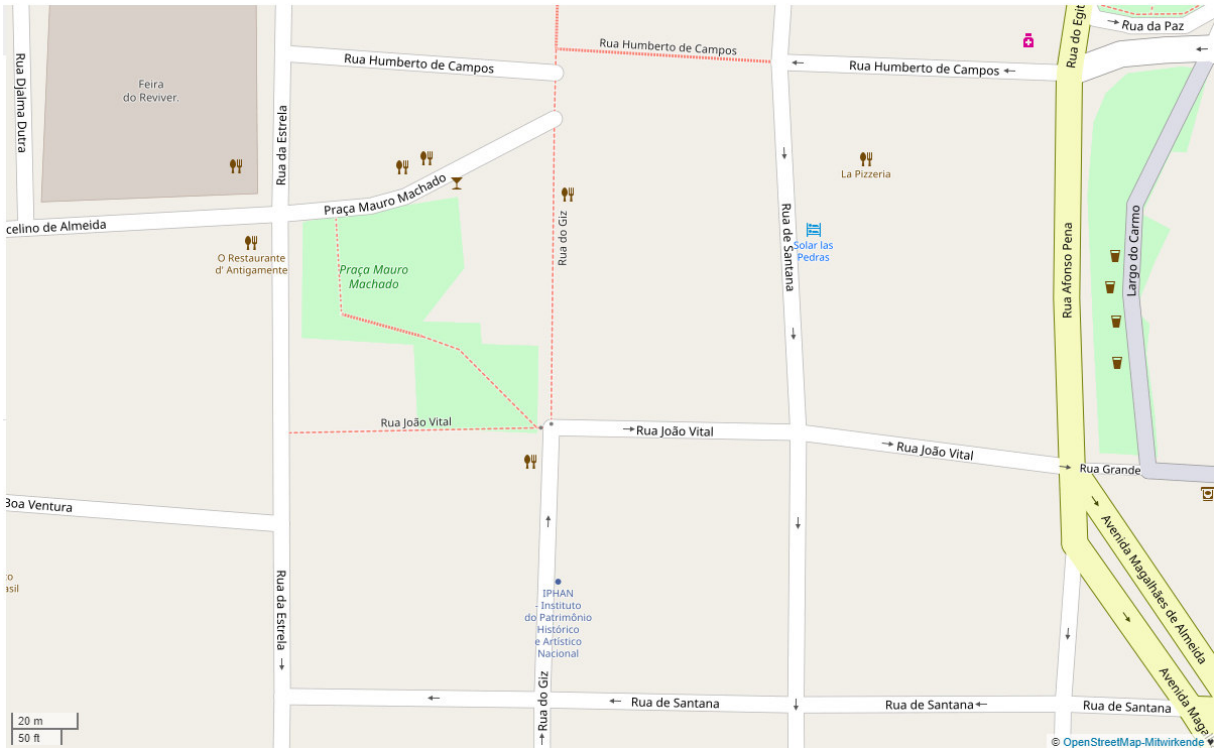
Er befindet sich am Campus der UFMA in der Sá Viana, São Luís – MA, 65065-545. Die Umgebung besteht nur aus dem Campus, eine ganze Universitätsstadt. In diesem Umfeld eines Campus gibt es alles, was benötigt wird: Geschäfte, Restaurants und Dienstleister.

Hier wird Radio mit verschiedenen Informationsschwerpunkten gemacht. Es gibt hier Möglichkeiten für Studierende, Praxis zu erwerben, Bildungsradio, Campusinformation und vieles andere. Das Studio selbst ist klein. Die UFMA (Universidade Federal do Maranhão) gehört der föderativen Republik Brasilien.

Im Studio gibt es gelegentlich Live-Auftritte. Sonntags gibt es ein einstündiges Choro-Programm. Der Radio-Chef bringt gerne regelmäßig lokale Choro-MusikerInnen ins Radio. Er stellt aber den Choro Maranhense nicht in den Vordergrund. Für ihn ist Choro Nostalgie und brasilianische Musik. Das Choro-Programm ist hauptsächlich sonntags um 09:00 Uhr. Am besten erreicht man diesen abgelegenen Ort mit dem Auto beziehungsweise Taxi, unter der Woche auch mit dem Bus.

Eine Bundeseinrichtung ist immer finanziell gut gesichert. Am 23.04.2017 spielte ich dort[160] mit lokalen Größen anlässlich des Dia nacional de Choro live. Der Sender erreicht ein großes Publikum. Nach einem kurzen Interview wurde ich auf diese Weise kurz vor dem Ende meiner Forschungsreise überall in der Choro-Szene bekannt. Mein ohnehin schon dichtes Programm wurde dadurch noch dichter.

[160] 23.04.2017, Dia de Choro, 09:00 Radio 106,4 Radio Universidade



Spielstätten im historischen Zentrum. Abb.: OpenStreetMap[161]

5.1.4 Roda im Verborgenen: Portas da Amazônia

Das Gebäude des Hotels Portas da Amazônia dient als Hostel beziehungsweise als Pousada[162]. Das Schild über dem Eingang erinnert noch daran, dass es hier das Rotlichtviertel des alten São Luís war. Nicht von ungefähr stammt demnach auch der (geheime) Hintereingang. Ich wohnte im vorderen Teil des Gebäudes, der hintere wird als Lokal und als eine Art Jugendherberge verwendet. Man kommt hier nur hinein, wenn man den Rezeptionisten oder den Türwächter kennt beziehungsweise einen Zimmerschlüssel als Mieter besitzt. Es gibt keine direkte Verbindung zwischen dem vorderen und hinteren Teil (mehr).

Der Haupteingang befindet sich in der Rua Vinte e Oito de Julho (28 de Julho), 129, Centro im Zentrum von São Luís. Das Zentrum wird auch als Centro historico oder seit dem Weltkulturerbe-Titel als Reviver bezeichnet. Der Hintereingang befindet sich in der Rua da Palma, einer sehr gefährlichen Straße nach 22:00 Uhr, wenn man unbegleitet ist. Das Gebäude befindet sich am Rand der schönen Altstadt. Viele fast verfallene, aber scheinbar bewohnte Gebäude befinden sich

[161] Umgebungskarte der Fußgängerzone im historischen Zentrum von São Luís. In unmittelbarer Nähe des Platzes (grün, Mitte links) befinden sich die Portas da Amazônia und die die Kapelle San Benedito.
[162] Pousada kann man oft mit einer Pension vergleichen.

in der Nachbarschaft. Taxifahrer meiden die Straße in der Nacht. Während meines Aufenthaltes gab es dort mehrere bewaffnete Überfälle, aber die Polizei lässt sich in der Gegend nicht sehen. In der Umgebung gibt es noch eine Garage. Das Hostel ist nicht sehr stark frequentiert.

Der ganze Komplex des Hostels ist privat und nicht öffentlich zugänglich.

Es gibt in dem Gebäude einen offenen Innenhof, der mit breiten Pawlatschengängen ein nettes, restaurantfähiges Ambiente bildet. Eingerichtet sind sie mit den üblichen Plastikstühlen und Plastiktischen, die auch am Strand verwendet werden.

Das Gebäude gehört einem italienischen Hotelier, der selbst dort zeitweise wohnt.

Der Ort wurde einmal pro Woche während des Karnevals für Choro genutzt. Nach dem Karneval wurde (wahrscheinlich wegen der Fastenzeit) das wöchentliche Spiel eingestellt. Der Betreiber der Veranstaltung, selbst Perkussionist, wollte aber ein anderes Gebäude als ständiges Lokal adaptieren. Das Restaurant ist improvisiert, aber die Veranstaltungen finden dort regelmäßig statt. Eintritt gibt es keinen, Voraussetzung für den Zutritt zur Veranstaltung ist eine persönliche Einladung. Die MusikerInnen erhalten ihre Gage aus dem einkassierten Couvert. Es gibt Kühlgeräte für die Getränke und Platz, um kleine Gerichte zuzubereiten.

Gespielt wird dort ab 21:00 Uhr bis in die Morgenstunden. Man erhält frühestens ab 20:00 Uhr Einlass. Die Gruppen, die dort auftreten, bestehen aus MusikerInnen, die auch in anderen Gruppen spielen. Es ist nicht ungewöhnlich, dass eine Gruppe lediglich aus einer fixen Person besteht, die die anderen MitmusikerInnen nach Bedarf engagiert.

Der Ort ist um die Spielzeit nur mit Auto erreichbar, obwohl er sich im Zentrum befindet. Bis auf die Herberge gibt es keinen touristischen Nutzen oder Anziehungspunkt in unmittelbarer Nähe. Touristen und Einheimische würden diesen Ort niemals finden.

Das Gebäude stammt aus der Kolonialzeit und war als Herrenhaus und später als Beherbergungsbetrieb in Verwendung.

Zum Hotel Portas da Amazônia gehört noch eine Pizzeria, in der laut meinen MusikerkollegInnen früher Choro als Livemusik im Restaurant gespielt wurde. Ab 2019 wurde ein Zwischenteil, der als Frühstückssaal genutzt wird, samstags für eine Samba-Veranstaltung verwendet. Das Gebäude des vorderen Hotels ist durch seine besondere Inneneinrichtung ein beliebtes Setting für Hochzeitsfotos oder Schwangerschaftsfotos.

Was mit *Roda im Verborgenen* gemeint ist und wie sich dies auf das Auffinden von Spielorten auswirkt, kann am besten ausgedrückt werden, indem ich hier meine ersten Eindrücke im Zentrum von São Luís aus meinem Forschungstagebuch wiedergebe. Der beschriebene Ort war nämlich nicht nur Spielstätte, sondern vor allem mein Quartier und Zentrale für sämtliche Erkundigungen. Einher geht diese Suche mit dem Klischee des Ausländers in der Karnevalszeit. Aber ich war nicht nur ein Klischee-*Gringo,* der im Karneval Samba oder Ähnliches sucht und in einem Hotel in Calhau am Strand wohnt. Als Forscher aus Österreich, aus dem „Land der Musik", untersuchte ich eine „unbedeutende" brasilianische Musik in der lokalen Variation, ein scheinbares Paradoxon. Dieses Klischee ist mir öfter begegnet, drückt aber letztlich ein Verständnis für die eigene Kultur aus. Es gibt die populären Musikaufführungen, wie Bumba-meu-Boi, und es gibt eben die eigene Musik, die nur im Familien- und Freundeskreis geteilt wird.

Das Hotel „Portas da Amazônia" war für mich mehr als nur meine Unterkunft, es war Treffpunkt, Besprechungs- oder Übungsort für viele Wochen. Der erste Abend nach meiner Ankunft endete schließlich damit, dass ich von João (Raimundo Neto) zu einem Chorinho geholt wurde, der im hinteren Teil des Hauses stattfand, und bis 03:00 Uhr blieb. Ich nahm dort mit den MusikerInnen Kontakt auf und erhielt von João eine CD mit Choros aus Maranhão. Um die Pousada herum gab es auch *Samba-Carnaval* (Party) mit Live-Musik und weitere Veranstaltungen.

Das Bild dieses Hotels ändert sich kaum. MusikerInnen sind hier bekannt, selbst der Rezeptionist spielt Gitarre. Ein guter Zugang, denn der Rezeptionist kennt viele MusikerInnen und ist auch sehr gesprächig. Die Win-win-Situation war gegeben, da er mit mir Englisch üben wollte und ich mit ihm Portugiesisch. Trotzdem sprach er nicht über die Choro-Abende im hinteren Teil des Hotels.

„Auch eine Woche später, am 24.02., nach der Lektüre über Kultur und diverses anderes in Maranhão, gibt es wieder diese Roda. Es gibt keine Ankündigung und niemand spricht darüber. Maranhão ist in vielen Bereichen anders als der Südosten von Brasilien. Vergleiche anzustellen oder dies in Gesprächen anzusprechen, ist nicht unproblematisch. Beim ersten Kontakt bleibt diese Region dem Besucher verschlossen und undurchdringbar, aber wenn man Zugang findet, wird es offener. Am Abend fand wieder hinter der Pousada der Choro (Samba)-Abend statt." PN[163]

Es ist die Neugier gegenüber dem Fremden und Neuen. Man sprach über mich, aber keiner fragte mich persönlich. Ein Musiker aus Europa, der sich für Choro interessiert. Wo es sich durchgesprochen hatte, wollten diese Musikerkreise jetzt, dass ich mitspiele. Sie spielten alle ohne Noten, die meisten hatten, wie João sagte, im Gasthaus das Spielen und die Stücke gelernt. Eine Herausforderung für jemanden wie mich, der gewohnt ist, Stücke nach Noten zu spielen. Ich hatte meine Klarinette dabei und tastete mich an die Literatur heran, die mir völlig fremd war. Aber nicht nur die Stücke, sondern auch die Rhythmik und das Vermischen mit Samba, Frevo und Forró

[163] aus dem Forschungstagebuch

überraschten mich. Hier war wirklich vieles anders. Der erste Abend machte mir klar, dass momentan die Hochsaison für MusikerInnen war. Der Cavaquinho-Spieler und der Gitarrist (Siebensaiter) kamen sogar für brasilianische Verhältnisse zu spät. Statt um 09:00 Uhr begann die Veranstaltung dann erst um halb elf. Der Gitarrist hatte zuvor beim Karneval gespielt und das hatte sich verzögert. Die Höhe der Gage entscheidet die Priorität. Choro ist kommerziell schwächer. Der Abend endete um 04:30 Uhr. Die Kontaktaufnahme mit zum Beispiel dem Präsidenten des Choro-Clubs und anderen MusikerInnen lief sehr gut. Dennoch erwies sich die Kontaktaufnahme zu familiären Chorogruppen als sehr mühsam. Immer wieder wurden Anwesende eingeladen mitzuspielen, man kennt sich. Viele tranken lieber und hörten zu, andere warteten nur darauf, zum Musizieren eingeladen zu werden.

Bis zum Schluss meiner Forschung sprach niemand über die Aktivitäten im Hinterhof seitens der Rezeption. Es gab einmal sogar in der Pizzeria Live-Musik mit Choro, aber das ist Vergangenheit. Was einmal war, war nie das Thema von Gesprächen. Man sprach weder von den Vorkommnissen der letzten Nacht, auch, wenn es einen Polizeieinsatz gegeben hatte, noch von einem Überfall auf das Restaurant vor Monaten. Diskretion wird überall hochgehalten. Auf konkrete Fragen erhielt ich oft ein „Oi?“[164] als Antwort. Man wollte die Frage nicht gehört haben. Viele Veranstaltungen werden privat organisiert und sollen auch fern einer breiten Masse bleiben. Verwandte, Bekannte, Freunde und Gleichgesinnte treffen einander und sind dabei sehr unterschiedlich eingerichtet. Diese nicht-öffentlichen Veranstltungen wären eine eigene Untersuchung wert.

Darum bringt eine Roda in São Luís diese umfangreiche Variabilität zu Vorschein. Sie ist weit weg vom Idealbild oder von Idealbesetzungen. Improvisation und Flexibilität sind während des Spiels und im Bezug auf die Besetzungen gefragt.

5.2 Palestra[165], Apresentação[166], Concerto[167]

[164] informell für „Wie bitte?“
[165] Palestra = Vortrag
[166] Vorstellung, Vorführung, Darstellung
[167] Konzert

Eine *Palestra* ist eine förmliche Aufführung, die Präsentationscharakter besitzt und auch als akademisch-musikalische Akademie oder Demonstration dient. Übersetzt wird *Palestra* mit Vortrag, so wird eine *Palestra* zu einer Art Vortragsabend.

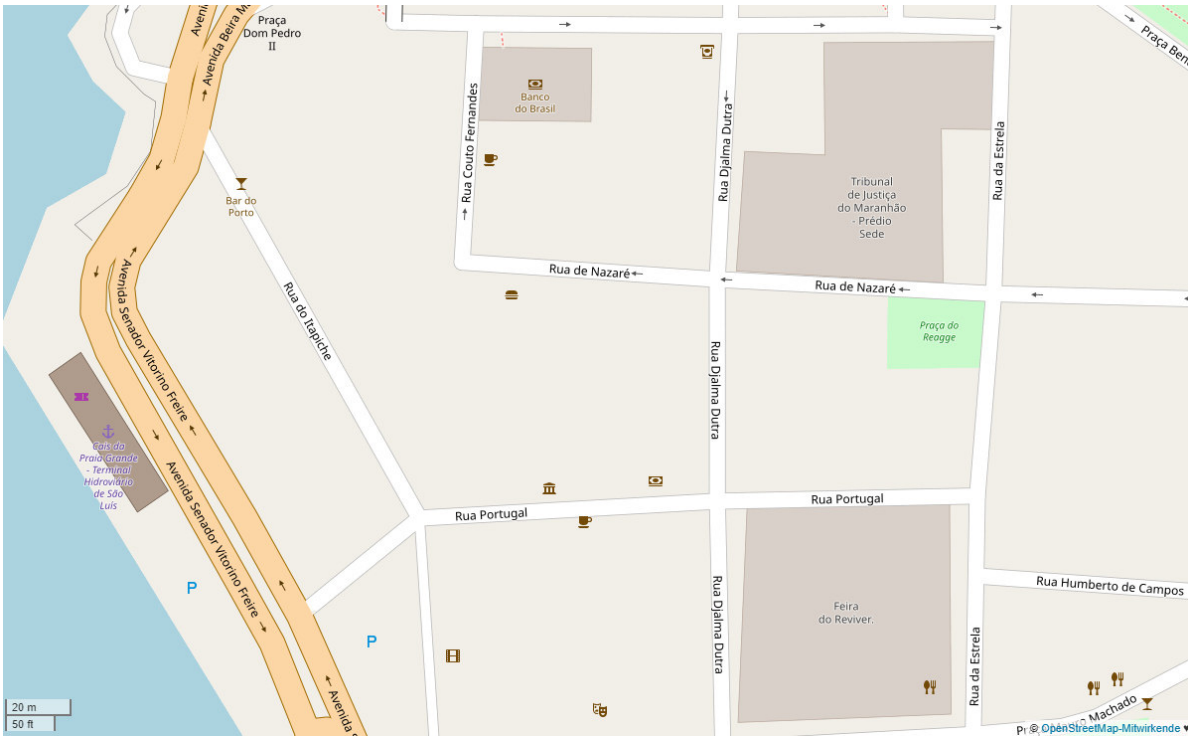
Vor allem der musikalisch begleitete Vortrag historischer oder nicht mehr gespielter Musik aus anderen Epochen wird mittels Palestras gehalten. Professor Daniel Cerqueira versucht, über Vorträge die Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts aus Maranhão an die Öffentlichkeit zu bringen. Seine Vorträge werden in akademischen Einrichtungen oder sogar in Restaurants abgehalten. Eines dieser Lokale ist das Café Buriteco. Der Besitzer sucht auf innovativem Weg nach potenziellen KundInnen, die sich nicht nur für musikalische Besonderheiten begeistern können, sondern auch seine Spezialitäten konsumieren wollen. Ein Café im Nordosten von Brasilien zu betreiben, kann zur wirtschaftlichen Herausforderung werden. Die musikalische Ausführung bei der Palestra ist geordnet mit wenig Freiraum und erinnert an einen Vorspielabend in einer Musikschule.

Das Spiel in einem Lokal wird meist mit dem Ausdruck *apresentação local* umschrieben. Der Ablauf ist programmatisch, aber nicht konzertant. Die Moderation steht im Mittelpunkt. Sie dient zur Unterhaltung, enthält Interviews und Einlagen. Meist handelt es sich dabei um eine Palestra im größeren Format.

Choro kann konzertant aufgeführt werden. Diese Bühnenaufführungen unterscheiden sich dadurch, dass es dann keine Tische und Verköstigung gibt. Nach historischem Vorbild werden diese Konzerte im Theater dargeboten. Im Fall einer konzertanten Aufführung sagen Joaquim Santos (siehe Personenteil) und Livingston-Isenhour (Livingston-Isenhour 2005: 154), dass diese Art der Aufführung den Choro zur *música erudita* macht, also zu einer Art klassischer Musik. Diese Praxis sieht Santos gleichsam als Kammermusik Brasiliens.

konzertante Aufführung São Luís	
Form	Einladungen durch einen Veranstalter (Gruppen)
Stückwahl	besprochenes Programm
Stückablauf	vorher besprochen
Improvisation	wenig Improvisation
Besetzung	vollständige Gruppen, lokaltypisch oder Choro-Idealbesetzung

Publikum	Öffentlichkeit
Verstärker	immer vorhanden
zeitlicher Ablauf	zweistündiges Programm, meist ab 19:00 Uhr
Ambiente	Theater, Kulturzentren



Umgebungskarte des Hafens. Abb.: OpenStreetMap[168]

5.2.1 Buriteco

Ein Experiment für Nonato Soeiro Oliveira war, dass er versuchte, den Núcleo de Choro nicht nur im Verborgenen spielen zu lassen, sondern daraus auch gleichzeitig eine junge Gruppe zu formieren. Eine Palestra mit den Möglichkeiten einer Roda als Grundkonzept war die Idee dieser Veranstaltung. Mit einer Roda sollten auch etablierte Choro-MusikerInnen die Möglichkeit haben, mitzuspielen und die jungen MusikerInnen kennenzulernen. Das Repertoire sollte primär Maranhense sein. Auf den Núcleo wird im Personenteil genauer eingegangen. Die Schwierigkeit dabei war, dass die wenigen Lokale, die Chorogruppen auftreten lassen, lieber etablierte MusikerInnen engagieren, die mehr Gäste anlocken.

[168] Umgebungskarte Hafen, historisches Zentrum, Zentralmarkt, Casa do Maranhão, Café Buriteco

So war am folgenden Tag nach der ersten Probe das Café Buriteco die zweite Heimat der jungen Choro-MusikerInnen. Der relativ junge und engagierte Besitzer versucht, das Lokal „europäisch" zu gestalten. Das Geschäft öffnet früh, um Frühstück und Mittagskaffee mit Kuchen anzubieten. Die Erweiterung um eines oder mehrere Abendprogramme soll dabei die Kundenfrequenz erhöhen.

Dieser Spielort befindet sich im Zentrum in der Rua Portugal 81–171. Die Straße ist eine der berühmten Plätze mit den verfliesten Häusern (Azulejos), die zum UNESCO-Weltkulturerbe[169] gehören. 20 Jahre nach diesem Titel sind viele touristische Erwartungen in weite Ferne gerückt. Aus den „guten Zeiten" gibt es hier Souvenir-Geschäfte, Restaurants und den Markt (Kioske). Das historische Zentrum und der Zentralmarkt sind in der Nähe. Gegenüber liegt das *Casa de Nhozinho*, ein Spielzeugmuseum mit interessanten Anthropologen als MitarbeiterInnen.

Hier im Buriteco gibt es viel Live-Musik, und Choro hat hier seinen fixen Platz. Es gibt eine Bühne und eine Verstärkeranlage. Der Ort soll europäisch wirken und ein Platz für Kunst (bildende Kunst und Kunsthandwerk) sein. Es gibt hier ca. 20 hölzerne Tische mit Bestuhlung. Diese Ausstattung ist durch Klappsessel und Klapptische erweiterbar. Das Buriteco ist ein privates Café mit angeschlossenem Souvenirladen. Es ist ein Familienbetrieb, der sehr früh aufsperrt und am Abend durch diese Musikdarbietungen die Kundenfrequenz erhöhen möchte. Das Café hat zweimal pro Woche Choro-Musik, wobei hier speziell Choro Maranhense dargeboten wird. Hier wird das übliche *Couvert* verlangt. Es gibt hier eine kleine Bühne und eine Verstärkeranlage. Da das Café früh (06:00 Uhr) öffnet, wird hier auch schon ab 17:00 oder 18:00 Uhr Musik dargeboten. Hier spielen der Núcleo de Choro, MusikerInnen um Nonato Soeiro Oliveira und andere MusikerInnen in diesem Umfeld, wie zum Beispiel *Instrumental Pixinguinha*. Die Lage im touristischen Zentrum ist sehr gut zu erreichen, auch wenn die Rua Portugal keine offiziell befahrbare Straße ist. Auch wenn es die schönste Straße ist, fristet sie ein Dasein wie eine unbedeutende Nebenstraße, der die Touristen abhandengekommen sind. Hier kommen nur gelegentlich Touristen vorbei.

Das Gebäude ist historisch und Teil des Weltkulturerbes, die Innenausstattung ist modern. Der Lokalbesitzer ist Kunstliebhaber und Kunstsammler von lokalen Malern. Im Obergeschoß hat er eine größere Kunstsammlung. Sein Elan und Kunstsinn ermöglichen es auch, dass junge MusikerInnen, die noch nicht etabliert sind, hier auftreten können.

Aus dem Forschungstagebuch: „Beim ersten Auftritt war noch alles etwas anders: […] Erster Auftritt am 07.03. Dazu ist eine gewisse Vorbereitung notwendig, ich übe. Um 17:00 Uhr treffen

[169] https://whc.unesco.org/en/list/821 abgerufen am 17.08.2018

wir uns, die MusikerInnen, in der Musikschule. Wir gehen gemeinsam ins Buriteco, die Besetzung ist wieder eine Überraschung. Der Ort ist fix, die Zeit ist vereinbart, aber wer und was, ist Sache des Zufalls. Der Beginn ist wie erwartet verspätet. Wir spielen die Stücke, die geprobt wurden, und andere, aber mit sehr vielen Abweichungen, Improvisationen und GastmusikerInnen. Ende ist 21:00 Uhr."[170]

Nach diesem ersten Mal wurde vieles unabhängiger von der Schule organisiert und der Treffpunkt war danach auch immer im Café. Als *Palestra* waren die Aufführungen dienstags gedacht, als Werbung für den Choro Maranhense und die lokalen MusikerInnen. Die anderen Aufführungen beziehungsweise die Rodas waren Samstag ab 16:00 Uhr geplant, um die MusikerInnen einer Roda typisch auszuwechseln. Aber hier waren wenige engagierte MusikerInnen meist fünf Stunden im Dauereinsatz. Im Gespräch mit Nonato Soeiro Oliveira sprachen wir öfter über den Wunsch der MusikerInnen, dass diese gerne als Profis behandelt und bezahlt werden wollen. Hier spielt aber immer wieder das fehlende Verständnis für den Beruf als MusikerIn mit, denn ein Profi beginnt mit dem Spiel zur ausgemachten Zeit und kommt nicht zu spät. Choro und Profi-Liga haben einen anderen Zugang. Eine Roda ist kein gutes Vorbild für angehende Profis. Die Palestras an den Dienstagen waren etwas besser. Sie hatten einen stärkeren Bezug zur EMEM, denn die LehrerInnen kamen als ZuhörerInnen.

5.2.2 Casa de Maranhão

Nicht besonders weit entfernt vom Café Buriteco ist die Casa de Maranhão. Diese Casa de Maranhão (Haus von Maranhão) ist ein Museum und eine Veranstaltungshalle. Sie befindet sich im historischen Zentrum neben der Avenida Senhor Vitorino Freire in der Nähe der Anlegestelle im Hafen. Im Gebäude gibt es eine Ausstellung über Geschichte, Geografie und Kultur der Stadt. Neben dem Museumsbetrieb sind hier größere Räumlichkeiten für Veranstaltungen vorhanden. Hier ist sämtliche Infrastruktur vorhanden, die man für die unterschiedlichsten Veranstaltungen braucht. Der Platz reicht für viele hunderte Menschen. Kantine für Catering und überdachte Hallenflächen bieten hier genügend Möglichkeit, damit auch größere Veranstaltungen wie Feiern, Tanz oder Konzerte möglich sind. Das Gebäude gehört dem Bundesstaat. So wird diese Lokalität

[170] aus dem Forschungstagebuch, PN

regelmäßig bespielt, aber als Choro-Lokalität ist sie eher die Ausnahme. Es wird üblicherweise Eintritt verlangt, obwohl Museen im Normalfall in Brasilien keinen Eintritt verlangen.

Der Núcleo de Choro hat hier anlässlich des internationalen Frauentages gespielt. Es war eine musikalische Umrahmung, bei der Willame Belfort uns am Klavier erweitert hatte. Bei dieser Gelegenheit wurde Choro Maranhense in der sonst wenig gespielten Variante als Klaviersolo dargeboten. Es gibt alte Choro-Kompositionen, die als Salonmusik oder auch als Hausmusik geschrieben wurden. Viele dieser Stücke werden im Choro-Ensemble nicht gespielt. Anlässlich des internationalen Frauentages spielten wir in einer kleinen Besetzung mit Flöte, Klarinette, Trompete, Posaune, Gitarre, Pandeiro und Willame Pinho [Belfort] am Klavier.

Der Ort ist sehr gut erreichbar. Als Museum hat das Gebäude eine touristische Bedeutung. Das Gebäude ist eine Halle, die wohl ursprünglich zur historischen Hafenanlage gehörte. Im Museum gibt es viele Informationen, zum Beispiel über die indigene Bevölkerung, die geografische Veränderung durch die Trockenlegung der Lidos und über die Kulinarik.

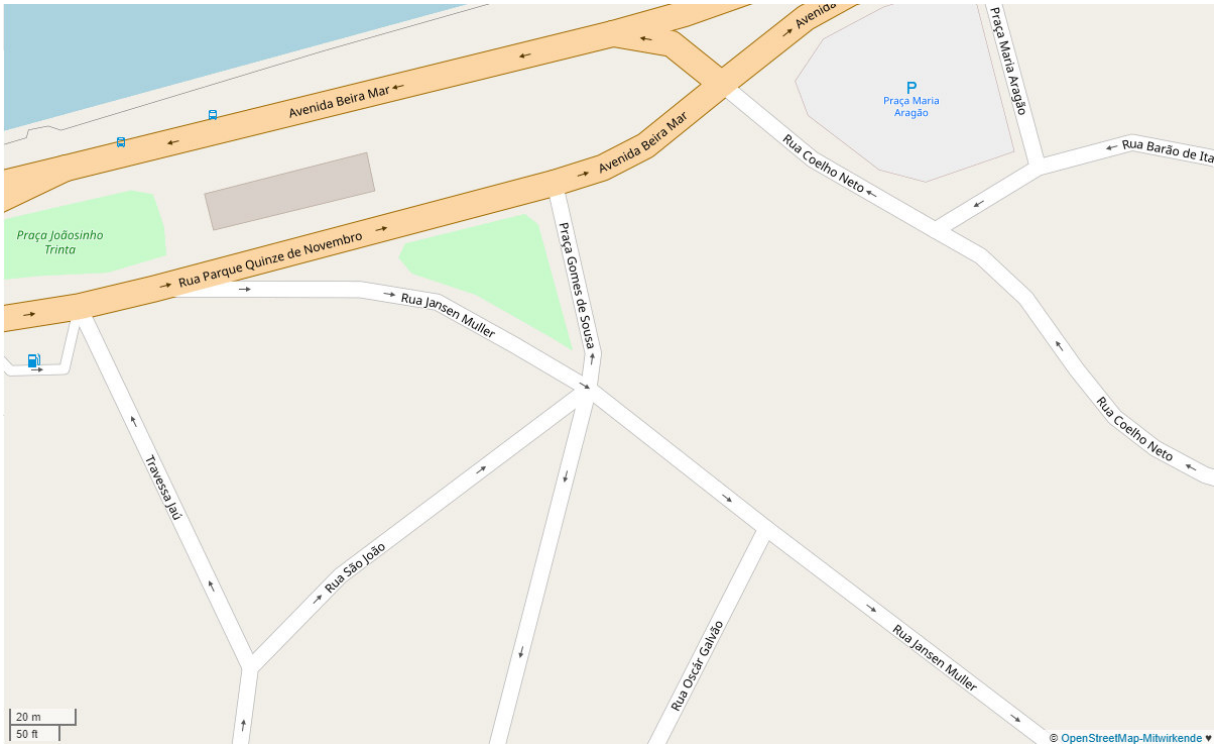
Im Umfeld hier gibt es eine starke Reggae-Szene, die eine ganz andere Erscheinungsform besitzt. Mein erster Eindruck war hier: Marihuana, Alkohol, Untergrund und untypische Musik. Diese „untypische Musik“, der Reggae Maranhense, ist aber ein sehr typisches Merkmal der Pluralität der Musikgenres in São Luís.

5.2.3 In der Öffentlichkeit: Dia do Choro no Centro (TV)

Das Gegenteil von den kleinen und versteckten Choro-Veranstaltungen, die in der Öffentlichkeit wenig Aufsehen erregen, fand anlässlich des Dia Nacional do Choro (23.04.) am 20.04. im Centro de Criatividade Odylo Costa, filho statt. Diese Veranstaltung wurde vom Clube do Choro und der Escola de Música gemeinsam organisiert. Der 23.04. ist der Gedenktag des großen Choro-Musikers Pixinguinha, der natürlich auch in São Luís mitgefeiert wird. Im Jahr 2000 wurde im Clube de Choro de Brasília vom Präsidenten des Clubs Fernando Henrique Cardoso dieses Zeremoniell eingeführt (Livingston-Isenhour 2005: 169). Auch wenn der Tag im Zeichen dieses Musikers und seiner Kompositionen steht, bietet er auch eine Gelegenheit, den Choro Maranhense publik zu machen. Die größte Fernsehstation „O Globo“ filmte und machte Interviews. Ein Tanzpaar tanzte zu den Stücken am Anfang. Ein interessantes Bild, denn ursprünglich war Choro eine Tanzmusik und nicht nur eine Unterhaltungs- oder Restaurantmusik. Auch war Choro die

Musik der Straße (música da rua), und heute ist er die Musik des Privatraums (música do quintal) oder spezieller MusikliebhaberInnen. Aber das ist der historische Wandel, dem in dieser Arbeit nicht nachgegangen wird. Diese Veranstaltung bot für mich die Gelegenheit, sehr viele Gruppen zu sehen und zu hören. Ich spielte mit dem Núcleo de Choro im Fernsehen. Es waren viele andere Gruppen vertreten, sowohl die etablierten älteren Choristas als auch die jüngeren MusikerInnen. Wobei man hier sehen konnte, dass die junge Generation wieder andere Elemente in den Choro einbringt, zum Beispiel mit dem Akkordeon oder anderen Rhythmen und Improvisationsformen. Es gibt aktuell ca. 15 Chorogruppen. Die etablierten Gruppen bestehen aus fast ausschließlich männlichen Mitgliedern, die 40 Jahre und älter sind, wobei die jüngere Generation einen höheren Frauenanteil besitzt.[171]

So wurde an diesem Donnerstag, nach der üblichen Probe um 17:00 Uhr im EMEM mit dem Núcleo, statt dem Abend im Clube do Choro der vorverlegte *Dia Nacional do Choro* gefeiert, der gleichzeitig zum *Dia do Choro Maranhense* wurde.



Umgebung Laborarte. Abb.: OpenStreetMap[172]

[171] Diese Zahlen sind Daten aus persönlichen Gesprächen, die durch Schätzungen ergänzt wurden. Sie stellen keinen absoluten statistischen Anspruch, aber sie sollen einen (subjektiven) Eindruck über die Szene und ihre Struktur geben.
[172] Umgebungskarte des ehemaligen Bahnhofs, Laborarte

5.2.4 Música na rua, Laborarte

Einen mehr oder weniger öffentlich zugänglichen Ort gibt es am Rand der Altstadt. Das LABORARTE no Centro Histórico de São Luís (LABORARTE in der Altstadt von São Luís) befindet sich in der Rua Jansen Muller, Nº 42 – Centro – São Luís, MA. Es liegt im nördlichen Teil der Altstadt von São Luís. Auch wenn dieser Ort nicht wirklich weit weg ist vom touristischen Zentrum, gibt es markante Unterschiede. Durch die Nähe zum Wasser, der Bucht und einem Drogenumschlagplatz ist das Gebiet dort in der Nacht nicht besonders sicher. Tagsüber herrscht ein anderes Bild. Die medizinische Fakultät befindet sich nur unweit entfernt. Universitätsbetrieb ist immer durch die Policia Militar gesichert.

In der Nähe befindet sich der verfallene Bahnhof.[173] Hier in der Umgebung gibt er Zeugnis für die Zeiten, in denen die Stadt durch Handel und Verkehrswesen zu Wohlstand gekommen war.

Abb.: Foto PN

[173] Stand 2017. Dieser wird seit 2019 als Gebäude saniert.

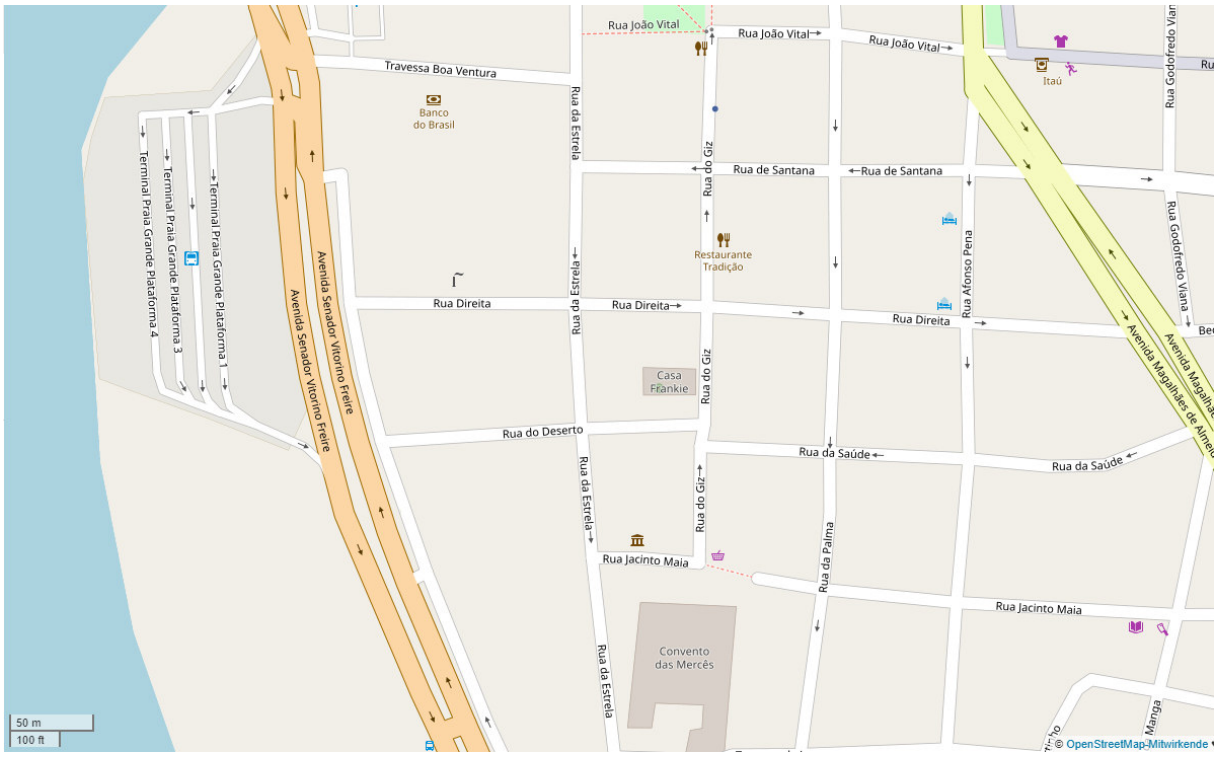
Laborarte ist ein Kunstprojekt, das unter anderem Theater, Tambor oder Capoeira anbietet und veranstaltet. Es gibt hier eine kleine Konzertbühne und andere Räumlichkeiten. Der Konzertsaal bietet ca. 50 Sitzplätze und einen Stehbereich. Konzertbestuhlung und eine kleine Tribüne sind vorhanden. Es ist im Besitz einer privaten Künstlervereinigung. Hier gibt es immer unterschiedlichste Veranstaltungen, wobei Choro die Ausnahme ist. Diese Plattform ist aber für konzertante Projekte offen. Hier wird, wenn überhaupt, nur Eintritt verlangt. Das Lokal ist nicht besonders groß, aber es verfügt über alle Ausstattungen für unterschiedlichste Aufführungen. Hier gibt es zu den üblichen abendlichen Terminen Konzerte. Beliebt sind hier die Wochenendveranstaltungen, bei denen es auch Kinderprogramme gibt. Hier spielte auch Zezé mit Freunden. Für die Anfahrt benötigt man ein Auto, da der Taxistand nicht immer besetzt ist. Der Ort wird nicht touristisch genutzt, ist aber historisch, denn er gehört zur Altstadt und zum ehemaligen Bahnhofsviertel.

Obwohl sich das historische Altstadtzentrum von São Luis nicht weit weg befindet, meiden die Einheimischen die Straßen in der Gegend für den Fußweg.

Diesen Ort besuchte ich mitten im Karneval. Ich ging davon aus, dass hier im Rummel kein Platz für Choro sein würde, der eine eher ruhige Musik ist, aber zu meiner Überraschung erhielt ich eine Einladung.

„Der 23.02. war davon geprägt, dass ich Literatur studiert habe. Alles ist hier neu und kaum etwas wurde dokumentiert. So ergeben sich aus kleinen Hinweisen weitere Fragen und das Feld beginnt sich langsam für mich zu öffnen. Am Abend war ich bei einer Karnevalspräsentation von lokalen Indigenen.“[174] Gleich danach war ich bei einem Konzert im Laborarte (Palco 42) mit einem Musiker aus Kap Verde, und der zweite Teil war ein Konzert mit Zezé Alves[175]. Er spielte ein buntes Programm, darunter auch Choro. Ich konnte mit ihm sprechen und weiteren Kontakt vereinbaren. Das Repertoire und die Rhythmik waren mir zu dieser Zeit noch so fremd, dass ich nicht erkannte, dass es sich um die typischen Choros aus Maranhão handelte.

[174] Diese bezeichnen sich selbst als Tribos (Stämme).
[175] Die wahrscheinlich wichtigste Figur im Zusammenhang mit *Choro Maranhense*.



Umgebung EMEM. Abb.: OpenStreetMap [176]

5.2.5 Öffentlicher Zugang: EMEM

Einen etwas anderen Zugang zur Choro-Szene bietet die Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo, kurz EMEM. Hier gibt es die Möglichkeit, Choro im Rahmen der Musikausbildung kennenzulernen. Das EMEM bietet alle Fächer einer künstlerischen Ausbildung an, hat aber weder den offiziellen Status eines Konservatoriums noch bietet sie ein akademisches Studium an. In den bisherigen Beispielen handelt es sich um Spielorte und Gruppen mit einer gewissen Familientradition. Die MusikerInnen dort haben das Choro-Spiel entweder als Autodidakten oder von Verwandten, NachbarInnen oder Bekannten gelernt. Dadurch wurden auch eine individuelle Spielweise und ein besonderes Repertoire erlernt. Anders ist es hier. Die LehrerInnen selbst kommen nicht immer aus einer Choro-Tradition. Sie haben den sozialen Aufstieg zum Profi geschafft, weil sie an der Schule unterrichten dürfen und den Status von

[176] Abbild Umgebungskarte Markt, Busbahnhof, UEMA-Institute, EMEM

LandesbeamtInnen besitzen. Die AbsolventInnen der Schule haben eine Ausbildung im Niveau eines *curso técnico*, was mit einem abgeschlossenen Lehrberuf vergleichbar wäre. Eine weiterführende Ausbildung in Form einer akademischen Ausbildung in Musik oder am Instrument gibt es nicht. Die einzige Möglichkeit, im Bereich Musik zumindest einen Bachelor zu erreichen, ist der Abschluss des pädagogischen Studiums an einer der Universitäten. Das bedeutet, dass viele gute MusikerInnen den Bundesstaat Maranhão verlassen (müssen), um eine Karriere als ProfimusikerIn einschlagen zu können.

Die Adresse der EMEM ist Rua da Estrela, 363, Praia Grande, Centro, São Luís-MA. Das Institut liegt in der Nähe mehrerer Institute der UEMA am Rand des historischen Zentrums der Altstadt. Eines davon ist die Musikpädagogik. Nach 21:00 Uhr ist dieses Gebiet nicht mehr ganz sicher, obwohl sich dort eine Polizeistation befindet. Die UEMA wird auch zum nichtschulischen Konzertbetrieb genutzt. Das Gebäude ist ein ehemaliges Herrenhaus der Pianistin Lilah Lisboa de Araújo mit sehr vielen großen Räumlichkeiten. Auch die Verbindung mit Mohana besteht. Der Konzertsaal hat eine volle Bühnenausstattung mit Konzertbestuhlung und bietet Platz für 180 Personen. Das Gebäude ist im Besitz des Bundesstaates Maranhão. Hier werden vor allem Konzerte mit kleinen Besetzungen und Kammermusik gegeben. Choro wird hier nur geprobt, aber selten aufgeführt. Die meisten Konzerte haben freien oder einen geringen Eintritt. Hier wird abends bis spätestens 21:00 Uhr gespielt. Als Chorogruppen treten hier Instrumental Pixinguinha und der Núcleo de Choro auf.

Gegenüber befindet sich ein baufälliges Gebäude, in dem meist donnerstags eine Gruppe eine Art von „Boi“ probt, der sich manchmal schwer zwischen Samba und Choro einordnen lässt.

Über den nahe gelegenen Busbahnhof, mit PKW oder Taxi erreicht man die UEMFA sehr gut. Das Gebäude wird in den Touristenführern als sehenswert beschrieben, obwohl ich nur zwei Touristen antraf, die es auch wirklich als Sehenswürdigkeit besuchten. Der Ort ist historisch und das Gebäude zählt zu den interessantesten Villen der Altstadt.

Hier werden unter anderem Treffen und Besprechungen mit dem Clube do Choro abgehalten.

Für mich wurde dieses Gebäude die Drehscheibe und Anknüpfungspunkt für weitere Forschungen. Nach dem Karneval beginnen in Brasilien wieder Schulen und Universitäten mit dem neuen Semester. In Brasilien ist die Bürokratie ein großes Hindernis, wenn man mit Institutionen in Kontakt treten muss oder will. In meinem Fall hätte ich mich schon viel früher für eine

Ausschreibung eines freien Platzes in der Schule über die üblichen concursos bewerben müssen, damit ich zumindest den Status eines Schülers erhalten hätte. Aber es geht immer auch „bem brasileiro“[177]. Vorgestellt und angenommen werden reichen aus.

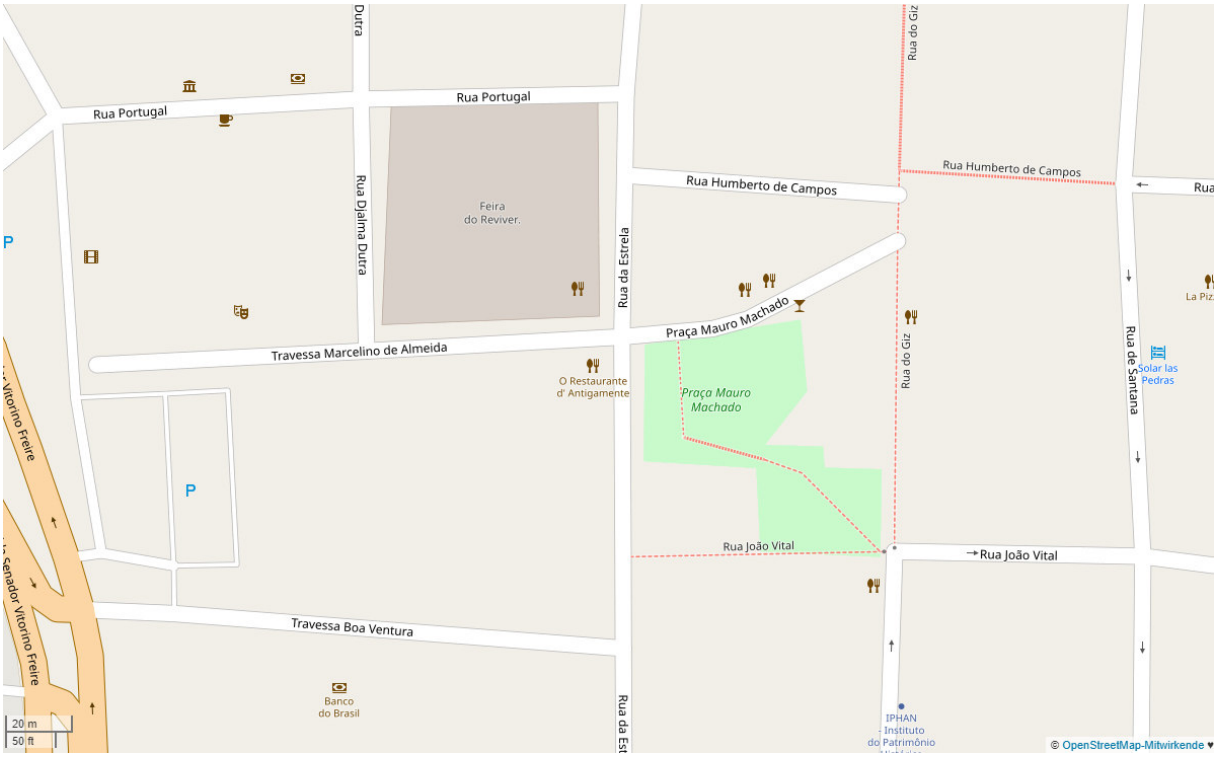
„Am Nachmittag des 06.03. bereite ich das Stück *Não esquece de mim*, ein Stück mit lokaler Bedeutung, vor. Die Noten, die ich habe, sind alle klingend notiert und daher für mich als Klarinettist zu transponieren. Traditionell sind Gitarrenstücke immer sehr kreuzlastig. Um 17:00 Uhr gehe ich in die Musikschule EMEM. Der Beginn ist brasilianisch: Zwei andere sind schon dort (Trompete und Pandeiro), Vorstellung … Wir beginnen, langsam werden wir acht Musiker. Wir haben mit Trompete und Pandeiro begonnen und bekommen immer mehr Zulauf. Jetzt sind wir drei Flöten, Suellen und Gabo davon kenne ich vom Sehen, denn sie haben mit Zezé im Loborarte gespielt, zwei Pandeiros, ich mit Klarinette, eine Gitarre und eine Trompete sowie Nonato. Plötzlich kommt der Posaunist, sein Auftritt, wir haben uns zuvor neu aufgestellt, eine weitere Perkussionistin kommt. Der Star-Flötist geht, ein kurzes Gastspiel. Wir beenden das erste Stück in einer, wegen der wechselnden Besetzung, ständig variierenden Abfolge. Man nennt diese Arbeit *arrangieren*. Ein weiteres Stück wird gespielt. Das dritte Stück, ein klassisches Stück des Choros von Pixinguinha. Abfolge, Änderung der Abfolge, … plötzlich will Nonato, dass wir das Stück nach dem Dal Segno im Dreier quasi als Walzer zu Ende spielen. Die Perkussionisten, Nonato ist selbst Schlagzeuglehrer, machen bereitwillig mit, aber beginnend von Suellen gibt es Widerstand. Diskussionen … Nonato erklärt diese Interpretation, die natürlich ungewöhnlich und schwer ist, anhand von Aufnahmen namhafter Interpreten. Später erklärt er mir, dass die Anfänger immer nur die klassische gerade Version spielen wollen, aber genau das ist es, was in der Praxis nicht gewünscht ist. Mir ist bei der Interpretation aufgefallen, dass die Noten in Synkopen notiert sind, also 16tel 8tel 16tel, aber gespielt werden zwei punktierte 16tel, gefolgt von einer 16tel, was beinahe zu Triolen verschliffen wird. Mir fallen hier wieder die triolischen Interpretationen der Indigenen und Bumba-meu-boi ein. Der Widerstand bricht langsam. Ein weiteres Stück wird probiert, wie gekommen wird auch gegangen, Auflösungserscheinungen. Auf Initiative von Suellen werden jetzt weitere Stücke probiert, und nachdem ich begonnen habe, den Kontrapunkt zu spielen (die Stimme der siebensaitigen Chorogitarre), steigt die Motivation immer weiter. Die Gitarre ist längst gegangen. Der Núcleo do Choro Maranhense besteht aus Suellen, Flöte, mir, Klarinette, Posaune, Pandeiro. Suellen macht es sichtlich Spaß, mit mir zu musizieren. Nonato notiert indes die vielen Stücke, die in dieser produktiven Phase probiert werden. Um Dreiviertelneun müssen wir aufhören, scheinbar fährt der letzte Bus um 21:00 Uhr. Ich rede noch mit Nonato über österreichische Musik, die hier jeder kennt, und die Parallelen zwischen Choro und der Musik Schuberts.“[178] PN[179]

Diese Aufführungen kommen ohne Absprache oder besser ohne Probe nicht aus. Man versucht, sich von seiner besten Seite zu zeigen, und will das Publikum und/oder den Veranstalter von seiner Qualität als MusikerIn überzeugen. Hier kommen auch öfter Noten oder Notizen zum Einsatz. Die Stückabfolgen sind oft als Programm vorhanden.

5.4 Sarau[180]

[177] typisch (gut) brasilianisch
[178] Schottisch vs. Xote
[179] aus dem Forschungstagebuch
[180] Sarau bedeutet Abendgesellschaft, sarau musical heißt musikalischer Abend.

Die abendliche Aufführung im Freien als Serenadenmusik gehört zu den beliebten öffentlichen Aufführungsformen. Bei dieser Form werden Plätze am Abend bespielt. Livingston-Isenhour (Livingston-Isenhour 2005: 133) bezeichnet „Sarau“ als Salonmusik nach dem Vorbild der vornehmen Gesellschaft. Das Besondere dabei ist in diesem Fall, dass der Aufführungsort im Freien ist, es wird meist ein öffentlicher Platz bespielt und das musikalische Ereignis steht im Mittelpunkt. Diese Darbietungsform ist besonders beliebt in der Trockenzeit, da sich Regenfälle, die die Aufführung verhindern würden, fast völlig ausschließen lassen. Die Bespielung einzelner Plätze richtet sich nach deren Infrastruktur. Eine Bühne, Beleuchtung, Verstärkeranlage und Ähnliches sollten einfach aufstellbar sein. Eine hohe touristische oder lokale Frequenz ist Voraussetzung. Auch die verkehrstechnische Erreichbarkeit ist wichtig.



Touristisches Zentrum mit Zentralmarkt und Veranstaltungsplätzen. Abb.: OpenStreetMap [181]

5.4.1 Praça Nauro Machado, Reviver

[181] Abbild: Umgebungskarte Rathaus, Platz, Zentralmarkt und touristische Straßen mit den Azulejos (Fliesen)

Der Praça Nauro Machado ist ein Platz im historischen Zentrum der Stadt, in Reviver[182]. Dieser offene Platz ist wie ein Hauptplatz angelegt und befindet sich zwischen Teatro João do Vale, dem Rathaus, dem Markt und einer Polizeistation. Das Bairro wird Reviver genannt und ist das touristische Zentrum der Altstadt. Im Umfeld dieses Platzes gibt es Markt- und Imbissstände sowie viele Lokale mit Livemusik. Auf diesem Platz gibt es alle Arten von Veranstaltungen, die von politischen Kundgebungen bis hin zum Samba oder Boi[183] reichen. Der Ort selbst ist leer. Bei Veranstaltungen werden mobile Bühnen aufgestellt. Der Ort wird von der Stadtgemeinde verwaltet und von der Polizei genutzt. Es gibt hier ständig Veranstaltungen. Freitag abends ist dieser Platz und der kleinere angrenzende Platz ein beliebter Jugend-Treffpunkt.

Choro ist hier die Ausnahme, aber je nach Veranstaltung wird auch an diesem Ort Choro gespielt. Hier gibt es keine Veranstaltungen direkt am Platz mit Eintritt. Die Couverts der angrenzenden Lokale sind am Abend üblich. Der Platz ist bautechnisch so gestaltet, dass er gut verwandelbar ist und hier unterschiedliche Bühnen aufgebaut werden können.

Abb.: Foto: PN

[182] Reviver ist die zweite Bezeichnung der Altstadt von São Luís. Nach der Wiederbelebung der Stadt durch die Verleihung des Titels eine Weltkulturerbestätte war das Ziel, den Ort wieder zum lokalen und touristischen Zentrum der Stadt zu machen. Die Bezeichnung „Reviver“ bedeutet wörtlich „Wiederbelebung“ oder „wiederbelebt“. Die Bezeichnungen Reviver und Centro Histórico sind synonym.
[183] Boi ist die Bezeichnung für Tanz sportlichen Charakters, der in der Gruppe praktiziert wird. Die Musik und Rhythmik sind dabei an Bumba-meu-Boi angelehnt.

Hier ist mit Veranstaltungen rund um die Uhr zu rechnen. Mir wurde erzählt[184], dass Choro-MusikerInnen im Umfeld des EMEM schon auf diesem Platz gespielt haben. Choro ist dann eher die Ausnahme.

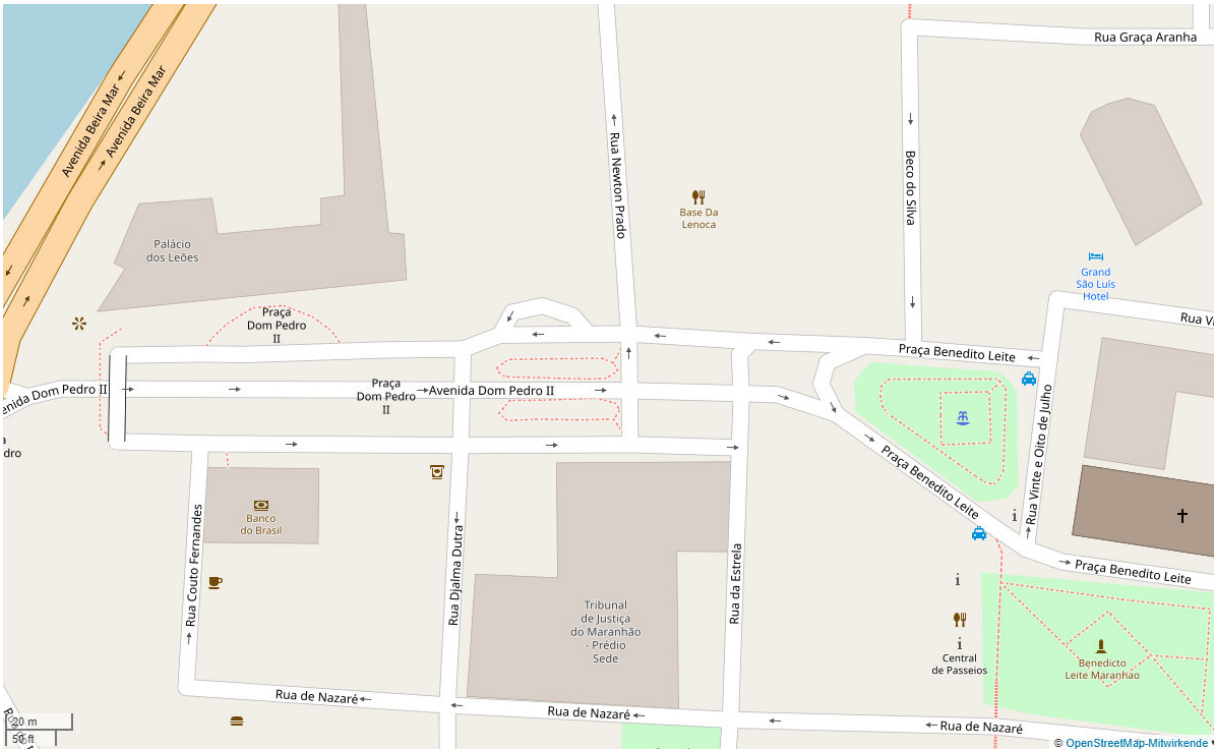
Es gibt hier einen großen Parkplatz in der Nähe, der Busbahnhof befindet sich auch nur wenige Gehminuten entfernt. Die beste Möglichkeit ist der Taxistand Reviver, um den Platz schnell und bequem zu erreichen. Dieser Platz ist der Inbegriff für touristische Nutzung. Hier werden alle Events des Jahres abgehalten. Der Platz ist neu und barrierefrei gestaltet, aber die Gebäude sind alle im Kolonialstil.

Bei Starkregen sammelt sich das Wasser um den Platz herum und wird von dort unterirdisch zum Hafenbereich geführt. Wenn diese Kanäle verstopft sind, ist dieser Platz jedoch schwer zu überqueren.

Über die touristische und sonstige musikalische Nutzung des Areals, das meist auch kurz als Reviver bezeichnet wird, erhält man einen besseren Eindruck, wenn die gesamte Umgebung miteinbezogen wird. Vor allem in den letzten Tagen des Karnevals wechseln sich hier Regen und Veranstaltungen ab. Wenn die Regenzeit ihren Höhepunkt erreicht, kann kaum eine Veranstaltung wie geplant beginnen oder enden. Sturzflutartiger Regen und überflutete Straßen drängen den Karneval und auch den Choro in die Gebäude und Restaurants, wo der Samba viel weniger Bedeutung besitzt als der Choro. Der Einfluss des Wetters kann besser verstanden werden, wenn alle damit verbundenen Erscheinungen miteinbezogen werden. Wenn sich der Karneval von der lauten Straße in die ruhigen Lokale verlagert, gibt es mehr Gespräche als Musik. Statt zum Beispiel Boi, Samba oder Frevo wird hier leiser Bossa Nova gespielt. Gespräche und Erleichterung, dass man dem überraschend starken Regen entfliehen konnte, herrschen hier vor. Vereinzelt kann man dann auch ausländische Touristen entdecken, und die verzweifelten Gesichter sind unübersehbar, wenn diese Besucher feststellen müssen, dass hier kaum jemand eine andere Sprache neben Portugiesisch beherrscht. Hier stellt jeder Besucher schnell fest, dass Maranhão sich vom Rest Brasiliens unterscheidet. Die Musik im Kilo-Restaurant Dom Francisco erstreckt sich vom Wiener Walzer über Pop bis hin zum Choro aus Rio. Eine eigenwillige Mischung auf dem ersten Blick, aber dennoch vertretbar als „Speisemusik“. In der Pizzeria werden MPB, also Bossa Nova und Co. gespielt. Mit 3 Euro zu Mittag und 15 Euro am Abend sind diese Gasthäuser eher eine teure Ausnahme, wo man als BrasilianerIn schon daher seltener hingeht. Der Hinterhof-Choro bot eindeutig ein billigeres Ambiente.

[184] Miranda, Gabriel, Thomas, João

Eine Sarau gilt als gehobenere Veranstaltung mit zumeist besserer Bezahlung und ist konzertmäßig organisiert. Die Verstärkeranlage gehört dazu, um eine gute Qualität zu zeigen. Improvisationen sind hier die Ausnahme, gesungene Stücke meist ein Fixbestandteil.



Umgebung Palast und Kathedrale. Abb.: OpenStreetMap[185]

5.4.2 In der Öffentlichkeit: die Kathedrale und der Palast

Touristisch wahrscheinlich noch bedeutender ist der große Platz an der Avenida Dom Pedro II. Die Regierungsgebäude und Kirche bilden hier eine Art Oberstadt auf einem Hügel in der Altstadt. Eine solche Umgebung ist auch immer eine Stätte für Kultur und Musik. Vor allem wo es Kirchen gibt, im Besonderen Kathedralen, gibt es immer Kirchenmusik und deswegen auch MusikerInnen. Einer meiner Wege führte mich deswegen zum Dom von São Luís. Diese liegt nicht weit von meiner Pousada entfernt und ist die Bischofskirche der Diözese Maranhão, auf Deutsch Josefs-Kathedrale (Portugiesisch: Catedral de Zé). Die Kathedrale befindet sich neben dem Palacio de Leões, Palast der Löwen, der heute Sitz des Gouverneurs und der Regierung des Bundesstaates Maranhão ist. Es ist ein eher sicheres Ambiente durch die benachbarten öffentlichen Institutionen

[185] Abbild: Umgebungskarte mit Regierungspalast, Kathedrale

und die Hügellage. In der Nähe auf der Anhöhe gibt es noch ein Gebäude der Justiz, ein nobles Hotel und das Diözesanmuseum.

Abb.: Foto: PN

Auf diesem Platz finden fast ausschließlich politische und religiöse Veranstaltungen statt. Hier gibt es nur Stehmöglichkeiten und kaum andere Infrastruktur. Der Platz ist im Besitz der Stadt, des Bundesstaates, des Bundes und der römisch-katholischen Kirche. Bespielungen sind am Platz die Ausnahme, die Kirche hingegen ist vor allem zum Hochamt immer bespielt. Vor dem Palast gibt es immer wieder Choro-Aufführungen. Dennoch ist hier Choro die Ausnahme. Ich habe keine Choro-MusikerInnen in musikalischer oder nichtmusikalischer Mission in der Kirche gesehen. Bilder über Choro-Darbietungen kenne ich von Aufnahmen. Sogar der Karneval hat hier keinen Platz.

Hier spielen nur bestimmte MusikerInnen. Für das Tourismusministerium zu spielen, ist wahrscheinlich lukrativer, als für die Kirche eine Messe zu gestalten. Infrastruktur wird hier improvisiert.

Messen beginnen üblicherweise um 10:00 Uhr. Offizielle Veranstaltungen beim Palast sind eher am Abend, weil der Platz sehr heiß wird. Ich habe nur ein Video mit Gabriel und anderen gesehen.

Am besten kommt man hierher mit dem Bus und geht den Berg hinauf oder man nimmt sich ein Taxi. Hier befinden sich die wichtigsten historischen Gebäude, die von allen Touristen besucht

werden. Das ist das historische Zentrum mit der historischen Verwaltung der alten Festungsanlage. Um diesen Berg herum finden die Desfilas des Karnevals statt, die sich, wahrscheinlich wegen der Polizeipräsenz, nicht nach oben verirren.

Musik steht aber auch für bestimmte Personenkreise, politische Anschauungen oder Lebensweisen, sie repräsentiert die gesellschaftliche Diversität, wie ich in meinem Forschungstagebuch dokumentiert habe: „[…] Kirchenmusik und KirchenmusikerInnen sind immer ein guter Anknüpfungspunkt, und so ist mein erster Weg am Sonntag[186] nach dem Frühstück in die Kirche *de Sé*[187], due Metropolitankathedrale von Maranhão, um dort der Messe beizuwohnen und die Kirchenmusikpraxis kennenzulernen. Hier werden sogenannte *amerikanische*, rhythmische Lieder gesungen. Das Hauptinstrument ist das Keyboard. Auch hier bin ich weit weg vom Choro, den ich suche. […]“ [188]

Die Abendmusiken vor dem Palast werden öffentlich finanziert und dienen dem Tourismus. Das Ambiente des Sonnenuntergangs ist bewusst gewählt, weil dieser Platz dafür bekannt ist, dass es hier eine schöne Aussicht in Richtung Westen gibt.

Musik steht hier im Vordergrund, was in Restaurants nicht der Fall ist.

5.5 Musik zur Untermalung im Restaurant oder in der Markthalle

Passiv in den Hintergrund treten und eine etwas förmlichere Kleidung anziehen stellen oft den musikalischen Alltag von (Neben-)BerufsmusikerInnen dar. Wenn die anderen mit Freunden oder Verwandten beim Churrasco[189] sind, verbringen MusikerInnen den Samstagnachmittag in einem Restaurant oder in einer Churrascaria[190]. Diese Auftrittsmöglichkeit wird mit *tocamos no…*[191] umschrieben, wenn als Hintergrundmusik in einem Restaurant gespielt wird.

[186] 19.02.2017
[187] Jose, kurz Sé oder Zé, manchmal Zezé. Entspricht Josef. In diesem Fall Josefskirche
[188] Persönliche Notizen vom 19.02.2017
[189] Churrasco = brasilianischer Grill
[190] typisches brasilianisches Grillrestaurant
[191] tocamos no … = wir spielen im …

Wie und warum gehen Personen wegen Choro in ein Lokal? In diesen bespielten Restaurants geht man üblicherweise wegen eines speziellen Ereignisses, wie zum Beispiel Familienfeiern oder Geschäftsessen.

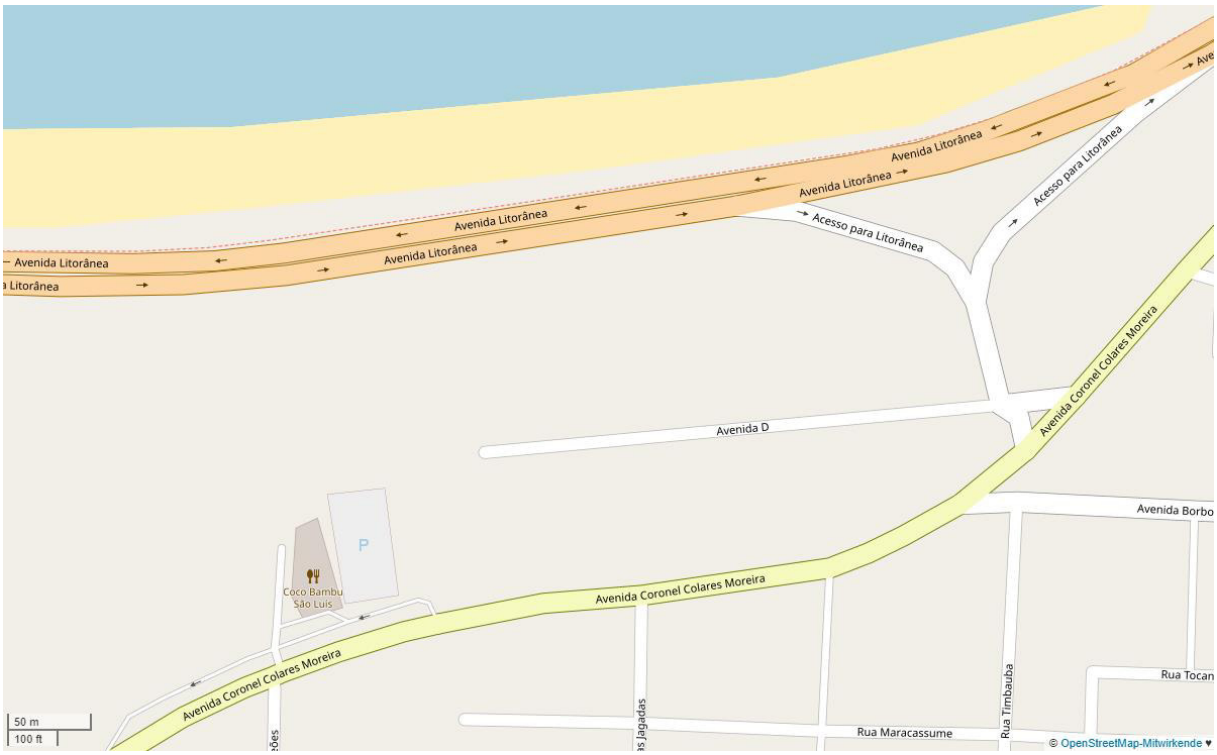
Alle folgenden Spielorte haben gemeinsam, dass die dort gespielte Musik rein zur Untermalung und zur Schaffung einer bestimmten Atmosphäre dient. Die Musik kann einen beruhigenden Effekt in einer eleganten Umgebung haben, aber auch zu mehr Konsum (von Getränken) anregen. Diesen genannten Zielen zufolge sind die ruhigsten Musikstile, die gespielt werden, entweder europäische klassische Musik oder brasilianischer Bossa Nova. Die Klänge und Rhythmen, die anregend und motivierend wirken, sind Samba, der manchmal dieser noch von Forró übertroffen wird. In diese Kategorie gehören auch Frevo und ähnliche Rhythmen. In Brasilien wird statt Stil, Rhythmus oder Genre gern der Begriff *Sotaque* verwendet, der dem Namen nach nur die Akzentuierung einschließt, aber im Sprachgebrauch als Überbegriff dient. Choro ist eine wandlungsfähige Musik. Er kann wie Bossa Nova interpretiert werden, aber auch rhythmisch erweitert dem Samba sehr ähnlich sein.

Das Ambiente ist auch der Grund für die Wahl eines Lokals. Ein familiäres Essen in einer gemütlichen Umgebung, wo sich die Verwandten unterhalten können, aber es nicht ausgelassen zu feiern gilt, spricht genauso für ein gehobenes Restaurant wie ein normales sonntägliches Mittagessen der Oberschicht. Man trifft hier als AkteurIn immer wieder Bekannte, aber der Einladung zum Mitspiel folgt hier niemand. Die Wahl des Restaurants unterliegt aber mehreren Entscheidungsfaktoren: Verfügbarkeit, Platzangebot, angebotene Speisen, Preis und Musik. Auch hier muss man sich von europäischen Vorbildern entfernen, denn Churrasco ist meist billiger als Pizza. Hier erhalten die MusikerInnen nach dem Spiel ein Essen, auch wenn dies eine Kreation aus recycelten, zurückgeschickten Speisen ist. Diese stellen dennoch eine willkommene Mahlzeit für die MusikerInnen dar. Die Personen, die in diese Restaurants kommen, sind Familien, die wohlhabende Oberschicht. Vereinzelt findet man MusikerInnen, die einen guten sozialen Status durch ihren Brotberuf besitzen. Darüber hinaus kommen auch Bekannte der spielenden MusikerInnen wegen der musikalischen Darbietungen.

Restaurantmusik gibt es während der ganzen Woche. Die Idee dahinter ist, dass das Ambiente durch musizierende Gruppen oder EinzelkünstlerInnen aufgewertet werden soll und dadurch die Kundenfrequenz gesteigert wird. Dementsprechend kann Choro der Grund sein, warum RestaurantkundInnen dieses Lokal besuchen. Choro ist als Musik für ruhige Lokale zu aufdringlich, darum ist Choro auch eher die Ausnahme in gehobenen Speiselokalen. Die Gründe für einen Lokalbesuch sind vielfältig. Man geht einfach essen (Feier, Mittagspause, Abendessen) oder man sucht Unterhaltung. Nur Kilo-Restaurants[192] kommen ohne Beschallung aus. Eine gehobene Lokalität dient als Belohnung oder Statussymbol. Für Firmen kann darüber hinaus die Verfügbarkeit von Platz genauso wie für Familien ein wichtiges Kriterium sein. Familien sind in Brasilien immer größere Gesellschaften. Die Auswahl an Essen sowie Angebote sind genauso ein Entscheidungsmerkmal wie die Nähe zum Strand oder edlere Getränke auf der Karte (Wein statt Bier). Der Samstag, Sonntag und Feiertage sind klassische Restauranttage, aber es findet sich wie in einer Churrascaria auch während der Woche Live-Musik. Ein typisches Lokal meiner Forschungen ist das Botequim in der Lagune, wo samstags gespielt wird.

Untermalung im Restaurant São Luís	
Form	Einladungen durch den Manager des Lokals
Stückwahl	spontanes Programm + Samba oder Bossa Nova
Stückablauf	vorher besprochen
Improvisation	variable Improvisation
Besetzung	vollständige Gruppen, lokaltypisch oder Minimalbesetzungen
Publikum	RestaurantbesucherInnen
Verstärker	immer vorhanden
zeitlicher Ablauf	meist vierstündiges Programm, Beginn unterschiedlich
Ambiente	Restaurant

[192] Restaurante por quilo ist ein Selbstbedienungsrestaurant, in dem die konsumierten Speisen nach Gewicht berechnet werden.



Coco Bambu, Litorânea. Abb.: OpenStreetMap[193]

5.5.1 Coco Bambu

Das *Restaurante Coco Bambu São Luís* in der Avenida Colares Moreira,1 – Quadra 19 – Calhau ist ein Beispiel für Choro als Nebensache. Calhau ist ein eleganter Stadtteil von São Luís. Es gibt hier viel Luxus und nur wenig Armut. Das Viertel befindet sich auf den Dünen der Atlantikküste. Diese Dünen trennen Calhau vom Strand Litorânea. In der Gegend gibt es nicht viele Attraktionen. Die Nähe zum Strand erzeugt ein gutes Klima. Hier findet sich viel Restaurantmusik, die auf keinen Fall aufdringlich sein soll. Die übliche Musik dort ist Bossa Nova. Es werden aber auch Choro und MPB gespielt. Meist sind nur kleine Besetzungen gewünscht. Das Coco Bambu ist ein großes Restaurant mit zwei Etagen, das sich im Besitz der Restaurantkette befindet. Eine Verstärkeranlage ist vorhanden. Vor allem an Wochenenden gibt es immer Live-Musik. Je nach Veranstaltung bestellen die Gäste ihre Musikwünsche. Choro bildet einen Teil des Programms, aber nicht die Hauptmusik. Die MusikerInnen erhalten ein fixes Honorar. Bühne gibt es keine, aber das Equipment und der Spielbereich sind reserviert. Am Wochenende zur Mittagszeit und Nachmittag wird das Speisen musikalisch untermalt. Manuel und João spielen dort regelmäßig.

[193] Abbild: Umgebungskarte Coco Bambu in Calhau in der Nähe des Strandes

Der Ort ist nur im PKW oder mit Taxi erreichbar. Hier kommt nur lokale Bevölkerung zum Speisen, für Feste und Feiern.

Der Ort ist nicht historisch. Es handelt sich um ein modernes Viertel mit modernen Gebäuden im sogenannten amerikanischen Stil. Er wird von der gehobenen Mittelschicht bis zur Oberschicht frequentiert.

Raimundo (João Neto) mit seiner Flöte spielt dort regelmäßig mit Manuel, einem Gitarristen und Sänger, der auch Musiklehramtsstudent ist.

5.5.2 Samba und Choro im Karneval

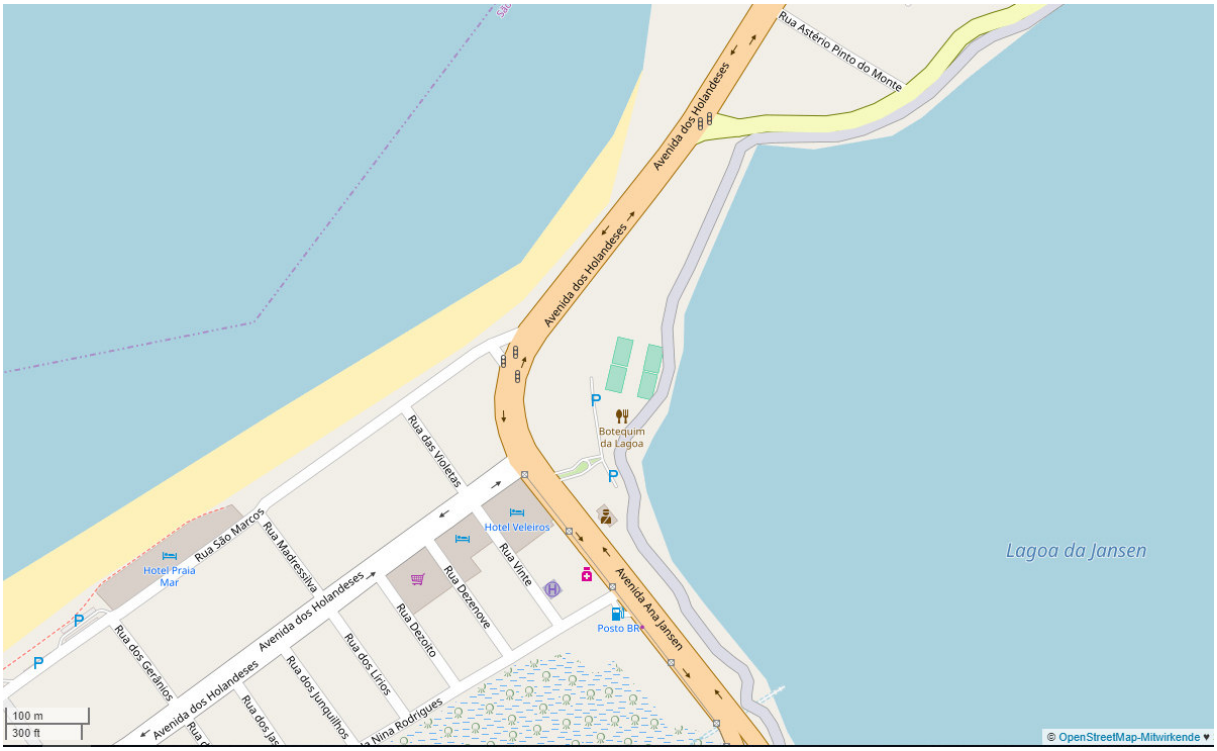
„Die nächste Station war ein Zwischenstopp in Joãos Wohnung, gefolgt von einer Samba-Veranstaltung in irgendeinem Viertel, keinem besonders guten, im Osten oder Südosten der Stadt. Das Publikum dort war genau das Gegenteil vom Restaurant vorher, außer dass die Bedienung auch wieder dunkel war wie die meisten BesucherInnen. Dort sollten Samba und Choro gespielt werden, im Restaurant Choro und Bossa Nova. Das Interessante dabei war aber, dass im Restaurant der Bossa Nova, etwas typisch Weißes, gespielt wurde und der Choro dort auch mehr nach Bossa klang als bei einer reinen Choroveranstaltung. […] Diese nächste Station ist eine Karnevalsfeier eines kleinen Lokals beziehungsweise einer Bar im Osten der Stadt. Das Umfeld oder Bairro dort ist eine ärmere Wohngegend. Es ist ein Wohngebiet mit einfacher Bauweise und kleiner Parkanlage. Hier gibt es Feste, um das Alltagsleben zu vergessen. Es ist eine einfache Bar, wo wie üblich der Caipirinha billiger ist als das Bier. Es ist dort klein. Für ca. 40 Personen geeignet. Es gibt Plastikmöbel. Santos spielt hier mit Musikern, die sonst mit ihm samstags auftreten.“ [194]

Der Ort ist nicht leicht erreichbar, darum kommt nur Lokalbevölkerung. Es gibt viele Stechmücken, denn die verbleibenden Feuchtzonen der ehemaligen Lagunen befinden sich nur unweit davon entfernt.

Nach dem Besuch des Coco Bambu war dies hier ein sehr starker Kontrast. Das Gegenteil davon war der Samba-Abend[195] in der kleinen Bar im Nirgendwo: Dort klang der Choro, wenn es einer war, schon sehr aufgeheizt und durch die überzählige Perkussion dementsprechend sambalastig. Zum Einspielen ist ein *Chorinho* gut geeignet, aber Choro ist als Musik für eine ausgelassene Party

[194] Tagebuch vom 20.02.2017, als Fortsetzung zu Coco Bambu
[195] 20.02.2017

zu sentimental. Die Musik des Sambas (oder auch Frevos) heizt auf und ermutigt zu zügellosem Alkoholkonsum, der enthemmt und plötzlich alles *bem brasileiro* macht. Das Spektakel endete brav um 23:00 Uhr.



Lagune, Ponta D'areia. Abb.: OpenStreetMap[196]

5.5.3 Samba und Churrasco: Botequim, Calhau, Lagoa da Jansen

Am Samstag verbringt man als wohlhabender Einwohner die Zeit beim Grillen und Bier. Wer dies nicht selber machen möchte, geht in eine Churrascaria. Eine davon ist Botequim Da Lagoa an der Ponta D'areia neben der Lagune (Lagoa Jansen). Hier spürt man die Strandnähe. Es gibt Restaurants, Hotels und höherpreisige Wohnungen.

Die Lagoa Jansen ist ein Binnengewässer. Hier wird Samba und etwas Choro am Nachmittag gespielt, aber am Abend spielen hier Gruppen Sertanejo. Die Beschaffenheit des Ortes ist für sehr viele Personen ausgelegt. Alles ist privat. Choro ist nur ein Nebenprodukt. Die MusikerInnen werden über Couverts bezahlt. Das Equipment wird von den MusikerInnen mitgebracht, eine

[196] Abbild: Umgebungskarte Calhau an der Lagune in der Nähe des Ponta da areia

kleine Bühne ist vorhanden. Ab Nachmittag um 15:00 Uhr am Wochenende gibt es hier Samba[197], und je nach Publikum und Wünschen auch einen Chorinho dazwischen. Santos und seine variablen Musiker treten hier auf. Hierher kommt man am besten mit dem Taxi oder Auto.

Abb.: Foto PN. Samba-Choro

Da die Abwässer ungeklärt in die Lagune fließen, haben das Wasser und die Luft manchmal einen strengen Geruch.

[197] Samba hier ist kein Samba im Stil von Rio de Janeiro

Abb.: Foto: PN

„Der letzte Sonntag im Fasching[198] beginnt mit dem Kirchgang im der Kathedrale Sé. Nach einer Kundschaftsfahrt nach Calhau[199] gibt es Manjustinha[200]. Um 16:00 Uhr beginnt bei Botequim São Luís in der Lagune eine Samba-Choro Aufführung mit ähnlicher Besetzung wie vorigen Sonntag. Das Botequim ist ein Grill-Restaurant mit überdachtem Außenbereich. In diesem Bereich gibt es eine kleine Bühne. Hier kann ich wieder mit anderen MusikerInnen Kontakt knüpfen. Einer davon erzählt ganz stolz, dass sein Großvater Österreicher war und dass es ihn jetzt ärgert, dass er keine Sprache außer Portugiesisch kann, obwohl er dazu alle Möglichkeiten hatte. Die Gruppe ist heute größer, man ist auf Samba eingestellt. Im Publikum sind lokale Samba-InterpretInnen beziehungsweise KomponistInnen.“[201]

Wie ähnlich diese Samstage ablaufen, kann man erahnen. Wenn nicht gerade Samba-Komponistinnen wie Selma oder Carol auftauchen und für ihre Werke Werbung machen, sind sogar die Stückfolgen sehr ähnlich. Auch am 11.03. am Nachmittag gab es im Botequim das gleiche Bild. Je später es wurde, desto weniger Choro konnte man hören, denn die Musik sollte sich steigern und dann direkt in den Sertanejo der Folgegruppe überleiten.

[198] 20.02.2017
[199] ein Stadtteil im Norden der Stadt São Luís
[200] mit Shrimp gefüllte, panierte kleine Sardinen, aber größer als Sprotten) mit Farofa und Aceite (Tomaten mit Zwiebel usw.)
[201] aus dem Forschungstagebuch PN

5.5.4 Karneval in der Regenzeit, Choro im Trockenen

Direkt im Karneval verschwindet der Choro beinahe völlig aus dem musikalischen Spektrum der Stadt. Das einzige, was bleibt, sind die MusikerInnen, die alle Stile beherrschen. Im historischen Zentrum an der Avenida Beira Mar gibt es diverse Marktplätze neben dem Rio Bacanga. Hier im Freien neben dem Fluss und seiner Meeresmündung werden mobile Bühnen und Tribünen aufgestellt. Hier gibt es den Busbahnhof, den Hafen und die Straße, die um das Zentrum herumführt. Tagsüber gibt es hier Märkte mit frischen Lebensmitteln. Es ist ein Umschlagplatz und eine Verkehrszone. Hier gibt es keine besondere Infrastruktur. Der Ort gehört der Stadt. Nur zu besonderen Anlässen werden hier Aufführungen und Veranstaltungen organisiert. (Bumba-meu-Boi, Karneval). In dieser Zone gibt es keinen Choro, weil es hier zu laut ist. Dieser Ort ist das Gegenteil von den kleinen Restaurants oder Innenhöfen und zeigt exemplarisch auf, wo Choro nicht zu finden ist.

Hier wird alles mobil errichtet. Während der Karnevalszeit finden rund um die Uhr Veranstaltungen statt. Hier spielen Choro-MusikerInnen nur Karnevalsmusik als Zubrot. Die öffentliche Anbindung ist gut, trotzdem wird die Gegend nur während des Karnevals touristisch genutzt. Über den Hafen und Verkehrsknoten gelangt man von hier aus in den Großraum von São Luís. Beliebt sind die Fahrten zu den Lençois Maranhenses oder die Katamaran-Fahrten nach Alcântara. In der Umgebung gibt es wenig Historisches.

„Der 25.02., letzter Samstag im Fasching, ist wirklich Vorbote des Höhepunktes des *Carnaval*. Die historische Altstadt ist eine Bühne mit allen Facetten. Üblicherweise wacht das Treiben erst am Abend auf, aber die Nähe zum Faschingdienstag ändert auch das. Der Morgen ist mühsam und es war heute sehr schwer, aufzustehen, aber trotzdem ruft das Freie, weil ich Trommeln höre. Eine Capoeiragruppe macht Samba-Übungen beziehungsweise Übungen für einen Umzug[202] in der Stadt und bringt so in der Altstadt eine private Karneval-Show. Nach dieser Beobachtung benötige ich Rast. […] Die Lokale werden abends mit MPB bespielt. Gesang und Gitarre mit Verstärker. BrasilianerInnen brauchen scheinbar eine ständige Lärmkulisse. Die MusikerInnen spielen für ein Couvert, einen kleinen Betrag, der beim Essen mitkassiert wird. Auch hier ist Choro die Ausnahme, da die wenigsten Stücke gesanglich vorgetragen werden können.“[203]

In der aktuellen Praxis schließen sich Choro und die Karnevalsumzüge beinahe aus. In Maranhão herrscht jedes Jahr während des Karnevals die Regenzeit. Dennoch werden hier in der Pluralität der Region die unterschiedlichsten Gruppen im Wettbewerb präsentiert. Die Wagen und die Gruppen sind dementsprechend wasserfest ausgestattet. Es sind die Samba-Lieder und die dahintersteckende Geschichte, die bewertet werden. Choro bietet dies nicht. Die Choro-

[202] Karneval kann je nach Thema alle Arten von Musik und Rhythmen beinhalten. Hier in São Luís bleibt typischer Samba, Samba Pagode und Ähnliches die Ausnahme.
[203] aus dem Forschungstagebuch, PN

Instrumente sind weder für Regen noch für die Masse geeignet. Darum finden Choro-Abende im Trockenen, im Verborgenen und abseits des Trubels statt.

5.5.5 Mercado Central

Während des Karnevalstreibens eher unauffällig ist der zentrale Markt. Dieser Mercado Central (Markt im Zentrum) ist ein ganz anderer Spielort, der nicht einmal den Einheimischen leicht zugänglich ist. Die Waren, die hier angeboten werden, sind eher Souveniers und der Markt gleicht einem geschlossenen orientalischen Markt. Er befindet sich zentral zwischen Hafen und Stadtkern. Der Markt mit mehrheitlich regionalen Erzeugnissen liegt im historischen Zentrum der Stadt. In diesem Umfeld gibt es außerdem Imbissbuden, Geschäfte, Lokale und andere Marktgeschäfte. Der Markt besitzt ein Eigenleben und eine eigene Klientel. Schnaps und Bier zu konsumieren, ohne dabei von normalen Passanten gesehen zu werden, ist hier wichtiger als Ambiente. MPB wird hier auch gespielt, aber in einer anderen Form. Hier hört man Candomblé, manchmal Choro, Samba-Musik und vieles andere.

Der Bau ist rund, hat zwei kreuzförmig angeordnete Hauptrouten, kleinere Plätze und ein zentrales Rondeau. Es gibt vier Haupttore, die in der Nacht versperrt werden. Hier haben hunderte Personen Platz. Eine Bestuhlung (Plastik) ist durch die Restaurants vorhanden. Abends und am Wochenende gibt es hier Musikdarbietungen.

Einige Núcleo-Mitglieder, zum Beispiel Marcelino, Braga und Frau, spielten dort gelegentlich, aber eher in untypischen Besetzungen: Trompete, Posaune, Pandeiro, … Es war aber einerlei, was dort dargeboten wurde, denn die AuftraggeberInnen wollten eine billige Klangkulisse. Die MusikerInnen spielen dort für Alkohol. Man stellt sich hin und spielt. Normalerweise beginnt man hier vor 20:00 Uhr, denn um diese Zeit werden dann die Tore versperrt. Eine Person, die man kennen sollte, besitzt den Schlüssel zum Hinein- und Herauskommen. Hier gibt es kein Zeitlimit, denn die Leute, die hier sind, betrinken sich, konsumieren Drogen und anderes.

Der Ort ist leicht erreichbar und wird auch touristisch genutzt, obwohl ein Massentourismus hier nicht zu erwarten ist. Die Markthalle ist historisch und hat ihre Tradition.

Die meisten Lokalitäten und Geschäfte sind nur von innen erreichbar. Ein paar wenige, die andere Öffnungszeiten haben, sind dafür nur von außen zugänglich.

Die Entdeckung dieses Spielortes war ein Zufall, denn der Markt wirkt nicht nur äußerlich suspekt. Am Ende einer Probe im EMEM ereignete sich Folgendes[204]: „[…] danach war die kürzeste, aber auch spannendste Feldforschung heute. Heute findet scheinbar nichts statt, aber Nonato sagt, dass die beiden Kollegen (Trompete und Posaune) heute am Markt (Markthalle) im Zentrum spielen würden. Dieser Markt, der aussieht, als gäbe es keine Umsätze, ändert sein Bild in der Nacht: Berauschungen für jede Alters- und Personengruppe. Candomblé wurde auch an einer anderen Ecke gespielt, dies war auch sehr interessant. Und das bemerkenswerteste ist, dass dieser Ort ab ca. 20:00 Uhr abgesperrt wird, damit niemand mehr (vor allem die Polizei) hineinkommt. Ich bin dort beinahe nicht herausgekommen. Diese Situation war sehr unangenehm und ich wollte so schnell wie möglich mit meiner Ausrüstung dort heraus. Am Platz und auf der Straße davor ein abgeschwächtes Bild. Dort finden Capoeira-Darbietungen statt. Diese sind aber leichter von der Pousada aus zu beobachten. Die problematische Erfahrung im Markt zeigt mir, dass ich am Limit meiner sicherheitstechnischen Möglichkeiten war. Das Nachtleben als soziologischen Hintergrund des Choros zu untersuchen, bedarf einer anderen Fragestellung und einer anderen Vorbereitung. Die wichtigste Erkenntnis war aber, dass die Musikpraxis immer im Verborgenen zu finden ist, aber nicht gefunden werden will.“ Die Musik gehört dort zu dieser Art von Unterwelt.

Was alle diese Orte gemeinsam haben, ist, dass sie rein dem Gelderwerb dienen, manchmal auch nur Alkohol oder im besseren Fall eine Mahlzeit bringen. Fixe Gagen tragen zum Lebensunterhalt bei, Couverts sind eine unsichere Sache und Essen beziehungsweise Trinken sind sehr wichtig. Es sind dies die Veranstaltungen am Wochenende und/oder am Abend, wo andere ihre Zeit mit der Familie verbringen, diese MusikerInnen hingegen in Lokalen spielen, um RestaurantbesucherInnen zu unterhalten und für die LokalbesitzerInnen den Umsatz zu steigern. Die Musik richtet sich nach dem Wunsch der Gäste, schließlich sollen diese bleiben und konsumieren.

5.6 Choro an anderen Orten, Quintal virtual

[204] Eintrag vom 10.03.2017 (Forschungstagebuch, PN)

Als weitere Restaurants, wo Choro zumindest gelegentlich gespielt wird, zählen das Kitarro[205] Shopping São Luís und das Restaurante Escola Senac. Von diesen Orten gibt es nur Berichte aus zweiter Hand über Social Media in Form von Kommentaren, Bildern, Videos oder Plakaten.

Methodisch interessant sind die Nutzung von Gruppen-Nachrichten, wie zum Beispiel von WhatsApp, die den Musikgruppen oder Verbänden in São Luís als bevorzugtes Kommunikationsmittel dienen. Die Vernetzung des Núcleo de Choro, Amigos do Núcleo de Choro oder der KlarinettistInnen folgt ausschließlich über diesen Dienst. Es werden alle Daten und Beobachtungen, egal ob relevant oder Werbung, dort vermittelt. Smartphones sind ein wichtiger Faktor, um sich als MusikerIn zu verständigen, aber nicht über Telefonate, sondern über Messenger-Dienste wie WhatsApp oder Facebook. Der virtuelle Raum ist sehr bedeutend, wenn man als BrasilianerIn Termine vereinbart, Hörproben benötigt oder Noten braucht.

Choro wird in São Paulo und Rio über Kanäle wie YouTube vermarket und in einstudierter Form von der Improvisation entkoppelt.

Methodisch kann in einer städtischen Tradition in der Gegenwart auf das virtuelle Feld nicht verzichtet werden. Durch die gewisse Anonymität erhält man Zutritt zu Bereichen in der Musizierpraxis, die viel über das Mosaik *Chorista Maranhense* verraten. Die Informationen sind privat, man erzählt über den Brotberuf, Ideen oder religiöse Ansichten. Daneben werden Ausschnitte beim Üben des Instrumentes oder neuer Stücke gepostet. Improvisationen oder musikalische Ideen werden ausdiskutiert und werden so zur *Social-Media-Komposition*. Die Messenger-Dienste sind dabei viel wichtiger und häufiger im Einsatz, weil sie eine Privatsphäre bieten. Ein kurzer Ausschnitt wird gesendet, darüber wird die Meinung der anderen eingeholt, und wenn es gefällt, wird ein Mitglied mit Transkriptionskenntnissen gefragt, ob es für die nächste gemeinsame Probe Noten schreibt. In der gleichen Manier werden Live-Mitschnitte von Stücken verbreitet und dienen so als Interpretationsvorbilder. Aber auch die YouTube-Stars werden als Vorbilder verbreitet, indem Links und Videos geteilt werden.

Diese Offenheit, die hier praktiziert wird, erinnert an die freien Rodas in den Höfen und Gärten der Choristas. Der große Unterschied in der Virtualität ist, dass hier Dokumente und Dateien erzeugt werden, die sehr leicht aus dem vertrauten geschützten Bereich an Personen gelangen

[205] Dort habe ich Choro live im Jahr 2016 gesehen.

können, die von den UrheberInnen, InterpretInnen oder LehrerInnen nicht zur Nutzung berechtigt wurden.

Um diesen Schutz zu gewähren, konnte ich von mir angelegte WhatsApp-Protokolle und deren Anhänge in dieser Arbeit nicht im Anhang anfügen.

Wie all diese Beispiele zeigen, müssen Chorista sehr flexibel sein sowie die Stücke und die Spielart den Umständen anpassen. Da Choro hier oft nur Nebensache ist, ist seine Erscheinungsform weniger konzertant und geordnet. Musik ist ein Konsumgut und ein Beiwerk. Für die MusikerInnen ist es wichtig, dass gespielt wird und dass die gespielten Musikstücke beim Publikum ankommen. Für die LokalbesitzerInnen ist es wichtig, dass die BesucherInnen regelmäßig kommen und das Ambiente genießen. Dabei sind etablierte Musikgruppen, die ein gewisses Stammpublikum mitbringen, eine gute Option. Oft müssen neue Formationen diese Qualität beweisen und spielen fast gratis, damit sie die Möglichkeit eines Auftritts bekommen.

6. Choro Maranhenses aus der Sicht der Choristas

Die geleiteten Interviews beinhalteten folgende Fragen:

Interviews – Interview-Fragen; Repertoire, das du als Kind gehört hast? Wie hat es sich verändert? Klassische Musik in São Luís. Sakrale Musik in São Luís. Der Choro jetzt. Denkst du, dass der Choro eine MPB oder die brasilianische klassische Musik ist? Ändert sich Choro, wenn man eine Komposition schreibt? Was ist mit Surdo? Gibt es eine gesungene Musik ähnlich dem Choro? Was ändert sich, wenn du aus einem Choro eine Maxixe oder etwas anderes machst? Was ist mit Lelê?

Das Ziel dieser Fragen war, allgemeine Aussagen und Informationen über die Choro-Tradition in São Luís zu erhalten. Viele dieser Fragen ergaben sich aus der Praxis, die ich vor Ort erfahren konnte.

6.1 Nonatinho (Nonato Soeiro Oliveira)

Obwohl er auch in der Chorografia von Ricarde Almeida Santos (2018 c) und Zema Ribeiro als 35. Interview vorkommt, sind die hier verarbeiteten Informationen aus dem persönlichen Interview mit ihm entnommen. Raimundo Nonato Soeiro Oliveira, genannt Nonatinho, ist Lehrer an der *Escola de música do Estado do Maranhão*. Sein Fach ist Schlagwerk, und dementsprechend lernen die meisten seiner Schüler Pandeiro. Im Bereich Choro ist er zum einen Leiter des Núcleo de Choro und zum anderen Perkussionist in der Gruppe Instrumental Pixinguinha. Geboren wurde er am 09.07.1967 in Penalva, Maranhão. Sein Vater war auch Schlagzeuger.

Er sagt von sich selbst, dass er von zuhause aus mit anderer Musik aufgewachsen sei, als er dann später in der Stadt spielte. Choro ist für ihn eine Schule, durch die jede/r gute MusikerIn gehen muss. Es ist das grundlegende Repertoire für Melodien, Rhythmus und Harmonie. So ist auch Choro in jeder Region anders. In Rio ist er näher beim Samba. Choro nimmt alles auf. So hat *Candiru* den *Lelê* aufgenommen. So könnten auch *maracatu, baião* und anderes einfließen.

2005 mit der Aufnahme der CD *Choros Maranhenses* begann ein neues Kapitel in der Choro-Beschäftigung. Waren es vorher Genres aus Brasilien und Bigband, die zu seinem Repertoire gehörten, waren es jetzt auch Stücke der Umgebung und der eigenen Identität von Maranhão.

Seiner Überzeugung nach ist man Musiker aller Genres und sollte sich nicht von einem Stil vereinnahmen lassen. Im Choro kann man diese Pluralität ausleben. Ein Choro in Rio basiert auf den typischen Sambarhythmen. Weiter in Nordosten fließen die hier typischen Rhythmen wie Baião oder Frevo ein. Dies kann dann so weit gehen, dass in einem Stück wie Candirú ein Lelé einfließt. Auch wenn Nonato Soeiro Oliveira von Rhythmen spricht, muss hier an dieser Stelle erwähnt werden, dass das Pandeiro einen gleichmäßigen Sechzehntelrhythmus spielt. Das, was sich hier ändert, sind die Akzente, die *Sotaques.* Durch Änderung der Schlagtechnik ändern sich die Klangfarben und die Akzente. Die Eigenschaften der Schellen beim Pandeiro verschleifen diese Akzente. Mit den versetzten Akzenten erreicht man dann einen hinkenden Charakter, der sich mit der individuellen Agogik der anderen MusikerInnen zu einem geordneten Chaos vollendet.

Für Nonato Soeiro Oliveira gehört Choro zur MPB (*música popular brasileira*). Rhythmen sind austauschbar und ein Stilmittel. Der Zugang zum Instrument, dem Hauptinstrument auch in der Schule, dem Pandeiro, erfolgt auch über diese populare Musik. Pandeiro ist im Ganzjahreseinsatz und passt zum traditionellen alten Choro über Forró bis hin zum Samba. Das Instrument ist klein, portabel und kostengünstig.

Nonato Soeiro Oliveira spielt in mehreren Gruppen mit. Eine davon, wahrscheinlich die bedeutendste für Choro Maranhense, ist *Instrumental Pixinguinha*. Diese Gruppe setzt sich aus Lehrern des EMEM zusammen. Ziel dieser Gruppe war und ist es, dass dieses Genre beziehungsweise der Musizierstil auf höchstem Niveau gelebt und praktiziert werden. Pixinguinha, die Leitfigur des modernen Choros, dient hier als Namensgeber der Gruppe. Neben dieser Gruppe spielt Nonato Soeiro Oliveira noch in anderen Gruppen, wobei er vieles an seine (ehemaligen) SchülerInnen abgibt.

6.2 João Costa Neto

Auch João kommt in der Chorografia von Ricarde Almeida Santos (2018 c) und Zema Ribeiro als 25. Interview vor. Die hier im Text verwendeten Informationen stammen aus meinem Interview mit João.

João Raimundo Costa Neto ist Forscher, Flötist, bekannter Nachfahre von Choro-MusikerInnen und Musiker aus Überzeugung. Er ist im Umfeld der Roda aufgewachsen, aber Musik war nie als Beruf in der Familie praktiziert worden. In seinem Heimathaus im Garten spielten alle Choristas einschließlich Zezé Alves. Seine musikalische Umgebung war aber nicht auf Choro beschränkt, man hörte alles außer live gespielte Kirchenmusik, wie bei vielen ChoromusikerInnen. Choro gehört für ihn zur Kunstmusik Brasiliens und somit zur konzertanten Musik und Kammermusik.

6.3 Paulo (César) Trabulsi

Obwohl der Präsident des Choro-Clubs, Paulo Trabulsi, in der Chorografia von Ricarte Almeida Santos (2018 c) als Interview Nummer 22 vorkommt, möchte ich hier an dieser Stelle ein paar Informationen ergänzen. Als Mitglied der Chorogruppe Tira-Teima[206] ist er in der ältesten aktiven Chorogruppe von São Luís. Mit Konzertreisen zu Chorista-Treffen brachte und bringt er den Choro Maranhense auch außerhalb Maranhãos auf die Bühne. Auf den Live-Mitschnitten, die es auf den diversen sozialen Netzwerken gibt, hört man eine an dem Choro im Südosten angepasste Ausführung der Choros. Sein Engagement in der Kooperation mit dem EMEM führt dazu, dass der Choro in Maranhão vom *quintal* auf die Bühne in eine breitere Öffentlichkeit gelangt. Damit gehört er neben den Lehrern des EMEM und Ricarte Almeida Santos zu einer Bewegung, die den Choro in Maranhão als Kulturgut des Bundesstaates etablieren möchte. Geboren wurde er am 28.11.1957 und zählt damit zu jener Generation von Choro-MusikerInnen, die mehrere Choro-Epochen mitgetragen haben. Er selbst sieht sich, wie er im Interview mit Ricarte Almeida Santos sagt, als Chorista.

6.4 Zezé Alves

[206] „Tirar a teima“ bedeutet so viel wie „einen Standpunkt erklären“.

Zezé wurde in der Chorografia von Ricarte Almeida Santos als Interview Nummer 8 biografisch erfasst. Ergänzend dazu werde ich hier seine Arbeit mit und über den Choro Maranhense erläutern. Zezé ist die Koseform von José, dennoch ist in Musikerkreisen der Name „Zezé“ eine Art Künstlername, unter dem ihn wohl alle MusikerInnen der Region kennen. Sein Wirken hat eine verbindende Charakteristik. Als Lehrer am EMEM und Gründer der Chorogruppe Instrumental Pixinguinha hatte er viele Verbindungen zu der Choro-Szene in São Luís. Er wird neben Serra de Almeida[207] als am zweitlängsten aktiver Flötist gehandelt. Geboren wurde er am 08.12.1955 und gehört damit zur Generation von Paulo Trabulsi. Zezé sieht sich selbst nicht primär als Chorista, seine Musik ist die MPB, zu der er auch Choro zählt. Damit steht er im Widerspruch zu anderen Choromusikern, wie João oder Joaquim Santos, die Choro als Teil einer klassischen Musik Brasiliens sehen.

6.5 Joaquim Santos

Eine besondere Referenz für den Vergleich des Choros in Rio und den Choro in Maranhão ist Joaquim Santos. Als Komponist von Filmmusik, Lehrer für Musiktheorie am EMEM und Teil des Choro-Revivals der 1970er in Brasilien sind seine Erfahrungen, Aussagen und Materialien ein guter Anhaltspunkt für den Vergleich der beiden Choro-Varianten. Die Ausbildung der Musiker dieser Gruppe war von klassischer Perfektion geprägt. (Livingston-Isenhour 2005: 154) Camerata Carioca wurde gegründet, als Joel Nascimento die Suite *Retratos* arrangierte. Die Auswahl an Musikern richtete sich an der Spontaneität des traditionellen Choros aus sowie an der Balance und Qualität der Kammermusik.

Auch er wurde in der Chorografia von Ricarte Almeida Santos (2018 c) als 21. Interview erfasst. Seine Aussagen, die er im Interview mit mir gemacht hat, und auch die Lehrmaterialien über Choro-Komposition zeigen, dass die Struktur, die Besetzung, die Ausführungen und die Entstehung von Choro Maranhense sich grundlegend unterscheiden. Die Idee dahinter ist die gleiche, die Verwandtschaft beider Varianten ist erkennbar.

Sein musikalisches Schaffen hat er auf die Bereiche Unterrichten (Gitarre, Musiktheorie) und Komposition verlagert. Choro spielt er nach eigenen Aussagen nicht (mehr), denn die Literatur in

[207] Geb. 13.11.1936

Maranhão ist ihm mehr oder weniger fremd und die Verwendung der Gitarren und ihre Aufgaben unterscheiden sich von seinem Stil.

Diese Persönlichkeit im EMEM, geboren am 20.12.1951 in São Luís, zeigt auch, dass es direkte und indirekte Beeinflussungen des Choros in Rio und São Luís gegeben haben muss. Musikalisch brachte Joaquim Santos Eigenheiten des Choros von São Luís nach Rio, dort wurde kammermusikalisch arrangiert und komponiert. Diese Arbeit diente der Suche nach dem optimalen Klangergebnis der damaligen Medien (TV; Radio, Schallplatte und Kassette) dieser Zeit. Von Rio aus verbreitet, wurde das Klangergebnis wahrscheinlich in anderen Landesteilen wie Maranhão imitiert und auf die lokalen Gegebenheiten wie das vorhandene Instrumentarium übertragen.

6.6 Ricarte Almeida Santos

Ricarte Almeida Santos nimmt mit seinem journalistischen Projekt *A Chorografia do Maranhão* einen besonderen Platz im Personenteil der Chorografia (Santos 2018 c) ein. Eine Chorografia ist keine neue Erfindung, denn die bekannteste ist die von Pinto (1936) und vielleicht die erste eine Chorografie von Jansen aus dem Jahr 1901 aus Maranhão. Er ist nicht nur Soziologe, sondern auch im Radio Universidade der UFMA tätig. Seit 2014 betreibt er dieses Projekt, das zum Ziel hat, die wichtigsten 30 Choro-MusikerInnen der Stadt zu interviewen und somit die Choro-Szene zu beleuchten. Diese Chorografia versteht sich seit dem ersten Interview nicht als wissenschaftliche Arbeit, sondern als Erweiterung des Radioprogramms *Choro e Chorões*. Aus den geplanten 30 Interviews wurden bisher 52 mit insgesamt 54 InterviewpartnerInnen.

Das Ergebnis dieser Reihe wurde, nach Abschluss der Interviews, in Form eines Buches im Dezember 2018 (Santos 2018c) veröffentlicht. Die Transkriptionen der Einzelinterviews wurden vorab über einen Blog im Internet publiziert. Der Aufbau der Interviews war in drei Teilen geplant: Im ersten Teil wurden die InstrumentalistInnen interviewt, beginnend mit dem ältesten Choro-Musiker Serra de Almeida, die folgenden beiden Teile beinhalten dann KomponistInnen und SängerInnen. Interessant ist bei dieser Einteilung, dass die meisten InstrumentalistInnen irgendwann auch komponiert haben beziehungsweise die bekannten SchreiberInnen auch bekannte InstrumentalistInnen sind, und dass Choro mit sehr wenigen Ausnahmen nicht gesungen wird. Die Melodien von Choros sind virtuos und haben oft einen Etüdencharakter. Schöne lyrische Melodien sind die Ausnahme und führen schon eher in die Richtung Bossa Nova. Die Auswahl,

wer zu diesen auserwählten Chorões gehört, ist willkürlich und somit auch als unvollständig zu betrachten.

Ricarte Almeida sieht sich selbst als Choro-Liebhaber. Für ihn ist Choro in Maranhão eine Tradition, die mit João Mohana im neunzehnten Jahrhundert verbunden ist. Eine Verschriftlichung würde das Schaffen für kommende Generationen dokumentieren und bewahren. Die Eigenheit der Aufführungen von Choro ist, dass sie immer im abgeschlossenen Rahmen stattfinden. Eine Roda de Choro findet maximal in einer Bar statt, aber sehr viel öfter in den Gärten und Häusern der MusikerInnen. Sein Augenmerk gilt den Chorogruppen, wie *Regional Tira Teima*, *Instrumental Pixinguinha*, *Urubu Malandro*, *Choro Pungado*, *Chorando Calado*, *Um a Zero* oder *Cinco Companheiros*. Die Gründung des *Clube do Choro do Maranhão* (Choroclub Maranhão) wie auch die Formierung der Gruppe *Cantinho do Choro* oder des Projekts *O Clube do Choro Recebe* zeigen ein Wachstum und eine Entwicklung des Choros in São Luís [im Jahr 2014]. Auch die Erneuerung und Initiative, die von der jungen Generation dieser *jovens chorões* ausgeht, verdienen eine zukünftige Beachtung und Respekt.

6.7 Núcleo de Choro

Das Projekt einer Choro-Ausbildung mit dem Schwerpunkt, den regionalen Choro zu fördern, geht von der EMEM aus. Das Vorbild ist die Lehrer-Formation *Instrumental Pixinguinha*. In Gesprächen mit jungen Menschen aus Brasilien habe ich immer wieder gehört, dass *Choro* (beziehungsweise *Chorinho)* als altmodisch oder veraltert gilt. Es ist die Musik ihrer Großeltern. Dennoch gibt es innerhalb dieser Generation auch Enkel, die diese Musik wieder für sich entdecken, oder auch die YouTube-Generation, die von den ziemlich populären Chorogruppen aus São Paulo oder Rio de Janeiro etwas Neues und Wertvolles für sich im Spiel des Choros finden. So begeistern sich etliche NachwuchsmusikerInnen für den Choro Maranhense. Dieser Ansturm ist erkennbar an der Anzahl der Choro-SchülerInnen, und dass es schon eine A- und B-Gruppe des Núcleos gibt. Wie sich diese Besetzung ändert, sieht man an der Teilnehmerliste zu Beginn des neuen Studienjahres (2017/2018):

Giovani Kali/ Klarinette, Elissa Richards/Altsaxophon, Ester Evelyn/Flöte , Mateus Aguiar/Tenorsaxophon , Marlison David/Altsaxophon, Marcos Vinicius/Perkussion , Victoria

Admee/Flöte , William Icaro/Klarinette, Marcos Cavalcante/Trompete, Vinícius dos Santos/Flöte und Tenorsaxophon.

6.7.1 Zusammensetzung des Núcleos de Choro do Maranhão

Die Besetzung[208] des Núcleos als Schulgruppe mit Stand 2. August 2018 erfuhr eine Reorganisation, wurde vom außerschulischen Betrieb getrennt und sieht nun folgendermaßen aus:

Núcleo de Choro do Maranhão

Flor do Bandolim/Bandolim (inaktiv), Suellen Almeida/Flöte (aktiv), Raul do Bandolim/Bandolim (Inaktiv), Gabriel Fernandes/Flöte (aktiv), Vitor Monteiro/Flöte (aktiv), Anderson/Flöte (inaktiv), Hugo Reis/Posaune (inaktiv), Marcelo Marinho/Trompete (aktiv), Calbi Valle/Pandeiro (inaktiv), Doroti/Pandeiro (inaktiv), Fran Diniz/Pandeiro, Vinicios brito/Violine (aktiv), Diego Martins/Cavaquinho (aktiv), Diego Amorim/Saxophon (aktiv), Diego Amorim/Trompete (aktiv), Rodrigo Sergio/Cavaquinho (inaktiv), Wilson Miranda/Violão (aktiv), Dudu Lima/Cavaquinho (aktiv), Jarderson Silva/Cavaquinho (inaktiv), Renato Pinheiro/Cello (inaktiv), Bruno Serra/Pandeiro (inaktiv), Leonardo da Silva/Pandeiro (inaktiv), Ana Oliveira/Pandeiro (aktiv), Vatídico Monteiro/Pandeiro (aktiv), Magno José/Violão (inaktiv), Tiago Fernandes/Violão (aktiv), Emanoel Edmilson/Violão (inaktiv), Deidivaldo França/Bass (aktiv), Carolina Andréia/Posaune (aktiv), Sarah Byancci Mendes/Saxophone (aktiv), Lívia Matias/Violine (aktiv)

Neue Choro-Klasse:

Giovani Kalil/Klarinette, Elissa Richards/Altsaxophon, Ester Evelyn/Flöte, Mateus Aguiar/Tenorsaxophon, Marlison David/Altsaxophon, Marcus Vinícios/Perkussion, Victória Admee/Flöte, William Icaro/Klarinette, Marcos Calvacante/Trompete, Walisson Gusmão/Trompete, Vinícius dos Santos/Tenorsaxophon, Lucas Pereira/Posaune, Diórgenes Caliel/Perkussion, Giorlan/Tenorsaxophon, Marcus/Trompete, Reinan/Trompete

Man sieht ein inhomogenes Bild, diese Besetzung weicht als Übungs-Ensemble weit von der Standardbesetzung ab.

Gastmusiker: João Costa Neto, Peter Ninaus, Osmar Furtado, Solano Sete Cordas, Luiz Júnior und Ricardo do Sax.

Als leitende Mitglieder führt Nonato Soeiro Oliveira an: Nonatinho, Raimundo Luiz Ribeiro, Zezé Alves, Domingos. Quelle: Nonatinho (Raimundo Nonato Soeiro Oliveira). Koordinator des Núcleos de Choro do Maranhão.

[208] Die Besetzungsliste stammt von Nonato Soeiro Oliveira.

6.7.2 Núcleo de Choro 2017

Die teilnehmende Beobachtung innerhalb dieser Formationen war eine der Hauptuntersuchungen. Dazu gehörten auch individuelle Übungseinheiten, bei denen ich mir zeigen ließ, wie man Choro spielt: Am 08.03.2017 „[…]ist ein Treffen mit Marcus geplant, um gemeinsam im EMEM zu musizieren. Wir spielten Kröpsch-Duette[209] und improvisierten anschließend. Die Improvisationstechnik Brasiliens ist nur bedingt auf den Jazz anwendbar und umgekehrt. Mit einer Kenntnis von Choroimprovisation ist jeder brasilianische Musiker ausgestattet. Diese Art ist hier allgegenwärtig. Marcus spielt nicht gerne Choro, aber er spielt ihn gut. Seiner Meinung nach sind die lokalen Musikrichtungen daran schuld, dass für klassische Musik kein Platz ist. Es gibt hier kein Orchester. Sein Wunsch, klassischer Klarinettist zu werden, ist hier beinahe unmöglich umzusetzen. Drei Stunden musizieren und diskutieren […] zwischen Weber, Kröpsch und Choro verschaffen mir viele Eindrücke über die Spieltechnik des Choros und die Unterschiede der Auffassung klassischer Musik."

„Donnerstag, 09.03. ist ein typischer Probentag mit dem Núcleo: Vorbereitungen am Vormittag und Nachmittag der doch technisch anspruchsvollen Stücke, denn um 17:00 Uhr gibt es die übliche dreistündige Donnerstags-Probe mit dem Núcleo do Choro, danach um kurz vor 21:00 Uhr geht es gemeinsam zum Clube de Choro, wo dann auch in der Roda mitgespielt werden soll."

„Montag 13.03. Probe, wie jeden Montag (3 Stunden) um 17:00 Uhr mit dem Núcleo. Nach wenigen Proben haben wir das Chorobuch von Zezé fast durch. Einige wenige Choros sind als Salonmusik für Klavier gesetzt. Diese werden aus einem mir nicht bekannten Grund nicht probiert. Viele andere Stücke erhalte ich nebenbei.

Genauso intensiv ist der Montag (20.03.) mit Schreibarbeiten wie Noten und Aufzeichnungen verplant. Die Verschriftlichung der Arrangements (arranjos) erleichtert die Probenarbeit und ist für mich eine gute Kontrolle, da ich die Transkriptionen und ihre Veränderung gut mitdokumentieren kann. Die Probe findet wieder um 17:00 Uhr mit dem Núcleo satt. Es ist zu erkennen, dass der A-Núcleo immer zwei Proben und zwei Aufführungen pro Woche hat, manchmal sogar mehr. Die Abläufe sind ähnlich. Anfänger und Bläser werden in einem Spezial-Ensemble, das Nonato Soeiro Oliveira als B-Núcleo bezeichnet, von Zezé Alves mit Extra-Proben

[209] Kröpsch ist im Zeitgeist des 19. Jahrhunderts und ein klassischer Zugang zum Choro, der viele Parallelen besitzt.

vorbereitet. Diese Proben, das Üben und die Auftritte sollen wie im Berufsalltag stattfinden, sagt Nonato Soeiro Oliveira immer wieder, um Professionalität zu lernen.

Jede Probe ist eine Aufführung und eine Roda zugleich. Es wird hospitiert, und zufällig vorbeikommende Choro-MusikerInnen hören zu. Es gibt keine Belehrungen. Der Saal für die Proben ist eine der wenigen klimatisierten Räumlichkeiten im Haus. Ein Kommen und Gehen, obwohl es ein Schulbetrieb sein sollte, aber dieses gegenseitige Motivieren und Lernen wie auch das helfende Lehren lässt sich aus der brasilianischen Pädagogik, die Paulo Freire begründet hat, gut herleiten.

Dieser Núcleo de Choro, der sich als Chorogruppe innerhalb weniger Wochen im Café Buriteco etabliert hatte, bestand aus:

Marcelinho (Marcelo Marinho)/Trompete, Hugo (Matheus) Reis Posaune/Tuba (Vibrações de Chorões), Suellen Almeida/Flöte, Gabriel Fernandes/Flöte, Fran de Jesus Rodrigues/Pandeiro, Sarah Byancci/Tenorsaxophon, (Wilson) Miranda Silva/Violão, Marcus Ferrer/Klarinette, Doroti Martz/Pandeiro, Valdico Monteiro/Pandeiro, Flor Duarte/Bandolim, Gabriel Oliveira/Trompete, Fran Carvalho/Flöte, Dioguinho Amorim/Altsaxophon, Vitor Monteiro/Flöte, Jadi Seguins Pereira/Trompete, Willame Belfort Pinho/Klavier, Jahi Seguins/Altsaxophon, Carlos Eduardo/Cavaquinho, Emanoel Gomes/Violão, Diego Amorim

Folgendes Repertoire wurde während der Feldforschung gespielt und geprobt:

Ando preocupado von Pedroca, Choro, As-Dur

Axixiaense von José Maria Fontoura, Choro, C-Dur, eigentlich ein Klavierstück, wurde angeprobt, aber nie gespielt.

Botequim von Cesar Teixeira, Choro (mit Gesang), G-Dur, ein Standardstück, wurde immer nur instrumental aufgeführt. Es gab laufend Ergänzungen und Änderungen.

Branco von Chico Soldanha, Choro mit Gesang, A-Dur, wurde nie gespielt, aber angeprobt.

Brasileirinho von Waldir de Azevedo, Choro (kein Choro Maranhense), eine Paradenummer für Cavaquinho, G-Dur

Cajueiro Velho von João Carlos Dias Nazareth, Choro mit Gesang, B-Dur

Candiru von Zezé Alves und Omar Cutrim, ein Choro Lelê, F-Dur

Carinhoso von Pixinguinha, Choro [Ballade], (kein Choro Maranhense), F-Dur

Casa Nova von Pedroca, Choro, B-Dur, 3-teilig

Cascatinha von Pixinguinha, Maxixe, (kein Choro Maranhense), F-Dur

Cheguei von Pixinguinha und Benedito Lacerda, Maxixe, (kein Choro Maranhense), F-Dur

Chorando baixinho von Abel Ferreira, Choro, (kein Choro Maranhense), d-Moll

Chorinho de Herança von Chico Nô und Ricarte Almeida, Choro, G-Dur, wenig gespielt

O Chorinho da Beatrice von Domingos Santos, Choro, a-Moll, langsam

Chorinho de Gafieira von Astor Silva, Choro, (kein Choro Maranhense), C-Dur

Choro Miritibano von Domingos Santos, Choro, Standard bei jedem Auftritt, d-Moll

Cinco Gerações von Osmar Furtado, Choro, Standard, d-Moll

Cochichando von Pixinguinha, Choro, (kein Choro Maranhense), d-Moll

O Corta Jaca von Francisca Gonzaga, Tango brasileiro [maxixe], (kein Choro Maranhense), Standard Stück, F-Dur

Doce de côco von Jocob do Bandolim, Choro [Ballade], (kein Choro Maranhense), G-Dur

Dom Chiquin von Serra de Almeida, Choro, C-Dur

Enigmático von Altamiro Carrilho, Choro, (kein Choro Maranhense), g-Moll

Elegante von Raimundo Luiz, Choro, D-Dur

Eu quero é sossego von K-Ximbinho, Choro, (kein Choro Maranhense), d-Moll

Flôr Amorosa von Joaquim Callado, Choro, (kein Choro Maranhense, aber der Original-Text dieses Stückes stammt von Catulo da Paixão Cearense, der in São Luís geboren wurde), C-Dur

Forró Brasil von Hermeto Pascoal, Choro forró, (kein Choro Maranhense), B-Dur

Lembrando Waldir von Robertinho Chinês und Luiz Jr., Choro, D-Dur

Meiguice von Paulo Trabulsi, Choro, B-Dur

Mel com açúcar von Ubiratan Sousa, Choro, F-Dur

Não se esqueça de mim von Raimundo Amaral, Choro, wichtigstes Standardstück, oft Eröffnungsstück, g-Moll

Naquele Tempo von Pixinguinha und Benedito Lacerda, Choro, (kein Choro Maranhense), d-Moll

Nova República von Francisco de Assis (Six), Choro Walzer, G-Dur

O Chá von Marcelo Moreira, Choro, D-Dur

Pif-Paf von Josias Sobrinho, Choro, Standard, e-Moll

Rabo de Vaca von Ubiratan Sousa, Choro mit viel lokaler Rhythmik, Standard, G-Dur

Samba Choro von Chico Maranhão, Choro-sambado, G-Dur

Santa Morena von Jacob do Bandolim, Choro Walzer, (kein Choro Maranhense), Standard, F-Dur

Saudades de Tororoma von Osmar Furtado, Choro, Standard, F-Dur

Saxofone, por que choras? von Ratinho, Choro, (kein Choro Maranhense), d-Moll

Tatá von Raimundo Padilha, Choro, Standard, G-Dur

Sorriso de cristal von Érika Rêgo, Choro, (kein Choro Maranhense), F-Dur

Um Sorriso von Nuna Gomes, Choro, F-Dur

Urubu Malandro von Louro und João de Barro, Choro, F-Dur

Valsa Miritibana von Domingos Santos, Choro Walzer, G-Dur

Viajando pra Carajás von Zé Hemetério, Choro, G-Dur

Vou Vivendo von Pixinguinha und Benedito Lacerda, Choro, (kein Choro Maranhense), F-Dur

Diese Stücke wurden, auch wenn sie keine Choros aus Maranhão waren, wie ein Choro Maranhense interpretiert. Die lokalen Spielarten und Besetzungen wurden beibehalten. Viele Standard-Choros aus Rio lassen sich in Duo- oder Trio-Besetzung spielen, dadurch waren sie gute Pausenstücke, wenn ein/e MusikerIn eine kurze Pause benötigte.

6.8 Tira-Teima

Ein wesentliches Element des Choros Maranhense ist die Gruppe Tira-Teima. Mit Auftritten außerhalb des Bundesstaates gelten sie als Botschafter des Choros aus Maranhão. Auch mit einer CD-Produktion halfen sie, den Choro Maranhense publik zu machen.

Die Gruppe Tira-Teima veröffentlichte eine der beiden CDs, die Choros aus Maranhão beinhalten. Aus dem Booklet[210] ist zu sehen, dass es Choros aus dem eigenen Repertoire sind und versucht wurde, viele Musiker der lokalen Choro-Szene mitwirken zu lassen.

Der Inhalt der CD:

Name der CD: [CD:] *Gente do choro*[211] von Regional Tira-Teima[212]

Companheiro von Francisco Solano und Paulo Trabulsi
Gente do Choro von Paulo Trabulsi
Dom Chiquin von Serra de Almeida
Apelo von unbekanntem Komponisten
Meiguice von Paulo Trabulsi
Pra ser feliz von Leo Capiba
Aguenta seu Florêncio von Wendell Salles
Teimosinho von Luiz Júnior
Zona do Agrião von Leo Capiba
Imbolada von Serra de Almeida
Anjo meu von Serra de Almeida
Simples como Serra von João Perdro Borges

Die Liste der Gastmusiker zeigt auch den Versuch, die Chorista zu vereinen:

Wendell Salles – Bandolim
Bastico – Baixo
Fernando Machado – Klarinette
Karol – Posaune
João Costa Neto – Flöte
João Pedro Borges – Gitarre
Paulino Brasil – Surdo
Musiker von Tira-Teima:
Paulo Trabulsi – Cavaquinho, Gitarre
Leo Capiba – Gesang
Zeca do Cavaco – Gesang, Cavaquinho

[210] aus dem Booklet übersetzt vom Peter Ninaus
[211] Name der CD Gente do Choro. Von: Regional Tira-Teima. CNPJ: 67338.608/0001-00
[212] Die Gruppe Tira-Teima setzt oft den Begriff Regional vor dem Namen, um das Regionale hervorzuheben.

Zé Carlos – Gesang, Pandeiro

Gordo Elinaldo – Cavaquinho, Gitarre, siebensaitige Gitarre

Serra de Almeida – Flöte

Henrique Brasil – Perkussion

Francisco Solano – siebensaitige Gitarre

Luiz Júnior – siebensaitige Gitarre

Auch bei den Arrangements wurden namhafte Komponisten eingebunden:

Gordo Elinaldo – Pra ser feliz und Zona do Agrião

João Pedro Borges – Simples como Serra

Ubiratan Sousa – Companheiro, Apelo und Gente do Choro

Rest von Regional Tira-Teima

Die Motivation für den Einsatz für Maranhão wird natürlich gefördert, wie man auch in der CD sehen kann.

> „Regional ist stolz darauf, die erste Musikgruppe des Bundesstaates zu sein, die von der staatlichen gesetzgebenden Versammlung von Maranhão mit der Medaille für kulturelle Verdienste João do Vale, von der Bundesstaatsvertreterin Bira do Pindaré (2015) vorgeschlagen, öffentlich ausgezeichnet wurde. Auf dem Weg zu seinen 45 Jahren der ersten Formation und 30 Jahren der zweiten Formation schreitet der Tira-Teima auf dem Weg voran, um den Choro zu stärken.“[213]

In den 1970er-Jahren erfährt der Choro in Maranhão durch eine Vielzahl junger engagierter MusikerInnen einen Auftrieb. Es entsteht eine musikalische Elite, die neu Impulse setzt. Diese MusikerInnen prägen eine ganze Choro-Epoche Brasiliens, aber die Personen in diesem Kapitel prägen vor allem den Choro Maranhense durch Rodas, Kompositionen und die Wiederbelebung älterer Stücke.

> „Aus dem Flöten- und Cavaquinho-Duett von Serra de Almeida und Paulo Trabulsi, gemischt mit der Harmonisierung der Cavaquinho-Begleitung von Zeca do Cavaco und den Gitarristen (siebensaitige Gitarre), manchmal Gordo Elinaldo, in anderen Francisco Solano und Luiz Júnior, im Ritmo (Perkussions-Begleitung) von Zé Carlos Pandeiro,, wurde die erste CD der ältesten Gruppe von Choro in São Luís, Region Tira-Teima, geboren. Die Arbeit ist die Frucht des Aufeinandertreffens von Freunden eines langen Lebensweges,

[213] «O Regional orgulha-se de ser o primeiro grupo musical do Estado a ser reconhecido publicamente pela Assembleia Legislativa do Estado do Maranhão com a Medalha de Mérito Cultural João do Vale, proposta do deputado estadual Bira do Pindaré (2015). A caminho dos seus 45 anos da primeira formação e 30 anos da segunda formação, o Tira-Teima avança na estrada para fortalecimento do choro.» (Übersetzung PN)

> Freunden der Musik, besonders Choro, einem echten brasilianischen Musikgenre, das das Ergebnis einer Verschmelzung europäischer und afrikanischer Rhythmen darstellt.“[214]

Um dem Choro Maranhense eine Bedeutung zu geben und ihn wahrnehmbar zu machen, braucht man Tonaufnahmen, die z. B. in Form einer CD archiviert werden und somit für jedermann überall wiedergebbar sind. Im Text wird sehr schön umschrieben, was im Bewusstsein selbstverständlich ist: der Begriff *Maranhense*.

> „Die CD ist die Sammlung unveröffentlichter Kompositionen, die jetzt Teil der brasilianischen phonographischen Sammlung sind, sie stellt eine musikalische Tour dar, die vom Leben ihrer Mitglieder inspiriert ist. Und in den Texten der Musik zeigen *Gente do Choro* Respekt und Bewunderung für das Genre sowie jene Partnerschaft und Harmonie, die sie auf den Rodas de Choro an allen Ecken der Weltkulturerbe-Stadt mit ihren Azulejos und Herrenhäusern porträtieren.“[215]

All diese Namen sind ein Inbegriff des Choros Maranhense, leben Choro in anderen Formationen und sind wie Zezé Alves (Zezé da Flauta, sein Name als Chorista) an der (pädagogischen) Weitergabe dieser Musik interessiert.

> „Einige Mitglieder der ersten Formation der Tira-Teima nahmen an der Begegnung teil. Von links nach rechts: Sergio Habibe, Paulo Trabulsi, Ubiratan Sousa, Chico Saldanha, Rodrigo, Chico Maranhão, Ronald Rinheiro, Valdelino Cécio, Zezé da Flauta, Antonio Viera und Vanilson Lima.“[216]

Den Akteuren ist bewusst, dass Choro Maranhense ein Phänomen ist, das den Wert hätte, in die Liste des immateriellen Kulturerbes aufgenommen zu werden.

> „Der Weg des Choros in Maranhão wird mit der Geschichte des regionalen Tira-Teima verwechselt. Von seiner ersten Formation im Jahr 1973, die etwa sieben Jahre dauerte, bis zur heutigen Formation, die bereits 27 Jahre besteht, sind es vier Jahrzehnte musikalischer Begegnungen. Und obwohl die Bewegung des Choros viele Persönlichkeiten und Gruppen hervorbrachte, etablierte sich der Tira-Teima als eine Ikone im Staat und

---

[214] «Do dueto flauta e cavaquinho de Serra de Almeida e Paulo Trabulsi, misturado à harmonização do cavaquinho centro de Zeca do Cavaco e às baixarias do violão 7 cordas, em alguns momentos, de Gordo Elinaldo, em outros, de Francisco Solano e Luiz Júnior, tudo embalado pelo ritmo do pandeiro de Zé Carlos, nasceu o primeiro CD do grupo de choro mais antigo em atividade em São Luís, o Regional Tira-Teima. A obra é fruto do encontro de amigos da longa estrada da vida, parceiros da música, em especial do choro, gênero musical genuinamente brasileiro, resultado de uma fusão de ritmos europeus e africanos.» (Übersetzung PN)

[215] «O CD é o registro de composições inéditas e que, agora, fazem parte do acervo fonográfico brasileiro, sendo um passeio musical inspirado na própria vida dos seus integrantes, retratando-se na letra da música Gente do Choro o respeito e admiração que eles têm pelo gênero, bem como a parceria e a harmonia que os acompanham na rodas de choro pelos cantos da cidade Patrimônio da Humanidade, com seus azulejos e casarões.» (Übersetzung PN)

[216] Beschreibung Foto von 1979 – Treffen von Komponisten aus Maranhão:
«Alguns integrantes de primeira formação do Tira-Teima participaram do encontro. Da esquerda para a direita Sergio Habibe, Paulo Trabulsi, Ubiratan Sousa, Chico Saldanha, Rodrigo, Chico Maranhão, Ronald Rinheiro, Valdelino Cécio, Zezé da Flauta, Antonio Viera e Vanilson Lima.» (Übersetzung PN)

> steht, besonders in der Hauptstadt São Luís, für die Beharrlichkeit, das musikalische Genre als immaterielles Kulturerbe von Brasilien zu verbreiten.“[217]

An der Änderung der Besetzung ist gut abzuleiten, warum die Stücke des Choros Maranhense in dieser Generation stark verwoben sind.

> „Die Gruppe hatte in ihrer ursprünglichen Formation Ubiratan Sousa (Gitarre), Chico Saldanha (Gitarre), Fernando Cafeteira (Gitarre), Adelino Valente (Mandoline), César Teixeira (Cavaquinho), Antonio Viera (Percussion) und Hamilton Rayol (Gesang). Im Jahr 1975, mit dem Ausscheiden von César Teixeira, wurde der junge Cavaquinhista Paulo Trabulsi eingeladen, das Regional zu integrieren.“[218]

In diesem Abschnitt sieht man, aus welcher Situation die heutige Verwendung des Cavaquinho als Begleitinstrument entstanden ist. Es waren nicht die standardisierten Centros von Rio, sondern die lokale Gegebenheit und Verfügbarkeit der MusikerInnen dafür verantwortlich.

> „Bald danach kam der Perkussionist Arlindo Carvalho an. Auch erschien Jorge Cotia, um das Begleit-Cavaquinho zu spielen. Cotia entschied sich für den Samba, und er war definitiv von der Bewegung des Choros für Trabulsi begeistert, der sich im Lauf der Jahre als Solist etablierte. Er konnte aus dem Cavaquinho, einem Instrument mit weniger Möglichkeiten als der Flöte oder der Mandoline , mehr herausholen. Darum hat sein Spiel diejenigen verzaubert, die ihn spielen hörten.“[219]

Personelle Änderungen ändern auch den Stil.

Zu dieser Zeit spielten andere Namen bei Regional Tira-Teima als Sadi Ericeira, Vanilson Lima und Carbrasa.“ [220]

Ein weiterer Einfluss im Wirken außerhalb von Maranhão ist diese Umbesetzung. Auch die Offenheit der MusikerInnen zeigt sich hier.

---

[217] «A trajetória do choro no Maranhao confunde-se com a própria história do Regional Tira-Teima. Desde a sua primeira formação em 1973, que durou cerca de sete anos, até a formação atual que já dura 27 anos, são quatro décades de encontros musicais e, embora o movimento do choro tenha tido muitos personagens e grupos, o Tira-Teima firmou-se como ícone no Estado e, especialmente na capital São Luís, pela persistência em difundir o gênero musical em vias de se tornar Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.» (Übersetzung PN)

[218] «O grupo contava, em sua formação original, com Ubiratan Sousa (violão), Chico Saldanha (violão), Fernando Cafeteira (violão), Adelino Valente (bandolim), César Teixeira (cavaquinho), Antônio Viera (percussão), e Hamilton Rayol (vocal). Em 1975, com a saída de César Teixeira, o jovem cavaquinhista Paulo Trabulsi foi convidado para integrar o Regional.» (Übersetzung PN)

[219] «Logo em seguida, chegou o percussionista Arlindo Carvalho. Surgiu, Também, Jorge Cotia para fazer o cavaquinho centro. Cotia optou pelo samba, e quem foi fisgado, definitivamente, pelo movimento do choro for Trabulsi, que se consagrou, com o passar dos anos, como um solista que consegue tirar do cavaquinho, um instrumento com menos recursos que outros como flauta e o bandolim, resultados de deixar encantados aqueles que o ouvem tocar.» (Übersetzung PN)

[220] «Nessa época, ouros nomes integraram o Regional Tira-Teima como Sadi Ericeira, Vanilson Lima e Carbrasa.» (Übersetzung PN)

> „Die erste Phase des Tira-Teima wurde um 1979 mit dem Abgang von Ubiratan Sousa und Chico Saldanha nach São Paulo abgeschlossen, ein Jahr nach der Aufnahme der CD Lances de Agora, Chico Maranhão, die in der Sakristei der Kirche von Desterro stattfand, die erste Teilnahme der Regional in einer phonographischen Produktion. Die Aufnahme fällt mit der Bewegung der Komponisten zusammen.“[221]

Hier wurde der Grundstein für viele weitere Aktivitäten und Netzwerke gelegt.

„Eine neue Phase sollte folgen, als Paulo Trabulsi, der einzige Überrest der ersten Formation, Serra de Almeida auf den musikalischen Rodas durch die Stadt traf.“[222]

Auch Trabulsi kommt aus einer Choro-Tradition.

„Paulo, ein junges Talent, geboren in São Luís, stammte aus einer Familie, die ihm das Geschenk der Musik im Blut mitgab, saugte den Choro auf und war von Cavaquinho angetan.“[223]

Hier sieht man die Einflüsse aus dem Hinterland von Maranhão.

„Serra de Almeida, Flötist, geboren in São Bernardo, im Hinterland von Maranhão, hat seine musikalische Karriere 40 Jahre nach seiner Rückkehr aus Bahia 1980 begonnen.“[224]

So kamen mit diesen beiden Persönlichkeiten viele Einflüsse zusammen und haben die weiter Entwicklung beeinflusst.

> „Aus diesem Treffen entstand das Flöten- und Cavaquinho-Duett, das für den Beginn der zweiten Phase des Tira-Teima grundlegend sein würde.
> Fotobeschreibung: Eröffnung São Luís Shopping 1999
>
> “Gordo Elinaldo, siebensaitige Gitarre, Zé Carlos, Pekussion, Zeca do Cavaco, Cavaquinho Centro und Gesang, Paulo Trabulsi, Cavaquinho solo und Serra de Almeida, Flöte.“[225]

Es sind die Rodas und die informellen Zusammenkünfte, die zu neuen Stücken und zu Gruppen-Formationen führen.

---

[221] «A primeira fase do Tira-Teima foi finalizada por volta de 1979 com a ida de Ubiratan Sousa e Chico Saldanha para São Paulo, um ano depois da gravação do CD Lances de Agora, de Chico Maranhão, que ocorreu na sacrista da Igreja do Desterro, primeira participação do Regional em uma produção fonográfica. A gravação coincide com o movimento dos compositores.» (Übersetzung PN)
[222] «Uma nova fase estaria por vir, quando Paulo Trabulsi, o único remanescente da primeira formação, conheceu Serra de Almeida nas rodas musicais pela cidade.» (Übersetzung PN)
[223] «Paulo, um jovem talento nascido em São Luís, vindo de uma família em que o dom pela música parece estar no sangue, respirava choro e estava afiado no cavaquinho.»(Übersetzung PN)
[224] «Serra de Almeida, flautista, nascido em São Bernardo, interior do Maranhão, que iniciou sua carreira musical aos 40 anos depois de retornar da Bahia em 1980.» (Übersetzung PN)
[225] «Desse encontro, surgiu o dueto flauta e cavaquinho que seria fundamental para o início da segunda fase do Tira-Teima.» (Übersetzung PN)

> „Zu dieser Zeit war die musikalische Bewegung in Monte Castelo, besonders in der Rua Raimundo Correa, besonders bedeutungsvoll und wachsend. An den Wochenenden trafen sich MusikerInnen aus verschiedenen Stadtteilen für diese Bands, darunter Zé Hemetério, Luiz Sampaio, Gordo Elinaldo, Zé Carlos, Zeca do Cavaco, Francisco Solano. In den Treffen wurden die Talente offenbart. Allmählich wurde eine Bewegung geschaffen, die bald darauf zur Wiedergründung von Tira-Teima führen sollte."[226]

Choro prägt in jungen Jahren und die Ausbildungsstätten waren (und sind) vor allem Restaurants oder Verwandte.

> „Der Junge aus São José de Ribamar, Gordo Elinaldo, erschien als großes Versprechen der Instrumentalmusik. Mit der Zeit bewährte er sich. Er übernahm die siebensaitige Gitarre bei Tira-Teima. Zeca do Cavaco, der im Alter von 16 Jahren begann, Gitarre zu spielen, und sich wenig später für den Cavaquinho interessierte, war eine weitere Offenbarung. Zé Carlos, geboren in São Luís, der zu der Zeit in verschiedenen musikalischen Formationen der Stadt spielte und sang, vervollständigte die Formation."[227]

Das Zusammenwachsen zu einer Szene und die Bildung eines Bewusstseins für den Choro in Maranhão bedarf dieser Begeisterung, die bei den Rodas entsteht.

> „Der Wunsch, die Gruppe zu professionalisieren und, mehr noch, diese musikalische Gattung aus der Nachbarschaft, der Stadt und vielleicht auch darüber hinaus über die Grenzen des Bundesstaates zu verbreiten, was Jahre später geschah, trug zur Bindung jener Musiker bei, die den Geschmack für Musik und vor allem für den Choro gemeinsam hatten."[228]

Bildbeschreibung des Booklets: «Zeca do Cavaco (cavaquinho Centro e vocal), Serra de Almeida (flauta), Paulo Trabulsi (cavaquinho solo), Zé Carlos (percussão), Leo Capiba (percussão) e Francisco Solano (violão 7 cordas)»

Änderungen in der Besetzung führten auch zu Erneuerungen und Anpassungen der Musik.

---

[226] «Nessa época, era efervescente o movimento musical no Monte Castelo, especialmente na rua Raimundo Correa. Músicos de vários cantos se reuniam nos fins de semana por aquelas bandas, entre eles, Zé Hemetério, Luiz Sampaio, Gordo Elinaldo, Zé Carlos, Zeca do Cavaco, Francisco Solano. Nos encontros, os talentos foram se revelando. Aos poucos, foi sendo criado um movimento que levaria, logo em seguida, à volta do Tira-Teima.» (Übersetzung PN)

[227] «O garoto vindo de São José de Ribamar, Gordo Elinaldo, surgia como uma grande promessa da música instrumental. O tempo provou que sim. Assumiu o 7 cordas do Tira-Teima. Zeca do Cavaco, que começou a dedilhar violão aos 16 anos e, um pouco mais tarde, interessou-se pelo cavaquinho, foi outra revelação. Zé Carlos, nascido em São Luís, que, na época, tocava e cantava em várias formações musicais da cidade, completou a formação.» (Übersetzung PN)

[228] «Contribuiu para a aglutinação daqueles músicos que tinham, em comum, o gosto pela música e, em especial, pelo choro, o desejo de profissionalizar o grupo e, mais que isso, difundir esse gênero musical para fora do bairro, da cidade e, quiçá, do Estado, o que terminou acontecendo anos mais tarde.» (Übersetzung PN)

> „Die Zeit verging, bis Gordo Elinaldo beschloss, sich auf andere musikalische Wege zu begeben. Damals übernahm Francisco Solano, eine siebensaitige Gitarre. Als Kind hatte er Gitarre gelernt, beeinflusst von seinem Vater, und bewegte sich auch auf den musikalischen Routen von Raimundo Correa.“[229]

Hier sieht man auch, wie und warum der Samba als Choro Cantado innerhalb des Choros Maranhense an Bedeutung gewonnen hat.

> „Die musikalischen Treffen gingen weiter und erweiterten sich auf andere Bereiche, und Liebhaber von Samba und der Choro begannen häufiger in den Rodas zusammen zu sein. Von dort kam das Treffen mit dem Komponisten und Samba-Musiker Leo Capiba und anderen wie Henrique Brasil und Paulino Brasil (Perkussionisten), Musiker, die, obwohl sie nicht als authentische Choristas betrachtet wurden, eine sehr große Affinität zu den Mitgliedern der Gruppe hatten.“[230]

Mit dem Choro-Club von Maranhão war diese Gruppe immer schon stark verbunden und oft personenident.

„Zu diesem Zeitpunkt war ein bedeutender Moment in der Geschichte der Gruppe die Gründung des Clube do Choro do Maranhão im Jahr 2002, der die Mitglieder von Tira-Teima als Gründer und Hauptmitglieder hatte.“[231]

Einen besonderen Aufschwung in der Interpretation des Kontrapunktes wurde wiederum durch Veränderungen der Mitglieder der Gruppe bewirkt.

„Schließlich kam 2015 der Gitarrist Luiz Júnior (7 Saiten) in die Gruppe. Geboren in Teresina, aus einer Musikerfamilie, brachte er auch sein Talent für Musik mit und von Kindheit an lebte er mit Raimundo Correas Rodas de Choro.“[232]

Die Kaufleute Trabulsi und Serra de Almeida verstehen es, sich zu vermarkten und zu organisieren.

> „Zusätzlich zu seinen Mitgliedern war Regional Tira-Teima in der Lage, unzählige MusikerInnen, insbesondere die LiebhaberInnen der Instrumentalmusik, Sambistas und Chorões, für die musikalischen

[229] O tempo foi passando até que Gordo Elinaldo resolveu enveredar por outros caminhos musicais. É quando Francisco Solano, violão 7 cordas, foi assumindo, aos poucos, a titularidade. Ele aprendeu a tocar violão ainda criança, por influência do pai, e também convivia nas rodas musicais da Raimundo Correa. (Übersetzung PN)
[230] Os encontros musicais continuaram acontecendo e ganhado outros espaços na cidade, e os amantes do samba e choro passaram e conviver nas rodas com mais frequência. Daí, surgiu o encontro com o compositor e sambista Leo Capiba e outras pessoas como Henrique Brasil e Paulino Brasil (percussionistas), músicos que, apesar de não serem considerados chorões autênticos, tinham uma afinidade muito grande com os componentes do grupo. Übersetzung PN
[231] Nesta fase, um momento marcante na história do grupo foi a criação do Clube do Choro do Maranhão em 2002, que teve como fundadores e principais incentivadores os integrantes do Tira-Teima. (Übersetzung PN)
[232] Por último, em 2015, chegou ao grupo o violonista Luiz Júnior (7 cordas). Nascido em Teresina, vindo de uma família de músicos, também trouxe no sangue o talento pela música e, desde criança, conviveu com as rodas de choro da Raimundo Correa. (Übersetzung PN)

> Präsentationen bei offiziellen Aktivitäten oder die musikalischen Höhepunkte zu gewinnen, die bei den Treffen mit Freunden stattfinden, nicht selten an den Orten, an denen sich die Gruppe präsentiert. Um diesen Partnern eine Hommage zu erweisen, führte die Gruppe 2013 das Projekt *Amigos do Tira-Teima* durch, als sie unter ihren Gästen große Namen in der Musik von Maranhão hatten. Sie wurden auch zu den Schöpfern und Veranstaltern der Show *Uma Voz, um Sorriso*, im Jahr 2014 zu Ehren des verstorbenen Léo Capiba, und der Show im Jahr 2015, *80 Jahre Serra de Almeida*."[233]

Tira-Teima wurde zum Inbegriff des Choros und musikalischer Veranstaltungen mit höchster Qualität.

> „Es gibt genügend Geschichten, die man erzählen könnte. In den letzten Jahren wurde Tira-Teima eingeladen, an verschiedenen kulturellen und institutionellen Projekten in der Stadt teilzunehmen. Das Festival der Musik von São Luís (2002), Projekt Sinhô – Samba & Choro na Praça (2010), für die Gerechtigkeit des Friedens und des Brotes/TRT Contos e Encantos (2013), die Messe für Wissenschaft und Technologie, Kultur und Tourismus (2015), RicoChoro ComVida (2015), sowie verschiedene Präsentationen zu Stadtjubiläen und Choro-Day-Feiern am 24. April."[234]

So werden und wurden auch Projekte außerhalb der Gruppe gefördert. Auch der Núcleo gehört dazu.

> „Er begleitete auch Cesar Teixeira, Turíbio Santos, João Pedro Borges, Marcelo Bratke, Jerzy Milewski, Paulinho Pedra Azul, Josias Sobrinho, Ignez Perdigão, Fátima Passarinho, Célia Maria, Lena Machado, Danuzio Lima, Serginho da Flauta, Luciana Simões und Alê Muniz, um nur einige zu nennen."[235]

Er werden und wurden viele Aktivitäten gesetzt, die die Bekanntheit des Choros aus Maranhão fördern und ein Bewusstsein für diese Musik schaffen sollen.

„Er repräsentierte Maranhão in kulturellen und nationalen Veranstaltungen wie dem Fenae Music Festival (1998) in João Pessoa, als er das Lied Gente do Choro klassifiziert hatte."[236]

---

[233] «Além de seus integrantes, o Regional Tira-Teima conseguiu reunir ao longo de sua trajetória inúmeros músicos, em especial, os amantes da música instrumental, sambistas e chorões, para as apresentações musicais em atividades oficiais ou nos saraus musicais que acontecem no encontros com amigos, não sendo raras as canjas nos locais onde o grupo se apresenta. Numa forma de homenagear esses parceiros, em 2013, o grupo realizou o projeto *amigos do Tira-Teima*, quando teve, entre seus convidados, para os saraus musicais grandes nomes da música maranhense. Também foi um dos idealizadores e realizadores, em 2014, do show *Uma Voz, um Sorriso* em homenagem ao saudoso Léo Capiba e, em 2015, do show *Serra de Almeida, 80 anos*.» (Übersetzung PN)

[234] «Histórias não faltam para contar. Nos últimos anos, o Tira-Teima foi convidado para participar de vários projetos culturais e institucionais na cidade. I Festival de Música de São Luís (2002), projeto Sinhô – samba & Choro na Praça (2010), show Justiça de Paz e Pão/TRT Contos e Encantos (2013), I Feira da Ciência e Tecnologia (2015), projeto Mais Cultura e Turismo (2015), RicoChoro ComVida (2015), além de diversas apresentações nos aniversários da cidade e comemorações do Dia do Choro, 24 de abril.» (Übersetzung PN)

[235] «Também acompanhou Cesar Teixeira, Turíbio Santos, João Pedro Borges, Marcelo Bratke, Jerzy Milewski, Paulinho Pedra Azul, Josias Sobrinho, Ignez Perdigão, Fátima Passarinho, Célia Maria, Lena Machado, Danuzio Lima, Serginho da Flauta, Luciana Simões e Alê Muniz, entre outros.» (Übersetzung PN)

[236] «Representou o Maranhão em eventos culturais e nacionais como o Festival de Música Fenae (1998) em, João Pessoa, quando classificou a música Gente do Choro.» (Übersetzung PN)

Tira-Teima wird so auch als Begleitmusik für andere Produktionen geschätzt und engagiert.

> „Sie nahm an der Aufnahme der CDs von Sängerin Anna Claudia und Bernardo Serra teil sowie der CD Na Palma da Mão de Serrinha & Cia, und spielte für die Spielfilme Tributo à Zé Hemetério und Das Cinzas à Paixão (1996) Musik ein. Und noch weiter für die Shows Carlinhos Veloz entre Amigos (1996), Quem disse que eu não sou do samba?/ Carlinhos Veloz (2012), Alberto Trabulsi 10 Anos (2008), Cordas e Flautas que Falam com bandolinista pernambucano Marco Cesar e a flautista Valéria Mônica (2013), und vieles mehr.“[237]

6.9 Instrumental Pixinguinha EMEM

Foto: Rose Panet [238]

[237] «Participou da gravação dos CDs da cantora Anna Claudia e Bernardo Serra, bem como do CD Na Palma da Mão de Serrinha & Cia, nas faixas Tributo à Zé Hemetério e Das Cinzas à Paixão (1996). E ainda dos shows Carlinhos Veloz entre Amigos (1996), Quem disse que eu não sou do samba?/ Carlinhos Veloz (2012), Alberto Trabulsi 10 Anos (2008), Cordas e Flautas que Falam com bandolinista pernambucano Marco Cesar e a flautista Valéria Mônica (2013), entre outros.» (Übersetzung PN)

[238] Apesar do clima chuvoso, um bom público prestigiou a apresentação do Instrumental Pixinguinha, ontem (24), no Auditório Itapecuru do Centro Cultural Vale Maranhão (Rua Henrique Leal, 149, Centro) von Ricarte Almeida Santos (Blog) https://zemaribeiro.com.br/2018/02/25/um-sabado-chuvoso-e-choroso/ zuletzt geprüft am 15.3.2019

João Costa Neto (Flöte), Juca do Cavaco, Raimundo Luiz (Bandolim), Domingos Santos (violão sete cordas) und Nonatinho (pandeiro), organisiert von Zezé Alves, aus der Gruppe emeritiert, sind einige Namen der Gruppe Instrumental Pixinguinha, die aus dem EMEM heraus in den 1980er-Jahren gegründet wurde.[239]

Die zweite CD mit Choros aus Maranhão hat folgende Stücke und Besetzung:

Choro Maranhenses mit Instrumental Pixinguinha
Zezé Alves – Flöte
Raimundo Luiz – Mandoline (Bandolim)
Juca do Cavaco – (Cavaquinho)
Domingos Santos, siebensaitige Gitarre
Nonatinho (Nonato Soeiro Oliveira), Pandeiro
Gastmusiker:
Celso Bastos – Altsaxophon und Klarinette
Marcos Martins – Klarinette
Silvano – Posaune
Stücke:
Miritibano
Viajando prá carajás
Tatá
Lembro-me de você assim
Candirú
Elegante
Não se esqueça de mim
Nova república
Um Sorriso
Fresquinho

[239] João Neto (flauta), Juca do Cavaco, Raimundo Luiz (bandolim), Domingos Santos (violão sete cordas) e Nonatinho (pandeiro) tinham, todos, diante de si, o Caderno de partituras – Choros maranhenses, organizado pelo flautista Zezé Alves, membro emérito do grupo, também professor da Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo (EMEM), em cujos corredores o Pixinguinha se formou ainda no final da década de 1980. Aus Ricarte Almeida Santos (Blog)

Choro Maranhense veröffentlicht am 31. Oktober 2006

Im Booklet steht über die Gruppe:

„Statt eine Sammlung von Remakes von klassischen Choros zu spielen, wie es üblich ist, haben die Musiker von Instrumental Pixinguinha einen anderen Weg beschritten.

Vielleicht wäre es einfacher, Brasileirinho, Tico-Tico no Fubá oder Carinhoso zu spielen. Es wäre auch wirtschaftlicher. Aber die Jungs von Instrumental Pixinguinha zogen es vor, die Noten der Choros von Maranhão zu studieren, Werke, die in Gefahr waren, in Vergessenheit zu geraten.

Abgesehen davon, dass dies die erste in Maranhão produzierte Choro-CD ist, was an sich schon von größter Bedeutung ist, stellen diese Choros Maranhenses grundsätzlich das Register und die Vielseitigkeit eines reichen Choro-Materials dar, das in unserem Land produziert wird. Und das ist aufschlussreich.

Veröffentlichung einer Auswahl der reichhaltigen Maranhenses-Choros. Es sind anspruchsvolle Stücke voller Gefühl, die viele Künstler fordern und zeigen, dass unsere Komponisten zweifellos zu den Großen des Landes gehören.

Entwickler sind Choro-Meister wie Nuna Gomes, Zé Hemetério, Raimundo Padilha, Cleômenes Teixeira, Raimundo Amaral und Francisco de Assis – sechs Persönlichkeiten einer musikalisch wenig bekannten Musikgeschichte. Pixinguinha Instrumental hat gerade die Truhe geöffnet, die einen reichen Schatz beherbergt, der von unseren MusikerInnen und WissenschaftlerInnen erforscht werden kann.

Die Debüt-CD enthüllt auch die große interpretative und kreative Kapazität des Pixinguinha Instrumental. Musiker wie Raimundo Luiz (Mandoline), Juca do Cavaco, Zezé Alves (Flöte), Domingos Santos (siebensaitige [Gitarre, Anm.]) und Nonato (Pandeiro) etablieren eine perfekte Harmonie in ihren Ausführungen. Diese Reife ist nur dank der mehr als zwanzig Jahre intensiver Chorística-Erfahrung möglich.

Diese Voraussetzung gibt ihnen auch die Autorität, große Choros, wie den sentimentalen Miritibano (siebensaitige [Gitarre, Anm.]) Domingos Santos zu komponieren; oder den fröhlichen Candirú des Flötisten Zezé Alves in Zusammenarbeit mit Omar Cutrim; den schönen Choro Elegante von Prof. Raimundo Luíz; oder sogar den Chorinho Lembro-me de você assim, eine Komposition von Juca do Cavaco als posthumen Tribut an seinen Schwiegervater Raimundo Sousa.

Die CD Choros Maranhenses erscheint als eine spannende Neuheit in der dürren Landschaft der Instrumentalmusik, durch die Tatsache, dass sie die erste hier [in Maranhão, Anm. PN] produzierte Choro-CD ist. Und der Choro als Instrumentalsprache hat Einfluss auf die in Maranhão produzierte Musik. Es hat in der Gegenwart schon viele den Schöpfungen unserer großen populären Komponisten wie Chico Maranhão, Cesar Teixeira, Josiah Sobrinho, Antonio Vieira, Lopes Bogéa, Christovão Alô Brasil, Bibi Silva, Joãozinho Ribeiro und vieler anderer gegeben.

Ich denke, Pixinguinha ist stolz auf den Namen, den er dieser Gruppe verliehen hat.

Gewidmet Ricarte Almeida Santos – Soziologe und Rundfunkveranstalter, Produzent und Moderator des Programms Chorinhos e Chorões des Radiosenders der Universität FM. Gründungsmitglied des Clube do Choro Maranhão.“[240]

6.10 Daniel Lemos Cerqueira

Er ist Professor an der UFMA und lehrt dort Musikpädagogik. Er sieht sich als (Ethno-)Musikologe, Pianist und Didaktiker. Durch seine Wirkungsstätte, sein Instrument und die Forschung interessieren ihn besonders die Sammlungen der Klavierliteratur in São Luís.

[240] “O Choro maranhense revelado
Ao invés de reproduzir uma coletânea de regravações de clássicos do Choro, como é muito comum se fazer por al, o bambas do Instrumental Pixinguinha trilharam outro caminho.
Talvez fosse mais fácil fazer releituras de Brasileirinho, Tico-Tico no Fubá ou Carinhoso. Seria talvez até mais comercial. Mas a rapaziada do Instrumental Pixinguinha preferiu se debruçar sobre partituras que guardavam as criações dos chorões maranhenses, obras que corriam o risco de continuar desconhecidas do público.
Além de ser o primeiro disco de choro produzido no Maranhão, o que, por si só, já é algo da maior importância, este Choros Maranhenses é, fundamentalmente, o registro e a difusão de um rico material chorístico produzido em nossa terra. E isso é revelador.
Revelador de uma seleção de choros maranhenses ricamente elaborados. São peças sofisticadas, cheias de sentimento, que exigem muito dos executantes, mostrando que nossos compositores podem figurar sem dúvida nenhuma entre os grandes do país.
Revelador de mestres do Choro como Nuna Gomes, Zé Hemetério, Raimundo Padilha, Cleômenes Teixeira, Raimundo Amaral e Francisco de Assis -o Six, personagens de uma história musical ainda pouco conhecida. O Instrumental Pixinguinha apenas destampou o baú, que abriga um rico tesouro pronto para ser explorado por nossos músicos e pesquisadores.
Este CD de estréia [sic!] é revelador também da grande capacidade interpretativa e criativa do Instrumental Pixinguinha. Instrumentistas como Raimundo Luiz (bandolim), Juca do Cavaco, Zezé Alves (flauta), Domingos Santos (sete cordas) e Nonato (pandeiro) estabelecem perfeita sintonia em suas execuções. Maturidade só possível graças aos mais de vinte anos de uma vivência chorística intensa.
Condição que lhes confere também autoridade para compor grandes choros, como o sentimental Miritibano, do sete cordas Domingos Santos; ou o alegre Candiru, do Flautista Zezé Alves em parceria com Omar Cutrim; o belíssimo choro Elegante, do Prof. Raimundo Luíz; ou ainda o chorinho Lembro-me de você assim, composição de Juca do Cavaco em homenagem póstuma ao sogro (Raimundo Sousa).
Choros Maranhenses, o CD, surge como uma animadora novidade no árido cenário da música instrumental, por ser de fato o primeiro disco de Choro produzido por aqui. E por assumir, enfaticamente, o Choro, enquanto linguagem instrumental e influência sobre a música produzida no Maranhão. Algo já há muito presente nas criações dos nossos grandes compositores populares, como Chico Maranhão, César Teixeira, Josias Sobrinho, Antônio Vieira, Lopes Bogéa, Cristovão [sic!] Alô Brasil, Bibi Silva, Joãozinho Ribeiro e tantos outros.
Acho que Pixinguinha está orgulhoso do nome que emprestou a esse grupo.
por RICARTE ALMEIDA SANTOS - sociólogo e radialista, produtor e apresentador programa Chorinhos e Chorões da radio Universidade FM. Membro fundador do Clube do Choro do Maranhão.» Übersetzung Peter Ninaus aus dem Booklet Choro Maranhenses 2006

6.11 Sonstige Personen, Auflistung

Personen, die nicht in der Chorografia vorkommen, aber repräsentativ von Bedeutung sind.

Oswaldo Abreu: EMEM, Núcleo, Chorista

Cleyton Canhoto, EMEM, Núcleo, Chorista

Paulo De Araújo da Silva

Ricardo Mendes *Sax*, Militärmusiker Jazz, Bigband, Choro

Gabriela Flor, UFMA, Choro, Tanz, Perkussion

Personen, die in der Chorografia vorkommen:

Nonatinho (Nonato), João Costa Neto, Paulo Trabulsi, Zezé Alves, Joaquim Santos, Monteiro Jr., Maestro Nonato, Paulinho Oliveira, Wendell de la Salles, Celson Mendes, José Luís Santos, Márcio Guimarães, Marcelo Moreira, Hermelino Souza, Giovani Cavalcanti, Carbrasa, Danuzio Lima, César Jansen, Lee Fan, Chiquinho França, Henrique Cardoso, Adelino Valente, Os Irmãos Gomes, Luiz Cláudio, Rafael Guterres, Juca do Cavaco, Léo Capiba, João Soeiro, Domingos Santos, Vandico, João Eudes, Ignez Perdigão, Osmarzinho, Wendell Cosme, Zé Carlos, Gordo Elinaldo, Wanderson, Turíbio Santos, Raimundo Luiz, Ronaldo Rodrigues, Arlindo Carvalho, Luiz Jr., Zeca do Cavaco, Rui Mário, Osmar do Trombone, Francisco Solano, Ubiratan Sousa, Robertinho Chinês, João Pedro Borges, Biné do Banjo, Agnaldo Sete Cordas, Serra de Almeida.

Ein interessanter Fakt ist, dass sich unter all diesen Namen nur eine Frau befindet.

Die angeführten Personen haben sehr unterschiedliche Standpunkte und Interpretationen über Choro und Choro Maranhense. Ihre Herkunft beziehungsweise Tradition ist sehr unterschiedlich. Was alle gemeinsam haben, ist, dass sie sich dieser lokalen Tradition widmen. Für die einen ist es ein Teil ihres Berufs als MusikerIn oder MusiklehrerIn, und für die anderen ist es ein Teil ihrer Tradition ohne wirtschaftliches Interesse. Der finanzielle Aspekt ist natürlich nicht unerheblich, wenn es um professionelles Interesse geht. Aus diesem Grund wird auch die regionale Bedeutung hervorgehoben, wenn Fördermittel aus den Töpfen der Städte oder des Bundesstaates kommen.

7. Zusammenfassung der Ergebnisse

Choro Maranhense soll als Teil der Música Nordestina betrachtet werden. Als Drehscheibe des Handels, Exports und durch Stationierungen US-amerikanischer Luftwaffe war der Nordosten Brasiliens immer stärker dem Ausland geöffnet als dem Süden Brasiliens. (Livingston-Isenhour 2005: 110) Aus dieser Sicht hat und hatte Maranhão andere Einflüsse als der Südosten Brasiliens. Dies findet sich in den Traditionen und auch in der Musik wieder. Wie in den Analysen immer wieder sichtbar wird, sind Elemente der *música nordestina* allgegenwärtig. Die Einflüsse des Forrós, Baiãos, Bumba-meu-Boi und des Hinterlandes (*interior*) lassen sich gut in der Rhythmik, Instrumentation und Melodik ablesen. Die teils familiären Traditionen haben sich mehr oder weniger unabhängig von anderen, vergleichbaren musikalischen Choro-Praktiken entwickelt. Eine völlige Parallelentwicklung kann ausgeschlossen werden, weil es in der Geschichte einen gegenseitigen Austausch gegeben hat und auch die junge Generation einen solchen Austausch sucht und sich über Reisen oder elektronische Medien inspirieren lässt. Der starke Maranhão-Bezug findet sich dennoch auch in dieser neuen Generation, auch wenn die nationalen Choros teils ausschließlich gespielt werden. Was in diesem Fall dennoch bleibt, ist die für Maranhão typische Besetzung und Instrumentierung. Fast alle Chorogruppen in São Luís haben gemeinsam, dass sie nicht ausschließlich Choro spielen, sondern auch je nach Jahreszeit Bumba-meu-Boi, Karneval und anderes im Repertoire haben. Manche der Choro-MusikerInnen spielen nebenbei klassische Musik, Jazz, Samba, Tambour, evangelikale geistliche Musik oder auch Reggae, der in São Luís eine besondere Bedeutung hat. In der jüngeren Generation sind die parallele Beschäftigung mit Choro und einer anderen Musikrichtung ein persönliches Merkmal und die Öffnung zu lukrativen Auftrittsmöglichkeiten außerhalb des Choros ein finanzielles Muss, wenn man zumindest teilweise von Musik leben möchte. Von einer dauerhaften lokalen, familiären Tradition kann man in São Luís ausgehen, obwohl die jüngere Generation diesen Choro über diverse Medien für sich neu entdeckt hat oder an der Escola de Música (EMEM) als Kurs erlernt. So ist diese familiäre Tradition hauptsächlicher Träger und Förderer des Choros Maranhense, aber auch die Bestrebungen seitens der EMEM versuchen ganz gezielt, die lokalen Traditionen und Kompositionen einer breiteren Bevölkerungsschicht näherzubringen.

Die Forschung über die Musik in Maranhão versucht, dieses lokale Bewusstsein zu aktivieren und den Leistungen der MusikerInnen und KomponistInnen in der Bevölkerung und Politik einer größeren Wertschätzung zu verleihen. Daniel Cerqueira hat sich als Professor an der Bundesuniversität in Maranhão (UFMA) diesem Ziel verschrieben. In seinen Vorträgen sagt er

auch, dass in der brasilianischen Propaganda Samba zur musikalischen Identität Brasiliens hätte werden sollen. Der Nordosten blieb seinen Traditionen treu, und der Süden erfüllt mit Oktoberfesten auch nicht ganz diese Idee. Es scheint so, als ob Choro, der als Träger der europäischen Ballmusik vermischt mit afrikanischen (und indigenen) Elementen gilt, ein guter Kompromiss zu Samba war (Cerqueira 2016C). So geben solche Aussagen auch ein Bild von der inneren Zerrissenheit Brasiliens, die sich nicht nur wirtschaftlich und politisch manifestiert, sondern auch in der Musik zu finden ist.

Unter den MusikerInnen ist umstritten, wo Choro hingehört, ob er nun eher zur Klassik gehört oder doch zur *música popular*. In der Praxis befindet sich Choro oft an der Grenze zu anderen Genres. Da er, wie Nonato Soeiro Oliveira sagt, mit jeder anderen Musikart kombinierbar ist, kann er immer wieder als Samba Choro oder in anderen Stilen angetroffen werden. Auch im Choro-Club werden viele verschiedene Stile und Genres gepflegt. Hier verwundert es dann nicht, dass das Akkordeon einen Choro wie einen Forró interpretiert, eine Triangel das Pandeiro substituiert oder Stücke und Lieder aus anderen Traditionen erklingen. Alles ist *música*, und wenn sich ein Abend vom offiziellen Anlass zum inoffiziellen gemeinsamen Musizieren wandelt, zählt das Miteinander mehr als das Repertoire.

In der jüngeren Praxis in Maranhão wurde es üblich, dass die Stücke nach Leadsheets gespielt werden. Nach dem Vorbild aus Rio hat Zezé Alves (Alves 2012) ein Spielheft mit Choros aus Maranhão herausgegeben. Die Feststellung von Livingston-Isenhour trifft auch auf die Spielpraxis in Maranhão zu, dass niemand erwartet, dass diese Noten eingehalten werden, dass Wiederholungen gemacht werden, dass der vorgeschlagene Teil zur Improvisation verwendet wird oder dass nicht ein völlig anderer Teil hinzugefügt wird. Das gleiche gilt auch für die Begleitung und die Akkorde. Die MusikerInnen, die die Melodie spielen, bringen immer ihre persönliche Rhythmik und Ornamentik ein. In einer nichtorganisierten *Roda de Choro* können auch ganze Stücke improvisiert werden. Die Improvisation ist einfach, meist eine verzierte Form der Melodie oder ein Experimentieren mit musikalischen Motiven. Improvisieren darf jedes Melodieinstrument, Begleitinstrument und das Pandeiro. Die erweiterte Perkussion improvisiert in der Regel nicht.

Über die Begleitung des Choros Maranhense sagte mit Joaquim Santos[241] in einem Gespräch, dass sich vor allem in der Spielweise des Cavaquinhos und der begleitenden Gitarren der Choro von Rio vom Choro in Maranhão unterscheidet. In São Luís kann man oft Besetzungen finden, die das

[241] siehe Personen, Interview

Cavaquinho generell statt der Mandoline einsetzen. Genauso findet man das Cavaquinho durch ein Banjo ersetzt. Die vorherrschenden Rhythmen beziehungsweise Sotaques[242] des Choros Maranhense sind Choro-Spielarten und -Varianten beziehungsweise Mischformen: *Samba-Choro* oder *Choro-sambado* zu dem auch die gesungene Form gehört, *Choro-Lelê* und andere Mischformen wie Choro plus Frevo. Der Walzer ist wohl vorhanden, hat aber keine große Bedeutung und auch keine rhythmischen Besonderheiten. Er wird sehr selten gespielt. Daneben gibt es aber auch andere Rhythmusinstrumente in der Spielpraxis des Choros in Maranhão. Diese rhythmische Erweiterung geschieht mittels der typischen Instrumente des Nordostens.

Da in Maranhão oft Gruppen, die auch andere Musikarten spielen, zum Choro Maranhense zählen, verwenden diese oft eine Forró-Besetzung, die typisch für die Musik des Nordostens ist.

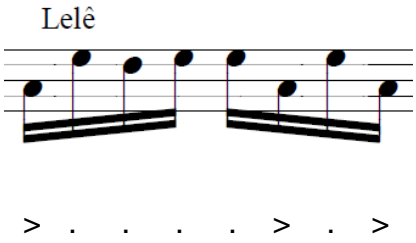


Abb.: Lelê-Schlag, Notation nach Nonato Soeiro Oliveira (Nonatinho), Grafik PN

Eine besondere Form innerhalb des Choros Maranhense ist im Stück Candirú zu finden. Der verwendete Lelê entfernt sich etwas vom Baião durch seine rhythmische Verschiebung. Eine Überlappung ist dennoch möglich.

Lelê > . . . . > . >

Baião > . . > > . . .

Der Baião-Schlag wird wie der Choro-Schlag ausgeführt, nur wird die zweite Vierergruppe gegen die erste Gruppe ausgetauscht. Dadurch ergeben sich im Choro Maranhense neue Schwerpunkte und formen so die Melodiegestaltung. So können Lelê (1, 6, 8) und Baião (1, 4, 5) miteinander kombiniert werden und ergeben einen neuen Rhythmus (1, 4, 5, 6, 8).

[242] Der hier verwendete Begriff *Akzent* versteht sich als Übersetzung des Begriffes *Sotaque* aus dem Portugiesischen. Akzent wird hier und in allen folgenden Teilen als Betonung beziehungsweise als Klangfarbenänderung verstanden. Diese Erklärung ist notwendig, weil Sotaque den Begriff Rhythmus, Akzent und Schlagtechnik erschließen kann. Für das Verständnis des Spiels der Rhythmusinstrumente reicht die Vorstellung einer mehrschichtigen Akzentmatrix.

Ein soziales Phänomen, das im Zusammenhang mit der Entstehung von Choro in Rio zusammenhängt, analysiert Livingston-Isenhour (Livingston-Isenhour 2005: 64): dass es eine Bevölkerungsbewegung vom Nordosten nach Rio gegeben hat. Diese (noch immer anhaltende) Situation ist durch klimatische Verschlechterungen und wirtschaftliche Gründe verursacht. Diese Strukturen lassen darauf schließen, warum die Musik in Rio und hier speziell der Choro eher vom Norden beeinflusst wurden als umgekehrt, sowie die Tatsache, dass die musikalische Entwicklung in São Luís nur von Paris durch die bürgerliche Schicht (Vorlesung über die Musikgeschichte von Maranhão von Cerqueira) beeinflusst wurde und weniger vom Rest von Brasilien. Später war dieser Einfluss durch die US-amerikanische Präsenz auch stärker als vom Süden.

Trotz diesen innerbrasilianischen Diskurs über die Entstehung des Choros und seiner ersten Zentren in Brasilien konnte im Rahmen in dieser Untersuchung (Feldforschung 2017) der Choro-Tradition in Maranhão beziehungsweise in São Luís eine spezielle Form des Choros als lokale Varietät identifiziert werden. Choro, im Speziellen in Maranhão, ist von der Pluralität der Musik- und Tanztraditionen in seinem Umfeld geprägt und beeinflusst. In dieser regionalen Musizierpraxis gibt es kaum bis gar keine professionellen Choro-SpezialistInnen. Das wirtschaftliche Umfeld verlangt von den BerufsmusikerInnen, meist der neuen Generation, sich dieser musikalischen Pluralität anzupassen und den Wünschen der KundInnen zu entsprechen. Choro in Reinform gibt es als marktfremde Haus- oder Privatmusik oder als nicht öffentlich zugängliche Veranstaltungen für einen erlesenen Kreis von LiebhaberInnen dieser Musik. Der Begriff *sentimental* wird mit dem brasilianischen-portugiesischen Wort *saudades*, was eigentlich „Sehnsüchte“ bedeutet, gleichgesetzt. Aber es trifft die Beschreibung der Aufgabe, welche Gefühle Choro bei seinen ZuhörerInnen erwecken will und soll: tiefe Emotionen, aktives Zuhören oder aktives Mitspielen. Choro füllt die Nische zwischen brasilianischer Popularmusik (*música popular brasileira*) und traditioneller folkloristischer Musik (*música folclórica brasileira*).

Die Choro-Tradition in Maranhão besitzt ein typisches Repertoire, eine vom Nordosten geprägte Besetzung, eine Interpretation mit vielen Personalstilen, aber vor allem seine regionalen Akzente und Rhythmen. Choro Maranhense unterliegt einem ständigen Wandel, der von den Personalstilen der Choristas geprägt ist. Auch wenn sich diese Choro-Tradition verändert oder vielleicht langfristig zu etwas Neuem wird, ist Choro Maranhense ein wesentlicher Bestandteil des musikalischen Reichtums der Region. Der Choro in der Hauptstadt São Luís hat noch das stärkste Gewicht und eine funktionierende Organisation durch den Choro-Club und das Radioprogramm von Ricarte Almeida Santos. Durch das Übergewicht der Folklore aufgrund von Fördermaßnahmen ist der Choro Maranhense, der diese Elemente imitiert, zu einem

Randphänomen geworden. Er hat nicht den Anspruch, alleiniger Träger dieser Rhythmik zu sein, aber er spiegelt die schönen Gärten, wunderbaren Innenhöfe, die ruhige Seite, die Pluralität und die Wehmütigkeit der Schönheit Maranhãos mit seiner langen Geschichte und Tradition wider. So ist diese Choro-Tradition eine lebendige Seite der vielen Musikgenres der Stadt São Luís und schmückt diese wie die Azulejos in akustischer Form, im gleichen Charakter der Vergänglichkeit und Wandelbarkeit.

Choro Maranhense beschreibt regionaltypische Stimmungen, Orte und Ereignisse und hat damit eine spezielle Bedeutung für die regionale Bevölkerung. *Saudades de Tororoma* von Osmar Furtado erweckt mit seinem Titel Erinnerungen, Kindheitserinnerungen, das Baden am Fluss Tororoma. Auch wenn der Name Maranhão wahrscheinlich eine Ableitung aus Lokalsprachen ist und so viel wie „wildes Wasser" bedeutet, ist die Seele des Landes, metaphorisch gesprochen, weit wie der Sertão und bunt wie seine Leute.

Die folgende Tabelle zeigt die Forschung und seine Bereiche in tabellarischer Form. Es werden hier wichtige Stichworte dargestellt, die die Ergebnisse repräsentieren.

Maranhão				
Brasilien	Nordosten			
Choro				
schwer fassbarer Begriff				
Genre/Identität	Besetzung	Stil	Rhythmus	Impression wie bei Villa-Lobos
Methoden				
explorativ	teilnehmende Beobachtung	wenige passive Beobachtungen	Notensammlung	
musikalische Diversität in São Luís				
Choro zwischen anderen Musikarten				
Bumba-meu-Boi	Tambor de Crioula	Samba	Reggae	sonstige MPB

Choro				
	São Luís	***Rio de Janeiro***		
Eigenschaften	ähnlich auf den ersten Blick			
Form	immer wieder Erweiterungen	standardisiert		
Melodie	Einflüsse aus der Folklore	eher „klassisch“[243]		
Begleitung	Cavaquinho individueller Einflüsse des Baião und Samba	mit dem Pandeiro gekoppelt		
Bass	immer wieder Matraca Rhythmen	Kontrapunkt nach Pixinguinha		
Rhythmus	Choro Maranhense	Choro		
	Choro cantado	Choro-sambado		
	Choro Mischformen			
	Choro Walzer			
		Polca Brasileira		
		Maxixe		
		Schottisch, Xote		
		Tango Brasileiro		
Aufführungsorte				
Roda	traditionell und spontan, Familienmusik	organisierte Rodas		
Bühne	konzertant	konzertant		
Restaurant	oft vermischt mit Bossa Nova oder Samba	wie eine organisierte Roda		
Aufnahmen	sehr wenige	archivfüllend		

Choro Maranhense lässt sich auch anhand seiner Merkmale charakterisieren. Die folgende Grafik zeigt die wichtigsten dieser Merkmale, die für den Choro in Maranhão typisch sind.

[243] In der Tradition des alten Choros

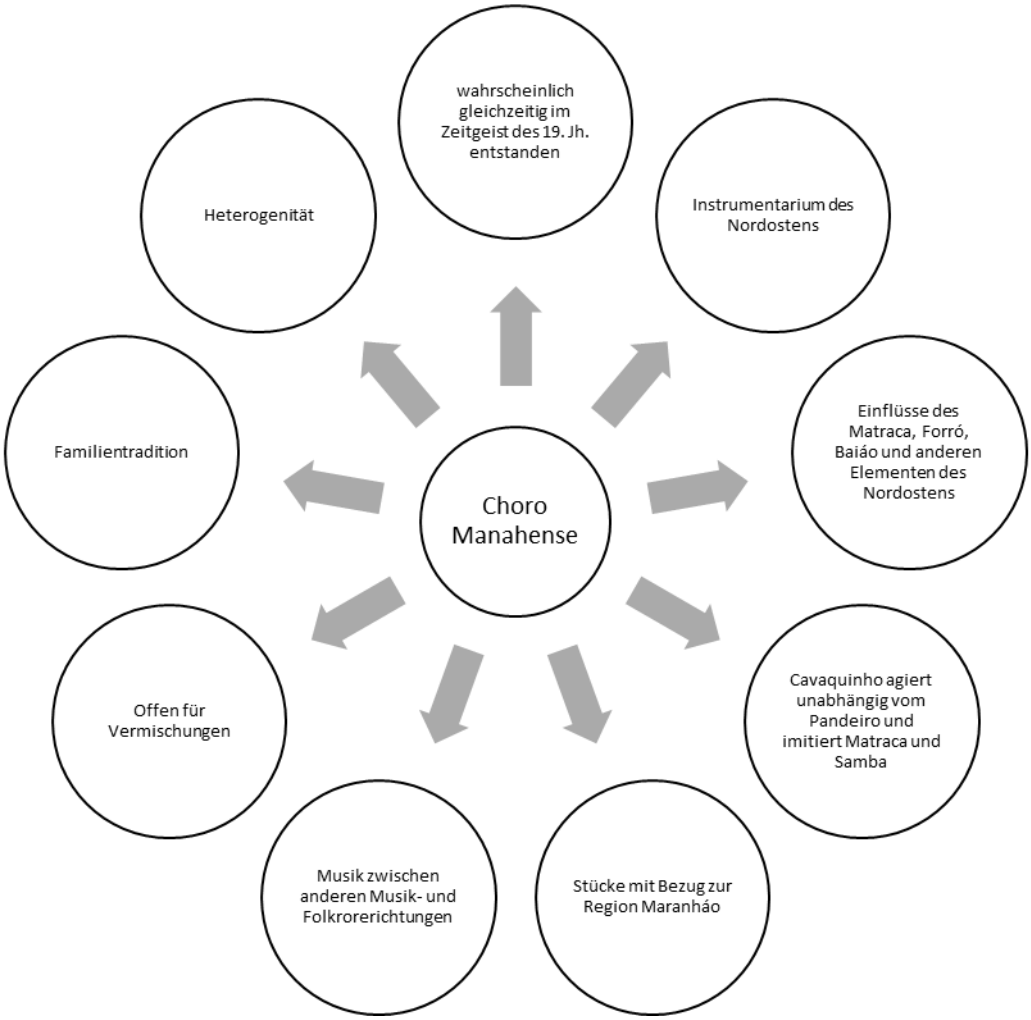

Choro Manahense
wahrscheinlich gleichzeitig im Zeitgeist des 19. Jh. entstanden
Instrumentarium des Nordostens
Einflüsse des Matraca, Forró, Baiáo und anderen Elementen des Nordostens
Cavaquinho agiert unabhängig vom Pandeiro und imitiert Matraca und Samba
Stücke mit Bezug zur Region Maranháo
Musik zwischen anderen Musik- und Folkrorerichtungen
Offen für Vermischungen
Familientradition
Heterogenität

Abb.: PN adaptierte Genre-Regeln nach Fabbri Rio/Südosten und Maranhão

In dieser Grafik wird der Choro aus Rio dem Choro Maranhense, angelehnt an Fabbri, gegenübergestellt. Choro aus Rio und Choro Maranhense haben sehr viele Ähnlichkeiten, aber im Detail finden sich markante Unterschiede.

Die Modelle der Patchworkidentität Heiner Keupps und der Genre-Regeln Franco Fabbris können in adaptierter Form helfen, um den Begriff Choro Maranhense deutlicher darzustellen. Die Bezeichnung *Choro Maranhense* wird von den Choristas in São Luís selber gebraucht. Die Parallelen zur Choro-Tradition in den südlicheren Zentren ist den Akteuren bewusst, darum verwenden sie auch dieselben Leitfiguren wie Pixinguinha oder auch die nationalen Choros. Dass es einen Unterschied zu diesen anderen Formen gibt, wird mit dem Zusatz *Maranhense* verdeutlicht. Dahinter verstecken sich auch ökonomische Überlegungen, denn als regionale Musikart kann man auch regionale Fördermaßnahmen für sich beanspruchen. Der Anstoß für dieses Bewusstsein hängt wahrscheinlich auch mit der Erklärung der Altstadt von São Luís zum UNESCO-Weltkulturerbe zusammen. Das Alltägliche wird zum Besonderen. Die Sammeltätigkeit Zezé Alves' von Choros aus Maranhão fällt nämlich auch in diese Zeit.

So ist Choro Maranhense ein gutes Beispiel für das Entstehen eines Bewusstseins durch (politische) Impulse von außen.

7.1 Ausblick: offene Fragen und weitere Forschungen

Für weitere Forschungen gibt es noch viel Arbeit mit der Bearbeitung und Auswertung der Notenbestände in allen Archiven. Darüber hinaus gibt es wahrscheinlich viele Tondokumente von und über MusikerInnen und deren Familien, die eine Chronologie des Choros in Maranhão dokumentieren würden.

Ein spezieller Aspekt, der sich im Lauf meiner Arbeit ergab, bezieht sich auf die Improvisation während eines Stückes und den Personalstil und auch weiterführend auf die Entstehung von neuen Stücken aus einer Improvisation. Eine solche Improvisationsanalyse würde Aufschlüsse über die Änderungen der Spielpraxis geben.

Eine systematische Untersuchung aller Chorogruppen in Maranhão sollte als Langzeitstudie mit einer größeren Anzahl an ForscherInnen durchgeführt werden. Da die meisten MusikerInnen aus der *Ilha* (Großraum Maranhão) kommen, kann mit einer solchen Studie auch die Tradition der

kleineren Orte erforscht werden. Dies würde das Bild der Traditionen, die von den lokalen Anthropologen untersucht werden, komplettieren.

Als kooperatives Ziel sollte auch die Geschichte der Musik von Maranhão holistisch aufgearbeitet und der *Choro Maranhense* als Mosaikteil eingefügt werden.

7.2 Weitere Forschungen am Acervo Público do Estado do Maranhão – Landesarchiv von Maranhão

Choro ist nicht gleich Choro. In jeder Epoche durchlebt Choro Veränderungen. Die Transformationen zeigen auch, dass diese Musiktradition eine lebendige ist. Das Repertoire, die MusikerInnen, die Spielorte und die Stücke unterliegen einem gewissen Zeitgeist. Dies in die vorliegende Arbeit einzubauen, hätte den Rahmen gesprengt. Die Bearbeitung der Noten, aber auch die Klärung der Besitz- und Verwertungsrechte machen eine Forschung schwierig. Daniel Cerqueira[244] und João Costa Neto[245] sind hier sehr engagiert und motiviert. Sie versuchen, den historischen Aspekt dieser Musik zu erforschen.

Im Rahmen meiner Recherchen 2017 war ich am 22. Februar[246] mit João Costa Neto im Acervo João Mohana[247]. Dies ist ein Fundus für Musik aus der Region und der Epoche des 19. und 20. Jahrhunderts. Ich wurde dort mit der Benutzungsordnung vertraut gemacht. Für Forschungen im Archiv benötigt man nur eine einmalige Registrierung. Sehr ungewöhnlich erschien die Kleidungsvorschrift: lange Hose, Gummihandschuhe und Staubmaske. Es gibt dort nur improvisierte Halterungen, damit man abschreiben oder fotografieren kann. Ein Kopiergerät gibt es nicht, die Räume sind fast offen, nicht klimatisiert und bieten keinen Schutz vor den klimatischen Bedingungen bzw. der Luftfeuchtigkeit. Dieses Archiv aufzuarbeiten, ist eine Herausforderung und ein Wettrennen mit der Zeit. Die Verwendung von Gummihandschuhen halte ich für problematisch, die Verwendung von Masken als Nies-, Atem- und Schweißschutz hingegen für übertrieben. Das Archiv gehört dem Bundesstaat Maranhão.

[244] Siehe Personenteil
[245] Siehe Personenteil
[246] Aus dem Bericht vom 22.2.2017
[247] Teil des Landesarchivs von Maranhão

Ein Besuch des Archivs ohne Vorbereitungen ist sehr schwierig. Nach mehreren Wochen Materialsammlung im Feld stand am 14.04.2017 der Besuch des Acervo Mohana auf dem Programm, damit ich diese Materialien auf Übereinstimmungen mit der historischen Sammlung prüfen konnte. Das Verzeichnis der Sammlung Mohana ist nicht musikwissenschaftlich angeordnet. Viele Einteilungen wurden ohne vorhergehende Analyse gemacht. Dies ist auf die mehrdeutige Definition des Begriffs Choro zurückzuführen, der ein Stück, eine Besetzung oder verwandte Rhythmen beschreiben kann. Als das älteste Stück der Kategorie Choro in Brasilien gilt *Gaúcho* von Francisca Gonzaga. Dieses Stück wurde für Klavier komponiert und ist heute ein typischer Choro, der auch in São Luís gespielt wird: Ein Choro, gespielt nicht am Klavier, sondern mit einer Chorogruppe, der Rhythmus ein *Maxixe* und im Archiv unter Cateretê. So ein Stück, wenn es von einer Blaskapelle gespielt wird, kann durchaus als Marschmusik verwendet oder verwechselt werden, aber dann ist dieser in der Kategorie *Dobrado* zu finden. *Marcha* ist nämlich meist die Kategorie für Trauermusik. So ist in der historischen Form mit nicht eindeutigen Einteilungen zu rechnen, aber in der gegenwärtigen gibt es diese Unschärfen wiederum zu anderen Musikstilen. Personell gibt es hier kaum Möglichkeiten, die vorhandenen Materialien umfassend aufzuarbeiten. Das Forschen wird auch zum Wettlauf gegen die Zeit, denn Schadinsekten zerfressen die Partituren, die Luftfeuchtigkeit schädigt die Dokumente oder, wie der Brand im Stadtarchiv von São Luis 2018 gezeigt hat, können sämtliche Bestände schnell unwiederbringlich zerstört sein. Aber es soll noch mehr Archive geben, die aufzuspüren und zu durchforsten eine spezielle musikwissenschaftliche Herausforderung darstellt.

Die Arbeiten im Archiv zeigen, dass es genug Material gäbe, um das Thema historisch zu bearbeiten.[248]

Am 31.03. wurden bei Arbeiten im Archiv eine Sammlung von über 80 Autografen von Sebastião Pinto von mir lokalisiert. Die Noten sind in einem sehr schlechten Zustand und wurden deswegen auch schwer zugänglich gemacht. Bei diesen Stücken handelt es sich um die verschollenen Choro-Kompositionen dieses wichtigen Komponisten in São Luís.

[248] Forschungstagebuch vom 15.03.: Sichtungen vom Acervo sind in einem Buch und Liste dokumentiert. 266 Seiten Notenblätter wurden fotografiert. [im Anhang]

8. Quellenverzeichnis

ALVES COSTA, José (Zezé)
2012 *Choros Maranhenses. Caderno de Partituras*. São Luís.

ARAGÃO, Pedro

2013 *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. Rio de Janeiro, RJ: Folha Seca.

ARAÚJO, Severino u.a.
2008 *Classics of the Brazilian Choro*. 1st edition. Sâo Paulo, Brasil: Global Choro Music (Classics of the Brazilian choro : You are the soloist! Clássicos do choro brasiliero : Você é o solista!).

AZEVÊDO, Bruno

2014 Em ritmo de seresta. Música brega e choperias no Maranhão. São Luís: EDUFMA.

CARRILHO, Mauricio (Hg.)
2009 Cadernos de choro, Band 1, 2. Edition. Inclusive CD. Rio de Janeiro: Acari Records. ISBN 978-85-88657-03-8 CDD: 782.42164 CDU: 78(81)

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de
2004 (^{2}2009) *A Música No Maranhão Imperial. Um Estudo Sobre O Compositor Leocádio Rayol Baseado Em Dois Manuscritos Do Inventário Joao Mohana.* In: Em Pauta, Porto Alegre, V. 15, N. 25, Julho A Dezembro 2004. ISSN 0103-7420 (2009): UFRGS
2010 Músicas e músicos em São Luís. Subsídios para uma história da música no Maranhão. Teresina, PI: EDUFPI.

CAZES, Henrique
1999 *Choro. Do quintal ao Municipal*. 2. ed. São Paulo, SP: Editora 34 (Coleção Ouvido musical).

CERBONCINI FERNANDES, Dmitri
2012 "*Os maestros do verbo: a constituição da legalidade interna da música popular urbana brasileira The maestros of the word: the establishment of the internal legality in the Brazilian urban popular music*." In: *Sociologias, 01 December 2012, Vol.14(31), pp.270-299*, S. 270.

CERQUEIRA, Daniel Lemos
2016a *História da Música no Maranhão Colonial*, São Luís, Skriptum

2016b *História da Música no Maranhão Imperial*, São Luís, Skriptum

CERQUEIRA, Daniel Lemos/ COSTA NETO, Joao Raimundo
2016 *História da Música no Maranhão Republicano*, São Luís, Skriptum

COSTA NETO, Raimundo João Matos
2013 *Um Panorama Histórico-Cultural Sobre Vida E Obra De Compositores De Choro Da Baixada Maranhense: breve análise musical de obras já editadas.* Online verfügbar unter musica.ufma.br/ens/tcc/19_costaneto.pdf, Dissertation zuletzt geprüft am 25.02.2018

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

2008 *Joaquim Callado, o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

FEITOSA, José Cordeiro
Atlas Escolar Maranhão - Espaço Geo-histórico e cultural. Hg. v. Grafset. Online verfügbar unter https://suapesquisa.com/estadosbrasileiros/estado_maranhao.htm, zuletzt geprüft am 18.07.2018.

FIGUEIRÊDO, José
2003 *Folclore do Maranhão. Um guarnecer para todos*. São Luís, MA: SENAC Maranhão.

KEUPP, Heiner
2005 *Patchworkidentität - riskante Chancen bei prekären Ressourcen*. IPP, Institut für Praxisforschung und Projektberatung München, zuletzt geprüft am 31.07.2019 http://www.ipp-muenchen.de/texte/keupp_dortmund.pdf

LARA, Ivaldo Gadelha de, Filho/ SILVA Gabriela Tunes Da/ FREIRE Ricardo Dourado
2011 Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking The Roda de Choro musical and social analysis based on John Blacking's concept of musical order. In: *Per Musi, 01 June 2011(23), pp.148–161*, S. 148.

JANSEN, Justo Ferreira
1901 *Fragmentos para a chorographia do Maranhão*. Maranhão. Buch verschollen

FLACH Leonardo/ ANTONELLO Claudia Simone
2011 *Improvisation and Learning Processes in Organizations: a metaphor applying the Brazilian rhythm choro [Improvisação e Processos de Aprendizagem nas Organizações: uma metáfora a partir do ritmo Brasileiro Choro].* In: *Organizações & Sociedade, 01 December 2011, Vol. 18 (59), pp.681–699*, S. 681.

LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas
2005 *Choro. A social history of a Brazilian popular music*. Bloomington: Indiana University Press (Profiles in popular music).

MILLER, Richard
2011 *African Rhythms in Brazilian Popular Music: Tango Brasileiro, Maxixe and Choro.* In: *Luso-Brazilian Review, 2011, Vol. 48 (1), pp.6–35*, S. 6.

MUSEU DO FOLCLORE CENTRO NACIONAL DE FOCLORE E CULTURA POPULAR (Hg.)
2017 *Lelê (dança)* parte alfabética. Online verfügbar unter http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001749.htm, zuletzt aktualisiert am 07.12.2017, zuletzt geprüft am 14.11.2018.

PERES, Paulo Eugênio de Freitas
2001 *Pequena história a partir dos movimentos sociais-musicais do século XVIII*. 1. ed. Köln: Araras Collection (O choro/Paulo Eugênio de Freitas Peres, [vol. 1]).

PINTO, Alexandre Gonçalves
1936 (^{2}1978) (^{3}2014) *O choro*. Ed. fac-similar. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE (MPB reedições, 1).

PINTO, Tiago de Oliveira (Hg.)
1986 *Brasilien. Einführung in Musiktraditionen Brasiliens. Unter Mitarbeit von Ary Vasconcelos.* Mainz, New York: Schott (Welt Musik).

1995 Forró in Brasilien, Musik für Dienstmädchen und Taxifahrer? In: *PopScriptum 3 - World-Music, https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03_pinto.htm*. zuletzt geprüft am 05.08.2019.

SANTOS, Ricarte Almeida/ SANTOS, Rivânio Almeida/ RIBEIRO, Zema
2010 *O Choro no Maranhão e o Dia Nacional do Choro*. Online verfügbar unter https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o-dia-nacional-do-choro/, zuletzt geprüft am 29.10.2018.

2017 https://www.facebook.com/WordPresscom (2017): *Terça é dia de Choro*. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2017/07/04/terca-e-dia-de-choro/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

2018a https://www.facebook.com/WordPresscom (2018): *O tempo do Tira-Teima*. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2018/06/20/o-tempo-do-tira-teima/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

2018b https://www.facebook.com/WordPresscom (2018): *Um sábado chuvoso e choroso*. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2018/02/25/um-sabado-chuvoso-e-choroso/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

2018c *Chorografia do Maranhão*, São Luís, Maranhão: Pitomba! Livros e discos

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA (Hg.)
1997 *Acervo João Mohana: partituras/Arquivo Público do Estado do Maranhão. Inventário do acervo. Série instrumentos de pesquisa*. São Luís: SECMA.

SILVA, Paula Figueirêdo da
2015 Uma História do Piano em São Luís do Maranhão. 1. Aufl. São Luís: EDUFMA.

ULHOA, Martha Tupinamba de
2008 *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu.(Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music)*(Book review). In: *Ethnomusicology, Wntr, 2008, Vol. 52 (1), p. 129 (4).*

N.N. Andere **INTERNETQUELLEN** siehe Ausdrucke im Anhang

(1) Chorografia do Maranhão – Startseite. Online verfügbar unter https://www.facebook.com/chorografiadomaranhao/, zuletzt geprüft am 27.05.2017 und 15.03.2019

(1) DANÇA DO LELÊ/ PRAÇA NAURO MACHADO/RAÍZES NA TV – YouTube. Online verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=ht5AdeGFcuk, zuletzt geprüft am 15.11.2018.

Choro em dose dupla para celebrar aniversário de Pixinguinha | Homem de vícios antigos em WordPress.com. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.wordpress.com/2016/04/21/choro-em-dose-dupla-para-celebrar-aniversario-de-pixinguinha/, zuletzt geprüft am 27.05.2017 und 15.03.2019

Chorografia do Maranhão: João Soeiro. Online verfügbar unter http://oimparcialblog.com.br/zemaribeiro/2015/02/chorografia-do-maranhao-joao-soeiro/, zuletzt geprüft am 27.05.2017, am 15.03.2019 nicht verfügbar

Chorografia do Maranhão: Joaquim Santos | Homem de vícios antigos em WordPress.com. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.wordpress.com/2014/09/01/chorografia-do-maranhao-joaquim-santos/, zuletzt geprüft am 26.05.2017 und 15.03.2019

Chorografia do Maranhão: Monteiro Jr. | Homem de vícios antigos em WordPress.com. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.wordpress.com/2016/02/08/chorografia-do-maranhao-monteiro-jr-2/, zuletzt geprüft am 27.05.2017 und 15.03.2019

Joaquim Callado. Online verfügbar unter https://books.google.at/books/about/Joaquim_Callado.html?id=5Get_BjKydAC&redir_esc=y, zuletzt geprüft am 29.10.2018 und 15.03.2019

Posts sobre chorografia do maranhão em Homem de vícios antigos. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.wordpress.com/tag/chorografia-do-maranhao/, zuletzt geprüft am 27.05.2017 und 15.03.2019

Zitierte und verwendete **Audioquellen:**

Dança do Lelê/Maranhão (1978). [Rio de Janeiro]: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (Documentário sonoro do folclore brasileiro, no. 28). https://www.youtube.com/watch?v=CeIqbJT8_hI, zuletzt geprüft am 16.03.2019

O melhor do choro brasileiro (1997). Brasil, Brooklyn: Irmãos Vitale; Luso-Brazilian Books [distributor].

Cadernos de choro. Acompanha CD com músicas completas e bases instrumentais (2009). Rio de Janeiro: Atari Records.

O Passos no Choro. Memórias Musicais. 1 CD; 64:21 Min. Rio de Janeiro/São Paulo: Petrobras

Cajueiro Velho von João Carlos Dias Nazareth, Aufnahme von Nonato Soeiro Oliveira, Aufnahmedatum unbekannt. Erhalten am 20.12.2018 mit der Autorisation zum Transkribieren.

Pif-Paf von Josias Sobrinho. Aufnahme von Nonato Soeiro Oliveira. Aufnahme vom März 2018 [wharscheinlich ein Probenmitschnitt]. Besitzt sehr viele Ähnlichkeiten mit der Aufnahme Track 8 Pif-Paf auf der CD „Um apanhado geral“ von Josias Sobrinho erschienen am 26.03.2018.

8.1 Abbildungsverzeichnis

Screenshot eines Werbevideos des Núcleos de Choro do Maranhão, das vom Autor dieser Arbeit, Peter Ninaus, in Auftrag gegeben wurde.

Raphael Lorenzeto de Abreu, https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Bundesstaaten_Brasiliens#/media/File:Brazil_Regions.svg, geprüft am 19.11.2018.

Raphael Lorenzeto de Abreu, https://de.wikipedia.org/wiki/Regi%C3%A3o_Nordeste#/media/File:Brazil_Region_States_Nordeste.svg, geprüft am 19.11.2018.

Alle Karten, wenn nicht anders angemerkt, stammen aus dem freien Kartenwerk: OpenStreetMap

Abbild: São Luís mit seinen Erweiterungszonen, die sich um das historische Zentrum ausbreiten.

Abb. Schottisch von Sebastião Pinto, Acervo Mohana, Foto Peter Ninaus

Abbild zeigt den Großraum von São Luís mit dem Hafen von Alcântara auf der anderen Seite der Bucht. Dieser Teil um São Luís wird auch als „(da) Ilha“ bezeichnet. Die Karten stammen generell aus dem Open-Source-Material von OpenStreetMap.

São Luís mit den für die Forschung relevanten Spielorten.

http://juniorviegas.com.br/images/Imagens_-_Partituras/Xote/variacoes-de-xote.jpg abgerufen am 12.11.2018.

http://juniorviegas.com.br/images/Imagens_-_Partituras/Maxixe/variacoes-de-maxixe2.jpg abgerufen am 12.11.2018.

Miller (2011) Habanera-Beispiel

Abb. Acervo Mohana, Inv.Nr. 1670/95, Ausschnitt eines Fotos: Peter Ninaus

Miller (2011) Choro-Patterns 1, 2, 3 und Gitarre

Foto: Urubu Malandro. https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o-dia-nacional-do-choro/#respond Publicado em 23/04/2010 zuletzt abgerufen am 16.12.2018.

https://ricochoro.files.wordpress.com/2010/04/clubedochoropainel.jpg zuletzt geprüft am 04.01.2019.

Candiru aus dem Caderno: Choro Maranhenses Hg. Zezé Alves

Abb. Acervo Mohana Inv. Nr. 1634/95, Fotoausschnitt Peter Ninaus, Unterschrift auf dem Autograf.

Abb.: Alves. Caderno: Choro Maranhenses „Choro pro Guinga” S. 30

Abb.: Alves: Kopie „Cinco Gerações“ aus einer Lehrmaterialsammlung für Instrument in B.

Abb.: Alves. Caderno: Choro Maranhenses. S. 36

Abb.: Alves. Caderno: Choro Maranhenses S. 38

Abb. Alves. Caderno: Choro Maranhenses S.40

Abb. Alves. Caderno: Choros Maranhenses. S. 46

Abb. Alves. Caderno: Choros Maranhenses. S. 50

Abb.: Aus der unveröffentlichten Sammlung von Alves in der Fassung für Trompete „Ando preocupado“

Abb. Dom Chiquin von Serra Almeida in einer Fassung vom Komponisten und Zezé Alves.

Grafik aus Lara et al 2011: 153

Foto: Rose Panet, Apesar do clima chuvoso, um bom público prestigiou a apresentação do Instrumental Pixinguinha, ontem (24), no Auditório Itapecuru do Centro Cultural Vale Maranhão (Rua Henrique Leal, 149, Centro).von Ricarte Almeida Santos (Blog)

VIEGAS, Junior
User, Super: Xote – Aulas Gratuitas de Pandeiro e Percussão! Online verfügbar unter http://juniorviegas.com.br/escolha-o-instrumento/pandeiro-2/xote, zuletzt geprüft am 12.11.2018, am 15.03.2019 nicht verfügbar.

Abb. Livingston-Isenhour 2005: S. 9 und 10, Arrangement von Flôr amorosa von Antônio Calado nach Thomas Garcia.

8.2 Bibliografie und weiterführende Literatur (Auswahl)

Joaquim Callado. Online verfügbar unter https://books.google.at/books/about/Joaquim_Callado.html?id=5Get_BjKydAC&redir_esc=y, zuletzt geprüft am 29.10.2018.

O prêta do Acaraje; CHORO N °1; O FREVO; CHORO N °2; Trois chansons macumba. Ogun Batala – ECHUA – CABOCLO DO MATO (1953).

O MAR (1962 (DL)). S. l.: s. n (Reflets).

Célèbres mélodies du Brésil (1963 (DL)). S. l.: s. n.

Shifting cultures: interaction and discourse in the expansion of Europe (1995). Münster: Lit.

10º Congresso Brasileiro de Folclore. São Luís, 18 a 22 de julho de 2002: anais: floclore, turismo, tradição, modernidade (2004). Recife, São Luís: Comissão Nacional de Folclore; Comissão Maranhense de Folclore.

Alegres dias chorões – O choro como expressão musical no cotidiano de Brasília anos de 1960 – tempo presente (2008).

Conversas de Botequim pela Internet: O caso da «Agenda do Samba & Choro» (2008): PPGCOM/UFRGS.

Trajetória estilística do choro. O idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello (2008).

O choro dos chorões de Brasília (2009).

O idiomático de Francisco Mignone nas 12 valsas de esquina e 12 valsas-choro (2010): Biblioteca Digitais de Teses e Dissertações da USP.

O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro The historical path of improvisation in ragtime and choro (2011): Escola de Música da UFMG.

Espetáculos e performances culturais no turismo. Reflexões sobre o bumba-meu-boi em São Luís, Maranhão (Brasil) (2012): Universidade de La Laguna: Laboratório de Antropología Social.

Musik – Politik – Ästhetik: Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag (2012). Sinzig: Studio-Verl.

O toque de Midas do Choro. Estabilidade e fricção sob a luz das tópicas (2012).

O ensino do choro no contexto da Escola Raphael Rabello de Brasília (2013).

Kulturtransfer und „kulturelle Identität“ (2017). Paderborn: Wilhelm Fink.

Neorassismus in der Einwanderungsgesellschaft: eine Herausforderung für die Bildung (2017). Bielefeld: transcript.

Abreu, Zequinha de; Agostinho; Azevedo, Waldir; Bandolim, Jaco do; Barro, João de; Calado, Joaquim Antonio da Silva et al. (2009): BRAZIL Conjunto Classe A. O Melhor do Choro. Hong Kong: Naxos Digital Services Ltd (Movieplay).

Abreu, Zequinha de; Nazareth, Ernesto; Barro, Joao de; Pixinguinha; Azevedo, Waldyr; Jacob do Bandolim et al.: BRAZIL Conjunto Classe A: O Melhor do Choro. Hong Kong: Naxos Digital Services US Inc (Naxos Music Library).

Alvares, S.: A Needs Assessment and Proposed Curriculum for Incorporating Traditional Choro Music Experiences into Brazilian University Music Curricula. In: *International Journal of Music Education, 11/01/1999, Vol. 34 (1), pp. 3–13*, S. 3.

Alves, Gilberto; Ferreira, Edmilson: 3a. viagem dos poetas ao Brasil-Nordeste. In: *3a. viagem dos poetas ao Brasil-Nordeste, caravana da saúde, Nonato, Raimundo. [Versch. Orte]*.

Araujo, Séverino (Hg.) (195. ?): Dançando com Severino Araujo e sua orquesta Tabajara. Rio de Janeiro: Continental.

Barbosa Carreiro, Felix (2017): A gestão escolar e a qualidade da educação no Estado do Maranhão. Ações de gestores escolares. 1. Auflage. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas.

Barboza, Marília T. (2013): Coisa de preto. O som e a cor do samba e do choro. [1a edição]. Jandira [Brazil]: B4 Editores.

Barroso, Ary; Alves, Francisco; Maria, Angela; Barbosa, Luiz; Netto, Moraes; Batista, Dyreinha et al.: 100 anos. [S.l.]: EMI.

Barroso Neto, Joachim Antonio: Choro.

Botter Maio, Rodrigo; Wiesendanger, Chris; Penz, Dudu; Rast, Kaspar; Corrêa, Fernando; da Silva, Tonico (1992): Be Bop Brasileiro. Zürich: Botter Maio Music.

Bugge, Henriette; Rubiés, Joan Pau (1995): Shifting cultures. Interaction and discourse in the expansion of Europe. Münster: Lit (Periplus parerga, Bd. 4).

Carvalho, Ilmar (1972): O choro carioca: perspectiva sócio-histórica. In: *Vozes. – Petrópolis, Ano 66 (1972), Nr. 9, S. 725–729*.

César Albino; Sonia R. Albano de Lima: O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro The historical path of improvisation in ragtime and choro. In: *Per Musi, 01 June 2011 (23), pp. 71–81*, S. 71.

Connell, Andrew M.: Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music (review). In: *The Americas, 2006, Vol. 63 (2), pp. 292–293*.

Diniz, André (2007): O rio musical de Anacleto de Medeiros. A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Online verfügbar unter http://site.ebrary.com/lib/alltitles/docDetail.action?docID=10423798.

Dunham, Katherine (Hg.) (1953 (DL)): O prêta do Acaraje. CHORO N °1; O FREVO; CHORO N °2; Trois chansons macumba: Ogun Batala – ECHUA – CABOCLO DO MATO. S. l.: s. n.

Fairley, Jan: Choro, A Social History of a Brazilian Popular Music. In: *Popular Music, 2008, Vol. 27 (1), pp. 160–163*.

Fernandes, Dmitri Cerboncini (2010): A inteligência da música popular: a \'autenticidade\' no samba e no choro: Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP.

Ferreira, Luiz Cláudio Ribas; Villa-Lobos, Heitor; Pujol, Máximo Diego; Barrios Mangoré, Agustín; Zenamon, Jaime M. (2003?): América do Sul e o Violão. South America guitar works. 1 sound disc. [Brazil]: NovoDisc Midia Digital da Amazônia.

Ferretti, Sergio Figueiredo (1977): A Dança do Lêlê na cidade de Rosário, no Maranhão. São Luis: SIOGE.

Frazão, Raimunda (2016): São Luís do Maranhão. Cordel dos 404 anos. In: *Literatura de cordel Brazilian chapbook collection* 9005. Online verfügbar unter http://hdl.loc.gov/loc.afc/folklife.contact.

Freire, Nelson; Villa-Lobos, Heitor; Guarnieri, Camargo; Oswald, Henrique; Levy, Alexandre; Neto, Joaquim Antônio Barroso et al. (2012): Brasileiro. Villa-Lobos & friends: Decca Music Group.

Freitas Peres, Paulo Eugênio de Freitas de (2001): O choro. 1. ed. Köln: Araras Collection.

Fundção Cultural do Maranhão (1978): Folclore do Maranhão. Bibliografia. 2. vol. [i.e. ed.]. São Luis: Fundação Cultural do Maranhão, Departamento de Assuntos Culturais.

Gallaugher, Annemarie: Listening to Latin America and the Caribbean: sounds of struggle, ambiguity, and hope.(Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music) (Maya Achi Marimba Music in Guatemala) (Unmasking Class, Gender, and Sexuality in Nicaraguan Festival) (Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae) (Book review). In: *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies, Jan, 2008, Vol. 33 (65), p. 189 (14)*.

Garcia, Thomas G.: The «Choro», the Guitar and Villa-Lobos. In: *Luso-Brazilian Review, 1 July 1997, Vol. 34 (1), pp. 57–66*, S. 57.

Gatti, Rosária (1994?): Zanzando no chorinho. 1 audio disc. [São Paulo?]: Gravadora Eldorado.

Moraes, Jomar (1989): Guia de São Luís do Maranhão. Com um apêndice. 2. impr. São Luís: Ed. Legenda.

Pinto, Tiago (2012): Heitor Villa-Lobos. Musik zwischen Politik, Nation und Kulturerbe. In: Musik – Politik – Ästhetik: Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag. Sinzig: Studio-Verl., S. 258–270.

Reily, Suzel: Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music (Book Review). In: *Ethnomusicology Forum, 1 June 2007, Vol. 16 (1), pp. 165–166*.

Rodrigues, Jocy Neves (1983): Escalas modais da folcmúsica do Maranhão no caroço de tutóia (subsídios). [São Luís, Maranhão?]: Edições UFMA.

Röhrig Assunçao, Matthias (1995): Popular culture and regional society in nineteenth-century Maranhao, Brazil. In: *Bulletin of Latin American research*.

Röhrig Assunção, Matthias (1995): Popular culture and regional society in 19th century Maranhão (Brazil). In: Shifting cultures: interaction and discourse in the expansion of Europe. Münster: Lit, S. 159–182.

Sharp, Daniel: Tamara Elena Livingston-Isenhour and Thomas George Caracas Garcia. Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music. (Book review). In: *Latin American Music Review, Spring–Summer, 2008, Vol. 29 (1), p. 96 (4)*.

Shaw, Lisa: Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music (Book Review). In: *Journal of Latin American Studies, 1 May 2007, Vol. 39 (2), pp. 454–456*.

Silva, Carlos Benedito Rodrigues da (2007): Ritmos da identidade. Mestiçagens e sincretismos na cultura do Maranhão. São Luís: SEIR/FAPEMA/EDUFMA.

Skyrm, Susanne: Brazilian Piano: Choro, Samba and Bossa Nova. In: *American Music Teacher, Dec, 2010, Vol. 60 (3), p. 60 (2)*, S. 60.

Tinhorão, José Ramos (1974): Pequena história da música popular. Da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Editora Vozes.

Vieira, Domingos (1973): Folclore do Maranhão. In: *Cultura. – Brasília, Ano 3 (1973), Nr. 11, S. 27–31; mehr. Abb*.

Viola, Paulinho da: Brazil. Samba e choro negro: WDR (World network, 17).

Ziegler, Jean: Une anthropologie de la mort: le «tambor de choro» du Maragnan. In: *Cahiers Internationaux de Sociologie, Jul 1, 1974, Vol. 57, p. 297*, S. 297.

Wikipedia (Hg.) (2016): Choro. Online verfügbar unter https://de.wikipedia.org/w/index.php?oldid=145277097, zuletzt aktualisiert am 15.02.2016, zuletzt geprüft am 17.03.2016.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2013): Chorografia do Maranhão: Agnaldo Sete Cordas. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2013/04/19/chorografia-do-maranhao-agnaldo-sete-cordas/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2013): Chorografia do Maranhão: Arlindo Carvalho. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2013/11/15/chorografia-do-maranhao-arlindo-carvalho/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2013): Chorografia do Maranhão: Biné do Banjo. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2013/04/22/chorografia-do-maranhao-bine-do-banjo/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2013): Chorografia do Maranhão: Francisco Solano. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2013/06/06/chorografia-do-maranhao-francisco-solano/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2013): Chorografia do Maranhão: João Pedro Borges. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2013/05/01/chorografia-do-maranhao-joao-pedro-borges/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2013): Chorografia do Maranhão: Luiz Jr. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2013/10/19/chorografia-do-maranhao-luiz-jr/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2013): Chorografia do Maranhão: Osmar do Trombone. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2013/08/12/chorografia-do-maranhao-osmar-do-trombone/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2013): Chorografia do Maranhão: Robertinho Chinês. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2013/05/11/chorografia-do-maranhao-robertinho-chines/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2013): Chorografia do Maranhão: Rui Mário. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2013/08/28/chorografia-do-maranhao-rui-mario/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2013): Chorografia do Maranhão: Serra de Almeida. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2013/03/17/chorografia-do-maranhao-serra-de-almeida/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2013): Chorografia do Maranhão: Ubiratan Sousa. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2013/05/18/chorografia-do-maranhao-ubiratan-sousa/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2013): Chorografia do Maranhão: Zeca do Cavaco. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2013/09/30/chorografia-do-maranhao-zeca-do-cavaco/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2013): Chorografia do Maranhão: Zezé Alves. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2013/07/01/chorografia-do-maranhao-zeze-alves/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2013): “Chorografia do Maranhão” estreia amanhã (3) em O Imparcial. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2013/03/02/chorografia-do-maranhao-estreia-amanha-3-em-o-imparcial/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2014): Chorografia do Maranhão: Gordo Elinaldo. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2014/06/14/chorografia-do-maranhao-gordo-elinaldo/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2014): Chorografia do Maranhão: Ignez Perdigão. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2014/12/29/chorografia-do-maranhao-ignez-perdigao/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2014): Chorografia do Maranhão: Joaquim Santos. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2014/09/01/chorografia-do-maranhao-joaquim-santos/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2014): Chorografia do Maranhão: Osmarzinho. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2014/11/22/chorografia-do-maranhao-osmarzinho/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2014): Chorografia do Maranhão: Paulo Trabulsi. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2014/09/27/chorografia-do-maranhao-paulo-trabulsi/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2014): Chorografia do Maranhão: Raimundo Luiz. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2014/05/06/chorografia-do-maranhao-raimundo-luiz/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2014): Chorografia do Maranhão: Ronaldo Rodrigues. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2014/01/20/chorografia-do-maranhao-ronaldo-rodrigues/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2014): Chorografia do Maranhão: Turíbio Santos. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2014/05/16/chorografia-do-maranhao-turibio-santos/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2014): Chorografia do Maranhão: Wanderson. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2014/06/09/chorografia-do-maranhao-wanderson/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2014): Chorografia do Maranhão: Wendell Cosme. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2014/07/14/chorografia-do-maranhao-wendell-cosme/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2014): Chorografia do Maranhão: Zé Carlos. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2014/06/18/chorografia-do-maranhao-ze-carlos/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2014): Obituário: Léo Capiba. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2014/11/02/obituario-leo-capiba/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Adelino Valente. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/04/20/chorografia-do-maranhao-adelino-valente/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Carbrasa. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/06/05/chorografia-do-maranhao-carbrasa/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Celson Mendes. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/10/29/chorografia-do-maranhao-celson-mendes/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: César Jansen. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/05/22/chorografia-do-maranhao-cesar-jansen/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Chiquinho França. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/05/14/chorografia-do-maranhao-chiquinho-franca/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Danuzio Lima. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/05/29/chorografia-do-maranhao-danuzio-lima/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Domingos Santos. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/02/18/chorografia-do-maranhao-domingos-santos/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Giovani Cavalcanti. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/06/27/chorografia-do-maranhao-giovani-cavalcanti/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Henrique Cardoso. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/04/27/chorografia-do-maranhao-henrique-cardoso/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Hermelino Souza. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/07/14/chorografia-do-maranhao-hermelino-souza/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: João Eudes. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/01/24/chorografia-do-maranhao-joao-eudes/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: João Neto. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/01/19/chorografia-do-maranhao-joao-neto/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: João Soeiro. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/02/25/chorografia-do-maranhao-joao-soeiro/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: José Luís Santos. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/09/21/chorografia-do-maranhao-jose-luis-santos/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Juca do Cavaco. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/03/14/chorografia-do-maranhao-juca-do-cavaco/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Lee Fan. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/05/16/chorografia-do-maranhao-lee-fan/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Luiz Cláudio. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/03/25/chorografia-do-maranhao-luiz-claudio/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Marcelo Moreira. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/08/01/chorografia-do-maranhao-marcelo-moreira/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Márcio Guimarães. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/09/03/chorografia-do-maranhao-marcio-guimaraes/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Nonatinho. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/04/11/chorografia-do-maranhao-nonatinho/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Os Irmãos Gomes. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/03/31/chorografia-do-maranhao-os-irmaos-gomes/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Rafael Guterres. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/03/21/chorografia-do-maranhao-rafael-guterres/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Rafael Guterres. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/03/21/chorografia-do-maranhao-rafael-guterres/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Vandico. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/01/30/chorografia-do-maranhao-vandico/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2015): Chorografia do Maranhão: Wendell de la Salles. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2015/12/14/chorografia-do-maranhao-wendell-de-la-salles/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2016): Chorografia do Maranhão: Monteiro Jr. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2016/02/08/chorografia-do-maranhao-monteiro-jr-2/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

https://www.facebook.com/WordPresscom (2016): Chorografia do Maranhão: Paulinho Oliveira. Online verfügbar unter https://zemaribeiro.com.br/2016/01/16/chorografia-do-maranhao-paulinho-oliveira/, zuletzt geprüft am 01.08.2018.

8.3 CDs mit choro, Play along für choro (Auswahl)

Dança do Lelê/Maranhão (1978). [Rio de Janeiro]: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (Documentário sonoro do folclore brasileiro, no. 28).
https://www.youtube.com/watch?v=CeIqbJT8_hI, zuletzt geprüft am 16.03.2019.

O melhor do choro brasileiro (1997). Brasil, Brooklyn: Irmãos Vitale; Luso-Brazilian Books [distributor].

Cadernos de choro. Acompanha CD com músicas completas e bases instrumentais (2009). Rio de Janeiro: Atari Records.

O Passos no Choro. Memórias Musicais. 1 CD; 64:21 Min. Rio de Janeiro/São Paulo: Petrobras

O Passos no Choro. Memórias Musicais. 1 CD; 64:21 Min. Rio de Janeiro/São Paulo: Petrobras.

(1982): O melhor do chôro. 1 sound disc. São Paulo, Brazil: Gala.

Alvarenga, Oneyda; Castaldi, Carlo (between 1983 and 1999): Songs and dances of Brazil. 1 sound disc. [Washington, D.C.]: Folkways Records.

Perrone, Luciano (1972, c2002): Batucada fantástica. (gran prix du disque). 1 sound disc. [S.l.]: Whatmusic.com.

Música popular do norte (P 1976). São Paulo: Discos Marcus Pereira.

Cê. Chôro bandido; Retrato em branco e preto; Obsession; Travessia; Flora; Unconditional love; Papel maché; O futebol; Linda; Samba de uma nota só; Oceano; Samba de Orfeu (1993). Unter Mitarbeit von Cassio Duarte, Eliane Elias, Gilberto Gil, Mark Isham, Marc Johnson, Téo Lima et al. [Hamburg u. a.]: BMG-Ariola (The Brasil project, 2).

(2001): Samba. 1 sound disc. London, UK: World Music Network.

(2001): The Rough Guides to Latin America. Latin dance crazes: salsa, son and samba. 4 sound discs. London: World Music Network.

Cazes, Henrique (2006], p 2000): Choro 1900. 1 sound disc. Portland, OR: Alula.

Classics of the Brazilian choro. You are the soloist! (op. 2006–). Fremont, CA, Pacific: Global Choro Music; Mel Bay [dist.].

Azevedo, Waldir; Velha, Zé da; Copinha; Ferreira, Abel; Nascimento, Joel; Moura, Paulo (2007): Anos 70. O renascimento do choro. 1 sound disc. [Rio de Janeiro, Brazil]: Warner Music Brasil.

Musik aus Brasilien. Ernst Mahle; Osvaldo Lacerda; Waldemar Szpilman; Jaime M. Zenamon; Chico Buarque (2009). Unter Mitarbeit von Matias de Pinto und Felicitas Stephan. Wismar, Wismar: Czisch; NRW, Vertrieb (Cello colors).

Claro (DL 2015). Unter Mitarbeit von Benoît Sourisse und André Charlier. [Videlles (Essonne)], [Niort (Deux-Sèvres)]: Gemini records; distrib. la Baleine.

Abreu, Zequinha de; Acordeao, Pinto do; Almeida, Hianto de; Almeida, Irineu de; Americano, Luiz; Amorim, Petrucio et al. (2009): BRAZIL Dance Music from Brazil (Choros and Forro). Hong Kong: Naxos Digital Services Ltd.

Almeida, Israel; Almeida, Izaías de (2005): O choro e sua história. Izaías e Israel entre amigos. 3 sound discs. Brasil: CPC UMES.

Araújo, Severino (2010): Quando o choro foi jazz. 1 sound disc. [Rio de Janeiro, Brazil]: Warner Music Brasil.

Azevedo, Waldir; Velha, Zé da; Copinha; Ferreira, Abel; Nascimento, Joel; Moura, Paulo (2007): Anos 1970. O renascimento do choro. 1 sound disc. Manaus, Brazil: Warner Music Brasil; Rhino.

Azevedo, Waldyr; Rodrigues, Lupicinio; Vanzolini, Paulo; Moraes, Vinicius de; Jobim, Antonio Carlos; Alves, Ataulfo et al.: MELHOR DO CHORO (O). Hong Kong: Naxos Digital Services US Inc (Naxos Music Library).

Bandolim, Jacob do (2008-): Jacob do Bandolim. 1st ed. Hg. v. Daniel Dalarossa und Tatiana Mazurek. Fremont, CA: Global Choro Music (Classics of the Brazilian choro (you are the soloist!) = Clássicos do choro Brasileiro (você é o solista!)).

Callado, Joaquim Antônio da Silva; Machado, Gabriela; Dalarossa, Daniel; Carrasqueira, Toninho; Miranda, Leonardo; Rocha, Antonio et al. (2008): Classics of the Brazilian Choro. 1st edition. Sâo Paulo, Brasil: Global Choro Music (Classics of the Brazilian choro: You are the soloist! Clássicos do choro brasiliero : Você é o solista!).

Carrilho, Altamiro; Dalarossa, Daniel (2009-): Altamiro Carrilho. 1st ed. São Paulo, Brasil, Fremont, CA: Global Choro Music Brasil Produções Artísticas; Global Choro Music Corp (Classics of the Brazilian choro (You are the soloist!) Clássicos do choro Brasileiro (você é o solista!)).

Cazes, Henrique (1995?): Desde que o choro é choro. 1 sound disc (45 min.). Rio de Janeiro, RJ: Kuarup Discos.

Cazes, Henrique (P 2006): Desde que o choro é choro. Rio de Janeiro, RJ: Kuarup Discos.

Conjunto Classe A (Musical group) (2009): O melhor do choro. [S. l.].

Cruz, Plauto; Silva, Jessé; Schimia, Mário (P 1978): O choro é livre. Porto Alegre: ISAEC.

Dominguinhos (2011): Iluminado. 1 sound disc. [Brazil]: Biscoito Fino.

Garoto; Bandolim, Jacob do; Pixinguinha; Lôbo, Edu; Jobim, Antonio Carlos; Veloso, Caetano (2001?): 3o com passo. Samba & choro. Caio Márcio, Francis Hime, Marianna Leporace, Sheila Zagury und Yamandú Costa. 1 audio disc. [Rio de Janeiro]: Biscoito Fino; Distribuição Kuarup Discos.

Mello, Clio (1978): Chôro novo. Unter Mitarbeit von Altamiro Carrilho, Raul de Barros, Dadinho, Gentil Benedito da Silva und Lívia Sandoval Abrahão. Brésil: Discos Marcus Pereira.

Nazareth, Ernesto; Di Paula, Benito; Barbosa, Adoniran; Vanzolini, Paulo; Moraes, Vinicius de; Jobim, Antonio Carlos et al.: BRAZIL Toco Preto do Cavaco: O Melhor do Choro, Vol. 3. Hong Kong: Naxos Digital Services US Inc (Naxos Music Library).

Pereira, Marcus (1977): Todo o Choro. Primeiro encontro nacional do Choro, Teatro Anhembi, junho de 1977. São Paulo: Discos Marcus Pereira.

Pixinguinha; Oliveira, Dudu; Malta, Carlos; Miranda, Leonardo; Allain, Daniel; Neves, Eduardo et al. (2011): Pixinguinha. 2nd edition. Sâo Paulo, Brasil: Global Choro Music (Classics of the Brazilian choro: You are the soloist! Clássicos do choro brasiliero: Você é o solista!).

Rosa, Noel; Vadico; Costa, Jorge; Silva, Arnaldinho da; Nazareth, Ernesto; Bandolim, Jacobs do et al.: BRAZIL Arnaldinho do Cavaco: O Melchor do Choro, Vol. 2. Hong Kong: Naxos Digital Services US Inc (Naxos Music Library).

Index

Acervo Mohana
Acervo .17, 24, 30, 63, 84, 224, 229, 230
Agogô.....34, 67
arranjo 28, 147, 153, 197
Azulejos.....161, 171, 202, 218
Baião ...51, 89, 93, 106, 109, 136, 216, 250, 252
Banjo86, 104, 118, 213, 216, 233, 250, 252
Boi 16, 78, 169, 171, 173
Bossa Nova89, 92, 120, 173, 177, 179, 180, 194, 232
Bumba-meu-Boi.5, 17, 39, 40, 43, 109, 119, 171, 184
Candomblé 185, 186
Capoeira.....166, 184, 186
Carioca 20, 64, 75, 76, 87, 125, 192
Carnaval
Karneval34, 37, 38, 42, 43, 44, 156, 157, 158, 167, 169, 173, 175, 180, 184, 185
Cavaquinho .33, 50, 51, 87, 88, 92, 118, 126, 127, 129, 131, 134, 158, 195, 197, 198, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 210
Centro
Begleitung.47, 56, 86, 87, 155, 171, 205, 206, 209
Centro de Cultura Popular 43
Chorinho....22, 77, 107, 114, 126, 157, 181, 182, 198, 211
Choro cantado .71, 106, 107, 108, 114, 115, 126, 127
Choro nacional
brasilianischer Choro.....70
Choro sambado.....71, 120, 199, 216
Choro-Club
Choro Club 77, 78, 148, 218
Chorões...19, 42, 70, 76, 77, 153, 193, 194, 197, 207, 211
contrapunto.....47, 92, 133
Kontrapunkt 87
couvert.....161
curso técnico 168
Dia Nacional do Choro.45, 73, 79, 163, 164, 227
Dobrado.....23, 85, 224, 245, 246, 247, 248, 249, 250
Flôr Amorosa 74, 88
Forró79, 86, 87, 89, 117, 125, 158, 177, 190, 199, 215, 216, 227
Frevo ..34, 86, 158, 173, 177, 181, 190, 216
fundos.....144
Habanera
Tango 62, 63, 229, 249
Hinterhof.....36, 144, 145, 158, 173
Jazz20, 21, 22, 46, 47, 78, 79, 98, 124, 196, 213, 245
Lelê5, 90, 100, 117, 136, 137, 189, 198, 216, 226, 228, 235, 250, 251
Lundu.....66
Mandoline
Bandolim.....20, 33, 49, 50, 86, 203, 204, 209, 210, 211, 216, 231
Marcha
Marsch 84, 224, 246, 247, 249
Matraca.....40, 117
Maxixe20, 21, 45, 50, 53, 56, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 109, 189, 198, 224, 226
Mazurka.....18, 24, 248
melodia.....47
Mineiro.....20, 71
modinha.....47, 232
Modinha
Choro cantado.....23, 71
MPB ...36, 86, 125, 149, 173, 179, 184, 185, 189, 190, 192, 226
música erudita 159
palestra.....159, 160, 162
Pandeiro21, 45, 51, 52, 64, 65, 86, 124, 125, 126, 127, 131, 163, 169, 185, 189, 190, 195, 197, 201, 202, 210, 215, 230
Paso Double 246, 247, 249, 250
Paulista.....20, 64, 71, 125
Paulo Freire 41, 197
Piano Maranhense 70
Polca
Polka18, 22, 24, 45, 54, 56, 57, 60, 65, 84, 85, 106, 141, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 253
Polyrhythmik 40, 86, 97, 109
Quintal.....144, 145, 148, 187
Reggae 9, 163, 232
ritmo.....47, 64, 202, 225, 226
Roda 20, 27, 38, 49, 98, 105, 140, 141, 143, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 153, 155, 157, 160, 162, 191, 194, 197, 226

Samba*20*, *21*, *23*, *24*, *34*, *37*, *42*, *43*, *44*, *67*, *77*, *79*, *89*, *91*, *92*, *103*, *106*, *108*, *114*, *127*, *136*, *157*, *158*, *169*, *171*, *173*, *177*, *180*, *181*, *182*, *183*, *184*, *185*, *189*, *190*, *199*, *203*, *206*, *207*, *215*, *216*, *231*, *232*, *235*, *236*, *245*, *250*, *251*, *252*, *253*
Sambado
Choro sambado *67*, *68*
Schadinsekt
Holzmotte *248*, *249*
Schottisch
Xote*22*, *24*, *45*, *59*, *60*, *85*, *169*, *229*, *246*, *248*, *249*
Sertão *13*, *79*, *90*, *218*
siebensaitige Gitarre *86*
Signalsechzehntel *92*, *93*
Sotaque
Akzent...*17*, *52*, *64*, *78*, *79*, *99*, *109*, *124*, *177*, *190*, *216*
Surdu *51*, *87*, *121*, *189*
Tambor *39*, *40*, *166*
Tango*18*, *61*, *62*, *63*, *85*, *198*, *226*, *246*, *248*
Triangel.....*86*, *126*, *215*
Triolen
Matraca .*88*, *99*, *102*, *104*, *107*, *117*, *119*, *123*, *128*, *130*, *133*, *134*, *169*
Valsa
Walzer.*18*, *22*, *71*, *84*, *85*, *108*, *139*, *169*, *173*, *199*, *200*, *216*, *246*, *247*, *248*, *249*

Glossar

siebensaitige Gitarre. auf Portugiesisch Violão 7 cordas. Eine Gitarre, die um eine weitere tiefe Saite erweitert wurde. Diese Gitarre wird meist mit einem Metall-Plektrum am Daumen gespielt. Auf dieser Gitarre werden die Basslinie bzw. der Kontrapunkt und Akkorde gespielt.

Acervo Mohana. Das Acervo Mohana, kurz Acervo, ist eine Sammlung des Landesarchivs des Bundesstaates Maranhão, Arquivo Público do Estado do Maranhão. http://apem.cultura.ma.gov.br/siapem/index.php

Agogô. Ein Aufschlagidiophon mit meist zwei oder mehr Glocken, das ein Charakteristikum für den Samba in Rio ist.

Arranjo. Auf Deutsch Arrangement, ist die Bezeichnung in der Spielpraxis für Abfolgen der Soli und Improvisationen.

Azulejos. Auf Deutsch Fliesen. Typisch für den portugiesischen Kolonialstil sind die meist blau verzierten Fliesen auf den Fassaden der Häuser.

Baião. Ist ein Rhythmus, der typisch für den Nordosten Brasiliens ist. Er besteht aus zwei punktierten Achtelnoten und einer Achtelnote (3+3+2).

Banjo. Das Banjo wird im Choro oder Samba verwendet, weil es einen helleren Klang hat und sich somit besser gegenüber anderen Instrumnten durchsetzt. Gestimmt wird es meist gleich wie das Cavaquinho, das es ersetzt.

Boi. siehe auch Bumba-meu-Boi. Dieser verkürzte Ausdruck steht für viele populare Aktivitäten, die sich am Tanz oder der Musik von Bumba-meu-Boi orientieren. Diese können auch rein sportlich (tänzerische) Aktivitäten darstellen.

Bossa Nova. Ist eine Musik im Brasilien der 1950er- und 1960er-Jahre, die sehr nahe beim Choro beziehungsweise beim langsamen Samba liegt. Durch Bossa Nova wurde eine Vermischung von Jazz und brasilianischen Musikelementen eröffnet.

Bumba-meu-Boi. Ist eine musikalisch-tänzerische Aufführung einer Geschichte um einen Ochsen, der aufersteht. In Maranhão hat dieser eine größere Bedeutung als der Karneval und findet auch in der Trockenzeit zur Sonnenwende statt.

Candomblé. Ist eine Religion, die hauptsächlich in Brasilien praktiziert wird. Mittels Trance (Musik und Tanz) werden Verbindungen zwischen Mensch und Göttern hergestellt.

Capoeira. Ist ein Kampftanz. In Maranhão wird sehr oft der angolesische Capoeira praktiziert.

Carioca. Ist die Bezeichnung für eine Person aus Rio de Janeiro oder auch als Eigenschaftswort, das sinngemäß „aus Rio“ übersetzt werden kann.

Carnaval. Der **Karneval** auf Deutsch, ist die Zeit vor der Fastenzeit mit vielen Aktivitäten und Musikdarbietungen (meist Samba) und Umzügen.

Cavaquinho. Ein Vorläufer der hawaiianischen Ukulele, die als Melodie und Begleitinstrument in Brasilien eine große Bedeutung hat.

Centro. Bedeutet auf Deutsch „Mitte“ und kann als Begleitung oder Mittelstimme gedeutet werden. Die Instrumente des Centros sind: Cavaquinho, Banjo, Gitarre, Violao oder auch das Akordeon.

Begleitung. Siehe Centro.

Centro de Cultura Popular. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho – CCPDVF, Rua do Giz, 221 – Praia Grande – 3218-9926. Ist ein Folkkloremuseum.

Chorinho. Ist die Niedlichkeitsform von Choro und bezeichnet oft einen alten oder traditionellen Choro.

Choro cantado. Auf Deutsch: gesungener Choro

Choro nacional oder auch **brasilianischer Choro.** Bezeichnet die Choros aus Rio von Pixinguinha und anderen Choro-Komponisten dieser Zeit. Es sind sogenannte Standardwerke.

Choro-sambado. Ist ein Choro, der um Samba-Elemente erweitert wurde.

Choro-Club oder **Choro Club.** Eine vereinsmäßige Organisation, die Aufführungen und Treffen organisiert.

Chorões. Der (veraltete) Begrifft für ChoromusikerInnen

Contrapunto. Auf Deutsch **Kontrapunkt,** bezeichnet den Bass, der als Gegenstimme zur Melodie agiert.

Couvert. Bezeichnet ein Eintrittsgeld, das mit der Konsumation oder am Eingang von den BesucherInnen kassiert wird. Oft sind diese Einnahmen das Maß für die Bezahlung der MusikerInnen.

curso técnico. Bedeutet auf Deutsch Lehrberuf oder qualifizierte Arbeit.

Dia Nacional do Choro. Der nationale (Gedenk-)Tag des Choros ist der 23.04., der Geburtstag Pixinguinhas.

Dobrado. Ist die Bezeichnung für einen brasilianischen Marsch. Dobrado bedeutet doppelt.

Flôr Amorosa. Ein Stück von Callado und Catulo da Paixao Cearense, das als ältester Choro gewertet wird. Im Stück geht es um einen Kuss.

Forró. Eine Musik und Tanzstil des Nordostens Brasiliens mit Rhythmen des Baião, Xote oder auch Polca vermischt.

Frevo. Eine schnelle Karnevalsmusik aus dem Bundesstaat Pernambuco im Nordosten Brasilien.

Fundos. Von fundos da casa, beschreibt den hinteren Teil von Häusern. Dazu zählen die Gärten oder auch die Hinterhöfe.

Habanera. Ein Tanz (wörtlich aus Havanna), der mit der Milonga Ähnlichkeiten ausweist und gut zum Rhythmusschema 3+3+2 passt.

Hinterhof siehe fondos

Jazz. In São Luís besteht ein Einfluss der US-amerikanischen Truppen, die ehemals hier stationiert waren und ihre Big-Bands dabeihatten.

Lelê. Ein Reigentanz des Hinterlandes. Über Lelê gibt es noch keine umfangreichen Forschungen.

Lundu. Ein Tanz, der zusammen mit dem Batuque als Vorläufer des Samba gilt. Die Nähe zum Baião ist spürbar.

Mandoline oder portugiesisch **Bandolim.** Ist ein meist Solo-Instrument, das je nach Verwendung unterschiedliche Stimmungen aufweist. Die beiden häufigsten sind die Stimmung wie das Cavaquinho oder die Stimmung der Violine.

Marcha auf Deutsch **Marsch.** Ist oft die Bezeichnung für einen Trauermarsch zum Gegensatz des Dobrados.

Matraca. Ist ein hölzernes Rhythmusinstrument, das aus zwei Holzblöcken besteht, die aneinander geschlagen werden. Der Rhythmus sind Triolen oder Achtelnoten, die polyrhythmisch geschlagen werden.

Maxixe. Bedeutet Antillengurke und wird umgangssprachlich als Synonym für grünes Früchtchen verwendet. Maxixe ist ein Tanz mit Ursprung im 19. Jahrhundert.

Melodia. Wird hier in diesem Text mit dem Begriff Führungsstimme oder Solostimme gleichgesetzt. Die Instrumente der Melodia sind Flöte, Klarinette, Bandolim, Cavaquinho oder andere Blasinstrumente.

Mineiro. Bedeutet „aus dem Bundesstaat Minas Gerais kommend“ oder Minenarbeiter.

Modinha oder **Choro cantado** ist die Bezeichnung für gesungene Stücke, die im Repertoire der Chorogruppen zu finden ist.

MPB. Bedeutet Musica Popular Brasileira und stellt den Sammelbegriff für fast jede Musik Brasiliens dar, die nicht Erudita (Klassik) ist.

música erudita siehe MPB

Paulista. Bedeutet aus São Paulo kommend.

Paulo Freire. Ein Pädagoge aus Brasilien (1921–1997)

Piano Maranhense. Ist eine Forschungssammlung der Klavierkompositionen aus dem Bundesstaat Maranhão.

Polca siehe Polka

Polka. Bezeichnet hier im Text die brasilianische Polca, die sich mit kleinen rhythmischen Erweiterungen von der europäischen Polka des 19. Jahrhunderts ableiten lässt.

Quintal. Siehe fundos. Bezeichnung für den Garten hinter dem Haus.

Reggae. Ist eine Musikrichtung, die sehr stark in São Luis vertreten ist. Dies hat viele wirtschaftliche, geografische und politische Gründe. Es gibt in São Luís sogar ein Reggae-Museum.

Ritmo. Bezeichnet auf Portugiesisch mehr das Tempo eines Stückes als den Rhythmus. Der Rhythmus wird nämlich eher durch die Akzente (siehe Sotaque) definiert.

Roda. Bedeutet „Runde“ oder „Rondo“. Die Herleitung ist, dass man entweder in einem Kreis sitz und musiziert oder dass man Stücke immer wieder „im Kreis“ wiederholt.

Sambado. Bedeutet, dass ein Stück mit Sambarhythmen unterlegt und so zur Tanzmusik wird.

Choro sambado siehe Sambado

Schadinsekt (Holzmotte). In Brasilien werden Möbel, Holzinstrumente und auch Notenblätter von dieser Mottenart zerstört.

Schottisch (Schottischer Tanz) siehe Xote

Xote. Auch Schottisch oder Schottische, ist ein Tanz mit brasilianischen Elementen.

Sertão. Ist eine halbwüstenartige Savannenlandschaft des Nordostens. Die Música sertaneja (Musik des Sertao) ist langsamer und wird durch ihre klanglichen Parallelen oft als „brasilianischer Country“ bezeichnet.

Sotaque (Akzent). Bezeichnet den Rhythmus, der durch Klangfarben und Akzente produziert wird.

Surdo oder Surdu. Ist eine der größten zylindrischen oder sanduhrförmigen Trommeln des Samba.

Tambor oder **Tambor de Crioula.** Ist ein Batuque aus Maranhão, der ein meist religiöses Zeremoniell begleitet. Gespielt wird auf langen zylindrischen Trommeln. Tambor de Crioula gehört seit 2007 zum Kulturerbe Brasiliens (http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/63/).

Tango. Ist hier in diesem Zusammenhang der Tango Brasileiro, der Ähnlichkeiten mit der Habenera ausweist (siehe Habanera).

Triangel. Triangeln mit tiefer Stimmung (sehr groß) werden hier in der MPB verwendet. Sie werden mit dem Zeigefinger in der oberen Ecke gehalten und mit dem Daumen so gedämpft, dass zwei Klangfarben entstehen können.

Anhang-Verzeichnis: 973 Seiten

Name Anhang	Quelle	Seiten	Nr.
Musikethnologie in Brasilien	http://akademiebrasileuropa.de/Chroniken/1972-Ethnomusikologie.html	3	I
Um sábado chuvoso e choroso – Homem de vícios antigos - Blog	https://zemaribeiro.com.br/2018/02/25/um-sabado-chuvoso-e-choroso/	6	II
Cacuria	dicionariompb.com.br	2	III
Callado	https://books.google.at/books/about/Joaquim_Callado.html?id=5Get_...	1	IV
Chorografia do Maranhão: Monteiro Jr. – Homem de vícios antigos	https://zemaribeiro.com.br/2016/02/08/chorografia-do-maranhao-mont..	16	V
Chorografia do Maranhão: Joaquim Santos – Homem de vícios antigos	https://zemaribeiro.com.br/2014/09/01/chorografia-do-maranhao-joaq...	17	VI
chorografia do maranhão – Homem de vícios antigos	https://zemaribeiro.com.br/tag/chorografia-do-maranhao/	160	VII
Choros sonstige	Alves privat	76	VIII
Franco Fabbri | A Theory of Musical Genres – Two Applications (1980)	http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html	20	IX
Franco Fabbri | Browsing Music Spaces – Categories and the Musical ...	http://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html	11	X
Chorografia do Maranhão – Startseite	https://www.facebook.com/chorografiadomaranhao/	65	XI
Choro em dose dupla para celebrar aniversário de Pixinguinha – Hom...	https://zemaribeiro.com.br/2016/04/21/choro-em-dose-dupla-para-cele...	6	XII
Patchworkidentität – riskante Chancen bei prekären Ressourcen	Heiner Keupp	21	XIII

Centro Nacional de Foclore e Cultura Popular :: Parte Alfabética – Lelê...	http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001749.htm	1	XIV
Estado do Maranhão – dados econômicos, Geografia, Pontos Turísticos...	https://suapesquisa.com/estadosbrasileiros/estado_maranhao.htm	3	XV
Noten Núcleo 1	Peter Ninaus, J. Alves	37	XVI
Noten Núcleo 2	Peter Ninaus, J. Alves	7	XVII
O Choro no Maranhão e o Dia Nacional do Choro | Rico Choro	https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o...	3	XVIII
Terça é dia de Choro – Homem de vícios antigos	https://zemaribeiro.com.br/2017/07/04/terca-e-dia-de-choro/	4	XIX
O tempo do Tira-Teima – Homem de vícios antigos	https://zemaribeiro.com.br/2018/06/20/o-tempo-do-tira-teima/	5	XX
Unidades político-administrativas	www.ibge.gov.br	3	XXI
Cajueiro Velho – transkr	PN	4	XXII
Miller – Noten	Abschrift	7	XXIII
MINI DICIONÁRIO TUPI-GUARANI | POVO DE ARUANDA ...	https://povodearuanda.wordpress.com/2007/12/03/mini-dicionario-tup...	40	XXIV
MINI DICIONÁRIO TUPI-GUARANI – MANIA DE HISTÓRIA	https://maniadehistoria.com/mini-dicionario-tupi-guarani/	59	XXV
Nao esquece de mim	J. Alves	2	XXVI
PopScriptum 03 | Tiago De Oliveira Pinto: Forró in Brasilien, Musik f...	https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03_pinto.htm	21	XXVII
Regionen	www.ibge.gov.br	1	XXVIII
Pif-Paf transkr	PN	5	XXIX
Xote – Viegas	Abschrift	1	XXX
Verzeichnis Werke Sebastiao Pinto	PN	2	XXXI
Fotografien Werke S. Pinto Ac. Mohana	PN	153	XXXII
Sammlung J. Alves	J. Alves privat	76	XXXIII

Choros maranhenses – caderno de partituras	Zezé Alves (José Alves Costa) 2012	92	XXXIV
Noten Núcleo Klarinette	PN, J. Alves	43	XXXV
	SUMME	**973**	

Liste der Stücke aus dem Acervo

Não chores!! Dobrado no. 15, d-Moll, 5-teilig

Bembem, Polka, C-Dur, 3-teilig

Esperança, Walzer, G-Dur, 3-teilig

Saudoza, Walzer, G-Dur, 3-teilig

Olha o bicho, Polka, G-Dur, Einleitung, 3-teilig

Naildes, Polka, C-Dur, 3-teil

Benzinho, Walzer, G-Dur, 3-teilg

Te nome, Polka, C-Dur, 3-teilig

Eu e Ela, Walzer, G-Dur, 3-teilig

Nós somos treis, Schottisch, G-Dur, 3-teilig

Zenaide [?] Wennaide [?], Walzer, D-Dur, 3-teilig

O segredo, Walzer, a-Moll, 3-teilig

Benzinho, Polka, G-Dur, Einleitung, 3-teilig

Olhos perdidos, Tango [brasileiro], g-Moll, Einleitung, 3-teilig, Coda

Ahi Pachola!!, Tango, G-Dur, 3-teilig

A menina das rosas, Walzer, C-Dur, 3-teilig

Jacintha [im acervo als Jacinta verzeichnet], Polka, C-Dur, 3-teilig

Schottisch, Schottisch, C-Dur, 4-teilig

Anninha [im acervo als Aninha verzeichnet], Walzer, d-Moll, 3-teilig

Beija flor, Polka, G-Dur, Einleitung, 4-teilig

Lembraça do dia 3 de Agosto, Walzer, F-Dur, 3-teilig

Rainha da beleza [belesa], Polka, G-Dur, 3-teilig

Sm. Sebastião, Marcha no. 1, Marsch, G-Dur, Einleitung, 3-teilig

Marcha no. 2, Marsch, D-Dur, Einleitung, 3-teilig

N. S. da conceição, [im Archiv als Nossa Senhora da Conceição verzeichn

Marcha no.3, Marsch, C-Dur, 4-teilig

Mariquinha, Walzer, F-Dur, 3-teilig

7 de Setembro, Dobrado Nr. 7

Vietória [Victoria?], Paso Double Nr. 6

Sanlicorina, Polka

Thecordacao da Tequira, Tango

Marcha sem nome

Dobrado Nr 15, Nao Chores!

Marcha Nr. 17, Belle Fleur

Marcha Nr. 18 Santo Antonio

Marcha Nr 17, N[ossa] S[ehnora] da Graca

Marcha Nr. 16, N. S. de Nazareth

Polka, 24 de Fevereiro

Marcha Nr 15, Trihumpho

Valsa, C-Dur/Trio F-Dur

Marcha Nr 14, Primavera

Valsa, Sinhá

Marcha Nr 13, Morpheu

Marcha Nr 12, Alvorada

Marcha Nr. 11, Aurora

Valsa, C-Dur/Trio F-Dur

Marcha Nr. 10, Sm Beneticto

Marcha Nr. 9, N.S. de Nazareth

Marcha Nr. 8, Esmeralda

Marcha Nr. 7, Sm Francisco

Marcha Nr. 6, Benjamin Constant

Marcha Nr. 5, G-Dur

Marcha Nr. 4, Sm. Pedro

Valsa, Mariquinha

Marcha Nr. 3, N.S. da benecao

Marcha Nr. 2, D-Dur

Marcha Nr. 1, Sm. Sebastiao

Marcha Nr. 24, Scherzando

Marcha Nr. 20, 2 de Outubro

Valsa, Maroca

Valsa, Bouton d'or

Polka, F-Dur

Polka, Rainha da belesa

Valsa, Lembranca do dia 3 de Agosto, Ao amigo Esteram S. Lofoes Gonzalves (em 1908)

Nr. 2, Entre-acto, F-Dur

Valse, Une rose

Polka, O bravo branco

Paso Double Nr. 5, Souvenir

Dobrado Nr. 4, Nao sei dizer

Valsa, Club-Recreativo Maranhence

Polka, Beija Flor

Nr. 1, Entre-acto, F-Dur

Polka, Itapecuruense

Polka, Retirada

Valsa sem Nome, Schadinsekt, C-Dur

Dobrado Nr. 3, Santo Antonio

Valsa, Guerida

Dobrado Nr. 2, Reforma

Valsa, Nair, Á Senhorita Nair Aranha

Valsa, Anninha

Schottisch, Schottisch, C-Dur, 4-teilig

Polka, Jacinlhá

Valsa, A menina das rosas

Polka, Benzinho

Valsa, Lembranca de Alvaro Matós, Á Alvaro Matos

Valsa, Benzinho

Valsa, Maria Jozé

Valsa, Um sorriso!

Polka, d-Moll

Valsa, Hilda

Schottisch, Schottisch, G-Dur, 3-teilig

Schottisch, Un reve fleuri

Valsa, Jandira

Tango, Machuca Juca!

Valsa, Luar de Agosto

Valsa, Noemia, Ao amigo Americo Nascimento

Polka, É o bicho?

Mazurka, Mimosa

Valsa, Despedida de Moneao, Ao Red.mo. Senr. Comigo J.H.R. Britto, 1903

Polka, Vae ou nao vae?

Polka, Sarabatana

Valsa, Lembranca do passado

Schottisch, Un amour

Mazurka, Peruca

Valsa, Lembranca de um amigo

Polka, Sinhá

Habanera, Faceira

Valsa, Em um baile

Polka, Predilecta

Valsa, Nenen

Valsa, Lembranca do Maranhão

Polka, Eunice

Valsa, Naildes

Valsa, Ondina, Ao senr. Dr. Alvaro Cutrim

Polka, F-Dur, 3-teilig

Valsa sem nome, [Schadinsekt], d-Moll

Valsa, Debruita

Valsa, Recordacao

Valsa, Coeur doré

Polka, So sorrutac

Polka, Minosa

Valsa sem nome, C-Dur, [Schadinsekt]

Valsa, Sympathia

Schottisch, O Echo

Valsa, Lembranca

Valsa, Saudade de minha t[erra]?, Á S[…] C. Suitram

Dobrado Nr. 1, Valente

Polka, Esquecimento

Marcha Nr 22, a dois tempos, Nal Parairo

Minuetto, Delzuita

Dobrado Nr. 15, Não chores!!, d-Moll

Hymno por Sebastiao Pinto, Itapeceuruense

sem nome, C-Dur, 4/4-Takt, [Schadinsekt]

Dobrado Nr. 14, Verdi-Gomes

Dobrado Nr. 13, Independencia

Dobrado Nr. 12

Paso Double Nr. 11, Le Triomphe

Dobrado Nr. 10, Saudades de minha Terra

Paso Double Nr. 9, Esperanca

Choro [?]

Paso Double Nr. 8, Préphiro

Polka, Talvez lé escreva!

Dobrado Nr. 7, 7 de Setembro

Paso-Double Nr. 5, Victoria

CHORO MARANHENSES

4-teilige Choros (2):

Fresquinho von Cleômenes Teixeira, Choro, B-Dur, 4-teilg

Lembrando Waldir von Robertinho Chinês und Luiz Junior, Choro, D-Dur, 4-teilig

3-teilige Choros (17):

Axixaense von José Maria Fontoura, Choro, a-Moll, Besetzung Klavier 3-teilig

Candirú von Zezé Alves und Omar Curtim, F-Dur, 3-teilig mit Lelê, Choro

Companheiro von Solano und Paulo Trabulsi, (Samba)- Choro, D-Dur, Einleitung, 3-teilig

Dom Chiquin von Serra de Almeida, Choro, C-Dur, 3-teilig

Indo e voltando von Biné do Banjo, Choro, g-Moll, 3-teilg

Manequinho von Oberdan Oliveira, Choro, C-Dur, Einleitung, 3-teilig

Meiguice von Paulo Trabulsi, Choro, g-Moll, Einleitung, 3-teilig

O chá von Marcelo Moreira, Choro, D-Dur/d-Moll, 2(3)-teilig

O chorinho da Beatrice von Domingos Santos, Choro, a-Moll, 3-teilg

O tal von Tomás de Aquino Leite, Choro, g-Moll/G-Dur, 3-teilig

Rabo de vaca von Ubiratan Sousa, Choro, G-Dur, 3-teilig, besonderer Rhythmus

Recordando um velho amigo von Raimundo Amaral, Choro, a-Moll/A-Dur, 3-teilig

Saudades de Tororoma von Osmar Furtado, Choro, d-Moll, 3-teilig

Baião a Swami von Uimar Cavalcante, Choro-Baião, g-Moll, 3-teilig

Manicota von Aziz Bahury, Choro (Polca), C-Dur, 3-teilig

Mineirinha von João Neto, Choro, A-Dur/a-Moll, 3-teilig+Coda

Sá Viana von Chico Maranhão, Choro, a-Moll/A-Dur, 3-teilig

Ando preocupado von Pedroca, Choro, 3-teilig

2-teilige Choros (12):

Cantando ao luar, von José Maria Fontoura, Choro, a-Moll, Einleitung und 2 Teile, Klavier

Choro Miritibano von Domingos Santos, Choro, kurze Einleitung, d-Moll, 2-teilig

Choro pro guinga von Luiz Junior, Choro, D/d-Dur/Moll, Einleitung, 2-teilig, Gitarre

Cinco gerações von Osmar Furtado, Choro, d-Moll, 2-teilig

Conversa Fiada von Cesar Teixeira, Choro, d-Moll/D-Dur, 2-teilig

Elegante von Raimundo Luiz, Choro, D-Dur, 2-teilig

Lembro-me de você assim von Juca do Cavaco, Choro, d-Moll, 2-teilig

Não se esqueça de mim von Raimundo Amaral, Choro, g-Moll, Einleitung, 2-teilig

Nhozinho von Henrique Guimarâes, Choro, D-Dur, 2-teilig, Gesang

Tatá von Raimundo Padilha, Einleitung, Choro, G-Dur, 2-teilg

Um sorriso von Nuna Gomes, Choro, F-Dur, 2-teilig

Viajando pra carajás von Zé Hemetério, Choro, G-Dur, Einleitung, 2-teilig, Coda

Gabriela von Chico Maranhão, Choro, c-Moll/E-Dur, 2-teilig

Einteilige Choros (2):

Loro von Egberto Gismonti, Choro, Es-Dur, 1-teilig

Meu Samba Choro von Chico Maranhão, Choro, e-Moll, 1-(2)-teilig

---

Axixaense von José Maria Fontoura, Choro, a-Moll, Besetzung Klavier 3-teilig

Candirú von Zezé Alves und Omar Curtim, F-Dur, 3-teilig mit Lelê, Choro

Cantando ao luar, von José Maria Fontoura, Choro, a-Moll, Einleitung und 2 Teile, Klavier

Choro Miritibano von Domingos Santos, Choro, kurze Einleitung, d-Moll, 2-teilig

Choro pro guinga von Luiz Junior, Choro, D/d-Dur/Moll, Einleitung, 2-teilig, Gitarre

Cinco gerações von Osmar Furtado, Choro, d-Moll, 2-teilig

Companheiro von Solano und Paulo Trabulsi, (Samba)- Choro, D-Dur, Einleitung, 3-teilig

Conversa Fiada von Cesar Teixeira, Choro, d-Moll/D-Dur, 2-teilig

Dom Chiquin von Serra de Almeida, Choro, C-Dur, 3-teilig

Elegante von Raimundo Luiz, Choro, D-Dur, 2-teilig

Fresquinho von Cleômenes Teixeira, Choro, B-Dur, 4-teilg

Indo e voltando von Biné do Banjo, Choro, g-Moll, 3-teilg

Lembrando Waldir von Robertinho Chinês und Luiz Junior, Choro, D-Dur, 4-teilig

Lembro-me de você assim von Juca do Cavaco, Choro, d-Moll, 2-teilig

Manequinho von Oberdan Oliveira, Choro, C-Dur, Einleitung, 3-teilig

Meiguice von Paulo Trabulsi, Choro, g-Moll, Einleitung, 3-teilig

Não se esqueça de mim von Raimundo Amaral, Choro, g-Moll, Einleitung, 2-teilig

Nhozinho von Henrique Guimarâes, Choro, D-Dur, 2-teilig, Gesang

O chá von Marcelo Moreira, Choro, D-Dur/d-Moll, 2(3)-teilig

O chorinho da Beatrice von Domingos Santos, Choro, a-Moll, 3-teilg

O tal von Tomás de Aquino Leite, Choro, g-Moll/G-Dur, 3-teilig

Rabo de vaca von Ubiratan Sousa, Choro, G-Dur, 3-teilig, besonderer Rhythmus

Recordando um velho amigo von Raimundo Amaral, Choro, a-Moll/A-Dur, 3-teilig

Saudades de Tororoma von Osmar Furtado, Choro, d-Moll, 3-teilig

Tatá von Raimundo Padilha, Einleitung, Choro, G-Dur, 2-teilg

Um sorriso von Nuna Gomes, Choro, F-Dur, 2-teilig

Viajando pra carajás von Zé Hemetério, Choro, G-Dur, Einleitung, 2-teilig, Coda

Baião a Swami von Uimar Cavalcante, Choro-Baião, g-Moll, 3-teilig

Gabriela von Chico Maranhão, Choro, c-Moll/E-Dur, 2-teilig

Loro von Egberto Gismonti, Choro, Es-Dur, 1-teilig

Manicota von Aziz Bahury, Choro (Polca), C-Dur, 3-teilig

Meu Samba Choro von Chico Maranhão, Choro, e-Moll, 1-(2)-teilig

Mineirinha von João Neto, Choro, A-Dur/a-Moll, 3-teilig+Coda

Sá Viana von Chico Maranhão, Choro, a-Moll/A-Dur, 3-teilig

Ando preocupado von Pedroca, Choro, 3-teilig

kunst
uni
graz

Ninaus Peter
Familienname, Vorname

09373077
Matrikelnummer

Erklärung

Hiermit bestätige ich, dass mir der *Leitfaden für schriftliche Arbeiten an der KUG* bekannt ist und ich die darin enthaltenen Bestimmungen eingehalten habe. Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe, andere als die angegebenen Quellen nicht verwendet habe und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Graz, den 7. Januar 2020

.....
Unterschrift der Verfasserin/des Verfassers

Choro Maranhense

DISSERTATION

ANHANG

Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz

Institut für Ethnomusikologie

Mag. phil. Peter Ninaus Bakk. art.
Matrikelnummer: 09373077
094 PhD-Studium (Doctor of Philosophy)
316 Musikwissenschaft

Betreuer:
Univ.Prof. Dr.phil. Gerd Grupe
Univ.Prof. Dr. Julio Mendívil, M.A.

13. Jänner 2020

Anhang-Verzeichnis: 973 Seiten

Name Anhang	Quelle	Seiten	Nr.
Musikethnologie in Brasilien	http://akademiebrasileuropa.de/Chroniken/1972-Ethnomusikologie.html	3	I
Um sábado chuvoso e choroso – Homem de vícios antigos - Blog	https://zemaribeiro.com.br/2018/02/25/um-sabado-chuvoso-e-choroso/	6	II
Cacuria	dicionariompb.com.br	2	III
Callado	https://books.google.at/books/about/Joaquim_Callado.html?id=5Get_...	1	IV
Chorografia do Maranhão: Monteiro Jr. – Homem de vícios antigos	https://zemaribeiro.com.br/2016/02/08/chorografia-do-maranhao-mont..	16	V
Chorografia do Maranhão: Joaquim Santos – Homem de vícios antigos	https://zemaribeiro.com.br/2014/09/01/chorografia-do-maranhao-joaq...	17	VI
chorografia do maranhão – Homem de vícios antigos	https://zemaribeiro.com.br/tag/chorografia-do-maranhao/	160	VII
Choros sonstige	Alves privat	76	VIII
Franco Fabbri | A Theory of Musical Genres – Two Applications (1980)	http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html	20	IX
Franco Fabbri | Browsing Music Spaces – Categories and the Musical ...	http://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html	11	X
Chorografia do Maranhão – Startseite	https://www.facebook.com/chorografiadomaranhao/	65	XI
Choro em dose dupla para celebrar aniversário de Pixinguinha – Hom...	https://zemaribeiro.com.br/2016/04/21/choro-em-dose-dupla-para-cele...	6	XII
Patchworkidentität – riskante Chancen bei prekären Res-sourcen	Heiner Keupp	21	XIII
Centro Nacional de Foclore e Cultura Popular :: Parte Alfabética – Lelê...	http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001749.htm	1	XIV
Estado do Maranhão – dados econômicos, Geografia, Pontos Turísticos...	https://suapesquisa.com/estadosbrasileiros/estado_maranhao.htm	3	XV
Noten Núcleo 1	Peter Ninaus, J. Alves	37	XVI
Noten Núcleo 2	Peter Ninaus, J. Alves	7	XVII

O Choro no Maranhão e o Dia Nacional do Choro | Rico Choro	https://ricochoro.wordpress.com/2010/04/23/o-choro-no-maranhao-e-o...	3	XVIII
Terça é dia de Choro – Homem de vícios antigos	https://zemaribeiro.com.br/2017/07/04/terca-e-dia-de-choro/	4	XIX
O tempo do Tira-Teima – Homem de vícios antigos	https://zemaribeiro.com.br/2018/06/20/o-tempo-do-tira-teima/	5	XX
Unidades político-administrativas	www.ibge.gov.br	3	XXI
Cajueiro Velho – transkr	PN	4	XXII
Miller – Noten	Abschrift	7	XXIII
MINI DICIONÁRIO TUPI-GUARANI | POVO DE ARUANDA ...	https://povodearuanda.wordpress.com/2007/12/03/mini-dicionario-tup...	40	XXIV
MINI DICIONÁRIO TUPI-GUARANI – MANIA DE HISTÓRIA	https://maniadehistoria.com/mini-dicionario-tupi-guarani/	59	XXV
Nao esquece de mim	J. Alves	2	XXVI
PopScriptum 03 | Tiago De Oliveira Pinto: Forró in Brasilien, Musik f...	https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03_pinto.htm	21	XXVII
Regionen	www.ibge.gov.br	1	XXVIII
Pif-Paf transkr	PN	5	XXIX
Xote – Viegas	Abschrift	1	XXX
Verzeichnis Werke Sebastiao Pinto	PN	2	XXXI
Fotografien Werke S. Pinto Ac. Mohana	PN	153	XXXII
Sammlung J. Alves	J. Alves privat	76	XXXIII
Choros maranhenses – caderno de partituras	Zezé Alves (José Alves Costa) 2012	92	XXXIV
Noten Núcleo Klarinette	PN, J. Alves	43	XXXV
	SUMME	**973**	

Ethnomusikologie in Brasilien. Akademie Brasil-Europa für Kultur- und Wissenschaftswissenschaft

Akademie Brasil-Europa
für Kultur- und Wissenschaftswissenschaft

Organisation für Studien von Kulturprozessen
in internationalen Beziehungen

Institut für Studien der Musikkultur des
portugiesischen Sprachraumes - ISMPS e.V.

Vorsitzender:
Prof. Dr. Antonio Alexandre Bispo

Die Akademie
Studienzentrum
Themen
Berichte
Chroniken
Forschungsprogramme
Archive

Besucherzahl

Chroniken
Auswahl aus früheren Veranstaltungen

Ethnomusikologie in Brasilien: Institutionalisierung und kulturtheoretische Auseinandersetzung
Vorbereitungssitzungen zur Einführung des Faches in das Hochschulstudium (1972)

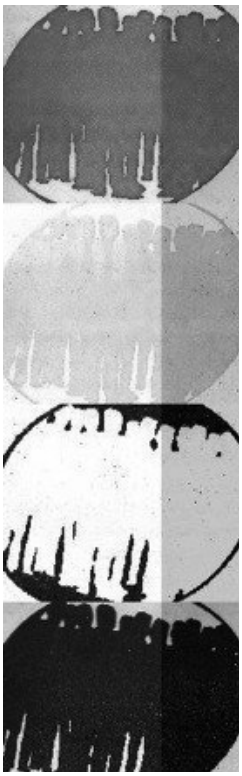
Die Ethnomusikologie als Disziplin des Hochschulstudiums wurde 1972 im Rahmen der Lizentiatur für Musik- und Kunstzerziehung - den Vorgaben der vom Kultusministerium eingeleiteten Reformen, insbesondere der Lehrerausbildung, folgend - eingeführt.

Mehrere Hunderte von Musiklehrern an Schulen und Gymnasien, die unter dem von H. Villa-Lobos zur Zeit des autoritären Regimes der 30er und 40er Jahre entwickelten "Orpheonischen Gesangs" ausgebildet und bereits im Schuldienst tätig waren, wurden zu einer Revalidierung ihrer Berufsbefähigung zur Erlangung des Lizentiatgrades verpflichtet. Hinzu kamen zahlreiche Studienanfänger, die durch die neuen Möglichkeiten, die sich durch die Aufwertung des Musik- und Kunstfaches im Schulsystem ergaben, ein Lizentiat in Musik- und Kunsterziehung anstrebten.

Das Fach wurde auch verpflichtend im Rahmen der Graduierung in Vokal- und Instrumentalausbildung, zur Erlangung des Bachelortitels in Komposition und Dirigieren sowie als Spezialisierung für Graduierte angeboten. Für die Ethnomusikologie wurden an der Fakultät für Musik- und Kunsterziehung São Paulos 6 Semester vorgesehen und eine Gewichtung bei der Erlangung von "credits", was ihr eine im Vergleich zu anderen Fächern unvergleichlich höhere Bedeutung verlieh.

Die Ethnomusikologie ersetzte das Fach (musikalische) Volkskunde bzw. Folklore im von Villa-Lobos geprägten System der Lehrerausbildung und des obligatorischen Kanons der Nebenfächer des Musikhochschulstudiums. Der Terminus war bis dahin punktuell für einzelne freie Kurse vor der Reform des Hochschulsystem verwendet worden - so in Bahia -, jedoch nicht als Bezeichnung für eine Hochschuldisziplin in dem vorgesehenen Umfang. Das Fach wurde verstanden als eine Umbenennung der Volkskunde mit einer aus seiner Bezeichnung her suggerierten Ausrichtung der Aufmerksamkeit auf Ethnisches.

Als Ersatz bzw. neue Bezeichnung für die Volkskunde rief die Ethnomusikologie Kritik von denjenigen Volkskundlern hervor, die sich um eine konzeptuelle Erneuerung des Faches bemühten, da es durch seine Instrumentalisierung im Rahmen nationalistischer Kulturpolitik autoritärer Regime der Vergangenheit belastet war.



Der neue, Anregungen aus den USA aufnehmende Terminus *Ethnomusicology* für die Volkskunde entsprach der auf Entwicklung, technokratische Modernisierung, Integration des Territoriums und nationale Sicherheit ausgerichteten Politik im Sinne des "Vorwärts Brasilien!" des rechtsgerichteten Militärsystems und weckte Sorgen, vermeintlich längst überholte nationalistische Konzepte in reaktionärer Weise unter neuer Bezeichnung wiederaufleben zu lassen und die theoretischen Erneuerungsbemühungen der Volkskunde zu unterdrücken.

Vor allem die Subsumierung der indigenen Kulturen unter die so umbenannte Volkskunde wurde von kritischen Kulturforschern als untragbar empfunden, da sie faktisch eine Integration der indigenen Kulturen in die Kultur des nationalen Betrachters bedeutete. Hier wurde eine wissenschaftliche verbrämte Vereinahmung vermutet, die indigenen Rechten auf eigene Kultur und selbstgeleitete Entwicklungen widersprachen (siehe Bericht).

Da jedoch die Ethnomusikologie als Fach offiziell institutionalisert war, stellten progressive Volkskundler die Forderung auf, sie nach Möglichkeit neben einer selbständigen Volkskunde in dem Sinne zu betreiben, dass sie selbst zum Gegenstand der Betrachtung wurde. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit sollten die Geschichte des Faches, die Kontexte seiner Entwicklung, die Tendenzen des Denkens seiner Vertreter und die kritische Prüfung seiner Konzepte und Methoden stehen. Übernommen werden sollten Impulse und Anregungen nur nach sorgfältiger Analyse ihrer Kontexte und der Denkmuster und Haltungen ihrer Vertreter. Dafür war es notwendig, eine umfassende Erhebung der in den Bibliotheken und im privaten Besitz vorhandenen europäischen und nordamerikanischen Literatur zur vergleichenden Musikwissenschaft, Ethnomusikologie/Musikethnologie, Musikanthropologie oder anderen, fachlich verwandten Denominationen durchzuführen sowie in Brasilien nicht vorhandene Publikationen anzuschaffen.

Hierfür und für die Besprechung von Themenkomplexen, die eine Diskussion besonders erforderten, wurde eine Kommission gebildet. Zu ihr gehörten neben eingeladenen Volkskundlern aus dem Kreis der Brasilianischen Gesellschaft für Volkskunde u.a. Oneyda Alvarenga als Direktorin der besten Fachbibliothek für Musik Brasiliens, Helza Cameu, die eng mit dem Anthropologen Darcy Ribeiro zusammenarbeitete und am Indio-Museum in Rio de Janeiro eine Einführung in die indigene Musik vorbereitete, Desidério Aytai, der Forschungen bei indigenen Gruppen an den Fronten der durch den Bau von Straßen erschlossenen Regionen in Zentralbrasilien und Amazonien durchführte, Martin Braunwieser, der als Musikexperte bei der großangelegten Forschungsexpedition des Kulturamts von São Paulo in den Nordosten Brasiliens in den dreißiger Jahren gewirkt hatte und Luís Heitor Correa de Azevedo, ehemaliger Bibliothekar des nationalen Musikinstituts Brasiliens und Professor für Volskunde, der durch die von ihm bekleidete führende Stellung beim

Internationalen Musikrat/UNESCO von Paris aus die Vermittlung zu Forschern verschiedener Länder Europas herstellte. Besondere Kontakte wurden zu Marius Schneider in Köln geknüpft. Das Interamerikanische Institut für Musikwissenschaft in Montevideo unter Leitung von Francisco Curt Lange sollte den Gedankenaustausch mit Forschern anderer lateinamerikanischer Länder herstellen. Eine besondere Bedeutung sollte dabei auf Venezuela gerichtet werden, wo eine rege Tätigkeit hinsichtlich Folklore-Forschung und Ethnomusikologie zu verzeichnen war. Rossini Tavares de Lima, Vorsitzender der Gesellschaft für Volkskunde, pflegte außerdem Kontakte zu mehreren Forschern des In- und Auslandes, vor allem solchen aus Italien, in deren Auffassungen er eine besondere Affinität zu seinem Denken verspürte.

Für die 1968 gegründete Organisation für Studien von Kulturprozessen (ND), die eine Erneuerung der Kulturstudien anstrebte, stellte die Ethnomusikologie Probleme hinsichtlich einer zu entwickelnden transdisziplinären

Kulturwissenschaft dar. Eigentümlichweise wurde die Ethnomusikologie in Brasilien vor der Musikwissenschaft an sich eingeführt. Selbst die Musikgeschichte war im Fächerkanon für die Musiklehrerausbildung nicht mehr vorgesehen. Die Ethnomusikologie übernahm somit in ungebührlicher Weise eine übergeordnete Rolle musikwissenschaftlich ausgerichteter Fächer. Die nähere Bestimmung, die aus ihrer Bezeichnung hervorging,

Homem de vícios antigos
ainda compra discos, livros e jornais. Blogue de Zema Ribeiro

Um sábado chuvoso e choroso

Foto: Rose Panet

Apesar do clima chuvoso, um bom público prestigiou a apresentação do Instrumental Pixinguinha, ontem (24), no Auditório Itapecuru do Centro Cultural Vale Maranhão (Rua Henrique Leal, 149, Centro).

João Neto (flauta), Juca do Cavaco, Raimundo Luiz (bandolim), Domingos Santos (violão sete cordas) e Nonatinho (pandeiro) tinham, todos, diante de si, o *Caderno de partituras – Choros maranhenses*, organizado pelo flautista Zezé

Alves, membro emérito do grupo, também professor da Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo (EMEM), em cujos corredores o Pixinguinha se formou ainda no final da década de 1980.

"O único da formação original é Domingos. Ele costuma dizer que é o dono do conjunto", gracejou Juca, mantendo a marca bem humorada das apresentações do grupo. Mais adiante, brincou com a plateia: "vocês já repararam que tem dois caladinhos aqui, não é? Mas eles vão falar já já", disse, referindo-se a Domingos e Nonatinho, no que o violonista retrucou: "tu já falou o que eu ia falar", referindo-se ao fato de Juca ter feito os comentários anunciando o choro *Miritibano*, de sua autoria, a segunda da apresentação. O título é o gentílico de Miritiba, antigo nome do município de Humberto de Campos, onde o autor nasceu.

João Neto, Juca e Raimundo Luiz revezavam-se nas explicações entre as músicas, ora comentando autorias, ora contando histórias sobre as composições, determinados contextos, dando um ar didático ao concerto. "Muito obrigado pela presença de todos vocês, apesar do clima chuvoso", agradeceu Juca. Neto emendou: "é um sábado chuvoso e choroso".

A apresentação do Pixinguinha, penúltima da temporada 2017 do programa Pátio Aberto, do CCVM (provavelmente transferida de lugar em virtude da chuva), foi aberta com *Nova república*, do saudoso advogado e cavaquinhista Francisco de Assis Carvalho da Silva, o Six, também gravado pelo grupo em *Choros maranhenses* [2006]. Se o Regional Tira-Teima é o mais longevo grupamento de choro em atividade no Maranhão, o Pixinguinha foi pioneiro: seu disco de estreia foi o primeiro inteiramente dedicado ao gênero por estas plagas.

O *Caderno de partituras* por que se guiavam ontem é uma espécie de ampliação do repertório do disco, este composto por choros autorais e choros de autoria de mestres do gênero, já então saudosos, caso por exemplo de *Um sorriso*, de autoria do rosariense Nuna Gomes.

Chorinho da Beatriz (Domingos Santos) "foi a música com que participamos da Mostra de Música Sesc Onde Canta o Sabiá, apesar de ser uma música

instrumental", revelou João Neto. Na sequência foi a vez de *Luar do sertão* (Catulo da Paixão Cearense). "Cearense era sobrenome mesmo, ele era maranhense", riu Juca, cujo cavaco evocava uma viola, dando certo ar caipira à execução da música. No meio dela ele soltou um "vocês!", encorajando o público a cantar o refrão: "não há, oh, gente, oh, não, luar como esse do sertão". "Com um coral desses, a gente nem precisa de cantor", elogiou o cavaquinhista.

Após tocarem *Viajando para Carajás* (Zé Hemetério), Juca revelou terem alterado a ordem do set list. "Era para termos tocado a que vamos tocar agora, os nomes das cidades são até parecidos", fez a plateia rir, ao anunciar *De Cajari pra capital* (Josias Sobrinho) e perguntar para João Neto: "de quem é essa música?", ao que o flautista respondeu, rindo também: "de titio" – para quem não sabia, sim, João Neto é sobrinho de Josias Sobrinho.

Juca derreteu-se em elogios ao choro *Elegante* (Raimundo Luiz), cheio de nuances. "É uma das que eu mais gosto de tocar", emendou João Neto, no que o cavaquinhista relembrou o Prêmio Universidade FM de melhor música, conquistado pela composição em 2006, ocasião em que o quinteto recebeu também o troféu de melhor disco instrumental. Cabe lembrar que durante muitos anos foi o Pixinguinha também o responsável pelo espaço dedicado ao choro na noite ludovicense, quando ocupavam semanalmente o palco de um bar, hoje extinto.

Ontem ao luar (Catulo da Paixão Cearense) antecedeu *Lembro-me de você assim* (Juca do Cavaco). "Essa música eu fiz quando a gente estava gravando o disco. Houve uma ocorrência na família, meu sogro faleceu. Era uma pessoa animada, dançante, eu sempre lembro dele desse jeito", revelou o autor. "É difícil falar mesmo", completou, a emoção travando a garganta, o sentimento percebido pelo público em comunhão.

A sequência formada por *Candiru* (Zezé Alves e Omar Cutrim) e *Choro axixaense* (José Maria Fontoura) garantiu também um passeio pela brejeirice e malemolência do lelê e do bumba meu boi de orquestra, manifestações culturais típicas da região do Munim, particularmente os municípios de Rosário e Axixá, num diálogo saudável entre o choro e estes ritmos.

Catulo da Paixão Cearense ainda voltaria ao repertório, com *Flor amorosa* (parceria com Joaquim Callado), que antecedeu *Chora cavaco* (Juca do Cavaco). Antes de tocarem a saideira, o grupo mais uma vez agradeceu a presença do bom público. João Neto anunciou: "para fechar, uma de Cesar Teixeira. Esse choro é a cara dele, enrascado, cheio de passagens harmônicas e melódicas complexas". Terminaram a noite, após pouco mais de uma hora de apresentação, com *Conversa fiada*.

A certa altura, Juca havia gracejado que o grupo havia ensaiado seis meses para aquela apresentação. "Seis meses e um dia, não vamos mentir por um dia", emendou João Neto, também rindo. Brincadeiras à parte, o fato é que poucas vezes, por aqui, o choro foi tratado com tanto esmero, em execuções impecáveis. Uma apresentação como a de ontem demonstra que também em se tratando do gênero o Maranhão não deve nada a outras praças brasileiras.

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram Share E-mail Imprimir Post

Curtir

Seja o primeiro a curtir este post.

Relacionado

Chorografia do Maranhão: Domingos Santos

Em "entrevista"

Chorografia do Maranhão: Zezé Alves

Em "entrevista"

Chorografia do Maranhão: Juca do Cavaco

Em "entrevista"

Autor: zema ribeiro

homem de vícios antigos, ainda compra livros, discos e jornais

Ver todos posts por zema ribeiro

zema ribeiro / 25/02/2018 / música / caderno de partituras, centro cultural vale maranhão, choro, choros maranhenses, domingos santos, instrumental pixinguinha, joão neto, juca do cavaco, música, nonatinho, pátio aberto, raimundo luiz

Uma consideração sobre “Um sábado chuvoso e choroso”

Pingback: O tempo do Tira-Teima – Homem de vícios antigos

Homem de vícios antigos /

BNDES

CONHEÇA A RÁDIO CRAVO ALBIN:
A RÁDIO SEM LETRAS.
RÁDIO CRAVO ALBIN

600.000 acessos

Cacuriá

Resumo

Dados Artísticos

Dados Artísticos

Fonte: CD Cacuriá de D. Teté. Produção: Laborarte

Entrevista com D. Teté

O Cacuriá tem uma vertente na Festa do Divino Espírito Santo, pois ao fim da festa, em todas as casas, tem o carimbó das caixeiras. Assim, criou-se a dança do Cacuriá, cordão e roda, depois do término do festejo do Divino, para prolongar a brincadeira.

No carimbó, uns batem palmas, outros batem na caixa, formando um ritmo para começar a dança, para movimentar o corpo. Outros inventam versos para pedir bebidas ou elogiar as pessoas. A maioria dos participantes eram pessoas idosas. Levanta-se o mastro, tem a missa, tem o derrubamento do mastro, depois tem o carimbo de serrar o pau – serrando com um serrotizinho. A partir daí criou-se o Cacuriá.

Em 80, D. Teté foi para o Laborarte trabalhar numa peças de pastores. Lá, se tinha uma festa, ela batia a caixa e chamava as pessoas para dançar o Cacuriá.

Depois, Teté começou a ensinar a dança para as crianças, fazendo seus próprios versos, com a ajuda da neta. Finalmente, o Cacuriá como conhecemos hoje.

A ramificação do Cacuriá cresceu bastante e houveram inovações, quando foram acrescentados alguns outros elementos na dança.

Alguns elementos foram adicionados também ao ritmo, como o violão, a flauta e o banjo. Segundo, ela para ficar mais bonito.

OBS.: Não foi dado o significado do nome da brincadeira.

Fonte: D. Teté, folclorista, coordenadora do Cacuriá mais famoso do Estado, em entrevista à Rádio Universidade FM

Memória da MPB 16 MAR
Aniversariantes

- † Armando Albuquerque (33 anos)
- ★ Branco Mello (57 anos)
- ★ Carlos Machado (111 anos)
- ★ Dé Pajeú (60 anos)
- ★ Eduardo Melo (41 anos)
- ★ Josué de Barros (131 anos)
- ★ Kiko Péres (47 anos)
- ★ Mangabinha (77 anos)
- † Serena Assumpção (3 anos)
- † Serena Assumpção (3 anos)

Veja mais **aniversariantes da MPB**!

Mais visitados da semana

1. Música Sertaneja
2. Dorival Caymmi
3. Lupicínio Rodrigues
4. Noel Rosa
5. Caetano Veloso
6. Irmãs Galvão
7. Tom Jobim
8. Dona Ivone Lara
9. Assis Valente
10. Chico Buarque

© 2002 - 2019 Instituto Cultural Cravo Albin

TRIBEIRA estopim

Books

Zu "Meine Bücher" hinzufügen | Rezension schreiben

DRUCKVERSION

Kein E-Book verfügbar

Amazon.de
Buch.at
Bol.at
Libri.de
Thalia.at

In Bücherei suchen
Alle Händler »

Stöbere bei Google Play nach Büchern.

Stöbere im größten eBookstore der Welt und lies noch heute im Web, auf deinem Tablet, Telefon oder E-Reader.

Weiter zu Google Play »

- Meine Bücher
- Mein Verlauf

Bücher bei Google Play

Joaquim Callado

André Diniz
Jorge Zahar Editor Ltda, 2002

0 Rezensionen

O historiador André Diniz guia o leitor pela obra de um artista pioneiro Precursor de flautistas da linhagem de Pixinguinha, Callado foi o criador de
Mehr »

Was andere dazu sagen - Rezension schreiben

Es wurden keine Rezensionen gefunden.

Ähnliche Bücher

Joaquim Callado, …
André Diniz

O Rio musical de …
André Diniz

O Rio musica
André Diniz

Homem de vícios antigos
ainda compra discos, livros e jornais. Blogue de Zema Ribeiro

Chorografia do Maranhão: Monteiro Jr.

[*Última entrevista da série.* O Imparcial, *24 de maio de 2015*]

***Cardiologista de profissão, violonista é o 52º. entrevistado da série* Chorografia do Maranhão**

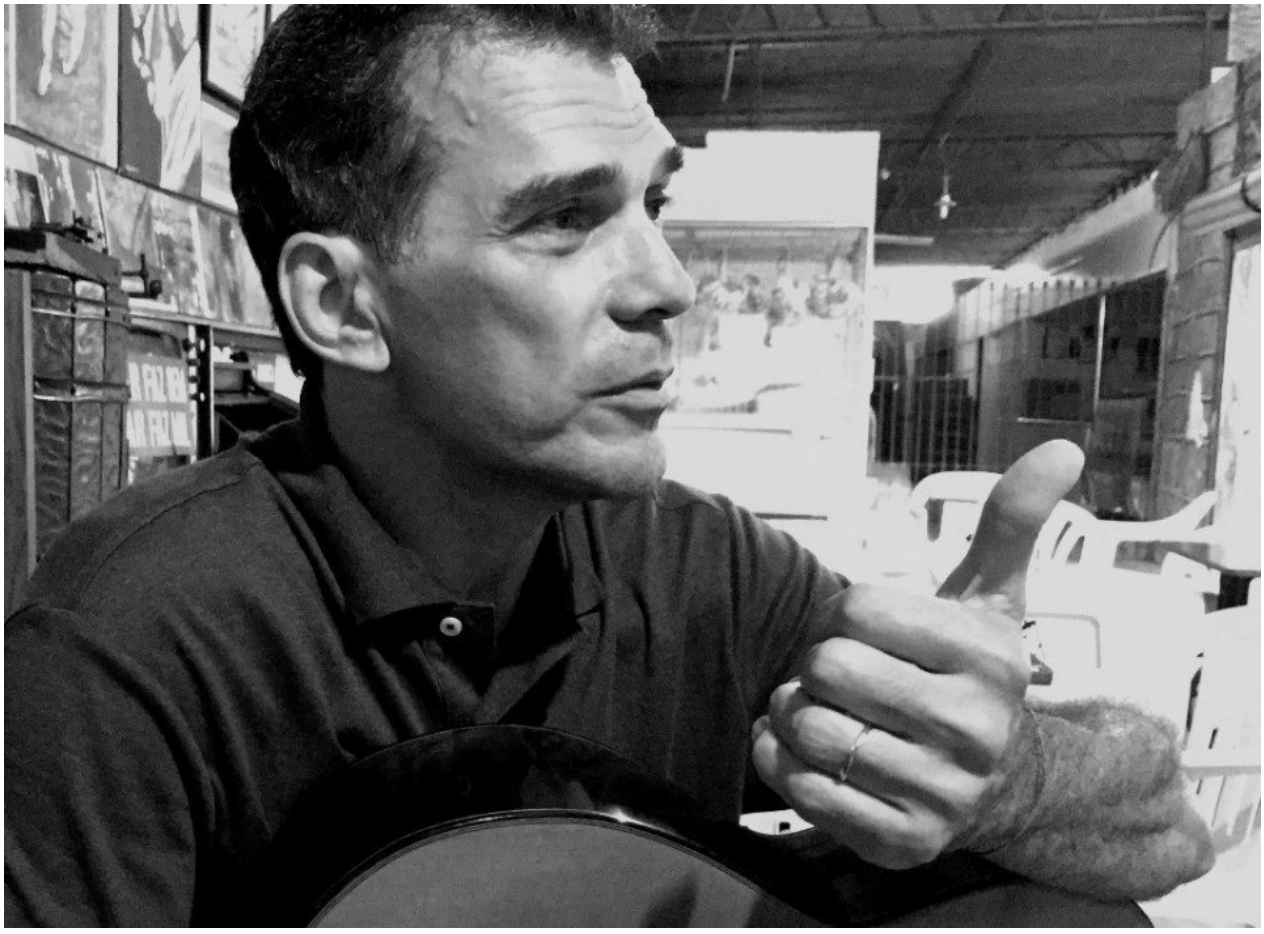


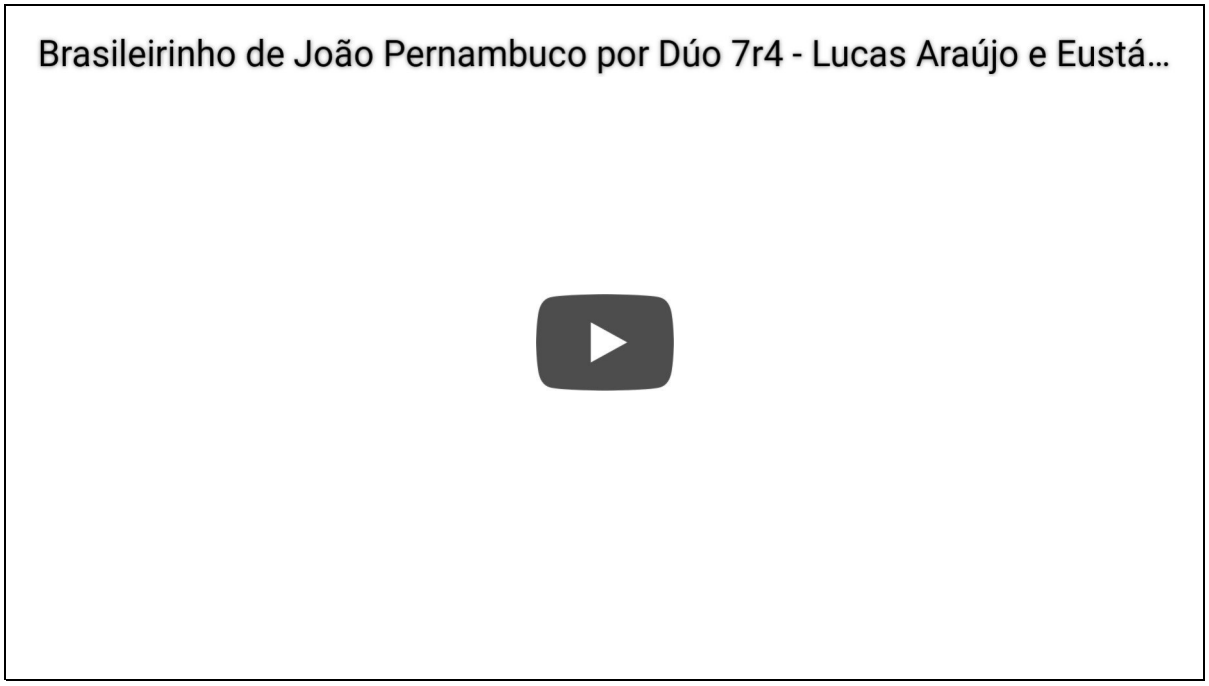
Foto: Rivanio Almeida Santos

TEXTO: RICARTE ALMEIDA SANTOS E ZEMA RIBEIRO

FOTOS: RIVANIO ALMEIDA SANTOS

Cardiologista de ofício, o médico Francisco das Chagas Monteiro Junior nasceu em São Luís em 25 de janeiro de 1960. Após o nascimento, morou em São Vicente de Férrer, na Baixada maranhense, terra natal de seus pais, Francisco das Chagas Monteiro, funcionário público estadual, coletor de renda, e a professora Maria do Rosário Monteiro. Depois, por conta do trabalho do pai, morou em Barão de Grajaú e Timon, antes de fixar-se em definitivo na capital maranhense.

Às margens do Parnaíba o violão entrou em sua vida: sua mãe comprou um instrumento de um rapaz que apareceu tocando em sua porta. Ali o menino começou a se arriscar, mas só deslanchou ao ingressar na Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo [*EMEM*]. Cursando pós-graduação e residência médica, ele morou ainda no Rio de Janeiro – concentrado na formação profissional, acabou não aproveitando o propício ambiente carioca, embora tenha passeado por suas míticas lojas de instrumentos musicais.



Abismo de rosas - Raphael Rabello

Choro N° 1 (Heitor Villa-Lobos) - Turibio Santos

Num fim de tarde no Bar do Léo, o músico "do coração" concedeu seu depoimento à *Chorografia do Maranhão*, o 52º. da série. A entrevista foi ilustrada musicalmente por *Brasileirinho* [*João Pernambuco*], *Abismo de rosas* [*Américo Jacomino*] e um trecho de *Choros nº. 1* [*João Pernambuco*].

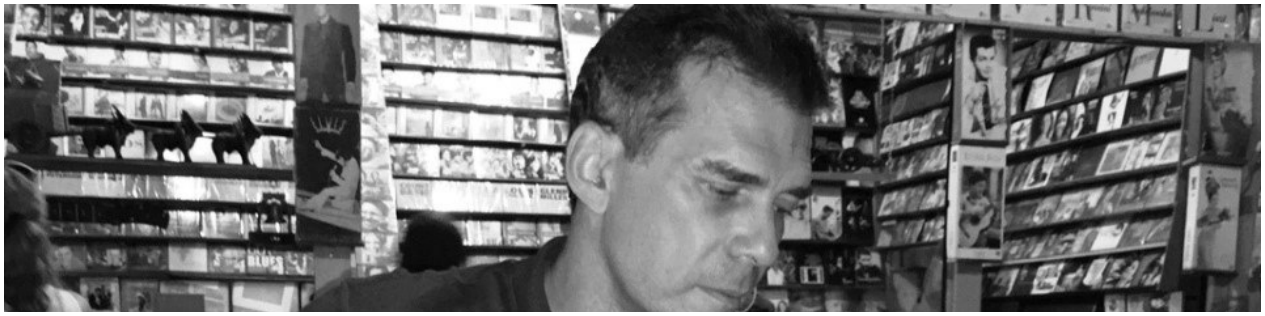


Foto: Rivanio Almeida Santos

Você nasceu em São Luís? Minha mãe veio me ter aqui. Depois eu voltei para lá [*São Vicente de Férrer*], fiquei uns seis anos. Depois fomos para Barão de Grajaú, por causa do lado dele [*seu pai*], funcionário. Depois viemos pra Timon, três anos lá, até vir para São Luís. Foi lá em Timon meu primeiro contato com violão.

Quem foi a figura? Então, como é que foi isso? Eu tinha uns 10 anos, mais ou menos, nove, 10 anos, apareceu um rapaz tocando violão lá em casa, na porta. Minha mãe, na infância, já tinha tido uma iniciação no piano, mas não continuou, não toca nada, ela tem 84 anos, hoje. Minha mãe já tinha esse contato, eu sou o filho mais velho, foi ideia dela, ela comprou o violão do rapaz, um violãozinho qualquer. Naquela época, interior, não tinha essa facilidade toda que tem hoje. Onde aprender? Com quem? Pegar de onde? Não tinha nada disso. Eu comecei a mexer ali, mas sem nenhuma orientação não rendia nada. Quando a gente veio para São Luís, eu devia ter meus 13 anos, mais ou menos, aí foi que a minha mãe contratou, iniciativa toda dela, um professor de violão. Naquela época nada mais era do que o cara que anotava o braço do violão, as posições. Aprendi os acordes naturais, aquela coisa bem básica, acompanhei umas musiquinhas, fiquei não sei quanto tempo, não lembro. Não estou lembrado o nome dele também. Era uma pessoa que tocava de esquina, tocava acordes naturais. Ficou por aí. Quando eu tinha 17 anos, eu tive a ideia de entrar para a Escola de Música.

Nessa época você já estava morando em São Luís? Já! Eu vim para cá com uns 13 anos, mais ou menos, foi a época que eu tive essa iniciação com esse rapaz, e aí eu fui para a Escola de Música. Na Escola de Música, naquela época, o esquema era o seguinte: você entrava, tinha um semestre, que eles chamavam de musicalização. Você tinha introdução à teoria musical, pegava na flauta, era tudo com flauta. O professor na época era o Gilles [*Lacroix*]. Ele dava musicalização. Eu vim reencontrá-lo recentemente, eu trabalho no [*Hospital Universitário Presidente*] Dutra, e ele mora ali por trás. Eu tive esse semestre de musicalização. O semestre seguinte seria pegar no instrumento que a gente escolhesse. Eu escolhi violão. Eu tive um semestre de aula com Joaquim Santos [*violonista,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 8 de dezembro de 2013*], por sinal eu vim reencontrá-lo na época desses recitais [*apresentações de Monteiro Jr. no Teatro Arthur Azevedo*], eu fui pedir ajuda para ele num arranjo para violino e tal. Já naquela época dava para perceber que ele é um cara de alto nível. Mas com ele foi só aquela parte bem inicial, "ó, isso aqui é mi", aqueles exercícios básicos, bem inicial mesmo. No ano seguinte, a Escola funcionava só durante o dia, eu entrei na Faculdade [*de Medicina*]. Só tinha de dia, e o curso médico absorve demais, é de manhã e de tarde, não tem horário. Aí eu larguei a Escola, fiquei com pena e tudo, mas não tinha como fazer. Embora eu gostasse da música, em nenhum momento eu pensei em ser músico profissional, não houve esse dilema. Eu sabia que eu não ia abandonar aquilo, ia querer sempre ter um contato. Mais ou menos por essa época eu comecei a ter contato, a gostar mais, apreciar mais bossa nova, curti muito bossa nova, e comecei também a tocar. Naquela época eu já tinha as revistinhas, comecei a pegar cifras, aqueles acordes de bossa nova, foi uma coisa bem legal, gostei muito, comecei a tocar bossa nova.

Foi a época em que você formou em Medicina? Mais ou menos. Antes disso, eu achei interessante, acho que foi meu primeiro contato com música instrumental de violão, foi na João Henrique [*rua no Centro, ao lado da Igreja de São Pantaleão*], a gente morava ali quando veio para São Luís, e meu pai comprou uma vitrola, era um móvel grande, e eu lembro que o lojista deu, como brinde, um elepê de Dilermando Reis. Acho que naquela época, por volta de 13, 14 anos, foi meu primeiro contato, aquele disco *Abismo de Rosas*, da capa amarela, tem um violão na capa. Foi o primeiro contato, mas foi aquela coisa incipiente, depois veio essa passagem pela Escola, comecei a tocar por cifra,

bossa nova, depois os grandes mestres da MPB, sou muito fã de Tom Jobim, Chico Buarque.

Dilermando te deu um despertar? Um despertar, mas eu não lembro no tempo quando eu comecei a esboçar solos ao violão. Depois o contato maior foi com a MPB mesmo clássica, dos grandes mestres, Tom Jobim, Francis Hime, que eu gostava muito, Edu Lobo, esse pessoal.

Na sua família havia músicos? Não, não tinha músico. Assim, até tinha, mas distante, eu não tinha convívio. O que aconteceu? Naquela época, mais ou menos pela faculdade, eu já tinha passado pela Escola de Música, eu começava a encomendar, sempre que alguém ia ao Rio de Janeiro, para ir lá à Rua da Carioca e trazer partituras. Eu comecei desenvolvendo um método próprio de botar aquelas partituras para o violão. Eu lembro que no começo demorava muito, pegar, dividir o compasso, ir colocando aquilo ali, foi mais ou menos assim. Aí eu comecei a pegar, partituras, Dilermando Reis, e mais adiante vieram algumas partituras já de choro, de João Pernambuco, foi mais ou menos esse contato. Quando da conclusão da faculdade eu fui para o Rio de Janeiro, fui morar lá, fiz pós-graduação, residência, mestrado, fiquei nove anos e pouco. Lá no Rio eu não tive nada de contato. A única vantagem foi estar próximo da Rua da Carioca e adjacências, eu adorava passear por ali, ficar garimpando partituras, pelo título. Eu andava por ali pela Guitarra de Prata, Bandolim de Ouro [*míticas lojas de instrumentos musicais no Rio de Janeiro*]. Eu comecei a comprar partituras por conta própria, fazia minha própria seleção. Fiquei estes anos lá, voltei para São Luís, era 1992, e aqui continuei tocando em casa, em família. Eu acho que aí um marco importante foi meu contato com Biné [*do Cavaco, Os Irmãos Gomes*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *22 de junho de 2014*].

Antes da vitrola e do disco de Dilermando Reis você tem outra lembrança musical, do ambiente? O que se ouvia em casa? Teus pais eram grandes compradores de discos? Não, nada em especial. Inclusive meu pai, que era funcionário público, era um cara muito conservador, eu tive uma criação muito tradicional, ele nunca aprovou essa história de violão. Era coisa da minha mãe. Minha mãe era mais inovadora, mais liberal. Meu pai não aprovava isso, achava que violão, aquele preconceito, talvez hoje menos, aquela coisa, ia desvirtuar, levar para a bebida, afastar da escola, tinha essa ideia. Mas também nunca proibiu, apenas não estimulou. Eu fico pensando, fazendo um paralelo, quando eu me apresentei no Teatro [*Arthur Azevedo*], eu gostava de pesquisar a vida, algumas curiosidades da vida dos compositores. E eu fiz uma apresentação intitulada *De bossa a Bach*, e ia de *Samba do avião* [*Tom Jobim*] até alguns eruditos, e eu estava pesquisando algumas coisas sobre a vida do Tárrega [*o compositor e violonista espanhol Francisco Tárrega*], que é um grande mestre. Na vida dele, pela fonte que eu li, o violão foi acidental. Ele quando garotinho teve um acidente com a babá, um afogamento, um negócio, e teve uma deficiência visual. E os pais na Espanha resolveram se mudar para uma cidade onde houvesse um conservatório de música, por que um cego, a única coisa que poderia dar a ele um ofício seria ser músico. Depois ele reverteu o problema na visão, mas mudaram e ele despertou, é um dos maiores músicos de todos os tempos.

Quando você recebeu o disco do Dilermando Reis despertou para o violão além

da bossa. Depois de Dilermando quem foram teus principais mestres para desenvolver essa capacidade? Me impressionou muito, aquele violão de cordas de aço. A única coisa formal foi essa passagem de um ano pela Escola de Música. Ali eu aprendi a passar uma pauta para o braço, a base, uma coisa bem básica, não a desenvolver. Nessas aulas eu não cheguei a tocar música nem nada. A partir daí as partituras, aí eu comecei a fazer sozinho, esse período todo no Rio de Janeiro e depois de voltar para cá.

E nessa trajetória autodidata que músicos te impressionaram, te instigaram a buscar mais aprendizado? Não houve uma pessoa que tenha convivido comigo. Nesse período eu comecei a me interessar por comprar discos, cds. Eu tinha partituras e comecei a comprar e ouvir cds. Foi quando eu comecei a conhecer [*os violonistas*] Baden Powell, Raphael Rabello, já foi até mais para cá, mais pra cá também eu curti muito Paulinho Nogueira, Toquinho. E outros discos de Dilermando Reis.

Que papel teve Biné [*do Cavaco*] em tua trajetória? Eu acho que ele é um divisor de águas no seguinte aspecto: eu o encontrei a primeira vez na casa do doutor João Bosco Barros Rego [*médico, poeta, ex-deputado*], um cara multi, hoje está no interior, é meu paciente. Na casa do Bosco, tem uns 15 anos, ele foi meu professor na faculdade, era chefe de meu departamento. Ele tocava alguma coisa e fazia uns encontros musicais na casa dele, acho que no Recanto dos Vinhais. Num desses encontros eu encontrei o Biné, acho que ele dava aula para

ele de violão. Biné, é até engraçado, desde o começo houve aquela empatia, e ele costuma dizer, se gabando, que até eu conhecê-lo, eu era um músico de apartamento, de não compartilhar, tocando sozinho. A partir do Biné é que ele começou a me chamar para as rodas, aquele pessoal do Bairro de Fátima, começamos a nos encontrar também na casa do Bosco, e começou a me estimular a tocar com outros, até então eu tocava sozinho. Tinha outros músicos, da família dele, vocês conhecem bem. Seguindo na história, acho que mais ou menos há 10 anos, eu tive contato com [*o multi-instrumentista Arlindo*] Pipiu, foi outro marco. Eu já o conhecia da infância, eu morava ali pela São Pantaleão. Eu lembro daquela figura, daquela época, magrinho, cabelo black power, mas ele não me conhecia. Eu tive um casamento, tenho dois filhos, já adultos, uma filha médica, um filho vai fazer medicina. Aí eu me separei, estou numa segunda união. Minha esposa atual é enfermeira, e a gente fez uma cerimônia em casa, uma celebração, e Pipiu apareceu. Eu o contratei para tocar, alguém me deu o telefone. Ele foi com o violão, sozinho, depois eu pedi e toquei também. Ele gostou. Eu sabia desse histórico dele, que ele era um grande músico, sabendo disso eu me aproximei mais ainda, houve uma empatia. Aí ele me convidou para ir na São Pantaleão, no estúdio dele, ele já estava com o estúdio montado. Eu gravei um cdzinho lá, uma coisa bem doméstica. Inclusive na época, nem houve um contrato formal, eu ajudei com a despesa, essas músicas, *Sons de carrilhões* [*João Pernambuco*], e por aí vai. Quando eu olhei aquilo gravado, até me surpreendi. É aquela coisa de você não dar muito pelo que faz. Quando eu vi gravado eu achei bonito aquilo. Ele estava com tempo e foi uma ideia acho que até mais dele, "Monteiro, vamos apresentar isso aí, vamos levar para o Teatro, eu tenho uns contatos aí, a gente arruma". A gente começou a trabalhar em cima disso. Na época estava se formando uma associação de cardiopatas, eu uni uma coisa à outra. Já tinha o Biné no circuito, entrou o Pipiu, ele agregou alguns músicos, aí me veio a ideia de fazer um projeto, chama *Tocando com o coração*. Consiste nisso: a gente faz apresentações públicas, vende cds para amigos e parte dessa arrecadação é transferida, doada para alguma instituição. E assim foi. Teve o primeiro, já foram cinco. Em sequência gravamos outros dois cds, *Tocando com o coração*, volumes dois e três. O primeiro e o segundo a gente fez na raça, não tinha muita assessoria, Pipiu produzia. Depois entrou no circuito o Mário Jorge [*produtor*], pegou essa parte de produção, promoção, mídia. Fizemos os últimos três com ele. Mais ou menos por essa época foi que eu tive contato com Márcio

Guimarães [*cavaquinista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *25 de janeiro de 2015*], ele era namorado de minha sobrinha, hoje é casado com ela, a Thaís [*Tathy Estrela, cantora*]. Márcio fez Escola, é um músico dedicado, muito bom. O Márcio foi muito importante como motivação, aprendi muito com ele. Eu era muito amarrado a algumas regras que eu mesmo me impunha, era muito contido. Ele me libertou um pouco, essa coisa de colocar o dedo no lugar certo, ele me dizia: "o importante é o som, é o que sai".

Você não vive para a música nem de música, não é? Nunca nem ganhou um cachê? Não, nunca pensei. Não. Quer dizer, uma vez a gente fez uma apresentação com Mário Jorge, no Armazém [*da Estrela, extinto bar na Praia Grande*], mas o cachê também foi doado, eu não recebi para mim. Os músicos que estão comigo, o que arrecada, a gente os paga.

Você se vê sem a música? Não. Sem o violão, não. É uma coisa que assim, ave maria!, [*pensativo*] um acidente com as mãos. Eu gostava de jogar vôlei. Minha primeira esposa quebrou um ossinho da mão, jogando, depois disso eu não quis mais. É uma coisa muito importante, independente de apresentar. Uma coisa para mim mesmo, eu pego isso aqui [*abraça o violão*].

Você já integrou algum grupo de música? Só com essa turma, e em rodas informais. Às vezes, depois que eu conheci o Pipiu, eu fiz saraus em casa, eu tenho alguns registros em dvd disso. A gente chamou muitos músicos, Osmar do Trombone [Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *23 de junho de 2013*], Zezé da Flauta [*Zezé Alves*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *9 de junho de 2013*], Robertinho [*Chinês, bandolinista e cavaquinista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *28 de abril de 2013*], essa turma toda já passou, a gente já fez algum encontro.

Eu vi você tocando agora no Dia Nacional do Choro [*23 de abril, na sede da Associação Atlética Banco do Brasil – AABB*]. Foi um momento muito bonito. Foi. Eu, Pipiu, Nonatinho [*percussionista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *6 de julho de 2014*] no pandeiro e o Biné no cavaco. Nessa trajetória, eu acho esquisito chamar de show, mas essas apresentações no Teatro foram muito importantes, muito marcantes na minha vida. Eu sempre fui muito contido, sou uma pessoa tímida. Engraçado, foi um ciclo: a gente fez aquilo ali, veio aquela

inspiração, aquela motivação, dá trabalho. Eu levava um ano, escolhendo repertório, ensaiando, dá trabalho, às vezes eu tinha que me afastar de horário de consultório, uma semana, duas semanas, me afastar totalmente para poder ficar dedicado àquilo. Esses cinco recitais, eu não afasto a possibilidade de fazer alguma coisa, mas parece que aquele frenesi, aquela coisa, você realiza, ficou um pouco... [*se interrompe*] Eu me contento, às vezes faço um sarau em casa, [*vou*] quando a gente é convidado. Recentemente eu fui numa casa de idosos, um amigo convidou, estava fazendo uma comemoração, já fui na universidade também.

Além de instrumentista, você desenvolve outras habilidades na música? Na vida acho que eu devo ter feito umas três ou quatro composições, eu nunca divulguei nem toquei. Uma é instrumental, eu botei *Valsinha de Clara*, minha filha, tem nove anos hoje, por sinal gosta de cantar também, se apresentou uma vez no Teatro comigo, quando ela fez cinco anos. Mas não tenho essa coisa de compor.

E os arranjos? Eu adapto. Ao longo dessa caminhada eu fiz alguns arranjos, principalmente de música popular, por exemplo, *Carolina*, de Chico Buarque, é o nome da minha filha mais velha, tem 29 anos, vai casar agora, eu fiz um solo para *Carolina*. Foi uma experiência muito interessante fazer estes espetáculos, sempre um bom público, claro que muitos amigos. Eu sempre vi nisso, eu nunca pretendi ser um virtuose. Para tocar num nível muito elevado tem que ter

dedicação, não há como chegar a este ponto pegando meia hora de violão por dia, não tem como.

Você pega o violão todo dia? Quase todo dia. Não tenho disciplina, "agora é a hora do violão, vou sentar e tocar uma hora, duas horas", não. É aquela coisa, pega, toca um pouquinho. O propósito sempre foi primeiro compartilhar

Além de violão você toca algum outro instrumento? Não. Nunca quis, nunca me interessei. Nada.

Você já gravou três discos. Já participou de discos de outros artistas? Três discos, *Tocando com o coração*, três volumes. Sempre priorizando o repertório de violão. Em um a gente colocou *Aquarela*, de Toquinho, o forte sempre foi João Pernambuco, Ernesto Nazareth, Dilermando Reis. Não, nunca participei. Devo dizer que ao longo dessa caminhada uma coisa muito interessante foi conhecer pessoas. Os shows sempre tiveram parcerias, convidados especiais, Robertinho Chinês, no início, participou, Solano [*o violonista sete cordas Francisco Solano*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *26 de maio de 2013*], Pipiu, Biné, eram mais constantes, teve muita gente boa, Rui Mário [*sanfoneiro,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *7 de julho de 2013*], Talitha e Taynara, aquelas irmãs.

Para você, qual a importância do choro, a importância dessa música? O que eu

posso dizer é que eu acho muito bonito. O choro, João Pernambuco, eu sempre fiquei muito encantado com isso, alguns o consideram o pai do violão brasileiro, acho-o genial. As músicas dele, parece até de propósito, têm uma dificuldade.

Quem, hoje, no Brasil, do violão, te chama a atenção? Na atualidade me chama a atenção o Yamandu Costa. Eu acho excepcional. Mas para te falar a verdade eu nem aprecio tanto aquela pegada quanto eu aprecio o violão, por exemplo, de Baden Powell, Raphael Rabello, Sebastião Tapajós, Paulinho Nogueira.

E no Maranhão? Admiro muito o Luiz Jr. [*violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *4 de agosto de 2013*], embora também ache que a praia dele é totalmente diferente. Ele é um virtuose. Eu esqueci de citar, mas depois de Biné eu tive um contato com Hermelino Souza [*violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *30 de novembro de 2014*]. Ele era meu paciente, é muito calado. O Hermelino foi muito interessante, ele segue essa linha do erudito, é mais para o erudito, o conhecimento dele extrapola, tem um conhecimento mais vasto na área erudita. Eu fui uma vez na casa dele, ele tem um quarto, como se fosse uma biblioteca, enorme, só de partituras. Inclusive ele me conseguiu algumas partituras, sei lá, *Tempo de criança* [*Dilermando Reis*]. Ele me deu algumas que eu não tinha, ouvia em cd e queria. O convívio com ele também foi bem interessante. Eu não tive nenhum convívio com João Pedro Borges [*violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *14 de abril de 2013*], chegamos a nos

conhecer. Meu filho que mora em São Paulo chegou a ter aulas com ele, no Ceuma, ele dirigiu o Musiceuma. Turíbio [*Santos*, *violonista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *29 de setembro de 2013*] também é uma referência, eu ouvi muitos cds.

Você tem convivido com essa turma mais jovem do Maranhão. Como você avalia o nível do choro praticado no Maranhão? Acho que tem excelentes músicos, excelentes instrumentistas. Naquele dia do choro foi um desfile de virtuoses, o Rafael [*Guterres*, *cavaquinista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *18 de maio de 2014*], Wendell [*Cosme*, *bandolinista e cavaquinista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *24 de novembro de 2013*], o outro Wendell [*de la Salles*, *bandolinista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *15 de março de 2015*], que agora toca com Solano e Paulo [*Trabulsi*, *cavaquinista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *22 de dezembro de 2013*]. Tem muita gente boa. Talvez o que esteja faltando sejam maneiras de levar isso a um público maior. Você vê que no dia do choro não estava lotado. É isso que está faltando. É uma música de excelente qualidade. Músicos, tem bastante aí.

Você falou da centralidade da bossa nova em teu interesse por violão. Você se considera um chorão? Eu não sei. Eu me vejo assim, o Márcio me diz: "tu é um músico", e eu penso: "não, eu sou médico". Eu demoro a me considerar, talvez seja uma modéstia, achar que eu tenho nível, será que posso me considerar? Mas acho que posso dizer que sim, por que eu gosto muito, aprecio muito esse gênero. Independente de eu ser um grande intérprete ou não, eu gosto, gosto de tocar violão, músicas desse gênero. Nesse sentido, sou interessado em buscar, estou sempre pesquisando. É diferente, por exemplo, do samba. Eu gosto, mas não aprecio com a mesma intensidade. É claro que tem o viés do violão, eu não cheguei ao choro por chegar ao choro, cheguei através do violão. É uma via. Ou você chega por influência de alguém. É uma música de qualidade, é muito boa. É a maior parte de meu repertório para violão.

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram Share E-mail Imprimir Post

Curtir

Seja o primeiro a curtir este post.

Relacionado

Chorografia do Maranhão: Francisco Solano

Em "entrevista"

Chorografia do Maranhão: Robertinho Chinês

Em "entrevista"

Chorografia do Maranhão: Domingos Santos

Em "entrevista"

Autor: zema ribeiro

homem de vícios antigos, ainda compra livros, discos e jornais

Ver todos posts por zema ribeiro

zema ribeiro / 08/02/2016 / entrevista, fotografia, jornalismo, maranhão, música / bossa nova, chorinho, choro, chorografia do maranhão, entrevista, música, monteiro jr., o imparcial, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, violão

Uma consideração sobre “Chorografia do Maranhão: Monteiro Jr.”

Pingback: Correndo o chapéu – Homem de vícios antigos

Homem de vícios antigos /

Homem de vícios antigos
ainda compra discos, livros e jornais. Blogue de Zema Ribeiro

Chorografia do Maranhão: Joaquim Santos

[O Imparcial, *8 de dezembro de 2013*]

***Violonista, ex-integrante da Camerata Carioca, autor das trilhas sonoras de mais de 20 filmes e professor da Escola de Música, Joaquim Santos é o 21º. entrevistado da série* Chorografia do Maranhão**

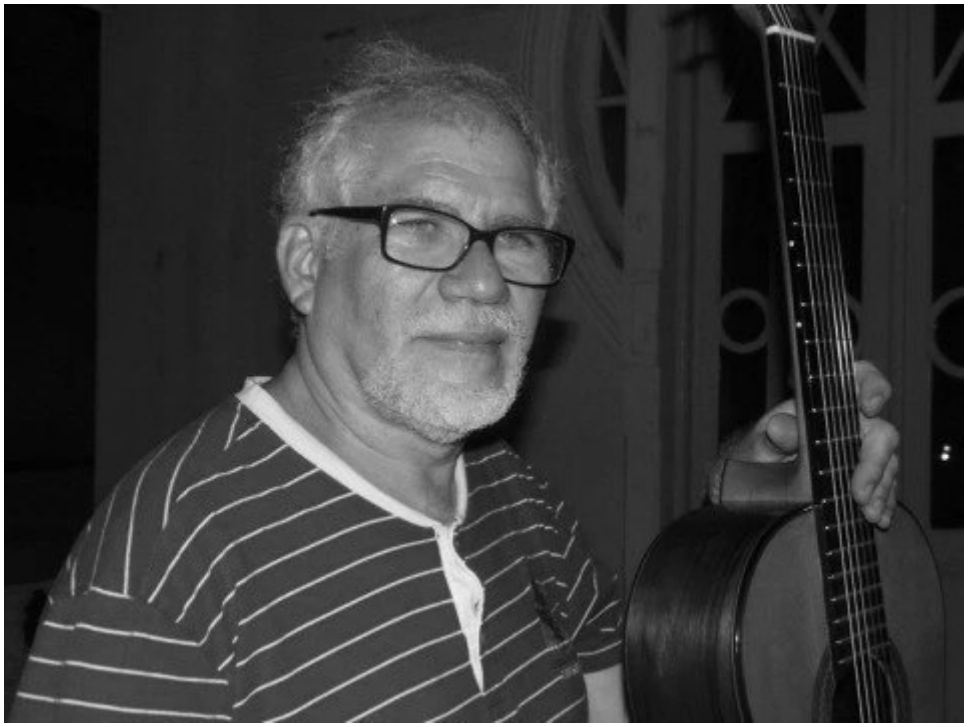


Foto: Rivanio Almeida Santos

TEXTO: RICARTE ALMEIDA SANTOS E ZEMA RIBEIRO
FOTOS: RIVÂNIO ALMEIDA SANTOS

Filho do comerciante português Camilo Gomes dos Santos e da dona de casa Raimunda Moraes dos Santos, nascida em Bequimão, Joaquim Antonio dos Santos Neto nasceu em São Luís em 20 de dezembro de 1951. Além dele e seus pais, a casa da infância que lhe habita a memória era dividida com quatro irmãos – entre os quais o cineasta Murilo Santos –, a avó portuguesa, primos e tias.

Desde criança Joaquim Santos demonstrou talento e vocação para as artes. Aos sete anos já se dedicava às artes plásticas – desenho, pintura e escultura –, tendo vencido alguns concursos. Com o dinheiro destes, aos 14 anos, comprou o primeiro violão, que escondia no guarda-roupa, por puro receio da opinião do pai, bastante rígido. O músico, no entanto, reconhece o apoio da família na continuidade dos estudos da música e posterior carreira que seguiu. De seus três filhos, Juliano Santos reside no Rio de Janeiro e também se dedica ao violão.

Professor da Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo, em cuja sala Santinha Vasconcelos recebeu a chororreportagem, Joaquim Santos é um dos nomes mais importantes do violão brasileiro. Integrou a Camerata Carioca, grupo fundamental para a revalorização e revitalização do choro no Brasil, entre o fim da década de 1970 e início da de 80. Com o grupo gravou o disco *Tocar*, além de ter acompanhado nomes como Elizeth Cardoso e Nara Leão.

Outra área em que se destaca é a composição de trilhas para cinema: já assinou mais de 20, tendo recebido diversos prêmios Brasil afora. São dele, entre outras, as trilhas sonoras de *O testamento*, de Euclides Moreira Neto, *O incompreendido*, de Francisco Colombo, *Ódio*, de Breno Ferreira, *Infernos* e *O exercício do caos*, de Frederico Machado, *Bandeiras verdes*, *O crime da Ullen*, *O massacre de Alto Alegre* e *Quem matou Elias Zi?*, do irmão Murilo Santos. No último citado, também assina os desenhos [*nota do blogue: recentemente assinou a trilha de* O camelo, o leão e a criança*, de Paulo Blitos*].

Misto de trabalho e diversão é a pesquisa que desenvolve sobre a música

produzida no Maranhão no século XIX. Joaquim Santos tem editado partituras do período, às vezes baseando-se em manuscritos. Em seu vasto acervo há verdadeiras joias de nomes como Pedro Gromwell, Antonio Rayol [*nota do blogue: no vídeo acima,* Retoques, *última faixa de* Shopping Brazil, *de Cesar Teixeira, uma das músicas cantadas por Dona Teté é a* Ladainha de Nossa Senhora, *de Antonio Rayol*] e Inácio Cunha. "Há muito choro, muito schottisch, valsas, mazurcas, que ninguém conhece. Os músicos precisam ir aos arquivos, tem muita coisa bonita", afirma. Privilegiados, os chororrepórteres encerraram a entrevista ouvindo alguns temas em seu laptop.

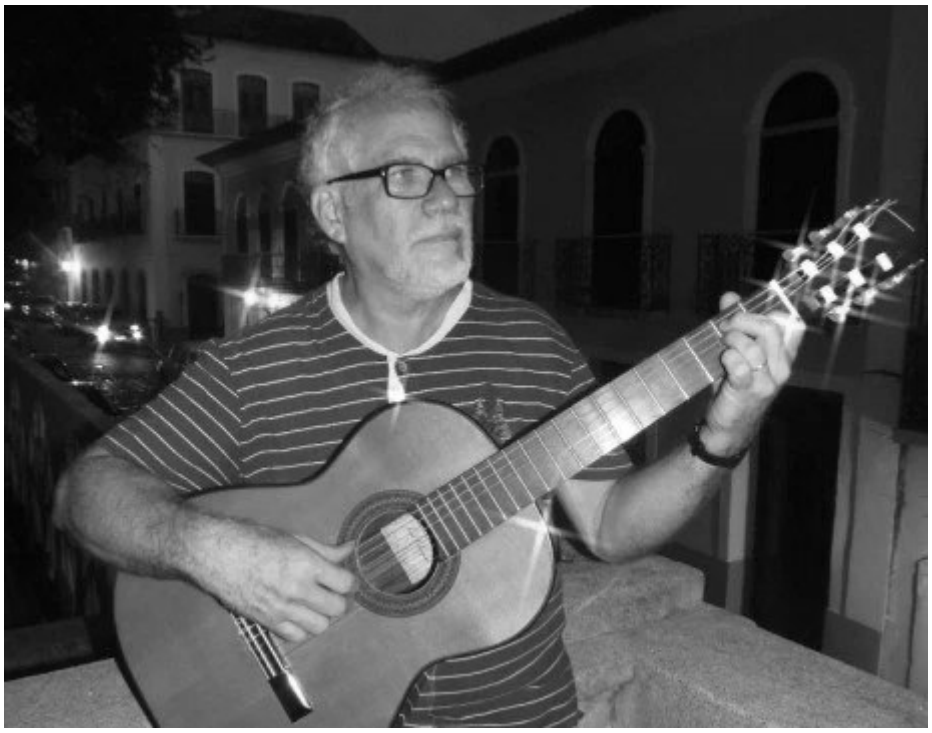


Foto: Rivanio Almeida Santos

Dá pra dizer que a música trouxe teu avô ao Brasil? Eu não sei o que motivou essa viagem dele. Ele, chegando aqui, trabalhava como violinista e carpinteiro. Ele tocava violino no cinema mudo. Na Faculdade de Farmácia, eu vim descobrir depois, por documentos, ele foi o chefe da carpintaria.

Como era o ambiente musical em tua casa, na infância? Muito bom. Meu pai ouvia muito música clássica, música popular. Tinha disco de choro, disco de Pixinguinha, aqueles cantores e cantoras da época, todos, a chamada era do rádio. Tinha esse lado da música popular, meu pai curtia muito, mas

predominantemente música clássica. Discos de fado, violino, e discos norte americanos, orquestra. Sábado, todo domingo, era música o dia inteiro. A questão da música na minha vida surgiu mais ou menos quando eu tinha uns 14 anos. Eu, desde criança, aos sete anos, desenhava muito, com o incentivo de minha avó portuguesa, que morava com a gente. Com sete anos eu ganhei um concurso de desenho do Sesi. Minha primeira exposição de pinturas e de escultura, eu tinha 10 anos. Eu fiz uma coletiva nessa época, o governador Newton Belo ofereceu um jantar, medalha, eu tenho até hoje. Nesse período todo até uns 14 anos, minha dedicação exclusive era com as artes plásticas, pintura, escultura, eu fazia muita exposição. Eu estudei com Telésforo Moraes Rego, com Nilton Pavão. Depois eu retomei quando fui morar em Minas, trabalhei na Casa de Gravura, trabalhei para [*Carlos*] Scliar, pra [*José Alberto*] Nemer, [*Carlos*] Bracher, eram artistas [*plásticos*]. Quando eu comecei minha experiência com violão, eu comprei um violão com o dinheiro dos quadros, ficava tentando tocar, e naquela época eu conheci Ubiratan [*Sousa, músico,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial*, 12 de maio de 2013*], não pessoalmente, ele tocava o *Prelúdio* de Bach, e eu ficava louco pra tocar daquele jeito, fiquei muito encantado. E também uma coisa que me influenciou bastante era um programa, logo que inaugurou a televisão, a Difusora, um programa, acho que era *Panorama Panamericano*, um filme em preto e branco, tinha a cena, uma das reportagens, [*o violonista espanhol Andrés*] Segovia tocando, e aí eu fiquei apaixonado pelo violão. Eu comecei a estudar escondido de meu pai, comprei o violão com meu dinheiro, mas escondia no guarda-roupa. No dia em que meu pai soube, eu já tocava alguns clássicos. Mas eu não tinha técnica. Eu aprendi a ler música sozinho. Quando eu cheguei para Lourdinha Lauande [*a historiadora Maria de Lourdes Lauande Lacroix*] eu já estava tocando violão. Ela era uma excelente pianista, eu morava do lado. Tinha um padre que tocava violino que almoçava lá, cônego Osmar Palhano de Jesus. Ele era pintor, foi meu professor de pintura também. Então eu comecei a tocar mesmo sozinho. Quando eu soube que João Pedro [*Borges, violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial*, 14 de abril de 2013*] estava na cidade, que tocava muito bem, aí eu fui estudar com ele. Quando eu fui estudar com ele, eu já estava tocando, mas sem técnica.

A tua primeira influência, vendo alguém tocar, foi Ubiratan? Foi. Eu vi Ubiratan, Segovia na televisão.

Ubiratan chegou a te dar aula? Nesse período, não. Depois eu tive acho que duas aulas com ele.

E Lourdinha Lacroix, chegou a te dar aulas? Exatamente. Eu chegava pra ela "e essa música aqui", mostrava a música e ela dizia "isso aqui toca assim". Ela dava umas orientações. Eu comecei a estudar bastante violão. E fiquei estudando com João Pedro no período de férias e fui avançando. Quando inaugurou a Escola de Música, em 1974, depois de um semestre, João Pedro sugeriu que eu ficasse não só como aluno dele, mas também como professor assistente, por que tinha uma procura muito grande de violão. Eu fiquei como assistente, depois ele foi embora e eu fiquei como titular. Em 1980, mais ou menos, 79, eu ganhei meu primeiro prêmio de trilha sonora, que foi do filme do Euclides [*Moreira Neto, cineasta, ex-Diretor do Departamento de Assuntos Culturais da UFMA e ex-presidente da Fundação Municipal de Cultura de São Luís*], *O testamento*. Depois desse evento eu fui para o Rio estudar com o Ian [*Guest, músico, professor de violão*].

Teus pais sempre te apoiaram? Sempre! Inclusive, antes de ir pra Escola de Música, eu trabalhava como desenhista no Cema, a Fundação Maranhense da TV Educativa. Foi aí que o João Pedro sugeriu que eu largasse lá o emprego para ficar na Escola de Música.

Mas no começo você escondia o violão de teu pai. Era só um receio de ele não receber bem? Exatamente. Nós éramos cinco [*irmãos*], tinha muita gente na casa, ele era muito rígido, por que tinha os primos, as tias, enfim. Eu fiquei com medo de ele implicar com o violão, embora eu tivesse comprado com meu dinheiro.

Fora as formações em artes plásticas e música, você teve outra formação? Eu me empreguei como desenhista, depois como professor de música. Depois eu comecei a fazer luthieria. Eu faço muito restauro. Meu sonho era fabricar, mas é tanto instrumento para consertar, os alunos pedem para regular, violino, violão, o que eu tenho para terminar...

Quem foi teu mestre de luthieria? Eu considero dois grandes mestres: um foi o [*luthier japonês Shigemitsu*] Suguiyama, que foi o primeiro, e o outro foi Mário

Jorge. Daí você vai pegando informação com várias pessoas. Eu frequentava muito a oficina do Mário Jorge, inclusive meu primeiro violão, que eu fiz, foi [*o luthier*] Sérgio Abreu quem me vendeu a madeira pra fazer.

Fala um pouco de tua ida pro Rio de Janeiro, como é que se deu? Eu fui para o Rio com uma bolsa, que era meu salário, aqui da Escola, em 1980. Depois, a Olga [*Mohana, ex-diretora da EMEM*], que era diretora, não queria que eu ficasse no Rio, queria que eu voltasse, e eu queria estudar mais um pouco. Acabou que eu perdi meu emprego. Chegando lá no Rio, eu continuei tendo aula com João Pedro e naquela época a Camerata Carioca ensaiava também na casa de João Pedro e eu ficava ouvindo ali. Coincidiu que o João Pedro se desligou da Camerata, queria investir na carreira solo, e me indicou. Tinha duas pessoas indicadas. Eu não sou chorão. Minha ligação com o violão sempre foi com a música clássica, sempre tive simpatia, mas eu aprendi muito sobre o choro quando entrei na Camerata. Pintou um concerto de última hora e eu tive umas duas semanas pra estudar, arranjos de Radamés [*Gnattali, pianista e mastro gaúcho, fundador da Camerata Carioca*]. Foi um concerto na Sala Cecília Meireles, com Joel Nascimento no bandolim, Henrique Cazes no cavaquinho, eu fiquei no primeiro violão, substituindo João Pedro, Maurício Carrilho no segundo, Luiz Otávio [*Braga*] no [*violão*] sete cordas e Beto Cazes no pandeiro. Nesse programa a gente tocou a *Suíte Retratos* [*nota do blogue: no vídeo acima, a formação que executa a* Suíte Retratos *ainda tem João Pedro Borges ao violão*], tocamos o *Concerto* de Vivaldi, com Radamés tocando, e tocamos também...

tinha um repertório, eu não lembro, tinha Jacob do Bandolim e uns dois choros livres no final do concerto. Eu estava bastante tenso, era minha estreia, fiz o melhor possível, eu estava doente, um problema no dente que se agravou. Quando a gente estava no camarim, Henrique Cazes chegou todo contente: "sabem quem está aí? [*Os violonistas*] Sérgio e Odair Assad". Aí foi que meu coração gelou, tocar pra esses caras! Mas foi legal, o concerto foi bom. Foi muito boa essa experiência. Daí a gente seguiu, foram várias apresentações. Gravamos o disco *Tocar* [*1983*] e outros discos também, com a Nara [*Leão, cantora*], a volta da Nara aos palcos foi com a gente, Teatro da Lagoa. Nós participamos de uma faixa do disco *Nasci pra bailar* [*1982*] e depois outro disco, *Meu samba encabulado* [*1984*].

***Tocar* foi o único disco que você gravou com a Camerata?** Como grupo, sim. Esse disco foi muito bom, nós ganhamos o prêmio [*da revista*] *Playboy* de melhor disco.

Eu me lembro de um em que vocês acompanhavam Elizeth Cardoso, *Uma rosa para Pixinguinha* [*1983*]. *Uma Rosa para Pixinguinha*. A gente gravou o disco com a Nara, *Meu samba encabulado*.

Esse, vocês fizeram todo o disco com a Nara? A Camerata e a turma do Fundo de Quintal [*grupo de samba e pagode*]. Inclusive a gente fez o [*a turnê do projeto*] Pixinguinha com esse disco. Sem eles, a gente fez o Japão, com a Nara.

Chegamos lá foi uma maravilha. Fizemos vários shows com a Nara, shows também com [*o músico Roberto*] Menescal. Fizemos um concerto só para jornalistas e críticos de música em Tóquio, alguém postou uma música no youtube, *Jacaré de saiote*, um frevo [*de autoria de Antonio da Silva Torres, o Jacaré*]. Depois eu produzi um disco, com a participação de Tom Jobim, chama-se *Radamés* [*Gnattali, 1985*], músicas que Radamés fez para alguns compositores e que alguns compositores fizeram para ele [*o lado a tem seis faixas em que Radamés homenageia e é homenageado por Tom Jobim, Paulinho da Viola e Capiba; no lado b, três movimentos do* Quarteto popular*, de autoria do gaúcho*].

E a convivência com Radamés, qual a importância, o que significou para você? Pra mim, aliás, pra todos nós que convivemos com Radamés, tivemos essa oportunidade, por várias maneiras: só como pessoa, você estar ao lado de um grande artista como Radamés, isso já é uma grande honra. Posso dizer que sou um cara de sorte e fico muito feliz com isso. Eu vi a Nara Leão na televisão aqui em São Luís, nunca imaginei que pudesse trabalhar com ela e fui até seu professor de violão. A mesma coisa com Paulinho da Viola, todos esses artistas. Radamés eu lembro de vê-lo tocando piano na televisão e, poxa, chegar, estar aqui do lado, na sala dele, tocando com ele, aprendi muito. Era super rígido, mas tinha um lado muito à vontade. Ele não gostava de ensaiar, fazia as coisas muito rápido. Não era o tipo de músico preocupado com detalhes, preciosista. Mas se aprendia muita coisa, de vida mesmo, de músico.

Qual a estatura de Radamés dentro da música brasileira? É pouco conhecido, não tem o reconhecimento merecido. A gente ouve mais as pessoas ligadas à música popular, principalmente ao choro, que conhecem, têm uma aproximação, mais que os compositores eruditos. Os compositores que colocam Radamés no programa geralmente são violonistas, que conhecem esse lado, que inclusive tocam o lado da música popular.

Os papeis que Pixinguinha exerceu durante quase cinco décadas, depois dele, quem assumiu essa tarefa no rádio, na televisão, nas gravadoras, foi Radamés, como arranjador, como um cara que deu rumo para a música brasileira durante tempo significativo. Exatamente. Foi um grande compositor. Foi editado há uns dois anos, um professor da UFMA, Ricieri [*Carlini Zorzal,* Dez estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-

interpretativas; *a dissertação foi defendida na UFBA, em 2005, e posteriormente publicada em livro*], ele escreveu, foi a dissertação dele de mestrado, sobre os dez estudos de Radamés, eu até fiz o prefácio do livro, tem o pdf, está disponibilizado [*para download*]. É bem interessante, ele faz uma análise, embora o Radamés não aceitava essa questão do jazz, mas é interessante, por que ele começa a ver essa mistura da brasilidade, da música, com essa questão do jazz, que é presente na música do Radamés.

Na sua opinião, que papel exerceu a Camerata na trajetória do choro? Essa é uma boa pergunta. O choro surge exatamente dessa mistura dos ritmos brasileiros com a música da Europa, da África, toda aquela história que todo mundo conhece, vai pras ruas e pros salões. O choro é uma música erudita. Vamos dizer na linguagem de hoje, é uma música de concerto. A Camerata surgiu num período, ainda mais no formato em que ela veio, colocando e ressaltando esse lado refinado da música, camerístico. Foi muito importante e foi determinante, influenciou vários grupos. A gente pega vários grupos, como o Água de Moringa. Tem um muito interessante, que com certeza teve algum contato com a Camerata, chama Papo de Vento, é um conjunto de sopro. É muito bom. Eu acho que a Camerata teve esse papel importantíssimo. Dessa escola da Camerata, eu chamo até de escola, surgiram várias coisas. Depois que a Camerata acabou, infelizmente acabou no Japão, justamente no momento em que a gente recebeu todos os reconhecimentos e convites para tocar. Tinha o trabalho com a Nara, mas a gente foi convidado, só o conjunto, para fazer vários concertos, gravamos até com uma cantora pop japonesa, ela cantou Tom Jobim. Eu não queria que terminasse, mas foi uma decisão da maioria.

O fim da Camerata foi cercado de brigas? Como foi? Eu não vou dizer brigas, mas insatisfações. Já vinham se acumulando há um tempo.

Como é tua relação hoje com os remanescentes da Camerata? Excelente. O Henrique uma vez veio aqui, foi muito bom, Luiz Otávio, todos eles, Maurício. Eu gosto muito deles. Eu acho que na Camerata eu até consegui muitas vezes equilibrar essa balança das insatisfações e divergências, eu sempre conciliava. Acho que é o melhor caminho que tem. Depois acabou, Radamés morreu, nos reunimos, fizemos um concerto. Depois houve um segundo momento de reunião, não para continuar. Nessa ocasião, já o Maurício não quis ir. No lugar

dele foi o [*violonista*] João Lyra e no lugar do Dazinho, que morreu, foi o [*clarinetista*] Paulo Sérgio Santos. A Camerata teve um papel muito importante, naquele momento, de abrir os caminhos. Eu aprendi muita coisa nessa vivência, de gravações.

Fora *Tocar* e os discos com Nara e Elizeth Cardoso, de que outros discos você participou? Teve um disco do Zé Tobias, Camerata, Radamés e Zé Tobias [*José Tobias*, Rapsódia Brasileira, *1984*]. Gravei com Benito di Paula, com a Camerata, ele gravou umas músicas antigas, mas não sei se chegou a virar disco. Teve Taiguara [Canções de amor e liberdade, *1985*]. Outros discos, tem um da Teca Calazans [Mário, 300, 350, *1983*], várias pessoas da Camerata participaram, mas não com o nome da Camerata [*ele não cita o disco* Caymmi, *de Dorival Caymmi*, *1985*].

Aqui no Maranhão você não chegou a gravar discos? Não.

Além da Camerata você participou de outros grupos? Lá em Minas, sim. Eu tinha um duo, flauta e violão, com Salomé Viegas, fizemos concertos em vários lugares, era legal, a gente tinha um repertório que incluía choro, Egberto Gismonti, Bach, Villa-Lobos. Depois a gente formou um trio, com um violoncelista. Eu tenho um vídeo que eu gravei, saiu na TV Cultura.

De uns tempos pra cá me parece que você anda meio afastado de palcos e

estúdios, fora o lance de fazer trilhas sonoras. Você não tem vontade de voltar, não sente falta? Até foi legal falar nisso. Quando eu vim pra cá, eu vi que a realidade era outra. Tem gente que sobrevive de música e eu tiro o chapéu, é uma coisa bem difícil. Toca aqui, acolá, ganha um dinheirinho aqui, acolá, eu não sei se eu teria pique. Eu senti um choque muito grande, eu estava muito envolvido com a música de concerto, e pensei, "poxa, aqui não é minha praia". Isso foi me afastando do palco até por uma questão, quando você deixa de tocar no palco, você vai criando medo de palco, e foi o que aconteceu comigo, de certa maneira, associado a uns problemas nas minhas unhas. Eu deixei, toquei pouco, fiz poucos recitais. Eu lembro de um na época do festival da prefeitura [*o Festival Internacional de Música de São Luís, em 2002*]. Eu toco assim, acompanhando aluno, e eu estudo todo dia. Todo dia! Tocar, eu toco aqui na Escola de Música. Agora eu descobri uma coisa que Yamandu [*Costa, violonista sete cordas gaúcho*] já usa e eu resolvi experimentar: unha artificial. Agora estou me preparando para tocar.

As trilhas para cinema são muitas. Não tem uma preocupação de tua parte de registrar esse material? Lançar isso em disco, no sentido, inclusive, de que muitos desses filmes, ninguém sabe onde está, como faz para assistir. Eu sempre pensei. Eu tenho vontade de fazer um cd. Seria um projeto bem caro, muita coisa eu teria que regravar, por conta da qualidade, da época. Muitas dessas músicas que eu faço para filmes, a maioria curtas, a maioria é para orquestra.

Você faz reparo, conserta instrumentos. Você toca outros instrumentos? Não. Só violão. Piano é uma coisa assim, não é nada. Eu estudo as cordas por que eu estou na direção da Orquestra de Cordas daqui [*da EMEM*], já faz bastante tempo, desde que eu cheguei aqui, em 1999. Eu aprendi muito aqui na Escola, na própria orquestra. Eu tenho alguns arranjos e orquestrações que acho que foram bem sucedidos, o pessoal gosta, muita gente me elogiou. Eu fiz arranjos para cordas para *Água e vinho* e *Loro*, de Egberto Gismonti, fiz orquestrações para umas mazurcas de [*o violonista espanhol Francisco*] Tárrega que acho que ficou legal. E fora isso tenho meu trabalho de pesquisador da música do século XIX, que a gente sempre toca. Não é arranjo, são edições.

Como é teu método na hora de compor uma trilha? É preciso ver as cenas antes? Eu já experimentei de todo jeito. Eu gosto muito da trilha de *Infernos* [*de Frederico Machado*]. Ele me encomendou a trilha e disse que queria inferno e céu, "tudo é baseado na poesia de meu pai". Eu conheço a poesia de Nauro [*Machado, poeta, pai do cineasta Frederico Machado*] e sei que o inferno não é tão inferno, pela beleza poética com que ele descreve, e o céu não é tão céu, essa coisa densa que é Nauro. E ele disse: "agora eu vou só combinar uma coisa contigo que é fundamental: eu penso numa coisa de voz, [*o compositor minimalista norte-americano*] Phillip Glass, mas não vou te mostrar o filme". Eu acho que foi uma das trilhas mais bem sucedidas, uma das. Por outro lado, já o inverso, eu assisto a cena, participo do filme, vejo as filmagens, converso com o diretor, aí é outro tipo de envolvimento, que funciona. Essa coisa diversificada é legal, são sempre desafios. Tudo é possível. De modo geral, a conversa do diretor com o compositor é fundamental. Quando eu vejo a cena eu sei exatamente onde eu posso colocar o silêncio e onde eu posso colocar a música.

Para você, como educador, o que significa o fato de São Luís ter, hoje, além da Escola, duas faculdades de música? Isso mudou bastante. A primeira coisa que a gente pode pensar é que existia um mito muito forte aqui em São Luís, que as pessoas que leem música não tocam de ouvido. Há essa tendência, lógico. É muito fácil você pegar, ler a partitura e não precisa tirar de ouvido, não treina. Tinha muita gente aqui que toca muito bem, que não sabe ler nem escrever [*partitura*]. Aqui mesmo na Escola, havia gente que não tinha habilidade com a

leitura, mas são excelentes músicos. Hoje estão na universidade, já leem. É um caminho mais aberto, uma possibilidade. Eu volto à história do choro: o músico de choro gosta tanto de choro, que se interessa, vai atrás, acaba lendo [*partitura*]. Mas eu não resumo o curso de música só à leitura. Esses dois cursos formam professores, para ensinar música. Agora, lá, não é um curso de instrumento. Continua a Escola de Música sendo o grande centro de formação instrumental. Fora disso, um excelente espaço para o aprendizado de música são as igrejas. Acontece hoje uma coisa que acontecia no século XVIII: o centro de formação do músico era nas igrejas. Os compositores que nós temos do século XVIII, Manuel Antonio de Oliveira, Ermelindo Lobo de Mesquita, o próprio Antonio Rayol era regente, Leocádio Rayol. Isso está acontecendo hoje, de maneira informal, mas você vê grandes músicos em igrejas. Agora vai ter teste para o curso técnico. Se se fizer uma enquete, a maioria dos músicos que vêm fazer o teste, o propósito é melhorar a performance nas igrejas.

Qual a importância do choro para a música brasileira? Choro é aquilo que há de mais fundamental que a gente possa pensar. É fundamental. A música brasileira, a raiz da música brasileira, qualquer gênero que surja depois, o movimento da bossa nova, tudo isso a gente pode ver que tem um pé no choro, e que é um gênero, uma questão de identidade, uma estrutura não só formal, mas também melódica, harmônica, ela tem toda essa abertura, não só pela questão do tradicional, ela se abre. Uma das coisas mais inovadoras que eu conheço de choro são as obras do Maurício [*Carrilho*] com o Choro Ímpar.

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram Share E-mail Imprimir Post

Curtir

Seja o primeiro a curtir este post.

Relacionado

Chorografia do Maranhão: Zezé Alves

Em "entrevista"

Chorografia do Maranhão: Domingos Santos

Em "entrevista"

Chorografia do Maranhão: Juca do Cavaco

Em "entrevista"

Autor: zema ribeiro

homem de vícios antigos, ainda compra livros, discos e jornais

Ver todos posts por zema ribeiro

zema ribeiro / 01/09/2014 / entrevista, fotografia, jornalismo, maranhão, música / antonio rayol, camerata carioca, choro, chorografia do maranhão, cinema, disco, elizeth cardoso, emem, entrevista, escola de música do estado do maranhão lilah lisboa de araújo, joaquim santos, joão

pedro borges, juliano santos, música, nara leão, o imparcial, pesquisa, radamés gnattali, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, tocar, trilha sonora, ubiratan sousa, uma rosa para pixinguinha

8 comentários em “Chorografia do Maranhão: Joaquim Santos”

Pingback: Filosofia na tela « zema ribeiro

Pingback: Chorografia do Maranhão: João Neto « zema ribeiro

Pingback: Chorografia do Maranhão: Domingos Santos « zema ribeiro

Pingback: Chorografia do Maranhão: César Jansen « zema ribeiro

Pingback: Chorografia do Maranhão: Marcelo Moreira « zema ribeiro

Pingback: Chorografia do Maranhão: Monteiro Jr. – Homem de vícios antigos

Pingback: Correndo o chapéu – Homem de vícios antigos

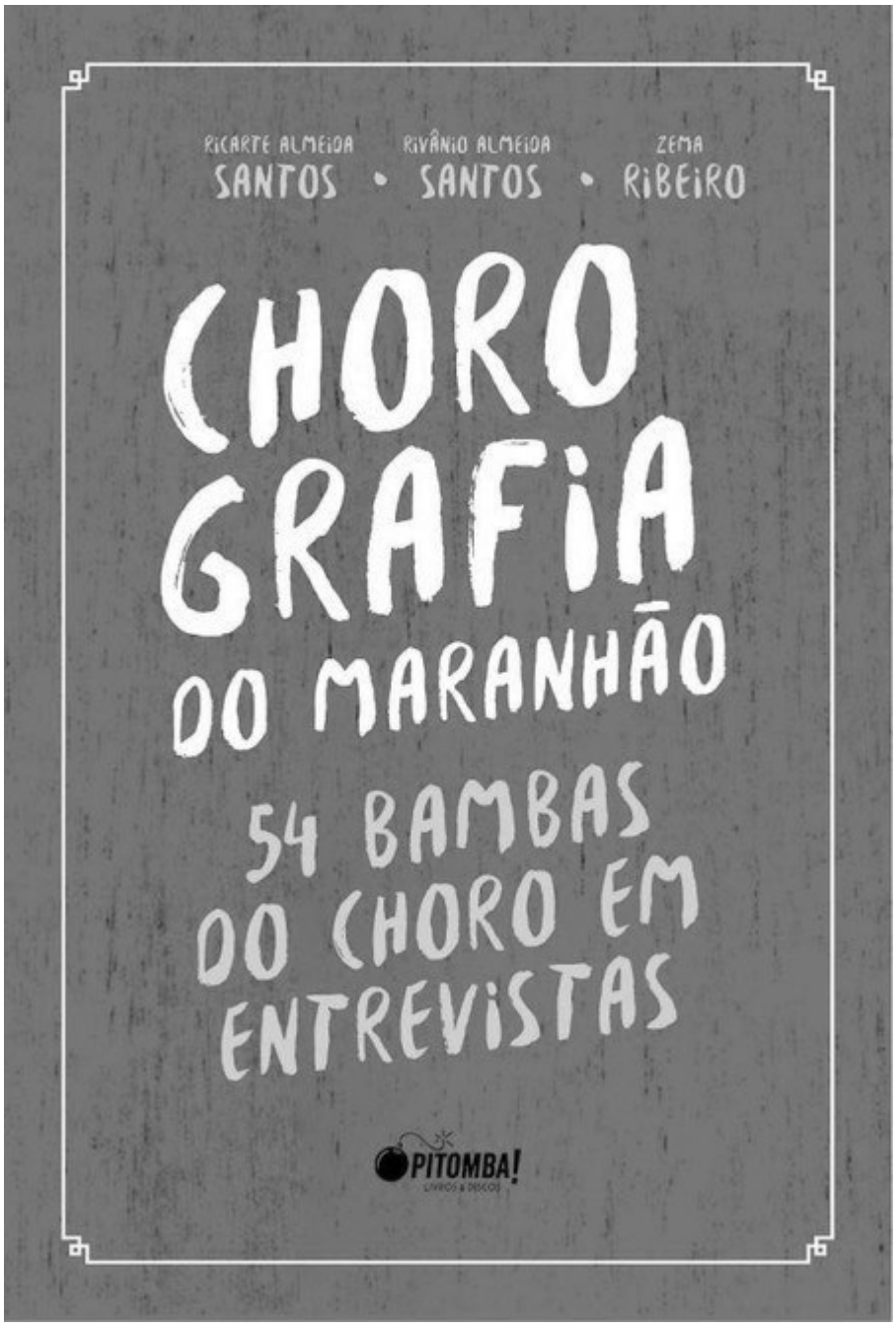
Pingback: Roberto Farias e Murilo Santos serão homenageados no 8º. Maranhão na Tela – Homem de vícios antigos

Homem de vícios antigos

ainda compra discos, livros e jornais. Blogue de Zema Ribeiro

Tag: chorografia do maranhão

Das escritas do Choro



Chorografia do Maranhão. Capa. Reprodução

Quando José Antonio deixou a maternidade, aos 18 dias, a primeira música que ele ouviu foi a *Suíte Retratos*, na execução da Camerata Carioca em *Tributo a Jacob do Bandolim*, de 1979. Não a ouviu completa, pois o percurso da maternidade até em casa, de carro, era menor que o tempo de duração dos quatro movimentos (os "retratos"), que homenageiam Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga.

Não foi por acaso: a homenagem é uma espécie de síntese do Choro, ou pelo menos de suas origens e entre os bambas que tocam no disco está o maranhense João Pedro Borges, o que me enche de orgulho. O disco foi escolhido intencionalmente, redundo.

Sábado que vem (**15**), às **19h**, na **Praça Gonçalves Dias**, durante o último sarau de **RicoChoro ComVida na Praça** em 2018, **Ricarte Almeida Santos**, **Rivânio Almeida Santos** e **este que vos perturba** lançaremos – finalmente! – o livro ***Chorografia do Maranhão***, que reúne as 52 entrevistas com 54 instrumentistas de Choro nascidos ou radicados no Maranhão que publicamos como uma série no jornal *O Imparcial*, entre março de 2013 e maio de 2015.

O lançamento acontecerá em noite especial, não apenas por se tratar da despedida do projeto este ano de seus fiéis seguidores e frequentadores eventuais, mas por que teremos o fino do Choro, a começar pelo DJ Franklin, mais o encontro do Regional Tira-Teima com a cavaquinhista carioca Luciana Rabello – e a participação especial da cantora Alexandra Nicolas.

"Um lance de dados jamais abolirá o acaso", nos ensina Mallarmé. Sorte ou acaso, esta celebração é também fruto de bastante trabalho: do trio de autores e do editor Bruno Azevêdo – o livro sai pela Pitomba!, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (Fapema), com a chancela do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

Mas voltemos a alguns acasos, chamemos assim. Domingo passado, em conversa no *Chorinhos e Chorões*, patrimônio do Maranhão e programa bastante citado pelos entrevistados – que os chororrepórteres chamamos chorografados –, o último antes do lançamento, Ricarte Almeida Santos levou dois discos de Luciana Rabello para tocar enquanto conversávamos sobre a *Chorografia do Maranhão*. Um deles era o lendário *Os Carioquinhas no Choro* [*1977*], do grupo homônimo que tinha entre os integrantes a cavaquinhista e seu saudoso irmão Raphael Rabello, ambos então adolescentes. O grupo era uma espécie de embrião do que viria a ser a Camerata Carioca, sob o comando do gaúcho Radamés Gnattali. Quando Serra de Almeida (flautista do Tira-Teima) concedeu a primeira entrevista da série (publicada em março de 2013, mas realizada bem antes, o que dá ainda mais tempo de trabalho, melhor deixar essa conta pra lá), no extinto Kumidinha de Buteko, a capa do elepê decorava a parede e apareceu em uma das fotografias publicadas no jornal.

As pontas se ligam: Luciana Rabello assina a produção musical de *Festejos* [*Acari Records, 2013*], estreia de Alexandra Nicolas no mercado fonográfico, ela que fará uma participação especial durante a apresentação da amiga, um reencontro que promete arrepiar quem conhece o disco e se arrepender quem porventura ainda não (ou correr atrás do tempo perdido, nunca é tarde!).

As pontas se ligam: se, de meu lado, dedico o livro a José Antonio, afinal de contas para quem escrevo tudo o que escrevo, por outro, os irmãos Almeida Santos o dedicam a Raimundo Juruca, seu pai, que lhes ensinou a mais que gostar, a amar o Choro – o que tento fazer com José Antonio, que frequentou sua primeira roda aos nove meses de idade, com as presenças de ninguém menos que Zé da Velha e Silvério Pontes, na edição inaugural de RicoChoro ComVida na Praça, em agosto de 2016, na mesma Gonçalves Dias em que agora o *Chorografia do Maranhão* será lançado.

Ligam-se as pontas deste emaranhado, com texto de Chico Saldanha nas orelhas, apresentação de Luciana Rabello e posfácio de Cesar Teixeira. São muitas histórias, inclusive as nossas, já que o editor Bruno Azevêdo e o poeta Celso Borges, "testemunha de muito do que o livro diz", nos entrevistaram para o volume.

Chorografia do Maranhão cumpre uma importante tarefa de mapear e contar as histórias dos personagens que desfilam por suas páginas, mas não só: também de toda uma geografia e afetividade que permeiam o Choro no estado.

Seu lançamento é, ao mesmo tempo, sinônimo de alegria e emoção, de um lado, e, de outro, a sensação de tirar um enorme peso das costas. Foram mais de cinco anos de trabalho entre a entrevista inicial e o livro. Que, convenhamos, com o constante interesse de jovens músicos e a consequente renovação da cena Choro, o que não é privilégio apenas do Maranhão, ainda bem, já nasce defasado: diante do surgimento de novos talentos, um volume dois já se insinua necessário, embora os chororrepórteres não prometam nada, ao menos por enquanto.

Grande parte das entrevistas do livro foi realizada em bares, redutos chorísticos por excelência. É hora de passar a régua, mas insistimos em pedir mais uma e mais um choro, por favor!

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram E-mail Imprimir Post

Carregando...

11/12/2018 / entrevista, literatura, maranhão, música / alexandra nicolas, bruno azevêdo, celso borges, cesar teixeira, chico saldanha, choro, chorografia do maranhão, dj franklin, editora pitomba, entrevista, literatura, livro, luciana rabello, música, regional tira-teima, ricarte almeida santos, ricochoro comvida na praça, rivânio almeida santos / Deixe um comentário

Choro em dose dupla para celebrar aniversário de Pixinguinha

Celebração do Dia Nacional do Choro acontece na véspera, no Centro de Criatividade Odylo Costa, filho (Praia Grande). Divulgação

"Jornada Chorística do Maranhão" acontece em dois tempos no São Luís Shopping. Divulgação

Como já é tradição nos calendários musical e cultural de São Luís, será comemorado o Dia Nacional do Choro, homenagem ao nascimento de Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha (23/4/1897-17/2/1973), um dos mais importantes nomes do gênero e da música brasileira.

A data é celebrada a cada 23 de abril. A novidade em 2016 é que haverá duas festas: uma, a oficial, promovida pela Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo (Emem), cujos corredores, tendo professores e alunos em várias formações, foram berço de diversos grupamentos. A segunda festa acontecerá na nova praça de alimentação do São Luís Shopping. Nesta, os músicos abriram mão de seus cachês, em favor do livro *Chorografia do Maranhão*, a ser lançado em breve. Ambos os acontecimentos são gratuitos e abertos ao público.

"Parte dos recursos para fazer o livro estão garantidos por edital da Fapema [*a Fundação de Amparo à Pesquisa e Desenvolvimento Científico do Maranhão*], outra parte foi arrecadada através de campanha de financiamento coletivo na internet, mais um pedaço está vindo da solidariedade dos músicos que se apresentarão no São Luís Shopping e há, ainda, promessas de empresas privadas. Ficamos muito felizes com a iniciativa do shopping e o gesto dos

músicos. De pedacinho em pedacinho, a gente vai conseguindo contar estes importantes capítulos da história do choro e da música do Maranhão", comenta Ricarte Almeida Santos, autor do livro, com este que vos perturba e o fotógrafo Rivanio Almeida Santos.

A programação da Emem acontece dia 22 (sexta-feira), às 18h, no Centro de Criatividade Odylo Costa, filho (Praia Grande). Como em anos anteriores, a iniciativa homenageará um chorão local. Este ano será o bandolinista e cavaquinhista Roquinho, que curiosamente não está entre os 52 entrevistados pela *Chorografia do Maranhão*: o músico simplesmente negou-se a atender todos os insistentes pedidos de entrevista dos chororrepórteres – o que não lhe diminui o brilho, o talento e a importância para a cena choro local. O convite anuncia a "participação de instrumentistas, grupos de choro da cidade e artistas convidados", destacando os grupos Instrumental Pixinguinha, Regional Tira-Teima, Chorando Callado e Os Cinco Companheiros.

No São Luís Shopping a comemoração acontece sábado (23), em dois turnos. A "Jornada Chorística do Maranhão", como foi batizado o evento, terá o primeiro tempo ao meio dia, com Trio Feitiço da Ilha e Chico Nô, Suellen Almeida (flauta), Regional Deu Branco, Urubu Malandro e Instrumental Pixinguinha. O segundo tempo, que começa às 18h, contará com Os Cinco Companheiros, Quinteto Bom Tom e Anna Cláudia, Regional Camisa de Bolso, Trítono Trio, Danuzio Lima (flauta) e Regional Tira-Teima.

Do quintal ao municipal, como no título do livro de Henrique Cazes, e agora à praça de alimentação, o choro se renova e conquista novos espaços e público. Vida longa, com as bênçãos de São Pixinguinha.

Confira o encontro do Instrumental Pixinguinha com o Regional Tira-Teima em *Cochichando* [*Pixinguinha/ João de Barro/ Alberto Ribeiro*], durante a 8ª. Aldeia Sesc Guajajara de Artes em 2013.

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram E-mail Imprimir Post

Carregando...

21/04/2016 / música / anna cláudia, centro de criatividade odylo costa filho, chico nô, chorando callado, chorinho, choro, chorografia do maranhão, danuzio lima, dia nacional do choro, escola de música do estado do maranhão lilah lisboa de araújo, homenagem, instrumental pixinguinha, livro, música, os cinco companheiros, pixinguinha, praia grande, quinteto bom tom, regional camisa de bolso, regional deu branco, regional tira-teima, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, roquinho, são luís shopping, suellen almeida, trítono trio, trio feitiço da ilha, urubu malandro / Deixe um comentário

Correndo o chapéu

[*release*]

Campanha de financiamento coletivo lançada no último dia 1º. pretende garantir parte do orçamento para viabilizar a publicação; a outra parte do recurso está

garantida através de edital da Fapema

Os chororrepórteres Ricarte, Rivanio e este que vos perturba, no Bar do Léo, um dos cenários da Chorografia do Maranhão. Foto: Murilo Santos

O sociólogo e radialista Ricarte Almeida Santos, o jornalista Zema Ribeiro e o fotógrafo Rivanio Almeida Santos aprovaram, em edital da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico do Maranhão (Fapema), projeto que pretende publicar em livro as 52 entrevistas da *Chorografia do Maranhão*, realizadas pelo trio com instrumentistas de choro naturais de/e/ou radicados no Maranhão.

Porém, o recurso aprovado pela Fundação é insuficiente para as pretensões dos "chororrepórteres", como eles se autodenominaram. "Foram mais de dois anos de trabalho árduo, publicando quinzenalmente as entrevistas em parceria com um jornal de São Luís, e o registro destas entrevistas em livro, além de uma vontade nossa, é também um desejo de pesquisadores, estudantes de música e interessados em música em geral, e em choro em particular, além dos próprios personagens da série", revela Ricarte.

Para conseguir o que falta dos recursos para realizar seu intento, o grupo

lançou uma campanha virtual de financiamento coletivo. "O crowdfunding é uma tendência mundial para a realização de projetos nas mais diversas áreas, hoje. É claro que estamos abertos a patrocinadores, a empresários eventualmente sensíveis à cultura, alguns dos quais têm colaborado para a realização dos projetos realizados por Ricarte nos últimos anos; mas se eles não se aliarem ao projeto, já estamos, literalmente, com o bloco na rua e o chapéu na mão", comenta Zema.

A campanha, que pretende arrecadar 30 mil reais e tem dois meses de duração, foi lançada no último dia 1º. de fevereiro. "Realizamos um trabalho que buscou primar pela excelência na apuração dos depoimentos, revelando além das próprias histórias pessoais dos chorões, um pouco da própria história do choro e da música em geral produzidos no Maranhão, as dificuldades e avanços vividos pelo gênero no estado, além de a *Chorografia* ser também um mapeamento afetivo e sentimental de lugares que, de algum modo, têm relação com a música imortalizada por gênios como Pixinguinha e Ernesto Nazareth, entre outros. Pode parecer que estamos querendo dinheiro demais, mas queremos um livro com um padrão de qualidade, como a memória deste pedaço da história e da cultura do Maranhão merece", defende Rivanio.

Lançamentos além da Ilha – Outra pretensão do trio – e para isso, outro projeto já está em fase de elaboração, para captação de recursos através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura – é lançar o livro em praças de choro pelo país. "O Clube do Choro do Maranhão sempre buscou proporcionar o diálogo entre músicos do cenário local e do cenário nacional, e os projetos que produzimos ultimamente, movimentando a cena chorística da capital maranhense, não fizeram diferente. Nossa ideia é levar este livro à Brasília, Recife, São Paulo e Rio de Janeiro, garantindo a ida de um grupo de choro maranhense até cada uma destas cidades, para as noites de autógrafos", antecipa Ricarte.

Capricho editorial – *Chorografia do Maranhão*, o livro, tem prefácio de Luciana Rabello e produção editorial da Pitomba! Livros e Discos, que tem investido na produção de obras sobre a cena musical do Maranhão. A editora de Bruno Azevêdo já publicou *Onde o reggae é a lei*, de Karla Freire, *Em ritmo de seresta – Música brega e choperias no Maranhão*, de seu proprietário, e *O reggae no Caribe brasileiro*, de Ramusyo Brasil, os dois primeiros em parceria com a Edufma.

Personagens e cenários – Para se ter uma ideia da diversidade dos entrevistados, citamos os personagens da galeria da *Chorografia do Maranhão*: Os Irmãos Gomes – filhos do capitão Nuna Gomes, compositor e multi-instrumentista rosariense, o violonista Bastico, Zequinha do Sax e Biné do Cavaco –; os bandolinistas César Jansen, Chiquinho França, Raimundo Luiz, Ronaldo Rodrigues, Wendell Cosme e Wendell de La Salles; o banjoísta Biné do Banjo; os cavaquinhistas Ignez Perdigão, Juca do Cavaco, Márcio Guimarães, Paulo Trabulsi, Rafael Guterres, Robertinho Chinês e Zeca do Cavaco; os flautistas Danuzio Lima, João Neto, Lee Fan, Paulinho Oliveira, Serra de Almeida, Zezé Alves; os percussionistas Arlindo Carvalho, Carbrasa, Léo Capiba [*in memoriam*], Luiz Cláudio, Nonatinho, Vandico, Wanderson e Zé Carlos; o pianista Adelino Valente; o sanfoneiro Rui Mário; os saxofonistas José Luís Santos e Osmarzinho; o trombonista Osmar do Trombone; o tecladista Maestro Nonato; os violonistas Agnaldo Sete Cordas [*in memoriam*], Celson Mendes, Domingos Santos, Francisco Solano, Giovani Cavalcanti, Gordo Elinaldo, Henrique Cardoso, Hermelino Souza, João Eudes, João Pedro Borges, João Soeiro, Joaquim Santos, Luiz Jr., Marcelo Moreira, Monteiro Jr., Turíbio Santos e Ubiratan Sousa – alguns dos listados assumem mais de um instrumento.

As entrevistas também revelam uma paisagem diversa, afetiva do choro em São Luís. A *Chorografia do Maranhão* visitou as residências de Adelino Valente, Arlindo Carvalho, César Jansen, dona Zelinda Lima (para entrevistar seu filho Danuzio), Gordo Elinaldo e João Pedro Borges (para entrevistar seu amigo e parceiro Turíbio Santos, que ensaiava lá, para uma apresentação em São Luís), além de Bar do Léo, Barraca Paradise, Barulhinho Bom, Brisamar Hotel, Chico Discos, ECI Museum, Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo, Estúdio de Júlio (Camboa), Feira da Praia Grande, Fonte do Ribeirão, Hotel Pestana, Kumidinha di Buteko, La Pizzeria, Praça da Saudade, Praça de Alimentação do São Luís Shopping, Quitanda de Seu João (esquina das ruas do Ribeirão e do Machado, Centro), Quitanda do Jósimo (esquina das ruas do Alecrim e Pespontão, Centro), Quitanda Rede Mandioca, Restaurante Chico Canhoto, Salomé Bar, Samba Sem Telhado e Sonora Studio.

Participações especiais – A série *Chorografia do Maranhão* contou ainda com chororrepórteres honorários: num encontro inusitado, em plena Feira da Praia

Grande, o jornalista e compositor Cesar Teixeira – fundador do Regional Tira-Teima – ajudou a entrevistar Zeca do Cavaco, atualmente membro do grupamento de choro mais longevo do Maranhão; e Murilo Santos substituiu Rivanio, que não pode comparecer à entrevista com Os Irmãos Gomes no Bar do Léo.

Segunda etapa – Ricarte, Rivanio e Zema priorizam, agora, a publicação do trabalho em livro. Mas revelam uma vontade, para a qual já estão se preparando: revelar os chorões do interior do Maranhão. "Ao longo das entrevistas, diversas cidades maranhenses foram citadas como polos musicais importantes, embora praticamente desconhecidos. A *Chorografia do Maranhão*, por conta de todas as limitações, sobretudo pelo recurso zero que teve, ou melhor, não teve [*risos*], acabou se concentrando na capital e, quando entrevistou chorões radicados fora do Maranhão, foi aproveitando visitas suas à capital, por um ou outro motivo. Vamos trabalhar um projeto para garantir as viagens aos municípios do interior, as condições de trabalho, e continuar este mapeamento, do qual este livro encerra uma primeira etapa", finaliza Ricarte.

Faça sua doação!

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram E-mail Imprimir Post

Carregando...

12/02/2016 / assessoria, maranhão, música / adelino valente, agnaldo sete cordas, arlindo carvalho, bar do léo, barraca paradise, barulhinho bom, bastico, biné do banjo, biné do cavaco, brisamar hotel, bruno azevêdo, campanha, carbrasa, césar jansen, celson mendes, cesar teixeira, chico discos, chiquinho França, chorografia do maranhão, crowdfunding, danuzio lima, domingos santos, eci museum, entrevistas, escola de música do estado do maranhão lilah lisboa de araújo, estúdio de júlio (camboa), feira da praia grande, financiamento coletivo, fonte do ribeirão, francisco solano, giovani cavalcanti, gordo elinaldo, henrique cardoso, hermelino souza, hotel pestana, ignez perdigão, joaquim santos, joão eudes, joão neto, joão pedro borges, joão soeiro, josé luis santos, juca do cavaco, kumidinha di buteko, la pizzeria, léo capiba, lee fan, livro, luciana rabello, luiz cláudio, luiz jr., maestro nonato, marcelo moreira, márcio guimarães,

monteiro jr., murilo santos, nonatinho, nuna gomes, os irmãos gomes, osmar do trombone, osmarzinho, paulinho oliveira, paulo trabulsi, pitomba, praça da saudade, praça de alimentação do são luís shopping, quitanda de seu joão, quitanda do jósimo, quitanda rede mandioca, rafael guterres, raimundo luiz, release, restaurante chico canhoto, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, robertinho chinês, ronaldo rodrigues, rui mário, salomé bar, samba sem telhado, serra de almeida, sonora studio, turíbio santos, ubiratan sousa, vandico, wanderson, wendell cosme, wendell de la salles, zé carlos, zeca do cavaco, zequinha do sax, zezé alves / Deixe um comentário

Chorografia do Maranhão: Monteiro Jr.

[*Última entrevista da série.* O Imparcial, *24 de maio de 2015*]

***Cardiologista de profissão, violonista é o 52º. entrevistado da série* Chorografia do Maranhão**

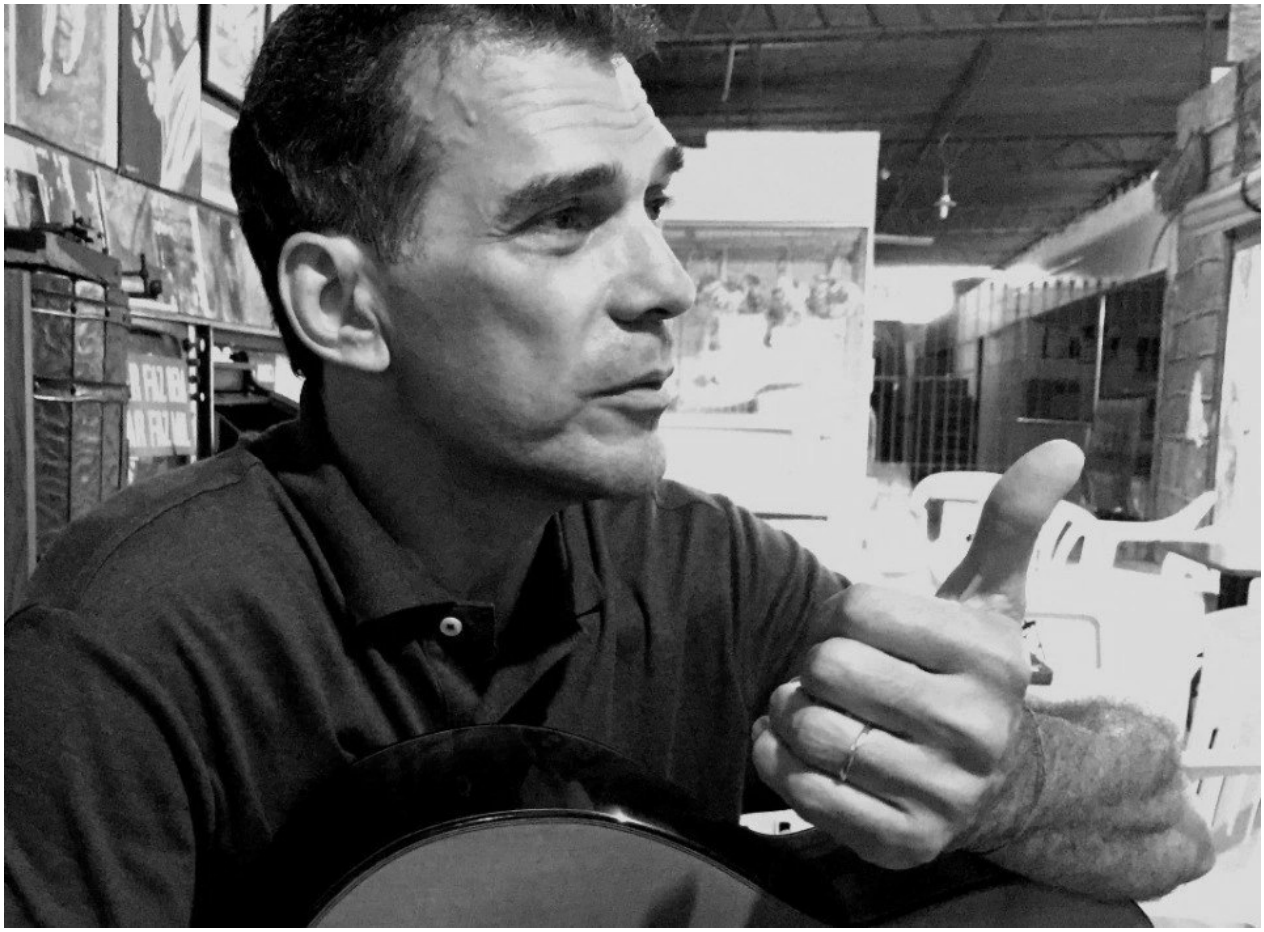
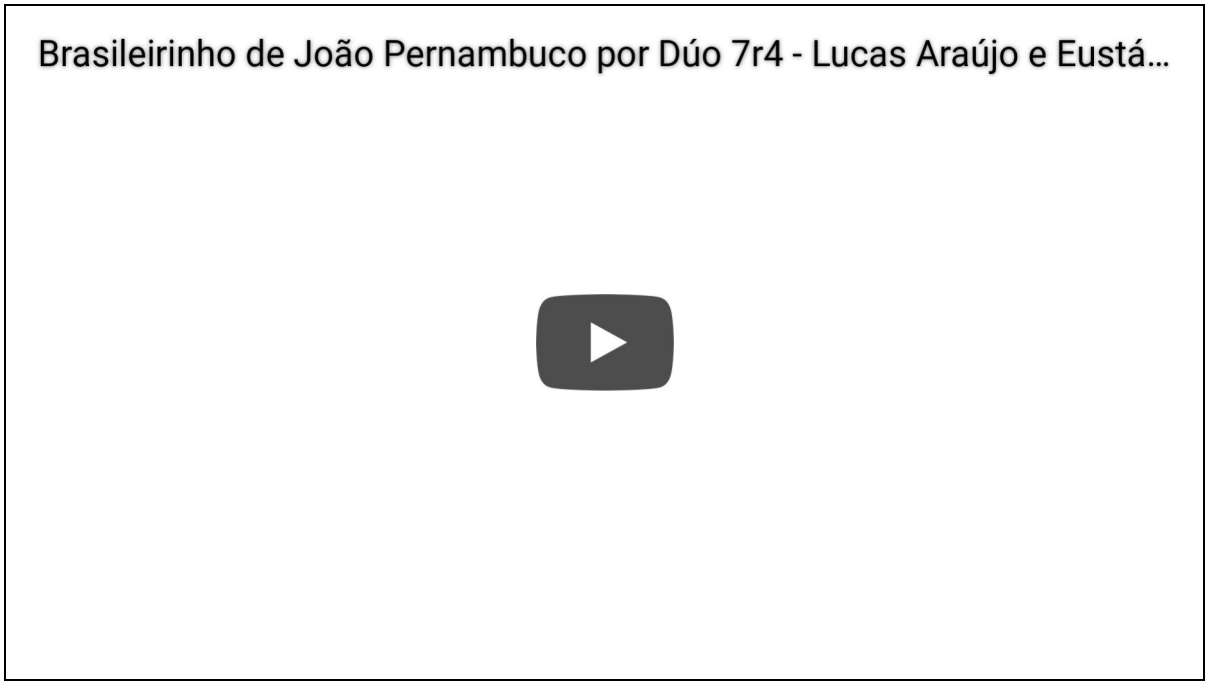


Foto: Rivanio Almeida Santos

TEXTO: RICARTE ALMEIDA SANTOS E ZEMA RIBEIRO
FOTOS: RIVANIO ALMEIDA SANTOS

Cardiologista de ofício, o médico Francisco das Chagas Monteiro Junior nasceu em São Luís em 25 de janeiro de 1960. Após o nascimento, morou em São Vicente de Férrer, na Baixada maranhense, terra natal de seus pais, Francisco das Chagas Monteiro, funcionário público estadual, coletor de renda, e a professora Maria do Rosário Monteiro. Depois, por conta do trabalho do pai, morou em Barão de Grajaú e Timon, antes de fixar-se em definitivo na capital maranhense.

Às margens do Parnaíba o violão entrou em sua vida: sua mãe comprou um instrumento de um rapaz que apareceu tocando em sua porta. Ali o menino começou a se arriscar, mas só deslanchou ao ingressar na Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo [*EMEM*]. Cursando pós-graduação e residência médica, ele morou ainda no Rio de Janeiro – concentrado na formação profissional, acabou não aproveitando o propício ambiente carioca, embora tenha passeado por suas míticas lojas de instrumentos musicais.



Abismo de rosas - Raphael Rabello

Choro N° 1 (Heitor Villa-Lobos) - Turibio Santos

Num fim de tarde no Bar do Léo, o músico "do coração" concedeu seu depoimento à *Chorografia do Maranhão*, o 52º. da série. A entrevista foi ilustrada musicalmente por *Brasileirinho* [*João Pernambuco*], *Abismo de rosas* [*Américo Jacomino*] e um trecho de *Choros nº. 1* [*João Pernambuco*].

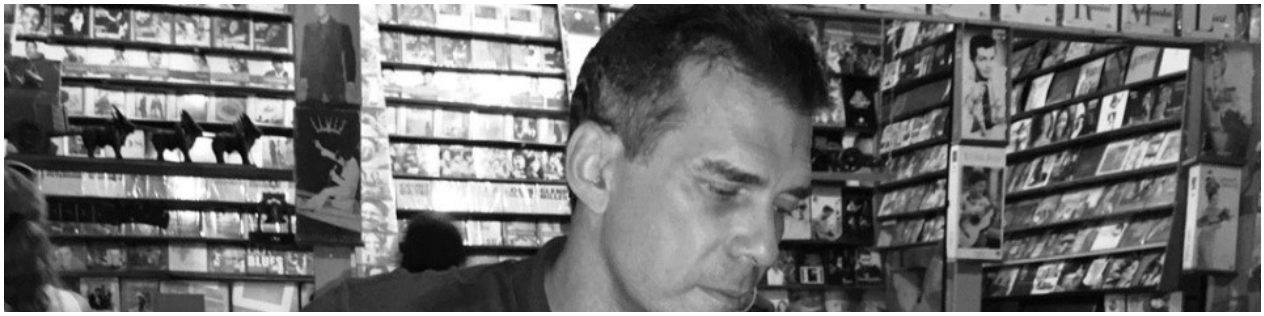


Foto: Rivanio Almeida Santos

Você nasceu em São Luís? Minha mãe veio me ter aqui. Depois eu voltei para lá [*São Vicente de Férrer*], fiquei uns seis anos. Depois fomos para Barão de Grajaú, por causa do lado dele [*seu pai*], funcionário. Depois viemos pra Timon, três anos lá, até vir para São Luís. Foi lá em Timon meu primeiro contato com violão.

Quem foi a figura? Então, como é que foi isso? Eu tinha uns 10 anos, mais ou menos, nove, 10 anos, apareceu um rapaz tocando violão lá em casa, na porta. Minha mãe, na infância, já tinha tido uma iniciação no piano, mas não continuou, não toca nada, ela tem 84 anos, hoje. Minha mãe já tinha esse contato, eu sou o filho mais velho, foi ideia dela, ela comprou o violão do rapaz, um violãozinho qualquer. Naquela época, interior, não tinha essa facilidade toda que tem hoje. Onde aprender? Com quem? Pegar de onde? Não tinha nada disso. Eu comecei a mexer ali, mas sem nenhuma orientação não rendia nada. Quando a gente veio para São Luís, eu devia ter meus 13 anos, mais ou menos, aí foi que a minha mãe contratou, iniciativa toda dela, um professor de violão. Naquela época nada mais era do que o cara que anotava o braço do violão, as posições. Aprendi os acordes naturais, aquela coisa bem básica, acompanhei umas musiquinhas, fiquei não sei quanto tempo, não lembro. Não estou lembrado o nome dele também. Era uma pessoa que tocava de esquina, tocava acordes naturais. Ficou por aí. Quando eu tinha 17 anos, eu tive a ideia de entrar para a Escola de Música.

Nessa época você já estava morando em São Luís? Já! Eu vim para cá com uns 13 anos, mais ou menos, foi a época que eu tive essa iniciação com esse rapaz, e aí eu fui para a Escola de Música. Na Escola de Música, naquela época, o esquema era o seguinte: você entrava, tinha um semestre, que eles chamavam de musicalização. Você tinha introdução à teoria musical, pegava na flauta, era tudo com flauta. O professor na época era o Gilles [*Lacroix*]. Ele dava musicalização. Eu vim reencontrá-lo recentemente, eu trabalho no [*Hospital Universitário Presidente*] Dutra, e ele mora ali por trás. Eu tive esse semestre de musicalização. O semestre seguinte seria pegar no instrumento que a gente escolhesse. Eu escolhi violão. Eu tive um semestre de aula com Joaquim Santos [*violonista,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 8 de dezembro de 2013*], por sinal eu vim reencontrá-lo na época desses recitais [*apresentações de Monteiro Jr. no Teatro Arthur Azevedo*], eu fui pedir ajuda para ele num arranjo para violino e tal. Já naquela época dava para perceber que ele é um cara de alto nível. Mas com ele foi só aquela parte bem inicial, "ó, isso aqui é mi", aqueles exercícios básicos, bem inicial mesmo. No ano seguinte, a Escola funcionava só durante o dia, eu entrei na Faculdade [*de Medicina*]. Só tinha de dia, e o curso médico absorve demais, é de manhã e de tarde, não tem horário. Aí eu larguei a Escola, fiquei com pena e tudo, mas não tinha como fazer. Embora eu gostasse da música, em nenhum momento eu pensei em ser músico profissional, não houve esse dilema. Eu sabia que eu não ia abandonar aquilo, ia querer sempre ter um contato. Mais ou menos por essa época eu comecei a ter contato, a gostar mais, apreciar mais bossa nova, curti muito bossa nova, e comecei também a tocar. Naquela época eu já tinha as revistinhas, comecei a pegar cifras, aqueles acordes de bossa nova, foi uma coisa bem legal, gostei muito, comecei a tocar bossa nova.

Foi a época em que você formou em Medicina? Mais ou menos. Antes disso, eu achei interessante, acho que foi meu primeiro contato com música instrumental de violão, foi na João Henrique [*rua no Centro, ao lado da Igreja de São Pantaleão*], a gente morava ali quando veio para São Luís, e meu pai comprou uma vitrola, era um móvel grande, e eu lembro que o lojista deu, como brinde, um elepê de Dilermando Reis. Acho que naquela época, por volta de 13, 14 anos, foi meu primeiro contato, aquele disco *Abismo de Rosas*, da capa amarela, tem um violão na capa. Foi o primeiro contato, mas foi aquela coisa incipiente, depois veio essa passagem pela Escola, comecei a tocar por cifra,

bossa nova, depois os grandes mestres da MPB, sou muito fã de Tom Jobim, Chico Buarque.

Dilermando te deu um despertar? Um despertar, mas eu não lembro no tempo quando eu comecei a esboçar solos ao violão. Depois o contato maior foi com a MPB mesmo clássica, dos grandes mestres, Tom Jobim, Francis Hime, que eu gostava muito, Edu Lobo, esse pessoal.

Na sua família havia músicos? Não, não tinha músico. Assim, até tinha, mas distante, eu não tinha convívio. O que aconteceu? Naquela época, mais ou menos pela faculdade, eu já tinha passado pela Escola de Música, eu começava a encomendar, sempre que alguém ia ao Rio de Janeiro, para ir lá à Rua da Carioca e trazer partituras. Eu comecei desenvolvendo um método próprio de botar aquelas partituras para o violão. Eu lembro que no começo demorava muito, pegar, dividir o compasso, ir colocando aquilo ali, foi mais ou menos assim. Aí eu comecei a pegar, partituras, Dilermando Reis, e mais adiante vieram algumas partituras já de choro, de João Pernambuco, foi mais ou menos esse contato. Quando da conclusão da faculdade eu fui para o Rio de Janeiro, fui morar lá, fiz pós-graduação, residência, mestrado, fiquei nove anos e pouco. Lá no Rio eu não tive nada de contato. A única vantagem foi estar próximo da Rua da Carioca e adjacências, eu adorava passear por ali, ficar garimpando partituras, pelo título. Eu andava por ali pela Guitarra de Prata, Bandolim de Ouro [*míticas lojas de instrumentos musicais no Rio de Janeiro*]. Eu comecei a comprar partituras por conta própria, fazia minha própria seleção. Fiquei estes anos lá, voltei para São Luís, era 1992, e aqui continuei tocando em casa, em família. Eu acho que aí um marco importante foi meu contato com Biné [*do Cavaco, Os Irmãos Gomes*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *22 de junho de 2014*].

Antes da vitrola e do disco de Dilermando Reis você tem outra lembrança musical, do ambiente? O que se ouvia em casa? Teus pais eram grandes compradores de discos? Não, nada em especial. Inclusive meu pai, que era funcionário público, era um cara muito conservador, eu tive uma criação muito tradicional, ele nunca aprovou essa história de violão. Era coisa da minha mãe. Minha mãe era mais inovadora, mais liberal. Meu pai não aprovava isso, achava que violão, aquele preconceito, talvez hoje menos, aquela coisa, ia desvirtuar, levar para a bebida, afastar da escola, tinha essa ideia. Mas também nunca proibiu, apenas não estimulou. Eu fico pensando, fazendo um paralelo, quando eu me apresentei no Teatro [*Arthur Azevedo*], eu gostava de pesquisar a vida, algumas curiosidades da vida dos compositores. E eu fiz uma apresentação intitulada *De bossa a Bach*, e ia de *Samba do avião* [*Tom Jobim*] até alguns eruditos, e eu estava pesquisando algumas coisas sobre a vida do Tárrega [*o compositor e violonista espanhol Francisco Tárrega*], que é um grande mestre. Na vida dele, pela fonte que eu li, o violão foi acidental. Ele quando garotinho teve um acidente com a babá, um afogamento, um negócio, e teve uma deficiência visual. E os pais na Espanha resolveram se mudar para uma cidade onde houvesse um conservatório de música, por que um cego, a única coisa que poderia dar a ele um ofício seria ser músico. Depois ele reverteu o problema na visão, mas mudaram e ele despertou, é um dos maiores músicos de todos os tempos.

Quando você recebeu o disco do Dilermando Reis despertou para o violão além

da bossa. Depois de Dilermando quem foram teus principais mestres para desenvolver essa capacidade? Me impressionou muito, aquele violão de cordas de aço. A única coisa formal foi essa passagem de um ano pela Escola de Música. Ali eu aprendi a passar uma pauta para o braço, a base, uma coisa bem básica, não a desenvolver. Nessas aulas eu não cheguei a tocar música nem nada. A partir daí as partituras, aí eu comecei a fazer sozinho, esse período todo no Rio de Janeiro e depois de voltar para cá.

E nessa trajetória autodidata que músicos te impressionaram, te instigaram a buscar mais aprendizado? Não houve uma pessoa que tenha convivido comigo. Nesse período eu comecei a me interessar por comprar discos, cds. Eu tinha partituras e comecei a comprar e ouvir cds. Foi quando eu comecei a conhecer [*os violonistas*] Baden Powell, Raphael Rabello, já foi até mais para cá, mais pra cá também eu curti muito Paulinho Nogueira, Toquinho. E outros discos de Dilermando Reis.

Que papel teve Biné [*do Cavaco*] em tua trajetória? Eu acho que ele é um divisor de águas no seguinte aspecto: eu o encontrei a primeira vez na casa do doutor João Bosco Barros Rego [*médico, poeta, ex-deputado*], um cara multi, hoje está no interior, é meu paciente. Na casa do Bosco, tem uns 15 anos, ele foi meu professor na faculdade, era chefe de meu departamento. Ele tocava alguma coisa e fazia uns encontros musicais na casa dele, acho que no Recanto dos Vinhais. Num desses encontros eu encontrei o Biné, acho que ele dava aula para

ele de violão. Biné, é até engraçado, desde o começo houve aquela empatia, e ele costuma dizer, se gabando, que até eu conhecê-lo, eu era um músico de apartamento, de não compartilhar, tocando sozinho. A partir do Biné é que ele começou a me chamar para as rodas, aquele pessoal do Bairro de Fátima, começamos a nos encontrar também na casa do Bosco, e começou a me estimular a tocar com outros, até então eu tocava sozinho. Tinha outros músicos, da família dele, vocês conhecem bem. Seguindo na história, acho que mais ou menos há 10 anos, eu tive contato com [*o multi-instrumentista Arlindo*] Pipiu, foi outro marco. Eu já o conhecia da infância, eu morava ali pela São Pantaleão. Eu lembro daquela figura, daquela época, magrinho, cabelo black power, mas ele não me conhecia. Eu tive um casamento, tenho dois filhos, já adultos, uma filha médica, um filho vai fazer medicina. Aí eu me separei, estou numa segunda união. Minha esposa atual é enfermeira, e a gente fez uma cerimônia em casa, uma celebração, e Pipiu apareceu. Eu o contratei para tocar, alguém me deu o telefone. Ele foi com o violão, sozinho, depois eu pedi e toquei também. Ele gostou. Eu sabia desse histórico dele, que ele era um grande músico, sabendo disso eu me aproximei mais ainda, houve uma empatia. Aí ele me convidou para ir na São Pantaleão, no estúdio dele, ele já estava com o estúdio montado. Eu gravei um cdzinho lá, uma coisa bem doméstica. Inclusive na época, nem houve um contrato formal, eu ajudei com a despesa, essas músicas, *Sons de carrilhões* [*João Pernambuco*], e por aí vai. Quando eu olhei aquilo gravado, até me surpreendi. É aquela coisa de você não dar muito pelo que faz. Quando eu vi gravado eu achei bonito aquilo. Ele estava com tempo e foi uma ideia acho que até mais dele, "Monteiro, vamos apresentar isso aí, vamos levar para o Teatro, eu tenho uns contatos aí, a gente arruma". A gente começou a trabalhar em cima disso. Na época estava se formando uma associação de cardiopatas, eu uni uma coisa à outra. Já tinha o Biné no circuito, entrou o Pipiu, ele agregou alguns músicos, aí me veio a ideia de fazer um projeto, chama *Tocando com o coração*. Consiste nisso: a gente faz apresentações públicas, vende cds para amigos e parte dessa arrecadação é transferida, doada para alguma instituição. E assim foi. Teve o primeiro, já foram cinco. Em sequência gravamos outros dois cds, *Tocando com o coração*, volumes dois e três. O primeiro e o segundo a gente fez na raça, não tinha muita assessoria, Pipiu produzia. Depois entrou no circuito o Mário Jorge [*produtor*], pegou essa parte de produção, promoção, mídia. Fizemos os últimos três com ele. Mais ou menos por essa época foi que eu tive contato com Márcio

Guimarães [*cavaquinista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *25 de janeiro de 2015*], ele era namorado de minha sobrinha, hoje é casado com ela, a Thaís [*Tathy Estrela, cantora*]. Márcio fez Escola, é um músico dedicado, muito bom. O Márcio foi muito importante como motivação, aprendi muito com ele. Eu era muito amarrado a algumas regras que eu mesmo me impunha, era muito contido. Ele me libertou um pouco, essa coisa de colocar o dedo no lugar certo, ele me dizia: "o importante é o som, é o que sai".

Você não vive para a música nem de música, não é? Nunca nem ganhou um cachê? Não, nunca pensei. Não. Quer dizer, uma vez a gente fez uma apresentação com Mário Jorge, no Armazém [*da Estrela, extinto bar na Praia Grande*], mas o cachê também foi doado, eu não recebi para mim. Os músicos que estão comigo, o que arrecada, a gente os paga.

Você se vê sem a música? Não. Sem o violão, não. É uma coisa que assim, ave maria!, [*pensativo*] um acidente com as mãos. Eu gostava de jogar vôlei. Minha primeira esposa quebrou um ossinho da mão, jogando, depois disso eu não quis mais. É uma coisa muito importante, independente de apresentar. Uma coisa para mim mesmo, eu pego isso aqui [*abraça o violão*].

Você já integrou algum grupo de música? Só com essa turma, e em rodas informais. Às vezes, depois que eu conheci o Pipiu, eu fiz saraus em casa, eu tenho alguns registros em dvd disso. A gente chamou muitos músicos, Osmar do Trombone [Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *23 de junho de 2013*], Zezé da Flauta [*Zezé Alves*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *9 de junho de 2013*], Robertinho [*Chinês, bandolinista e cavaquinista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *28 de abril de 2013*], essa turma toda já passou, a gente já fez algum encontro.

Eu vi você tocando agora no Dia Nacional do Choro [*23 de abril, na sede da Associação Atlética Banco do Brasil – AABB*]. Foi um momento muito bonito. Foi. Eu, Pipiu, Nonatinho [*percussionista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *6 de julho de 2014*] no pandeiro e o Biné no cavaco. Nessa trajetória, eu acho esquisito chamar de show, mas essas apresentações no Teatro foram muito importantes, muito marcantes na minha vida. Eu sempre fui muito contido, sou uma pessoa tímida. Engraçado, foi um ciclo: a gente fez aquilo ali, veio aquela

inspiração, aquela motivação, dá trabalho. Eu levava um ano, escolhendo repertório, ensaiando, dá trabalho, às vezes eu tinha que me afastar de horário de consultório, uma semana, duas semanas, me afastar totalmente para poder ficar dedicado àquilo. Esses cinco recitais, eu não afasto a possibilidade de fazer alguma coisa, mas parece que aquele frenesi, aquela coisa, você realiza, ficou um pouco... [*se interrompe*] Eu me contento, às vezes faço um sarau em casa, [*vou*] quando a gente é convidado. Recentemente eu fui numa casa de idosos, um amigo convidou, estava fazendo uma comemoração, já fui na universidade também.

Além de instrumentista, você desenvolve outras habilidades na música? Na vida acho que eu devo ter feito umas três ou quatro composições, eu nunca divulguei nem toquei. Uma é instrumental, eu botei *Valsinha de Clara*, minha filha, tem nove anos hoje, por sinal gosta de cantar também, se apresentou uma vez no Teatro comigo, quando ela fez cinco anos. Mas não tenho essa coisa de compor.

E os arranjos? Eu adapto. Ao longo dessa caminhada eu fiz alguns arranjos, principalmente de música popular, por exemplo, *Carolina*, de Chico Buarque, é o nome da minha filha mais velha, tem 29 anos, vai casar agora, eu fiz um solo para *Carolina*. Foi uma experiência muito interessante fazer estes espetáculos, sempre um bom público, claro que muitos amigos. Eu sempre vi nisso, eu nunca pretendi ser um virtuose. Para tocar num nível muito elevado tem que ter

dedicação, não há como chegar a este ponto pegando meia hora de violão por dia, não tem como.

Você pega o violão todo dia? Quase todo dia. Não tenho disciplina, "agora é a hora do violão, vou sentar e tocar uma hora, duas horas", não. É aquela coisa, pega, toca um pouquinho. O propósito sempre foi primeiro compartilhar

Além de violão você toca algum outro instrumento? Não. Nunca quis, nunca me interessei. Nada.

Você já gravou três discos. Já participou de discos de outros artistas? Três discos, *Tocando com o coração*, três volumes. Sempre priorizando o repertório de violão. Em um a gente colocou *Aquarela*, de Toquinho, o forte sempre foi João Pernambuco, Ernesto Nazareth, Dilermando Reis. Não, nunca participei. Devo dizer que ao longo dessa caminhada uma coisa muito interessante foi conhecer pessoas. Os shows sempre tiveram parcerias, convidados especiais, Robertinho Chinês, no início, participou, Solano [*o violonista sete cordas Francisco Solano*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *26 de maio de 2013*], Pipiu, Biné, eram mais constantes, teve muita gente boa, Rui Mário [*sanfoneiro,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *7 de julho de 2013*], Talitha e Taynara, aquelas irmãs.

Para você, qual a importância do choro, a importância dessa música? O que eu

posso dizer é que eu acho muito bonito. O choro, João Pernambuco, eu sempre fiquei muito encantado com isso, alguns o consideram o pai do violão brasileiro, acho-o genial. As músicas dele, parece até de propósito, têm uma dificuldade.

Quem, hoje, no Brasil, do violão, te chama a atenção? Na atualidade me chama a atenção o Yamandu Costa. Eu acho excepcional. Mas para te falar a verdade eu nem aprecio tanto aquela pegada quanto eu aprecio o violão, por exemplo, de Baden Powell, Raphael Rabello, Sebastião Tapajós, Paulinho Nogueira.

E no Maranhão? Admiro muito o Luiz Jr. [*violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *4 de agosto de 2013*], embora também ache que a praia dele é totalmente diferente. Ele é um virtuose. Eu esqueci de citar, mas depois de Biné eu tive um contato com Hermelino Souza [*violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *30 de novembro de 2014*]. Ele era meu paciente, é muito calado. O Hermelino foi muito interessante, ele segue essa linha do erudito, é mais para o erudito, o conhecimento dele extrapola, tem um conhecimento mais vasto na área erudita. Eu fui uma vez na casa dele, ele tem um quarto, como se fosse uma biblioteca, enorme, só de partituras. Inclusive ele me conseguiu algumas partituras, sei lá, *Tempo de criança* [*Dilermando Reis*]. Ele me deu algumas que eu não tinha, ouvia em cd e queria. O convívio com ele também foi bem interessante. Eu não tive nenhum convívio com João Pedro Borges [*violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *14 de abril de 2013*], chegamos a nos

conhecer. Meu filho que mora em São Paulo chegou a ter aulas com ele, no Ceuma, ele dirigiu o Musiceuma. Turíbio [*Santos*, *violonista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *29 de setembro de 2013*] também é uma referência, eu ouvi muitos cds.

Você tem convivido com essa turma mais jovem do Maranhão. Como você avalia o nível do choro praticado no Maranhão? Acho que tem excelentes músicos, excelentes instrumentistas. Naquele dia do choro foi um desfile de virtuoses, o Rafael [*Guterres*, *cavaquinista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *18 de maio de 2014*], Wendell [*Cosme*, *bandolinista e cavaquinista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *24 de novembro de 2013*], o outro Wendell [*de la Salles*, *bandolinista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *15 de março de 2015*], que agora toca com Solano e Paulo [*Trabulsi*, *cavaquinista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *22 de dezembro de 2013*]. Tem muita gente boa. Talvez o que esteja faltando sejam maneiras de levar isso a um público maior. Você vê que no dia do choro não estava lotado. É isso que está faltando. É uma música de excelente qualidade. Músicos, tem bastante aí.

Você falou da centralidade da bossa nova em teu interesse por violão. Você se considera um chorão? Eu não sei. Eu me vejo assim, o Márcio me diz: "tu é um músico", e eu penso: "não, eu sou médico". Eu demoro a me considerar, talvez seja uma modéstia, achar que eu tenho nível, será que posso me considerar? Mas acho que posso dizer que sim, por que eu gosto muito, aprecio muito esse gênero. Independente de eu ser um grande intérprete ou não, eu gosto, gosto de tocar violão, músicas desse gênero. Nesse sentido, sou interessado em buscar, estou sempre pesquisando. É diferente, por exemplo, do samba. Eu gosto, mas não aprecio com a mesma intensidade. É claro que tem o viés do violão, eu não cheguei ao choro por chegar ao choro, cheguei através do violão. É uma via. Ou você chega por influência de alguém. É uma música de qualidade, é muito boa. É a maior parte de meu repertório para violão.

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram E-mail Imprimir Post

Carregando...

08/02/2016 / entrevista, fotografia, jornalismo, maranhão, música / bossa nova, chorinho, choro, chorografia do maranhão, entrevista, música, monteiro jr., o imparcial, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, violão / 1 comentário

Chorografia do Maranhão: Maestro Nonato

[O Imparcial, *26 de abril de 2015*]

***Nascido deficiente visual, Maestro Nonato faz jus ao epíteto; o multi-instrumentista é o 51º. entrevistado da série* Chorografia do Maranhão**

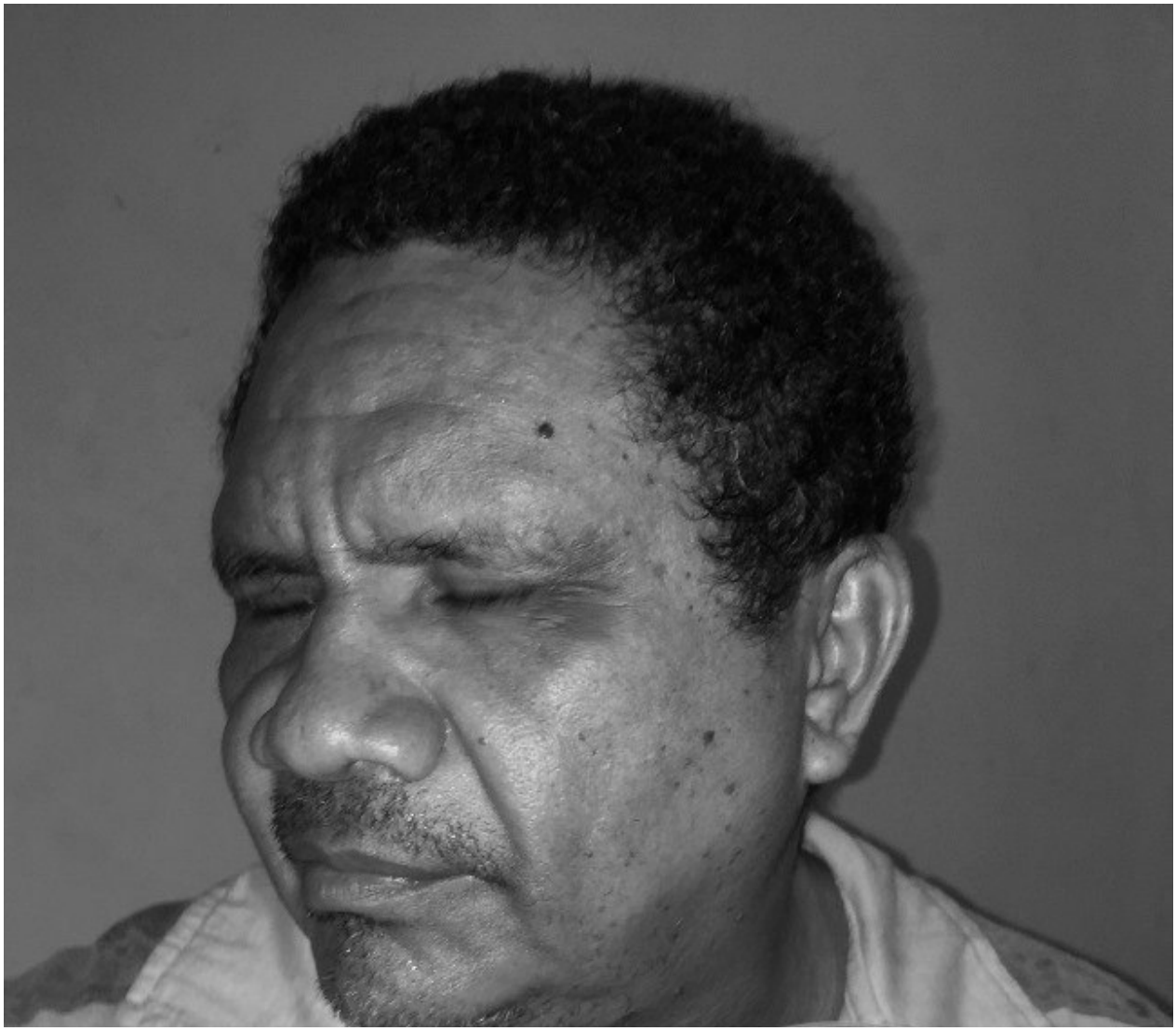


Foto: Rivanio Almeida Santos

TEXTO: RICARTE ALMEIDA SANTOS E ZEMA RIBEIRO
FOTOS: RIVANIO ALMEIDA SANTOS

Num início de noite chuvoso, a chororreportagem alcançou seu 51º. entrevistado, em sua casa, na Cohab. Maestro Nonato provaria, ao longo da conversa, merecer o epíteto que o tornou famoso.

Raimundo Nonato de Azevedo nasceu em Pirapemas em 1º. de novembro de 1962, filho do vaqueiro Francisco das Dores de Azevedo e da costureira Maria das Graças de Azevedo. É casado com Vera Lúcia, que vez em quando tem que chamá-lo para tomar café, tamanha é sua dedicação à música e ao estúdio que mantém em casa.

A deficiência visual com que veio ao mundo parece, qual um super-herói, ter lhe aguçado o sentido musical. Com entre seis e sete anos, já tocava bandolim, que aprendeu sozinho. Depois do instrumento que deu sobrenome artístico a Jacob, influência confessa, aprendeu também, sempre autodidata, os violões de seis, sete, 10 e 12 cordas, sanfona, bateria, contrabaixo, guitarra, cavaco, banjo,

banjo-cavaco, banjo-tenor, piano e percussão.

O ex-integrante da Tribo de Jah revela estar planejando montar um regional de choro. Seu depoimento à *Chorografia do Maranhão* foi ilustrado musicalmente por *Sons de carrilhões* [*João Pernambuco*] e *Marcha dos marinheiros* [*Américo Jacomino*], tocadas em um violão seis cordas de estudo de suas filhas, Vanessa e Virlana, além de *Bela mocidade* [*Donato Alves*] e *Boi de lágrimas* [*Raimundo Makarra*], executadas em ritmo de choro.

Foto: Rivanio Almeida Santos

Sua casa tinha um ambiente musical? Como você enveredou pela música? Eu comecei muito cedo, com seis, sete anos, tocando bandolim, foi meu primeiro instrumento.

Como foi isso? Eu simplesmente comecei, do nada, brincando. Aos cinco anos, criança tem aquela ideia de fazer aqueles violõezinhos de, na época, era de lata de goiabada, aquele negócio. Fazia aquilo, botava quatro cordas, e começava a brincar. Um vizinho chegou com um instrumento, o bandolim, "acho que a gente consegue pegar isso aqui, por que tu não compra isso aqui pro teu filho?" Papai comprou, eu comecei com aquilo, mexendo. Com sete, oito anos, eu já estava tocando bandolim. Depois mudei para violão, com 10 anos eu tava tocando violão, com 12 comecei a tocar sanfona, aí fui só aperfeiçoando, ganhando experiência e aperfeiçoando as coisas.

Além destes, que outros instrumentos o senhor toca? Violão, bandolim, sanfona, bateria, contrabaixo, guitarra, que é quase a mesma coisa do violão, aí vem o [*violão de*] seis [*cordas*], o sete, o 10, o 12, cavaco, banjo, banjo-cavaco, banjo-tenor, piano, instrumento de percussão, tudo. Só nunca me dediquei ao metal, nunca tive paixão. O resto a gente toca tudo.

E estes instrumentos todos, você aprendeu a tocar só? Sozinho.

Todos? Sozinho.

O que você ouvia, quando criança, em termos de música na sua casa? O que tocava no rádio, na radiola de seu pai? Eu nunca parei para definir um estilo musical. Eu acompanhei tudo. A época de chorinho, o Jacob [*do Bandolim*], o Waldir [*Azevedo, cavaquinista*], também aquele chorinho de saxofone, essa história eu acompanhei muito. Muito chorinho a gente aprendeu assim, de ouvido. Violão, com Dilermando Reis, aquela galera toda, violão das antigas. Sanfona já foi a época de Gonzagão [*Luiz Gonzaga*], Dominguinhos, essa rapaziada, Oswaldinho. Foi sempre acompanhando na verdade os caras, Sivuca. Essa rapaziada.

Além de músico você tem alguma outra profissão? Eu fiz rádio-técnico, locução, reportagem, aqui em São Luís, [*na rádio*] Difusora, 1981, 82.

Nesse período você atuou nessa profissão? Sim, eu gostava muito. Depois não tive mais tempo, entrei em banda.

Se fôssemos definir um instrumento para Maestro Nonato, de que forma você mais se identifica, com qual instrumento? É complicado. Todos a gente procura fazer com perfeição. O que eu mais tenho contato, contato diariamente, são os teclados. Esse é contato direto, todos os dias, a gente está no estúdio. Os outros já é duas vezes por semana, três vezes por semana, agora teclado é direto.

Se você tivesse que definir a pessoa que mais o influenciou para a música, quem você definiria? [*Pensativo*] Ah, na época foi Sivuca. Eu ouvia muito o Sivuca, nossa! A sanfona perfeita! E a rapaziada do chorinho, Waldir, Jacob.

O senhor sempre viveu de música? Vive até hoje? Sempre! Sempre! Música sempre foi a fonte, o ganha-pão, até hoje. Estúdio de gravação é música direto, de manhã, de tarde, de noite. A gente grava todo mundo, essa rapaziada de bloco tradicional, escola de samba, bumba boi, a gente grava 40 discos de boi por ano. Bloco, nós temos 44 blocos tradicionais [*em São Luís*], eu gravo 38. Escola de samba nós temos 10, eu gravo oito.

Estes grupos têm uma preferência por seu estúdio. É, já temos alguns anos de estrada.

Dá para viver de música com dignidade? Dá! Os caras reclamam, mas dá, dá sim.

Também tocando tudo desse jeito, né? [*gargalhadas dos chororrepórteres e do entrevistado*] A atividade artística é uma atividade nem sempre bem compreendida pelos pais. Os seus sempre o apoiaram na decisão de seguir o rumo da música? No início estranharam, mas depois todo mundo chegou junto e acabou. Foi a época que eu tive que vir para cá para estudar e se aperfeiçoar nas coisas.

Você chegou a fazer faculdade? Não. Eu parei antes.

E sua passagem pela Tribo de Jah? Eu fiz a Tribo de Jah. Nós participamos dos cinco primeiros discos. Produzimos vários cantores, Betto Douglas, uma rapaziada boa, Rogéryo Du Maranhão, eu já fiz muitas produções aqui, coisa

nossa.

Que fato foi decisivo para você seguir a música? Foi um presente que eu ganhei, uma sanfona, e isso acabou estimulando muito. Eu gostava muito de sanfona e uma freira me deu uma de presente, e isso fez com que eu não deixasse mais a música.

De que outros grupos e bandas você participou? Eu fiz guitarra, na época, no conjunto Transversom, em Coroatá, e aqui em São Luís eu fiz Os Invencíveis, em 1979, guitarra, em torno de dois meses, depois voltei para o teclado. Depois a gente montou o Superstar, o grupo Deliverys, o Superkingsom, a Tribo de Jah, o Jota Som Seis.

Você veio para São Luís quando? Eu vim cedo para estudar, em 1967, fiquei até 1976, por aí. Depois fui para Rosário, que foi minha primeira banda, meu primeiro grupo, onde eu fui tocar teclado. Depois fui para Coroatá, depois vim para São Luís, de novo, aí pronto.

Como era o nome do grupo de Rosário? Era Os Favoritos.

O senhor dá aula de música? Não. Eu não tenho tempo. Eu até gosto.

Além de instrumentista, o senhor desenvolve outras habilidades na música? Composição, arranjos. Eu sou mais arranjador. A minha linha mais é arranjos, eu passo para os meninos e os meninos escrevem. Eu uso uma mesa que elimina o mouse e o teclado [*do computador, no estúdio*], é uma mesa que a gente usa direto, facilita demais.

Por que o senhor saiu da Tribo [*de Jah*]? Tempo. A gente começou estúdio, essas histórias, não tinha mais como conciliar. Muita viagem, a galera começou a querer gravar. Eu fiz o estúdio, na verdade, de brincadeira, para fazer uma campanha política. Aí a história espalhou, que eu tinha botado estúdio, e eu não consegui mais parar.

Em que ano o senhor montou o estúdio? Em 2002. Aí eu não tive mais como parar.

Você gosta de tocar violão sete cordas? Gosto. É um instrumento muito bonito. Eu já gosto mais do sete que do seis. É um instrumento que além de ser muito ligado à questão do choro cabe muito bem nessa nossa música carnavalesca, bloco tradicional, escola de samba. A gente trabalha bastante o sete, tem uma pegada mais forte.

Você lembra de que discos já participou? Mais ou menos uns 30 discos diferentes. Cinco da Tribo de Jah, Betto Douglas, Giovani Papini, fiz todos dele, todas as produções, César Nascimento, na época do *Reggae sanfonado* [*composição de César Nascimento, gravada, além do autor, por Alcione*], *Maguinha*

do Sá Viana, muita coisa.

Você chegou a integrar algum grupo de choro, algum regional? Não. A gente está com a ideia, agora. Com João Eudes [*violonista sete cordas,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 16 de fevereiro de 2014*], a gente está pensando em montar, a ideia está amadurecendo para fazermos.

Houve um tempo em que os grupos que tocavam na noite abandonaram os instrumentos acústicos e passaram a usar teclados. Você viveu essa transição? É, os instrumentos foram trocados pelos teclados na época. Eu fiz isso também, participei dessa época, mas nunca é a mesma coisa. Os teclados de ritmo substituíram muito, bandas e tal, demorou muito, banda agora é que está voltando. Durante muito tempo surgiram alguns fenômenos, Lairton dos Teclados, Frank Aguiar.

Você chegou a fazer festa nesse modelo? Sozinho, com o teclado? Cheguei a fazer carnaval. Fiz carnaval, grandes carnavais como Cururupu, Itapecuru, Rosário. Carnaval de praça mesmo. Aquela história, sonorização boa, só o teclado falando, era coisa de louco. Sonzão por cima e o cara tá aqui. Só em Rosário eu fiz três carnavais, dois em Itapecuru. Era a época em que o teclado estava no auge. As bandas começaram a tocar por que agora eles estão fazendo muitas variações, não dá para o teclado fazer tudo, aquelas viradas loucas que as bandas fazem. Para o cara fazer aquilo, tem que ser playback, aí não tem graça. Se não for tocando, pra mim não tem graça. Depois que o teclado começou a perder a história, os caras começaram a usar playback, aí eu aposentei o teclado. Não tem graça! Eu não estou mais tocando, agora o cara chega, leva um pen drive, antigamente era uma sacola de disquetes. Perdeu o charme. Eu saí da onda.

O choro, apesar de você não ter integrado nenhum regional, fez parte de sua vida desde o começo, seu primeiro instrumento foi o bandolim, influenciado por Jacob. Qual a importância dessa música para você? O choro é um tipo de música que vai muito fundo. É uma coisa muito certinha, você não encontra barulho em choro, você encontra tudo certinho, aqui [*dedilha o violão, apresentando a estrutura de um choro*], vêm os acordes, os solos.

O choro não é para qualquer um? Não. Tem que ser estudado direitinho, acordes perfeitos, o choro não aceita você errar. O choro é muito trabalhado.

Você acha que o choro no Brasil representa uma escola de música para o músico brasileiro? Na lógica seria. Para mim, é. Eu vejo o choro como uma verdadeira escola musical.

Há quem diga que quem toca choro toca qualquer música no Brasil. Você concorda com isso? Às vezes. Bom, tocando o choro você pode tocar qualquer coisa, agora quem toca qualquer coisa, nem sempre toca choro. O cara toca um arrocha aqui, se ele tentar tocar um choro, não vai sair.

Você escuta muito choro, hoje? Sempre que tenho tempo.

O senhor falou várias vezes em tempo, parece um homem muito ocupado. Você trabalha muito? Ah, a correria é de oito à meia noite. Época de campanha vai, entra a noite, vem o dia e a gente está lá, é preciso a mulher estar chamando para tomar café. É complicado.

Mas é um trabalho prazeroso? É, ali dentro a gente esquece tudo. A música representa praticamente tudo.

O choro é seu gênero musical preferido, para ouvir, para tocar? O choro, sempre que eu não estou fazendo nada, eu gosto de estar ouvindo. Em rodas de amigos, sempre que estamos reunidos, com João [*Eudes*]. João é apaixonado por choro.

Se você fosse defini-lo, como você o definiria? João Eudes é muito dedicado, estudioso demais, gosto de ouvi-lo tocar. Ele encara a música de maneira séria e a coisa acontece. Muita gente faz música para brincar, mas não é brincadeira, tem que ser sério.

E Dilermando Reis? O que significou para você? Me inspirou para o violão [*Dedilha a introdução de* Abismo de Rosas, *de Dilermando Reis*]. É muito lindo isso, eu gosto bastante.

Você acha que o choro do Maranhão está bem representado? Com certeza! Eu acho que os eventos é que são poucos. Mas já temos uma equipe boa, dava para fazer mais movimento.

E esse regional em que vocês estão pensando, seria você, João Eudes... E João está tentando ver se traz Eliésio [*sanfoneiro*]. Ele está em Teresina. Grande músico! Toca muito!

Como você avalia a música produzida no Maranhão, de modo geral? Hoje nós temos uma musicalidade boa. Até por que começaram a chegar recursos, equipamentos, para que você tenha uma qualidade boa, bons técnicos, operadores. Ainda está fraco por que agora é que se está começando a ter acesso a equipamentos e as pessoas têm que estudar mais um pouco. Isso de "já sei tudo" atrapalha muito. Tudo tem que ter estudo, tudo tem que ter aperfeiçoamento. Ainda se cometem pecados em matéria de mixagem, masterização. Muita gente pensa que masteriza, mas na verdade, não. Aqui só uma pessoa faz masterização: chama-se Jota Gomes. Não se peca só aqui, mas lá fora o campo é mais aberto.

Além do choro como gênero, você pode ouvir, no choro, um baião, um frevo. O Maranhão poderia tirar proveito de seus ritmos populares nas rodas de choro. Isso ainda acontece pouco. Não seria interessante acontecer mais? Muito! Pode, por que tudo dá certo. Se você quiser fazer [*começa a dedilhar* Bela mocidade *em ritmo de choro, passando em seguida a* Boi de lágrimas*, também em ritmo de choro*]. Dá, tudo vai. Se fizer, dá certo. Nós temos aqui um grupo, do Carlindo, eu não lembro o nome, mas você não o ouve cantar [*cantarola, se acompanhando ao violão*] "descobri que te amo demais", ele transforma tudo em samba [*cantarola, se acompanhando ao violão,* Boi de lágrimas*, em ritmo de samba*].

Você se considera um chorão? Não tanto, por que eu vivo muito outros estilos. Mas é um estilo que eu gosto demais. Não é a vivência cem por cento.

Quais os seus planos para o futuro? Nosso plano é sempre o trabalho, muito trabalho, dar continuidade à luta pela nossa cultura. Vamos continuar nessa missão. É gostoso!

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram E-mail Imprimir Post

Carregando...

05/02/2016 / entrevista, fotografia, jornalismo, maranhão, música / betto douglas, carnaval, césar nascimento, chorografia do maranhão, entrevista, frank aguiar, lairton dos teclados, maestro nonato, o imparcial, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, rogéryo du maranhão, teclado, tribo de jah / 1 comentário

Chorografia do Maranhão: Pauli-nho Oliveira

[O Imparcial, *29 de março de 2015*]

***Flautista, professor da EMEM e membro da primeira formação do Instrumental Pixinguinha, o músico é o 50º. entrevistado da série* Chorografia do Maranhão**

Foto: Rivanio Almeida Santos

TEXTO: RICARTE ALMEIDA SANTOS E ZEMA RIBEIRO
FOTOS: RIVANIO ALMEIDA SANTOS

Seu cartão de visitas é certeiro: "Eu sou filho da Madre Deus, vocês sabem que quem nasce na Madre Deus já é musical. Ouvi muita música, batucada, Fuzileiros [*da Fuzarca, bloco carnavalesco sediado no bairro*], Turma do Quinto [*escola de samba idem*], os terreiros, [*Casa das*] Minas, [*Casa de*] Nagô". Ainda no bairro boêmio em que nasceu, Paulo Oliveira dos Santos Filho começou a soprar em flautas feitas por seu pai com taboca de mamoeiro.

Seus pais eram operários da fábrica de Cânhamo, nos arredores, onde hoje estão instalados o Ceprama e o Museu do Tambor de Crioula. Paulinho Oliveira

nasceu em 26 de julho de 1965, filho do pernambucano Paulo Oliveira dos Santos e Maria José Ribamar Silva.

Sorridente e descontraído, Paulinho deu seu depoimento à *Chorografia do Maranhão*, o 50º. da série, na Sala Turíbio Santos, na Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo [*EMEM*], onde leciona. A entrevista foi ilustrada musicalmente por *Corrupião*, de Sérgio Habibe [*compositor*].

Foto: Rivanio Almeida Santos

Em sua infância, você se lembra do movimento do operariado em torno da fábrica Cânhamo? Não tenho muita lembrança, mas vagamente alguma coisa. Eu ia levar marmita, quando criança, junto com minhas irmãs mais velhas, eu sou o caçula de quatro, dois homens e duas mulheres.

Você tem outra profissão, além de músico? Eu trabalho só lecionando. Estudei no Senai [*o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial*], fiz curso na área técnica, mas não quis exercer a profissão. Na Escola Técnica [*hoje Instituto Federal do Maranhão – IFMA*] eu estudei na banda, com Maestro Nonato, que foi meu primeiro professor de música, assim em um curso regular, sistemático, né? Eu sou filho da Madre Deus, vocês sabem que quem nasce na Madre Deus já é musical. Eu sou uma pessoa que ouvi muita música, batucada, Fuzileiros, Turma do Quinto, os terreiros, Minas, Nagô.

E na sua casa? Teus pais tocavam algum instrumento? Minha mãe participou de baralho, brincadeiras carnavalescas, populares. Meu pai não teve isso. Papai tinha muitos amigos, gostava de encontrar.

Ele conviveu com os boêmios da Madre Deus, de algum modo? Sim, [*os compositores*] Cristóvão [*Colombo da Silva, popularmente conhecido por Cristóvão Alô Brasil*], Sapo [*Henrique Martiniano Reis*], Tabaco [*Hermanegildo Tibúrcio da Silva*], Bibi [*Silva*], Patativa [*Maria do Socorro Silva*], trabalhou na Cânhamo com ele.

A Madre Deus sempre foi um ambiente propício. Eu sou filho da Madre Deus, aquele ambiente, tambores, tinham alguns comércios próximos de minha casa, músicos amadores iam até ali, meu irmão mais velho era músico amador, violonista, tocou muito em bailes. Uma influência muito grande ali que eu tive foi a de conviver com grandes ritmistas, como Welllington [*Reis*], Amauri, Prio, finado Tião, Eloy, Biné do Banjo [*banjoísta,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 31 de março de 2013*], outros que eu esqueci o nome.

Você lembra com que idade começou a tocar? Vem de criança. Eu lembro que na Madre Deus tinha um senhor, ele trabalhava e fazia algumas flautas, pífanos,

aquilo foi me levando. Meu pai fabricava instrumentos para mim de cano de mamoeiro, brincadeira de criança. Eu comecei mesmo com flauta doce, houve um tempo aqui em que os jovens tocava muita flauta doce, eu fiz parte de movimento de Igreja, a gente tocava de ouvido, tinha uma musicalidade, eu fui me envolvendo. Na oportunidade em que eu conheci o Gilson [*César, ator e mímico*], ele me levou para o Laborarte [*Laboratório de Expressões Artísticas do Maranhão*], eu fiz parte do Departamento de Música do Laborarte, ali pela década de 1980.

Quando você fez parte do Laborarte já tinha passado pela Escola Técnica? Pela Escola! Nessa época eu estava estudando flauta transversa. Nesse período, que eu encontro o Gilson, que me apresenta o Raimundo Luiz [*bandolinista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial*, 15 de setembro de 2013*]. Eles foram a ponte para eu chegar até a Escola [*de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo*], onde eu cheguei como aluno. Eu já tocava um pouco de flauta doce. Tive aulas com professor Vanilson [*Lima*], Wolf Clemmens [*Hilbert*], alemão, foi o cara que trouxe a flauta doce para cá para o Maranhão, para São Luís. Eu tive aulas particulares com ele, ele já não era mais da Escola.

Teus principais mestres seriam estes? Sim, na área de flauta doce. Eu tive aulas com Lisiane [*Nina*], Zezé Alves [*flautista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial*, 9 de junho de 2013*], este é o pai dos flautistas daqui. Comecei a estudar teoria musical, eu já tinha começado na Escola Técnica, mas a Escola de Música é que foi mesmo o grande alicerce.

Quando você escolheu seguir a música, teus pais te apoiaram? Naquele período, aqui no Maranhão, não era uma coisa tão bem vista. Tinha aquela coisa, "você vem de uma família de negros, pobre, mora na periferia, olha teu irmão". As pessoas queriam que eu exercesse uma profissão que me desse um lucro financeiro.

Que músicos você citaria entre suas principais influências, aqueles que te levaram a ser o músico que és hoje? Lisiane foi uma grande figura, Zezé, Raimundo Luiz, Tomaz [*de Aquino Leite*], muita gente, muita gente.

Como é que você enveredou pelo choro naquele período? A minha linha

musical, eu comecei na Madre Deus, ritmista, percussão, a minha linguagem era dentro disso, o samba. Quando eu entrei na Escola de Música foi que eu fui descobrir a música clássica, erudita, comecei a percorrer esse caminho. Meus estudos de flauta doce eram mais relacionados à música erudita. Nesse período, quando eu entrei na Escola de Música, ela não era direcionada à questão da música popular. Essa minha relação com o choro começou através de Zezé, eu comecei a ter aulas com ele. E no Laborarte, no Departamento de Som, a coisa da cultura popular, mesmo.

Você então vivenciou aquele ambiente laborarteano de pesquisa. Sim, tive contato com tambor de crioula, divino, cacuriá, Mestre Felipe, era um laboratório, a gente fazia um trabalho inovador para a época. Foi um período divino! Se eu pudesse voltar eu voltaria.

Apesar das preocupações iniciais de tua família, hoje é possível viver de música? Sim, dá para viver com dignidade. Há poucos dias eu estava conversando com uma aluna, prestes a fazer vestibular, meio em dúvida, ela querendo saber como estava a situação. Hoje nós temos várias escolas, faculdades, o mercado vai se abrir.

Além do [*Instrumental*] Pixinguinha, de que grupos musicais você fez parte? Do Laborarte, o Departamento de Som, fizemos vários shows, peças de teatro, Jorge do Rosário era o cabeça, Marco Cruz [*compositor*], Saci Teleleu [*bailarino*]. Depois eu comecei a trabalhar com o pessoal do choro, antes disso fiz alguns trabalhos com Rosa [*Reis*].

E o ambiente daqueles shows [*Homenagem a Velha Guarda*] do [*Instrumental*] Pixinguinha no [*Teatro*] Arthur Azevedo? O Solano [*Francisco Solano, violonista sete cordas,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *26 de maio de 2013*], essa história de vir estudar com o Marcelo [*Moreira, violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *28 de dezembro de 2014*], ali surgiu essa ideia de se fazer um grupo, tanto que o grupo começou com eles e a vontade de fazer a *Suíte Retratos* [*de Radamés Gnattali*]. Eles perguntaram se eu não queria fazer parte, alguns números com eles. Foi aí que eu me integrei, fiz parte da primeira formação.

Como era a rotina daquela formação? A gente ensaiava diariamente, à noite. O pessoal trabalhava, Correios, o Jansen [*César Jansen, bandolinista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *21 de setembro de 2014*], Solano tem a empresa dele, o Biné [*do Cavaco, Os Irmãos Gomes*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *22 de junho de 2014*], aliás, começou conosco o Quirino, Carbrasa [*percussionista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *19 de outubro de 2014*] e Marcelo. Passamos praticamente um ano ensaiando para esse trabalho, muita partitura. O objetivo maior do grupo era a *Suíte Retratos*, e foi quando o Biné entrou. O show foi no [*Centro de Criatividade*] Odylo Costa, filho [*no Teatro Alcione Nazaré, então Teatro Praia Grande, que integra o Centro*]. Algumas pessoas [*em entrevistas à* Chorografia do Maranhão] falaram em Arthur Azevedo, mas foi no Odylo. Foi início de 1990.

Depois você saiu do Pixinguinha? Algum motivo em especial? Não, eu continuei tocando. Depois foi que Zezé entrou, eu tive um problema, tive que fazer um tratamento de saúde, me afastei, Zezé foi e assumiu.

Atualmente você integra algum grupo? Não. Atualmente estou só lecionando. Já integrei grupos de câmara aqui na Escola.

Além de instrumentista você desenvolve outras habilidades na música? É compositor? Não. Só instrumentista. Nessa praia eu ainda não enveredei.

Você toca algum outro instrumento? Não. Flauta doce e flauta transversa. Violão eu estou estudando na Licenciatura da UEMA [*Universidade Estadual do Maranhão*], percussão um pouco, mas meus instrumentos mesmo são a flauta doce e a flauta transversal.

Além de Rosa Reis [*cantora*], com que outros artistas você já tocou? Toquei com Cesar Teixeira [*compositor*], Josias [*Sobrinho, compositor*] e outros.

Você participou do Rabo de Vaca? Não. O Rabo de Vaca era Zezé, Omar [*Cutrim, compositor*], aquela turma.

E participação em discos? Já fiz. Fiz com Cláudio Pinheiro, não lembro agora o nome do CD, fiz a primeira gravação do Cacuriá de Dona Teté, foi um vinilzão,

eu fiz aquela flauta. Eu ia gravar com Rosa, mas teve algum problema lá no estúdio. Fiz com Ubiratan [*Sousa, multi-instrumentista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *12 de maio de 2013*], aquele disco produzido pelo marido da Zelinda [*o falecido folclorista Carlos de Lima*], de carnaval das antigas.

Na sua opinião, o que significa o choro? O choro é a grande música brasileira, a música genuinamente brasileira, podemos dizer assim. Uma música já mais elaborada, que vem do século XIX, com Callado [*Joaquim Callado, flautista, considerado um dos pais do choro*], que foi o cara que formou o primeiro regional de choro, tem uma contribuição imensa.

Entre as linhas você tem uma preferência, erudito ou popular? Ou está tudo misturado? Não, eu não faço distinção. Eu tenho uma formação, o começo, aqui na Escola de Música, foi clássica, tocando música barroca, gosto muito, gosto de fazer, de tocar, [*sou*] um negro que tem uma veia por essa música, mas não é só esse caminho, eu gosto muito da música popular também.

Você escuta muito choro, hoje? Ouço, ouço bastante.

Você tem acompanhado as mudanças que o choro tem experimentado? Sim. Há poucos dias eu estava ouvindo o Maurício Carrilho [*violonista*], aquele trabalho que ele fez há uns anos, com choros com compassos alternados, de cinco, de sete, é um trabalho interessante. Eu tenho visto as correntes, vão se modificando, existe uma linha de Brasília, com uns choros mais acelerados, São Paulo, mais cadenciado, Curitiba, Pernambuco, a gente [*no Maranhão*] já faz um choro mais tradicional.

No disco do [*Instrumental*] Pixinguinha a gente percebe, por exemplo, entre outras, uma influenciazinha do lelê. É, o nosso choro traz essas informações. O Luiz Jr. [*violonista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *4 de agosto de 2013*], por exemplo, o violão dele já traz informações jazzísticas.

Quem são os grandes flautistas brasileiros, aqueles que você gosta de ouvir, que te tocam? Eu sou um cara que sou apaixonado pela pessoa do Toninho Carrasqueira, é um guru, um cara de uma simplicidade, um coração, um puta músico.

Em que lugar você coloca o Altamiro Carrilho? O Altamiro Carrilho podemos dizer que é um papa, né?, da flauta. É um papa da flauta! A flauta do século XX. A escola brasileira de flauta é uma escola rica, grandes flautistas. David Ganc, o Antonio Rocha, da Escola Portátil, Dirceu Leite, a Odete [*Ernst Dias*], a mãe dos flautistas brasileiros.

A forma de consumir música mudou muito de uns tempos para cá. Como é que você consome música, hoje? Compra discos, ouve rádio, baixa, vê no youtube, ou tudo isso? Eu compro, continuo comprando. Tem coisas que, baixar, essa parte tecnológica eu ainda sou meio que um dinossauro [*risos*], eu ainda não sei muito vasculhar. Sei que tem muitos sites, tem muita coisa, eu gosto de ouvir música erudita, eu compro cds, mando buscar em São Paulo, Rio, a gente vai garimpando.

E aqui no Maranhão, quem são os flautistas que te chamam a atenção? Hoje nós estamos com uma safra de bons flautistas. Mestre Serra [*de Almeida, flautista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial*, 3 de março de 2013*] é uma memória, muito bom, fiz um trabalho com ele ano passado, foi um trabalho que nós fizemos os dois grupos, o Pixinguinha e o Tira-Teima [*um show na programação da 8ª. Aldeia Sesc Guajajara de Artes, em 2013, promoveu o encontro dos grupos no mesmo palco, na praça Nauro Machado, na Praia Grande*], um trabalho bacana, eu nunca tinha tocado com o mestre, eu me senti muito lisonjeado. Ele é um autodidata, toca de memória. Tem o Lee Fan [*flautista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial*, 7 de setembro de 2014*], está com um grupo, fazendo um trabalho, teve outros, a Suellen Almeida promete.

O professor fica feliz quando vê essas figuras despontando? Ô! É o que nos alimenta. Tem o Elton, Erivan, Gabriel foi para o Rio, morar com uns parentes. Tem o Neto [*João Neto, flautista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial*, 2 de fevereiro de 2014*], Neto agora é quem tá na parada!

Você se considera um chorão? [*Pensativo*] Eu gosto de choro! Se eu disser pra ti que sou um chorão, um chorão, eu não sei. Eu gosto muito do choro. Taí! Pra ser um chorão, precisaria o quê? Ficou uma pulga [*atrás da orelha*], o que é ser chorão? [*risos*]

Hoje nós temos uma escola de música, a escola municipal, que está parada, duas faculdades. Como você vê esse cenário da música, do estudo da música, hoje, no Maranhão? As coisas estão evoluindo, crescendo. Há tempos só tínhamos a Escola de Música, e agora já temos a escola do município, temos a banda do Convento das Mercês, grande formadora de jovens, em sopro, cheguei a fazer parte, dei aula, lá eu tive a oportunidade de deixar um pouco, passar minha semente para algumas pessoas, o Elton é fruto dessa escola, os Carafunim [*Hugo e Nelma, primos, trompetista e saxofonista, respectivamente*], estes dois cursos que nós temos aí, Pixixita [*o músico José Carlos Martins*] quando era vivo sonhava com este curso superior, infelizmente não chegou a ver.

Você acha que esse ambiente novo favorece a uma cena melhor, da música instrumental, especialmente do choro, em São Luís? Você gosta do nível do choro praticado em São Luís? A gente trabalha com o que tem, a gente faz o que pode. Eu te digo com certeza: está caminhando. Antigamente não havia escola de choro. O professor Zé Hemetério [*multi-instrumentista*] foi orientador de muita gente, Elinaldo [*Gordo Elinaldo, multi-instrumentista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *27 de outubro de 2013*], Ubiratan Sousa. Mas foi com a história do [*Instrumental*] Pixinguinha que essa história do choro começou a se disseminar. O Pixinguinha foi talvez o primeiro grupo de música popular dentro da Escola.

O choro tem essa capacidade de construir unidade. A Escola tinha um perfil mais erudito, ele acabou agregando grande parte dos alunos nesse movimento do choro. Exatamente! Hoje eu tenho muitos alunos aqui, a Suellen, é apaixonada por choro. Minha classe de flauta, eu trabalho com música erudita. Mas não tem como focar só nessa parte erudita, os alunos querem estudar outra coisa, a linguagem, mudar um pouco. A gente procura ir ajudando-os a ir por estes caminhos. As pessoas gostam muito de música popular, a gente tem que se desdobrar. Não há como desfiliar a flauta do choro.

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram E-mail Imprimir Post

Carregando...

16/01/2016 / entrevista, fotografia, jornalismo, maranhão, música / chorinho, choro, chorografia do maranhão, emem, escola de música do estado do maranhão lilah lisboa de araújo, flauta, instrumental pixinguinha, madre deus, música, o imparcial, paulinho oliveira, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos / 1 comentário

Chorografia do Maranhão: Wendell de la Salles

> *Abre parêntese: ao tempo em que reproduzo cá no blogue a 49ª (de 52) entrevistas da série* Chorografia do Maranhão*, tenho a imensa alegria de compartilhar com os poucos mas fiéis leitores deste* Homem de vícios antigos*: o edital de apoio à publicação de livros 21/2015 da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (Fapema) aprovou o projeto* Chorografia do Maranhão *(clique aqui para baixar o resultado). Muito em breve, caros e caras, as entrevistas realizadas por este que vos perturba, Ricarte Almeida Santos e Rivanio Almeida Santos (fotografias), publicadas entre março de 2013 e maio de 2015 no jornal* O Imparcial*, reunidas em livro, aguardem! Fecha parêntese.*

***Bandolinista potiguar radicado há cerca de 10 anos em São Luís, membro honorário do Regional Tira-Teima é o 49º. entrevistado da série* Chorografia do Maranhão**

Foto: Rivanio Almeida Santos

TEXTO: RICARTE ALMEIDA SANTOS E ZEMA RIBEIRO
FOTOS: RIVANIO ALMEIDA SANTOS

Doutor em engenharia química e bandolinista, o potiguar Wendell Ferreira de la Salles ganhou este sobrenome de uma promessa da avó: com complicações na gravidez, ela batizaria o filho com o nome do santo do dia. Seu pai, o funcionário público João Batista de la Salles, iniciava ali um outro ramo onomástico na árvore genealógica da família.

Grande comprador de discos – "ele comprava mais do que ouvia" – foi seu pai

uma das primeiras influências musicais do menino Wendell. Em meio a tão vasto acervo, logo os discos de choro chamaram-lhe a atenção.

Wendell nasceu em 22 de agosto de 1974, filho da professora do ensino fundamental Telúsia Ferreira de la Salles. É casado com Kátia Simone, também engenheira química natalense, com quem tem uma filha de oito anos – que lhe inspirou a música *Anjo meu*, gravada no disco de estreia do Regional Tira-Teima, que deve ser lançado em breve.

O 49º. entrevistado da série *Chorografia do Maranhão* conversou com os chororrepórteres no novo Barulhinho Bom (Praia Grande) e contou, entre outras histórias, como começou a tocar ainda criança, a ida para o doutorado na França, o retorno ao Brasil – hoje é professor da Universidade Federal do Maranhão – e a acolhida entre os bambas do Tira-Teima.

Foto: Rivanio Almeida Santos

De onde vem teu sobrenome? É uma situação estranha. A família de meu pai efetivamente é Melo, exceto meu pai que tem esse sobrenome, de la Salles. Ele nasceu no dia de um santo, São João Batista de la Salles, e minha vó, que parece que teve problemas na gravidez, fez uma promessa, só que na hora do registro ela não botou João Batista de la Salles de Melo, ficou João Batista de la Salles. Aí vem dele.

Seus pais tinham algum envolvimento com música? Não. Meu pai sempre gostou de ouvir música, era um grande comprador de discos, mais comprava do que ouvia. A gente sempre teve uma variedade muito grande, eu sempre ouvi muita música por que meu pai comprava muitos discos, eu ouvia até mais que ele, ele comprava e eu ouvia. Até hoje continua mais ou menos assim. Ele tinha uma tendência a querer agradar os convidados. Se ele tinha amigos que gostavam de rock, ele ia e comprava rock, gostava de samba ele comprava discos de samba, de choro, discos de choro.

Mas sempre com um padrão de qualidade. É, sempre com um padrão de qualidade, sempre com bom gosto, em geral. O rock para ele era aquele rock tradicional, de Beatles, Rolling Stones, Elvis Presley. Mas isso foi mais na infância mesmo, depois ele deu uma parada, hoje é que está voltando [*a comprar discos*].

Ele tocava alguma coisa? Não. Na família, quem tocava era meu avô, pai da minha mãe. Ele nasceu no interior do Rio Grande do Norte, tocava cavaquinho, mas tocava forró.

E a música nordestina, tinha espaço na tua casa? Tinha. Sempre teve. Forró, eu gosto bastante, daquele tradicional, meus pais também.

No meio de toda essa coleção de discos de teu pai, você lembra o que chamou a atenção? Algo que você queria ouvir sempre, que repetia muito. Aquele disco que você ouviu até furar. É engraçado, realmente a variedade era grande, mas quando eu paro para pensar no que eu queria ouvir, ainda criança, eram discos de choro mesmo. Eu não lembro de botar outras coisas. Lembro das capas dos discos de Jacob [*do Bandolim*] que ele tinha, o disco de *Assanhado*, *Vibrações*, são as que mais vêm à cabeça ainda na época do vinil. Eu não tinha muito tempo para escolher, papai não dava tempo para escolhermos, ele estava o tempo todo botando algum disco, e a gente no clima, ali, sempre tinha festa lá em casa.

Além de músico, você tem outra profissão? Atualmente sou professor da UFMA, formado em engenharia química. Minha profissão efetiva, mesmo, deixou de ser a música há bastante tempo.

Houve algum momento de tua vida em que você atuou como músico profissional? A música permitiu até que eu concluísse uma graduação, que eu fizesse um mestrado em Natal, a situação financeira de meus pais não era muito fácil. Eu nunca tive problemas para fazer o que eu queria devido à música. Comecei a tocar muito cedo, meus pais não tinham muitas despesas comigo. A música serviu como profissão um bocado de tempo na minha vida, tocava na noite, sexta, sábado, domingo, desde oito, nove anos de idade. O primeiro regional que eu toquei foi um que meu pai criou. Ele se empolgou tanto quando me viu brincando com o cavaquinho que era de meu avô, que criou um grupo para eu tocar. Ele pagava os músicos para tocar comigo. Eu não tocava nada, sabia duas ou três músicas, ele pagava os músicos, tinha um cantor, eu entrava, toca minhas duas ou três músicas e eles continuavam, a noite toda.

Então o teu instrumento de origem é o cavaco? É o cavaquinho. Um cavaquinho que tinha na casa de meu avô, que eu achei velho, dentro de um armário, a primeira vez que eu peguei ele se assustou, já veio para tomar da minha mão. Ele já faleceu, uma das filhas guarda até hoje. Era um tonante, preto, nem sei se existe essa marca atualmente. Foi meu primeiro instrumento. Eu comecei a pegar, mesmo forçando a barra, ele não gostava que ninguém pegasse, eu

pegava só para fazer barulho. Um dia ele pegou para me ensinar uma música, "quer aprender uma música?", eu "quero". Ele tocava poucas músicas, uma das que ele tocava, que ele solava no cavaquinho, era *Naquela mesa* [*de Sérgio Bittencourt, feita em homenagem a seu pai, Jacob do Bandolim*], foi a primeira música que ele me passou. Quando eu cheguei em casa mostrando pra meu pai, meu pai já se empolgou, aí pronto.

Você considera seu avô seu primeiro professor? Eu acho que sim. Foi ele quem primeiro me passou alguma coisa.

Como é que foi esse processo de transição do cavaquinho para o bandolim? Eu comecei exatamente nesse grupo que meu pai montou, a ir para o Clube do Choro em Natal. Eu comecei mais ou menos com oito anos. É sempre difícil eu saber a data que eu comecei por que meu pai tem uma tendência a diminuir. Se vocês forem falar com meu pai é capaz de ele dizer que eu comecei com quatro [*risos dos chororrepórteres*]. Então de tanto eu ouvir meu pai reduzindo, a idade com que eu comecei, eu fico em dúvida. Mas eu acho que eu tinha uns 10 anos mais ou menos, quando ele decidiu me levar para o Clube do Choro. Eles se reuniam acho que quarta-feira à noite. Quando cheguei lá foi um choque de realidade. Eu até ali não estava preocupado com o que eu fazia. Esse grupo que meu pai montou, a gente fazia qualquer coisa e eu estava agradando pela idade. Quando eu cheguei no Clube do Choro, não, o pessoal já comigo completamente diferente, eu comecei a revisar, a estudar, a escutar, montar repertório. Começa a tocar, as pessoas começam a falar, "instrumento para solista não é cavaquinho, é bandolim, tem muito mais possibilidades, uma maior escala, se você começar a tocar bandolim você vai largar o cavaquinho no outro dia". No Clube do Choro não tinha solista de cavaquinho, mas tinha um solista de bandolim. Na época foi uma de minhas primeiras referências: João Juvanklin. Toca até hoje, tem vários cds lançados lá em Natal, eu toco várias músicas dele, é um excelente compositor. Para mim foi uma inspiração para eu migrar para o bandolim. Não lembro exatamente quando, me deram um bandolim de presente lá no Clube do Choro. E realmente, quando eu comecei a tocar bandolim eu deixei o cavaquinho de lado.

Você desperta para o choro em meados da década de 1980, quando o rock brasileiro estava no auge. Eu nunca fui muito de rock, essa geração do rock

brasileiro, a minha esposa, por exemplo, conhece muita coisa dessa época, Capital Inicial, Engenheiros do Hawaii, Legião Urbana, mas essa geração passou meio de lado para mim. Eu acho que eu já estava muito focado nisso aí [*no choro*], realmente foi muito intenso, eu acho que eu toquei tanto nesse período aí, dos 12 aos 20 anos, que quando eu tive uma situação que me permitiu largar o bandolim eu não senti saudade.

No bandolim você se considera meio autodidata? De início, sim. Mas as coisas foram acontecendo muito rápido. No momento em que eu estive no Clube do Choro eu comecei a aparecer mais e tinha um instituto de Música lá em Natal, o Instituto Valdemar de Almeida, e tinha vários cursos de música, curso de teoria, bandolim, cavaquinho, violão, e na época, o diretor do instituto fez uma apresentação no Clube do Choro e me ofereceu bolsas para eu estudar gratuitamente no instituto. Aí eu perguntei: "bolsa de quê?", e ele "do que você quiser". Aí eu disse que ia fazer cavaquinho, bandolim, teoria musical, vou fazer tudo. Ainda nessa época eu estudei cavaquinho, bandolim, com o professor Alexandre Moreira, que é sobrinho do João Juvanklin, que também é bandolinista, é uma família com vários bandolinistas, a esposa do Alexandre também é bandolinista, uma bandolinista canhota, muito boa, eu comecei a estudar no Instituto, bandolim, cavaquinho e teoria musical. Até então, aí, era basicamente de ouvido. Na época, mesmo você estudando, a gente não tinha facilidade de encontrar material como se tem hoje em dia. "Ah, gostei dessa música", se você for esperar a partitura para aprender aquela música você não aprende. Não ia achar, não tinha internet para procurar, então eu acabei desenvolvendo uma capacidade muito grande de aprender música de ouvido. E eu não precisava estar com o instrumento para aprender, bastava ouvir. Isso acontece até hoje. Eu não perdi o bandolim, deixei de tocar, fiquei praticamente 10 anos sem tocar, mas eu não deixei de ouvir.

Quando você foi para a França você largou o bandolim? Não, na França, até 2004, eu fiquei lá de 2000 até 2004, lá eu cheguei até a fazer algumas gravações, não de choro. Eu participei de um projeto com um cantor que queria gravar a música de Jorge Brassan, era uma música em ritmo de bossa nova, ele queria dar uma mudada. Eu cheguei em Toulouse, eles estavam inaugurando uma linha de metrô e queriam criar uma música para tocar no lançamento desse metrô, e quando eu estava lá eu conheci um grupo chamado Le Famouse

T, me disseram que tinha uma brasileira, eu fui me informar quem era, era a irmã do Armandinho Macedo [*bandolinista*] que fazia parte desse grupo. Ela tinha a intenção de fazer uma música voltada para o frevo, para tocar no lançamento desse metrô. O Armandinho de vez em quando aparecia na França. Ela soube que eu tocava bandolim e acabou me convidando para participar desse cd, que eles lançaram com o patrocínio da empresa de transportes. A gente gravou uma música, eu fui na França o ano passado, estava tocando essa música lá, era uma composição deles e eu gravei uma participação. Eu toquei, mas sempre tinha uma brincadeira lá e eu não abandonei o bandolim, a gente está fora, sente mais saudade da terra, era uma forma de eu me ligar ao Brasil. Mas quando eu voltei ao Brasil, praticamente fiquei sem pegar no bandolim, de 2004 até o ano passado. Pegava em casa, ocasionalmente. Foi um período conturbado, eu era de Natal, fui para a França, voltei para Maceió, fiquei dois anos em Maceió, depois vim para cá, quando eu estava em Maceió minha esposa engravidou, eu vim para cá com uma criança de 20 dias, entrei na UFMA, comecei a focar naquilo ali e a música foi ficando de lado, ficando de lado...

Além de teu avô quem você considera seus principais mestres? Meu avô foi importante no início. Eu diria o João Juvanklin, lá de Natal, nunca foi meu professor de bandolim, mas o fato de eu estar tocando frequentemente ali com ele, no Clube do Choro, aprendi bastante coisa com ele. O João Juvanklin tinha uma coisa que eu admirava bastante nele, era o som que ele tirava do bandolim. A gente encontra muitos bandolinistas bons, mas são poucos os que conseguem tirar do bandolim o som que o bandolim é capaz de fornecer.

Isso tem a ver com técnica? Ou com a qualidade do instrumento? Isso tem a ver com técnica, principalmente. Mas também com a qualidade do instrumento, se você pegar um instrumento ruim é difícil, mas um cara que tem o domínio da técnica consegue até tirar um som bonito num instrumento ruim. Agora tem muita gente com bons instrumentos que não consegue tirar esse tipo de som. E ele tirava. Um dos elogios que me fizeram a vida toda é exatamente em cima disso aí, que eu consigo tirar um som bonito do bandolim, provavelmente inspirado no que eu ouvia dele para produzir esse tipo de som.

Além de técnica e da qualidade do instrumento, onde você localiza o sentimento? O sentimento é importante. Quando a gente fala em técnica a

gente só pensa em agilidade. Quando eu falo em técnica eu incorporo a questão do sentimento aí também. Você pega uma música como *Vibrações*, se você não colocar sentimento ali ela não rende, não flui, é uma música qualquer. Quando você escuta a gravação de Jacob do Bandolim [*autor da música*] você sente alguma coisa diferente, você sente as emoções que ele estava tentando imprimir quando estava tocando aquela música. Isso é outra coisa difícil também, você sentir que o cara que tá tocando aquela música está sentindo alguma coisa e não tocando mecanicamente. Se for mecanicamente a música não sai com qualidade.

Além de cavaquinho e bandolim você toca algum outro instrumento? Eu toco um pouco de violão sete cordas, um pouco de violão seis cordas, eu nunca tive um violão em casa. Quem toca em grupo de choro sempre vê os outros tocando e acaba aprendendo um pouquinho. Eu gosto de brincar um pouco com o violão, de sete, de seis, cavaquinho. Já toquei um pouco de violino, é a mesma afinação de bandolim, tive um pouco de dificuldade com o arco, mas se adapta, se eu quisesse insistir eu me adaptaria, a escala é a mesma coisa. Basicamente isso aí.

Já que você também toca cavaquinho, que lugar tem Waldir Azevedo em teu repertório? Hoje praticamente eu não toco Waldir Azevedo devido a eu ter focado muito no bandolim. Mas eu tenho um repertório muito grande de Waldir Azevedo, na época que eu tocava cavaquinho era essencialmente Waldir Azevedo. Meu pai tinha a coleção dele praticamente completa em vinil, eu gosto bastante.

E Jacob? Jacob tem um lugar bem especial. Eu tenho um repertório muito bom de Jacob do Bandolim. Na época em que eu comecei a tocar não era fácil encontrar. Eu aprendi muita coisa de Jacob pelo João Juvanklin, não pelos discos, eu olhava-o tocando. Da minha geração é uma das principais referências.

Além de instrumentista você desenvolve alguma outra habilidade na música? Compõe, arranja? Eu nunca fui muito de compor, acho que não tinha nem tempo para parar para compor, sempre fazia várias coisas paralelamente, além da música, várias outras atividades. Mas cheguei a fazer algumas composições, lá atrás. Quando eu cheguei à São Luís, depois que eu conheci o Regional Tira-

Teima eles me falaram que estavam fazendo um disco de composições originais e perguntaram se eu não tinha alguma composição. Eu gravei duas no cd deles, minhas, uma que eu tinha feito lá atrás, e uma que eu compus especialmente para estar neste cd. Uma é *Aguenta seu Florêncio*, que eu fiz em homenagem a meu avô, seu João Florêncio [*Ferreira*]. Meu avô era daqueles que gostava de música a 150 quilômetros por hora, coisa que exigisse técnica. Eu fiz uma música para ele, faleceu há cerca de três anos. A outra é uma música que eu fiz para minha filha, recentemente, intitulada *Anjo meu*. Infelizmente não deu tempo de participar mais, o disco já estava praticamente pronto. Eles tinham intenção que eu incluísse o bandolim em outras músicas, mas isso ia terminar atrasando o lançamento do cd.

Você gosta de tocar com o Tira-Teima? Gosto! Foi engraçado, eu tava há quase 10 anos sem tocar, conheci-os meio por acaso, estava na casa de um professor da UFMA, toca piano, Adelino Valente [*pianista e bandolinista,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 20 de julho de 2014*]. Desde que eu cheguei na UFMA a gente se encontrava pelos corredores e o pessoal dizia para ele: "ah, ele toca bandolim", e me dizia: "ah, ele toca piano", e ninguém botava muita fé: um professor de matemática que dizem que é muito bom e toca piano e um professor de engenharia química que toca bandolim [*risos*]. Foi passando um ano, dois, três anos, um dia ele me chamou para ir à casa dele, fomos tocar um pouquinho. Quando eu comecei a tocar ele começou a ligar. Ligou pra Solano [*Francisco Solano, violonista sete cordas,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 26 de maio de 2013*], pra Paulo [*Trabulsi, cavaquinista,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 22 de dezembro de 2013*], o pessoal do Tira-Teima: "venha cá, venha cá". Eles estavam na época do Tira-Teima Convida [*temporada de apresentações em que o Regional recebia convidados, no Terraço do Hotel Brisamar*] e eu participei com eles uma sexta-feira. Me convidaram para tocar, mas eu estou tocando sem compromisso. O fato de eles tocarem em uma data fixa, na sexta-feira, pra mim é um pouco complicado. Pode acontecer de um semestre eu ter aulas na sexta-feira à noite, os horários variam. Às vezes eu saio muito tarde. Se eu assumisse o compromisso eu teria que ir, então eu preferi ficar um pouco mais livre.

O que trouxe você à São Luís foi a UFMA? Foi a UFMA. Inclusive foi meio inusitado. Eu não queria vir para os lados de cá. Eu sou de Natal e tinha a

intenção de ficar ali perto. Só que quando eu voltei do doutorado eu estava atrás de edital para professor, e dos editais que lançaram na época, normalmente esses editais exigem que você revalide o diploma. Todos os editais exigiam o diploma revalidado, menos o da UFMA. A UFMA não exigia a revalidação para a inscrição, só para a posse. Aí eu vim fazer, vim parar aqui.

Você, como engenheiro químico, com doutorado na área, consegue fazer alguma relação, se é que é possível, entre a música e a engenharia química e em que sentido uma coisa e outra se atrapalham e se ajudam? Eu acho que não atrapalha, mas também não ajuda. Quem trabalha na área da engenharia, se pudesse ter um lazer como a música, seria fantástico. É uma profissão estressante, um pouco pesada, principalmente em nível universitário, pega turmas enormes, conteúdo que envolve muito cálculo. Então você ter a opção de quando estiver estressado pegar um instrumento e dar uma relaxada, é fantástico. Eu me distraio facilmente com outras atividades, não só com música, mas com leitura, com tevê. Agora, relação direta, existem teses que falam da relação da matemática com a música; da engenharia, especificamente, eu não conseguiria fazer.

E os grupos de que você fez parte lá em Natal? Eu fiz parte desse que meu pai criou, eram Os Originais do Choro, deve ter durado uns três anos, aí eu fiz parte do Clube do Choro, enquanto ele existiu, devo ter ficado uns seis, sete anos. É aquele negócio, o pessoal se reunia para tocar, muita gente que tocava no Clube do Choro era músico profissional, depois começou a querer se expandir. Enquanto tocávamos às quartas-feiras, tudo bem, depois começaram a querer fazer sexta e sábado, aí começa a tirar opção de quem vive de música, então o Clube do Choro acabou, se dividiu em dois grupos, eu fiquei tocando em um e o outro foi para outro lado. Quando eu entrei na faculdade eu larguei tudo, sabia que era um curso pesado. Mas a música ainda estava muito perto e o pessoal, "não, vamos montar um grupo", aí montamos um grupo de samba, Os Engenheiros do Samba. Eu tocava cavaquinho, era uma brincadeira de estudantes. No meio desse curso as bandas de samba sérias de Natal começaram a me ver tocando e eu comecei a receber convites, do Divina Chama, Verdadeira Chama, era outro nível, um negócio maior, multidões, palco grande, algo que eu nunca tinha tido com o choro. Começou a me dar uma renda e não exigia muito de mim.

E discos? Você chegou a gravar? Na época em que eu saí foi que o pessoal começou a gravar. O João Juvanklin gravou um disco patrocinado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, hoje ele tem uns seis ou sete, mas tudo gravado depois que eu saí de lá. Inclusive ele fala, sempre que a gente se encontra, que ele ainda queria que eu participasse de um cd dele. Eu esqueci de falar de um grupo: quando eu estava no Mestrado eu participei de um grupo de choro chamado Choro & Companhia. Foi o último grupo em que eu toquei, até ir embora para a França, de 1998 a 2000, estávamos com um projeto de gravar um cd na época. Não tinha mais nenhum grupo de choro e a gente de algum modo fez ressurgir. Foi interessante por que a gente foi chamado até para participar de festivais internacionais. Antes de eu ir estudar na França eu fui lá com esse grupo tocar, num Festival de Verão. Quando a gente voltou, o flautista desse grupo, é bem conhecido, o Carlos Heinze, estava gravando o cd dele e eu participei de duas músicas, correndo, antes de viajar, uma gravação feita às pressas.

Pra você, o que é o choro? Qual a importância dessa música? O choro foi que me fez praticamente gostar de música. O choro, por incrível que pareça, é uma música interessante para você começar a caminhar pela música brasileira. O choro é meio resultado de vários gêneros que acabaram culminando nesse estilo. Quem pensa em começar a tocar, um bom ponto de partida é o choro. Ele tende a ser um cara bem eclético, tende a ter uma preparação que permita ele transitar entre várias áreas da música brasileira. O músico de choro tem facilidade de se integrar com vários estilos musicais.

Você concorda que quem toca choro toca qualquer coisa? Qualquer coisa eu não diria, mas toca muita coisa. Tem alguns estilos musicais que são diferentes. Um solista de choro tem dificuldades de improvisar no rock, é uma linguagem totalmente diferente. Nessas músicas mais brasileiras ele tem mais facilidade de transitar entre elas.

Você se considera um chorão? Sim. É o gênero em que eu me sinto à vontade. A linguagem é muito comum quando a gente está há muito tempo naquele meio. Você ouve, já começa a improvisar, conhece aquela linguagem. Me considero um chorão, embora goste muito de samba também, devido a essa experiência que eu tive na graduação quando toquei em grupos de samba.

Quem você considera o maior nome do bandolim do Brasil? Em todos os tempos? Jacob!

Por que? Pelas composições dele. ele deu uma cara ao bandolim, se pedir para alguém citar, "diga 10 composições que você gosta ao bandolim", nove vão ser de Jacob, se não forem as 10.

[O Imparcial, *15 de março de 2015*]

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram E-mail Imprimir Post

Carregando...

14/12/2015 / entrevista, fotografia, jornalismo, maranhão, música / bandolim, chorinho, choro, chorografia do maranhão, entrevista, jacob do bandolim, música, o imparcial, regional tira-teima, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, wendell de la salles / 6 comentários

Chorografia do Maranhão: Celson Mendes

[O Imparcial, *22 de fevereiro de 2015*]

***Aviador e violonista, Celson Mendes é o 48º. entrevistado da série* Chorografia do Maranhão**

Foto: Rivanio Almeida Santos

TEXTO: RICARTE ALMEIDA SANTOS E ZEMA RIBEIRO
FOTOS: RIVANIO ALMEIDA SANTOS

Celson Afonso de Oliveira Mendes Filho nasceu em Barreirinhas/MA em 25 de janeiro de 1952, pelas mãos de freiras da paróquia local. É o mais velho de oito irmãos. Com menos de dois anos foi levado pelo pai para o Rio de Janeiro, morando depois no Recife e em diversas outras cidades brasileiras – incluindo Cururupu/MA, onde chegou a administrar uma destilaria de álcool.

A vida do violonista é feita de aventuras e acasos. Aviador, ele se tornou músico profissional por acidente – não aéreo; é que mesmo tendo descoberto o talento desde muito cedo, ele não tinha essa pretensão, até participar por acaso de um show de Joãozinho Ribeiro [*compositor*].

Filho de Celson Afonso de Oliveira Mendes, economista e estatístico, e de Maria Leônia Dias Mendes, Celson Mendes concedeu seu depoimento à *Chorografia do Maranhão* na nova praça de alimentação do São Luís Shopping, onde se apresentaria àquele sábado no projeto Arte Musical do Maranhão, que teve quatro noites dedicadas a ritmos, instrumentistas, vozes e compositores maranhenses, valorizando e apresentando a diversidade da produção musical

do estado.

Ao longo da bem humorada entrevista, ele lembra a participação em grupos como o Bom Tom e o Regional Caixa de Música – quando venceu o Prêmio Universidade FM de melhor músico violonista –, as aventuras da vida de aviador, como guardou uma carteira de cigarros de Baden Powell como souvenir e sua relação com João Donato e Antonio Vieira.

Foto: Rivanio Almeida Santos

Como era o universo musical na tua casa? Onde você identifica as primeiras influências? Foi meu pai. A gente morava no Filipinho, e ele era o camarada que agregava. Sempre gostou muito de cultura, artes, esportes. Era estatístico, depois se formou em Economia. Logo depois da Estatística ele resolveu fazer Odontologia. No último ano, os estudantes, formandos, iam para um hospital e operavam pessoas carentes gratuitamente. Uma das pessoas que ele estava tratando, ele arrancou um dente, a pessoa teve uma hemorragia, quase morre.

Ele gastou uma grana preta para tratar da pessoa e resolveu que nunca mais [*risos*]. Quando ele foi para o Rio, tinha uns tios, ele se hospedava no apartamento desses tios, e eles tinham acabado de perder um filho. Aí se apaixonaram por mim, pediram para me criar. Ele falou com minha mãe, "pode ser muito bom para ele", eu me mudei para Copacabana aos um ano e oito meses de vida, isso em 1953, final de 53. Peguei aquela época boa do Rio de Janeiro, em termos, quando dei por mim, lá por 61, 62, com 10 anos de idade, lembro de muita coisa de quando eu tinha cinco, seis anos. Lembro do célebre assassinato da Aída Cury [*atentado violento ao pudor, tentativa de estupro e homicídio, o crime aconteceu na noite de 14 de julho de 1958, em Copacabana*], lembro da repercussão sobre o atentado da [*rua*] Tonelero, de Carlos Lacerda [*uma tentativa de homicídio contra o jornalista e político ocorrida na madrugada de 5 de agosto de 1954*], era pertinho de onde eu morava. Eu morava a um quarteirão de um prédio onde moravam quatro vascaínos [*jogadores do Vasco*]. Eram eles: Barbosa [*Moacir Barbosa, goleiro da seleção brasileira quando da derrota para o Uruguai, na final da Copa do Mundo de 1950, no Maracanã*], o goleiro, Bellini [*Hilderaldo Luís Bellini, zagueiro, capitão da seleção brasileira campeã mundial em 1958, na Suécia*], parecia um artista de cinema, Sabará [*Onofre Anacleto de Souza, atuou 12 anos – a maior parte de sua vida profissional – no clube carioca que lhe deu o apelido*], eles moravam no mesmo prédio, na esquina de Nossa Senhora de Copacabana com Barão de Ipanema [*não chega a dizer o nome do quarto jogador*]. Eu vinha passar férias aqui. Meu pai centralizava. Todo domingo de manhã, ele acordava, tinha uma vitrola enorme, até hoje eu tenho discos dele, e ele colocava discos de música erudita durante uma hora, uma hora e meia, tomava café, depois disso começava a tocar Românticos de Cuba, e lá pelas 10, 11 horas, os amigos começavam a chegar com sacolinhas de cerveja, ficavam ouvindo aquele som e isso ficava até umas duas horas da tarde, sentados numa varandinha. Tio Maniquito tocava bem violão, minha vó dizia que o pai dela também tocava. Isso [*as reuniões musicais do pai com amigos*] desenvolveu, eu tinha duas irmãs de criação que adoravam música. Quando eu fui para Recife, meu sonho era ser aviador. Eu passei para o Colégio Militar do Rio de Janeiro e não me deixaram entrar, por que eu não era filho de militar. Fui pra Recife, passei de novo, nessa época meu pai era superintendente adjunto da Sudene, trabalhava com Celso Furtado [*economista paraibano, autor de* Formação Econômica do Brasil]. Ele disse: "venha pra cá e faça o exame de novo". Passei e Celso Furtado foi lá e disse "agora ele entra". Ao entrar no

Colégio Militar, conheci um rapaz, loirinho, tivemos afinidade, ele gostava de basquete, eu também, de música ninguém sabia nada, ele gostava de tocar bateria, e ele disse "eu tenho um tio que é músico, muito famoso". Eu não sabia de quem se tratava, ele dizia o nome, eu não sabia quem era. Até que um fim de semana ele me convidou para passar na casa dele. O pai dele era médico, coronel da aeronáutica, fui passar o final de semana na frente da praia de Piedade, onde tinha uma vila militar. Quando chega o irmão da mãe dele. Sabe quem era o cara? João Donato [*pianista, um dos mentores da bossa nova*]! Um dia eu estou passando por uma rua no Centro de Recife e ouço um som de violão que eu nunca tinha escutado. Uma tia compra o disco [Sambas e marchas da nova geração*, de 1967*] pra mim, Paulinho Nogueira, tocando *Roda* [*faixa de abertura do disco*], de Gilberto Gil. Foi meu primeiro elepê. Peguei esse disco, quase furo de tanto ouvir. Uma tia minha, que cantava muito bem, resolve aprender a tocar violão. Eu assistia as aulas, quando acabava, eu pegava o violão, ia lá para o quarto, e comecei a aprender violão assim. Um belo dia fui procurar um professor, ele me botou para tocar, "você leva jeito para a coisa, eu vou te dar umas aulas. Depois conforme seja, a gente vê o valor". Eu era doido para aprender música, adorava aquele negócio de alguém botar as bolinhas [*as partituras*] na frente e sair tocando. Eu disse "eu quero aprender isso". E ele: "primeiro vamos ver se realmente você tem queda". E um belo dia eu roubei uma partitura dele. Uma semana depois eu voltei tocando aquele negócio. "Quem foi que te ensinou isso?" "Eu aprendi lendo". Ele nunca me cobrou. Aí veio a perseguição política, meu pai teve que ir embora pro Chile, por conta da ligação dele com Celso Furtado, ele era padrinho de um irmão meu, inclusive. Meu pai foi embora, minha mãe foi para o Rio de Janeiro, com todo mundo, menos eu, por conta do Colégio Militar. Aí fui adotado pela irmã do João Donato, por isso eu a chamo Tia Eneida. Seguimos juntos, passamos para a Escola de Aeronáutica, eu e o Amim [*sobrinho de João Donato*], passamos para a preparatória, para a academia, depois me botaram para fora. Incompatibilidade de gênios.

O que foi, especificamente? A tia Eneida resolveu, em comum acordo, ela e o coronel Amim, resolveram se separar. Nessa época era a ditadura pesada, 1970. Nós éramos obrigados a nos recolher às 10h da noite, depois disso não podíamos sair, a não ser em toque de emergência. Eu era de uma turma, A, Amim era da turma H, tinha que atravessar, ele foi lá, chorando, e me disse:

"nossos pais se separaram". Botamos uma roupa, pegamos a carteira de cigarros, fomos para o pátio fumar e conversar. Nessa hora me chega um capitão, a gente vivia pendurado, aprontava muito. Eu era atleta, jogava basquete, jogava vôlei e isso me aliviava. Ele não, o negócio era ser músico, vivia tocando a bateria dele. O capitão disse: "cadeia pra vocês!". Eu chamei o capitão e disse: "vamos fazer um acordo". Com o número de dias que ele ia dar para nós, ele estava fora. Eu disse: "me dê os 10 dias de cadeia", eu não sairia ainda, eu tinha uma reserva [*risos*], mas não faça isso com ele. Ele disse: "vou dobrar a dele e manter teus 10 dias". Ele tinha uma .45 bem aqui [*aponta para a cintura*]. O que eu fiz? Dei um murro no nariz dele. No dia seguinte o brigadeiro comandante chamou: "vou fazer um acordo contigo. Fica aí até o fim do ano, pede teu desligamento", faltavam dois ou três meses, "se não isso vai prejudicar sua vida toda, vai dar expulsão, e vou segurar o Amim, que é filho do brigadeiro e quem deu o murro mesmo foi você". Numa boa, eu já estava de saco cheio mesmo. Saí da vida militar, seis meses depois o Amim pediu o desligamento dele também, foi chamado para a Transbrasil. Eu já fiz meu curso para aviação civil, era piloto da Votec [*companhia aérea brasileira adquirida pela TAM em 1986*], voava para a Petrobras, plataforma. Uns seis meses depois dessa história, mais ou menos isso, ele teve um acidente [*chora, sem conseguir completar a informação de que o amigo faleceu*].

Quem foram teus outros mestres no violão? Um cego em campos, foi professor também de uma cantora muito bonita, a Marina De La Riva. Os De La Riva eram usineiros, amigos de meu pai, meu pai eventualmente trabalhava para eles. Foi o maior tempo de aula com um professor particular. Depois eu estudei também na Escola Villa-Lobos. Estudei um pouco com João Pedro Borges [*violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial*, 14 de abril de 2013*], tive aqui o Pixixita [*o músico José Carlos Martins, professor da Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo*] como professor de harmonia. Minha vida de aviador não me permitia ter cursos regulares. Eu andava com o violão no avião. Depois proibiram. Eu cheguei a ter nove violões em lugares diferentes, ficavam no hotel. Eu ficava danado da vida quando me mandavam para um lugar onde eu não tinha um [*risos*].

Quanto tempo você passou nessa vida de aviador? De 1973 a 1980.

E depois? Em 1980 meu pai me fez uma proposta indecente. Eu estava indo pros Estados Unidos com a noiva, ele me apresentou um amigo, que estava precisando de alguém de confiança para recuperar um avião dele. Era urgente. Ele cobria a passagem, hospedagem no melhor hotel de Salvador e mais uma grana que cobria qualquer coisa. Acabei não indo, terminei o noivado. Eu tinha recebido proposta da Vasp na época, estava esperando terminar um curso, se não eu ia primeiro para a Táxi Aéreo Marília, que hoje é a TAM. O cara disse que ia pagar todos os meus cursos, era presidente do Santa Cruz [*Futebol Clube*], o maior advogado e maior fazendeiro de Pernambuco, usineiro em Alagoas, e tinha um projeto enorme no interior da Bahia. Tinha duas filhas, não tinha filhos. Ele me pagava um salário de piloto de Boeing, eu ficava voando, todo final de semana. O escritório era uma coisa familiar, de noite uísque rolava. Ele ia comprar uns tratores, acabou me contratando também para cuidar da parte técnica, foi esperto, pagava um para fazer o serviço de dois [*risos*], mas foi bom para mim também, continuei voando. Eu resolvia toda a questão técnica, ganhei um bocado de dinheiro, não tinha onde gastar, não tinha tempo. Depois meu pai resolveu montar uma destilaria de álcool em Cururupu, onde ele tinha, tem, um terreno. Vim pra cá, cheguei aqui 10 de outubro de 1980. Por que eu lembro? Primeira notícia que eu tive aqui foi que tinha afundado um barco chamado Lima Cardoso, com metade do povo de Cururupu, inclusive parentes e amigos meus. Isso fez meu retorno ao Maranhão, lembro bem desse sentimento, tinha passado minha vida toda fora, Minas [*Gerais*], São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Rio Grande do Norte e Pernambuco.

Nessa época você morava em Cururupu? Sim, eu morava na fazenda, a 10 quilômetros da [*sede da*] cidade.

Voltando um pouco, você viveu no Rio numa época de bastante efervescência, sobretudo na cena musical. Como isso reverberou em você? Quando eu me entendi por músico meus colegas de turma tinham banda. A música que eles tocavam eram Beatles. Eu achava bonito, interessante, a banda. Mas a música que me tocava era escutar Tom Jobim, Chico Buarque, João Donato, que eu passei a ter acesso aos discos. Eu ia para a casa da tia Eneida, ela tocava muito bem acordeom, cansei de vê-la, João Donato no piano, ela no acordeom, depois eles revezavam. O Amim ficava numa bateria atrapalhando todo mundo [*risos*]. Eu escutava aqueles temas, ficava encantado. Muitas músicas até se perderam, bolavam na hora, aquelas pegadas jazzísticas. A primeira vez que eu ouvi *Samba da bênção* [*de Vinicius de Moraes e Baden Powell*], eu fiquei alucinado. Depois eu me apaixonei por música francesa, era a época de Pierre Barouh [*ator, compositor e cantor francês*], que também tinha uma ligação com a bossa nova, cinema francês. Nós tivemos recentemente falecido, já com quase 90 anos, foi até um dos percussores da bossa nova, grande compositor, gravou com Rosa Passos [*cantora*], inclusive: Henri Salvador [*cantor, compositor e guitarrista francês*]. Ele gravou um disco com uma moça, não lembro se sueca ou norueguesa, chamada Lisa Ekdahl [*cantora sueca*]. É lindo, lindo, lindo [*repete, enfático*]! A bossa nova e o jazz, através da influência desse primeiro professor de violão. Minha ligação não era com o jazz, com exceção de Glenn Miller, que eu pai botava e eu ouvia. Meu pai comprou uma usina em Campos, e tinha uma roda de choro. Eu fui lá, eles em volta de uma mesa tocando. Eu me aproximei e fiquei observando. Uma hora eles pararam, conversaram, eu continuei parado.

Uma hora sem me dar nem boa tarde. Aí entra no recinto, um galpão, Ivon Curi [*cantor, compositor e ator*]. Ele chega por trás de mim, botou a mão e disse: "esse camarada aqui toca violão também". Ele, muito gente boa, simples, dava o show dele, depois sentava do teu lado. Aí os caras me olharam, "é mesmo?", eu achei de uma indelicadeza, eu era um jovem, eles, todos senhores, eu achei de uma arrogância tão grande, saí e fui jogar sinuca. Mas aquilo me marcou. Foi o contrário do que aconteceu com Paulo [*Trabulsi, cavaquinista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *22 de dezembro de 2013*]. Paulo quando foi sacaneado por Zé Hemetério [*multi-instrumentista e compositor*], botou na cabeça e disse "eu vou mostrar que eu posso". Eu fiz exatamente o contrário, me desinteressei, me afastei. Eu comecei a observar que havia dois comportamentos distintos: o pessoal mais ligado ao jazz, à bossa, gostava de agregar, o pessoal do choro era "se sabe, sabe, se não sabe, cai fora e nem faz barulho".

E como se deu a escolha pelo violão? Foi por causa desse disco [Sambas e marchas da nova geração, *de Paulinho Nogueira*]. Eu completei 15 anos, meu pai tinha um relógio Mido de ouro, eu botava os olhos, achava lindo, todo mundo elogiava aquele relógio. Quando eu fiz 15 anos, eu acordo, ele começou: "vou lhe dar um presente" [*imita o pai, sacudindo o relógio*]. Aí ele disse: "se eu fosse lhe dar um presente, do que você gostaria?". Eu respondi: "um violão". Ele murchou [*risos*]. Ele parou e pensou: "é um idiota. Em vez de ganhar um relógio, que vale não sei quanto, quer um violão". Fomos a A Guitarra de Prata

[*loja de instrumentos musicais na Rua da Carioca, Centro do Rio de Janeiro*]. E ele: "traga o melhor violão que você tiver". Na cabeça dele, um violão não podia custar o preço de um relógio. Aí veio uma caixa, com o violão, eu olhei o violão, aquela boca de madrepérola, tinha um senhor no balcão, afinou o violão, começou a tocar, parecia uma escola de samba, meu pai ficou olhando: "O senhor é um artista!". Era o Codó [*violonista, cantor e compositor baiano*]. Tocou uma música chamada *Boladinho* [*de Codó*], me deu um disco, eu tenho até hoje. Quando papai perguntou quanto era o violão, levou um susto: "é só um, eu não vou montar uma orquestra" [*risos*]. Mas fez o cheque, levou, foi meu primeiro violão. E ainda comprou um baita dum estojo, muito caro também. "Não adianta ter um violão desses e ficar jogado" e já queria me matricular no outro dia, aí eu falei: "calma!". Eu não queria entrar em escola, queria voltar para meu professor no Recife, eu não queria ser músico profissional, nunca tive essa ideia.

Por que você não queria ser músico profissional? Nunca tive essa pretensão. Eu vim para cá, eu tocava com Anna Cláudia [*cantora*], com Léo [*Capiba, cantor e percussionista,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 4 de maio de 2014*], e Anna Cláudia precisou fazer um disco, pediu para que eu fizesse um projeto. Eu comecei a ser profissional numa circunstância interessante: num show de Joãozinho [*Ribeiro*], comemorativo de 40 anos dele. O diretor musical dele tinha ido embora e Arlindo Carvalho [*percussionista,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 18 de agosto de 2013*] tinha me visto tocar em algum lugar e disse a ele que eu quebrava o galho dele. Eu passei 48 horas acordado para fazer três dias de show no Teatro Alcione Nazaré. Outro dia eu postei uma foto, estávamos eu, Zé Américo [*maestro, arranjador, multi-instrumentista*], Rui Mário [*sanfoneiro,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 7 de julho de 2013*] começando, um dos primeiros shows dele. Eu nunca tinha aceitado cachê na minha vida, mas dessa vez a grana era tão boa, e você se diverte. Hoje eu vivo em torno da música, eu não vivo só de tocar: trabalho com projeto, um estúdio de gravação.

Teu pai nunca ofereceu resistência a você seguir a carreira de músico? Não. Ele era muito do "não quero saber o que você vai fazer. Agora, faça bem". Eu fui campeão brasileiro de pouso de precisão. Ele tinha uma certa restrição com a coisa da aviação. Ele achava que eu era muito afoito. Quando eu estava na força

aérea, sempre tinha uma turma que ia para a esquadrilha da fumaça. Ele tinha pavor de que isso pudesse acontecer, ele sabia que se eu fosse eu ia morrer. Nas décadas de 1950 e 60 morreu muita gente da esquadrilha, hoje bem menos, a técnica é outra, os equipamentos são mais modernos. Mas eu gostava mesmo é de loucura, passar embaixo de ponte, quinze minutos invertido, o motor falha, você voltava, essa era a farra.

O músico que mais te influencia do ponto de vista do estilo é Paulinho Nogueira? Não, eu tenho uma admiração pela limpeza do violão do Paulinho Nogueira. Lógico que ele também tem uma técnica, é uma pessoa que nunca entrou numa escola, aprendeu com um irmão, quem escrevia suas partituras era um rapaz aqui do Ceará, o André Jereissati [*violonista*]. O que mais me influencia é Baden Powell. Eu cheguei a assistir o mesmo show de Baden Powell 11 vezes. Ainda roubei a carteira de cigarros dele [*risos*], levei para Cururupu, minha mulher jogou fora – depois de quase 20 anos –, foi uma confusão danada. Eu era apaixonado. Baden fazia de tudo, tem uma coisa que me lembra muito o Yamandu [*Costa, violonista sete cordas gaúcho*]: ele saía desse plano, saía de órbita quando tocava. Ele tinha a habilidade de violonista, a sensibilidade de compositor, normalmente o grande músico não é um bom compositor. Ele conseguiu fazer coisas simples e belíssimas. Baden tinha um ritmo, era um sujeito miudinho, franzino, fumava desbragadamente, no palco, fumava e bebia. Eram sempre dois bancos, num ficavam a carteira de cigarros e o copo de uísque.

Que grupos musicais você já integrou? Nós tivemos tribos. Por incrível que pareça, minha primeira tribo era exatamente a do choro. Era Paulo Trabulsi, era Solano [*Francisco Solano, violonista sete cordas*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *26 de maio de 2013*], Zeca [*do Cavaco, cantor e cavaquinista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *21 de julho de 2013*], Serrinha [*Serra de Almeida, flautista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *3 de março de 2013*], era o [*Regional*] Tira-Teima, basicamente. Na época tinha o Teles, já falecido, tocávamos no fundo do quintal da casa de Paulo. Foi onde eu conheci Carlinhos Veloz [*cantor e compositor*], Léo Capiba também fazia parte, Anna Cláudia, que na época era casada com Paulo. Como grupo de formação profissional, o primeiro grupo foi o Ensaio Três. Foi uma história muito engraçada: trabalhávamos eu, Léo e o Mariano Aguado, que era assessor chefe da

presidência do Instituto de Planejamento. Nós éramos muito ligados, Mariano gostava de tocar timba, Léo de tocar pandeiro e cantar, e eu, violão. Uma sexta-feira, deu duas da tarde, o presidente nos dispensou, era véspera de um feriado, alguma coisa. A gente acostumado a trabalhar até seis, passei em casa, peguei o violão, passamos na casa de Léo, pegou o pandeiro, compramos uma timba para Mariano, no caminho, ainda não tinha essa estrutura da [*avenida*] Litorânea hoje, compramos uma garrafa de uísque, gelo, isopor. Chegamos lá, Léo começou a desfiar o repertório dele. Lá pela trigésima música, eu pensei: "já dá um show". E disse: "se tu aguentar, a gente podia fazer uma história". E ele disse: "eu tenho música é pra fazer 10 shows". Resultado: saímos da praia quase 11 da noite, já com quase 100 músicas tonalizadas. Voltamos sábado de manhã, outro litro de uísque. No outro sábado, de novo. Foram três ensaios. Depois do terceiro já arrumamos um contrato, fomos tocar no Pelicano, já tínhamos umas 300 músicas. Durou um tempo, depois do Ensaio Três, agregamos Paulo Lima, grande baixista, violonista, grande músico, depois o filho dele, Athos, guitarrista, grande músico também. Durante um bom tempo o Pelicano era o ponto de encontro, todo mundo que vinha de fazer show, o ponto de encontro era lá. Já montei muitos quartetos, quintetos, veio o Bom Tom. O Bom Tom é o seguinte: nós montamos o Estúdio Bom Tom, e um dia o Marcelo Bianchini, eu nem sabia que ele cantava, ele deu uma canja no Dom Calamar, eu fiquei encantado com a voz dele, e disse que ia montar um grupo só para acompanhá-lo, acabamos montando o Bom Tom, era um quarteto, depois virou quinteto, já chegou até a hepteto. A ideia era um grupo para acompanhar intérpretes, eventualmente tocamos música instrumental, não somos solistas natos.

E tua participação no Regional Caixa de Música [*grupo que acompanhou Joãozinho Ribeiro no Circuito Samba da Minha Terra, entre 2002 e 2003*], quando você ganhou o prêmio Universidade FM de melhor violonista? Eu reconheço que aquele prêmio foi mais pelo conjunto da obra, o grande mérito é de Joãozinho Ribeiro, um projeto complicado, de meio de rua, feito com sacrifício, mas aquilo foi fantástico. Para mim, pessoalmente, me deu conhecimento de pessoas da cidade, mais uma vez comprovei que qualquer lugar que você chegue com boa música, do Olho d'Água ao Anjo da Guarda, a boa música será apreciada. Uma história que eu sempre me emociono quando lembro: eu estava tocando num lugar, chegou um senhor, pediu uma garrafa de vinho. Sentou na

nossa frente, ele estava pra baixo, arriado. A gente tocando, eu bem de frente pra ele. Eu comecei a prestar atenção que a cada música que a gente tocava ele levantava um pouquinho. Secou a primeira garrafa de vinho, pediu outra, não tomava depressa. Perto de a gente acabar, ele não bebia mais, a feição era outra. Acabamos de tocar, comecei a arrumar meu violão, ele: "posso falar com o senhor? Me acompanha numa taça de vinho?", chamou o garçom, pediu um prato de frios e outra taça. Ele passou uns 30 segundos olhando para minha cara, o garçom veio, me serviu, e ele disse: "em primeiro lugar eu quero agradecer. Não só o senhor, todo o grupo, mas eu estava prestando muita atenção no senhor. Eu cheguei aqui com um firme propósito, era minha última garrafa de vinho". Eu disse: "que bom, parar de beber". Ele frisou: "não, minha última garrafa de vinho. Mas não será mais minha última garrafa de vinho, tanto que eu já pedi outra". Ele sério, eu gelei: tinha ido ali beber, sair dali e jogar o carro contra um poste, me disse que tinha tido uma decepção muito grande, não entrou em detalhes. Depois ele me disse: "olha, se existe alguma coisa nobre, é o que vocês fazem. Foi Deus que me trouxe aqui. Se eu tivesse ido pra outro lugar... mas vocês tocaram meu coração".

E discos gravados, participação em discos? Não tenho muitos, não sou um músico de estúdio. Gosto mais de palco. A última agora foi com Vieira [O Natal Azul de Antonio Vieira, *com vários intérpretes, lançado em dezembro de 2014*], o *Memória* [Música do Maranhão, *de 1997*] eu pensei, coordenei o projeto, mas não toquei. Registramos vários compositores da velha guarda. Há ali uns registros muito interessantes. O *Canta Cidade*, um dia Dr. Jackson [*Lago, ex-prefeito de São Luís, ex-governador do Maranhão*] chegou muito irritado na Prefeitura, ele tinha ido a um evento, pediu para tocar o *Hino da Cidade* [Louvação a São Luís, *de Bandeira Tribuzzi*] e ninguém sabia, aí ele mandou fazer um disco.

Você também teve um papel importante na realização do Festival Internacional de Música de São Luís, infelizmente até aqui, de única edição. Para mim foi a coisa mais importante, musicalmente, que eu já fiz na vida.

Para você, o que é o choro e qual a importância dessa música para a música brasileira? Não concordo que seja a única música brasileira, mas a importância

é inegável. Se você olhar hoje, no Brasil, os melhores músicos que nós temos passam pelo choro. Ou pelo menos pelo erudito. E mesmo no erudito, não tem jeito, passa ao menos por Ernesto Nazareth [*pianista e compositor*]. O choro tem um pé no erudito, um pé no popular, e hoje, com essa turma nova, já pisa em outros terrenos.

Você se considera um chorão? Não, eu não tenho essa pretensão. Se eu dissesse que sim seria muito pretensioso. Não posso de jeito nenhum dizer que sou um chorão. Na realidade, não posso dizer que eu sou um chorão, que eu sou um jazzista. Na verdade, se prestar bastante atenção no que eu faço, talvez seja possível dizer que eu sou um sambista. É, a coisa que eu mais gosto de tocar é samba. Na verdade, como dizia Maestro Nonato: "esse pessoal fica pedindo pra tocar choro. É samba!" [*risos*].

Para finalizar, gostaria que você falasse um pouco de sua relação com seu Antonio Vieira. Por duas vezes eu fiz essa observação: Vieira foi meu segundo pai. Ele foi um cara que me mostrou muita coisa do mundo. Era um sujeito aparentemente simples, mas era de uma sapiência. Nós viajamos muito, convivemos muito, 24 horas, ficávamos no mesmo apartamento, andávamos, ensaiávamos, tocávamos, três, quatro dias, eu não me cansava nunca dele [*emocionado*]. Fizemos muitos shows juntos, viajamos o Brasil inteiro. Hoje eu conheço muita gente fora por causa de Vieira, por ter ido acompanhando, ele me deu essa visibilidade, me botou em outro patamar. Eu tenho aproximadamente 50 MDs [*minidiscs*] de Vieira, isso vai dar mais de 80 horas de Vieira cantando, falando, conversando. Às vezes a gente sentava, ele falava: "tu já vai ligar tua besteira?". Era uma figura!

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram E-mail Imprimir Post

Carregando...

29/10/2015 / entrevista, fotografia, jornalismo, maranhão, música / aeronáutica, antônio vieira,

aviação, baden powell, bossa nova, celson mendes, choro, chorografia do maranhão, codó, entrevista, jazz, joão donato, maranhão, música, o imparcial, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, violão / 7 comentários

Chorografia do Maranhão: José Luís Santos

[O Imparcial, 8 de fevereiro de 2015]

***Clarinetista, saxofonista, professor de música e língua portuguesa e escritor, José Luís Santos é o 47º. entrevistado da série* Chorografia do Maranhão**

Foto: Rivanio Almeida Santos

TEXTO: RICARTE ALMEIDA SANTOS E ZEMA RIBEIRO
FOTOS: RIVANIO ALMEIDA SANTOS

José Luís Carvalho dos Santos nasceu em Teresina, capital do vizinho Piauí, em 16 de abril de 1948. É saxofonista, clarinetista, professor de música e de língua portuguesa e escritor, autor de, entre outros, *Cotidiano II* [*vencedor do Prêmio Literário Gonçalves Dias, da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, em 2008*], volume de contos e crônicas, e do romance *Oceano*. Está prestes a lançar *Português: tirando dúvidas de quem tem*, espécie de gramática prática.

Zé Luís é filho de Luís José dos Santos, "regente da banda de música da Polícia Militar do Piauí e professor de língua portuguesa da rede estadual", que "chegou a ser diretor de uns dois ou três colégios por lá, é nome de rua, nome de praça", e Adélia Carvalho Santos, que "cuidava dos afazeres domésticos, papai não admitia que mulher dele trabalhasse para ninguém, aquela mentalidade da época".

Lembrando seu pai, falecido em 2010, aos 85 anos, ele comenta: "quando ele se reformou da Polícia Militar foi direto para a Escola Técnica fazer uma banda de música que até hoje existe por lá, ficou lá como regente, professor de língua portuguesa".

O 47º. entrevistado da série *Chorografia do Maranhão* é o mais velho de 13 irmãos, numa família em que todos desenvolveram aptidões musicais. Sua irmã, Beth Moreno, é considerada "a Marrom do Piauí", em alusão à cantora maranhense Alcione, a "Marrom". O mesmo gosto foi herdado pelos seis filhos de Zé Luís, entre os quais a cantora Virna Lisi, o pianista Carlinhos Carvalho e o violonista Luiz Jr. [Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *4 de agosto de 2013*].

José Luís venceu os seguintes festivais: Festival de Música Popular do Estado do Piauí, promovido pela TV Clube, em 1975, com a música *Reconstrução*; V Encontro Nacional do Compositor de Samba, Riotur, 1975, com *Melhor pra quem sorrir no final*; Festival do Sesi/MA, 2011, com *Samba e chorinho na Madre Deus*; Festival de Música dos Correios, 2011, obtendo o primeiro lugar nas eliminatórias de São Luís, Belém e Belo Horizonte com a música *No peito e na raça*.

Durante a entrevista, realizada no Bar do Léo em uma tarde de sábado, Zé Luís estava acompanhado de Maria das Dores Lima de Sousa, mais conhecida como

Dora, funcionária dos Correios, com quem vive há 15 anos. O técnico agrícola, professor e médico Jonas Eloy da Luz, organizador de festas de forró pé de serra, acompanhou parte da entrevista, marcada por encontros: também apareceu por lá o mergulhador Daniel, neto do lendário Bigode, saudoso proprietário do bar a que emprestou o apelido, que ainda resiste, sob administração de João José, na Praça das Flores, no Renascença.

Foto: Rivanio Almeida Santos

Quando você veio para o Maranhão? Cheguei aqui em 17 de dezembro de 1981, definitivamente para morar.

Você já tinha vindo antes? Tinha parentes? O que o trouxe em definitivo? Já, passava três, quatro, cinco dias de férias na minha juventude, mas estava bem afastado. Tinha alguns parentes. Eu era professor da então Escola Técnica Federal do Piauí e me transferiram para cá. Em uma viagem que eu fiz, um final de semana, gostei muito da cidade, "acho que venho morar aqui", conversei com o diretor da Escola, passei um dia a mais, um dia útil, e ele disse: "se você quiser vir, já pode se considerar transferido". E eu vim no intuito de ficar por uns três anos e estou até hoje [*risos*].

Na Escola você era professor de música? Não. Na Escola eu era professor de língua portuguesa. A música eu sempre pratiquei fora da Escola Técnica Federal. Lá em Teresina eu dava aula tanto na Escola Técnica Federal quanto nos colégios do Estado, mas sempre como professor de língua portuguesa.

Como era o ambiente musical de sua infância, em sua casa? Foi um ambiente muito musical. Meu pai além de tudo ainda tinha uma escola particular, ele mantinha em casa. Muitas pessoas estudavam lá, tanto música, quanto preparatório para exames de admissão, ele tinha uma escola registrada na Secretaria de Educação, a Escola Dom Pedro I, inclusive foi lá que eu dei minhas primeiras aulas.

Na Escola Técnica Federal do Maranhão você chegou a se aposentar como professor? Não, na Escola Técnica Federal, não. Ela mudou de nome, como todas, virou Cefet, Centro Federal de Educação Tecnológica, e depois Ifma, Instituto Federal de Educação Tecnológica. Eu me aposentei no último ano de Cefet, praticamente, em julho de 1998.

Em algum momento de sua vida você chegou a viver de música? Ou a música sempre foi um hobby, uma coisa paralela à questão da língua portuguesa? Sempre foi um hobby. Nunca vivi de música, assim, tocando na noite. Toquei na noite, criei um conjuntozinho com meus filhos, mas nós não

vivemos daquilo, eu tinha meu salário, tanto federal como estadual, e depois quando eu vim para cá, São Luís me adotou, e eu era professor de quase todos os grandes cursinhos daqui, por exemplo o José Maria do Amaral, Meng, Anglo, colégios particulares como o Dom Bosco, uns se acabaram, o Dom Bosco ainda está aí. Eu era professor, ainda sou da rede estadual, através de concurso público. Não deu para viver de música, mas com minha escola eu devo reconhecer que ganhei um dinheirinho até bom, como professor de música da minha escola particular.

Você continua na ativa como professor de língua portuguesa? Sou professor de língua portuguesa da rede pública estadual. Ensino no bairro do Anjo da Guarda, no Vicente Maia.

Quem foram teus principais mestres? Quem te influenciou a ir para a música? De tanto passar, vendo meu pai dando aula de música, eu fui aprendendo naturalmente a ler, escrever e tal. Comecei a tocar clarinete bem cedo, e depois meu pai me tirou o clarinete, que não era mais para eu tocar, pois eu não estava indo bem no colégio.

Era o instrumento dele? Ele tocava que instrumento? Não. Ele era trompetista. Tocava trombone também muito bem, bombardino, mas o forte dele era o trompete.

Você aprendeu o clarinete autodidaticamente? Autodidaticamente, mas sempre acompanhado de uma partitura. eu aprendi a ler antes da prática do instrumento.

Pelo que você conta, seu pai tinha resistência em você seguir a carreira musical, mesmo ele sendo músico? Tinha uma certa resistência. Tanto que eu fui da Polícia Militar do Piauí, mas eu entrei lá através da Escola de Oficiais. Passei três anos e desisti, pois vi que não era minha vocação. Aí fui para o magistério.

Nessa tua passagem pela polícia, tinha alguma questão com música? Não, nenhuma questão. Era Academia Militar do Ceará. Eu era do Piauí, mas era custeado para estudar na Academia do Ceará, eu sairia de lá aspirante, mas nem

cheguei a terminar o curso, desisti.

Você aprendeu clarinete autodidaticamente, seu grande mestre, ainda que involuntariamente foi seu pai. Quem era tua referência no clarinete? A figura que você via e achava que era uma influência positiva para você? Eu comecei cedo, mas meu pai me interrompeu os passos. Eu tinha uma admiração por um clarinetista chamado Abel Ferreira. Foi a pessoa que me fez voltar ao clarinete. No dia da morte dele, eu estava ouvindo rádio quando se deu a notícia de que ele havia falecido, o grande músico, compositor e maestro Abel Ferreira. A partir daquele momento eu disse para mim mesmo: vou me tornar um clarinetista. Ele foi minha referência. Eu fiquei tão comovido que prometi a mim mesmo me tornar um clarinetista. Peguei um clarinete da Escola Técnica Federal do Piauí e fui treinar diariamente. Terminava o expediente e eu ia treinar.

Que outros nomes foram referência para você? Para todos os clarinetistas: Paulo Moura e Severino Araújo.

Se ouviam muitos discos em sua casa? Papai era um romântico, ouvia muitos discos, não faltavam Waldick Soriano, as grandes orquestras, Ângela Maria fez parte de nosso acervo, Nubia Lafayette, Maysa, Dolores Duran, Cauby Peixoto, esse era o pessoal que circulava lá por casa, através de seus discos, suas gravações, suas músicas.

E rádio? Também se ouvia muito? Muito rádio! Aliás, na nossa rua a primeira

casa a ter uma radiola [*risos*] foi a nossa, aquela do bracinho, com aquela agulha, a gente substituía quando gastava, foi a primeira casa a ter, antes da geladeira, por sinal [*risos*].

Quer dizer, a música era mais importante. Pois é. Meu pai como regente, ele acabou criando muitas bandas de colégios da rede pública estadual. Era um professor de música, muita gente que passou por ele e agradece isso, gente das forças armadas, aeronáutica, polícia, gente daqui mesmo, uma turma do Piauí que veio para cá. O pessoal de lá do Piauí costuma dividir a música em antes e depois de Luís Santos.

Ele é um personagem importante na história da música piauiense. Sim, na história da música piauiense. É nome de rua, nome de praça. Ainda está recebendo várias homenagens por lá. Faleceu em 2010, aos 85 anos. Compositor, muitas músicas gravadas.

Então você não teve escolha: herdou geneticamente tanto a coisa da música como da língua portuguesa. É. Foi uma condenação [*risos*]. Eu nasci condenado a ser músico. Pena que eu não consegui ser um músico formado. Já tentei três vezes. Sou da primeira turma de música da Universidade Federal do Piauí, da primeira turma da Universidade Federal do Maranhão, nunca terminei o curso, estou lá, passei naquele vestibular, embora sendo formado, fiz vestibular. Nem tranquei. Por que em seguida veio minha nomeação como professor do Estado, e chocavam os horários.

Você gosta de dar aulas? É o que eu fiz a vida inteira, vou fazer a vida inteira, sinto falta quando paro. Eu costumo dizer para meus alunos que meu maior prazer não era morrer em casa ou no hospital, mas dentro da sala de aula [*risos*]. Se um infarto me pegasse, que me pegasse dentro da sala de aula.

Além de músico e professor, você também é escritor. Sim. Eu sempre gostei de literatura. Quem colocou os primeiros livros, que posso chamar de literários nas minhas mãos, foi minha mãe, que era uma boa leitora. Ela colocou revistas, livros e tudo, aqueles personagens, *As viagens de Gulliver* [*do escritor irlandês Johathan Swift*], *A volta ao mundo em 80 dias* [*do escritor francês Julio Verne*], aquilo ficou, "um dia eu vou escrever um livro, um dia eu vou escrever um

livro". Hoje eu tenho vários livros publicados e tem um no prelo, para sair nos próximos dias.

Quantos livros? Uns seis ou sete. Esse agora é na área didática. Eu tanto faço na área didática, quanto na área artístico-literária. O título é *Português: tirando dúvidas de quem tem*. São mais de 300 dúvidas e, questões aleatórias, os colaboradores do livro são as pessoas que conversam comigo nas mesas de bar, ou elas acertam uma linguagem difícil, que pouca gente acerta, ou erram a linguagem que não deveriam errar. Tudo isso está no livro, claro que sem citar o nome de personagem nenhum.

Recentemente você ganhou um concurso literário. Sim, com *Cotidiano II*. Eu ganhei aqui e no Piauí, primeiro lá, depois aqui. É um volume de crônicas e contos. Tenho um romance publicado, *Oceano*, ambientando no Piauí. Tenho um inédito ambientado aqui, ainda não está terminado, chamado *A hora fatal*.

Se você fosse escolher um dos ofícios para dizer que se realiza mais em um ou outro, é possível escolher um? Dar aulas, a música ou a literatura? É meio difícil. O que está em terceiro plano mesmo é o ofício de escritor, requer uma dedicação maior, exclusiva, e eu ainda não posso me aposentar por que não preciso mais de dividendos, não: eu trabalho por que eu preciso trabalhar. Eu faço por prazer, mas também por obrigação.

Você acha que estes ofícios, em alguma medida, se ajudam, se atrapalham ou não têm nenhuma relação? Eles sempre se ajudam. Por que escrever não é uma coisa muito fácil, a pessoa tem que acreditar no que está escrevendo, até ter um estilo, um estilo próprio.

Em alguma medida você consegue separar o Zé Luís escritor, do Zé Luís professor do Zé Luís músico? Ou eles estão sempre misturados? Eu sou muito acusado de autobiográfico, de me meter nas obras que eu faço. Muita gente vê, por exemplo, o Marcos Alencar [*personagem de* Oceano], as pessoas veem o Zé Luís por trás dessa história. Eu procurei fugir de mim mesmo, são realmente figuras literárias de ficção, mas muita gente acha que eu me meto em minhas músicas e em minha literatura. Eu já paguei caro, já fui acusado de certas coisas que nem fiz, mas como eu escrevi, o pessoal "não, isso aí é ele mesmo" [*risos*].

Na sua escola de música seu filho Luiz Jr. acabou aprendendo como você aprendeu: de tanto ver e ouvir o pai ensinando. Que outros nomes de destaque passaram pelas suas mãos? Eu comecei a ensinar música aqui, foi onde eu comecei a levar a música a sério. Eu tocava violão, era um seresteiro, boêmio. Eu cheguei a ter alunos como Roberto Ricci [*violonista*], uma figura conhecidíssima aqui, o Marquinho Duailibe [*cantor*]. Muita gente passou pela Escola de Música Vinicius de Moraes, era em frente à Lusitana [*supermercado*] da [*rua das*] Cajazeiras, onde hoje é a Ponto Branco [*loja de roupas*]. Aquela casa parece que nasceu com uma vocação musical, hoje é da Selma Delago [*cantora, compositora e empresária, proprietária da Ponto Branco*].

Você falou em clarinete, violão e sabemos que você toca também saxofone. Você toca os quatro naipes de saxofone? E que outros instrumentos você toca? Eu toco sax alto, eu toco os outros, mas não vivo tocando, o tenor, tenor eu nem tenho em casa, tenho o soprano, gravei algumas músicas com o sax soprano.

Falando em gravar, em que discos podemos ler teu nome na ficha técnica? Tem um disco chamado *Talentos da Educação*, gravado em Fortaleza, eu estou lá. Tem também o *V Encontro Nacional do Compositor de Samba*, fui um dos vencedores. Inclusive ele tem aqui [*informa que o Bar do Léo, onde acontece a entrevista, tem o disco em seu vasto acervo*]. E vários outros discos.

E composições, você tem quantas? Mais de 200 músicas.

Quando você faz, faz letra e música? Por que imagino que, como entende de música, toca, é professor, e ao mesmo tempo é professor, dá aula de português, isso ajuda? Você faz letra e música? Tenho poucas parcerias, o resto tudo eu fiz letra e música. Meu percentual de música sem letra é muito pouco. A maioria tem letra. Tenho uma música conhecida no Nordeste inteiro, chamada *Grito do professor*, onde homenageio a classe e ela é o hino do Sindicato dos Professores do Ceará. Ela roda todo sábado em Fortaleza, num programa dos professores. No Piauí também. Não sei por que não roda aqui.

Além de instrumentista e compositor, você desenvolve outras habilidades na música? Os arranjos das músicas que eu faço são também meus. A não ser

quando alguém quiser gravar, pode cuidar disso. Eu faço arranjo, fiz um curso básico de piano, dá para extrair partituras para outros instrumentos.

Você se considera mais saxofonista ou clarinetista? Eu sou mais clarinetista. Durante muito tempo o saxofone foi visto como consequência do clarinete. O pai do sax é o clarinete. Na Europa, um grande músico cujo nome não lembro agora, recomendou que quem quisesse aprender saxofone que começasse pelo clarinete. Coisa que já dizíamos aqui há tempos. Quem toca clarinete, quando pega o sax, é questão de semana para aprender a tocar. O clarinete é um instrumento dificílimo.

Qual a sua percepção sobre Luiz Jr., seu filho, um virtuose do violão, uma figura reconhecida? Como você percebe o papel dele na cena chorística, musical do estado? Quando Júnior tinha mais ou menos 11 para 12 anos de idade ele, na verdade, era um cantor mirim. Aquela música do Jessé [*o cantor José Florentino dos Santos*], [*cantarola trecho de* Solidão de amigos*, de Eunice Barbosa e Mário Maranhão*] "Lenha na fogueira", ele disse que ia cantar na escola. "Eu queria que o senhor fosse me acompanhar". Eu tinha três provas para corrigir, eu disse assim: "eu vou pegar o violão, vou te ensinar uns acordes e você mesmo se acompanha". Ensinei três acordes, fui dar aula, quando eu voltei, ele estava realmente se acompanhando, eu acrescentei mais um acorde, pronto, foi a única aula que eu dei para ele. Ali eu percebi a aptidão dele para o violão, percebi que ele seria um grande violonista. Eu disse para ele que ele não podia deixar a escola, fiz como meu pai fez. Se ele não demonstrasse desenvolvimento dos dois lados eu teria que tomar o violão dele. Só que ele só queria saber de música, deu um trabalhão na escola, nunca terminava o ensino médio, professor já olhava com vontade de reprovar, ele tinha preguiça de fazer os trabalhos, mas o violão crescendo. Um dia eu cheguei para ele e perguntei: "mas o que é mesmo que você quer ser?". E ele: "papai, eu só quero ser músico". E eu disse: "olha, uma coisa é você ser músico, outra coisa é você viver de música. Antes você tem que pelo menos terminar esse ensino médio". Mas foi o que me disse que queria mesmo ser músico, assumiu isso e eu disse para ele todas as dificuldades. Júnior é o meu orgulho! Eu me sinto satisfeito em ele representar tão bem o Maranhão onde ele vai. Por acaso eu ainda estava no Piauí quando ele nasceu, ele nasceu lá mas é maranhense. Você é sua cultura: Júnior é maranhense.

Você se considera um chorão? Sim. Aliás, eu sou chorão inclusive literalmente [*risos*]. Pra eu chorar é daqui pra li. Eu sou meio bruto também, hoje não, mas eu tenho o coração muito mole, qualquer coisa, acabou.

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram E-mail Imprimir Post

Carregando...

21/09/2015 / entrevista, fotografia, jornalismo, maranhão, música / abel ferreira, cefet, chorinho, choro, chorografia do maranhão, clarinete, escola técnica federal, ifma, josé luis santos, língua portuguesa, literatura, livro, maranhão, música, o imparcial, paulo moura, piauí, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, saxofone, severino araújo / 2 comentários

Chorografia do Maranhão: Márcio Guimarães

[O Imparcial, 25 de janeiro de 2015]

***Cavaquinista do Cantinho do Choro e um dos articuladores da cena choro em São Luís, o herdeiro musical de Six é o 46º. entrevistado da série* Chorografia do Maranhão**

Foto: Rivanio Almeida Santos

TEXTO: RICARTE ALMEIDA SANTOS E ZEMA RIBEIRO
FOTOS: RIVANIO ALMEIDA SANTOS

Márcio Henrique Guterres Guimarães é um dos novos militantes da cena choro em São Luís do Maranhão, cidade em que nasceu em 12 de novembro de 1981. Há cerca de dois anos "sentou praça" na praça Gonçalves Dias, cartão postal também chamado de Largo dos Amores, no Centro da capital maranhense.

Com recursos do próprio bolso e a ajuda de amigos fundou o movimento Cantinho do Choro, que realizou no logradouro apresentações gratuitas aos sábados, aproveitando a beleza da vista do por do sol no lugar. Sem patrocínio e estrutura, o projeto foi forçado a acabar. Mas guerrilheiros fiéis do gênero seguiram o comandante e fundaram o grupo Cantinho do Choro, que se

apresenta semanalmente às quartas-feiras no Salomé Bar, novo point da Lagoa.

Márcio Guimarães é filho de José Henrique da Silva Guimarães, engenheiro, e Maria Raimunda Guterres Guimarães, funcionária pública. É sobrinho-neto de Francisco de Assis Carvalho da Silva, o Six, advogado e cavaquinista falecido, a seu tempo, um dos agitadores do gênero no país – entre outros feitos, fundou o Clube do Choro de Brasília.

Casado com Thaís Monteiro Frias Guimarães, a musicista e produtora cultural Tathy Estrela, que acompanhou a entrevista, e pai da pequena Luna, Márcio foi o primeiro aluno formado em cavaquinho na Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo [*EMEM*].

Foto: Rivanio Almeida Santos

Quais as tuas primeiras lembranças de música na infância? Eu fui me envolver mesmo com música aos 15 anos, quando eu saí em bloco tradicional. Fui começar a tocar cavaquinho aos 19. Sempre envolvido com música. Eu tinha um tio, que eu me lembro vagamente, não tive oportunidade de tocar com ele, que é o Six, um dos fundadores do Clube do Choro de Brasília. Era meu tio. Cheguei a presenciar algumas rodas de choro dele aqui em São Luís, na casa de meus parentes.

Teus pais gostam de música? Meu pai é boêmio, sempre gostou de música. Minha mãe é mais parada, na dela, mas sempre gostou de ouvir aquele estilo de música, Roberto Carlos, mais MPB.

E se ouvia muita música em tua casa? Teus pais compravam muitos discos? Muita música. Houve uma época, há uns 15 anos eu era dj, e ficava pesquisando estilos de música da época e o que havia de novo. Depois que eu comecei a namorar com Thaís, já estamos há 10 anos juntos, eu passei a consumir mais MPB, por que Thaís tem um acervo muito grande de MPB, e tocar com ela. Começamos um projeto que era mesclar violão e cavaquinho, era algo que não tinha aqui, ela tocava violão e cantava e eu improvisava, a partir de umas aulas que eu tive na Escola de Música com o professor Juca [*do Cavaco*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *13 de abril de 2014*]. Mas quem me ensinou isso aí foi João Soeiro [*violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *30 de março de 2014*]. Foi meu primeiro professor na Escola.

Você atribui a Six a sua maior influência em sua escolha pelo choro? Ah, sim. A veia musical familiar eu atribuo a ele. É primo legítimo da minha vó, foi criado lá em casa. Tem um tio meu que era muito boêmio, vivia lá em casa,

infelizmente faleceu ano passado, era pandeirista, ele sempre falava para mim: "meu filho, não dá pra você ser boêmio, por que tu não quer virar a noite, nem quer beber" [*risos*]. Eu não bebo. Mas ele sempre gostou de música, música instrumental. Era aficionado.

Você falou que veio tocar cavaquinho aos 19 anos. Antes, você passou por outro instrumento? Eu comecei a me envolver com violão aos 17, 18 anos, comecei a fazer aula, fiz três meses, só que o cara enrolava, eu comecei a ser autodidata. Comecei a ver uns amigos meus tocando cavaquinho, aquele som, me encantei, foi paixão à primeira vista. Eu comprei meu primeiro cavaquinho dum amigo meu, chamado Gustavo Smith, passei dois anos pesquisando, autodidata, fiz prova para a Escola e passei, de primeira, graças a Deus. Daí continuei, ainda peguei dois anos de aula quando era ali na Beira-Mar. Quem fez a prova comigo foi o professor Charles, na época. Foi uma oportunidade muito boa, por que quando a gente vai estudar música a gente vê que não sabe de nada, e até hoje, eu te digo: eu ainda estou aprendendo. Cada profissional que chega, como a gente já teve vários cursos de choro, eu até acho bom vir mais cursos de choro para São Luís. Teve um que a Petrobras trouxe, e a Vale, foi o primeiro [*curso*] de choro que teve aqui, que veio a [*cavaquinista*] Luciana Rabello. Tu é louco! Uma didática de palheta, que eu fiquei: "cara, eu não sei nada". Depois fiz o segundo, e nunca parei de estudar. Comecei em bloco tradicional, e tal, quando entrei na Escola vi que não sabia nada, e comecei a estudar choro.

Você concluiu o curso de cavaquinho na Escola? Concluí o curso em 2007 e ao concluir o curso eu fui saber por meu professor, o Juca, que eu era o primeiro aluno a formar na história da Escola de Música, eu não sabia. "Olha, eu tenho uma surpresa pra ti: você é o primeiro aluno a se formar [*em cavaquinho*] na Escola". E eu, "pô, professor, bacana". É uma pessoa por quem tenho muita afeição e até hoje é meu mestre. Eu sou fã dele, uma pessoa humilde, simples. E ele morava lá perto da casa da minha vó. Eu morava na Praça da Alegria e Juca morava na Rua do Norte, amigo do pessoal lá, amigo do pessoal da família de Thaís também. Eles se reuniam, faziam roda de choro lá na praça.

Além de músico, você tem outra profissão? Eu sou formado em Sistemas de Informação, bacharel em Informática. Mas hoje eu larguei a informática, só

vivo de música, só vivo para a música. Sou músico profissional.

Dá para viver de música? É difícil demais. Mas com projetos, dando aulas, eu dou aulas, sou professor de música, tem o chorinho, tenho minha banda, em paralelo, a gente toca em casamentos etc. A gente toca tudo da atualidade, dos anos 1960 à atualidade. Mas eu amo chorinho, chorinho para mim... eu ouço todo domingo o *Chorinhos e Chorões* [*programa dominical apresentado por Ricarte Almeida Santos às 9h na Rádio Universidade FM (106,9MHz)*], alivia, relaxa. Meu maior sonho é trazer um conservatório de música para São Luís. Eu soube de um para Imperatriz, aprovado na Lei de Incentivo [*a Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Maranhão*].

Você passou pelo violão. O que te fez escolher o cavaco? O violão eu toquei nível básico. O cavaco foi paixão à primeira vista, olhando as pessoas solando, me encantou. As pessoas pensam que o cavaquinho, por ter só quatro cordas, é um instrumento limitado. Engano. Quem estuda realmente, cada instrumento é um mundo diferente. O cavaquinho pra mim não é limitado, dá para fazer muita coisa. Se se estudar tem muita coisa de campo harmônico para fazer.

Quem você considera seus principais mestres? Em São Luís Juca é meu mestre. Fora a Luciana Rabello, tive oportunidade de pegar aula com ela, excelente aula, meu sonho pra mim é o [*cavaquinista*] Henrique Cazes. Na Escola de Música a gente estudou pelo método dele e ele outro método que ele está lançando.

Teus pais sempre apoiaram tuas escolhas? Apoiaram pouco no começo. Sempre falavam "vai estudar, música não dá futuro" e tal. Quando eles olharam que eu me interessei, me dedicava àquilo, começaram a apoiar. Depois de um ano, o presente de natal que meu pai me deu foi um cavaquinho, um Paulistinha da Rossini, nunca esqueço, ainda tenho esse cavaquinho. Meu primeiro cavaquinho foi um tonante Trovador, que eu comprei desse Gustavo. Quem também me deu uma força foi Michael, um amigo meu, me incentivou, eu tirava umas dúvidas com eles.

Qual o bloco tradicional em que você tocava? Cavaquinho eu toquei n'Os Vingadores, percussão em 1995, eu tive a oportunidade de tocar percussão n'Os Versáteis, fui tricampeão pel'Os Versáteis, fui levado por meu primo, Henrique

Machado, que hoje mora em Brasília. Em 1999 eu toquei pel'Os Vingadores, 1999, 2000, em 2001 eu fui para Os Feras. Toquei n'Os Feras de 2001 até 2004, 2005. Depois eu saí de bloco tradicional. É um ritmo sensacional! Adoro o ritmo de bloco tradicional. Tem um cd carnavalesco meu, um projeto paralelo nosso, o Mixiricu, que no meio de músicas eu botei o bloco tradicional, o tambor de crioula, que pra mim é um dos ritmos mais lindos do Maranhão. Tive oportunidade de fazer aula percussiva com Lazico [*o percussionista Lázaro Pereira*], a gente fez um curso só de ritmos maranhenses, para se aprofundar mais, é uma oportunidade de valorizar mais a música do Maranhão. Aqui no projeto a gente toca não só choros conhecidos, mas também músicas de compositores maranhenses, como Zezé [*Alves, flautista,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 9 de junho de 2013*], Domingos [*Santos, violonista sete cordas,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 16 de março de 2014*], Osmar do Trombone [Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 23 de junho de 2013*], dia 28 [*de janeiro*] ele vai estar aqui, com Osmarzinho [*Osmar Jr., filho de Osmar do Trombone, saxofonista,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 5 de janeiro de 2014*], que se formou agora em BH, gente fina, caras que tocam muito e são humildes. Gosto disso neles, somam e a gente vai aprendendo. Em termos de dar aulas, para mim foi muito bom. É um incentivo não só para estudar, mas para ver outras vertentes. Tem aluno que tu tá ensinando uma coisa para ele e ele te mostra outro caminho.

Você hoje tanto faz [*cavaquinho*] centro como solo? Sim, tanto centro como solo. Na Escola eu fazia mais centro, hoje estou estudando os dois.

Você considera o Juca teu grande mestre. Ele toca muito no estilo Waldir Azevedo. Você também segue esse estilo? Não. Hoje estou tentando me adequar por causa do grupo. O Juca ele domina tanto o centro quanto o solo, eu era mais centro. Hoje faço os dois. É mais um motivo pra gente estudar cada vez mais.

A Luciana Rabello também tem um estilo próprio, não é? Sim. Eu gostei muito, no estilo dela, da divisão de palheta, que ela faz no cavaquinho, que ela puxa as duas de cima, as duas de baixo [*demonstra, no cavaquinho*]. Ela divide o som, dá outro som. A gente explora, no grupo, música nordestina, muito Josias Sobrinho [*compositor*]. A gente está valorizando os compositores da terra. Aqui tem vários compositores excelentes. O Maranhão não perde para outros

estados, e sim soma. O pessoal tem é que acabar com a cultura, uma cultura musical que eu não gosto, o pessoal quer ganhar como profissional, mas não age como profissional. Em termos de horário, por exemplo: o ensaio é tal hora e as pessoas não chegam; não são todos, é claro. Outra coisa: lá fora, todo mundo é unido. Se briga como qualquer um, mas defendem uma bandeira, não te queimam. Aqui em São Luís é cada um querendo puxar o tapete do outro, isso tem que acabar. Minha maior briga cultural mesmo é esse negócio: ser profissional. Às vezes a pessoa não é profissional aqui, tem que pensar que é tua empresa. Em tua empresa você chega bem arrumado. A Tathy Estrela, nossa produtora, padronizou a vestimenta da gente [*aponta o bordado Cantinho do Choro no peito direito da camisa*], já estamos pensando em outras roupas para outros horários. Isso dá estrutura para o trabalho da gente, a gente sempre estudando, faz com que sejamos valorizados.

Aqui há um grupo que passou a ter uma postura mais organizada, profissional e passou a influenciar outros grupos: o grupo Argumento. É outra postura em relação a contratos, já influenciou o pessoal do Bossa Nossa, vários grupos estão se estruturando. Outra influência para nós é o Calhau Jazz, do meu amigo Arlindo Pipiu [*multi-instrumentista*], que dá muita força pra gente, é uma pessoa que, desde o começo apoiou o trabalho da gente, além da Tathy e do Monteiro Jr. [*cardiologista e violonista*]. Ele está ali, paralelamente com a gente, sempre dando ideia, desde o começo, quando o projeto era na praça, sempre somando. São pessoas que chegam para ajudar a gente.

Qual a formação do Cantinho do Choro, hoje? Eu no cavaco, no bandolim o Raul, se formou agora, no violão seis cordas, o Carlos Reis, na percussão Nonatinho [Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *6 de julho de 2014*], na flauta transversa João Neto [Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *2 de fevereiro de 2014*], e no sax o Ricardo.

O Raul começou em um projeto do Sesc. Está tocando muito. Humilde, estudioso, dedicado. Tem tudo para crescer, muito futuro. É um talento que vem aí para abraçar o choro também.

O grupo nasce com aquele projeto da praça [*Gonçalves Dias*]? Conta pra gente a origem do Cantinho do Choro. O Cantinho do Choro foi um projeto que a gente

colocou na praça, eu e Tathy Estrela. A gente chegou para agregar, chamando amigos, alunos da Escola, professores. Até o diretor da Escola foi um que abraçou, o Raimundo Luiz [*bandolinista,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 15 de setembro de 2013*], "pô, Márcio, eu vou lá pra te dar uma força", meu amigão. Estávamos fazendo do bolso, tirando, o pessoal indo pelo choro. Por que paramos? Não tem estrutura, o local estava sendo depredado, todo pichado, uma bagunça, estava tendo assalto. Houve um assalto com homicídio, não no choro, mas a gente parou justamente com medo. Ali estava tão bom o local, a gente pega o por do sol, a praça é belíssima. O pessoal do centro turístico já estava começando a parar, enchendo de turistas, e a gente sem estrutura. Aqui em São Luís, como em todo lugar, o Estado devia garantir banheiros químicos, às vezes senhoras de idade não tinham onde sentar. O choro em São Luís não é consumido só por pessoas de idade, crianças que gostavam iam, ficavam dançando no meio da roda, muito massa! Contagia todas as pessoas o chorinho. Pra gente continuar com esse projeto na praça, teria que ter essa estrutura, justamente pra gente dar um conforto às pessoas, não só ao grupo. A gente fez um projeto, esse projeto a gente levou para a Secretaria de Cultura, passamos na Lei de Incentivo e infelizmente não conseguimos patrocínio, de jeito nenhum. Até agora, tudo o que a gente conseguiu foi do bolso. Monteiro Jr. colaborou, Selma Delago [*cantora e empresária*], da Ponto Branco, até hoje, essa camisa que eu tou, essa branca aqui [*aponta para o bordado*], bordado dela, a Ponto Branco é patrocinadora forte da gente hoje em dia, são pessoas que agregam por que gostam do projeto. Infelizmente não há empresários grandes que chegam para investir. Outras pessoas a quem a gente deve muitos são vocês, o Ricarte divulgando nossa agenda no *Chorinhos e Chorões*, desde o começo observando como está o projeto. A gente começou esse projeto por que aqui em São Luís acabou o Clube do Choro. Acabou, parou. E a gente sentiu necessidade de estudar o choro, saindo daquele âmbito de Escola de Música. Uma época a gente foi para a Bahia. Na Bahia todo dia tem recital de música. Na Escola de Música eles só vão fazer recital no final do semestre. Eu voltei com um projeto lá, não é meu esse projeto, o Sexta Musical. Quando eu saí, graças a Deus que Jair [*Torres, guitarrista*] continuou. Era um projeto em que todos os alunos tocavam. A gente desenvolveu esse projeto para agregar essas pessoas, alunos e professores terem a oportunidade de chegar junto e estudar.

Fora o Salomé Bar, vocês têm outra agenda atualmente? Não. O Salomé Bar é

um parceiro. O Cantinho do Choro já tem dois anos, a gente estava correndo atrás de casa [*para tocar*]. A gente está fechado com o Salomé. Foi a primeira casa que abriu para a gente fazer um projeto de choro, viu o projeto, abraçou, e está sendo um sucesso, cada vez mais cheio. Todas as quartas, a partir das 20h. Era das 20h às 22h, às vezes tem que reservar mesa. Nós já estamos fazendo das 20h às 23h, três horas de choro aqui. É como o Clube do Choro, faz duas horas de chorinho e um convidado. A gente está chamando os mais conhecidos do choro, mas também pessoas novas. Nessa quarta agora vai ter o Monteiro Jr., tive a oportunidade de trabalhar com ele, fazer centro para ele. Até hoje a gente se reúne e toca. É bom ter essas pessoas que gostam do choro aqui em São Luís.

Você é cavaquinista e falou em composições. Além destas, há outras habilidades que você desenvolve na música? Eu trabalho mais arranjos no trabalho de Tathy Estrela, ela fazendo violão e eu improvisando. No cd de carnaval eu faço meus arranjos dando a ideia e transfiro para o metal [*o naipe de metais*]. Noutros trabalhos também. Como compositor fui um dos classificados para a Exposamba, entre 800 concorrentes, eu já estava entre os 160, já estava na terceira etapa, e parou. Eu e Selma Delago, grande compositora, está vindo com um cd de samba excelente, compõe maravilhosamente bem. Ela é tia de Tathy Estrela, a família é musical, isso já te estimula a tocar.

Além de blocos tradicionais e do Cantinho do Choro, você já integrou outros grupos? Eu já toquei em grupos de samba. O primeiro foi na Liberdade, chamado Supersamba, toquei num do Centro que era Samba Ponto Com. O último em que toquei foi o Pra Ficar, com o Dinho, que canta no Argumento. A gente passou um tempo, o Junior [*Henrique Cardoso, violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *10 de agosto de 2014*], que está no Bossa Nossa, fazia o violão.

E de choro? Choro eu toquei nesse de Monteiro, Tocando com o Coração, toquei em recitais da Escola de Música, e agora no Cantinho do Choro.

Já tem quanto tempo o Cantinho do Choro? O projeto tem uns dois anos. Agora esse grupo que a gente está tem uns seis meses. São pessoas que frequentavam lá, não deixaram o projeto na mão e ficaram com a gente.

Como tem sido a dinâmica do Cantinho do Choro? Vocês se reúnem durante a semana, definem repertório? O repertório de uma semana não é igual ao de outra? Toda terça-feira estamos nos reunindo. Não, a gente sempre acrescenta cinco músicas novas e estuda as da pessoa que vai participar. Por exemplo, Osmar com o *Cinco gerações*, nós vamos tocar com ele o cd *Cinco gerações*.

Você tem participação em discos? De chorinho no disco de Monteiro Jr. De samba, Selma Delago, gravei agora um cd com composições próprias para carnaval, tem dois, um é o Mixiricu, com músicas para carnaval e São João. Passei com um baião no Sesc [*a mostra de música Onde canta o sabiá?*], ficou entre as 12, está indo para um disco agora, o nome da música é *Na pisada do baião*, foi selecionada, defendi-a agora. Não foi concurso, foi seleção. Ano passado a gente ficou em segundo lugar no concurso de marchinhas carnavalescas [*do Sesc/MA*], e eu harmonizei a de Selma Delago que foi a campeã. E eu e Tathy ganhamos como melhores intérpretes. A gente vai começar a gravar um disco de choro e quem vai produzir é Arlindo Pipiu, um disco de choro do Cantinho do Choro.

Para você o que é o choro e qual a importância dessa música? O choro não é só estudo, mas também é um modo de eu ganhar mais agilidade, mais técnica. É uma biblioteca musical. Eu acho que todo músico devia estudar choro, aquilo te dá um leque de possibilidades para trabalhar a música. E é uma música de qualidade. O choro é uma escola complexa de música, por que o choro abrange todos os estilos.

Uma pergunta que pode soar óbvia, mas que é de praxe fazermos: você se considera chorão? Eu sou um mero estudante [*risos*]. Mas eu me considero chorão por que eu amo o choro. Eu amo o choro, toco choro até em casa. Outro dia mesmo eu peguei o cavaquinho, estava tocando pra minha filhinha de quatro meses, e ela olhava para o dedilhado e eu "ah, essa vai ser musicista", ela não piscava [*risos*].

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram E-mail Imprimir Post

Carregando...

03/09/2015 / entrevista, fotografia, jornalismo, maranhão, música / cantinho do choro, cavaquinho, chorinho, choro, chorografia do maranhão, entrevista, fotografia, juca do cavaco, música, o imparcial, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, salomé bar / 2 comentários

Chorografia do Maranhão: Marcelo Moreira

[O Imparcial, *28 de dezembro de 2014*]

***Fundador do Instrumental Pixinguinha e ex-diretor da EMEM, violonista é o 45º. entrevistado da série* Chorografia do Maranhão**

TEXTO: RICARTE ALMEIDA SANTOS E ZEMA RIBEIRO
FOTOS: RIVANIO ALMEIDA SANTOS

Foto: Rivanio Almeida Santos

"Já tá valendo tudo?", indagou Marcelo Moreira ao perceber o gravador ligado sobre a mesa. Radicado no Maranhão desde 1981, o violonista carioca, ex-diretor da Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo [*EMEM*] conversou com a *Chorografia do Maranhão* no Cafofo da Tia Dica, charmoso restaurante por detrás da Livraria Poeme-se (Praia Grande).

Modesto, adverte os chororrepórteres: "minha participação nessa história é pequena", diz, sobre sua relação com o choro. Marcelo Moreira de Oliveira chegou à terra do bumba meu boi pelas mãos da cantora Olga Mohana, ex-diretora da EMEM. "Ela estava iniciando um projeto importante, inédito no Maranhão, em relação à educação musical", conta o capricorniano nascido em 8 de janeiro de 1961.

Marcelo estudou violão clássico na Proarte, à época um curso livre. Filho de Benvenuto Batista de Oliveira e de Judite Moreira de Oliveira, ele se lembra da oposição dos pais entre si em relação à sua opção pela música. O pai não se opôs, chegando a conseguir-lhe uma bolsa na instituição. "Era um curso livre, Seminário de Música Proarte, ficou em questionamento no MEC, se iam reconhecer. Era uma escola que na época tinha grandes músicos, Nicolas de Souza Barros [*violonista*], Marcelo Caiate [*violonista*], minha primeira apresentação foi com ele, ganhou praticamente todos os prêmios internacionais", lembra. "Papai era apaixonado por música, quando estava em casa estava ouvindo ópera, baiano, cozinheiro, *maître*, mão fantástica, cozinhava maravilhosamente bem, cozinhava para um magnata, o dono do Oton, uma cadeia de hotéis, a gente ouvia violão, Rádio MEC", continua. Da mãe lembra-se da "voz bonita, cantava muito em casa, não gostava muito da ideia de eu fazer música". O irmão Leonardo também era bastante musical, "tocava flauta e percussão, mas foi ser engenheiro".

Casado com Cristine e pai do pequeno João Marcelo, Marcelo Moreira riu bastante ao longo da entrevista, despertando também os risos dos

chororrepórteres. Depois ainda mandou um e-mail complementando informações: passou o ano de 1992, quando da realização da Eco 92, de licença no Rio de Janeiro, ocasião em que realizou um curso de arranjo com o lendário Ian Guest. Informou ainda que acompanha, ao violão, a esposa, que canta na missa aos domingos, além de dar aula de violão popular a crianças da comunidade católica a que pertence.

Foto: Rivanio Almeida Santos

Como se deu sua vinda para São Luís? Eu estudava na Proarte, fui aluno de de Léo Soares, violonista, já tinha uma carreira internacional, foi professor de Bertoldo Vaz [*do Água de Moringa*], de Nicolas de Sousa Barros, foi professor de muita gente importante. Eu tinha 20 anos, tinha começado meu curso de História e um belo dia o Léo me chamou e disse: "olha, tem uma pessoa lá no Maranhão que está fundando uma escola e eu quero saber se você quer ir dar aula lá". Eu com 20 anos, doido para sair de casa, ter minha independência, com música, não pestanejei, o salário era bom, eram mil dólares na época, o dólar lá em cima, isso em 1980, meu pai não tinha nem condição de dizer nada, eu ia ganhar mais do que ele. Ele achava que eu tinha que concluir a faculdade

para ir trabalhar, ele não queria que eu interrompesse.

Você chegou a concluir algum curso fora da música? Rapaz, não. Eu entrei no curso de História, quando eu vim eu trouxe o curso de História mas não terminei. Eu estudei na UFMA.

Essa formação, digamos, mais acadêmica, da Proarte, foi tua formação ou você chegou a continuar isso? Eu me considero um músico clássico, erudito. Minha formação é basicamente isso. Fora um professor que tocava rock e um amigo meu, que a gente improvisava, a minha formação basicamente foi essa, de partitura, com repertório erudito.

Mas a pergunta é: depois da Proarte você não teve um estudo formal de música? Não! Depois eu fui fazer isso agora, já depois de muitos anos, concluí a licenciatura. Em 2000 eu fui para Fortaleza, passei uns anos lá e finalmente fiz minha graduação. Isso, poxa, 20 anos depois de trabalhar, graças a uma política, um interesse da instituição de qualificar, existia um problema muito sério com o corpo de professores da Escola de Música por que ninguém tinha formação acadêmica, todo mundo era curso livre, autodidatas e tal, todo mundo era assim. então tinha essa necessidade. O primeiro cara que saiu da Escola para fazer assim foi o Ciro de Castro, foi para a Espanha, fez o curso de canto dele, depois foi Ana Neuza, foi para o Rio, fez a graduação dela em piano. Eu fui o terceiro. Depois de mim houve uma porção. De uns anos para cá, finalmente com a inauguração da graduação aqui, na UEMA, aí os professores aderiram, poucos professores não têm ainda a graduação.

Você veio para cá em 1981. Você continuou indo frequentemente para o Rio? Como é tua relação? Todo ano eu vou, até hoje. Há dois anos houve uma interrupção, meu filho nasceu, muito pequenininho, eu não queria viajar com ele.

Primeiro filho? É. Fui ter o primeiro filho [*gargalha, interrompendo-se*].

Você veio para o Maranhão trazido por Olga Mohana. Quem foi o primeiro amigo que você fez aqui? Pixixita [*José Carlos Martins, professor da EMEM, falecido*], claro! [*gargalhadas*]. Na Escola de Música os violonistas que eu

encontrei eram muito poucos. O professor anterior, não lembro, quem conhece é Joaquim Santos [*violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *8 de dezembro de 2013*], é luthier, violonista, mora numa cidade em Minas, era o professor que eu substituí. Ele ficou pouco tempo e o trabalho dele foi pequeno, tinha um menino que eu tava outro dia lembrando, não mora mais em São Luís. Dessa geração, os alunos que eu herdei dele, nenhum continuou músico. Os primeiros alunos formados na Escola de Música por mim, violonistas, são Domingos Santos [*violonista sete cordas,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *16 de março de 2014*] e o Raimundo Nonato Privado [*violonista*], que são professores da Escola. Numa segunda leva, são guitarristas hoje, Norlan [*Lima*], Diógenes Torres. A Escola de Música tinha um problema muito sério naqueles primeiros anos, com o programa, a concepção do curso, eu queria falar uma coisa a esse respeito. Olga Mohana tinha um projeto acabado de educação musical, tinha uma proposta concreta para por em prática. Ela queria resgatar aquela memória que havia sido esquecida, da tradição erudita maranhense, a obra do João Mohana, aquelas missas de Antonio Rayol, ela queria que aquilo fosse executado, que houvesse músicos capazes de tocar aquele repertório. Ela queria montar uma orquestra sinfônica, então a ideia da Escola era essa, trabalhar a música erudita. Ela tinha uma ideia de que a música popular, nessa época existia um conflito de concepções pedagógicas no Brasil todo, dos conservatórios, da música europeia, daquele sistema positivista de ensino, aquela coisa evolucionista, eurocêntrica, e tinha uma concepção mais nova se delineando, uma coisa que hoje se chama de abordagem sociocultural da pedagogia musical, era um conceito que estava se formando. Aqui o choque foi esse, eu não tinha uma formação assim muito grande, do ponto de vista didático, eu ensinava como eu tinha aprendido, eu não tinha passado pelo banco da universidade, com disciplinas específicas sobre didática, sobre essa discussão toda, que na época ainda era pequena, mesmo nas universidades ainda era uma coisa confusa, isso começo dos anos 1980. O que acontecia: eu, ao mesmo tempo em que não tinha uma concepção acabada sobre isso, tinha uma coisa que me incomodava no meu trabalho com os alunos, eles não ouviam música erudita, não tinham a mínima ideia de como diferenciar, tocar Bach e aquilo não parecer um samba, como tocar um compositor clássico e não transformar numa coisa esquisita, meio caricatural, por que não tinham referências estilísticas, estéticas. O Maranhão carecia demais disso. Na época ninguém ouvia música erudita.

Você lembra o que tentou fazer na época para superar esse dilema? Isso daí foram anos. Eu, na verdade, nunca consegui uma solução. Quando eu vejo meus colegas hoje se deparando com os mesmos problemas, que eu vou tentar dizer "vai por aí", e as pessoas não ouvem, inclusive eu não dou aula mais de violão na Escola de Música, muito em função dessa dificuldade de compreensão dessa diferença, da necessidade de você ter um método que seja realmente sintético, que considere essa coisa viva. Você vai fazer um cara tocar música erudita, tocar Bach, estudar, tocar, é difícil, só fica bonita se for perfeito, tem um conceito, uma norma, o cara passa anos... você pega um garoto sem referência, não acontece. O que aconteceu foi que eu não tinha a teoria, mas eu tinha Koellreutter, da necessidade do novo, você ter honestidade para abarcar o problema, não fantasiar, ser sincero.

Durante muito tempo se ouviu uma crítica muito forte à Escola de Música por conta dessa erudição. Parece que de uns anos para cá, ela deu uma popularizada, necessária, eu diria, embora ela tenha sido pensada inicialmente para dar vazão a essa coisa do popular no Maranhão. Pois é, eu acho que a importância do grupo Pixinguinha [*o Instrumental Pixinguinha*] é essa: vamos trabalhar técnica, trabalhar música brasileira, popular. Foi a primeira vez que um grupo quebrou a coisa do clássico lá dentro da Escola. Mas ainda existia muito preconceito, e não era só eu, tinha outros professores, com outras cabeças. O fato é que na década de 80 estavam acontecendo umas coisas, globalização pesando, aqui em São Luís surgiram os primeiros estúdios de gravação. Quer dizer, existia Nonato. Depois surgiu Pitomba e papocou pela cidade toda, Edinho [*Bastos, guitarrista*] da guitarra veio, montou o estúdio dele, Duailibe [*Henrique Duailibe, pianista*], Marcelo Carvalho [*tecladista*]. Aí começou a acontecer outra coisa diferente daquilo que eu encontrei, que era Josias [*Sobrinho, compositor*] com o Rabo de Vaca, Cesar Teixeira tocando violão. Foi nessa época. Essas pessoas que estavam vindo, tinham um conceito do que era música popular e tinham certa força dentro da cidade. Eu lembro que Laura Amélia [*Damous*] era secretária de cultura e nomeou Marcelo Carvalho diretor da Escola de Música e ele tinha essa ideia de que era importante que a música popular fosse ensinada, que a Escola fosse um veículo para isso, mas ele não tinha uma coisa de didática, política de ensino, essa coisa mais técnica. Acabou não dando certo. Dessa época surgiu o Instrumental Pixinguinha e surgiu também a Big Band, que foi também uma guinada nessa ideia. Como Olga saiu,

depois de uma transição, chegou à direção da Escola de Música o Padilha [*Antonio Francisco de Sales Padilha, trompetista, ex-secretário de Estado da Cultura*], ele é um músico de sopro, e pensou "não, orquestra de cordas, não, vamos formar banda, orquestra de sopro", e começou a investir nisso, a orquestra de sopros precisava de uma cozinha, aí se abriu curso de bateria, aí começou a refrescar um pouco a coisa, mas a resposta para a cidade era pequena ainda.

Se você tivesse que indicar teus mestres, quem são essas figuras? Primeiro de tudo eu tenho um amigo chamado Fernando Garcia, músico, no Rio, compositor, violonista fantástico, um artista incrível, foi um alento antes de eu entrar na Escola. Depois eu tive o Léo Soares, foi meu mestre, me ensinou a ler partitura, me ensinou repertório erudito, me ensinou estética. Ele me dizia: "eu não sou professor de violão, eu sou professor de música", era esse o bordão do Léo Soares. Ele me deu aquele livro, *História Social da Arte e Literatura* [*Arnold Hauser*], eu tinha de 15 para 16 anos. Depois do Léo Soares foi a época que eu vim para São Luís. O grande músico que eu encontrei aqui, Mércia Pinto, grande concertista, a importância da disciplina, a música é um sacerdócio, o cara que é músico, ela tinha uma concepção que diferia muito da música como, do músico boêmio, para ela o músico era um operário, trabalhador, alguém que ralava, foi uma pessoa importante. Em Fortaleza, em 2000, quando fui morar lá, conheci o Heriberto Porto, flautista, líder do Syntagma e do Marimbanda, que trabalha jazz e música brasileira. Eu viajava muito, conheci esses violonistas todos. Marco Pereira, quando eu conheci, era um professor da Universidade de Brasília, muito metódico, compositor muito sério, foi maravilhosa a minha convivência. Conheci o Turíbio Santos [*violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *29 de setembro de 2013*]. Outro professor que foi importante para mim foi o João Pedro Borges [*violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *14 de abril de 2013*]. Ele quando veio para São Luís, eu achei muito legal, eu estava aqui sem pai e sem mãe, eu não tinha concluído meus estudos de violão clássico. As peças que eu toquei, eu fiquei num nível intermediário, não tocava as coisas mais cabeludas de violão. A ideia era ficar aqui dois anos, três anos. São Luís, eu não sei, tem uma coisa. A primeira vez que eu vi bumba boi, Pixixita me levou para a Vila Palmeira, eu fui lá, quando eu vi aquilo, eu não conseguia sair de dentro daquilo, eu fiquei completamente tomado.

Então você se considera um erudito mas tem uma paixão pela cultura popular. É. Eu não consigo ser insensível. Quando eu vi boi de orquestra, quando eu vi Leonardo, aí eu fiquei pirado, a polifonia, a ritmia daquilo, é incessante, é intenso, cada um fazendo uma célula. Tem um negócio que eu nunca entendi, tem uma hora que dá um barato. Aquelas partes individuais, quando eles estão tomados por aquela atmosfera, aquele transe, que aquelas dezenas de percussionistas entram em sintonia, um faz uma coisa, o outro completa o outro, o outro completa o outro, cara!, produz um efeito, meu Deus!

Antes de vir para o Maranhão você era frequentador de rodas de choro? Como era tua relação com essa música? Não. Eu vi choro, meu professor tocando choro, achei uma coisa ridícula, ele era um músico fantástico, mas não é músico de choro, pegou a partitura e tocou.

Mas você achou ridículo choro em si ou a execução dele? Eu não soube identificar, mas foi uma coisa que... eu vi ele tocando música espanhola, a música popular deles lá, aquela coisa, vi ele tocando Bach, depois vi tocando choro, não achei nada. Solano [*Francisco Solano, violonista sete cordas,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *26 de maio de 2013*] foi o cara que me apresentou realmente o choro. Solano e Jansen [*César Jansen, bandolinista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *21 de setembro de 2014*].

E quando você ouviu com eles? Tua percepção mudou? Com certeza! Eram músicos autênticos, que tocavam choro com a alma, com propriedade, tocavam choro, aquilo era espontâneo. É diferente, passa, você tem um conteúdo. Por que música não é nota, não é instrumento, música é outra coisa, imaterial, impalpável. Você consegue exprimir ou não. Eu lembro, *Vibrações* [*Jacob do Bandolim*], eu ouvi com Solano e Jansen solando isso. Aí Solano: "tu gostou? Ouve isso aqui!", aí me passou o disco *Vibrações*. Eu conhecia Pixinguinha, *Carinhoso*, essas coisas. Em música popular o que me chamava a atenção, que eu gostava, era Milton Nascimento, naquela época eu já ouvia Egberto Gismonti, já ouvia Hermeto [*Pascoal*].

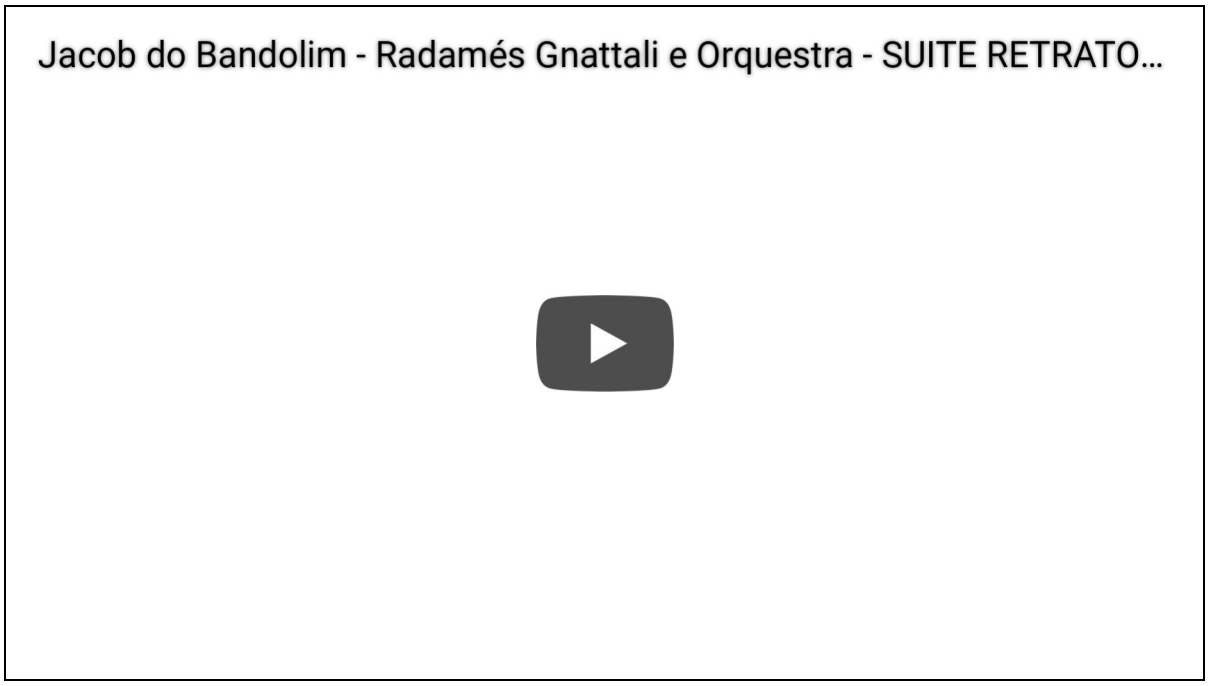
Em todas essas referências há certa sofisticação, certa erudição. Sim, exato. Aquela música descompromissada.

Descompromissada com o mercado. Sim. E de fazer perfeito e tal, aquela alegria, aquela atmosfera, tipo "eu não estou aqui para sentar num palco e tocar com os melhores, ser comparado".

Você sempre viveu de música? Graças a Deus! A minha primeira profissão foi como músico, me conservo até hoje. Eu tive uma sorte que muitos colegas talvez não tiveram, de ter um emprego, assim, com salário, professor de música. Isso me deu uma tranquilidade na minha vida pessoal.

Você chegou a tocar na noite? Aqui ou no Rio? Sim. Aqui! Eu vim do Rio muito novo.

Qual a tua relação afetiva com essa terra? Eu me considero maranhense. Eu não sei o que é isso. Eu adoro, gosto demais. Foi uma coisa que me tocou muito, a diferença das pessoas, aqui e lá, o jeito de ser. Aqui parecia que as pessoas eram mais humanas, ouviam mais. Lá parece que é cada um na sua e você é um inimigo em potencial, todo mundo desconfiado de todo mundo. Eu tive uma adolescência problemática no sentido da sociabilidade, muito introspectivo, muito tímido. Quando eu cheguei aqui eu desabrochei como pessoa, primeiro o pessoal da Universidade. Na UFMA conheci o pessoal do movimento estudantil, depois o pessoal do PT [*Partido dos Trabalhadores*], eu fui da primeira direção da CUT [*Central Única dos Trabalhadores*].



Conte um pouco de sua participação no Instrumental Pixinguinha. A gente tinha o seguinte objetivo: tocar Radamés [*Gnattali, compositor, pianista, maestro e arranjador gaúcho*]. Biné do Cavaco [*Os Irmãos Gomes*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *22 de junho de 2014*] tinha um amigo em Recife, Marcos César [*bandolinista*], conseguiu as partituras; Solano conseguiu várias partituras de outros arranjos de Radamés, arranjos de Wagner Tiso, aquele repertório da Camerata [*Carioca, grupo liderado por Radamés Gnattali*] a gente conseguiu. Durante um ano, mais ou menos, a gente ensaiou sistematicamente. O nome do grupo não é à toa: tinha a ideia de que o grupo era de choro mas não era um regional, a gente queria fazer música brasileira camerística, queria dar

um salto, tinha Radamés como referência, Suíte Retratos [*de Radamés Gnattali, em quatro movimentos – os retratos –, homenageia Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga*], *Choro de mãe* [*de Wagner Tiso*], a gente tocava aquilo, aquilo é lindo demais! É uma obra-prima do choro. Solano, eu, a gente tinha essa coisa, quando falou Instrumental, vamos trabalhar música instrumental brasileira, era essa a ideia. Quando a gente fez o show, *Homenagem à velha guarda*, tocamos finalmente depois de um ano, notamos que criou uma ressaca violenta depois. Para continuar com aquela ideia era muito difícil para muito dos colegas manter um trabalho daqueles, muito ensaio, foram criadas algumas dificuldades. O grupo foi gravar seu primeiro disco muito tempo depois de eu ter saído, inclusive era ideia minha essa coisa do repertório maranhense, à época eu consegui música com Biné do Banjo [Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *31 de março de 2013*], tinha umas coisas que eu fazia lá, Zezé Alves [*flautista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *9 de junho de 2013*] sabe. Depois que eu saí do Pixinguinha eu tive a felicidade de ao ir para Fortaleza, conhecer, lá na UECE [*Universidade Estadual do Ceará*] o Heriberto Porto, que era o líder do grupo Syntagma. Era um grupo que trabalhava o elo entre a música nordestina, dos cantadores, repentistas, aquela coisa modal, e a música europeia da idade média, dos menestréis, dos cantadores, das rabecas, dos alaúdes. Eles tocam música nordestina com viola da gamba, cravo, tem arranjo, por exemplo, de *Asa Branca* [*Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira*], pô! Conheci lá um grande músico, não pessoalmente, o trabalho, os arranjos, Liduíno Pitombeira. Ele é um gênio! Mas não tem uma produção que o promova, não é conhecido. Ele ganhou o prêmio da sinfonia do descobrimento do Brasil, o MEC fez um concurso quando o Brasil fez 500 anos, ele foi o ganhador.

E fora o Pixinguinha, você integrou algum grupo aqui? Eu acompanhei Rosa Reis [*cantora*], vez em quando as pessoas chamavam, acompanhei Anna Cláudia [*cantora*], fiz noite, participei de alguns festivais.

Você vem de uma formação mais erudita, de violão clássico, mas na sua opinião, o que significa o choro para a música brasileira? A gente está vivendo uma época de muitas tendências na música brasileira. Graças a Deus o choro ganhou uma força enorme dos anos 1980 para cá, com novos compositores, compondo coisas absolutamente inéditas, não é a coisa de pegar o modelo e

fazer, mas linguagem nova, propor novas concepções para o choro, instrumentistas virtuoses incríveis. A música instrumental brasileira cresceu também com influências do jazz, do fusion com música modal, eletrônica. Eu andei ouvindo umas coisas de choro com guitarra, bateria, teclado. É música brasileira, tudo bem, mas choro é regional, cara!

Então você é tradicional? [*Risos*] Não, eu sou camerístico, eu adoro música eletrônica. Agora quando eu fico vendo bateria, guitarra, eu acho massa, mas é outra coisa. Tem muita coisa acontecendo. Eu acho que a renovação da linguagem no choro não tem a ver necessariamente com o abandono das formas tradicionais, e estou falando especificamente do instrumental, do tipo de instrumentos que produz, daquela sonoridade.

Além de *O chá* [*registrada em* Choros Maranhenses – Caderno de Partituras, *organizado por Zezé Alves*], você tem outras composições? É, tenho umazinhas, até tenho um projeto com Zezé Alves, ele começou a editar [*as partituras*], tem choros que eu compus na época, com o Pixinguinha, quero ver com ele se eu consigo editar, tirar do manuscrito.

Você foi diretor da Escola de Música. Como você avalia a experiência? Rapaz, eu saí de lá com depressão [*gargalhadas*]. Você tem uma instituição que você não tem recursos para botar a coisa pra frente, projeto, é uma dor de cabeça. Na época em que eu estive lá eu consegui colocar a nível interno uma discussão que talvez para a sociedade não importe muito, mas vai importar ainda, que foi a necessidade da modernização, de descartar aquele velho programa e ter um programa atualizado do curso de música. Eu não consegui fazer, mas consegui botar a semente naquelas cabeças, e fluiu depois. Falta ser aprovado. Eu sou feliz por isso, iniciei uma discussão que deu frutos. A questão política é muito frustrante.

Você acha que a Escola de Música deve estar, como está, vinculada à secretaria de Cultura ou deveria estar vinculada à secretaria de Educação? Do ponto de vista da gestão, da autonomia financeira, administrativa, eu acho que a Escola de Música deveria ser criado era uma fundação, uma coisa específica. Essa coisa de verbas é o problema central, problemas de contratação. Você abre um concurso para alunos novos, se inscrevem três mil jovens, cinco mil jovens.

Quantas vagas? 200 vagas, 150 vagas. Isso não pode, é um desrespeito total. Uma instituição que tem essa demanda não pode ser tratada assim. Se não houver concurso para a Escola e dotação, esteja onde estiver vai ter problemas.

Você se considera um chorão? Considero. Me considero um chorão no seguinte sentido: amo música instrumental, amo música brasileira [*enfático*], gosto de ver performance. Quando eu vejo um instrumentista tocando bem música brasileira eu acho muito legal. Nesse sentido eu sou. Se eu tiver que fazer música eu quero fazer choro.

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram E-mail Imprimir Post

Carregando...

01/08/2015 / entrevista, fotografia, jornalismo, maranhão, música / cafofo da tia dica, chorinho, choro, chorografia do maranhão, emem, entrevista, escola de música do estado do maranhão lilah lisboa de araújo, fortaleza, marcelo moreira, música erudita, o imparcial, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, são luís, syntagma, violão / 2 comentários

Chorografia do Maranhão: Hermelino Souza

[O Imparcial, *30 de novembro de 2014*]

***Técnico em contabilidade de profissão, o violonista Hermelino Souza é o 44º. entrevistado da série* Chorografia do Maranhão**

TEXTO: RICARTE ALMEIDA SANTOS E ZEMA RIBEIRO
FOTOS: RIVÂNIO ALMEIDA SANTOS

Foto: Rivanio Almeida Santos

Técnico em contabilidade de formação, Hermelino de Jesus Souza nasceu em São Luís, dia 19 de abril de 1938, filho do comerciante Julio Souza, e Domingas dos Santos Costa, doméstica. Seu pai faleceu quando ele tinha apenas 16 anos, mas foi um dos responsáveis pelo gosto que tomou pelo violão.

Aos 76 anos, Hermelino revelou à *Chorografia do Maranhão* estar diminuindo o ritmo de trabalho na contabilidade – atende em um escritório no Edifício Catu, no Centro da capital maranhense e é conselheiro do Conselho Federal de Contabilidade – para dedicar-se mais à música.

Presenteou a chororreportagem com o cd *O violão através dos tempos*, fruto do resgate de fitas k7 em que toca repertório clássico e uns poucos choros. A entrevista aconteceu no Bar do Léo, que tocou repetidamente *Ninguém é melhor do que eu*, disco de estreia da compositora Patativa, que havia sido recém-integrado a seu acervo.

Os chororrepórteres com Léo, Hermelino e sua esposa Maria Iracema. Foto: Rivanio Almeida Santos

O proprietário do bar posou para uma foto, junto ao entrevistado e aos chororrepórteres, usada para divulgação da série nas redes sociais, e recebeu um elogio do violonista: "esse é o homem da cultura musical".

Hermelino estava acompanhado de Maria Iracema Aquino, sua esposa, que revelou já o ter visto tocando *Sons de carrilhões* [*João Pernambuco*] dormindo. Ela contou também que a reação do marido, um dia, ao chegar e ver a casa arrombada, foi botar as mãos na cabeça e exclamar: "meu violão!". O

instrumento estava intacto.

Foto: Rivanio Almeida Santos

Além de músico, o senhor hoje tem alguma outra profissão? Várias. Além de músico, eu posso contar umas histórias? A história disso é a seguinte: desde a mais tenra juventude, como se diz, todo mundo tem uma noção de instrumento, a coisa com a família, papai cantava alguma coisa, aquela influência toda, me levou a admirar o violão. Mais tarde, meu pai morreu, eu fiquei pequeno. Eu fui desenvolvendo o violão, tocando, aprendendo com um, com outro, por ali. Eu tinha um irmão, Odimar, tocava cavaquinho muito bem. Por influência dele, fizemos um regional, eu já devia ter uns 18 anos, Regional Caçula, acompanhava programa de calouros. Era eu, meu irmão e mais três outros irmãos.

Quanto tempo durou o Caçula? Uns três anos. Depois eu comecei a trabalhar, lá por 1963, num escritório, eu era auxiliar. Tirei o curso técnico de contabilidade, foi meu primeiro emprego.

Depois de contabilidade o senhor estudou outra coisa? Nada.

E hoje? Está aposentado? Não. Trabalhando normal. Estou reduzindo um pouco.

O ambiente em sua casa era muito musical? Era. Nunca me disseram se fazia bem ou mal, mas me acompanhavam. Eu fazia o que eu queria, tinha livre arbítrio.

Seu pai gostava de música? Tocava? Tocava violão.

Comprava discos? Ouvia muito rádio? Não. Nunca vi discos por lá. Nem rádio, naquela época. Nem ele tocando, ele cantava com a turma dele na rua e nem isso eu via.

O senhor lembra com que idade começou a pegar em instrumento? Eu devia ter uns 16 anos, talvez um pouco menos. Era nessa faixa.

A sua principal influência para escolher o violão foi teu pai? Foi.

O que o senhor ouvia em termos de violonistas brasileiros? Quem mais te chamava a atenção? Naquela época eu não sabia, não conhecia ninguém. Na época desse regional, era zero à esquerda. Só tocava.

Vocês tocavam choro e samba? E acompanhávamos. Choro e samba solados por cavaquinho. E acompanhávamos os programas de calouros, em rádios. Naquela época tinha comédias, pastores, uma coisa tradicional, pastor ainda tem até hoje. No desenrolar desse tempo, papai morreu, mamãe morreu, eu fui criado por uma mãe de criação. Ela me orientou de uma forma, mas eu tive que fazer as coisas de acordo com meu pensamento, ela não se metia. Em termos de trabalhar, profissão, aprender alguma coisa, nada. Me botaram para estudar num colégio público, tirei o primário, depois o ginásio, depois fui para a antiga Escola Técnica [*hoje Ifma*], cursos profissionalizantes na época. Cheguei num ponto tal: "rapaz, o que eu vou fazer na vida?" [*risos*]. Eu mesmo. Fui fazer um curso médio. Antes disso aconteceu outra coisa interessante. Eu tinha aprendido um bocado de coisa interessante no violão, e andei ensinando um pouco, precariamente. Fui estudando e entrei para um colégio, chamado Academia de Comércio [*na Rua Afonso Pena, Centro*]. Eu nem sabia o que era

contabilidade, mas só tinha vaga lá. Eu ensinava, com o dinheiro do violão pagava o curso. Na escola consegui uma bolsa, pagava uma parte. Consegui tirar o diploma. Concomitantemente, nessa época, eu já estava tocando na rádio Ribamar. Conheci uma pessoa muito importante, um barbeiro, ele queria ser chamado de cabelereiro [*risos*], seu Wilson, famosão aqui.

Eu queria que o senhor falasse do papel que algumas barbearias cumpriram para a prática do choro e do violão. Fundamental! Eu vivi uma vida com ele lá. Naquela época, toda barbearia, violão tava lá. Wilson era um barbeiro, sabia tocar um pouco, gostava demais de violão. Tinha um professor conhecidíssimo na época, Luiz Almeida. Ele ensinava Wilson. Eu havia estudado música com o maestro Godofredo Rosa, na Vila Bessa, teoria, divisão, aquela coisa toda. Estudei um pouco de flauta com ele, depois clarinete. Aquilo me deu uma base de música. Quando eu cheguei na casa de Wilson, ele me apresentou um método da escola de Tárrega [*Francisco Tárrega, compositor, pianista e violonista espanhol*]. Ele ia para a barbearia, sentava na cadeira com o violão, isso durou anos e anos. Luiz Almeida eu conheci na barbearia. Eu não podia pagar professor de violão, mas ele me deu umas dicas, eu fiquei amigo dele, comecei a pedir partituras, eu já tinha uma base. Luiz me dava, eu tinha que copiar tudinho. Depois disso foi que veio o programa de rádio. Eu tive que aprender rápido, fui fazer um programa próprio. Nesse programa, Acordes de um violão, naquela época não se desenvolvia muito choro aqui; se desenvolvia música clássica, violão erudito, em termos populares se tocavam algumas marchas e valsas, o repertório de Canhoto, Américo Jacomino. Wilson se transformou, para mim, não vou dizer pai, por que a diferença de idade não era tão grande, mas era como um irmão mais velho. Eu já era da família, não saía de lá.

O programa de rádio era em que ano? 1963, por aí. Na rádio Ribamar, no Apicum.

Como o senhor começava o programa? Esse programa teve vários apresentadores. Um deles foi Jairo Rodrigues, outro, eu gostava muito, era um poeta de mão cheia, Marcos Vinicius, um cara de alta cultura literária, ele ficava tão empolgado.

Quem o senhor elegeria como seus mestres? Indiretamente seu Wilson, Luiz

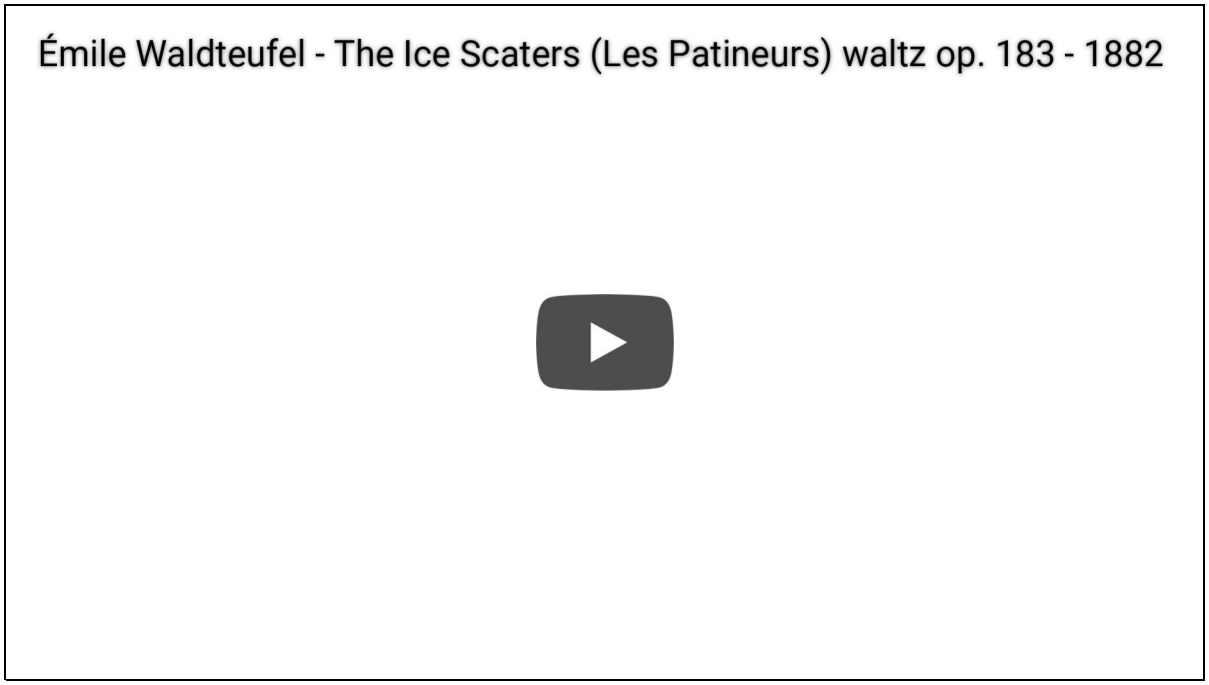
Almeida.

Indiretamente. Então o senhor se considera um autodidata? É, um autodidata com uma porcentagem de 80 a 90%.

Essas duas situações, primeiro o regional, depois o músico de rádio: foram suas primeiras experiências profissionais com música? Não. Não, por que eu nunca me tornei profissional. Foram oportunidades que eu tive.

Isso é modéstia. Não, eu nunca fui mesmo.

Mas na rádio tinha um cachê. Por esse lado era profissional, não? Tinha, mas era tão pequeno. Mas eu estava lá e fiz. Digamos que, de certa forma, seja profissional. Mas eu não considero.



O que te despertou para a música clássica? Wilson. Papai tocava violão, mas eu não via. Eu tocava violão. O que me despertou de música, eu ouvi um rádio de uma vizinha, essa música me marcou até hoje, passei muito tempo para arranjar essa partitura, arranjei, e ainda não criei coragem para estudar. Um dia hei de tocar: *Os patinadores* [*ele solfeja a valsa do compositor francês Émile Waldteufel*], todo dia de manhã tocava numa rádio.

Marcha dos Marinheiros - Dilermando Reis

O senhor foi acompanhante, depois desperta para o violão erudito, mas depois passa a compreender o choro, as grandes referências do violão popular brasileiro. Quem são essas referências? O choro é uma música de alta elaboração, de alto nível. Eu, naquela época, de música brasileira, tocava algumas valsas e algumas marchas. Eu tocava a *Marcha dos marinheiros*, de Américo Jacomino. O choro veio mais tarde. Eu aprendi um ou outro, toquei também a *Marcha triunfal*, de Canhoto. Depois apareceu Dilermando. O choro, pra mim, começou com Dilermando Reis [*violonista*], mas eu fiquei com os dois lados, nunca consegui me separar, eu continuava com o erudito. Depois eu cheguei a uma conclusão: a música é uma só, muda o ritmo e a preferência de cada localidade, cada pessoa. A música clássica é uma música essencial, ali está toda técnica de ensino, exercícios, dentro da própria música tem. Um dos grandes problemas do choro, que ainda se enfrenta até hoje, são pessoas que devido à época, não tiveram a oportunidade de estudar música, tocam de ouvido, a maioria. Hoje é diferente. O próprio Waldir Azevedo [*cavaquinista*], o próprio Jacob [*do Bandolim*]; Jacob veio se esmerar em música depois que conheceu Radamés [*Gnattali, pianista, compositor e arranjador*], que deu para ele a *Suíte retratos* [*que em quatro movimentos homenageia Anacleto de Medeiros, Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth*].

O senhor já viveu de música? Não. Só na época da rádio Ribamar, eu ganhei alguns trocados. Só isso.

Além do Caçula o senhor participou de algum outro grupo musical? Eu não lembro.

O senhor já integrou algum grupo acompanhando artistas? Não. Sempre era violão solo. Acompanhando assim, às vezes em duo, eu e Biné [*do Cavaco, Os Irmãos Gomes,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *22 de junho de 2014*], eu e Fernando Cafeteira [*violonista, falecido, integrou a primeira formação do Regional Tira-Teima*]. Eu gravei um disco [*Hermelino presenteia os chororrepórteres com exemplares de* O violão através dos tempos]. Esse disco tem uma história, foi feito com o irmão de Biné, Denizal, o mais velho. Ele foi outro irmão meu, tocava bem violão. Nesse cd eu botei umas músicas que eu gravei com Denizal. Eu tinha em fita k7, descobri isso, ouvi, tava bom. Falei com Gordo [*Elinaldo, multi-instrumentista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *27 de outubro de 2013*] e ele passou isso aqui pra cd.

Como foi a gravação dessas músicas? Quando foi? Eu tinha umas fitas que eu guardei. Eu estava em Belém e gravei, nós gravamos em casa, no hotel.

E por que o senhor não gravou de novo? Eu não estava mais tocando essas músicas. E queria ter a memória. Isso aqui foi uma transição. Eu estou largando o serviço [*de contabilidade*], diminuindo. Eu pego o violão todo dia em casa.

Como eram as reuniões nas barbearias? Quem frequentava? Como se dava a dinâmica da música? Tem umas histórias de violão e barbearia. Wilson tinha outro cliente, seu Morais. Eu comecei a tocar músicas de Dilermando Reis, *Xodó da baiana*, *Sons de carrilhões* [*de João Pernambuco*], *Interrogando*. Seu Morais era doido por isso. Ele ouvia clássico, ouvia por que é bonito mesmo, mas a paixão dele era o popular, Dilermando Reis. Um dia ele me chamou para tocar com eles, a gente ficou tocando, tomando um vinho, na casa do poeta Carlos Cunha, lá no Monte Castelo. As barbearias eram uma salinha pequena, o violão ficava lá, alguém pegava. Quando chegava cliente, tinha uns que gostavam, quando não estavam cortando cabelo, estavam tocando. Depois de muito tempo, chegaram João Pedro Borges [*violonista,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 14 de abril de 2013*], Ubiratan [*Sousa, multi-instrumentista,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 12 de maio de 2013*], Wilson primava pela coisa, só iam os bons. Ele era muito rigoroso.

Alguma outra barbearia nas lembranças? Quando eu estive em Belém conheci outras duas. Eu conheci um camarada lá que era barbeiro, era louco por violão. Eu fui pra barbearia dele, ele tocava pra clientela, o pessoal gostava muito, era muito bom [*posando para fotos, Hermelino toca um trecho da* Marcha dos marinheiros*, de Canhoto*].

Além de instrumentista o senhor tem outras habilidades na música? A minha maior vontade é escrever, fazer arranjos para violão. Eu comecei a fazer [*mostra*

uma partitura para os chororrepórteres]. Zezé Alves [*flautista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *9 de junho de 2013*] fez um álbum [*Choros maranhenses – caderno de partituras*] só com choros maranhenses. Tem um choro de seu Nuna [*Gomes*], pai de Biné [*do Cavaco*], *Um sorriso*. Eu tinha vontade de tocar esse choro, mas não conseguia pegar de ouvido. Aí eu fiz [*o arranjo*], mandei para Zezé criticar. Eu fiz primeiro de um jeito, depois mudei um pouquinho, para facilitar mais [*executa* Um sorriso].

O que é o choro para o senhor? O choro é uma das músicas mais importantes do nosso país. É a única música, ou uma das únicas, verdadeiramente brasileiras, nasceu no Brasil, no Rio de Janeiro. É o som que nós queremos ter e viver.

Na sua opinião, quem é o grande violonista brasileiro em todos os tempos? Nós temos muitos. Para escolher um é difícil. Um camarada que eu admiro muito é Henrique Annes [*violonista*]. Outro violonista erudito, também aqui do Maranhão, é João Pedro Borges. Turíbio Santos [*violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *29 de setembro de 2013*]. Tinha Raphael Rabello [*violonista*], que faleceu.

E no Maranhão? O senhor tem acompanhado a cena choro? Aqui tem um cara que eu admiro, acompanho a obra dele, que eu considero de vanguarda, chama-se Luiz Jr. [*violonista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *4 de agosto de 2013*]. Nesse meu disco eu quero chamar Luiz Jr. e Domingos Santos [*violonista sete cordas,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *16 de março de 2014*]. De Luiz Jr. eu tenho uma música linda, chamada *Choro pro Guinga*.

O senhor se considera um chorão? Também. No Brasil quem não é chorão? Ainda mais quem lida com o instrumental, violão, bandolim, cavaquinho, flauta, é um chorão, queira ou não queira.

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram E-mail Imprimir Post

Carregando...

14/07/2015 / entrevista, fotografia, jornalismo, maranhão, música / bar do léo, barbearia, chorinho, choro, chorografia do maranhão, contabilidade, entrevista, hermelino souza, maranhão, música, o imparcial, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, violão / 2 comentários

Chorografia do Maranhão: Giovani Cavalcanti

***Membro de diversos conjuntos no auge da era dos bailes, o violonista é o 43º. entrevistado da série* Chorografia do Maranhão**

TEXTO: RICARTE ALMEIDA SANTOS E ZEMA RIBEIRO
FOTOS: RIVANIO ALMEIDA SANTOS

Foto: Rivanio Almeida Santos

Giovani Alves de Cavalcanti chegou antes da hora marcada para prestar seu depoimento à *Chorografia do Maranhão*, o 43º. da série. Ele foi entrevistado por Ricarte Almeida Santos e Zema Ribeiro e fotografado por Rivanio Almeida Santos na quitanda de Seu João, na esquina das ruas da Viração e do Machado, próximo à avenida Beira-Mar, no Centro de São Luís.

Filho do psiquiatra Odilon Rezende Cavalcanti e de Eli de Assis Cavalcanti, doméstica com dotes artísticos, o violonista nasceu na rua São José, no bairro do João Paulo, em 4 de setembro de 1950. "Minha mãe esculpia, fazia pintura, chegou a escrever para jornal, alguns artigos, crítica contra a administração pública, tipo Caema, Cemar. O título era Canivetadas e ela assinava lá embaixo O Canivete. Fazia artigos em linguagem sertaneja e em rimas com o mesmo objetivo, sempre de malhar o sistema, as deficiências administrativas do Estado. E também compôs algumas músicas", conta.

Ele estudou na escola técnica desde o ginásio industrial e cursou Química. Aposentou-se como técnico sênior em eletrônica na Telecomunicações do Maranhão S.A (Telma). Suas primeiras memórias musicais remontam a discos de gêneros os mais diversos, ouvidos pela mãe, e a um cavaquinho de plástico onde começou a dar as primeiras dedilhadas.

Na conversa com a chororreportagem Giovani lembra o convívio com figuras fundamentais para o choro no Maranhão, como Zé Hemetério e Nuna Gomes, além de várias histórias do auge das bandas de baile, ele que integrou algumas, além de grupos de samba.

Foto: Rivanio Almeida Santos

Além de músico qual a sua outra profissão? Eu fui um técnico em telecomunicações. Entrei na Telma no setor administrativo em 1975, trabalhei cinco anos lá, depois descobriram que eu tinha aptidões técnicas. Passei num concurso para a Embratel e a empresa para não me perder para a Embratel decidiu me reaproveitar no setor técnico. Mas eu tinha que cumprir algumas exigências da empresa, fazer cursos de eletricidade, eletrônica, embora eu já soubesse, mas eu tinha que me sujeitar às condições da empresa. Passei para auxilitar técnico e terminei minha carreira, já com a privatização da empresa, como técnico sênior em eletrônica, que é nível superior.

Hoje você está aposentado? Aposentado.

Observa-se uma paixão muito grande em tua vida que é o radioamador. Fale um pouco dessa paixão. O radioamador é interessante. Eu não sabia nada sobre radioamadorismo. Ainda trabalhando no setor administrativo, fiz amizade com o gerente da área técnica, o Pontes. Um dia peguei uma carona com ele e ele tinha um radiozinho lá, um aparato de comunicação. E no teto uma antenazinha, aquela coisa toda. A gente chegou perto da cabeceira da ponte do São Francisco e ele perguntou: "tu tá ouvindo esse cara aqui? Esse cara tá

falando de Copacabana". Aí ele começou a se comunicar com esse cara em Copacabana. Eu fiquei impressionado, como é que um rádio, um pouco maior que uma carteira de cigarros, conseguia se comunicar diretamente com a pessoa lá no Rio. E ele disse que não era só o Rio, mas qualquer cidade distante de São Luís aproximadamente 2.000 quilômetros. Foi aí que eu passei a me interessar, comprei equipamento, tirei minha licença na Anatel e entrei na chamada Faixa do Cidadão. Anos depois, já agora na era 2000, foi que eu realmente ingressei na Labre, a Liga Brasileira de Rádio emissão, e aí tive que me submeter a prova, inclusive de telegrafia. A telegrafia é mais ou menos igual a música, eu estudei sozinho. A música, como a telegrafia, antigamente era uma caixa preta, quem sabia não ensinava. Mas eu já falei com diversos países do mundo todo, muitas cidades do Brasil. O que está acima de 2.000 quilômetros.

Você também gosta muito de rádio AM. Eu gosto, eu sou coruja. Eu tenho vários rádios de ondas curtas. Foi um vício que eu adquiri de infância. Na minha casa tinha aqueles rádios a válvula da Philips, de noite eu não tinha para onde sair, a criação era bem diferente de hoje, você custava a sair, acima de 15, 18 anos é que você ia para festas. Hoje não, moleque de 12 anos já está por aí. Eu tinha que ficar em casa, inclusive aquelas expedições lunares, aquela corrida espacial dos Estados Unidos, tudo aquilo a gente ouvia pelo rádio. Então eu adquiri essa mania.

Como era o universo familiar, musical? O que te influenciou? Tua mãe tinha dotes artísticos. É o seguinte: minha mãe, o primeiro brinquedo que ela comprou, ela sempre gostava de comprar brinquedos musicais, flautinha doce, uma gaita. Teve uma época que ela comprou um cavaquinho da Troll, o slogan da Troll era "brinquedos de verdade", e esse cavaquinho, mesmo sendo de brinquedo, de plástico, ele afinava. Você não afinava na altura, não tinha diapasão. Ela sabia afinar o cavaquinho e começou a me dar umas noções. Minha influência musical mesmo é que naquela época era muito eclética. Ela botava um disco de Luiz Gonzaga agora, daqui a pouco tirava e botava um Lenny Everson, Valdir Calmon, pra mim foi um dos maiores arranjadores de música popular no Brasil. Até hoje eu tenho na cabeça aqueles arranjos de Valdir Calmon, onde ele mistura samba e choro, fazendo aqueles pot-pourris, modulando, mudando de uma música para outra, muito bom o cara. A minha formação mais ou menos é essa, meu gosto.

Teus pais, então, eram colecionadores de discos, compradores de discos, ouviam muita música em casa. É, minha mãe ouvia muita música. Mamãe tinha Luiz Gonzaga e, por exemplo, disco da Banda Real Inglesa, Banda da Marinha dos Estados Unidos. Na época da semana da pátria só se ouviam hinos, aqueles dobrados militares. Música de natal, toda época ela tinha música. Mas mamãe gostava de música sertaneja, música clássica, Marinês e sua gente, Luiz Gonzaga, esse pessoal.

Quando ela presenteava vocês com esses brinquedos musicais, ela tinha pretensão de que vocês seguissem a carreira artística? Não, não. Era uma coisa informal, sem pretensão.

Mas ela te estimulou a participar de programas de calouros. Ah, sim. Nem todo mundo sabe, mas antigamente todas as rádios de São Luís tinham auditórios. Era obrigatório. E essas rádios tinham programas de auditório, ao vivo, pessoas na época muito faladas, tipo Lima Jr., da Rádio Difusora, que inventou *O domingo é nosso*. Todas as rádios, Ribamar, Timbira, Difusora, todas tinham auditórios. Nesses auditórios se apresentavam também os cantores que vinham de fora, Nelson Gonçalves, Orlando Silva, e também os cantores da terra, tipo Orlandira Matos, Alcione, Escurinho do Samba. E até eu. [*risos*] por que não eu? Me inscreveram na Rádio Timbira, num programa mirim, só a garotada, era à tarde. Me botaram em cima de uma cadeira pra eu poder alcançar o microfone. A música que foi escolhida para mim foi *O jarro de barro* [O jarro da saudade, *de*

Daniel Barbosa, Geraldo Blota e Mirabeau]: começa [*cantarola*] "Iaiá, cadê o jarro?/ o jarro que eu plantei..." Então, eu cresci, o nosso lazer antigamente em São Luís era cinema, dia de semana à noite, a tarde, os vesperais, e praia. Até praia era difícil. Pra ir pra Ponta d'Areia tinha que ir de canoa, Olho d'Água não tinha nem asfalto.

Como você entrou profissionalmente na música? Nós, todos os músicos da minha época, éramos amadores. Não tínhamos as oportunidades que a galera de hoje tem, como várias escolas de música, internet. Nós éramos músicos práticos, só tínhamos dom, talento. Eu comecei assim: depois que minha mãe me deu a noção de como obter determinadas notas na escala do cavaco, se mudou lá para a minha rua uma família de Rosário: seu Nuna Gomes [*multi-instrumentista*]. Um cidadão que sabia tudo de instrumento de cordas, também prático, um cara lá do campo, do interior. Ele era barbeiro. Geralmente todo barbeiro antigo tinha alguma coisa, ou para música ou para dama. A casa dele era daquelas casas que a janela fica na parede da rua, eu sempre via aquelas reuniões de músicos, sempre pintava lá Sinhozinho [*João Pedro Borges, o Sinhô, violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *14 de abril de 2013*], Ubiratan [*Sousa, multi-instrumentista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *12 de maio de 2013*], se juntavam lá com os filhos dele, Denizal, que faleceu há pouco tempo, era um exímio violonista, se diferenciava, como Sinhô, que também estudou música. Eu ficava invocado, como era que o cara corria o dedo naquela escala, sabia onde parar. Um dia, seu Nuna, ele chamava todo mundo de capitão, podia ser uma criança de 10 anos. Ele me perguntou: "capitão, o senhor não gostaria de aprender a tocar violão?". "Eu quero". "Então o senhor vem pra cá, tem um método aí". Eu estudava de manhã, de tarde eu ia pra lá.

Você tinha quantos anos? 15 anos, 14 e uns quebrados. Era a época da Jovem Guarda, aqueles conjuntos, Golden Boys, Os Vips. A gente reunia uma turma na escola, um ensinava uma nota pro outro, a gente pegava a mesma música e começava. Era assim, ninguém tinha escolaridade. Depois que eu peguei todas essas tonalidades de uma forma bem simplificada nesse método, que era um tal de Bandeirantes, o nome do método, eu passei a me arriscar a tentar ouvir uma música e tirar o acompanhamento. Eram coisas de Roberto Carlos. Um dia eu peguei uma revista e tinha uma nota que eu nunca tinha visto. Era um D com um ozinho pequenininho lá no expoente. Eu sabia que era um ré. Mas quando eu botava o ré não dava com a melodia ali naquele trecho. Eu comecei a levar para os colegas e era estranho para todo mundo. Alguém me disse, acho que até o Bastico [*Gomes*]: "só tem um cara que pode tirar essa tua dúvida: é Zé Hemetério [*multi-instrumentista*]". Eu conhecia Zé Hemetério de passagem, passava sempre com o violino dele na mão, pendurado, para tocar nos bares, na noite. Eu fui lá, bati, nunca tinha tocado uma palavra com ele, a sede de aprender. Mostrei para ele, tem essa música de Roberto Carlos, é aquela música *Esqueça* [Forget him*, de Mark Anthony, versão de Roberto Corte Real, cantarola:*] "esqueça se ele não te ama". Ele disse: "isso é ré com sétima diminuta". E eu: "o que é isso?". Ele foi lá dentro e voltou com um método dessa grossura [*indica o tamanho com os dedos da mão*], parecia uma bíblia. Era um Bandeirantes. Foi um método que foi elaborado por alguns músicos profissionais do Rio de Janeiro, que veio a facilitar o estudo da harmonia através da cifra. Era um método para piano, acordeom e violão no mesmo fascículo. Eu perguntei:

"como é que eu consigo isso?". E ele: "rapaz, isso não tem em São Luís, eu mandei buscar no Rio de Janeiro". Passaram-se alguns meses, Bastico foi convidado para tocar no AC7 [*conjunto musical*], de Ataíde. Bastico foi tocar contrabaixo, como estava faltando guitarrista, Bastico me convidou. Eu nunca tinha pegado uma guitarra, só meu violãozinho ali de bossa nova. Mas eu fui, comecei a ensaiar com essa banda e comecei a tocar profissionalmente, de 1969.

Foi teu primeiro grupo? Meu primeiro grupo.

Se a gente fosse definir teus principais mestres, seriam Nuna e Zé Hemetério? O Zé Hemetério foi o cara que me deu essa dica, eu não sabia que existia acorde dissonante. Me despertou. O Nuna foi a pessoa que, depois, mais na frente, depois que eu toquei no AC7, depois a gente desfez o grupo, mudou pra Som Livre, eu fui tocar nOs Fantoches, como guitarrista, junto com Agnaldo [*Sete Cordas, violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial*, 17 de março de 2013*]. Nós formamos um grupo justamente com os filhos de seu Nuna, são todos meus amigos, considero irmãos, Bastico, Biné e Zequinha [*violonista, cavaquinista e saxofonista, Os Irmãos Gomes,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 22 de junho de 2014*], mais alguns colegas de fora, Almir que era o cantor, Joaquim na bateria e por último entrou Pinheirinho, o Chico Pinheiro, arranjador, maestro. Eu não saía de lá da casa, os ensaios eram na casa de seu Nuna. Lá, enquanto a gente não estava ensaiando, ele pegava o bandolim dele, e começou a ensaiar comigo os choros dele, valsas, às vezes Bastico pegava o outro violão. Ele me ensinou a criar amizade, intimidade com o choro dele. Eu não tocava choros de outros compositores até então. Eu conhecia Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim, mas não tocava. Eu me lembro que quando esse grupo ia tocar em Rosário, a gente se hospedava na casa deles em Rosário, ele costumava me acordar de manhã cedinho e dizia: "Capitão, vamos treinar o negócio do choro". Nessa época, por incentivo de outro colega, Zé Nilson, foi professor de matemática, hoje é engenheiro, nós fizemos um grupo de choro. Chamava 20 Cordas no Choro, eu não sei de onde saiu essa história de 20 cordas, por que somando não dava. Era um grupo pra gente brincar, aí a gente começou, nesse grupo eu tocava cavaquinho, Biné era bandolinista e Bastico fazia o violão. E Marciano era o pandeirista e Celso, já falecido, fazia marcação. Chegamos a nos apresentar algumas vezes no programa de Moreira Serra na

Rádio Ribamar, fizemos algumas brincadeiras em casas de pessoas, Zé Maria do Amaral, que tinha um cursinho, às vezes aniversários, coisas de família. Meses depois eu saí da banda, do Curtisom, o nome da banda lá da família era Curtisom. Saí e voltei para tocar com Ataíde já no Som Livre.

A gente pode dizer que sua paixão pelo choro começa com essa amizade com seu Nuna? É. Ele e a família dele. Depois, na Cohab, no bar do Eustáquio, era uma verdadeira tribuna artística, eu conheci uma figura extraordinária, músico de muito talento chamado Careca. Tocava bandolim muito bem. Nos encontrávamos quase que todos os finais de semana nesse bar, e sempre estávamos juntos com Agnaldo. Eu no seis cordas, Agnaldo no sete e Careca na bandola [*bandolim*]. O Six [*Francisco de Assis Carvalho da Silva, advogado e cavaquinista*], quando chegava aqui, mandava logo buscar o Careca. Então como o seu Nuna, o Careca me exercitou muito no choro. Isso tudo em meados dos anos 1970 até meados dos anos 80. Foi a época que mais toquei chorinhos com essa galera.

Tua família sempre te estimulou? Ou quando você decidiu seguir pela música houve uma resistência? Não. Minha mãe não me proibiu, a gente sempre soube que o ambiente musical profissional sempre rolou álcool e às vezes outras coisas, mas minha mãe sempre confiou em mim. O único entorpecente que eu já digeri foi álcool.

Você vive ou já viveu de música algum tempo? Pra viver nunca deu. Sempre foi um paralelo. Eu nunca comprei nada com dinheiro de música, de valor relevante. Eu tinha meu emprego, paralelo a isso, na noite, uns cachezinhos, pra comprar uma bobagem ali, um negócio. Às vezes você levava um mês para fazer uma festa. O conjunto de ponta que eu toquei aqui foi o Som Livre, depois o Curtisom, tinham agendas mais cheias. Interessante que nessa minha caminhada de músico profissional de banda, eu tive a satisfação de ser obrigado, contratualmente falando, a acompanhar grandes figuras da música popular brasileira.

Quem, por exemplo? Waldick Soriano, no Cine Monte Castelo, ainda na época do AC7, isso tudo sem ensaio, era aquela coisa "empurra o cara, se ele morrer afogado é problema dele" [*risos*], Luiz Gonzaga, o Gonzagão, fiz um show com

ele aqui no Hotel São Francisco, Elizeth Cardoso no Casino Maranhense. E outros cantores, tipo Emílio Santiago, Alcione, recentemente eu fiz vários shows com Marquinhos Satã, Mário Sérgio, ali no Porto da Gabi, com Bola Sete, do Rio de Janeiro.

De que outros grupos você já participou? Aí é dividido em duas partes. Tem as bandas, começou com o AC7, depois Curtisom, Os Fantoches e Som Livre. Depois que eu saí do Som Livre vem a parte do samba. Meu violão, eu passei praticamente uns 12 anos sem nem pegar. Um dia minha cunhada foi morar comigo, olhou o violão dentro do guarda roupa, abandonado, e pediu para eu ensiná-la a tocar. Isso foi em 1992, 12 anos que eu nem pegava no violão, nem para tirar poeira. Como músico de banda nunca ganhei dinheiro, às vezes levava um mês para fazer uma festa, às vezes toda semana.

E os grupos de samba? Eu fiquei esse tempo todo sem tocar, nem dentro de casa. Depois eu fui fazer um curso, tinha um violão no clube, eu entrei lá, tinha uma turma tocando, comecei a tocar umas coisas de música aqui do Maranhão. Depois eu passei umas lições para minha cunhada, aí criou bolhas nos dedos e ela largou. Final de semana eu me sentava numa cadeira e começava a recordar aqueles antigos sucessos, Os Pholhas, um sambinha e tudo. Um dia Valter Nunes passou lá, eu tava tocando uma bossa nova, e "cara, tu não quer tocar domingo com a gente ali?". Isso era uma terça-feira, eu estava por fora de samba, eu não conhecia um samba de Zeca Pagodinho, nada. Eu arranjei um captador, botei no violão. Tinha lá vários pagodeiros. E eu passeando, escorregando na manteiga o tempo todo, eu não conhecia as músicas, um esforço mental doido para não fazer feio. Quando terminou alguém disse que eu nunca mais podia sair do conjunto [*risos*]. A primeira coisa que eu acabei foi com esse negócio de tocar sentado, tem que tocar em pé, jogar o corpo, animar quem está lá. Aí nós começamos a dominar a praça com o Sambando na Praia. Depois eu fui para o Sem Dimensão. Quando eu estava no Sambando na Praia, o Vinicius foi embora. Foi uma dificuldade, ele cantava e tocava. Aqui era difícil gente cantar e tocar, a gente começou a andar atrás de músicos que fizessem as duas coisas, aí a gente contratou Ivan para cantar e Neto Peperi para fazer o cavaco. Tínhamos contrato fixo com o bar O Luar, ali na [*avenida*] Litorânea, o cachê lá era muito bom.

Você integra algum grupo atualmente? O Sob Medida, nós estamos ensaiando. Fizemos um pré-lançamento no programa do Ricardo Baty.

Na sua opinião o que significa o choro? Qual a importância dessa música? O choro, para mim, é uma música que não foi feita para qualquer um. O choro, o músico tem que ter muito conhecimento, nem eu tenho. Já vi muito músico tocar só com o talento, mas o choro exige do músico muito preparo técnico, conhecimento teórico e prático da coisa, do instrumento, da música. É uma música realmente emocionante. Eu me arrepio, me emociono escutando choro. Já tive oportunidade de tocar, de brincar, com pessoas de muito conhecimento, tipo Marco César [*bandolinista*], lá de Recife, com Jorge Cardoso [*bandolinista*], ainda em início de carreira.

Você se considera um chorão? Eu me considero um chorão mais como ouvinte, admirador. Se bem que no violão eu toco uns chorinhos. Muita coisa eu já esqueci, até de autores famosos, justamente por causa do samba. É aquela coisa, por que o chorinho, você pega um choro, você tem que estar tocando ele. Com o tempo você vai saindo. É como se fosse um satélite, manda um sinal para corrigir a órbita. Se você aprende uma música hoje, daqui a um ano você está tocando diferente. Agora, se não tocar, você esquece. Aquilo você cria uma espécie de memória mecânica, a posição, a sequência, como vai levando os dedos, a mão.

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram E-mail Imprimir Post

Carregando...

27/06/2015 / entrevista, fotografia, jornalismo, maranhão, música / bar de seu joão, chorinho, choro, chorografia do maranhão, curtisom, entrevista, giovani cavalcanti, música, o imparcial, os fantoches, pagode, quitanda, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, samba, sambando na praia, sem dimensão, seu joão, sob medida, som livre, violão / 1 comentário

Chorografia do Maranhão: Carbrasa

[O Imparcial, *19 de dezembro de 2014*]

***O percussionista, que já integrou grupos como o Regional Tira-Teima, Instrumental Pixinguinha e Espinha de Bacalhau, é o 42º. entrevistado da série* Chorografia do Maranhão**

TEXTO: RICARTE ALMEIDA SANTOS E ZEMA RIBEIRO
FOTOS: RIVANIO ALMEIDA SANTOS

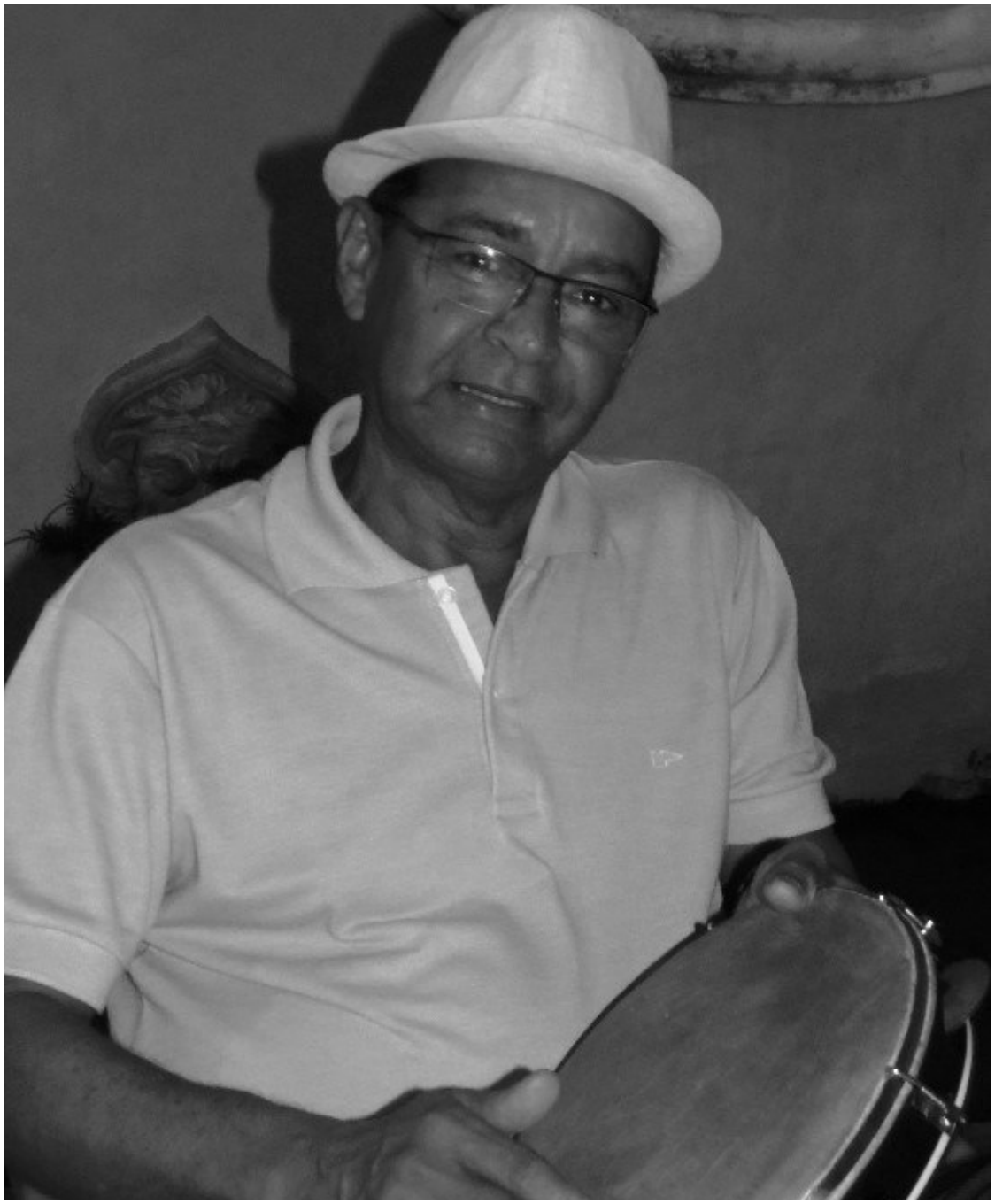


Foto: Rivanio Almeida Santos

Mais conhecido como Carbrasa, o percussionista João José Pinto Silva não sabe a origem do apelido. Um vizinho começou a chamá-lo e pegou.

Nascido em Cururupu, em 17 de abril de 1954, Carbrasa aportou na Ilha capital aos 13 anos de idade, motivado pela vontade de estudar. Aos 18, como carteiro, começou nos Correios, de onde ainda é funcionário.

Carbrasa é filho de João Pedro Silva, proprietário de embarcação, "tinha o Iate São João e transportava mercadorias", e Maria Ferreira Pinto Silva, doméstica.

O percussionista participou de alguns dos grupos mais importantes do samba e choro no Maranhão, tendo integrado o Instrumental Pixinguinha – primeiro regional maranhense a gravar um cd, já sem ele na formação –, Regional Tira-Teima – o mais longevo em atividade, prestes a lançar disco de estreia – e o Espinha de Bacalhau.

Hoje Carbrasa integra o Três no Choro, formado por três Joões: ele, João Neto [*flautista*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *2 de fevereiro de 2014*] e João Eudes [*violonista sete cordas*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *16 de fevereiro de 2014*].

Fazia uma tarde nublada em São Luís quando Carbrasa concedeu seu depoimento à Chorografia do Maranhão, o 42º. da série, na Fonte do Ribeirão.

Foto: Rivanio Almeida Santos

De onde vem o apelido Carbrasa? Meu nome é João José Pinto Silva e eu venho de uma cidade do interior chamada Cururupu. Lá, se você verificar, tem bastante pessoas que são músicos, compositores. Um exemplo disso é Tião Carvalho. Vim pra São Luís, aqui estou há mais de 50 anos. Na minha adolescência eu vim morar num bairro chamado Boa Vista, entre o Monte Castelo e Camboa. Depois fui morar num bairro chamado Vila Bessa. Nesse bairro, na Rua Nova, precisamente, defronte à minha casa tinha uma pessoa que nós fizemos uma grande amizade. Ele toca violão, e nós estudantes de segundo grau, depois vestibular, ele foi ser bioquímico e farmacêutico. Mas ele era daqueles camaradas que gozava de todo mundo. Não sei por que cargas d'água ele me colocou esse apelido de Carbrasa. Aí ficou no bairro: Carbrasa, Carbrasa, Carbrasa... Lá perto, no bairro, tinha um restaurante, naquela época, aqui chamavam restaurante de base: Base do Germano, Base do Rabelo... essa era a Base do Edilson, um senhor que tomava de conta, era o dono da base, ele e a esposa dele. Eu tinha começado a trabalhar, hoje ainda sou funcionário dos Correios, e nos finais de semana, principalmente aos sábados, nós íamos para a Base do Edilson tomar cerveja e fazer uma brincadeira lá, de violão e percussão.

Lá nós, eu e mais três amigos, Joacilo [*Frota, cavaquinista, hoje perito criminal em Imperatriz*], Luiz Carlos, começamos a fazer uma roda, violão e percussão, um ganzá, um tamborinzinho, e as pessoas gostavam, tanto é que a conta nós não pagávamos. As pessoas que estavam nas mesas e gostavam de nossa apresentação musical pagavam. Daí essa coisa foi evoluindo. Depois esse meu amigo aprendeu a tocar cavaquinho, já fazia umas coisas de choro, aqueles choros de Waldir Azevedo, próprios para cavaco, ele já fazia aquilo ali.

Como era o ambiente musical de tua infância? O que você ouvia quando era criança? Lá no interior era música popular brasileira da época. Nelson Gonçalves, Jamelão, Orlando Silva. No interior acontecia o festejo, Nossa Senhora das Graças, e o Carnaval. Quando viemos para São Luís eu já comecei a separar, já fui ouvir Chico Buarque, principalmente, Caetano, Gil, a nata da música popular brasileira. Mas também não deixando de lado o que se chamou na época de Jovem Guarda, Roberto Carlos nem tanto, mas o resto da Jovem Guarda.

Você ainda lembra muito da infância em Cururupu? Recordo. Na verdade eu vim embora para São Luís com 13 anos. Lembro de colégio, das brincadeiras de roda. Meu lugar, eu nasci num povoado, Valha-me Deus, numa das ilhas do arquipélago de Maiau, nas reentrâncias maranhenses, são várias ilhas, cada uma um povoado. Era uma ilha que eu considero um paraíso, guardadas as devidas proporções. Eu volto lá até hoje, meu irmão tem casa lá, eu até convido vocês para irem um dia visitar o lugar. Tem um festejo lá, o Festejo de Nossa Senhora das Graças, em maio, é uma festa grande. Vai muita gente de São Luís, tanto conterrâneo como pessoas do entorno, de outros povoados, Ajerutiua. A atividade de sustento das famílias era a pesca, somente pesca. Como é uma ilha, não permitia você ter plantios, a força mesmo era a pesca. Na minha família são cinco irmãos, quatro homens e uma mulher.

Não tinha muita musicalidade envolvida? Não tinha. Lá só tinha um serviço de alto-falante. Não lembro se nesse serviço de alto-falante tocava choro, por exemplo. No rádio, meu pai comprou um rádio, a gente ouvia principalmente a rádio Educadora e a Difusora, que tinham uma potência maior na transmissão, aqueles programas que rodavam música popular brasileira. Quando eu vim embora para São Luís, lá onde eu morava tinha Seu João, acho que ele já até morreu, esse senhor, e nos finais de semana ele botava os discos dele de choro, Jacob [*do Bandolim*], Carlos Poyares.

Aquilo já te chamava a atenção? Que idade você tinha? Já. De 13 pra 14 anos. Me

chamava a atenção, pô, que música é essa?

Com 13 anos de idade o que te trouxe à São Luís? A vontade de querer estudar.

Você veio sozinho, então? Vim sozinho, morar com uma tia. Fui estudante de colégio público, Universidade. Sou bacharel e licenciado em Geografia.

Você chegou a exercer a profissão? Não. Eu fui trabalhar nos Correios e eu não fui para o lado de professor.

A partir de quando e de que estímulo você passou a se envolver com música? A partir da minha adolescência, quando eu fui morar na Vila Bessa e eu conheci esse amigo. Antes, já tinha um grupo de pessoas no Caminho da Boiada, apesar de eu não morar lá, mas conheci as pessoas, no carnaval nós saíamos nos blocos de rua. Depois, no Caminho da Boiada, existia um bloco chamado Turma do Lamê, um dos primeiros blocos organizados, eu participei desse bloco, durante vários anos. Era aquela coisa do samba enredo, nós fazíamos aquela coisa do samba. A música, o que me despertou maior interesse, foi exatamente o samba. Daí, consequentemente, veio o choro, junto.

Você sempre foi percussionista? Que instrumentos você toca? Sempre fui percussionista. Toco pandeiro, na verdade, meu primeiro instrumento percussivo profissional foi um instrumento chamado timba. É um atabaque atravessado na horizontal tocado com uma vassourinha de aço, a mão direita na vassourinha, a mão esquerda no couro. Esse instrumento, eu tive contato com ele quando Roberto Rafa [*cantor e compositor*], que morava também lá na Vila Bessa, essa coisa de ele me conhecer tocando lá na Base do Edilson, com Joacilo, a gente fez amizade, ele sempre participava de festivais de música popular maranhense, e ele me chamava, às vezes, para fazer um zabumba, e eu ia com ele. Depois ele começou a tocar na noite, num barzinho chamado Duas Nações. Do lado da Prefeitura [*o prédio sede da Prefeitura Municipal de São Luís, na Praça Pedro II, Centro*] tem um local agora que é uma coisa de tambor de crioula [*o Centro Cultural Mestre Amaral*], era a Base da Lenoca, e antes era o Bar Duas Nações. Lá tinha uma música ao vivo e Roberto Rafa foi pra lá. Como ele precisava de uma percussão, ele me chamou.

Isso era mais ou menos quando? Década de 1980. Ele viu uma pessoa chamada Biriba, que tocava essa percussão, dessa forma. Biriba viu alguém no [*Hotel*] Quatro Rodas tocando isso [*timba*], um cidadão chamado Paulo Tripa, era paulista, veio com o irmão, Joran Coelho, tocar no Quatro Rodas. Lá em São Paulo essa coisa era muito difundida, essa timba. Ele aprendeu, aí, "Carbrasa, Biriba aprendeu a tocar uma percussão, tu não quer aprender com ele?". Eu disse que precisava do instrumento, a vassourinha, para saber como era a levada. Biriba foi lá em casa, me passou a informação, em meia hora eu já estava tocando, modéstia à parte. Isso foi numa quinta, quando foi na sexta, a gente já foi para o bar, lá pro Duas Nações. Aí começamos a fazer MPB.

Você começou fazendo MPB com Roberto Rafa. E tua inserção nos grupos de choro, deu-se a partir de quando? Com essa coisa de tocar com Joacilo, fui conhecendo outras pessoas, aí já me apresentaram um pandeiro. Só que o pandeiro, na época, não existia pandeiro em São Luís. Existiam uns pandeiros com uma platinela diferente, não era pandeiro como é hoje. As platinelas eram diferentes do que são essas platinelas, hoje côncavas. Fui apresentado a uma pessoa, não lembro o nome, ele me passou a forma de como se toca o pandeiro hoje. A minha namorada, que hoje é minha esposa, foi para o Rio e de lá ela trouxe um pandeiro da Ao Bandolim de Ouro [*famosa loja carioca de instrumentos musicais, reduto de chorões*]. Mas antes, para eu tocar, eu comprei um pandeiro que tinha as platinelas diferentes, e tinha uma pessoa, Joquinha, do 310 [*o Regional 310, famoso grupo de samba e pagode do circuito ludovicense*], ele fazia, não sei de que forma, as platinelas côncavas, e a gente ouvia esse som que se ouve hoje. Também não me passou a forma de como ele fazia, a gente entregava o pandeiro para ele, ele arrumava, e ia. O pandeiro melhor que eu tive, eu ganhei de presente, da Ao Bandolim de Ouro. Aí já comecei a tocar pandeiro, aí chegou Paulo Trabulsi [*cavaquinista,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 22 de dezembro de 2013*], começando a tocar cavaquinho, eu já comecei a conhecer as pessoas, tipo Biné [*do Cavaco*], Zequinha [*do Sax*], os Irmãos Gomes [*o trio se completa com o violonista Bastico,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 22 de junho de 2014*], conheci Agnaldo [*Sete Cordas, violonista sete cordas,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 17 de março de 2013*], conheci mestre Sampaio [*violonista sete cordas*], mestre Serra da Flauta [*Serra de Almeida, flautista,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 3 de março de 2013*], e outros que tocavam, que já morreram, que tocavam choro. Dos que

estão vivos aí, mestre Pitoco, tocava sax, com esses todos eu toquei choro, participei de rodas. Grupos mesmo foi quando fui convidado para compor o Regional Tira-Teima.

Então você chegou a compor o Tira-Teima durante uma época? Sim. Lembro muito bem que era bandolim, Adelino Valente [*bandolinista e pianista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *20 de julho de 2014*], violão era mestre, o mestre dos mestres, que eu considero, Ubiratan Sousa [*multi-instrumentista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *12 de maio de 2013*], Fernando Cafeteira [*violonista*], Vieira [*Antonio Vieira, compositor e percussionista*], na percussão, Hamilton Rayol [*cantor*], que fazia voz, o cavaquinho base era Paulo Trabulsi. Aí depois eu saí. Até hoje o Tira-Teima se mantém, com outra formação. Depois disso eu já conheci Jansen [*o bandolinista César Jansen*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *21 de setembro de 2014*] e outros mais novos do choro, Juca do Cavaco [Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *13 de abril de 2014*], a gente tinha um grupo, a gente sempre saía. Aqui na Rua do Ribeirão existia um barzinho, onde é a secretaria [*pensativo, tenta lembrar*], como é o nome dessa secretaria aqui? [*os repórteres respondem: Fundação Municipal de Cultura*]. Embaixo dessa secretaria tinha um bar chamado Cafofo, lá nós nos reuníamos, eu, Juca, Vadeco [*percussionista*], Natan, todas essas pessoas tocavam choro. Tocam choro! Nós com nossas namoradas, éramos um grupo grande, mais de 10 pessoas. Todo fim de semana ou estávamos no aniversário de alguém, ou no Cabeça Branca, um bar que tinha na Ponta d'Areia. Depois veio o grupo Alma Brasileira, que teve vida curta, muito curta mesmo, depois fui para o Regional Pixinguinha [*o grupo Instrumental Pixinguinha*]. Na época que a Escola de Música [*do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo*] era na Rua Antonio Lobo, esse grupo ensaiou a *Suíte Retratos* [*do maestro gaúcho Radamés Gnattali*], era a peça principal, e outros choros, para compor o repertório do espetáculo, que apresentamos no teatro [*Arthur Azevedo*]. Acho que foi o show de choro, em São Luís, que eu participei, e o melhor que eu já vi, acabamento, arranjos, detalhes. Tanto é que ensaiamos quase oito meses.

Então você é um dos fundadores do Pixinguinha? Sim, fundador do Pixinguinha. Eu, Jansen, Biné, Paulinho [*Santos, flautista*], Solano [*o violonista sete cordas Francisco Solano*, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *26 de maio de 2013*], Domingos [*Santos, violonista sete cordas,* Chorografia do Maranhão, O

Imparcial, *16 de março de 2014*] e Marcelo [*Moreira, violonista*]. Esse era o Regional Pixinguinha.

Quando você aprendeu a tocar já estava praticamente adulto. Ainda estava morando com teus pais? Eles não criaram nenhum problema nessa tua opção pelo batuque? É, eu tinha por volta de 17 anos. Não criaram, até me incentivaram.

Você conciliou os estudos? Estudos, trabalho. Eu já trabalhava na época, era carteiro. Fiz o concurso dos Correios com 18 anos, foi logo meu emprego.

Se você tivesse que definir quem foi o seu principal mestre, quem você apontaria? Percussão? [*pensativo*] Deixa eu pensar. Que me ensinou percussão, assim, eu não tive um professor específico. Eu ia pela coisa da intuição e do interesse de aprender, de ouvir, colocar o ouvido naquilo ali e depois fazer e executar. Logicamente que eu rendo graças a essa pessoa chamada de Biriba, que me ensinou e daí eu fui desenvolvendo. Com essa percussão eu toquei durante muito tempo, com [*os cantores*] Lula Bossa, com J. Nogueira. Nos bares da vida, na noite de São Luís, praticamente com todo mundo, com Betto Pereira [*cantor, compositor e artista plástico*], principalmente com ele. O primeiro local em que tocamos foi um bar chamado Cabeça de Peixe, na Camboa, começamos lá, eu e Betto, violão e timba. Depois fomos incorporando outras pessoas ao grupo, Zezé da Flauta [*Zezé Alves, flautista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *9 de junho de 2013*], Jeca de percussão e Mauro Travincas de contrabaixo. Eu lembro muito bem que a gente fez até uma bandinha chamada Amor de Canela. Nós ensaiávamos essa banda lá na casa de Betto, a gente passava o repertório para tocar no Cabeça de Peixe. Depois fomos tocar no Bar Ruínas, na avenida Beira Mar, subindo a Rua do Egito. Era Ruínas por que lá eram só pedras, sem reboco. Tocamos em outros locais. A noite de São Luís acontecia ali na [*avenida*] Castelo Branco. Eu, Betto Pereira e Zezé fomos tocar na inauguração de um bar, chegou um cidadão e ele simplesmente pegou o extintor de incêndio, bêbado, abriu, aquele pó químico e sujou todo mundo. Era o bar Trem das Onze. Depois esse barzinho acabou, mas não em função deste episódio, mas aconteceu isso [*Carbrasa batuca o pandeiro posando para fotos*].

Você já viveu de música? Ou a música sempre foi uma atividade

complementar? A música para mim sempre foi uma atividade complementar, nunca sobrevivi de música. Já recebi cachês, que complementam a minha renda familiar. Eu continuo tocando, não com a mesma intensidade que era na época. Hoje eu participo de um grupo de choro chamado Três no Choro, eu, João Eudes e Neto, a gente toca todo sábado na Caves du Vin. São três Joões. Como Neto viajou, acho que foi defender a dissertação dele lá em Minas, aí nesse mês agora, quem vai tocar lá é Robertinho Chinês [*bandolinista e cavaquinista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial*, 28 de abril de 2013*].

Além de grupos como o Tira-Teima, Instrumental Pixinguinha, Alma Brasileira e Três no Choro você também já participou de grupos de samba. Quais foram? De grupo profissional eu participei do Arco Samba. Por que Arco Samba? Arco era nossa associação dos Correios, uma associação recreativa. A associação na época comprou os instrumentos pra gente, éramos eu, Jansen, Raimundo Luiz [*bandolinista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial*, 15 de setembro de 2013*], Josebel, que saiu dos Correios, Bento, que era funcionário dos Correios, mas morreu, Djalma, que tocava ganzá. Foi feito pra gente fazer uma coisa informal na associação, a gente se reunia para tomar cerveja, as pessoas foram conhecendo e chamando a gente para tocar, nas casas de São Luís. E teve também o Espinha de Bacalhau, eu, Vadeco, Chico Chinês [*percussionista*], Benivaldo [*percussionista*], o violão sempre quem tocava era Costa Neto, era considerado no violão. Às vezes ele não ia, chamavam João Eudes, Luiz Jr. [*violonista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial*, 4 de agosto de 2013*] Se bem que Luiz Jr. quando foi, eu já tinha saído. Dos novos eu já tive contatos, amizades com todo mundo, Robertinho, Wendell [*Cosme, bandolinista e cavaquinista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial*, 24 de novembro de 2013*], mais recentemente Rafael Guterres [*cavaquinista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial*, 18 de maio de 2014*], ele organiza grupos para tocar em eventos, me chama para tocar.

Hoje você está só no Três no Choro? O Espinha de Bacalhau acabou? É. Do Espinha de Bacalhau eu saí. Atualmente eu só integro o Três no Choro.

Além de percussionista você desenvolve outras habilidades na música? Não. Só toco percussão. Qualquer dos instrumentos populares brasileiros, os instrumentos de samba todos.

Você já participou de gravações de discos? Lembra alguns? Já. [*pensativo*]. Não sei se esse disco já está pronto, mas do grupo Café com Leite e Pão, um grupo de samba que é Neto, Quirino [*percussionista*]. Gravei no primeiro disco de Rosa Reis, com o Pixinguinha, ela gravou *Estrela*, de Joãozinho Ribeiro, o grupo participou. Disco de carnaval, eu fiz um ano toda a parte de percussão.

E shows? Que artistas você acompanhou além de Roberto Rafa? Betto, Lula Bossa, passei seis anos tocando com ele. Desses que hoje são famosos praticamente todos. Com Lula Bossa foi aí que me apurou mais o ouvido para a questão da bossa nova. Nós fomos também colegas de colégio. De figuras nacionais participei de shows de Dona Ivone Lara e Diogo Nogueira. Fiz participação tocando também com J. Nogueira, hoje ele mora em Londrina, grande voz. Eu participei também de um grupo que não tinha nome, era eu, Paulo Trabulsi, Serra e Sadi [*Ericeira, violonista*], irmão de Paulo.

Para você o que significa o choro, qual a importância dessa música para você? Em termos de música brasileira, instrumental, é a principal música para mim. É a música que eu mais gosto de tocar. Ela exige muito.

Você se considera um chorão? Eu me considero. Pela experiência que eu tenho, pelo tempo vivido tocando choro, a coisa formal, a informalidade, as rodas de choro. Só por isso aí eu já me considero um chorão.

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram E-mail Imprimir Post

Carregando...

05/06/2015 / entrevista, fotografia, jornalismo, maranhão, música / alma brasileira, betto pereira, carbrasa, chorinho, choro, chorografia do maranhão, entrevista, fonte do ribeirão, instrumental pixinguinha, maranhão, música, mpb, o imparcial, percussão, regional tira-teima, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, roberto rafa, rosa reis, são luís, três no choro / 4 comentários

Chorografia do Maranhão: Danuzio Lima

[O Imparcial, *5 de outubro de 2014*]

***Filho de Carlos e Zelinda Lima, Danuzio Lima, flautista maranhense radicado em Miami, é o 41º. entrevistado da série* Chorografia do Maranhão**

TEXTO: RICARTE ALMEIDA SANTOS E ZEMA RIBEIRO
FOTOS: RIVANIO ALMEIDA SANTOS

Foto: Rivanio Almeida Santos

Danuzio Lima é filho dos folcloristas Carlos de Lima e Zelinda Lima. Ainda cedo enveredou pelas artes, tendo passado, ainda criança, pelo teatro e pelo rádio, antes de dedicar-se à música. "Eu comecei tarde, só fui ter minha primeira flauta aos 29 anos", revela, modesto.

Doutor em Desenvolvimento Urbano formado em Paris Carlos Danuzio de Castro e Lima nasceu em São Luís do Maranhão em 22 de maio de 1953. Está radicado nos Estados Unidos há 28 anos. Thiago Lima, filho do primeiro casamento, é formado em Cinema. Hoje Danuzio é casado com a gaúcha Ana Freire e integra o Clube do Choro de Miami, grupo que na terra do Tio Sam dedica-se ao mais brasileiro dos gêneros musicais.

O flautista concedeu entrevista à *Chorografia do Maranhão*, a 41ª. da série, no vasto terraço da casa de sua mãe, onde se hospedou na mais recente passagem pelo Maranhão. Para lá dirigiram-se os chororrepórteres, em sua companhia, após ele ter sido entrevistado ao vivo e tocado algumas peças no dominical *Chorinhos e Chorões*, apresentado por Ricarte Almeida Santos na Rádio Universidade FM (106,9MHz).

Na ocasião, na emissora, Danuzio estava acompanhado de parte do Regional Tira-Teima, com quem havia tocado na sexta-feira anterior: Francisco Solano [*violonista sete cordas,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *26 de maio de 2013*], Léo Capiba [*cantor e percussionista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *27 de abril de 2014*] e Zé Carlos [*percussionista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *10 de novembro de 2013*].

Foto: Rivanio Almeida Santos

Você é filho de dois dos maiores folcloristas do Maranhão. Qual a influência deles nessa tua veia artística, nesse caminho musical? Eu diria que 99%, por que eu muito criança, ainda, fiz teatro com meu pai. Ele e minha mãe foram dos fundadores do Tema, o Teatro Experimental do Maranhão. Eu quando criança fiz peça de Gianfrancesco Guarnieri, Gimba. Eu era o Tico, filho do malandro do morro que queria ser ele, uma peça muito bonita. Fiz outras peças. Fiz, quando a televisão Difusora se instalou aqui, meu pai e minha mãe trabalhavam lá, naquela época, Parafuso, grande Parafuso!, sonoplasta. Eu fiz um seriado lá, era um programa para crianças. Fiz rádio, lia com Regina Telles, lia histórias no rádio. Tudo foi uma influência muito grande. Minha mãe sempre gostou muito de cultura popular, bumba meu boi, casa de mina, tambor de crioula, tudo isso sempre foi muito presente na minha vida, num tempo em que não era uma coisa muito bem vista. Inclusive amigos do meu pai no Banco do Brasil diziam, "rapaz, você anda com esse povo de teatro?" [*risos*], não era uma coisa muito boa.

Então antes de você se dedicar à música você teve uma passagem por outras linguagens artísticas. Sim, eu fui me dedicar à música, eu comecei a tocar com 29 anos. Foi a primeira vez que eu comprei uma flauta para mim. A admiração pela música, pela arte, pelo teatro, pelo cinema, literatura, é muito mais antiga. Eu tocar música veio muito mais tarde.

Como era o ambiente musical em sua casa? O que vocês ouviam? Você tinha vivência com grupos musicais? Não, eu não tinha vivência. Mas meu pai, eu me lembro dos LPs que tinha lá em casa, eu ouvia até furar. Eu lembro, por exemplo, é uma mostra do que eles ouviam. Meu pai gostava muito de música, ouvia muito bolero, esse tipo de coisa. Mas eu me lembro, por exemplo, minha primeira influência de música, de eu sentar e ouvir um LP: Chico Buarque. Eu ouvi tudo de Chico Buarque. Tinha um disco americano, chamava The Platters, cantavam *Only you*, acho que era o único disco estrangeiro que a gente tinha, talvez tivesse Edith Piaf, eu não lembro agora. Tinha um disco de Geraldo Vandré, eu achava muito bonito também, Caetano Veloso, ele cantava umas coisas que eu nunca mais ouvi: "é de manhã, é de madrugada, é de manhã", eu nunca mais ouvi. Essas foram mais ou menos as minhas primeiras influências musicais.

Na tua casa não se ouvia choro, por exemplo? Não tinha discos de choro? Quando é que essa música começa a fazer parte de teu imaginário? [*Pensativo*] O choro... Na casa da minha vó tinha uma coleção que se perdeu, daqueles discos antigos, que vinham dentro de uns álbuns que se fechavam, tinha Ivon Cury, tinha milhares de coisas, Ângela Maria, e tinha também o choro. Tinha essas coisas mais conhecidas, *Tico-tico* [no fubá*, de Zequinha de Abreu*], *Brasileirinho* [*de Waldir Azevedo*], muita valsa, eu me lembro de *Branca* [*de Zequinha de Abreu*], como é o nome do outro? Uma porção de valsas. O choro começou mais por esse lado aí. Era na verdade minha introdução à música instrumental. Essa música instrumental brasileira eu ouvi antes de sinfonia, naquela época pra mim não existia. Música instrumental eu ouvi nesses discos grossos e pequenos da casa da minha vó.

Teatro, música, cultura popular. E rádio? Vocês ouviam rádio em casa? Eu fiz rádio! Eu fiz esse programa de rádio, contava histórias, eu, Regina Telles. Eu não lembro direito quais eram as histórias, mas eram diálogos que a gente lia.

Sua casa sempre foi muito frequentada por artistas, não é? Sempre foi. E também o pessoal que vinha de fora, para fazer cinema, por exemplo, *A faca e o rio*, passavam lá por casa, mamãe dizia onde eram os lugares mais interessantes para filmar, as pessoas que deviam falar. Queriam um pote de barro, "ah, é aqui". Ela era meio contrarregra. Na verdade, meu irmão Álvaro acabou sendo contrarregra de um desses filmes, não lembro qual foi. *A faca e o*

rio, ou *Uirá, um índio a caminho de Deus*. Eles [*seus pais*] apareceram em vários filmes desses, andando, assim como personagens.

Quem dessas figuras importantes te marcou? De contato eu vou falar da pessoa que toca meu coração. Pra mim é o meu poeta [*Luiz Algusto*] Cassas. Eu adoro tudo o que Cassas escreve. É de um humor, uma leveza, um retrato. Uma coisa que era sempre importante em meu pai, você não pode falar Carlos Lima sem falar em São Luís do Maranhão. Quando meu irmão morreu nós vivemos no Rio, fomos para Brasília, fechamos a casa. Quando voltamos, as lembranças todas voltaram. Ele nunca se sentiu bem, em casa, sem ser em São Luís do Maranhão. Tudo o que ele escreveu é São Luís do Maranhão, a música, a literatura, novela se passa em São Luís do Maranhão, a cidade. Cassas para mim é isso. Ele traz essa cidade que está longe de mim, não só fisicamente, mas também longe no tempo.

E a tua relação com teu pai, como era? Outro dia alguém me perguntou. Meu pai e minha mãe eram duas pessoas completamente diferentes. Minha mãe era uma pessoa que sempre estava um pouco na frente do tempo dela, usava calça comprida no tempo que não se usava, mulher que trabalhou o tempo inteiro. Nossa casa nunca foi aquele ambiente familiar, fechado. A nossa casa sempre foi a extensão da rua, sempre entrando e saindo gente. Até hoje é assim. Isso em função da minha mãe. Meu pai, que todo mundo acha que é um cara mais aberto, fala muito, contava história, é um cara muito mais fechado. Não tinha muito contato físico com a gente, vinha de uma família muito rígida. Até quando ele entrou na Academia Maranhense de Letras, foi uma coisa que me marcou profundamente, quando ele disse "quisera minha mãe estar aqui". Ele estava acertando uma conta antiga: cheguei. A pressão era muito grande na família dele. Ele era muito mais tímido, muito medroso, nesse sentido. Zelinda sempre foi de meter os peitos e vamos lá. Ele era mais retraído, mais tímido. Gostava de gente, gente alegre, mas pouca gente. Ela sempre teve as ideias, vamos fazer isso, vamos fazer aquilo, vamos visitar isso. Na verdade ele escreveu sobre cultura popular por que ela, quando foi para o interior, para Codó, quando foi transferido pelo Banco do Brasil, ela se interessou, não estava fazendo nada, era a esposa de um bancário, se interessou para ver o que o pessoal fazia, em termos de artesanato. Aí ele começou a acompanhá-la e a gravar as coisas, ele escrevia bem, ela empurrou ele. Era uma coisa intuitiva,

desde criança, filha de espanhol, neta de índia, tinha que sair para a rua, ver o que era.

Você falou que só foi se dedicar à música com quase 30 anos. Você tem outra profissão? Eu sou engenheiro civil, formado aqui em São Luís do Maranhão. Daqui eu saí, fui para a França, trabalhei nos Correios, fui diretor de engenharia dos Correios e Telégrafos daqui do Maranhão por pouco tempo. Aí ganhei uma bolsa do Rotary Internacional, fui para a França. Era pra ficar um ano, fiquei mais, voltei, pedi uma bolsa para o CNPq, fui para a França, fiz um curso de mestrado e doutorado em Planejamento Urbano, lá em Paris. Já no último ano eu entendi que um doutorado não era uma coisa que assim, entendeu? Eu não ia ser professor, pelo menos não professor de urbanismo, engenharia, então eu andava, Paris eu ia sempre num café que tinha lá e tinha um argentino que tocava bossa nova. Era um duo, violão e flauta. Eu achava muito bonito. Depois de um certo tempo, eu ia toda semana vê-lo tocar, ficou amigo, um dia eu falei pra ele: "eu gostaria de tocar, é bonito flauta". Ele falou: "e por que não aprende?". E eu disse que eu achava que estava muito velho para aprender a tocar. Aí ele me disse: "depende. Você quer ser o quê? Concertista? Se for, realmente está velho". "Eu quero chegar em casa, ficar sozinho, tocar um pouquinho". Aí ele me ajudou a comprar uma flauta, que foi o que me salvou dessa depressão pós-doutoral [*risos*]. Herdei um pouco de meu pai, isso, essa coisa muito inquisitiva, de querer saber mais, aprender mais, não bastou, até hoje estou aí caçando alguma coisa na música. Não me considero músico. Eu me considero muito mais um amante e incentivador do choro. Da música brasileira em geral, mas principalmente do choro. Eu tenho um prazer muito grande em ouvir as pessoas que tocam. Sou mesmo um entusiasta da música. Toco por que, sei lá, sou teimoso, tento fazer uma coisa que talvez não devesse fazer.

A partir de quando o choro passou a ganhar essa tua preocupação e predileção? Quando eu voltei de Paris, voltei para o Rio de Janeiro, fiquei no Rio de Janeiro, trabalhei no Patrimônio Histórico durante dois anos. Eu fui num encontro que depois eu fui saber que foi um encontro histórico. Teve uma oficina de choro no Rio de Janeiro, na Unirio.

Nos anos 1980 ou 90? Entre 82 e 84, eu diria. Teve um grande encontro, workshops, distribuíram umas partituras. Fiquei treinando em casa, nunca

havia tido a oportunidade de tocar choro com ninguém. Depois eu fui saber que essa reunião foi o que deu o início, era um experimento para ver qual o interesse no choro. Depois, dali saiu a ideia de formar a Escola Portátil. Era o pessoal que estava lá, Luciana [*Rabello, cavaquinista*]. Eu não conhecia ninguém, não conhecia Luciana, não sei se Raphael [*Rabello, violonista sete cordas, irmão de Luciana*] estava lá, depois eu li isso em algum lugar e lembrei: "eu estive nessa reunião" [*risos*]. O Tira-Teima é muito importante para mim. Quando eu vim à São Luís eu conheci o Paulo [*Trabulsi, cavaquinista,* Chorografia do Maranhão*,* O Imparcial*, 22 de dezembro de 2013*], fiquei encantado com o cavaquinho. Convidei-o a vir aqui em casa, ele veio, depois veio com Solano, com o pessoal do Tira-Teima. Eu tocava um pouquinho de bossa nova, eles tocavam choro. A partir daí ele começou a me incentivar. Eu fui para os Estados Unidos, morei em Chicago, trabalhei na prefeitura de Chicago durante oito anos, sempre ouvindo choro, ouvindo música, tentando tirar alguma coisinha. Quando eu mudei para Miami, existia um grupo lá chamado Aquarela, e o flautista vinha embora para o Brasil, tinha terminado o curso de flauta dele na Universidade de Miami. O pessoal do choro me convidou para tocar, eu nunca tinha tocado, fui tirando de ouvido, toda semana tinha uma roda, eu ia, fui tirando o repertório, fui tirando as partituras, aí foi realmente que eu comecei a tocar mais, a me interessar mais, pesquisar, ler tudo sobre choro, entender que é um movimento muito maior, que é um movimento de afirmação nacional, de transformação da música europeia para a música brasileira, até se transformar na voz nacional. Da mesma maneira que foi o movimento nos Estados Unidos com o ragtime, em Cuba com o danzón, o mesmo processo, o processo de afirmação nacional.

Esse processo todo de aprendizado foi de forma autodidata? Ou teve alguém que desempenhou um papel importante? Não, foi, eu nunca tomei aula, nunca estudei assim, com uma pessoa. Agora tem até um cara que toca na sinfônica em Miami, eu estou tendo umas aulas com ele, tocando uns duetos. No Rio de Janeiro, por exemplo, eu tive aula com David Ganc [*flautista*], ele tem um duo com Mário Sève [*saxofonista e clarinetista*]. Sabe como é: eu trabalho, esposa, filhos nascendo.

A flauta entrou como um hobby, um escape para o que você chamou de depressão pós-doutorado. Ela continua cumprindo esse papel, já que você não

teve uma atuação, digamos, profissional, na música. Você nunca viveu de música? Não é bem um escape, era um amor muito grande pela música. Eu estava programado para fazer um doutorado e seguir essa carreira, tive um pouco uma desilusão. Passou a ser importante eu vivenciar [*a música*], não só ouvir, mas vivenciar isso. Hoje em dia a minha frustração é exatamente essa, até agora eu não pude me dedicar a isso, é uma frustração muito grande. Eu acabo de me aposentar e agora quando eu voltar eu espero me dedicar um pouquinho mais.

Agora aposentado há a perspectiva de voltar para o Brasil? Há a perspectiva de estudar música. Voltar para o Brasil, não sei. A minha esposa está trabalhando ainda e eu adoro o Brasil, mas eu acho o momento muito complicado. Não só politicamente, mas tudo me choca um pouco. Não é aquela de "voltei americanizado", não. Me choca um pouco o desrespeito pelas pessoas, isso é uma coisa que realmente me deixa muito triste. Acho que piorou bastante. Eu lembro no tempo de meu pai, meu tempo de criança, as praças floridas, sem lixo no chão, sem balbúrdia. Não é só no Brasil, é um negócio mundial, a falta de respeito, a falta de consideração. Achei isso numa cidade aqui no Brasil: em Gramado, as pessoas dão bom dia, param para as outras atravessarem na rua. Eu se voltasse para o Brasil teria que arrumar um lugar onde eu não me contrarie muito.

No Brasil os cachês em geral são muito pequenos. Como é isso nos Estados Unidos? Nos Estados Unidos também. Em Nova Iorque, que a concorrência é muito grande, tem gente que toca de graça, se toca por pouco. Em bares, boêmia, esse tipo de coisa. Falando de músico sem um nome, e tal. Em festas particulares o cachê é bem maior. O que é positivo nos Estados Unidos é que tudo, não só na música, é uma escada, você vai subindo, vai subindo, não tem vão. O vão depende de você, se você desliza. Você vai montando os degraus, criando seu nome, você chega lá. O Paulo Moura, que eu encontrei no Rio de Janeiro, me disse que a diferença daqui pros Estados Unidos é que lá o cara passa e diz, "olha, esse cara aí já matou um leão; aqui no Brasil tem que matar um leão todo dia", quer dizer, amanhã não interessa se você é Paulo Moura, se você já tocou com quem, é uma coisa meio chata.

Além de instrumentista você desenvolve outras habilidades na música?

Compõe, arranja? Não, eu devo ter uma musiquinha, mas não, não tenho capacidade para isso.

Você gravou um disco. Fale um pouco dele. *Ave rara*, tem uma foto da pomba do divino na capa. Esse cd não era uma coisa para vender, nem nada. Eu tinha vontade de fazer, nós fizemos em um dia, um violão, Claudio Spielvan, que é um músico profissional maravilhoso, que era o dono do estúdio, eu e o Felipe, que faz a percussão. Nós gravamos, eu tinha muita vontade de gravar duas músicas de meu pai, gravei *Ave rara* de Edu Lobo, *Carolina* de Chico Buarque, gravei *Doce de coco* [*de Jacob do Bandolim*] tipo bossa nova, não em choro por que não tinha regional, e tinha um choro também do Evandro [*do Bandolim*], *Elegante*, que nós gravamos. Era uma coisa para dar para os amigos, onde eu tocasse eu pudesse dar para as pessoas para tocar em outros lugares. É uma

coisa muito cara, hoje em dia cd é muito difícil de fazer. Tá todo mundo fazendo uma música e botando na internet, ninguém está mais fazendo cd inteiro. Eu ainda compro. Eu não vou comprar uma faixa do Zé da Velha, quero o cd inteiro, quero ver a capa [*risos*].

De que grupos musicais você participou e participa hoje? Em Chicago eu participei de coisas de jazz, me chamavam para tocar, tinha duo, tinha um grupo que o nome era Rio Thing. Era um trocadilho com *real*, que é real. Tinha muita gente tocando bossa nova como rumba [*risos*] e eu botei esse nome bem pretensioso. Fiz muitos duetos com violão. Praticamente isso. Depois esse grupo. Em Miami tinha um triozinho que tocava bossa nova, botava uns choros no meio. Depois comecei a tocar choro, fiquei no Aquarela. Eu tenho viajado, não tenho tocado muito. O que me fascina não é tocar em público, o que me fascina é a roda de choro. Isso para mim é o meu objetivo. É um pouco o espírito do Six [*o advogado e cavaquinista Francisco de Assis Carvalho da Silva*], que nunca tocou em público [*risos*], de sentar na roda, tocar uma música, ouvir o outro tocando, esse é meu fascínio. O começo são os saraus na casa dos ricos, mas essa roda é a escola do choro, onde você aprende, erra, vê quem tá tocando o quê.

O que significa essa música, o choro? Significa tudo. Em primeiro lugar, só falando da música, eu acho uma música sem defeito. Minha opinião pessoal, e depois, de novo, quem sou eu para falar sobre música? Jazz, gosto muito, vi e ouvi todo mundo, de Miles Davis... depois todo mundo querendo improvisar, eu perdi um pouco o interesse. A música clássica eu acho que você tem que se dedicar mais ainda para entender, tem a história da coisa, para você realmente usufruir, é uma coisa mais difícil, mais complicada, não que o choro não seja. Eu acho o choro uma música perfeita, existem vários gêneros dentro do choro, pegadas diferentes, um toca de uma maneira, outro de outra, a formação, os instrumentos, a harmonia, é uma música perfeita. Fora isso, a importância da música. É nossa cultura, é quem eu sou. Você não pode negar isso. Às vezes as pessoas acham que eu sou meio radical por que eu não ouço outras coisas. Eu ouço, mas eu não tenho tempo para ouvir tudo [*risos*].

Você acha que o choro tem sido mais valorizado nos Estados Unidos de uns tempos para cá? Eu não sei. Entre os brasileiros que moram lá e os americanos,

não há a menor dúvida que os americanos sentam, ouvem, vêm depois e perguntam: "que música é essa?". Os brasileiros que moram lá, a maioria não está muito interessada. O choro nos Estados Unidos, do tempo que eu estou lá, não há a menor dúvida. Esse ano passaram por lá 20, 30 músicos brasileiros, passou o Choro das Três, Alessandro Penezzi [*violonista*], Teco Cardoso [*flautista e saxofonista*], Hamilton de Holanda [*bandolinista*], Alexandre Ribeiro [*clarinetista*], Pablo Fagundes [*gaitista*], Dudu Maia [*bandolinista*], Duo Brasileiro, com Douglas Lora [*violonista*], Rogério Caetano [*violonista sete cordas*]. [*O choro*] está ganhando um espaço muito grande, de costa a costa, concerto de choro, todo dia você vê, tem um. Vocês me perguntaram nos Estados Unidos, mas no mundo inteiro. Existe o Clube do Choro de Londres, Toulouse, Bordeaux, Paris, Amsterdã. No Japão, todo ano, o Época de Ouro vai, tem um grande festival de choro em Osaka. Eu participei de um festival de choro da Escola Portátil em São Paulo, São Pedro da Aldeia, tinha gente de todo mundo.

Você se considera chorão? Não. Absolutamente. Não. Eu não me considero nem músico de choro. Eu me considero um amante de choro. Vou dar um exemplo, dá para entender melhor o que eu quero dizer. Quando eu estive em São Paulo eu sentei do lado do Proveta [*Nailor Proveta Azevedo, clarinetista e saxofonista*], onde ele ia eu ia atrás, às vezes a mesa já estava ocupada. Num dia eu cheguei cedo, fiquei com meu prato pra me servir o almoço, onde ele sentasse eu ia atrás, sem ele saber. Eu fui. Sentei, ri, "oi, tudo bom?", "tudo bom". Aí eu perguntei, "queria fazer uma pergunta, posso?", "pode, tudo bem". E eu: "mestre Proveta, e esse negócio de improvisação no choro, como é que é? Eu tocava um pouquinho de bossa nova e conseguia ludibriar o público, as notas saíam bonitinhas, parecia um negócio arrumadinho", eu já tinha lido acordes, escalas, harmonias. Eu pensava que ele ia me dar um método. Ele olhou pra mim e disse "quantos choros você sabe decorados?". "Olha, agora eu tou quase chegando em 40". Aí ele disse: "no dia que tu souber 250 tu vai improvisar". Chorão é esse cara. Chorão é Serra [*de Almeida, flautista,* Chorografia do Maranhão, O Imparcial, *3 de março de 2013*], que você canta ele toca 300 mil choros, Proveta, esse pessoal é chorão.

espalhaê!:

Carregando...

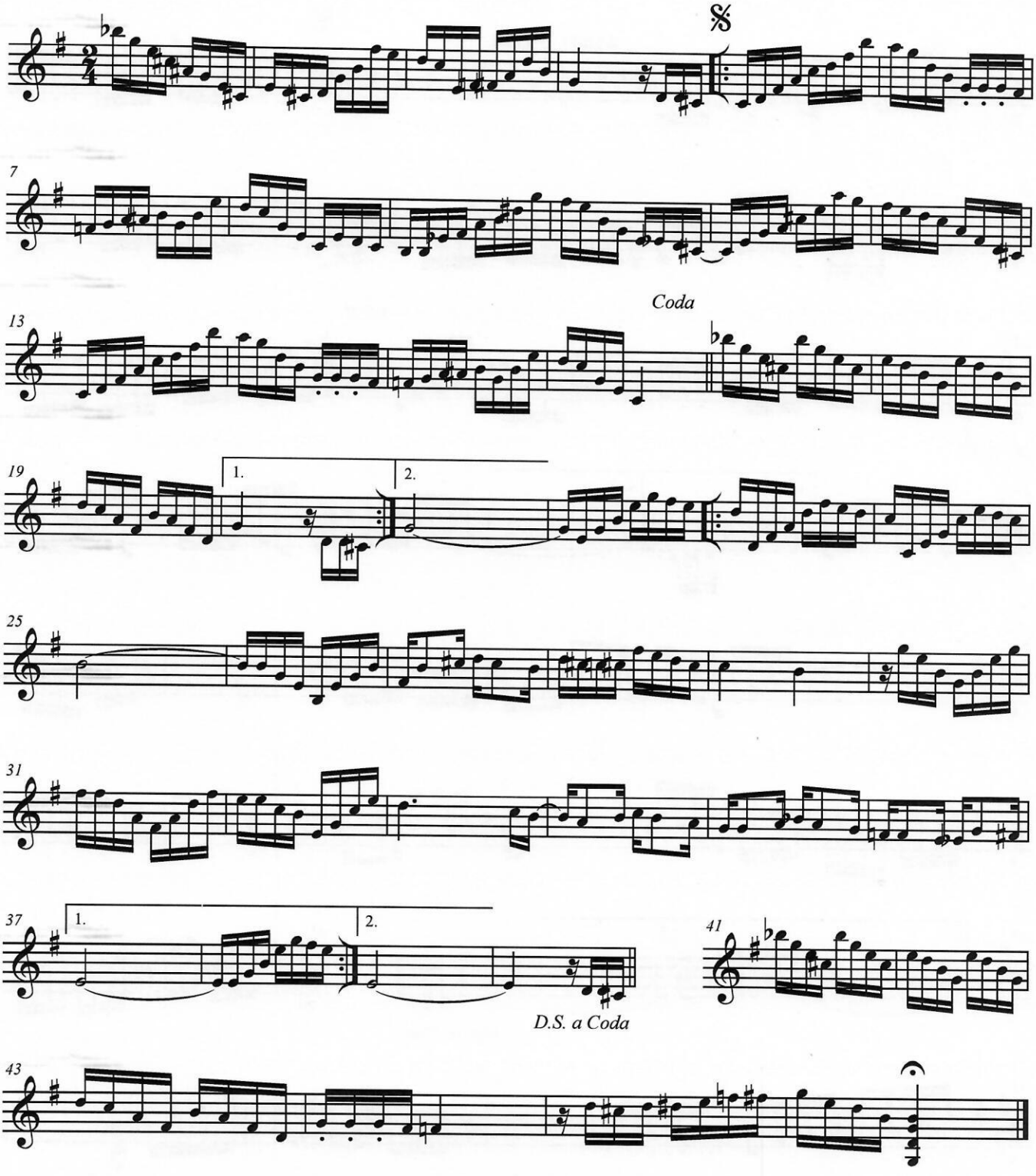
29/05/2015 / entrevista, fotografia, jornalismo, maranhão, música / ave rara, carlos de lima, chorinho, choro, chorografia do maranhão, clube do choro de miami, danuzio lima, disco, entrevista, estados unidos, flauta, França, jazz, música, o imparcial, regional tira-teima, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, zelinda lima / 3 comentários

PUBLICAÇÕES MAIS ANTIGAS

Homem de vícios antigos /

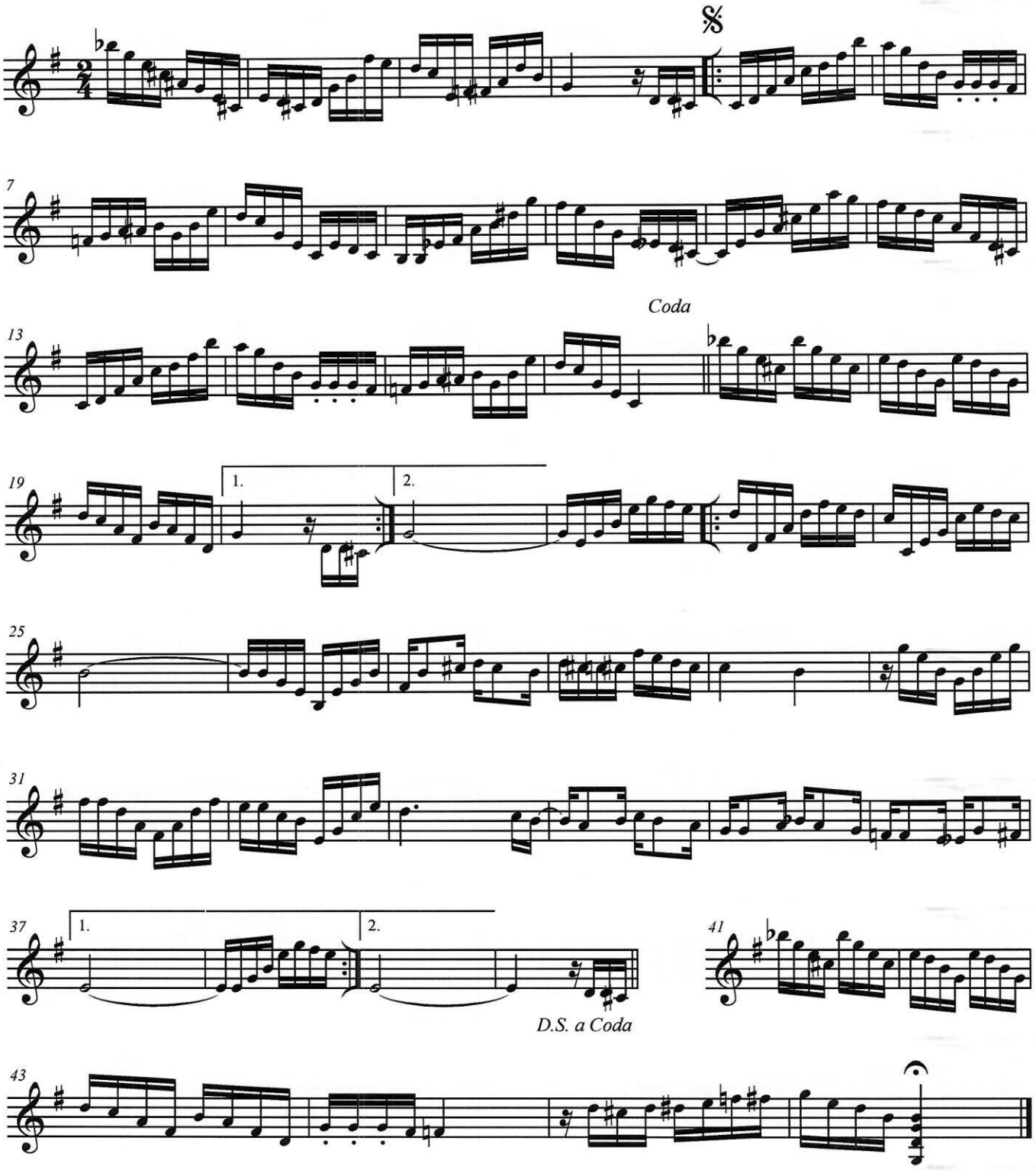
VIAJANDO PARA CARAJÁS

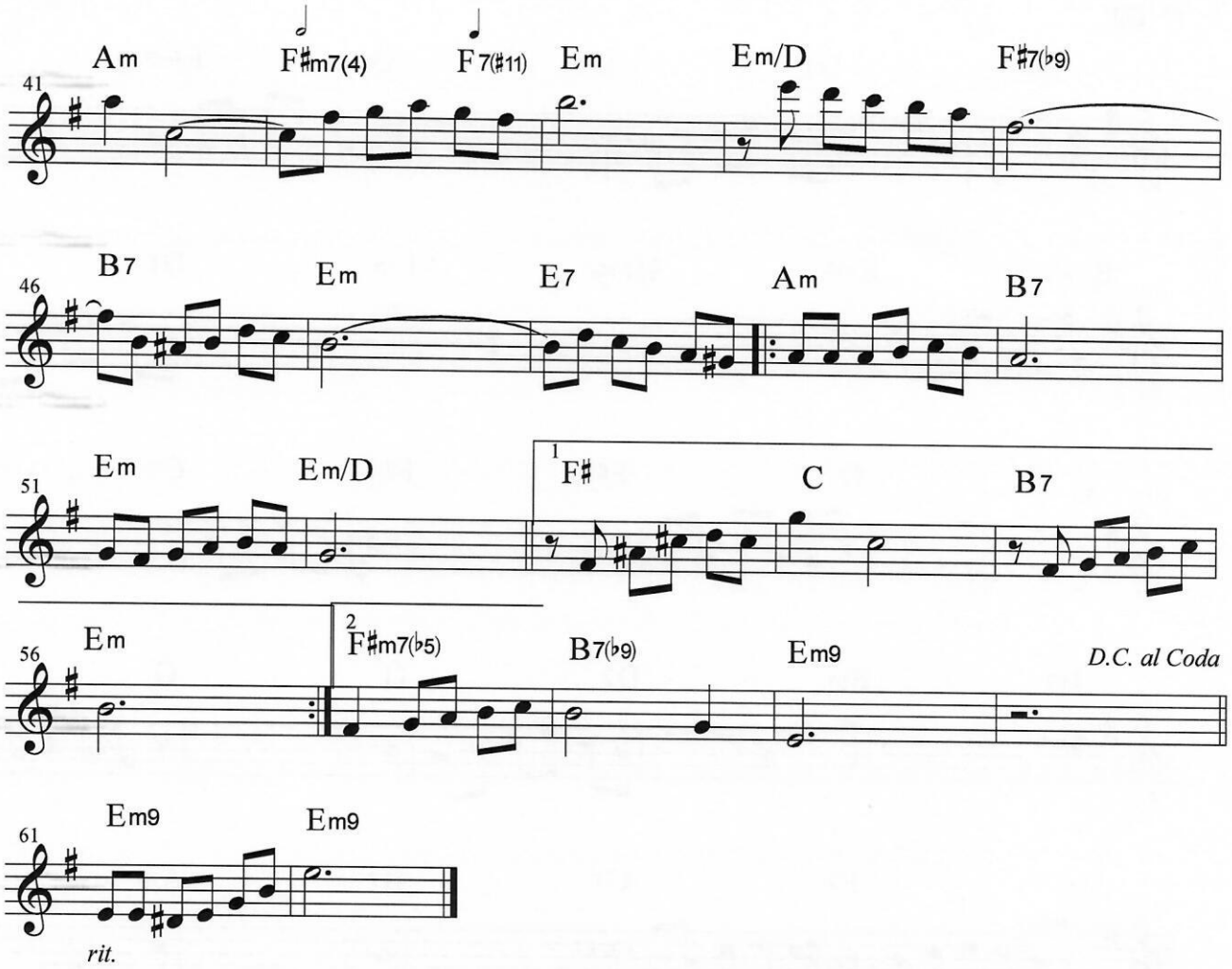
Z Hemet rio



VIAJANDO PARA CARAJÁS

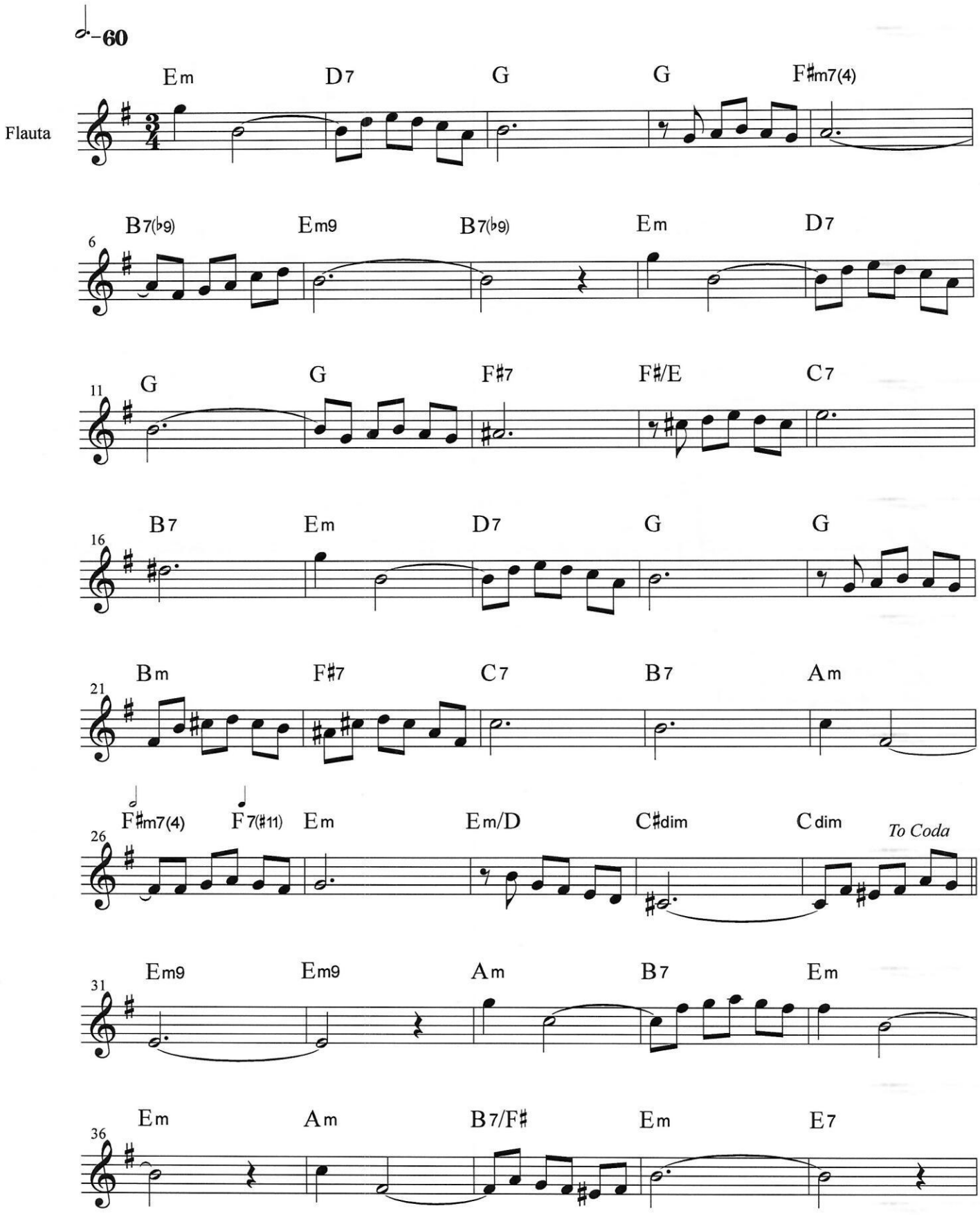
Z Hemet rio



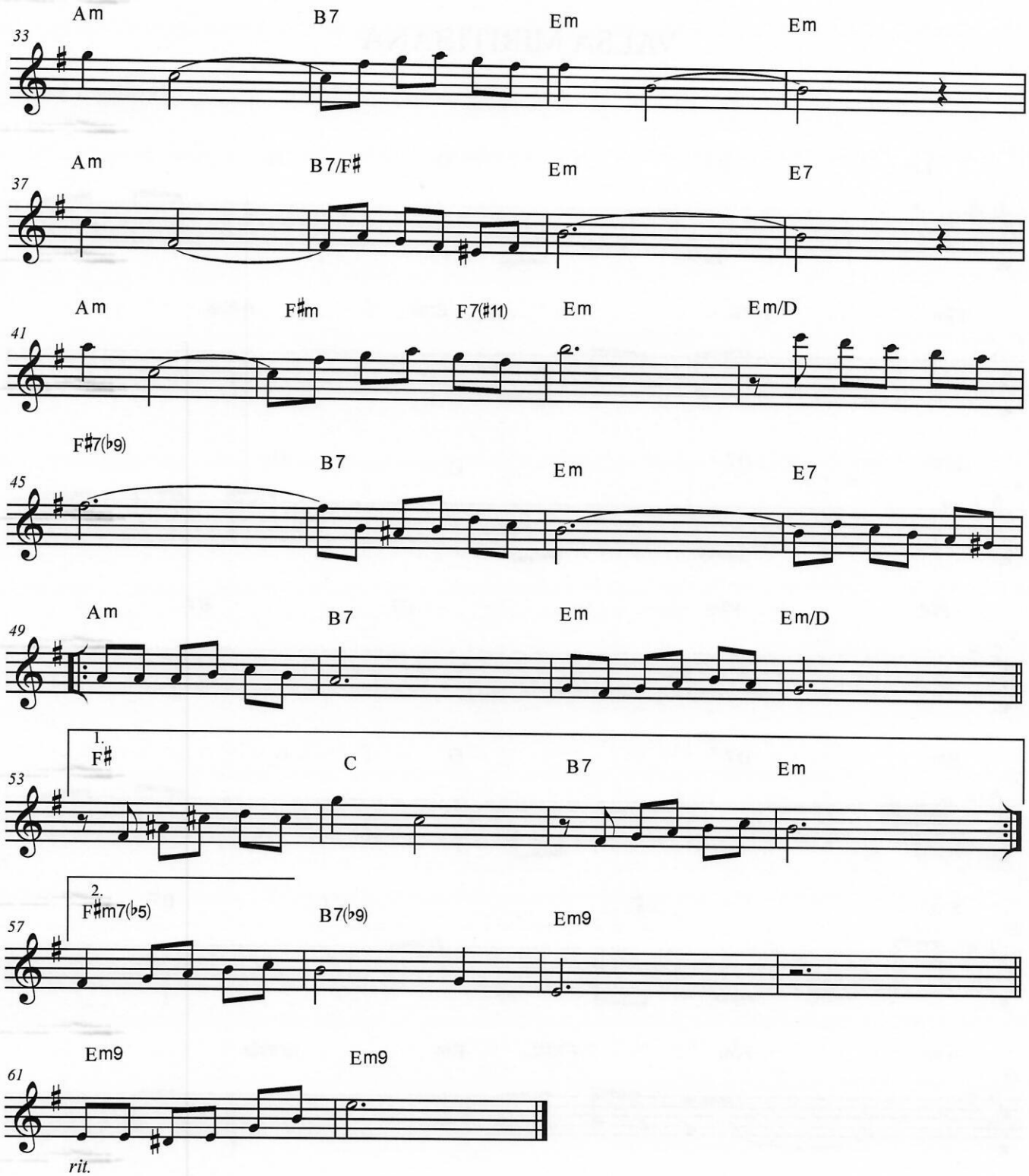

41
Am
F♯m7(4)
F7(♯11)
Em
Em/D
F♯7(♭9)
46
B7
Em
E7
Am
B7
51
Em
Em/D
1
F♯
C
B7
56
Em
2
F♯m7(♭5)
B7(♭9)
Em9
D.C. al Coda
61
Em9
Em9
rit.

VALSA MIRITIBANA

DOMINGOS SANTOS

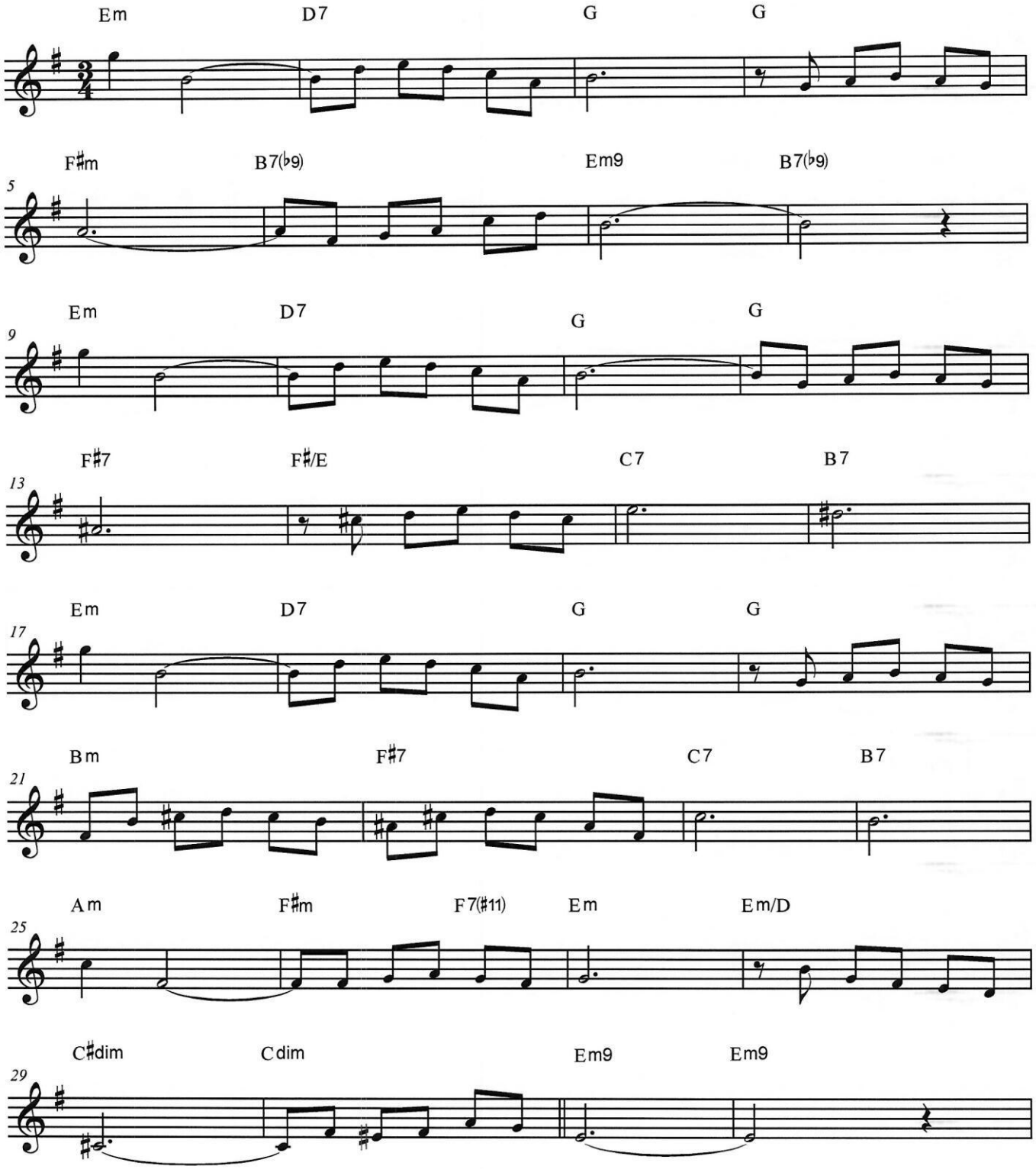


VALSA MIRITIBANA

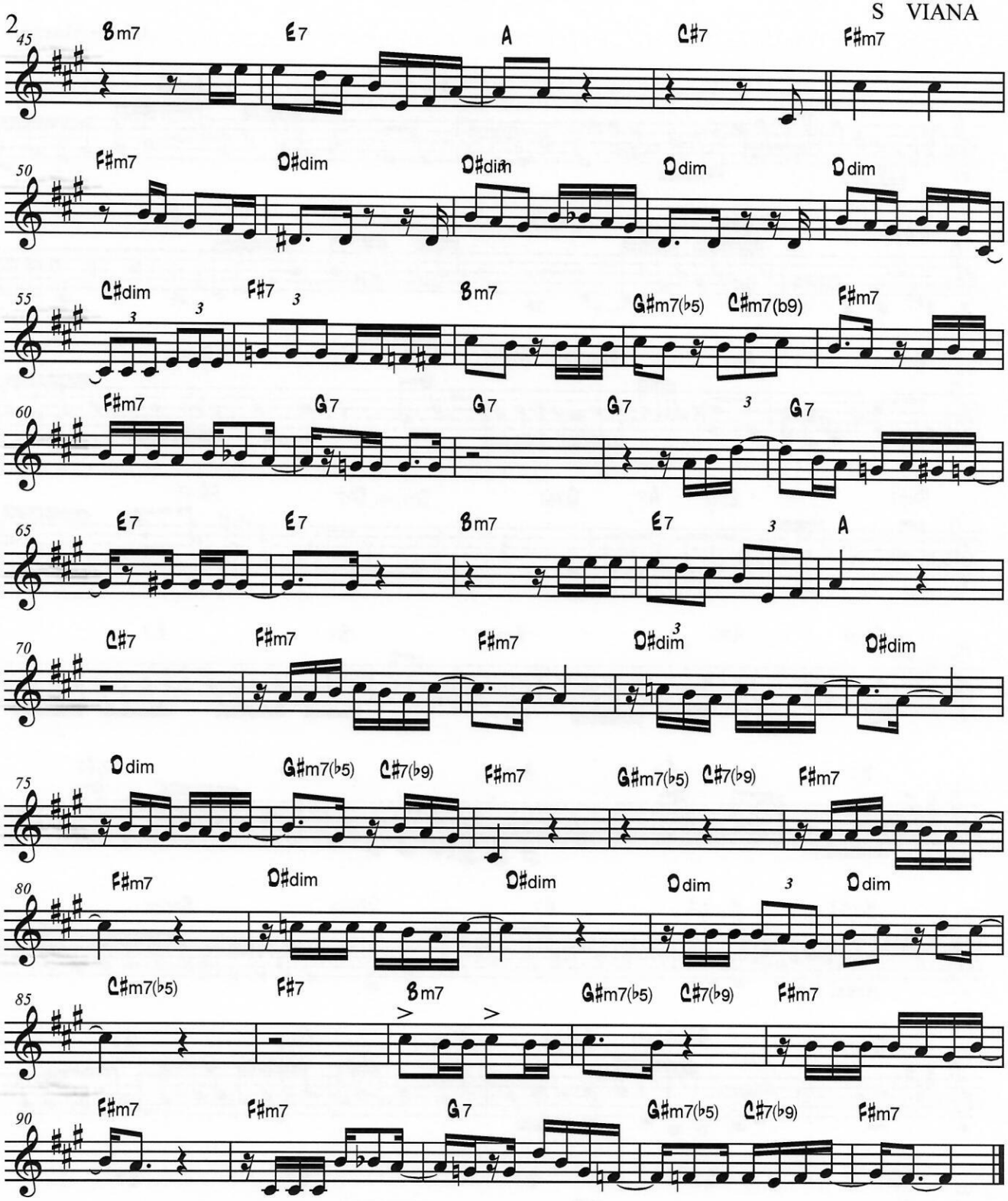


VALSA MIRITIBANA

Domingos Santos

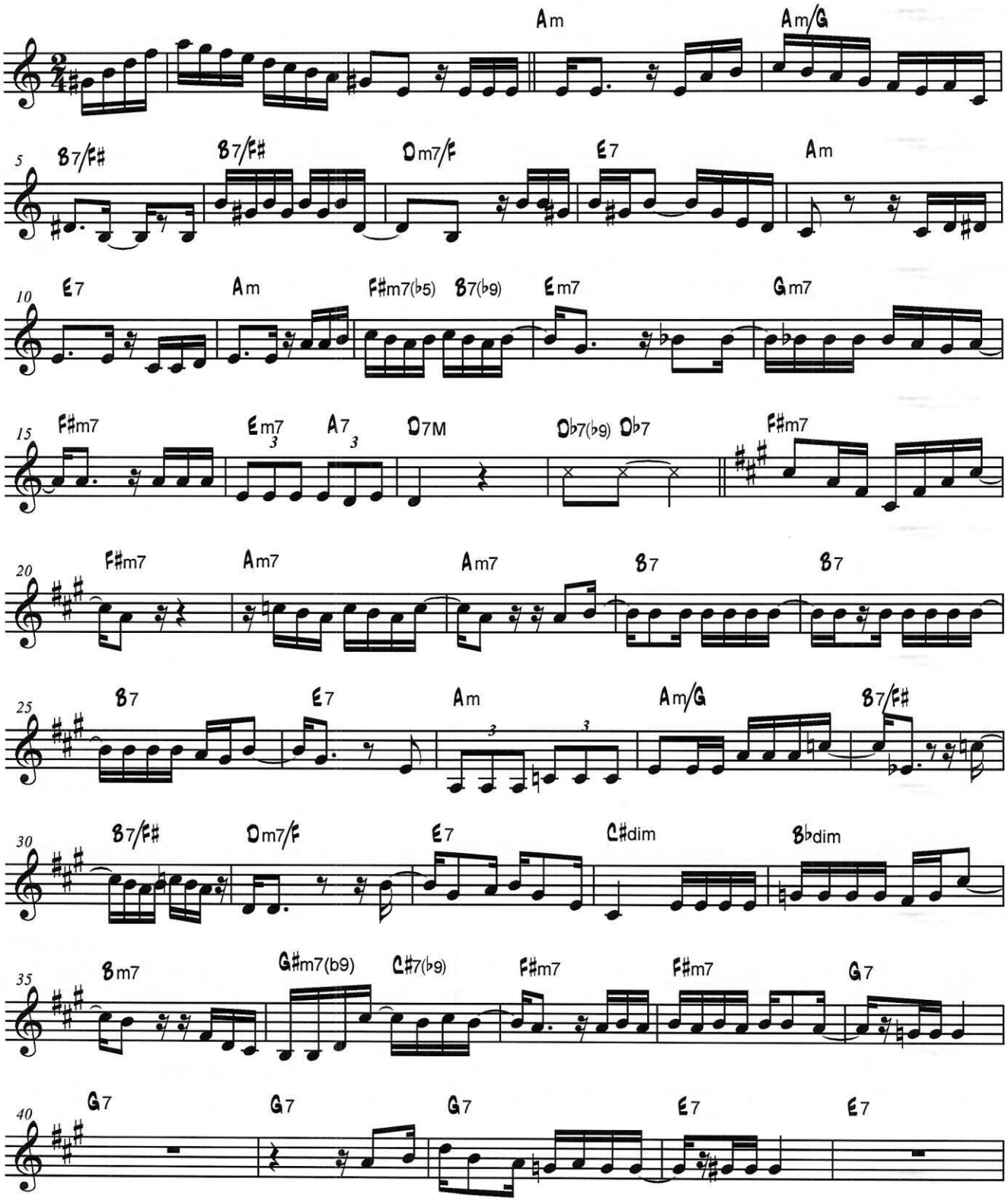


S VIANA


45
Bm7
E7
A
C#7
F#m7
50
F#m7
D#dim
D#dim
D dim
D dim
55
C#dim
F#7
Bm7
G#m7(♭5)
C#m7(b9)
F#m7
60
F#m7
G7
G7
G7
G7
65
E7
E7
Bm7
E7
A
70
C#7
F#m7
F#m7
D#dim
D#dim
75
D dim
G#m7(♭5)
C#7(♭9)
F#m7
G#m7(♭5)
C#7(♭9)
F#m7
80
F#m7
D#dim
D#dim
D dim
D dim
85
C#m7(♭5)
F#7
Bm7
G#m7(♭5)
C#7(♭9)
F#m7
90
F#m7
F#m7
G7
G#m7(♭5)
C#7(♭9)
F#m7

SÁ VIANA

Chico Maranh o



50

F♯m7 | D♯ dim | D♯ dim | D dim | D dim |

55

C♯ dim | F♯7 | Bm7 | G♯m7(♭5) C♯m7(b9) | F♯m7 |

60

F♯m7 | G7 | G7 | G7 | G7 |

65

E7 | E7 | Bm7 | E7 | A |

70

C♯7 | F♯m7 | F♯m7 | D♯ dim | D♯ dim |

75

D dim | G♯m7(♭5) C♯7(♭9) | F♯m7 | G♯m7(♭5) C♯7(♭9) | F♯m7 |

80

F♯m7 | D♯ dim | D♯ dim | D dim | D dim |

85

C♯m7(♭5) | F♯7 | Bm7 | G♯m7(♭5) C♯7(♭9) | F♯m7 |

90

F♯m7 | F♯m7 | G7 | G♯m7(♭5) C♯7(♭9) | F♯m7 ‖

SÁ VIANA

Chico Maranh o

Am | Am/G |

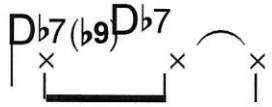
5

B7/F♯ | B7/F♯ | Dm7/F | E7 | Am |

10

E7 | Am | F♯m7(♭5) B7(♭9) | Em7 | Gm7 |

15

F♯m7 | Em7 A7 | D7M |  | F♯m7 |

20

F♯m7 | Am7 | Am7 | B7 | B7 |

25

B7 | E7 | Am | Am/G | B7/F♯ |

30

B7/F♯ | Dm7/F | E7 | C♯ dim | B♭ dim |

35

Bm7 | G♯m7(b9) C♯7(♭9) | F♯m7 | F♯m7 | G7 |

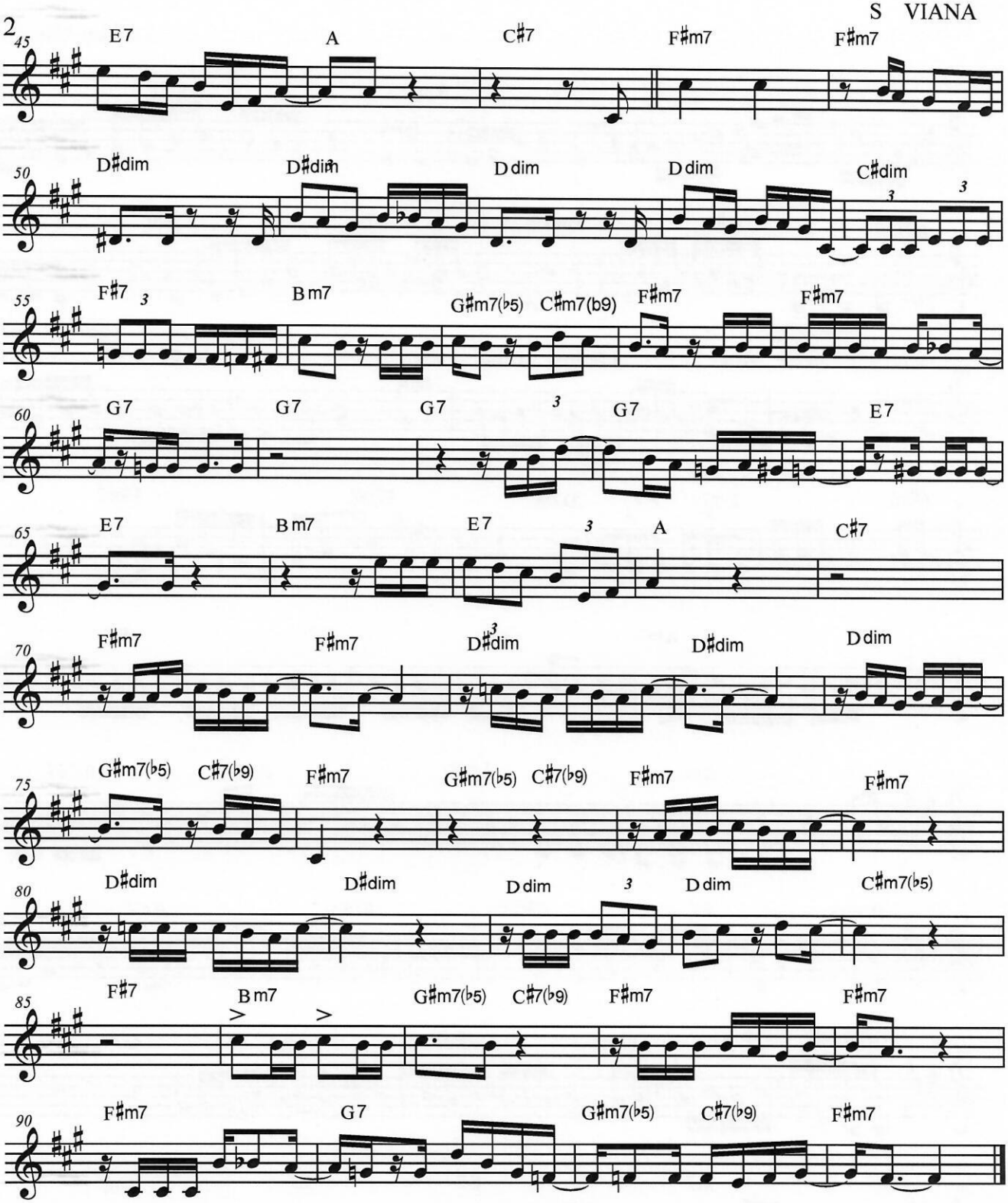
40

G7 | G7 | G7 | E7 | E7 |

45

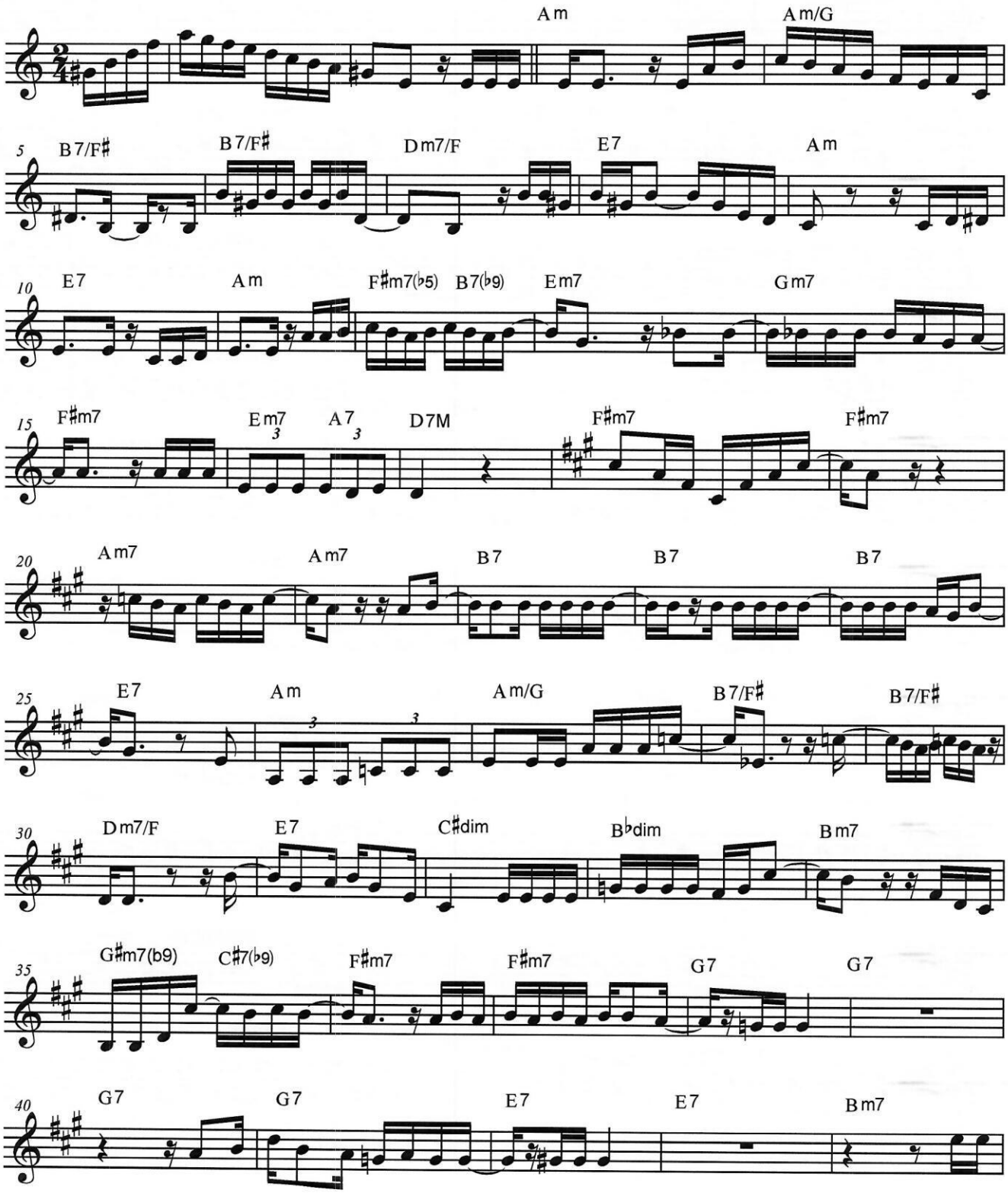
Bm7 | E7 | A | C♯7 | F♯m7 |

S VIANA

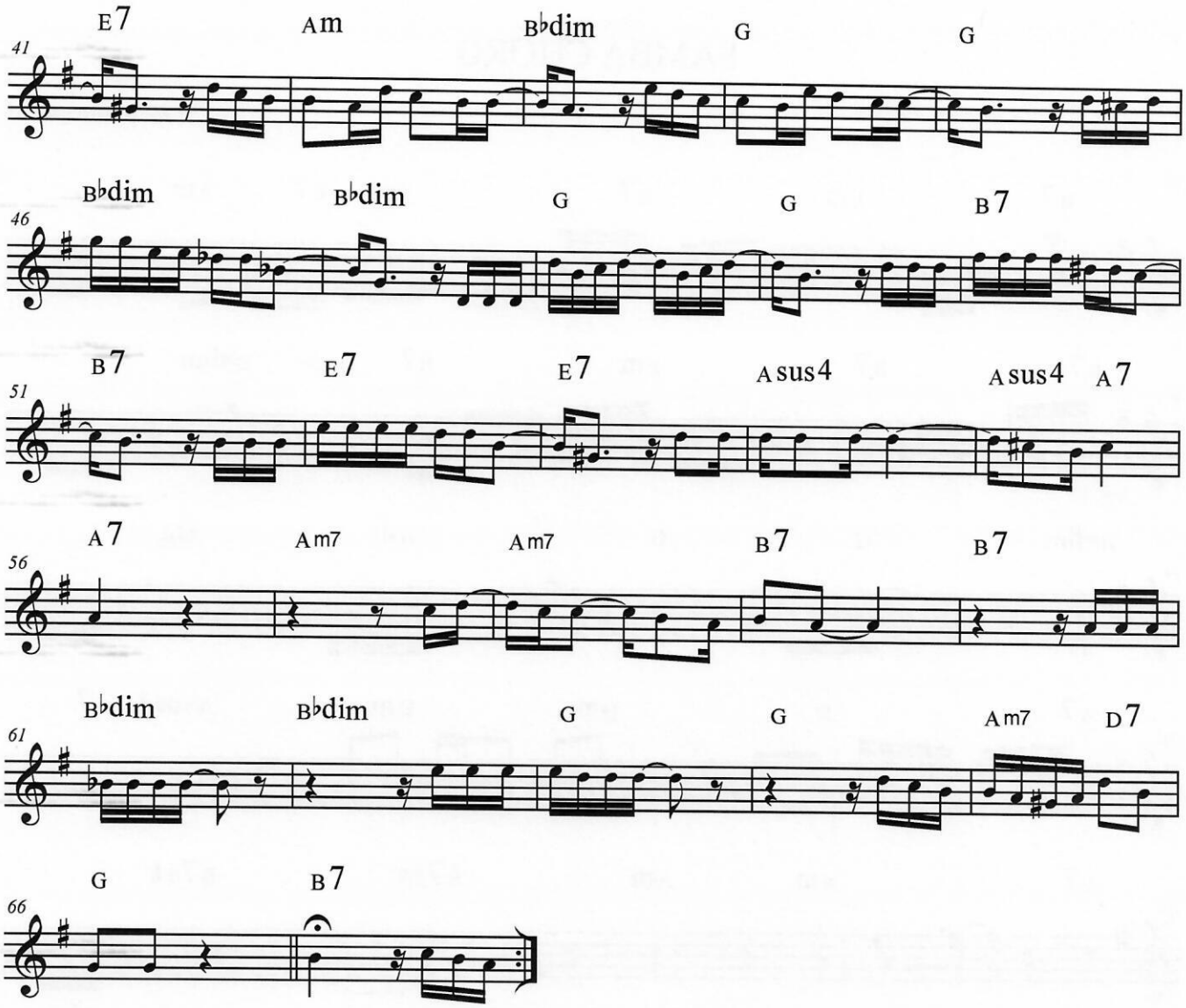

45
E7
A
C♯7
F♯m7
F♯m7
50
D♯dim
D♯dim
D dim
D dim
C♯dim
55
F♯7
B m7
G♯m7(♭5)
C♯m7(b9)
F♯m7
F♯m7
60
G7
G7
G7
G7
E7
65
E7
B m7
E7
A
C♯7
70
F♯m7
F♯m7
D♯dim
D♯dim
D dim
75
G♯m7(♭5)
C♯7(♭9)
F♯m7
G♯m7(♭5)
C♯7(♭9)
F♯m7
F♯m7
80
D♯dim
D♯dim
D dim
D dim
C♯m7(♭5)
85
F♯7
B m7
G♯m7(♭5)
C♯7(♭9)
F♯m7
F♯m7
90
F♯m7
G7
G♯m7(♭5)
C♯7(♭9)
F♯m7

S VIANA

Chico Maranhão

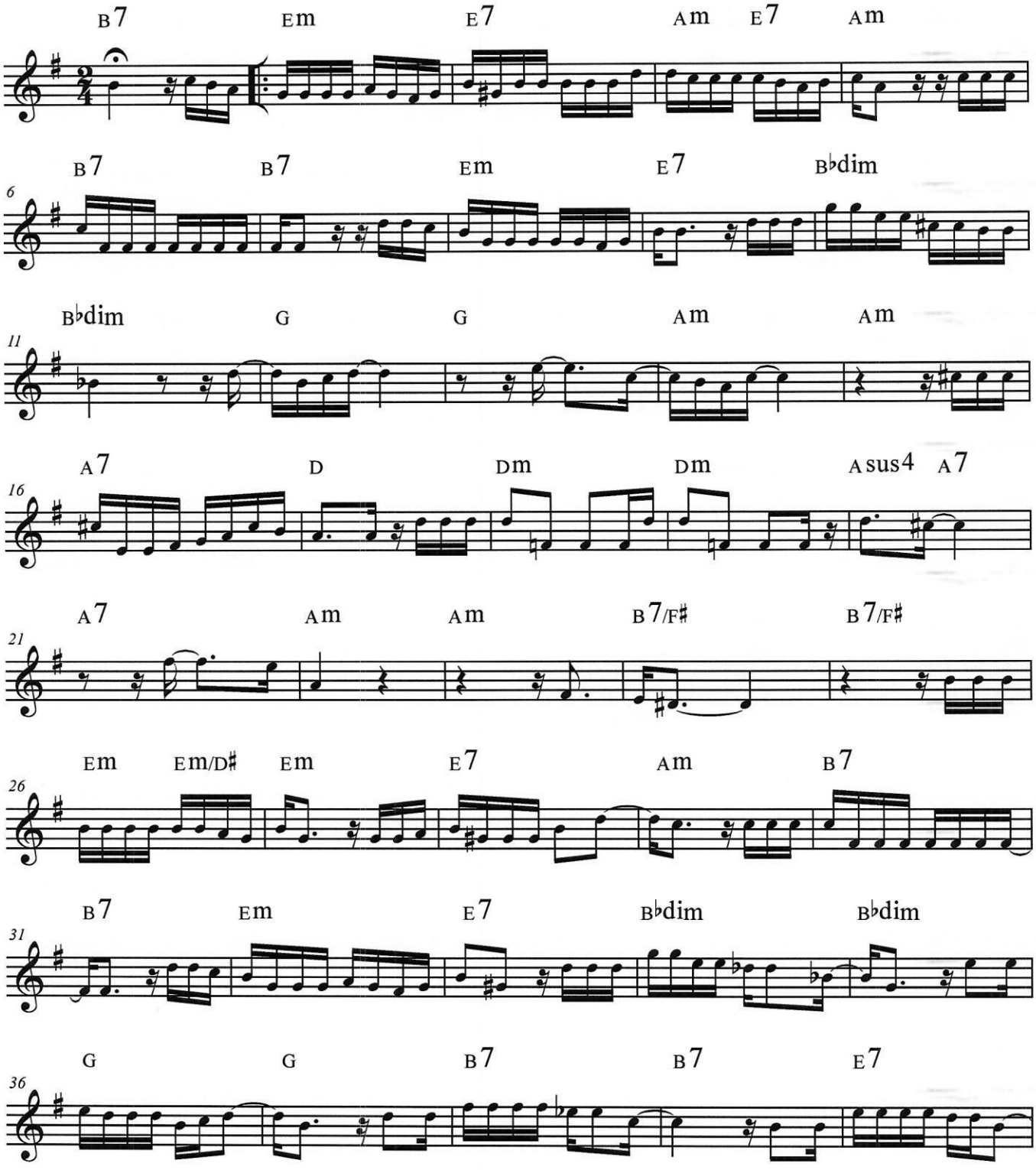


SAMBA CHORO


E7
Am
B♭dim
G
G
41
B♭dim
B♭dim
G
G
B7
46
B7
E7
E7
Asus4
Asus4
A7
51
A7
Am7
Am7
B7
B7
56
B♭dim
B♭dim
G
G
Am7
D7
61
G
B7
66

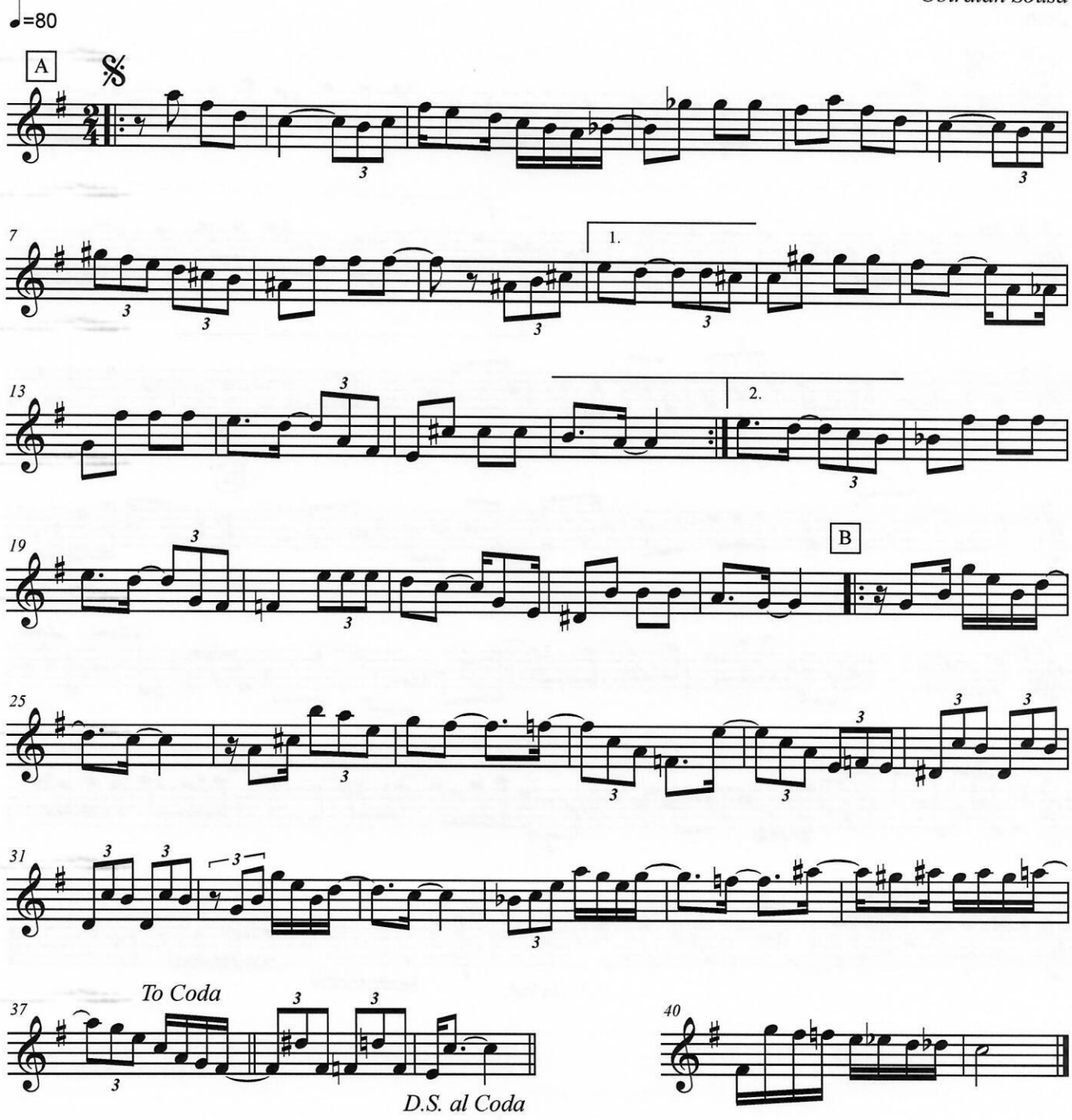
SAMBA CHORO

Chico Maranh o



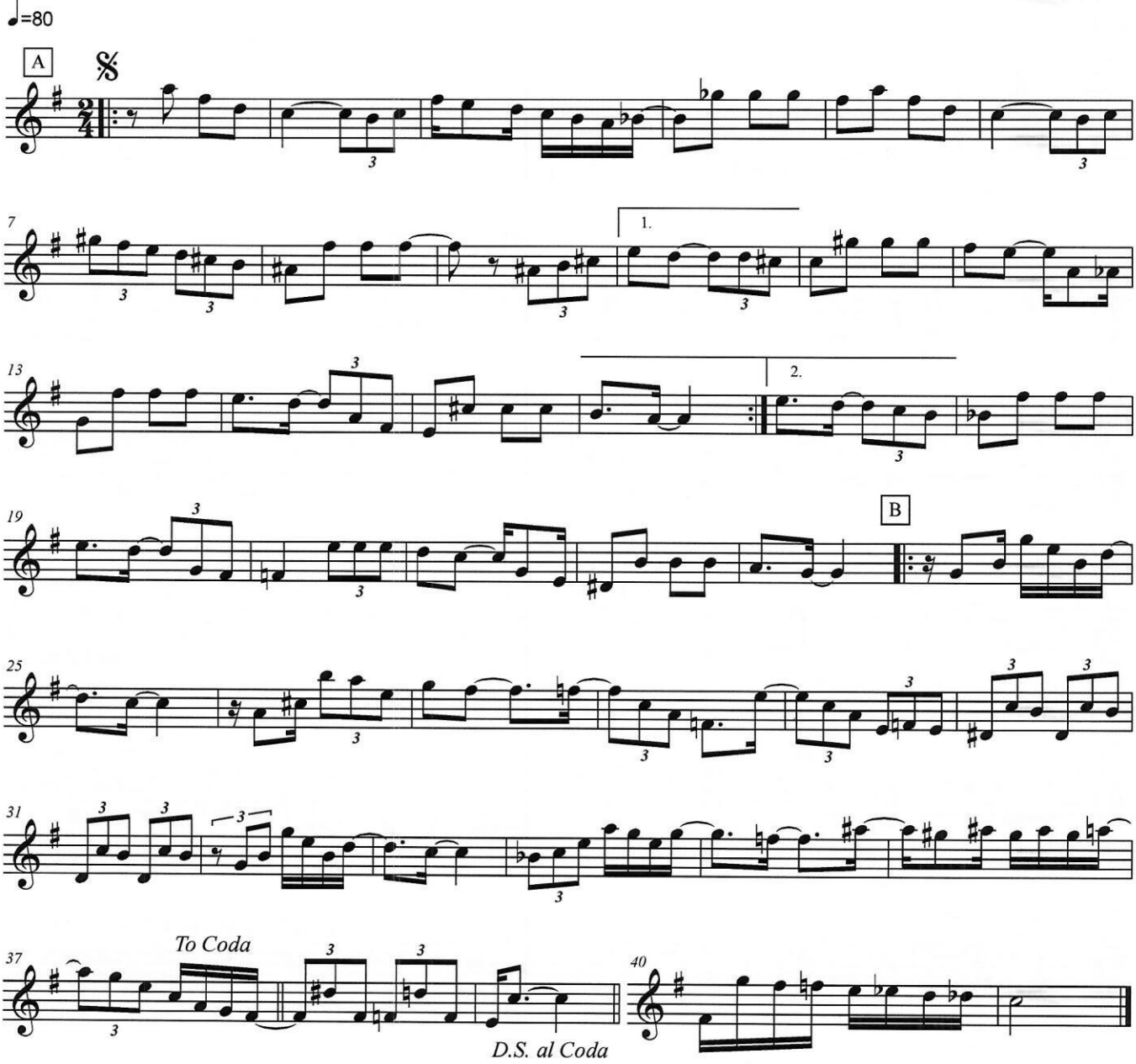
RABO DE VACA

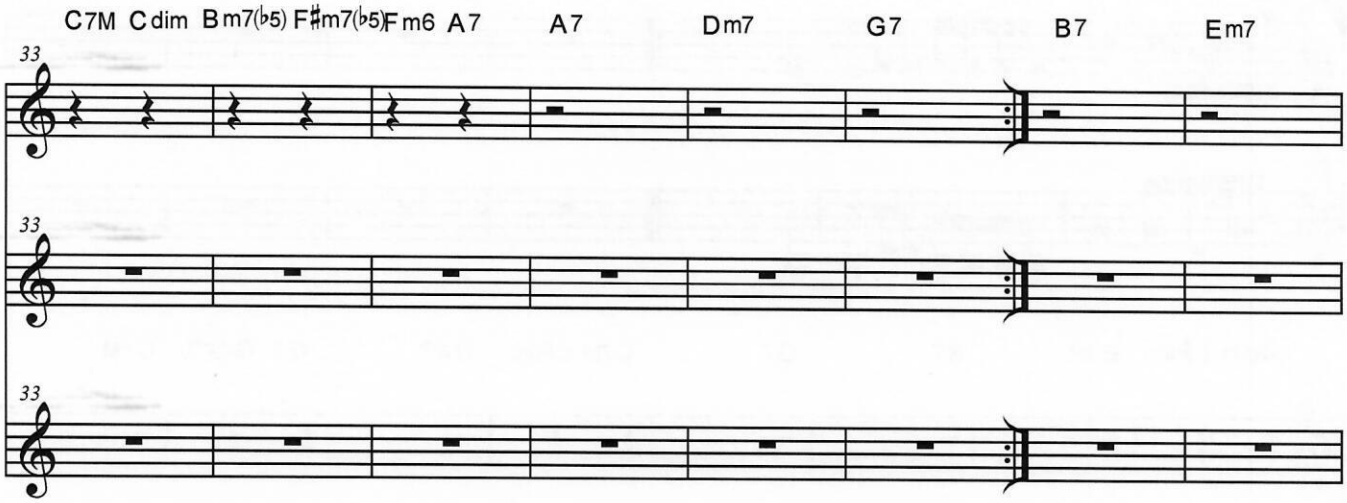
Ubiratan Sousa

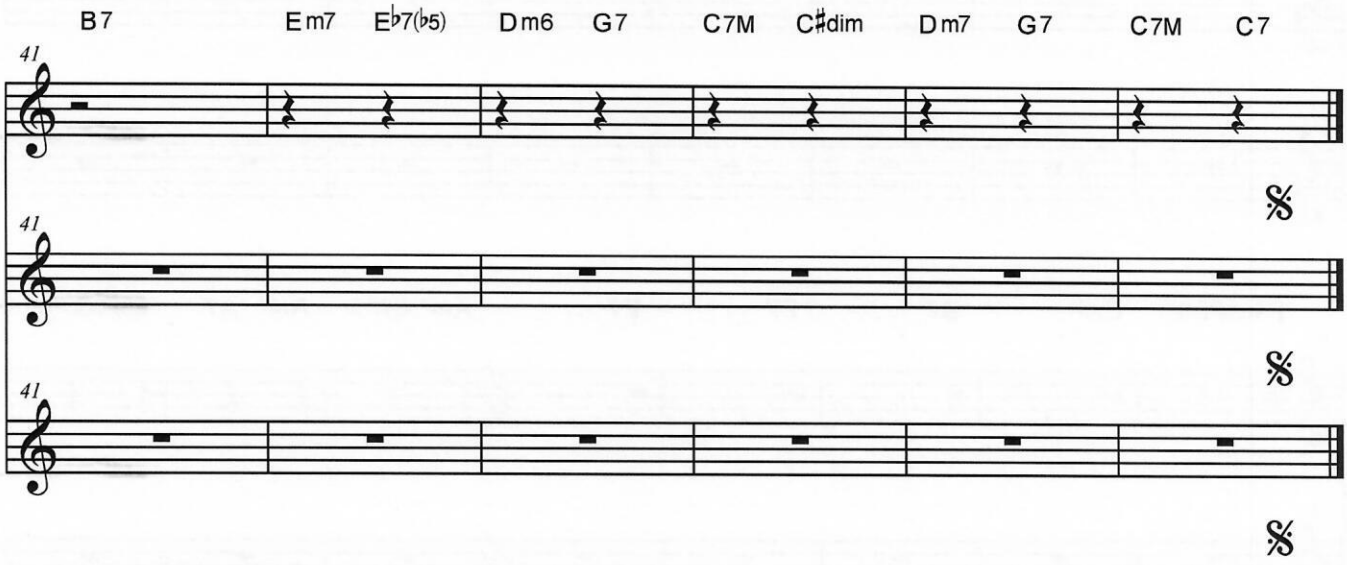


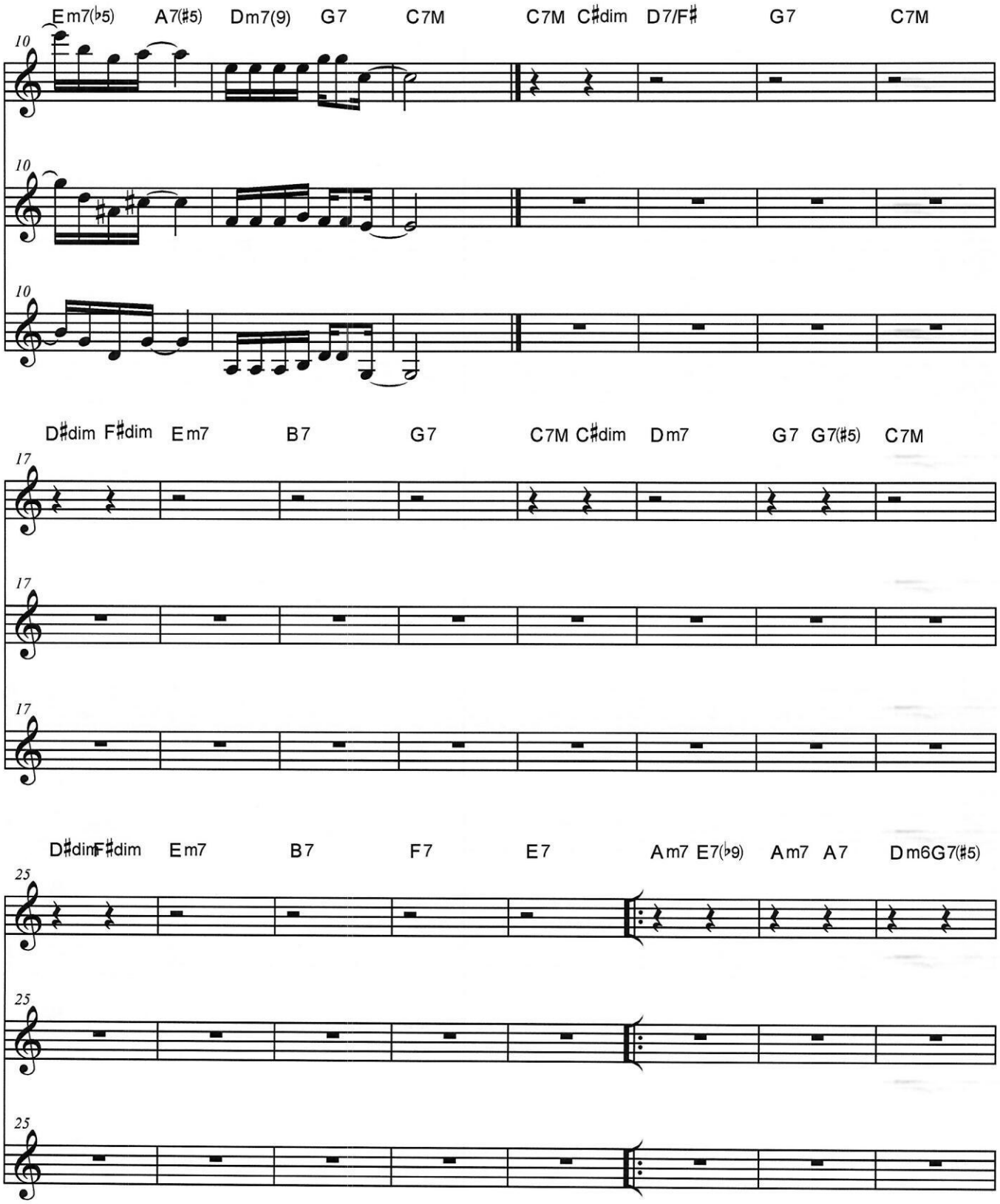
RABO DE VACA

Ubiratan Sousa



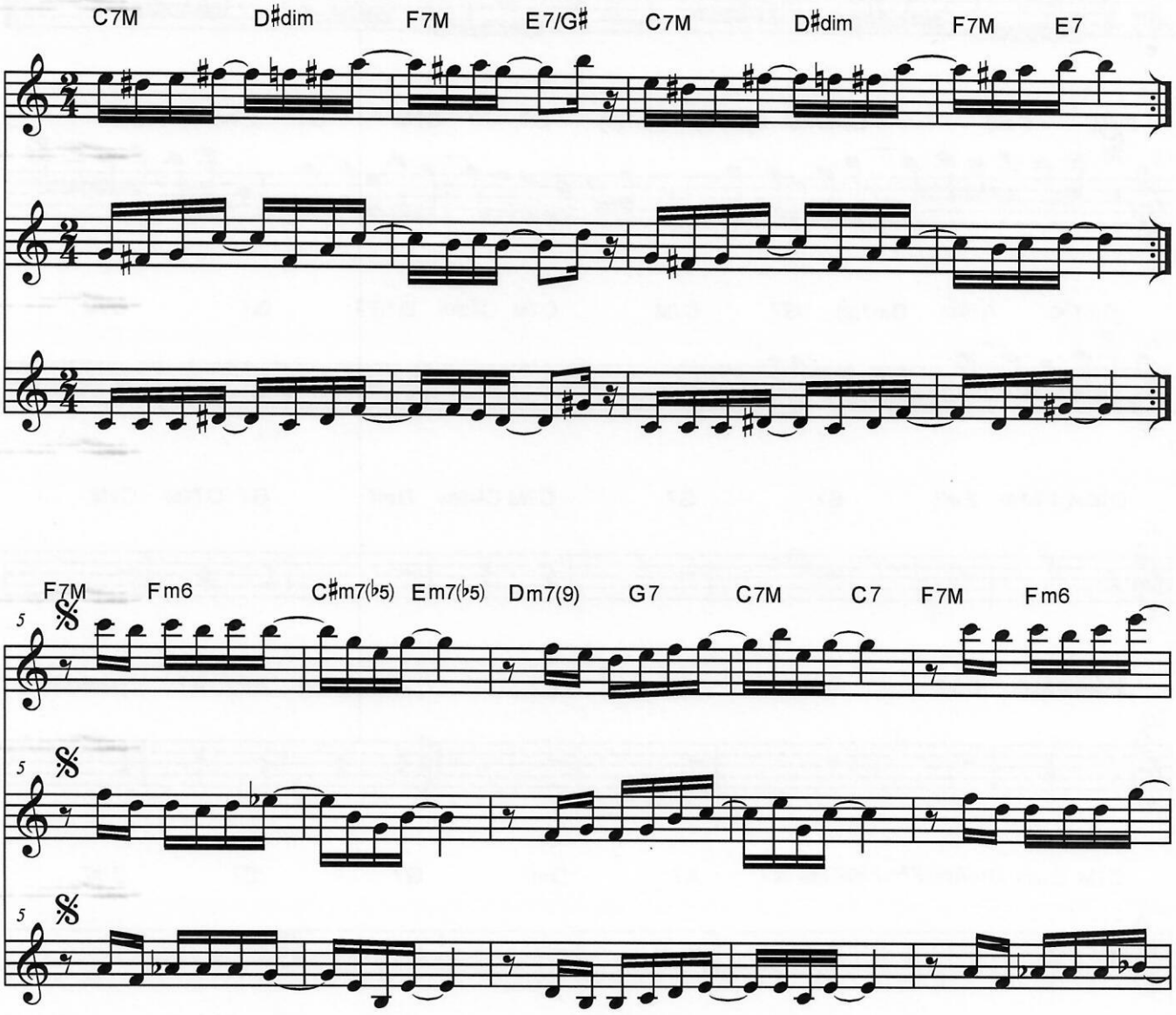

C7M Cdim Bm7(♭5) F♯m7(♭5) Fm6 A7
A7
Dm7
G7
B7
Em7
33
33
33


B7
Em7
E♭7(♭5)
Dm6
G7
C7M
C♯dim
Dm7
G7
C7M
C7
41
41
41
𝄋
𝄋
𝄋


Em7(♭5) A7(♯5) Dm7(9) G7 C7M C7M C♯dim D7/F♯ G7 C7M
10
D♯dim F♯dim Em7 B7 G7 C7M C♯dim Dm7 G7 G7(♯5) C7M
17
D♯dim F♯dim Em7 B7 F7 E7 Am7 E7(♭9) Am7 A7 Dm6 G7(♯5)
25

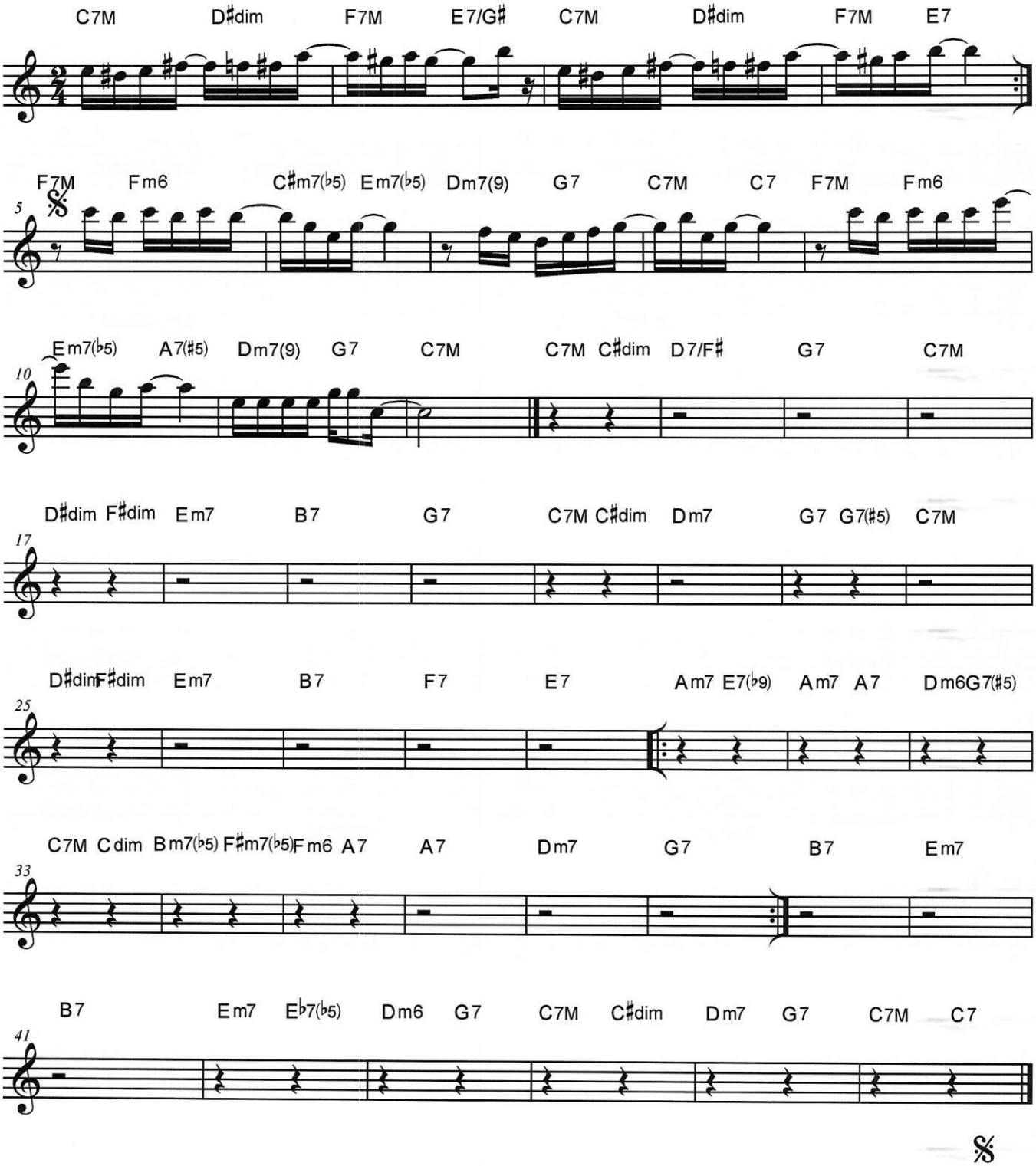
O FUNCINÁRIO

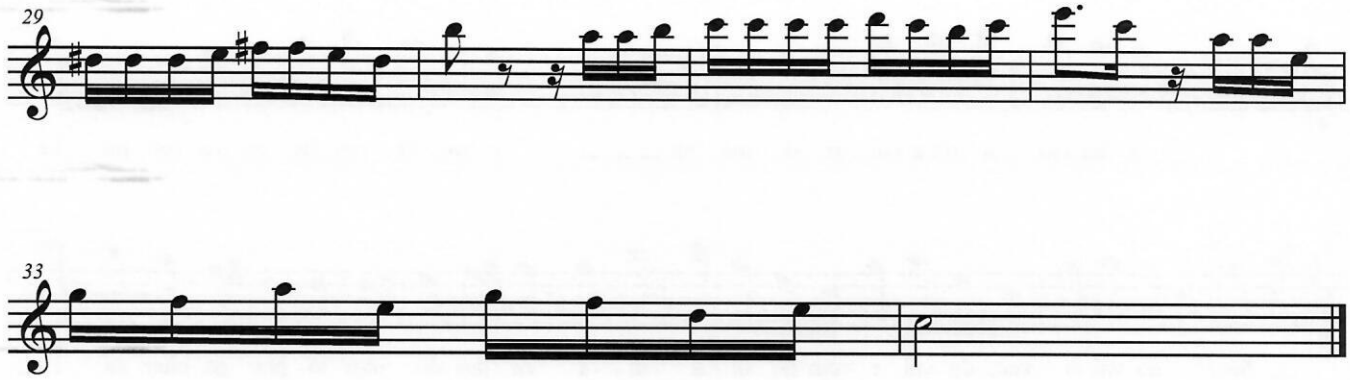
Chico Nô e MP Haickel



O FUNCIN RIO

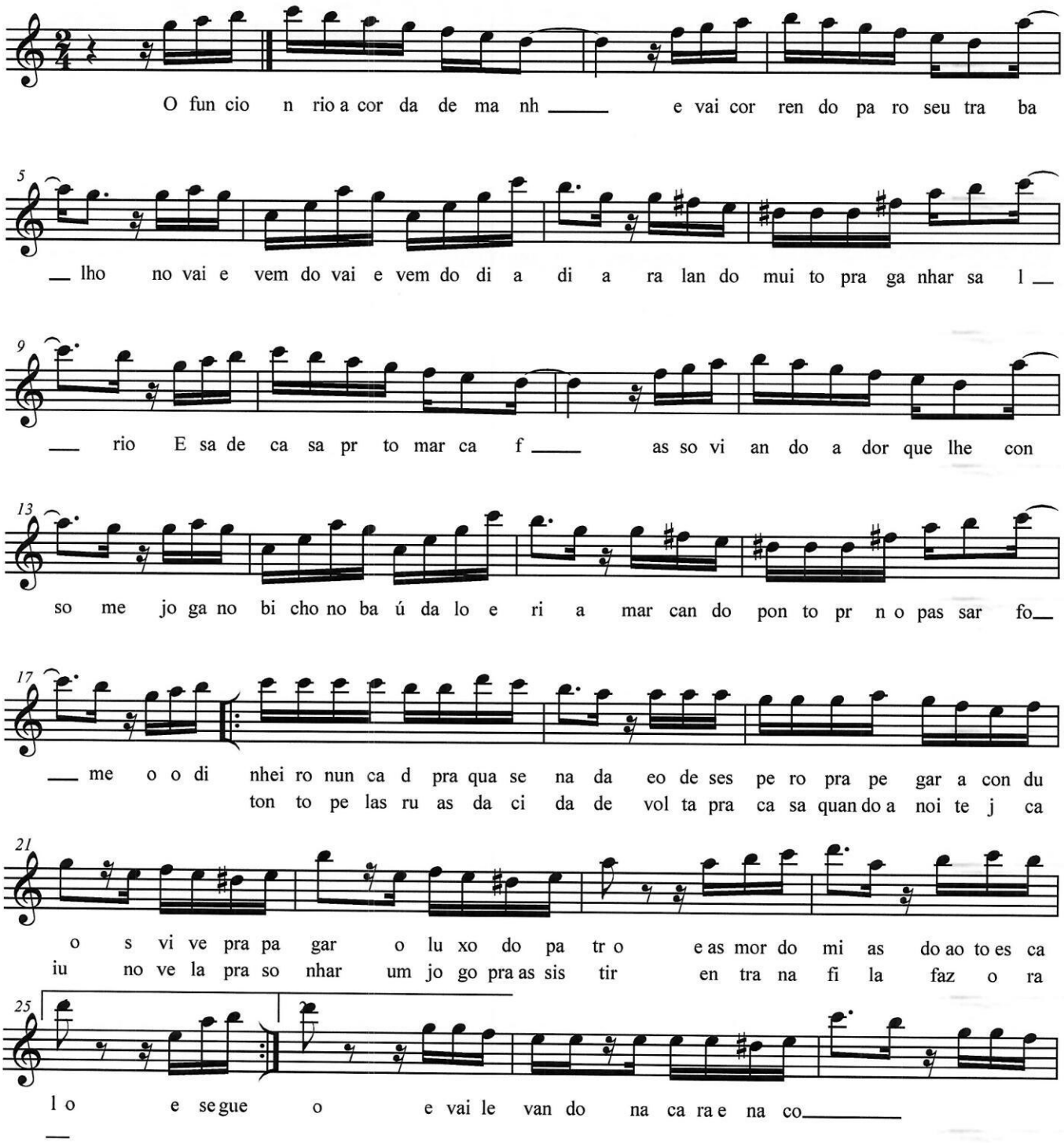
Chico Nô e MP Haickel




29
33

O FUNCINÁRIO

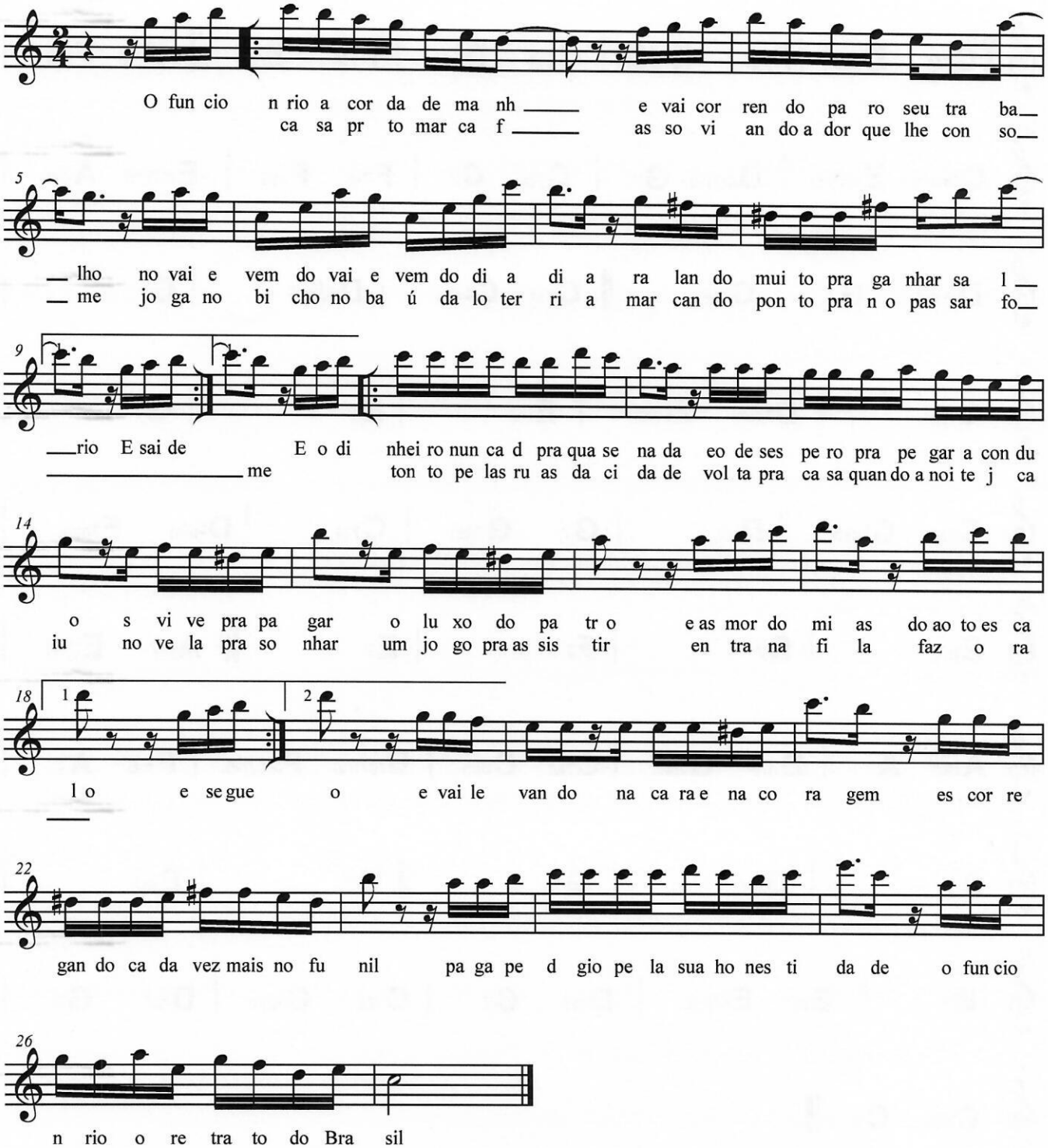
Chico Nô e MP Haickel



O FUNCINÁRIO

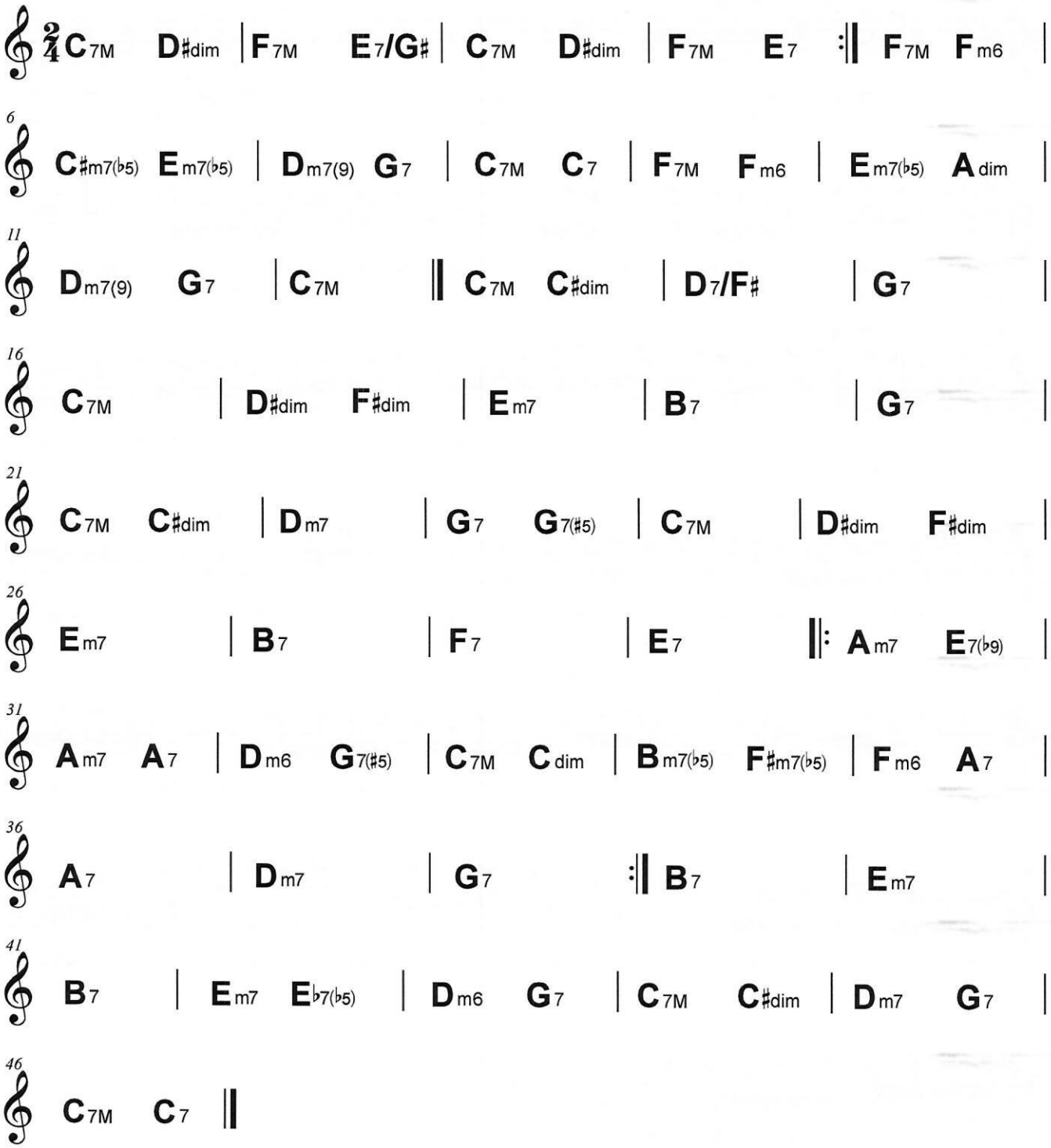
(choro)

Chico Nô e MP Haickel



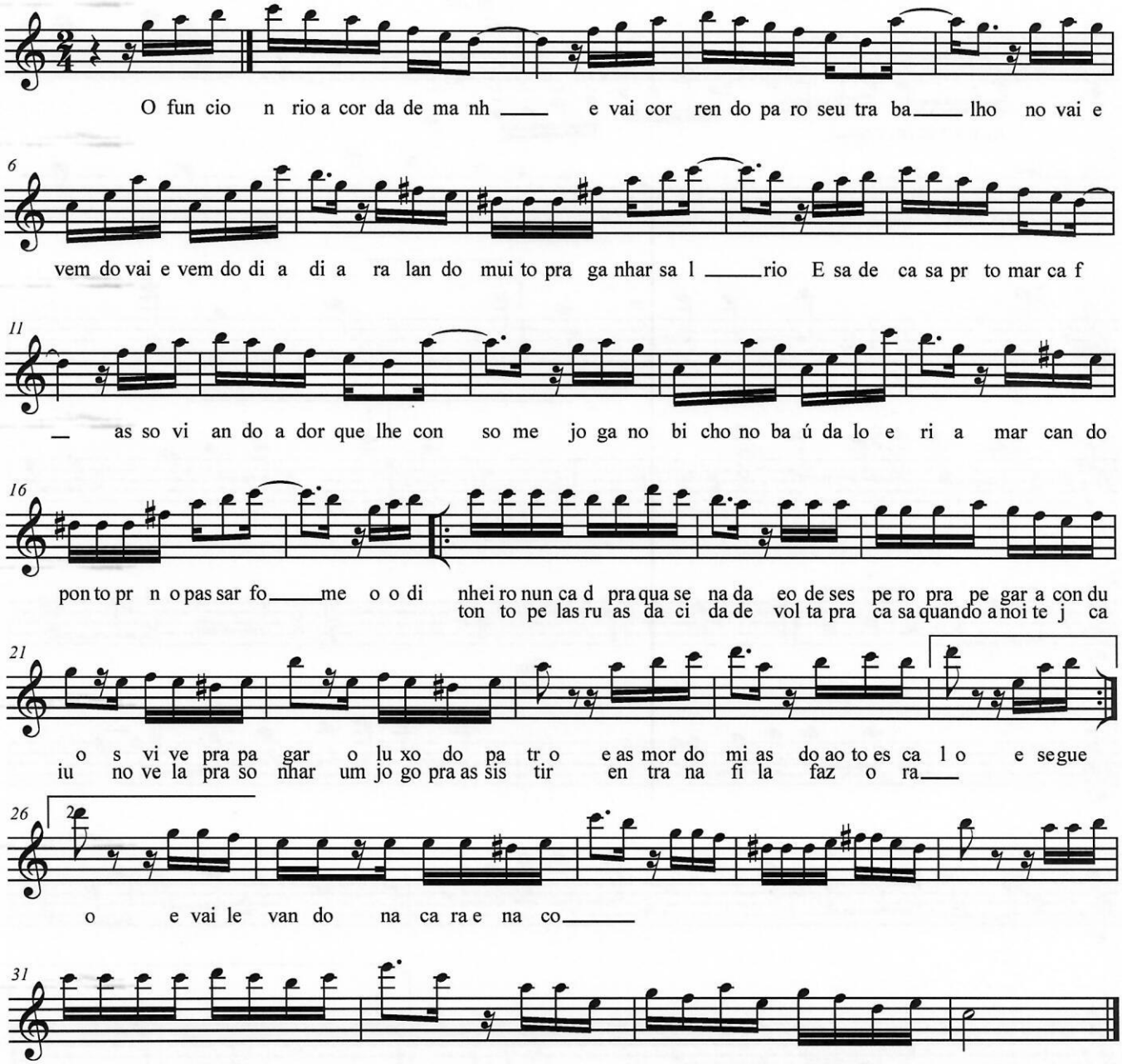
O FUNCINÁRIO

Chico Nô e MP Haickel



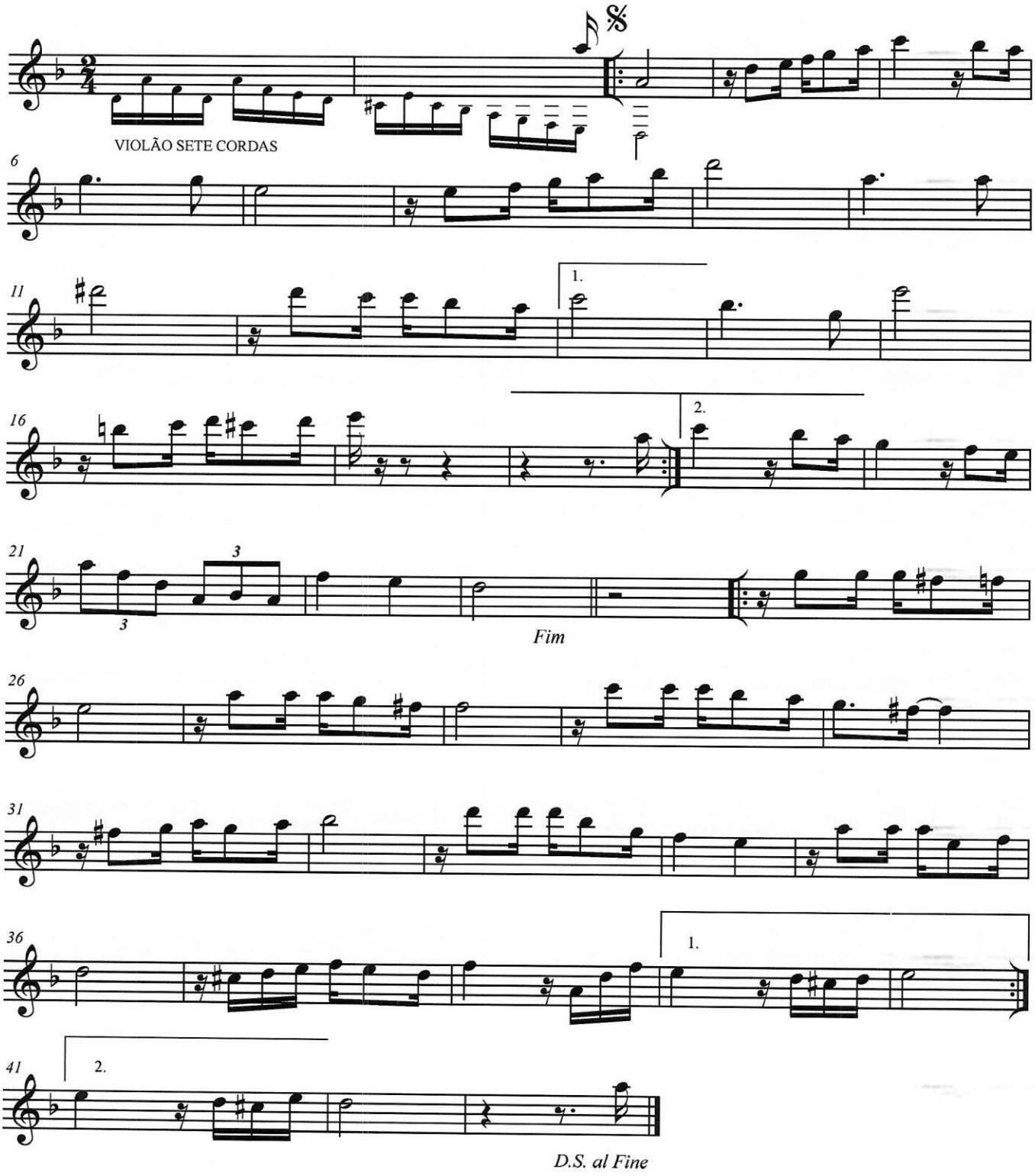
O FUNCION RIO

Chico N e MP Haickel



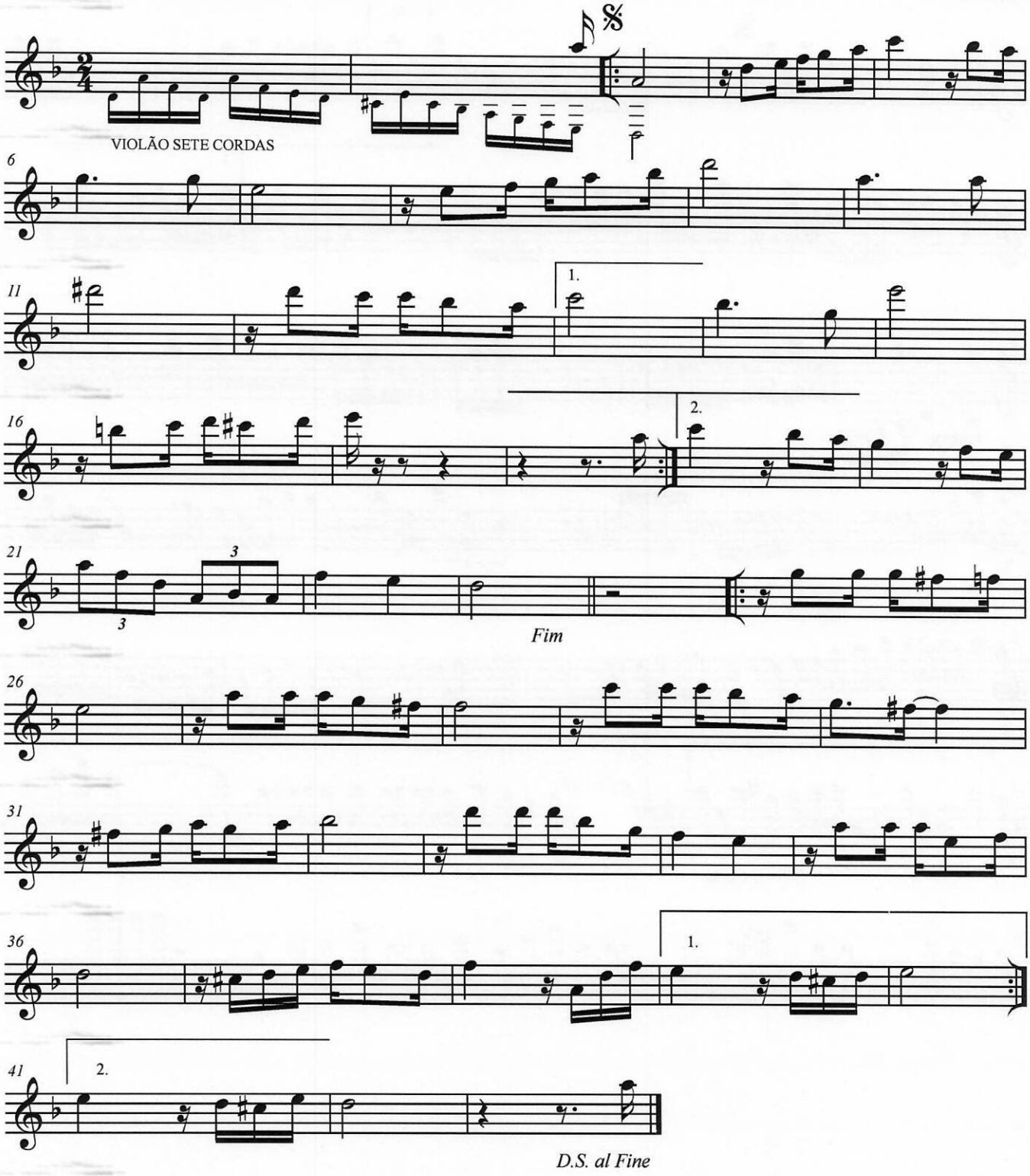
CHORO MIRITIBANO

Domingos Santos



MIRITIBANO

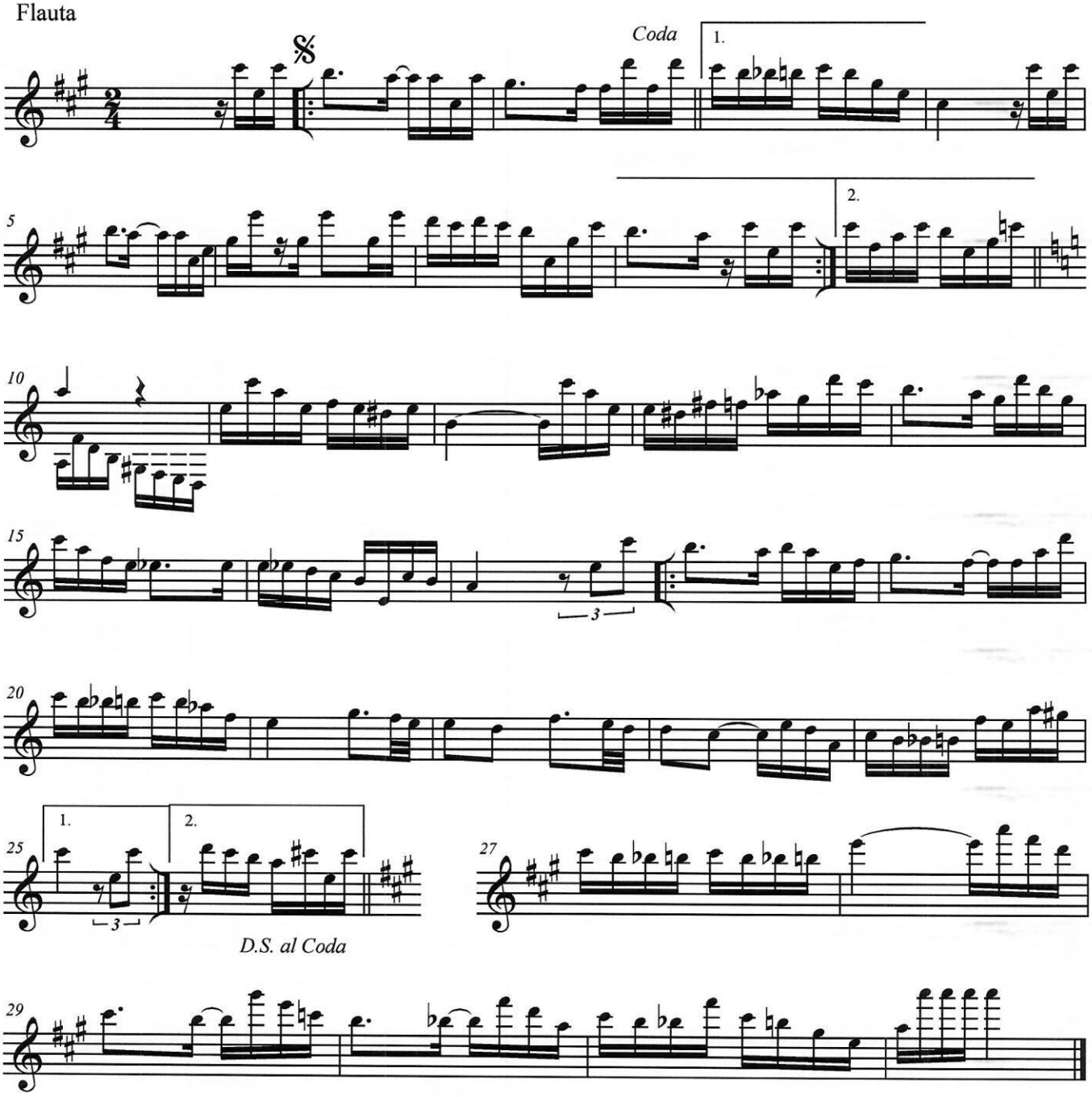
Domingos Santos



MINEIRINHA

Jo o Neto

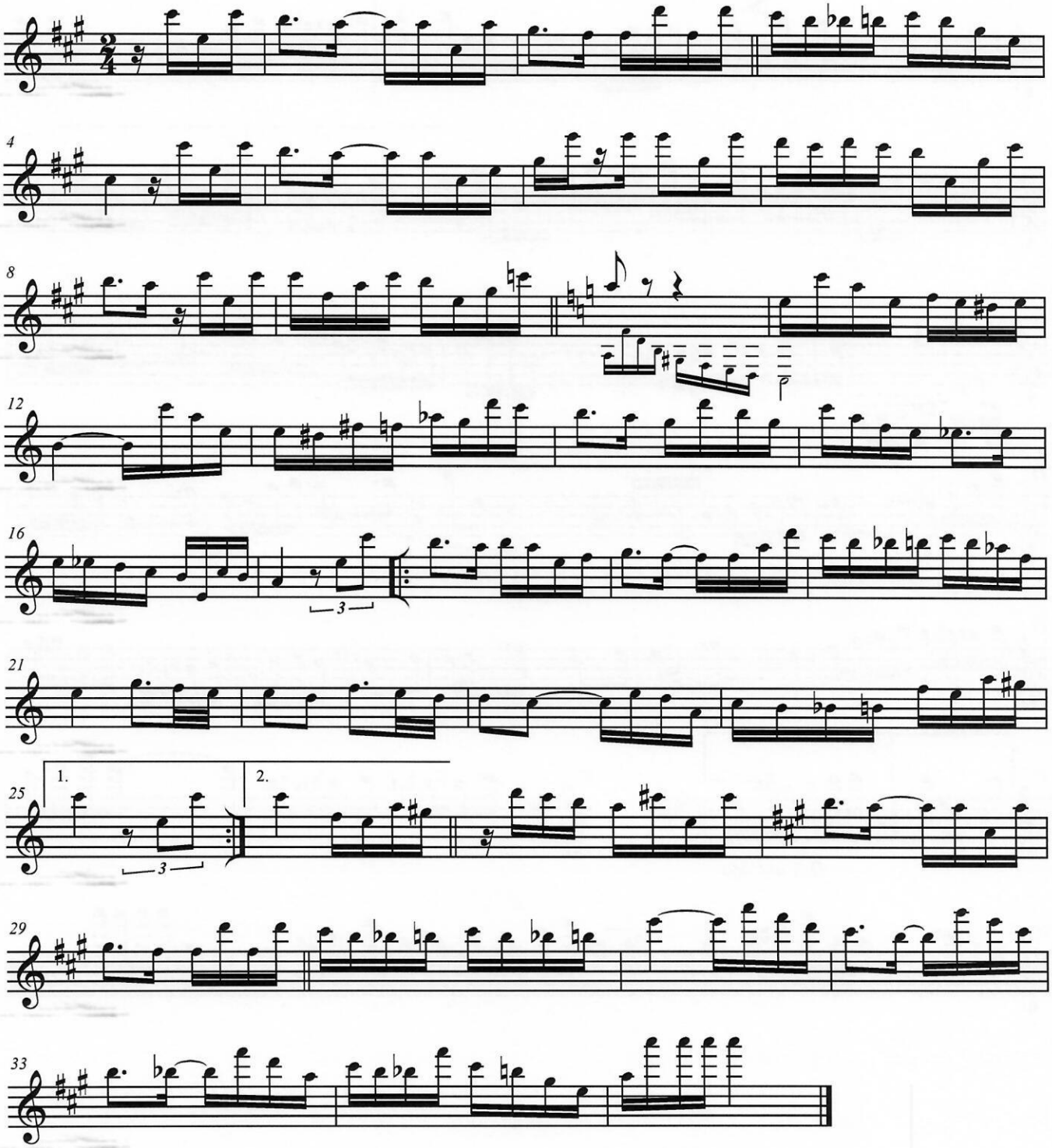
Flauta



MINEIRINHA

(Choro)

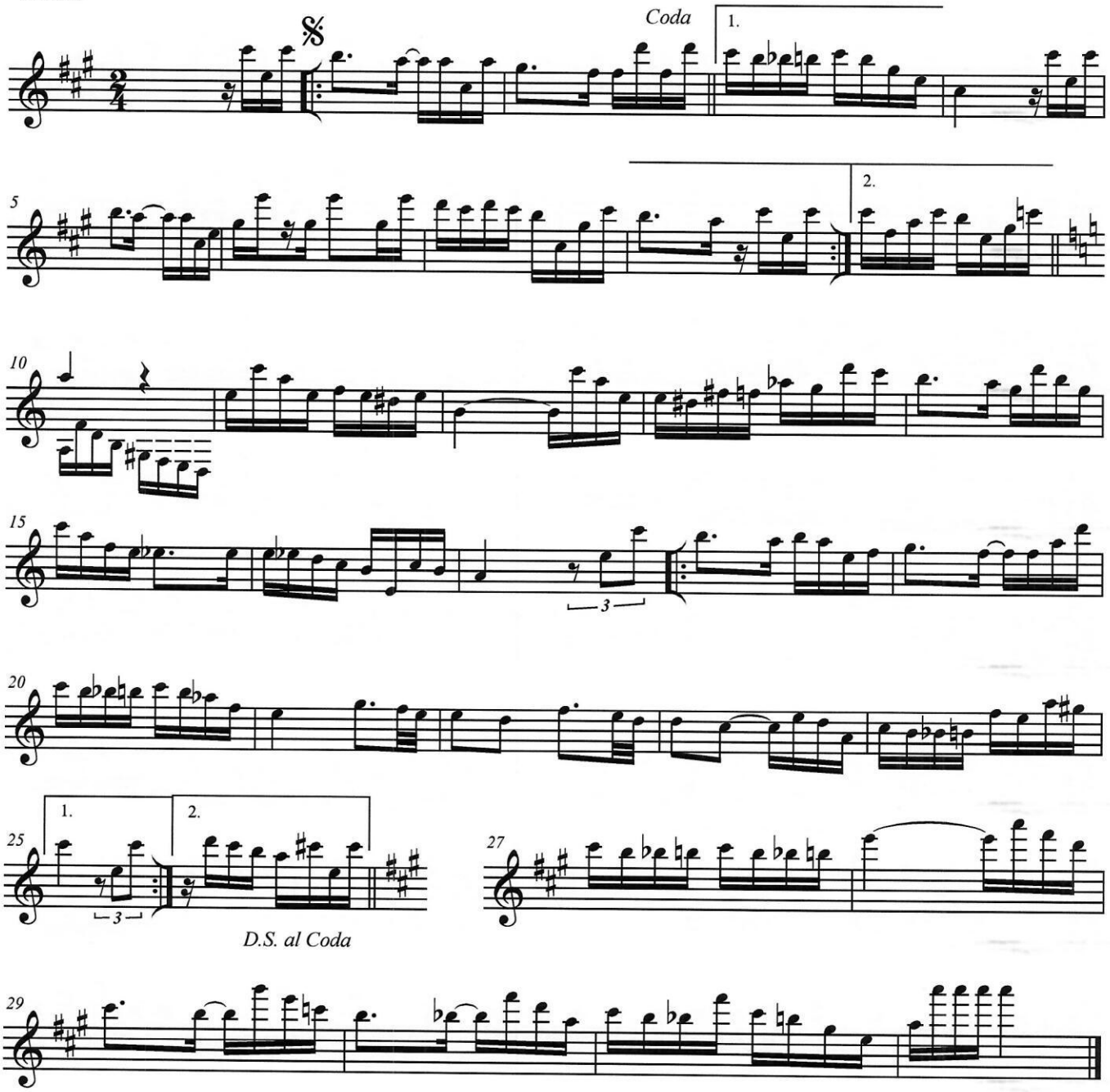
João Neto



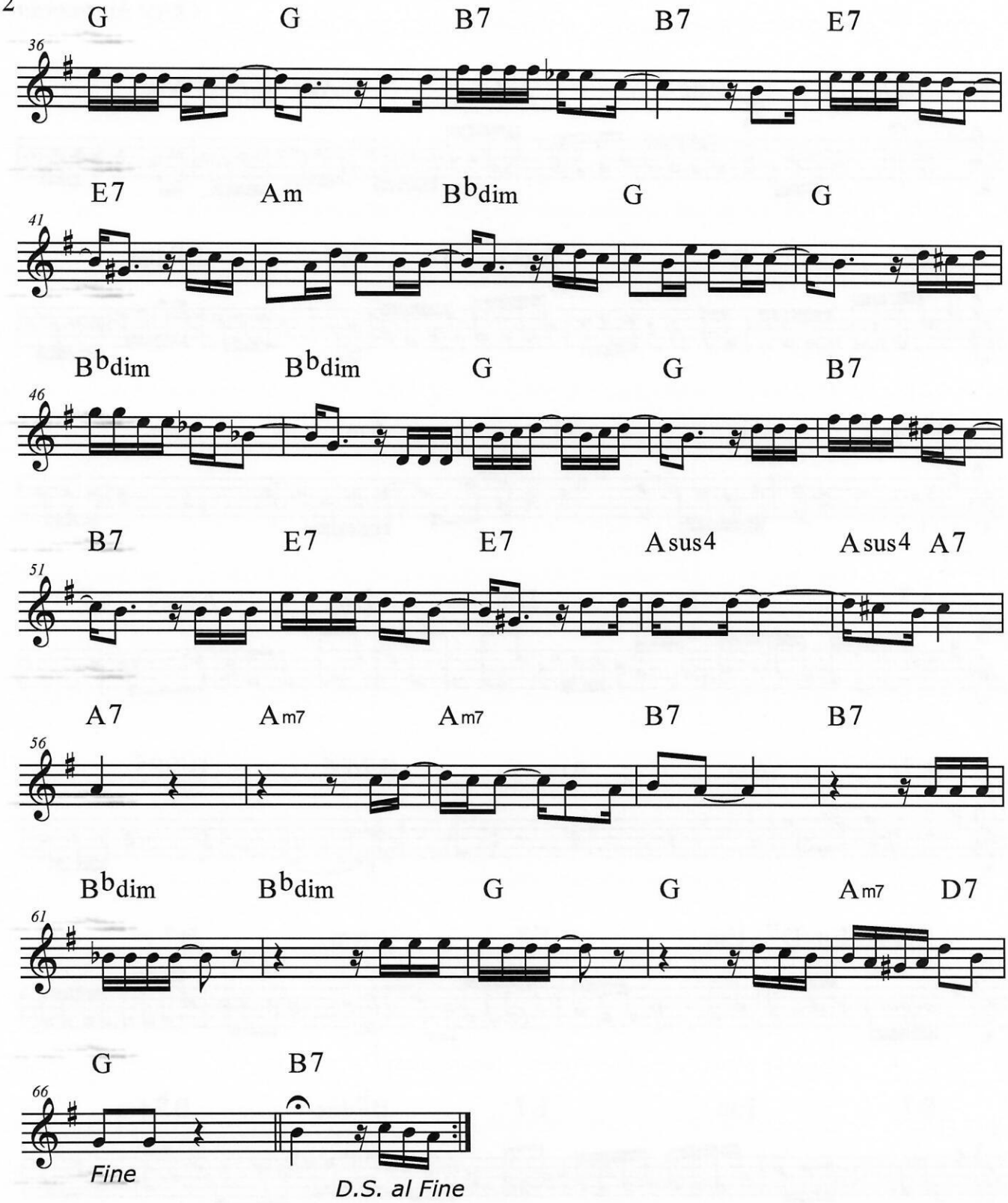
MINEIRINHA

Jo o Neto

Flauta

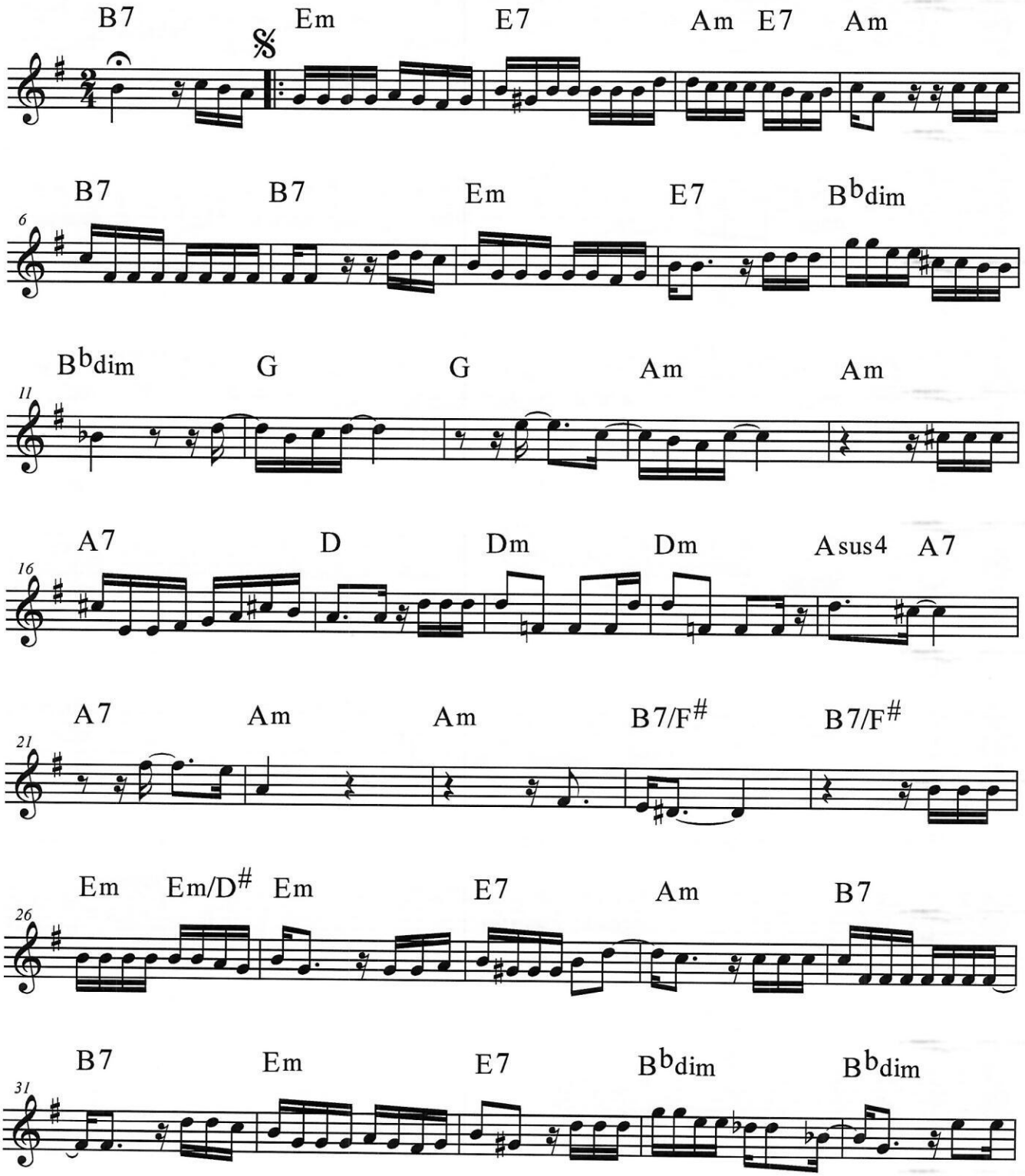


2


G G B7 B7 E7
36
E7 Am B♭dim G G
41
B♭dim B♭dim G G B7
46
B7 E7 E7 Asus4 Asus4 A7
51
A7 Am7 Am7 B7 B7
56
B♭dim B♭dim G G Am7 D7
61
G B7
66
Fine
D.S. al Fine

MEU SAMBA CHORO

Chico Maranhão



33

E7 | B♭dim | B♭dim | G |

37

G | B7 | B7 | E7 |

41

E7 | Am | B♭dim | G |

45

G | B♭dim | B♭dim | G |

49

G | B7 | B7 | E7 |

53

E7 | Asus4 | Asus4 A7 | A7 |

57

Am7 | Am7 | B7 | B7 |

61

B♭dim | B♭dim | G | G |

65

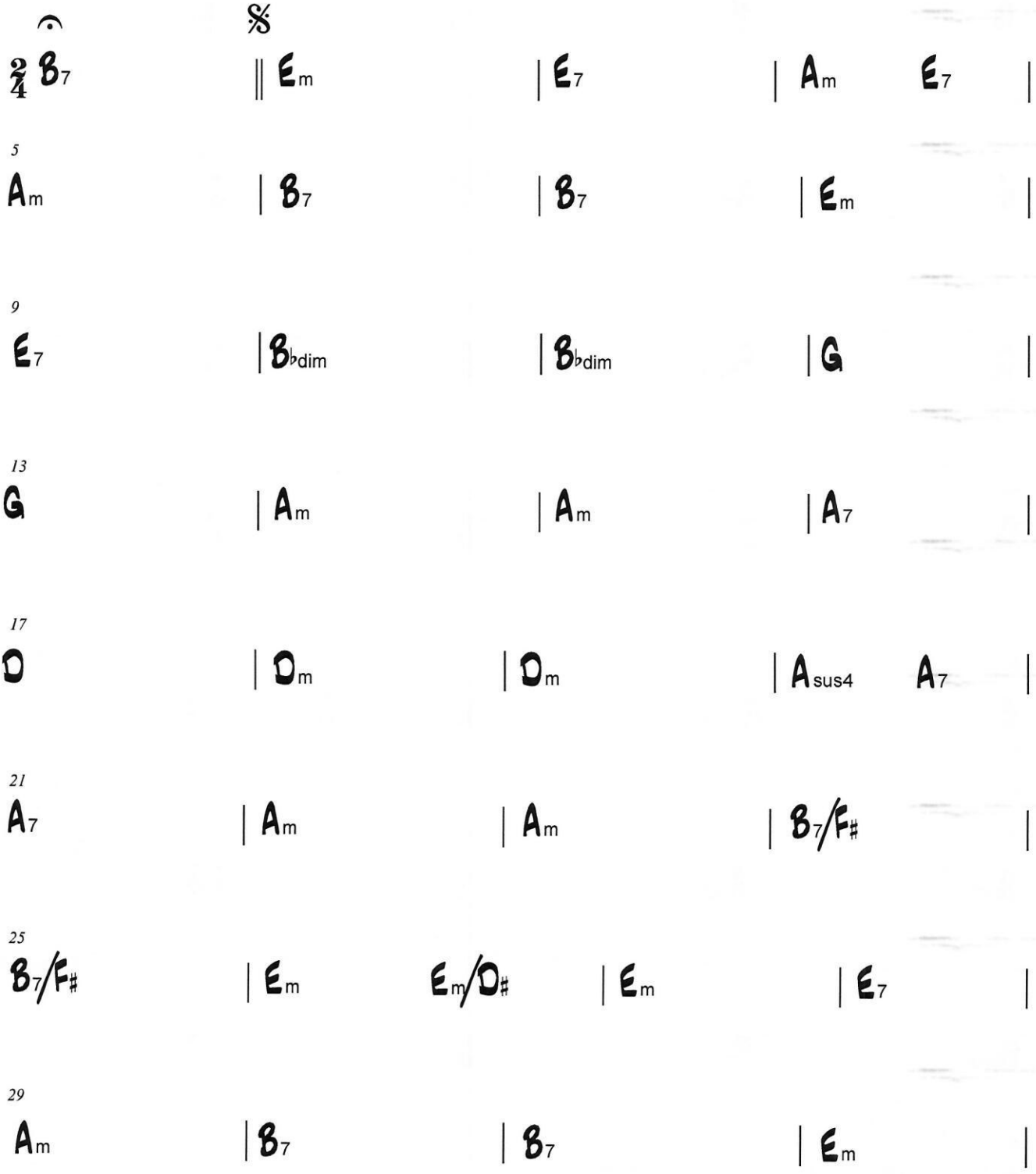
Am7 D7 | G | B7 ||

Fine

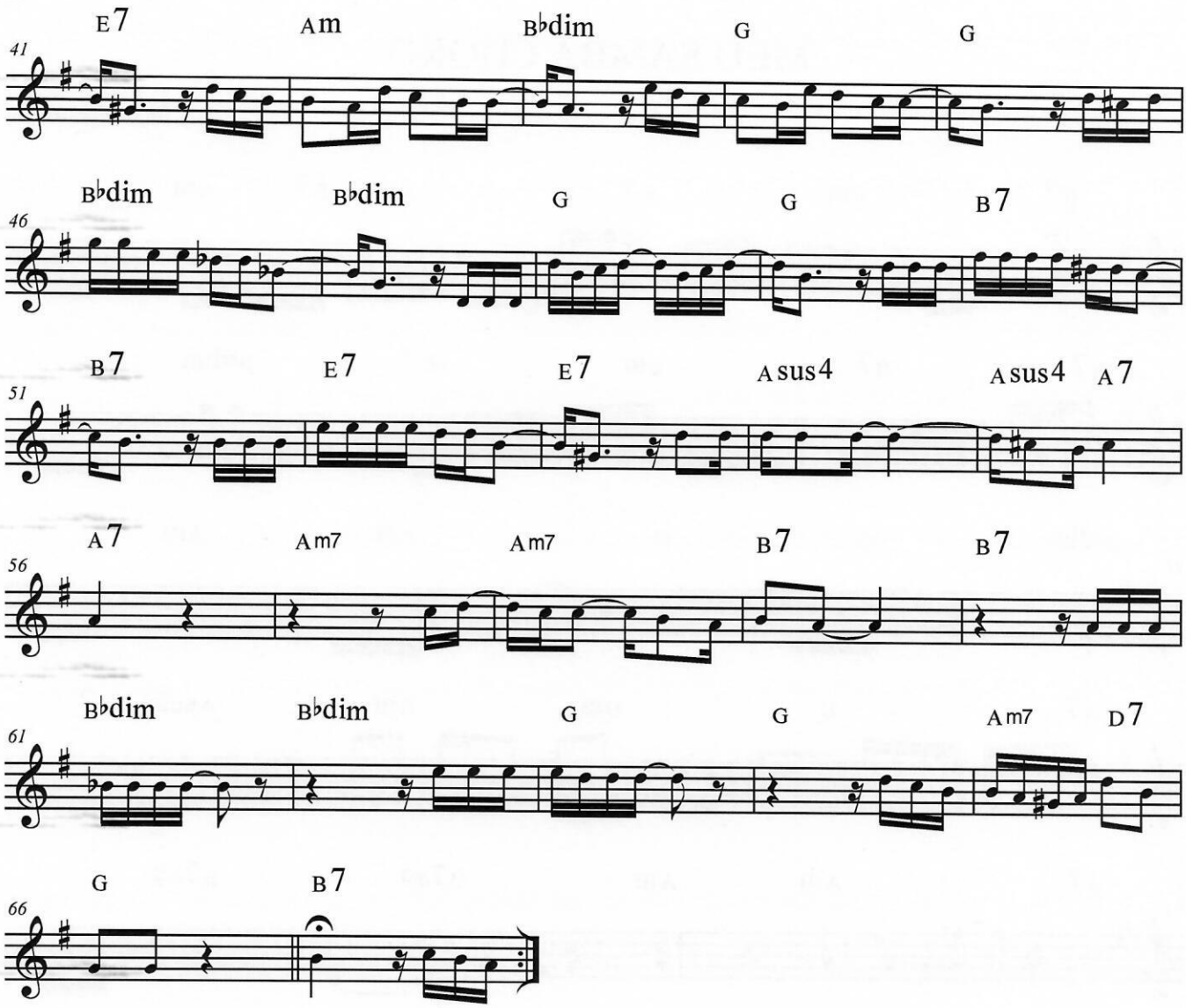
D.S. al Fine

MEU SAMBA CHORO

Chico Maranh o

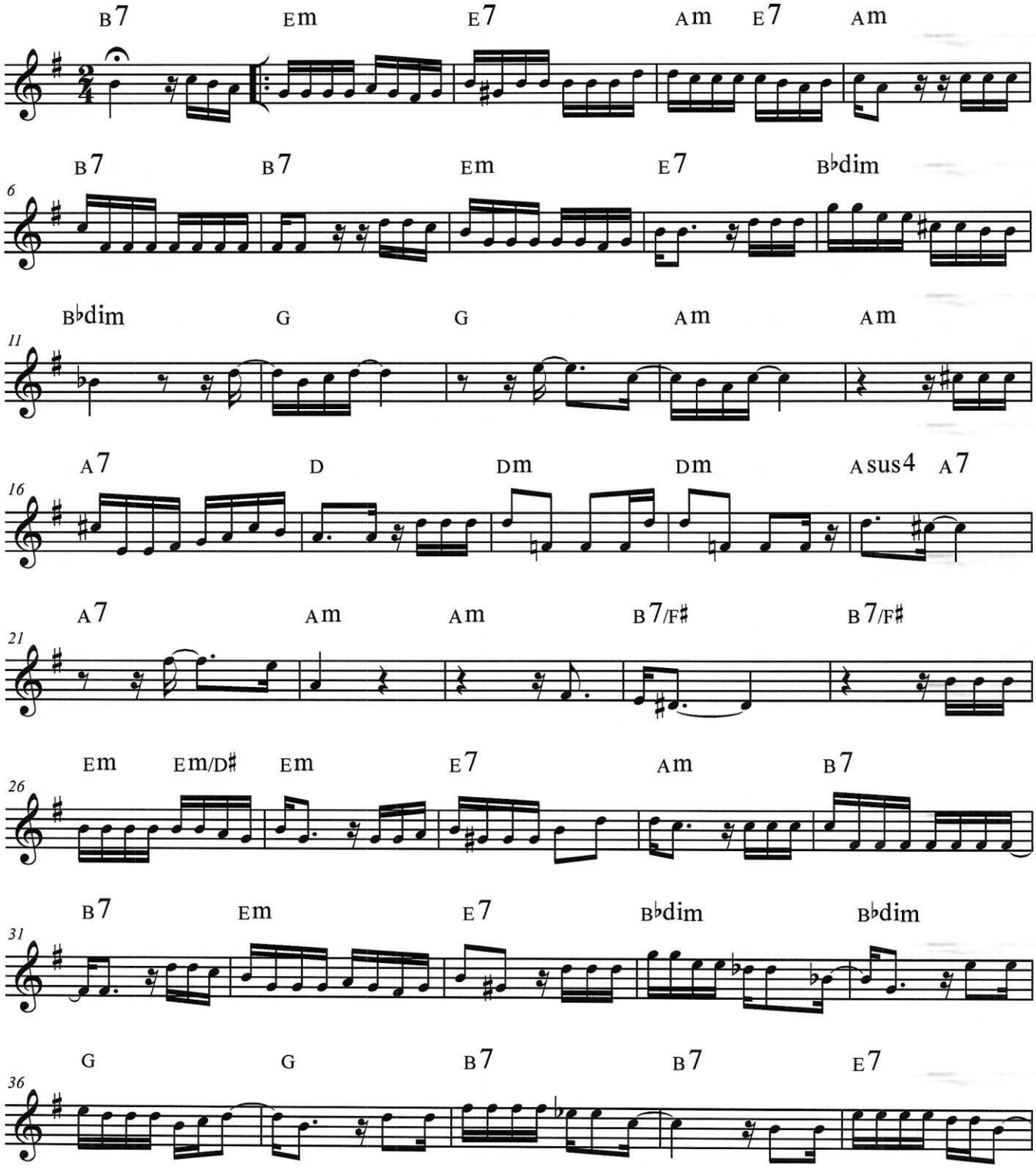


MEU SAMBA CHORO



MEU SAMBA CHORO

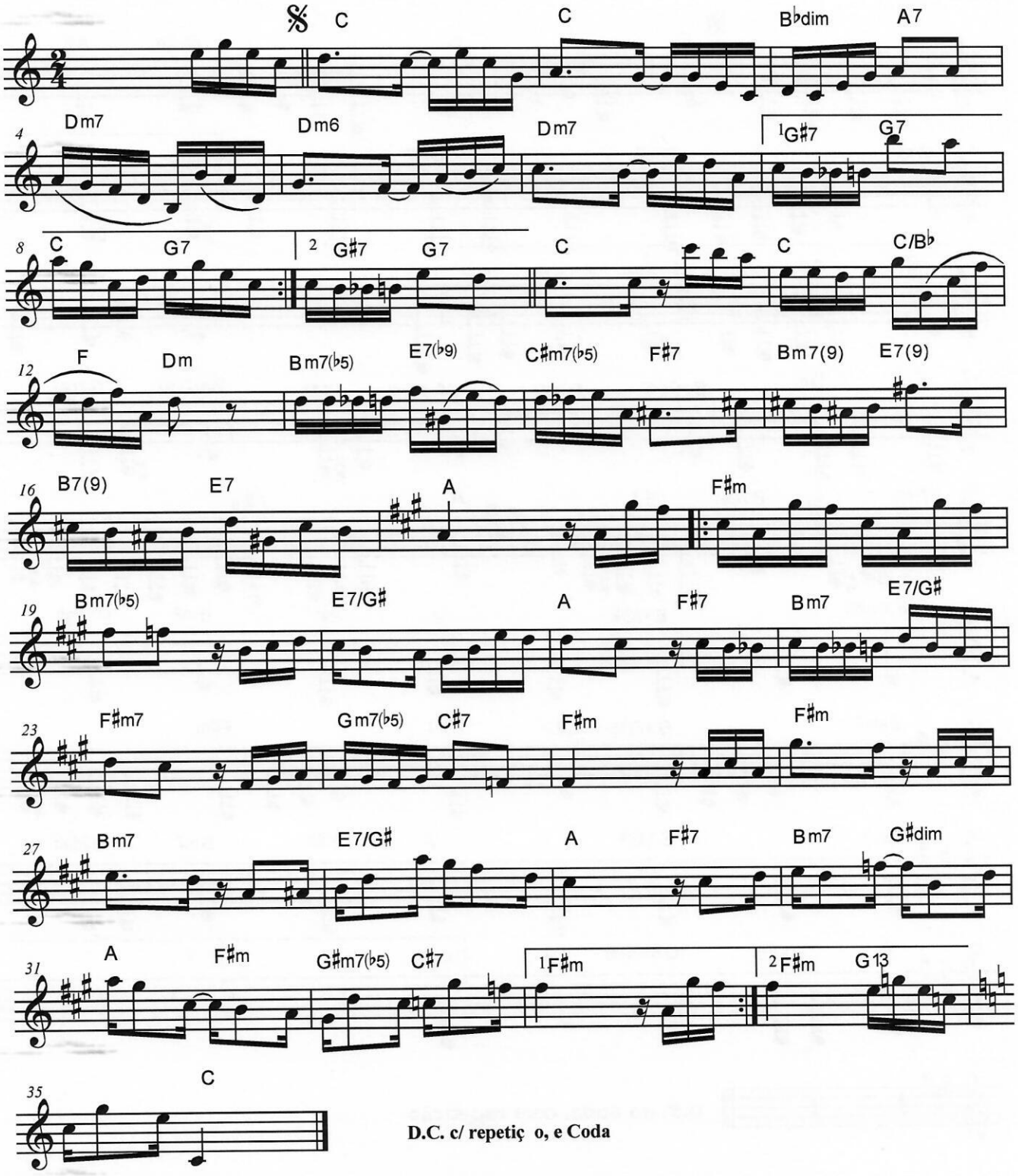
Chico Maranh o



MANICOTA

(Choro Polca)

Aziz Bahury

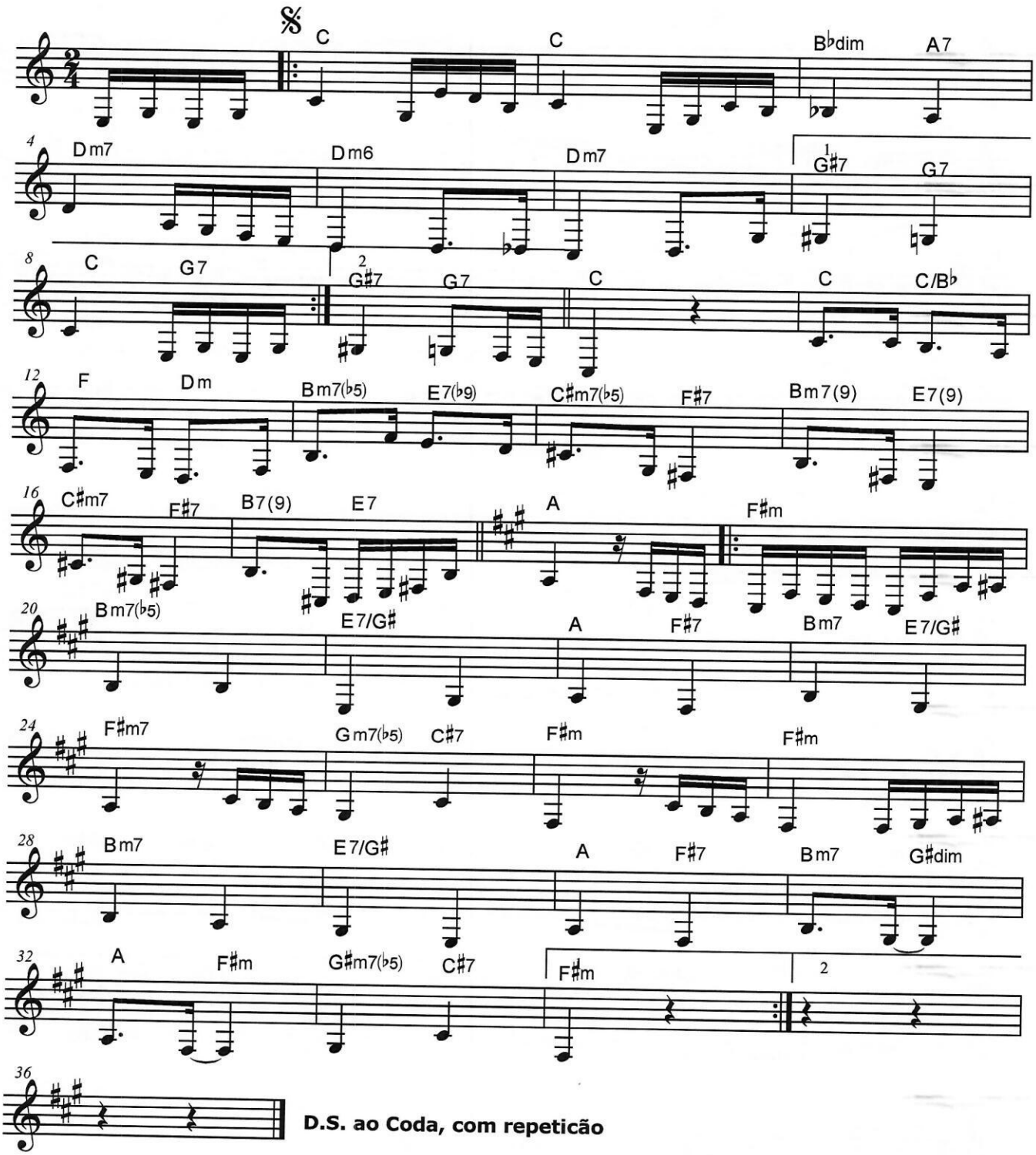


D.C. c/ repetiç o, e Coda

Violão 7 cordas

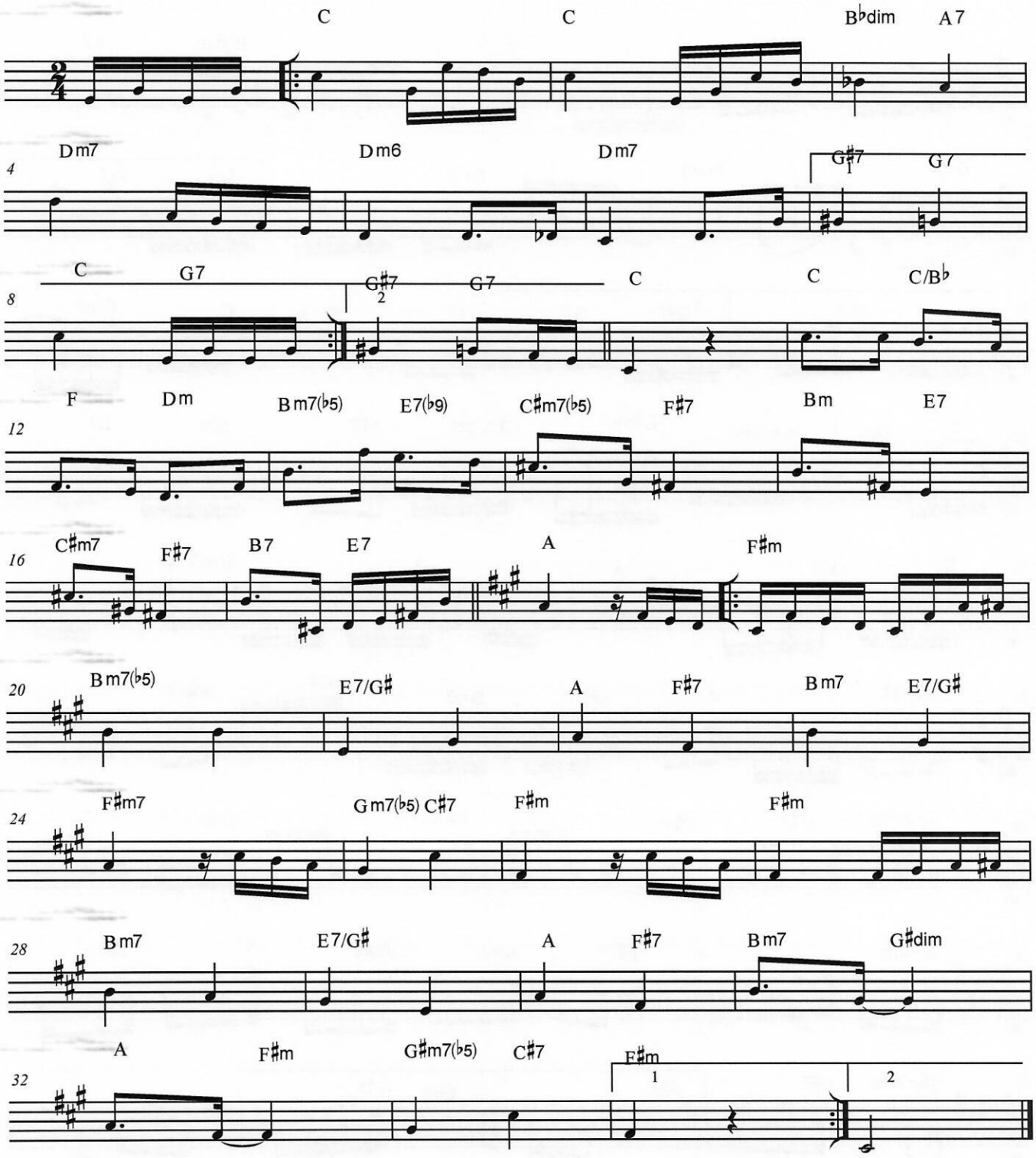
MANICOTA

Aziz Bahury



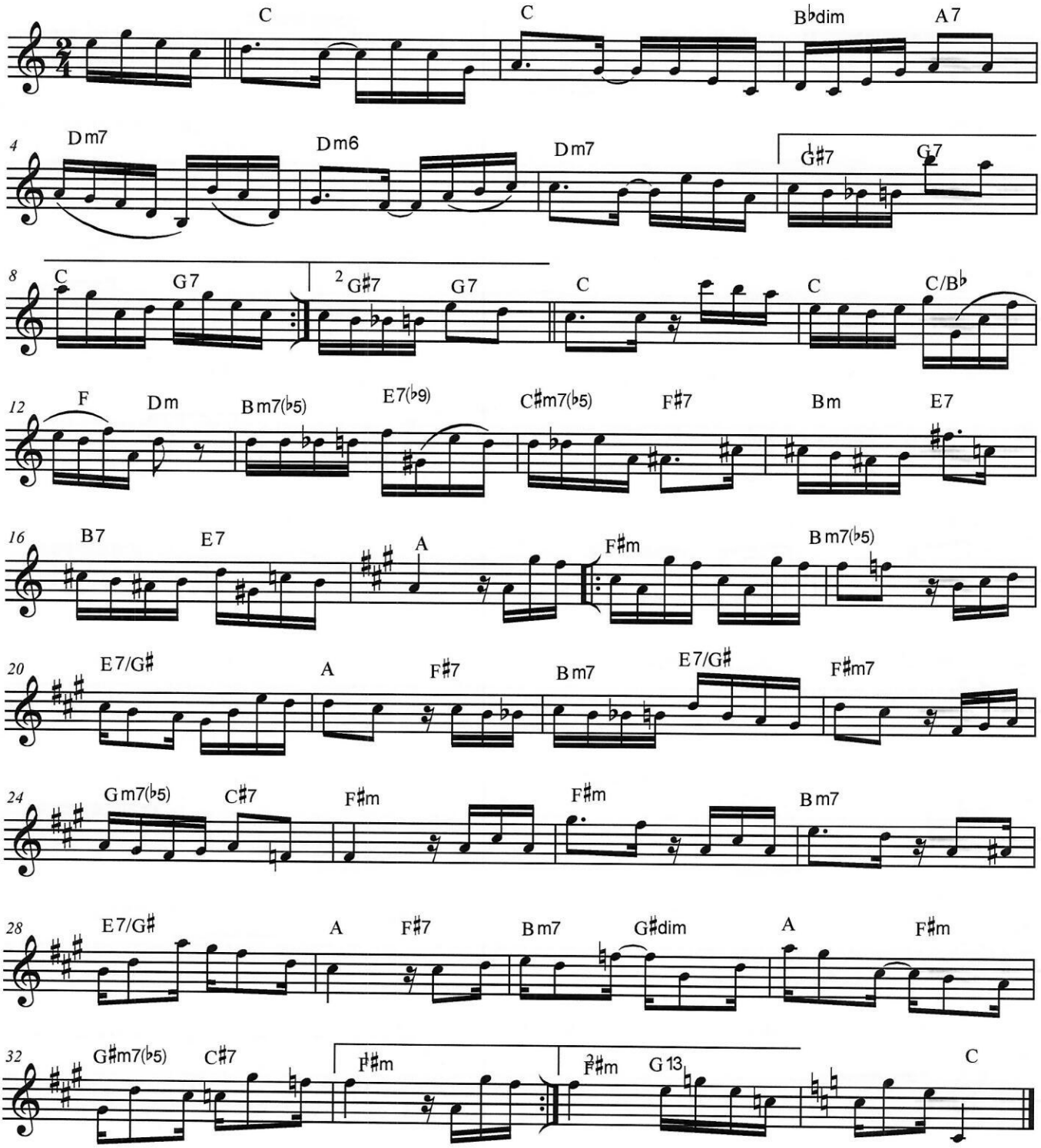
MANICOTA

Aziz Bahury



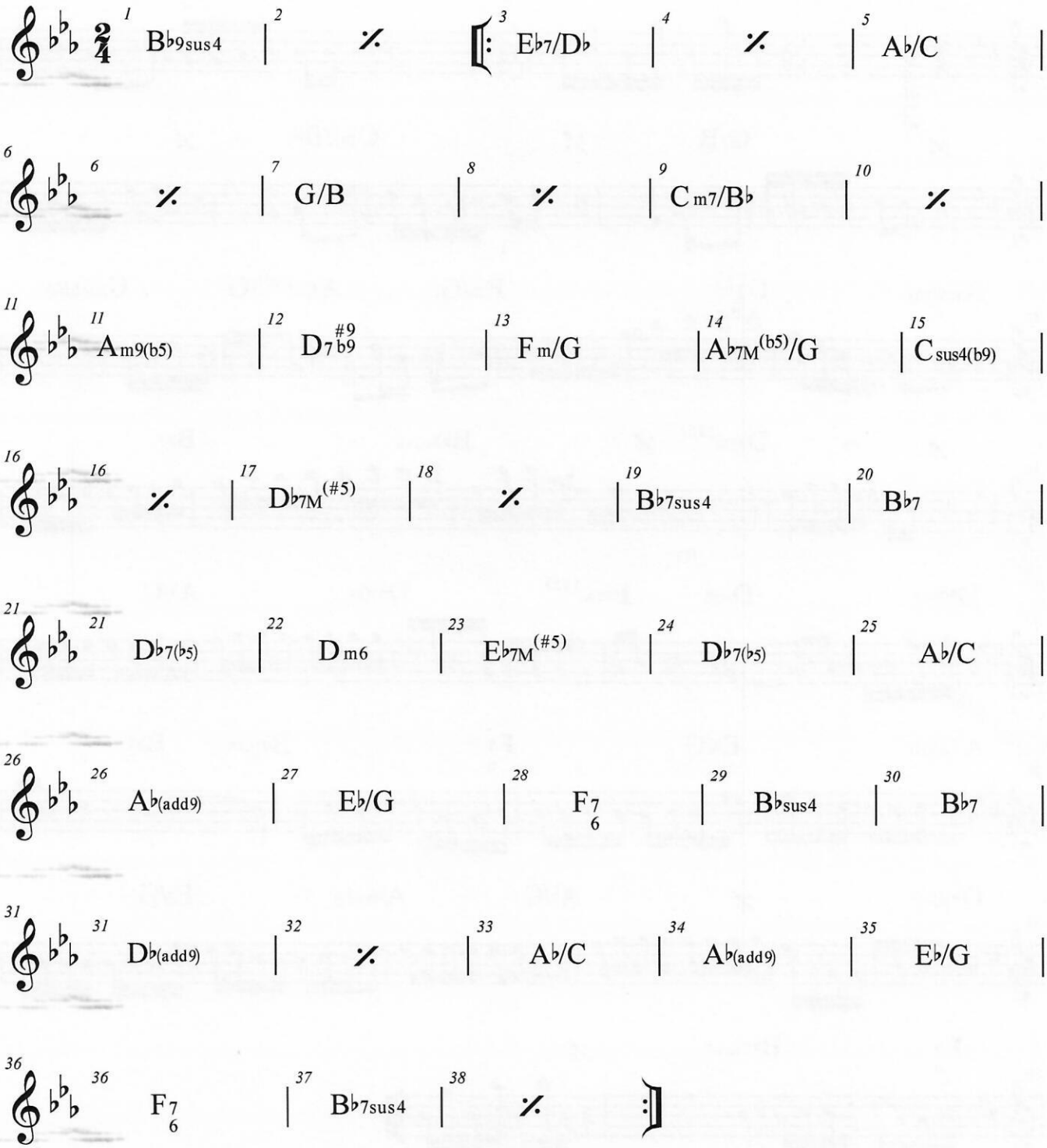
MANICOTA

Aziz Bahury



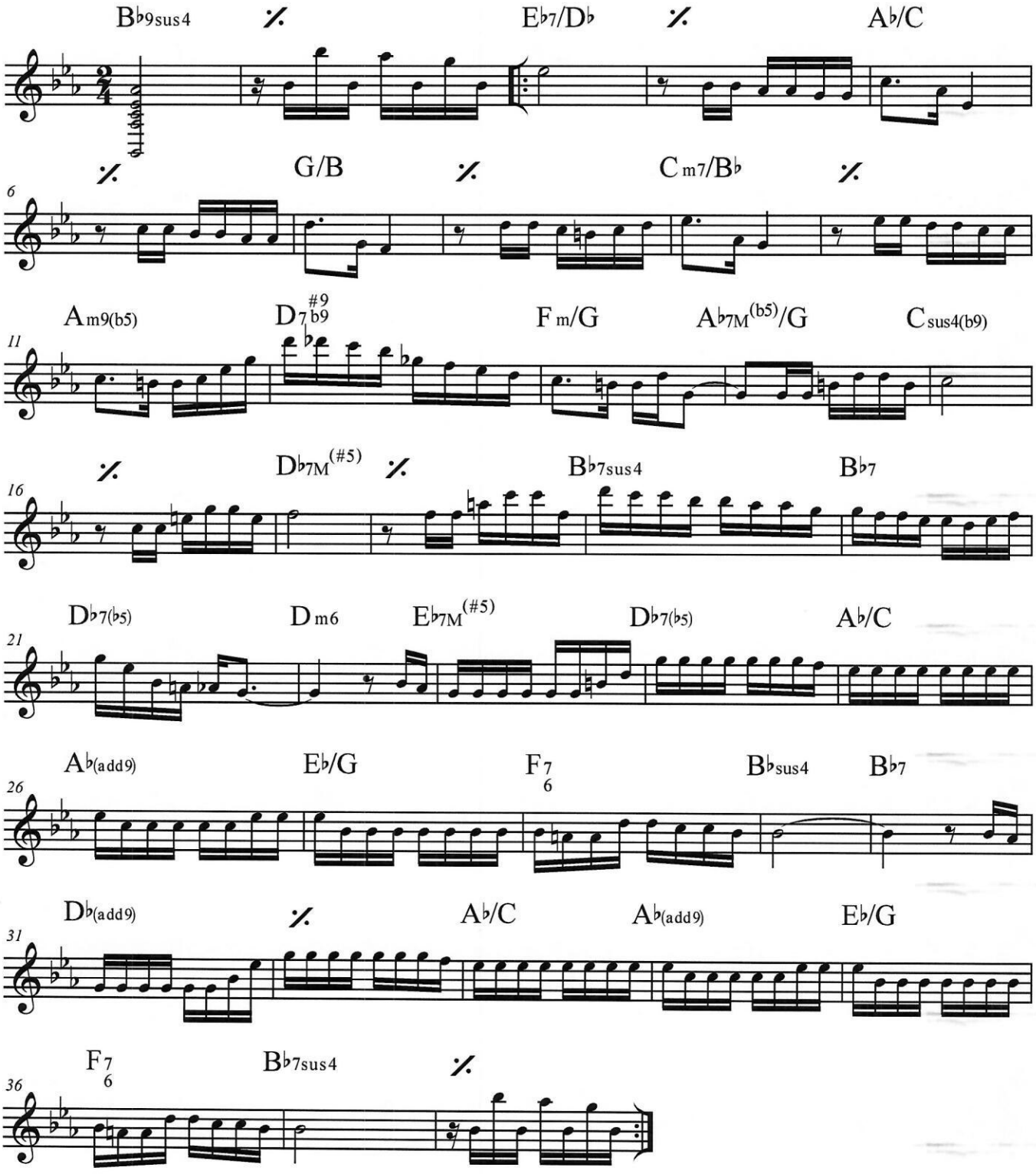
LORO

Egberto Gismonti



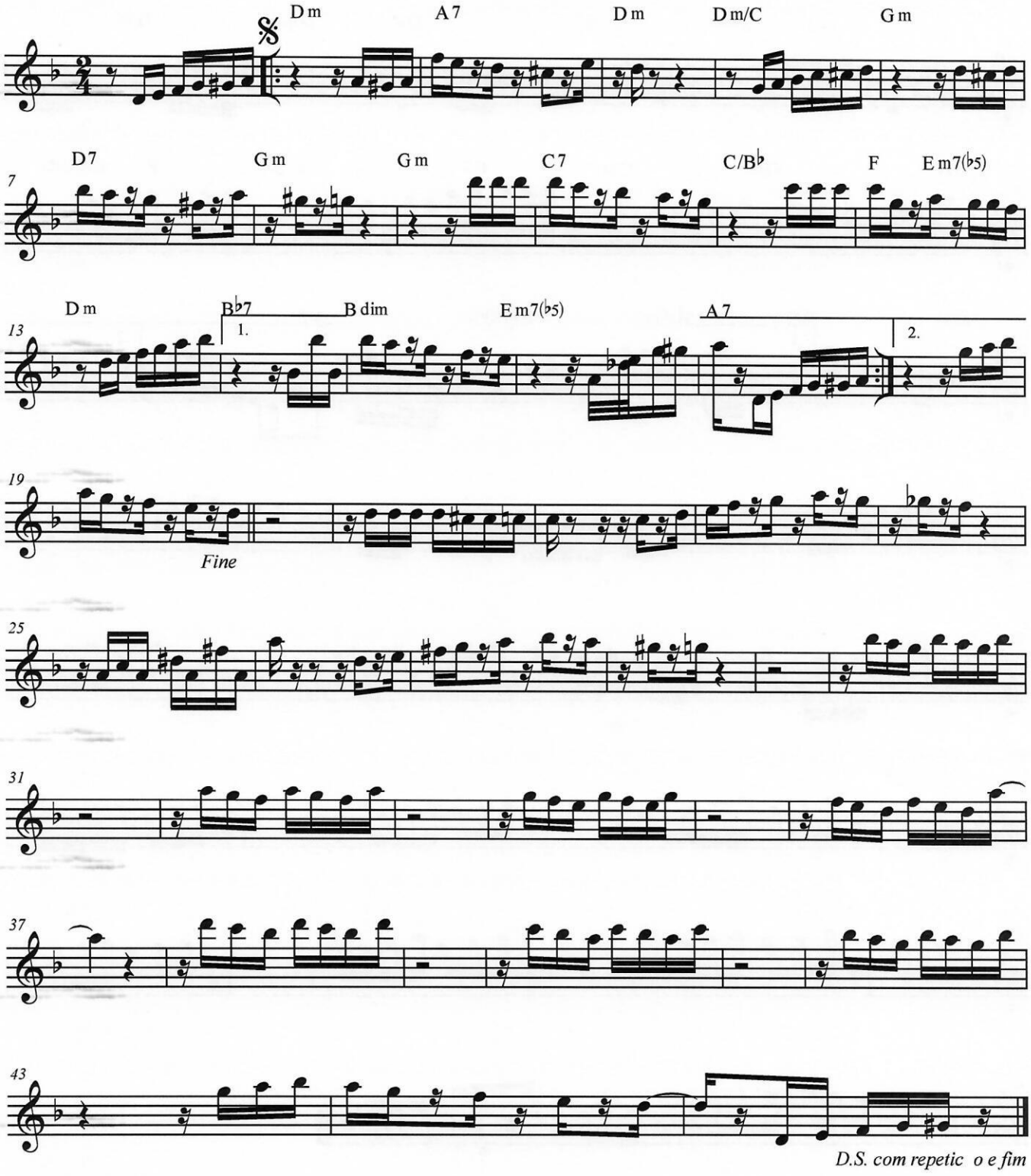
LORO

Egberto Gismonti



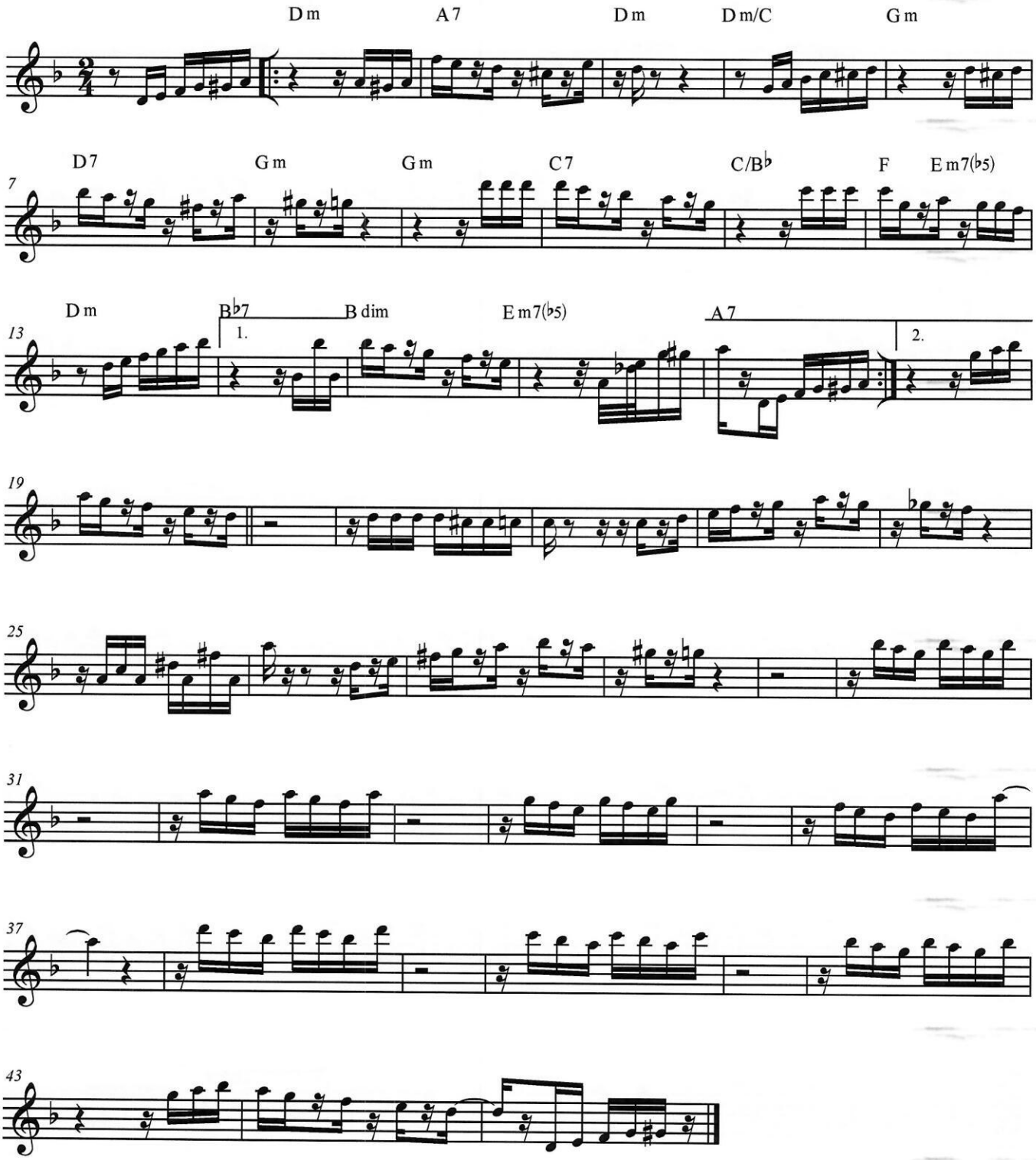
LEMBRO-ME DE VOCE ASSIM

Juca do Cavaco

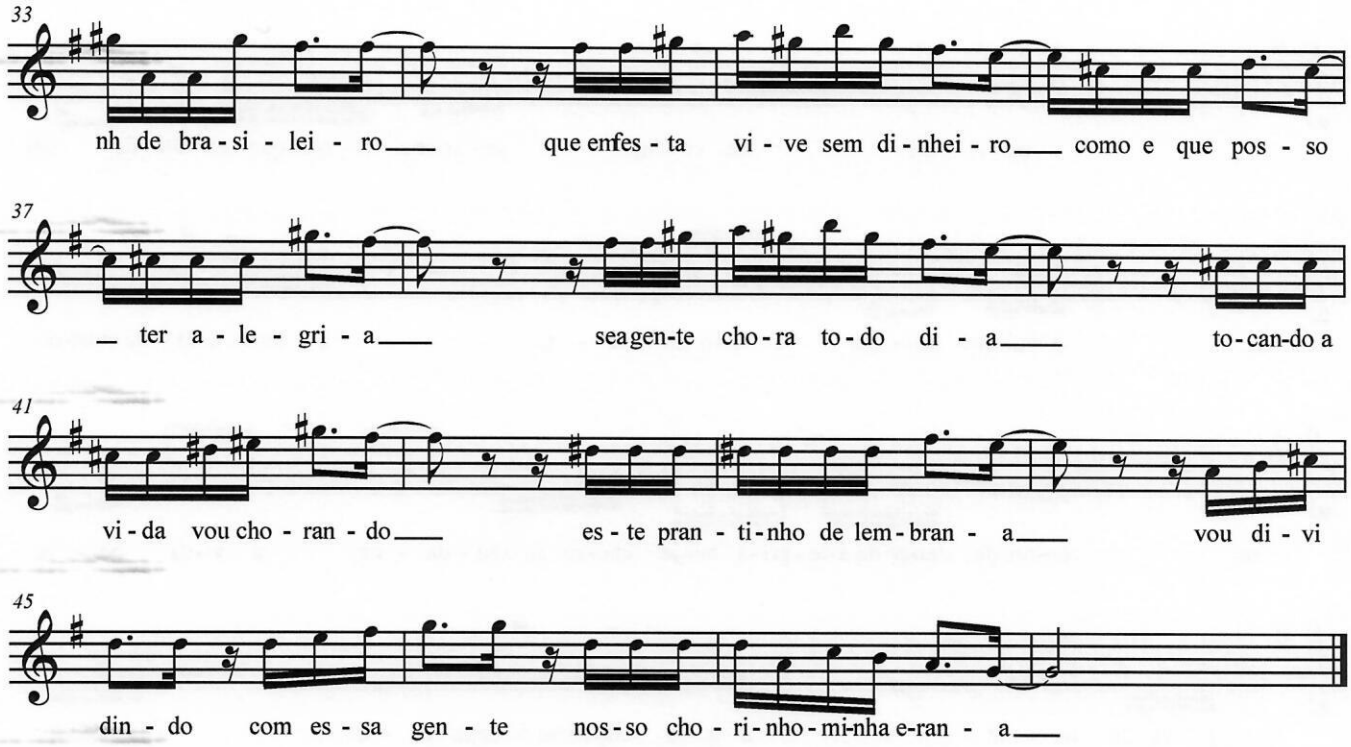


LEMBRO-ME DE VOC ASSIM

Juca do Cavaco



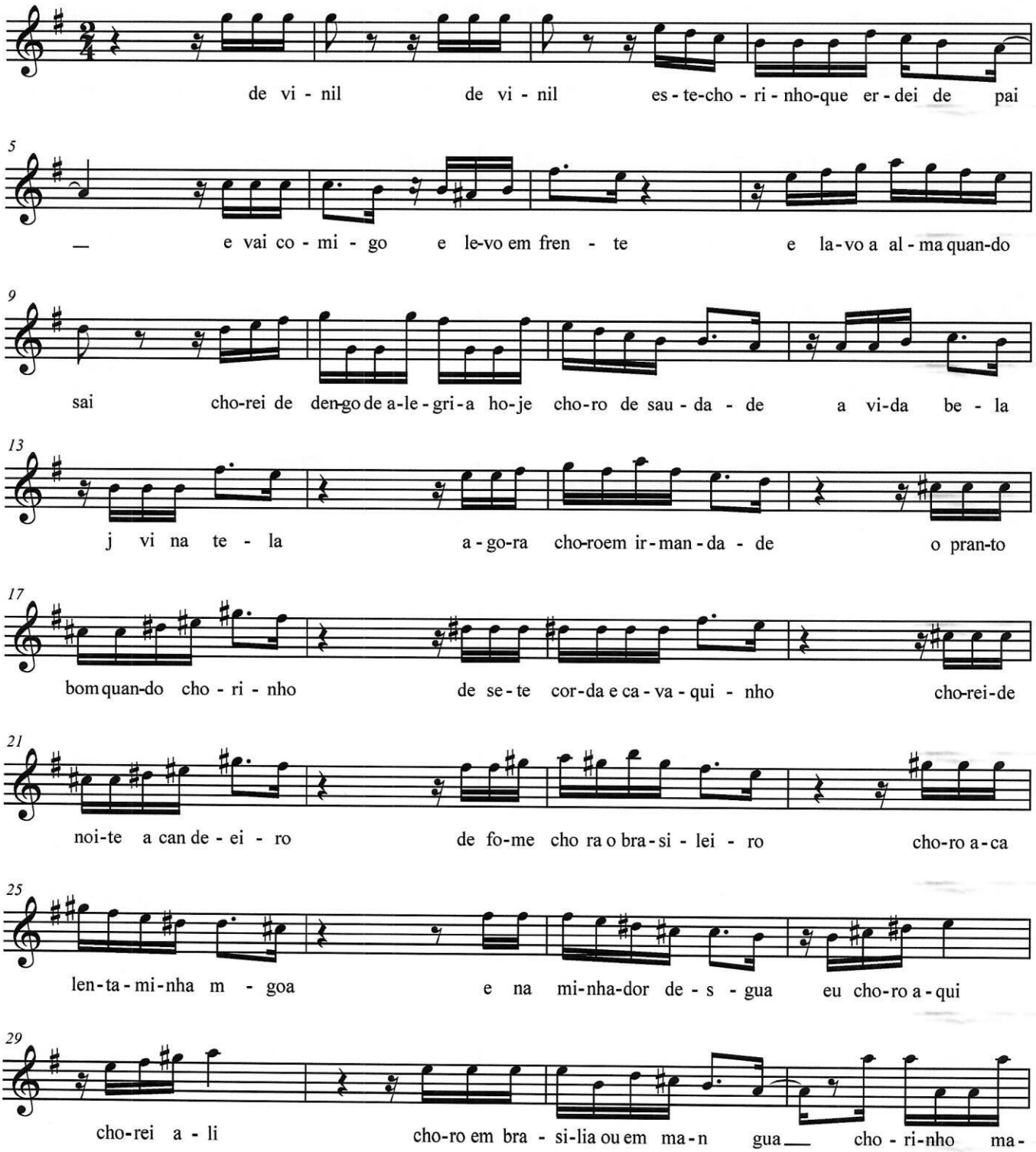
CHORINHO DE HERAN A

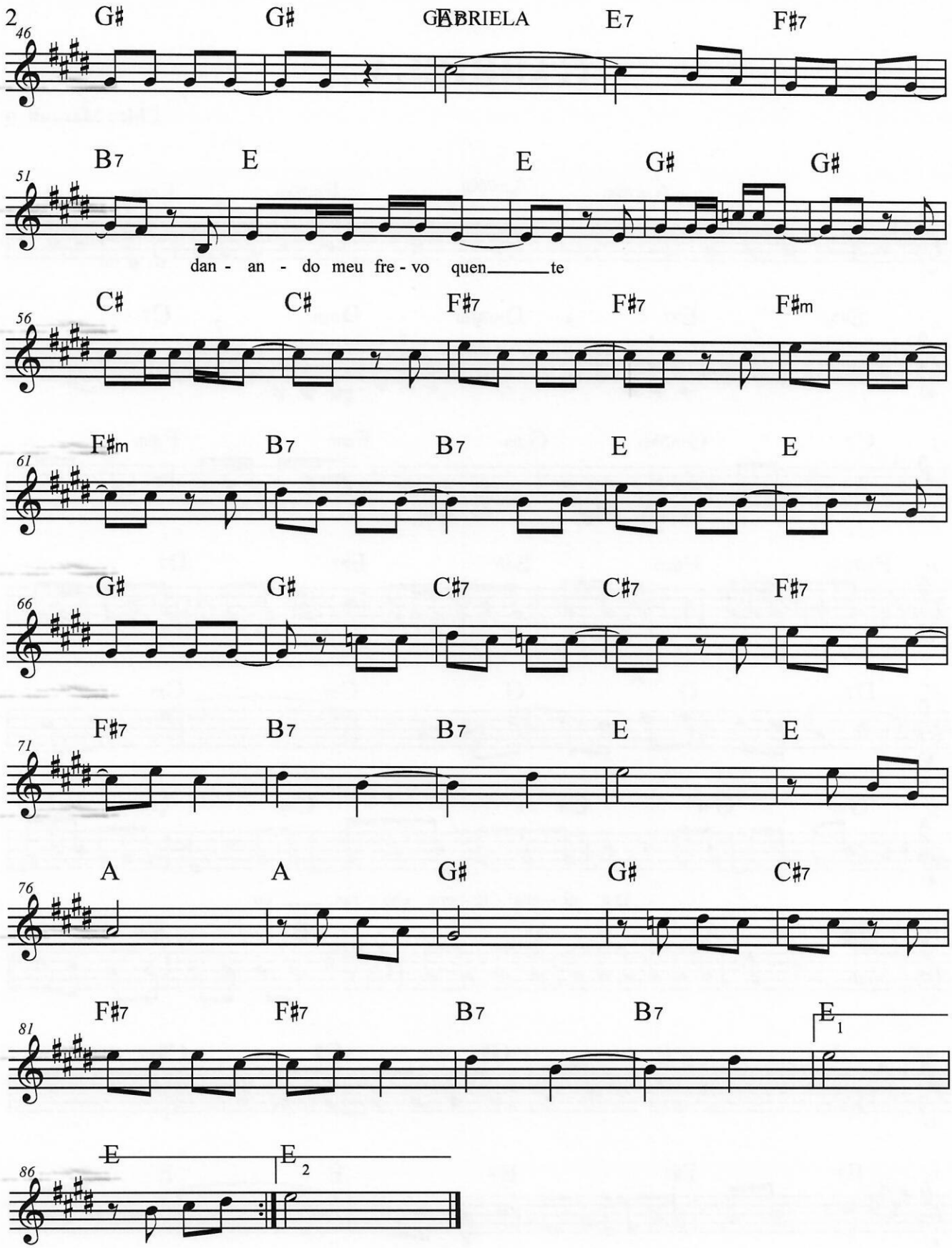


CHORINHO DE HERAN A

(Choro)

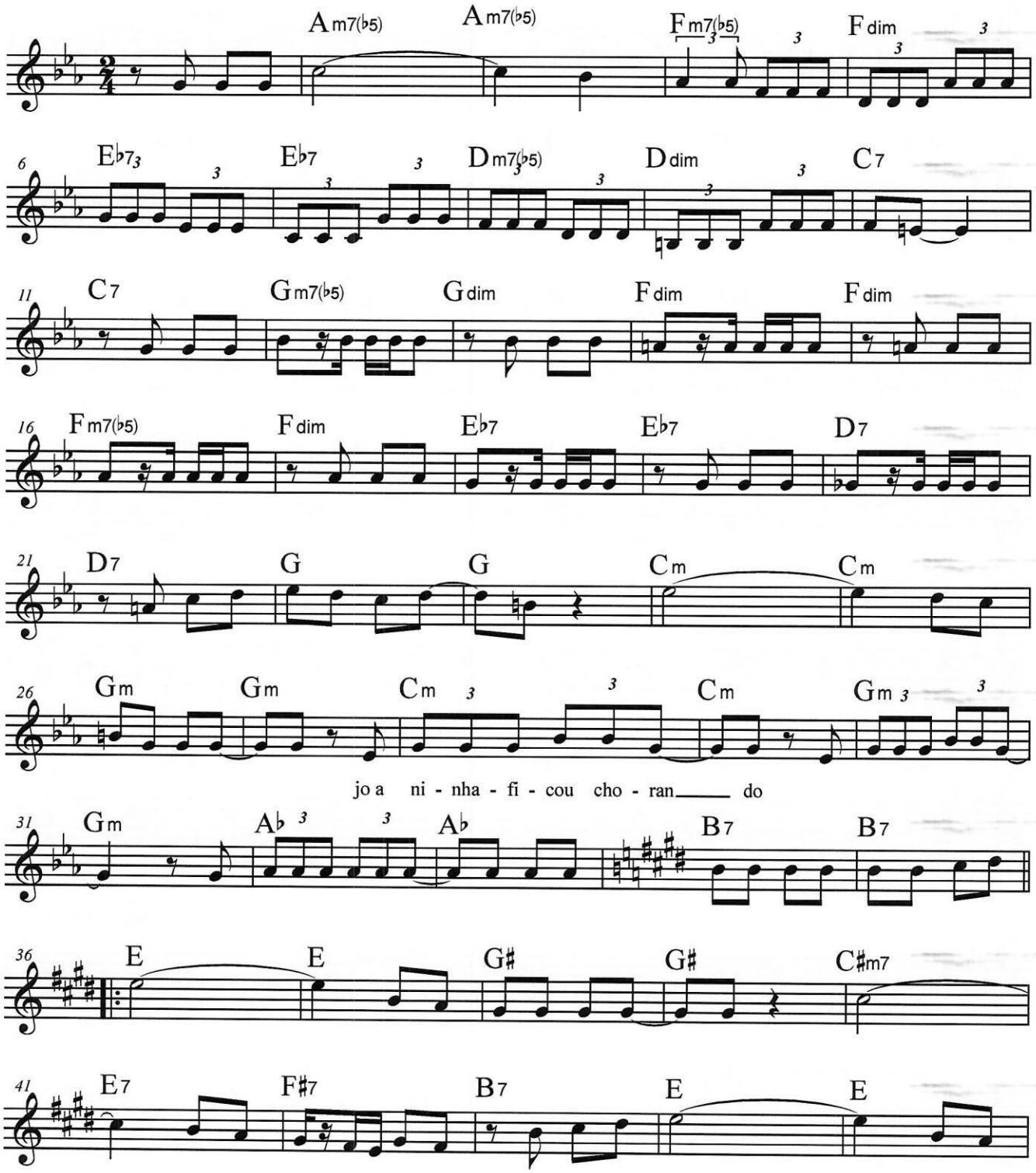
Chico N e Ricarte Almeida



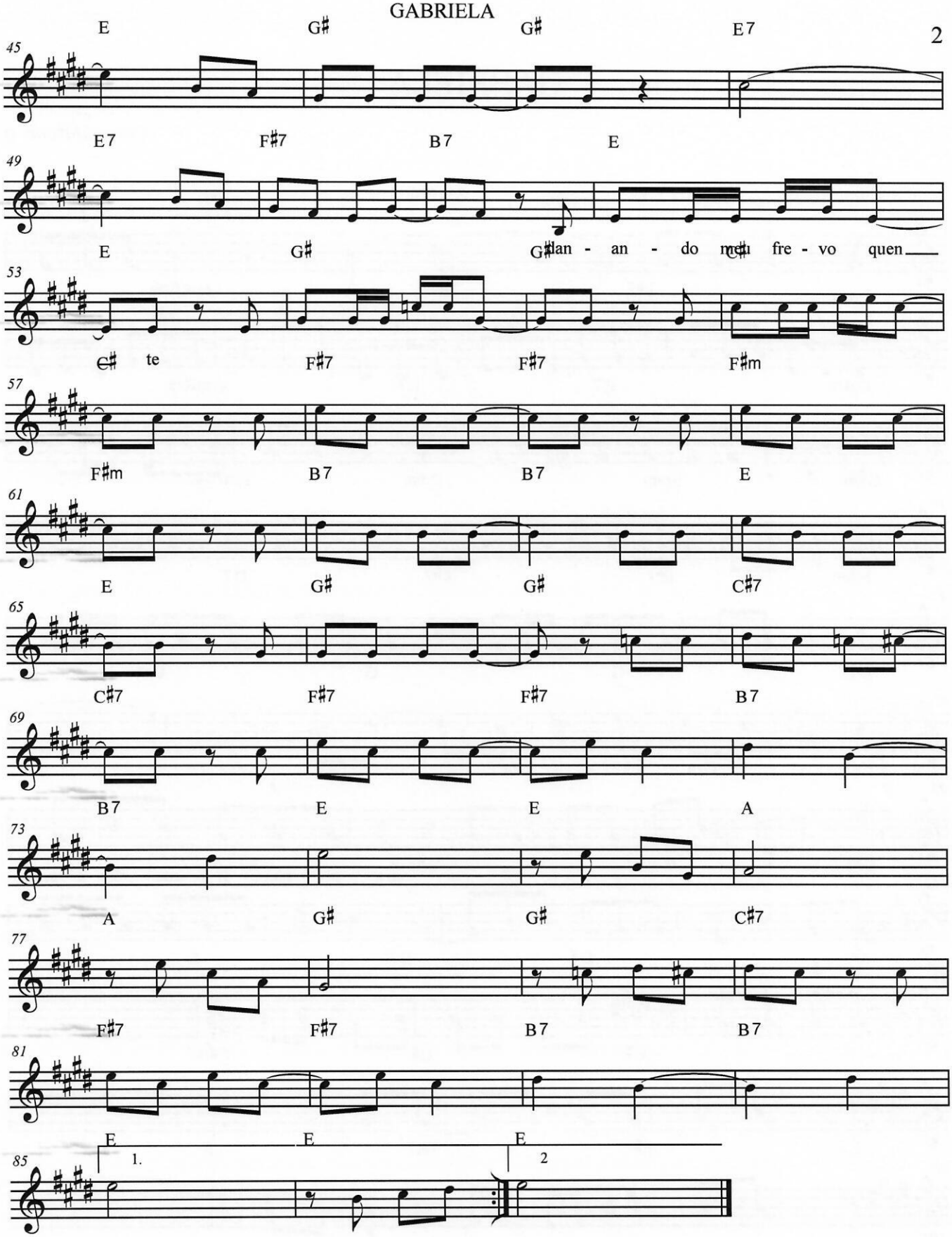

2
46
G♯ G♯ GABRIELA E7 F♯7
51
B7 E E G♯ G♯
dan - an - do meu fre - vo quen te
56
C♯ C♯ F♯7 F♯7 F♯m
61
F♯m B7 B7 E E
66
G♯ G♯ C♯7 C♯7 F♯7
71
F♯7 B7 B7 E E
76
A A G♯ G♯ C♯7
81
F♯7 F♯7 B7 B7 E 1
86
E E 2

GABRIELA

Chico Maranh o

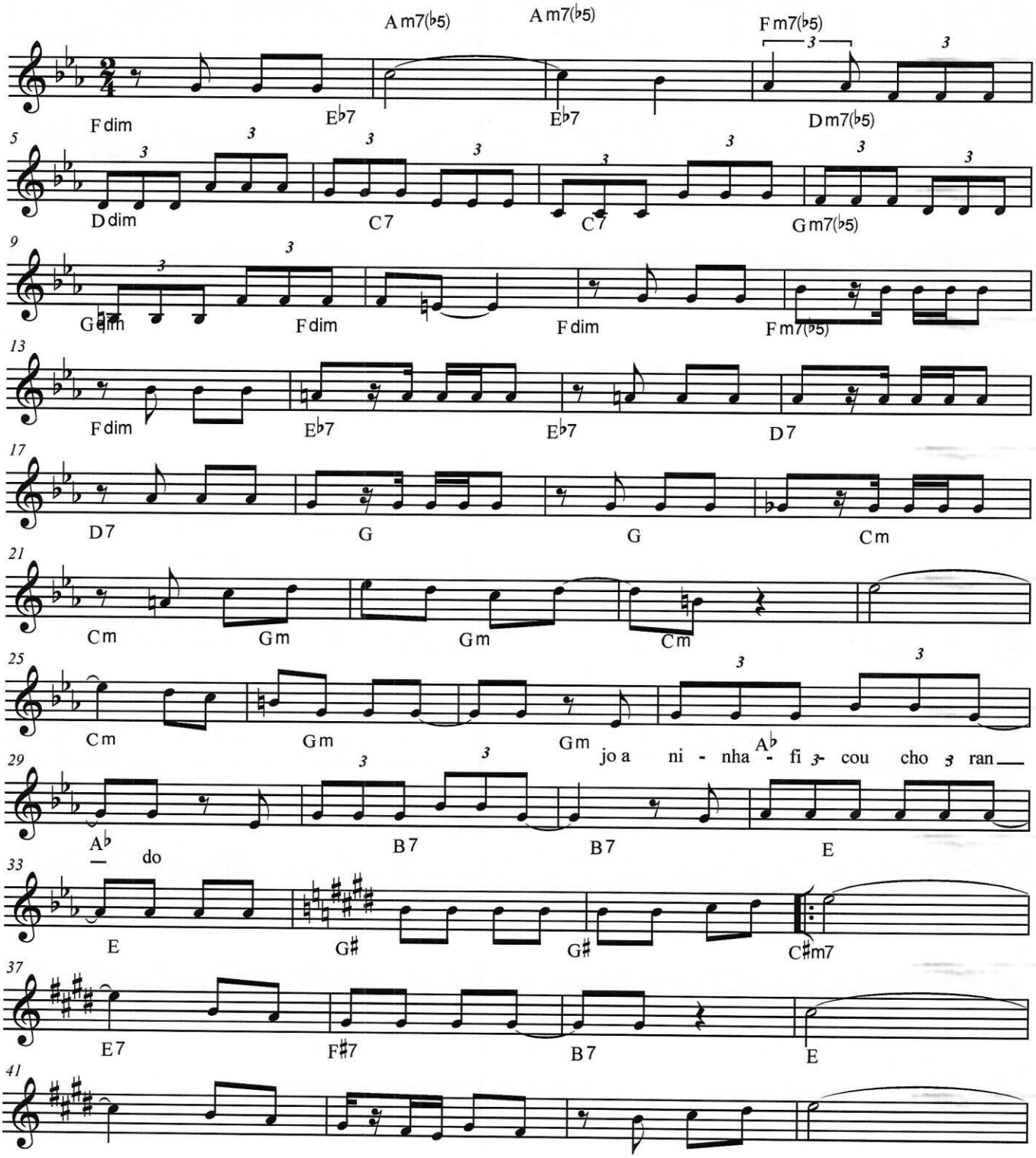


GABRIELA


E G# G# E7
45
E7 F#7 B7 E
49
E G# G# lan - an - do meu fre - vo quen
53
C# te F#7 F#7 F#m
57
F#m B7 B7 E
61
E G# G# C#7
65
C#7 F#7 F#7 B7
69
B7 E E A
73
A G# G# C#7
77
F#7 F#7 B7 B7
81
E E E
85
1. 2

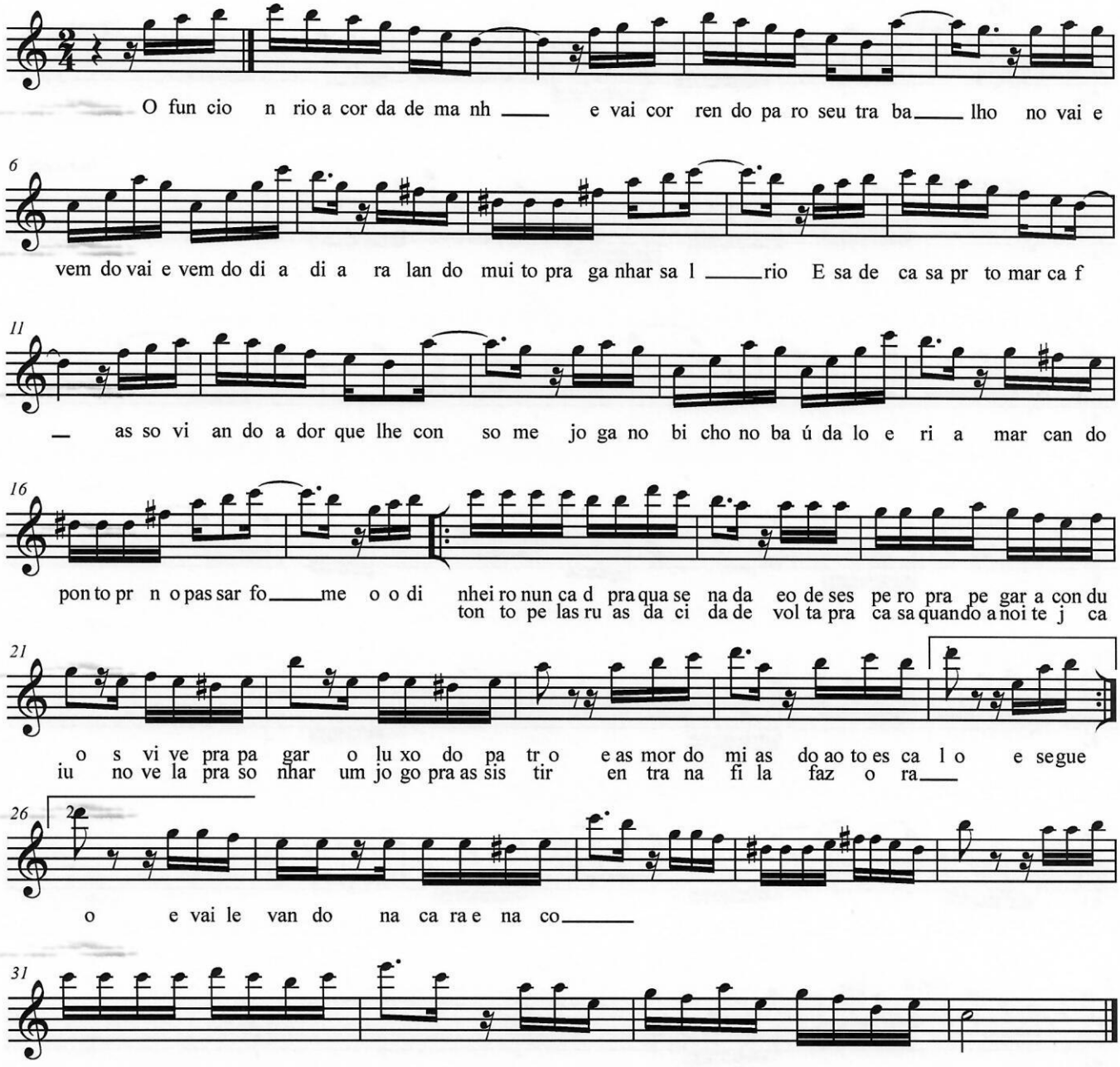
GABRIELA

Chico Maranh o



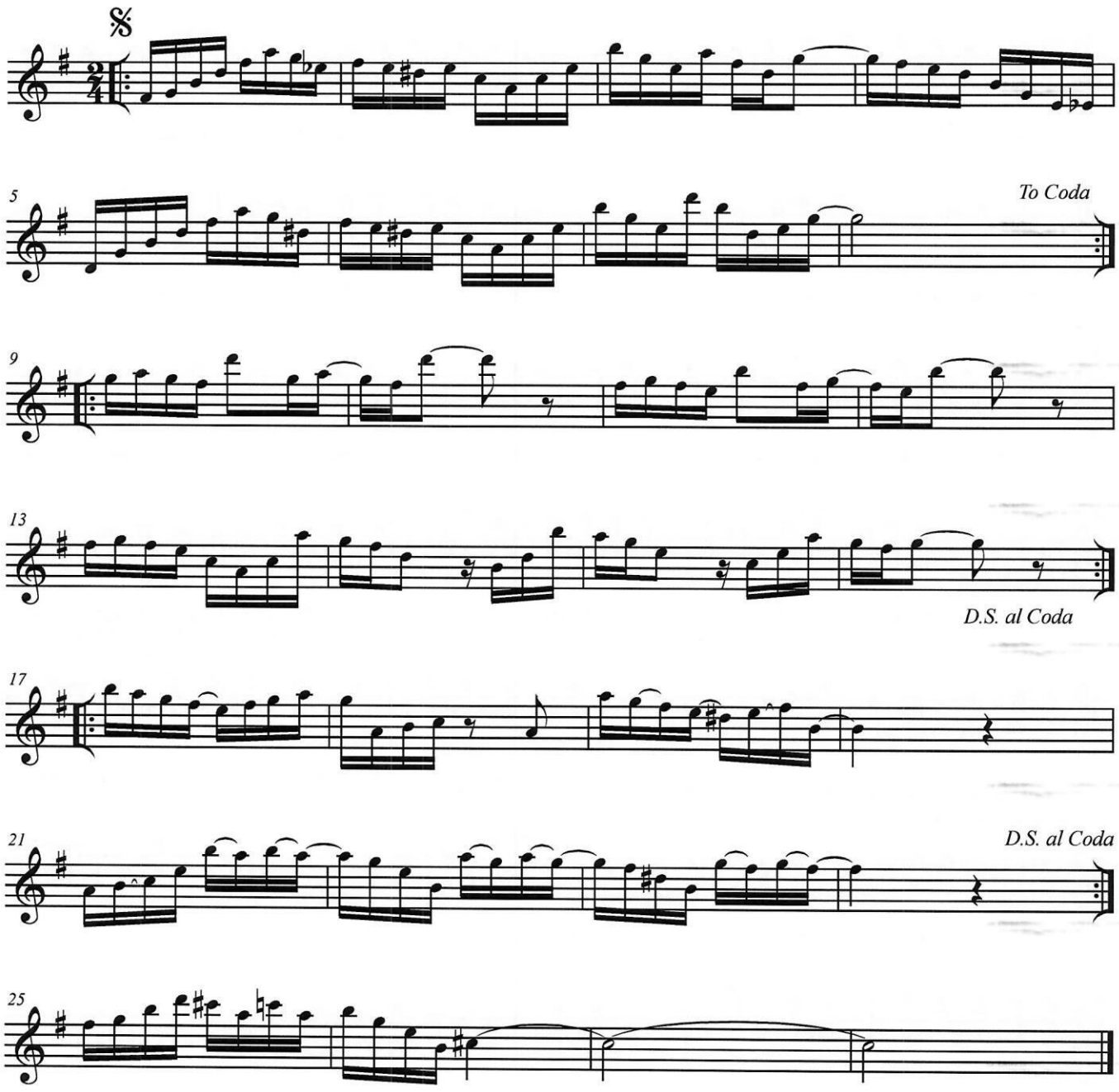
O FUNCION RIO

Chico N e MP Haickel



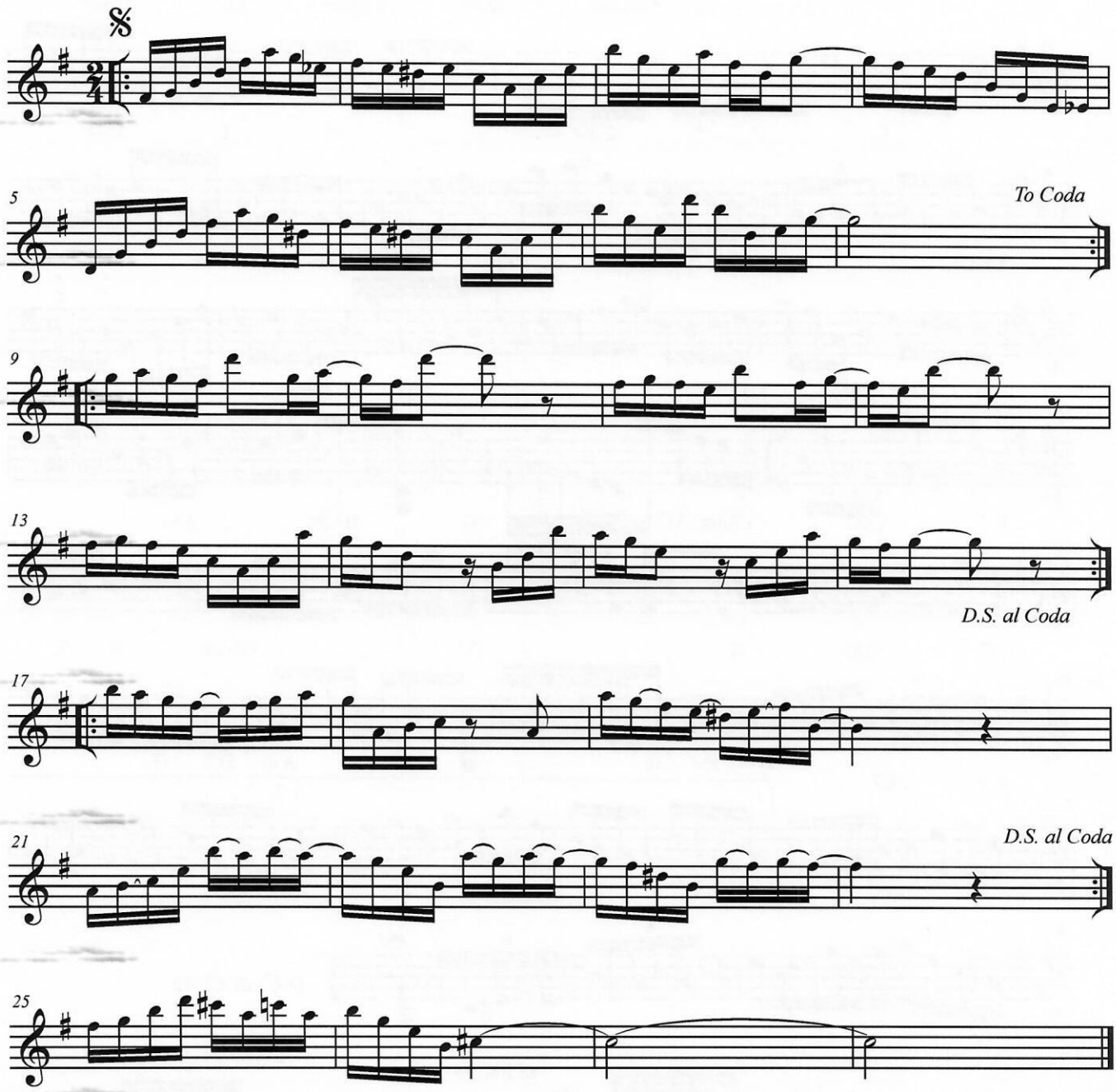
FRESQUINHO

Cle menes Teixeira



FRESQUINHO

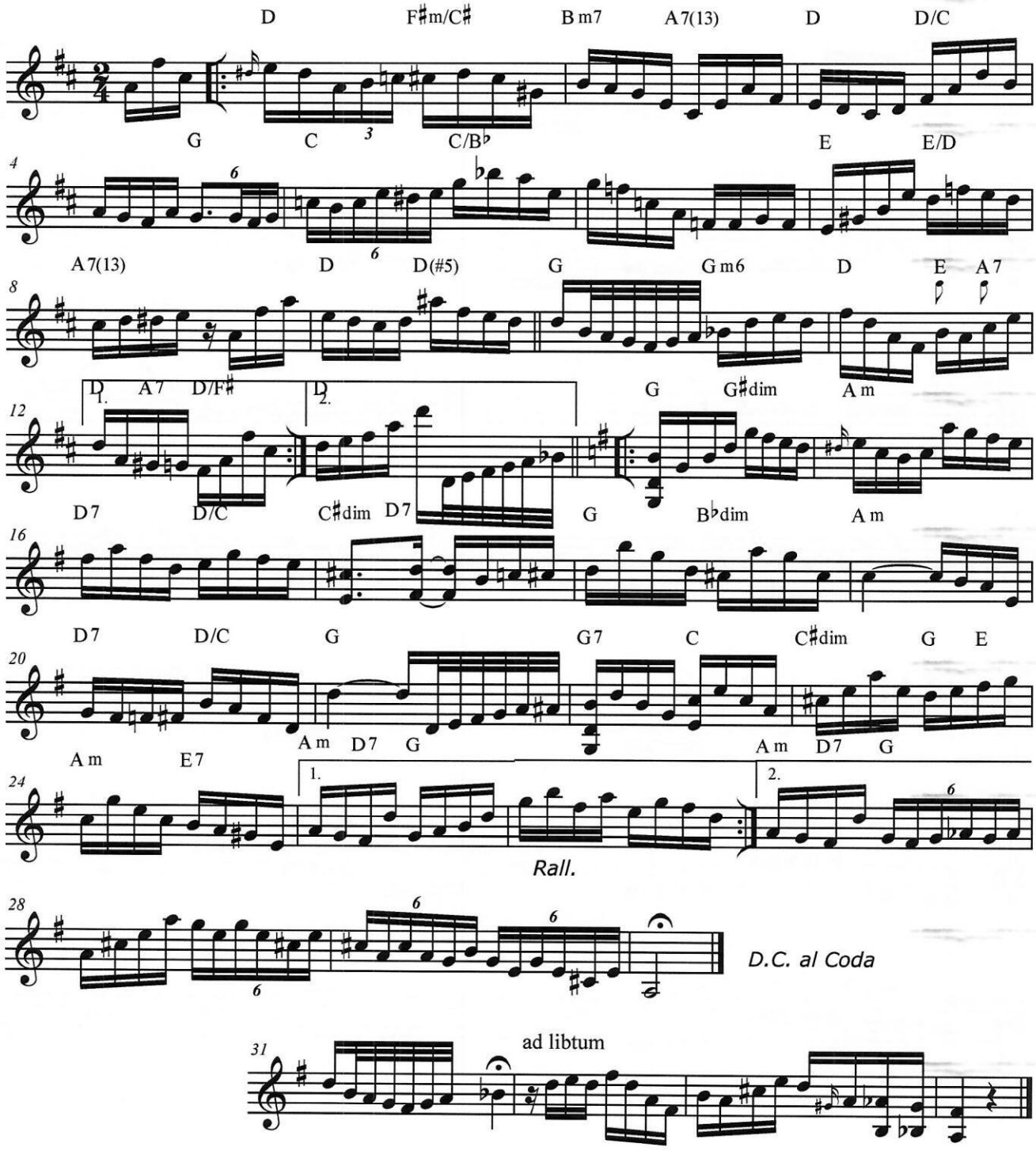
Cle menes Teixeira



ELEGANTE

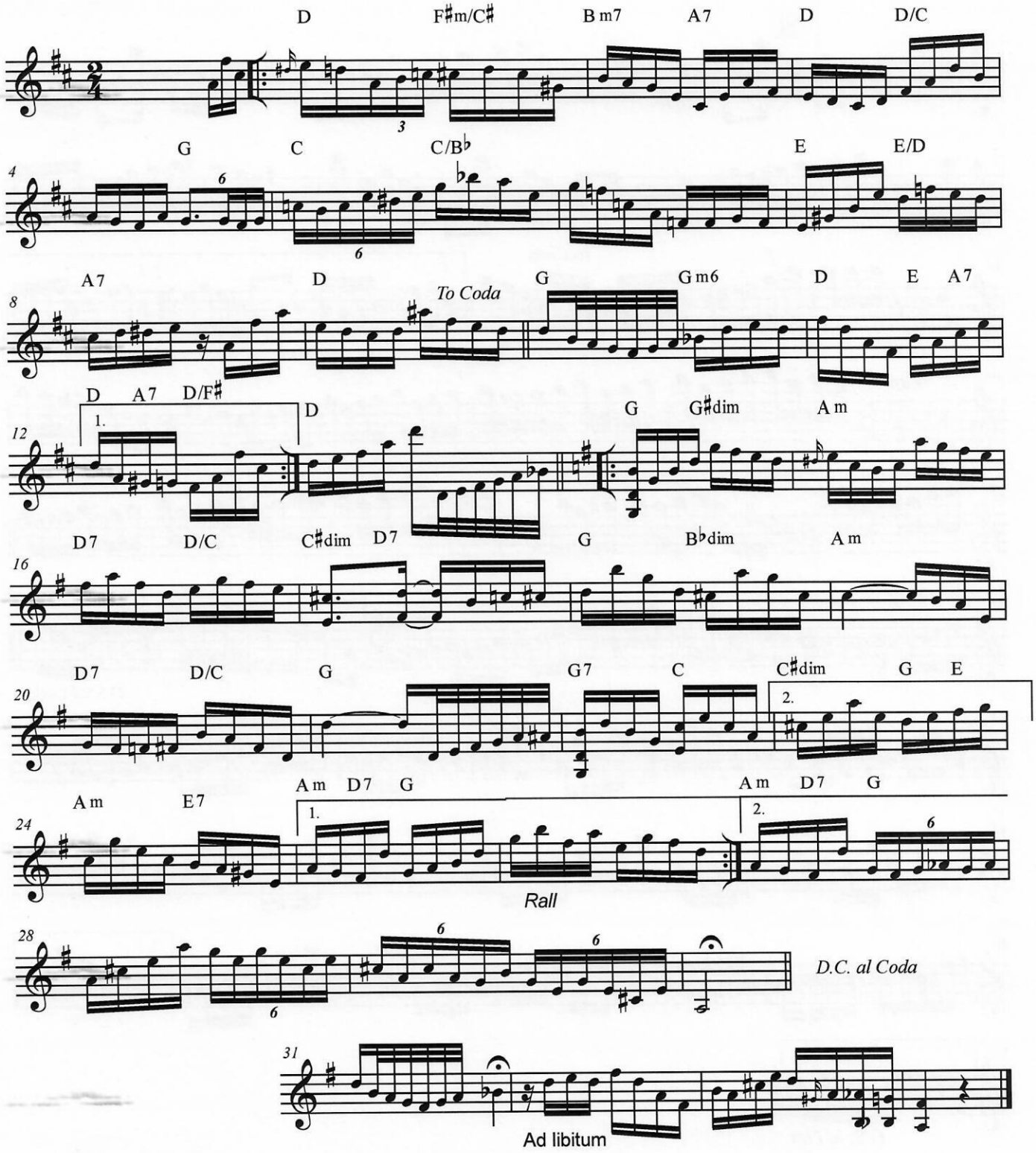
(Choro)

Raimundo Luiz



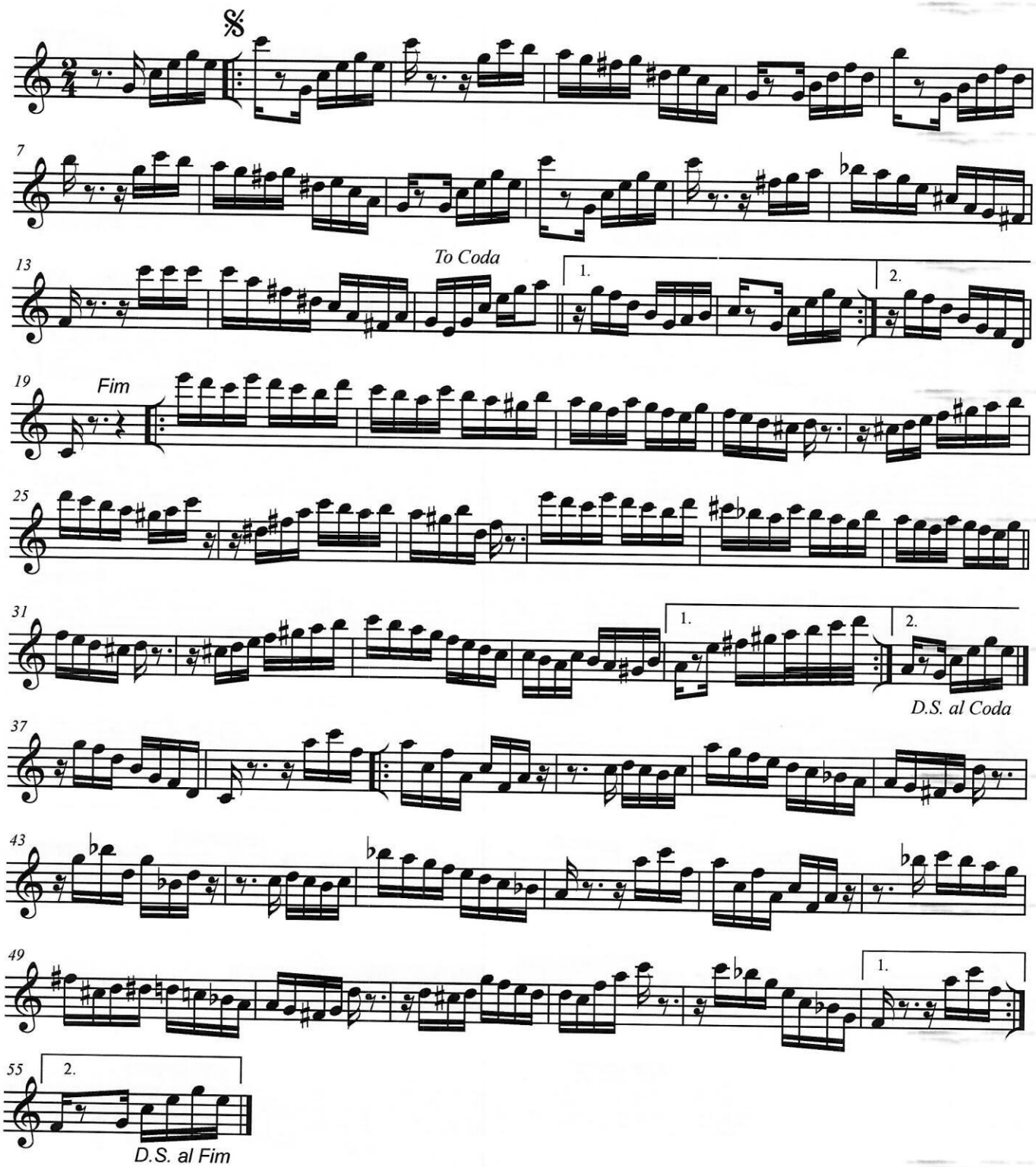
ELEGANTE

Raimundo Luiz



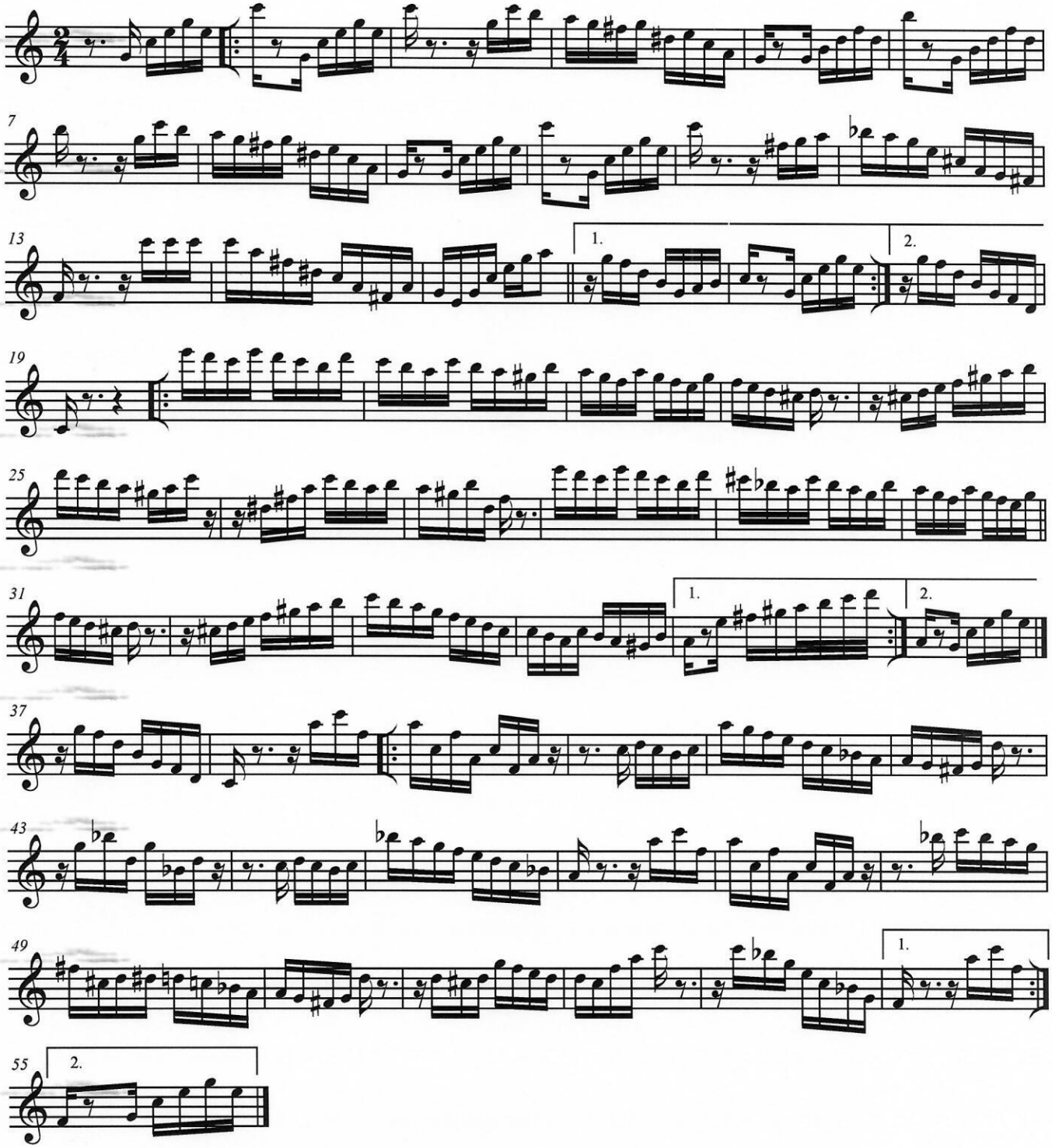
DOM CHIQUIN

Serra de Almeida



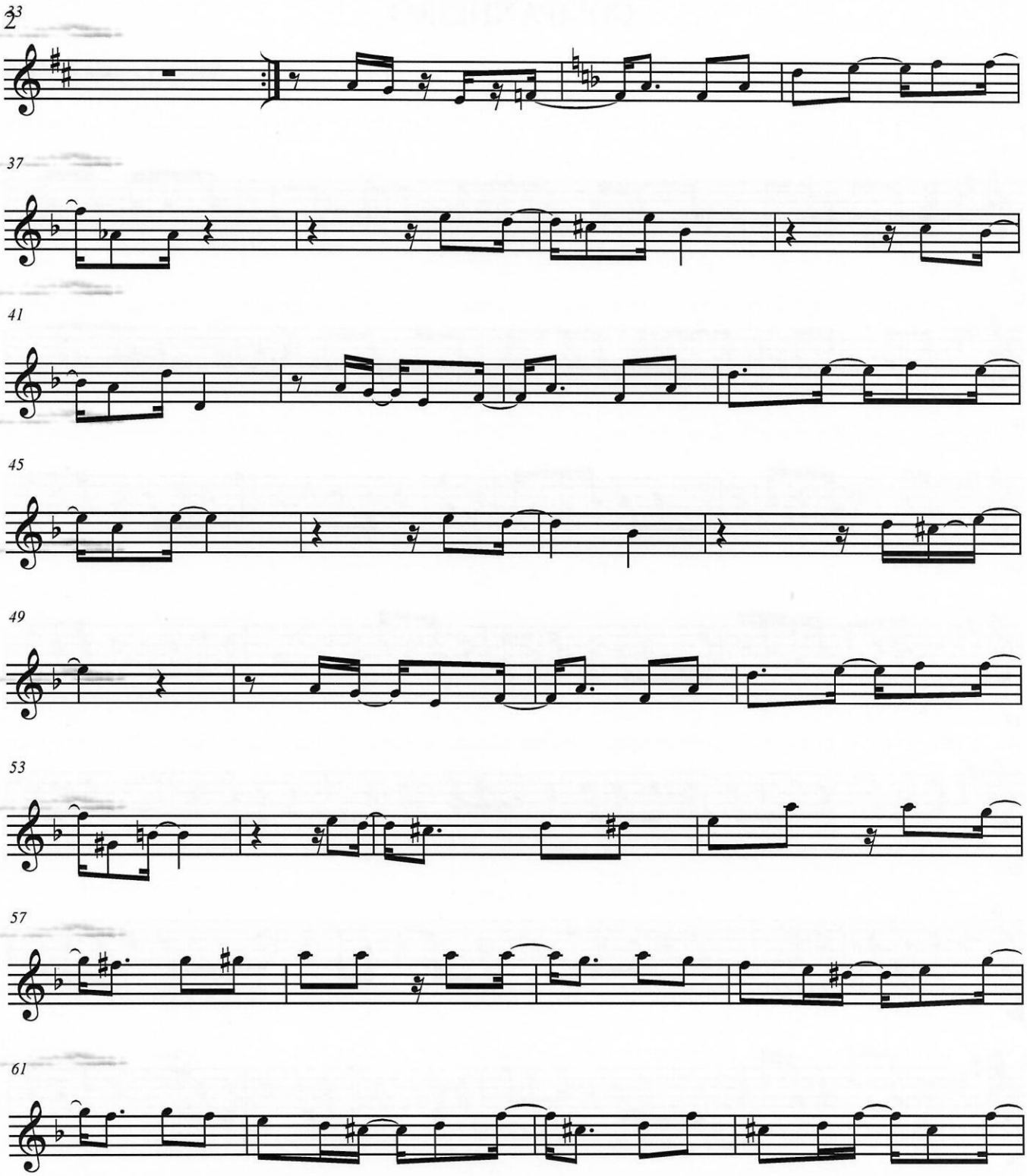
DOM CHIQUIN

Serra de Almeida



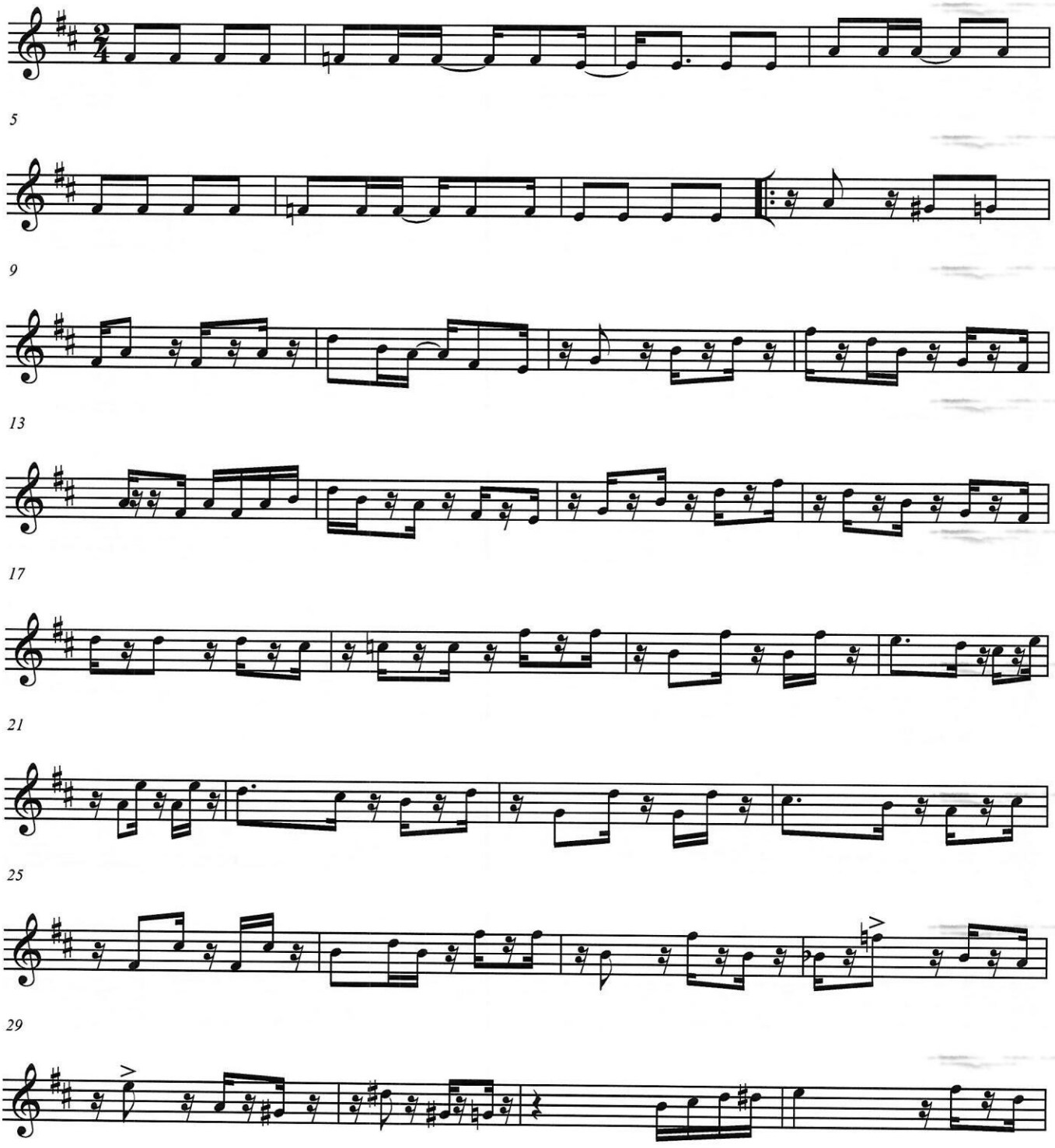
65

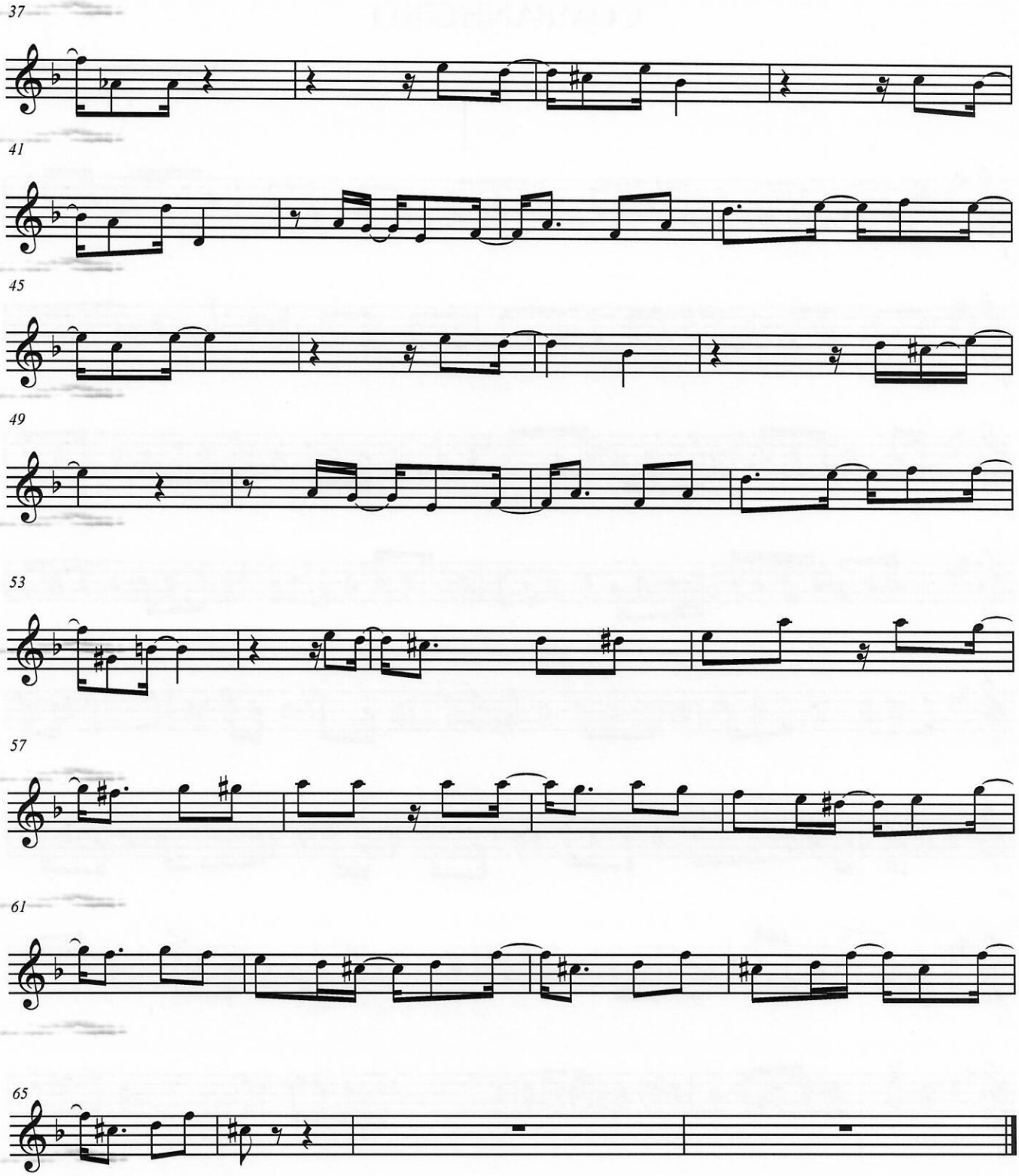
COMPANHEIRO



COMPANHEIRO

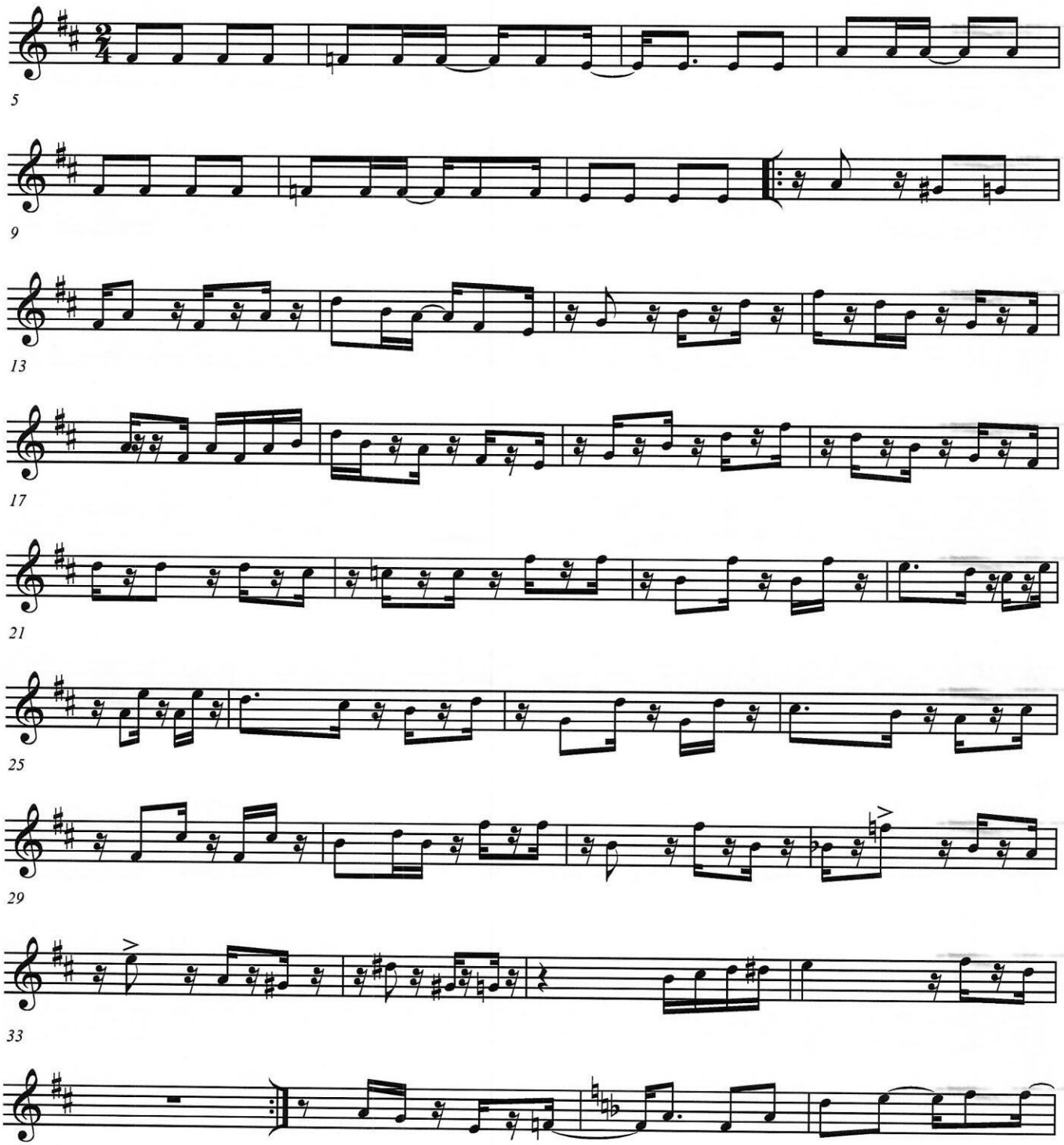
Solano e Paulo Trabulsi




37
41
45
49
53
57
61
65

COMPANHEIRO

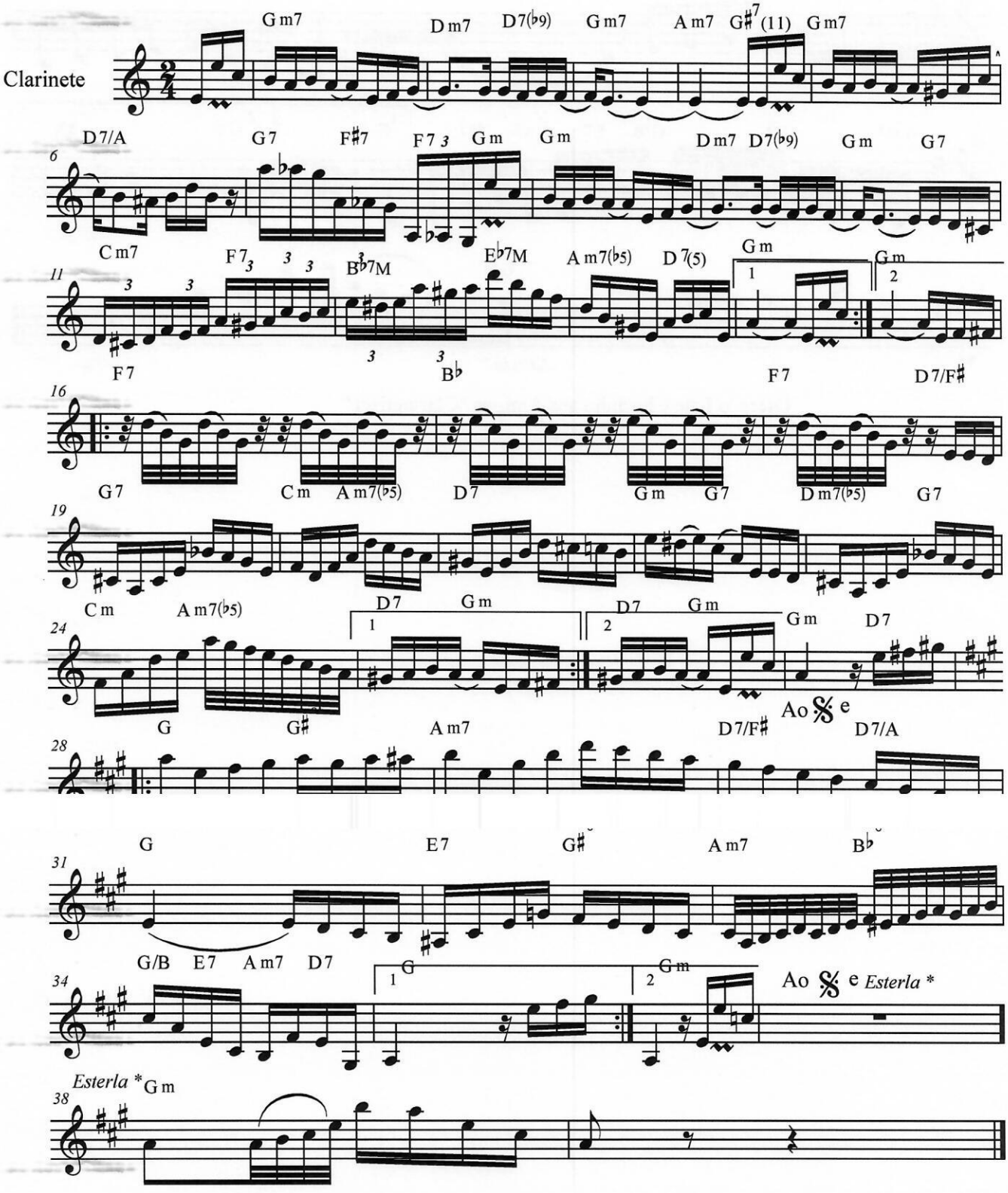
Solano e Paulo Trabulsi



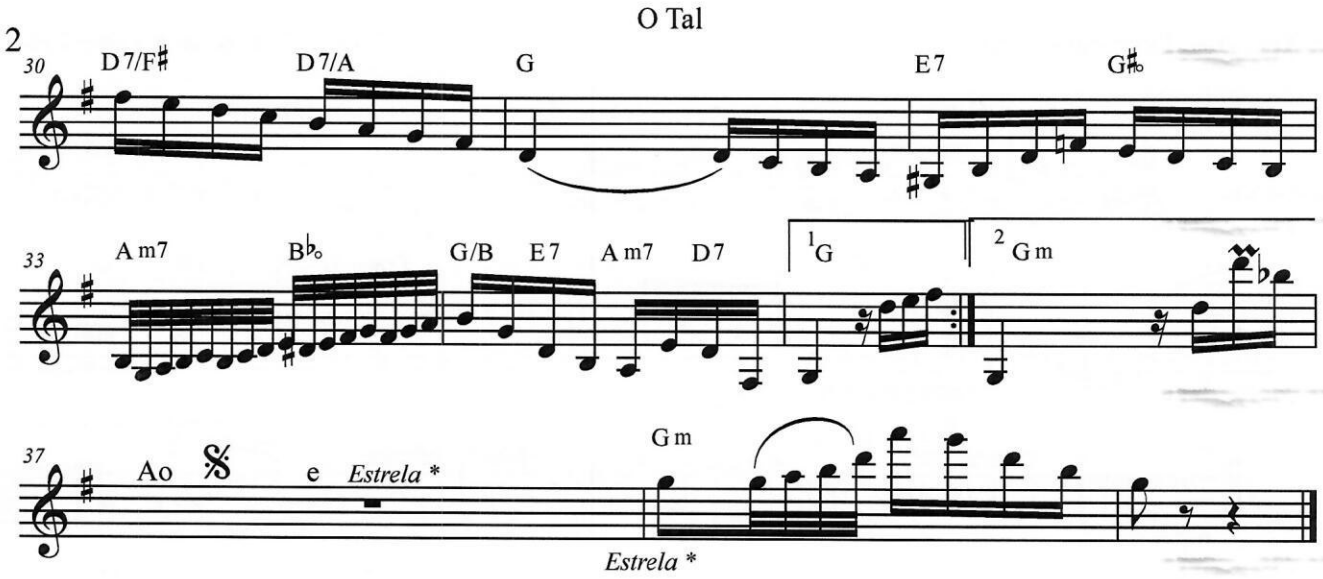
O Tal

Cifras Profº Domingos Santos

Comp. **Tomaz de Aquino Leite**



W.R



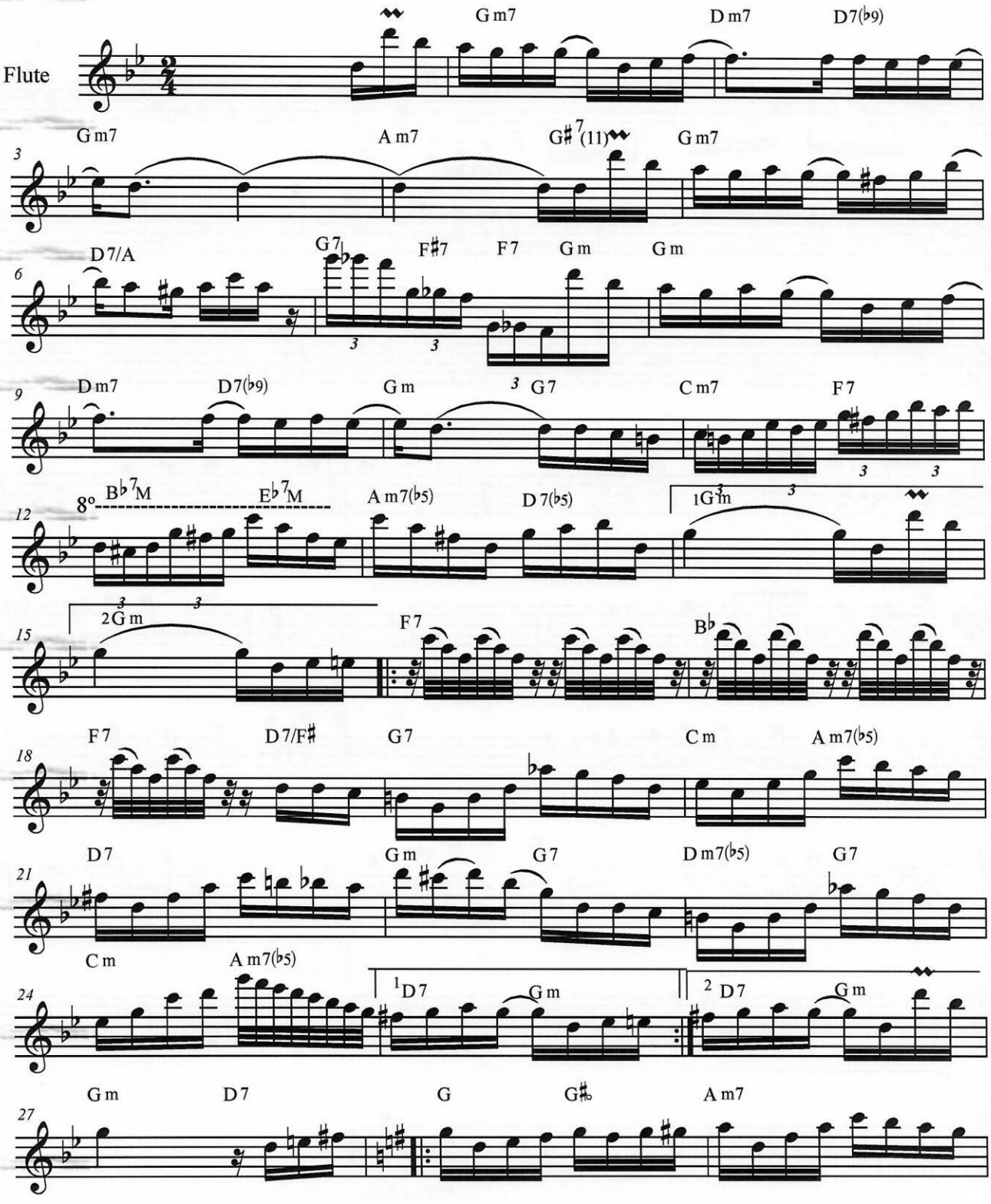
Ofere o Este Chorinho aos Amigos "Clarinetista"

C pia Walter Rodrigo

O Tal

Cifras Prof° Domingos Santos

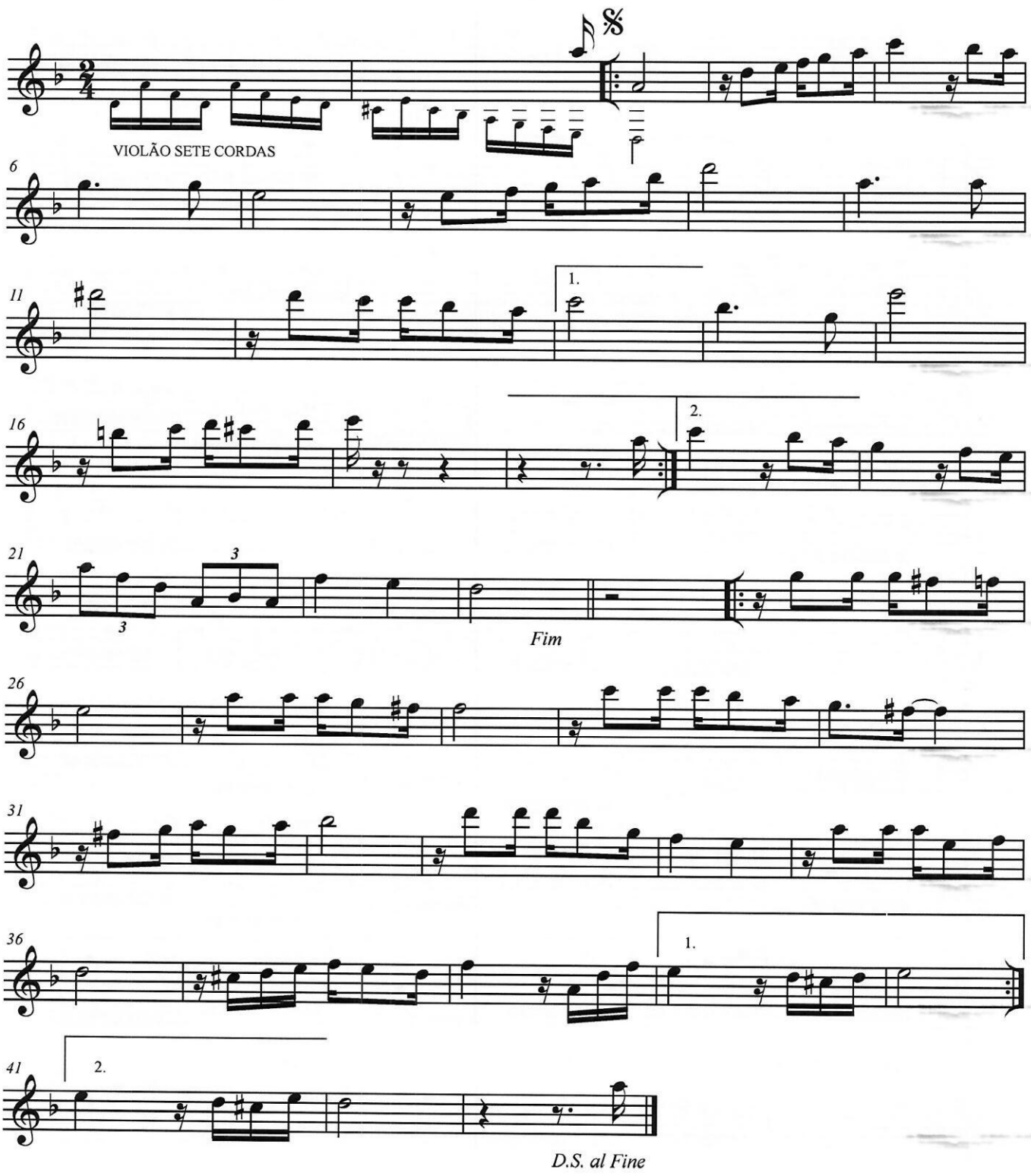
Comp. **Tomaz de Aquino Leite**



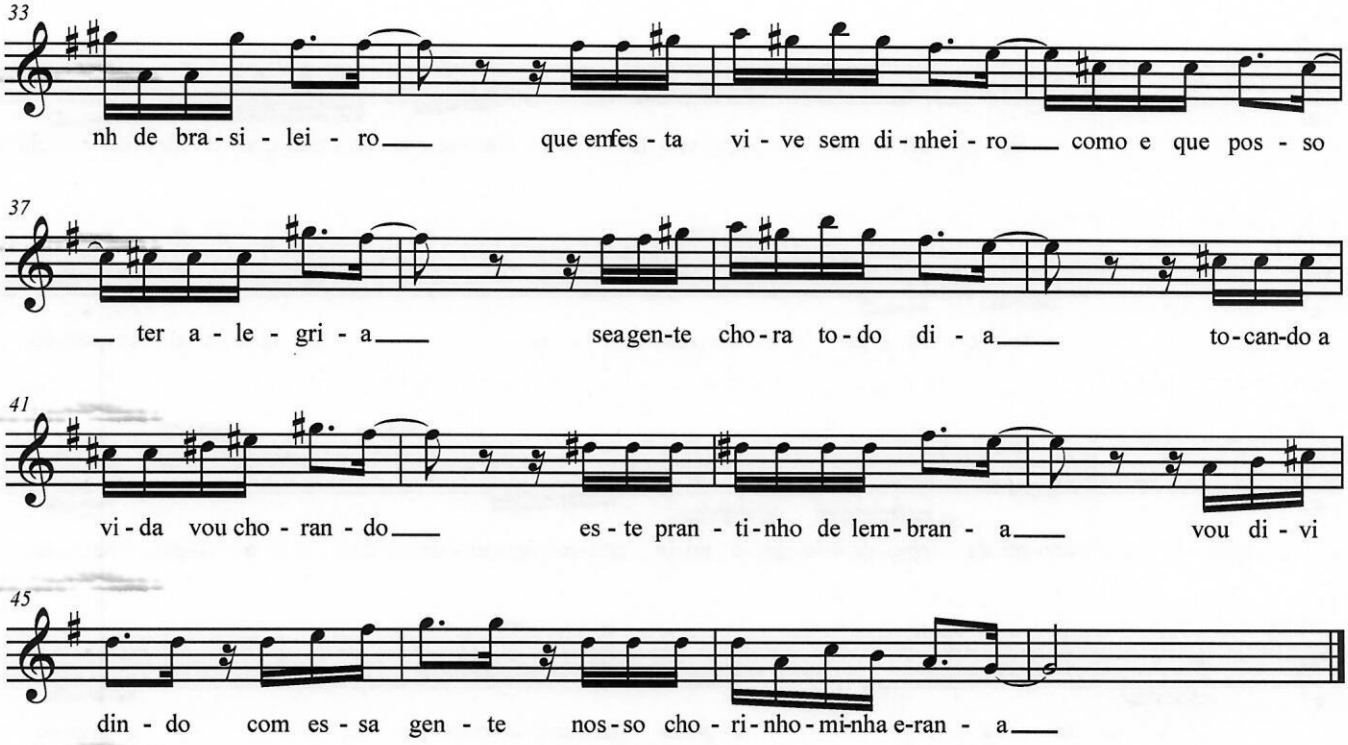
C pia W.R

MIRITIBANO

Domingos Santos



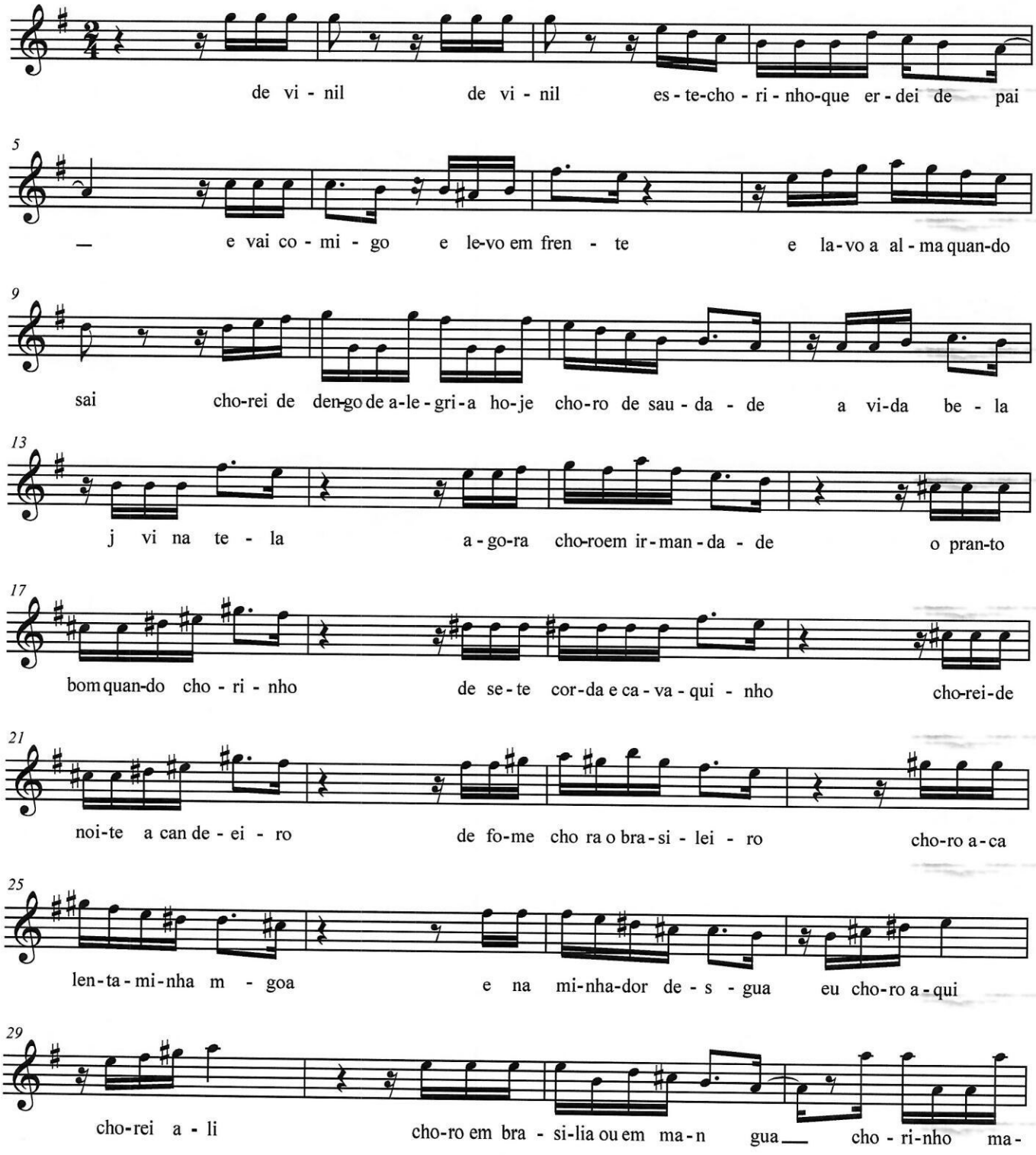
CHORINHO DE HERAN A



CHORINHO DE HERANÇA

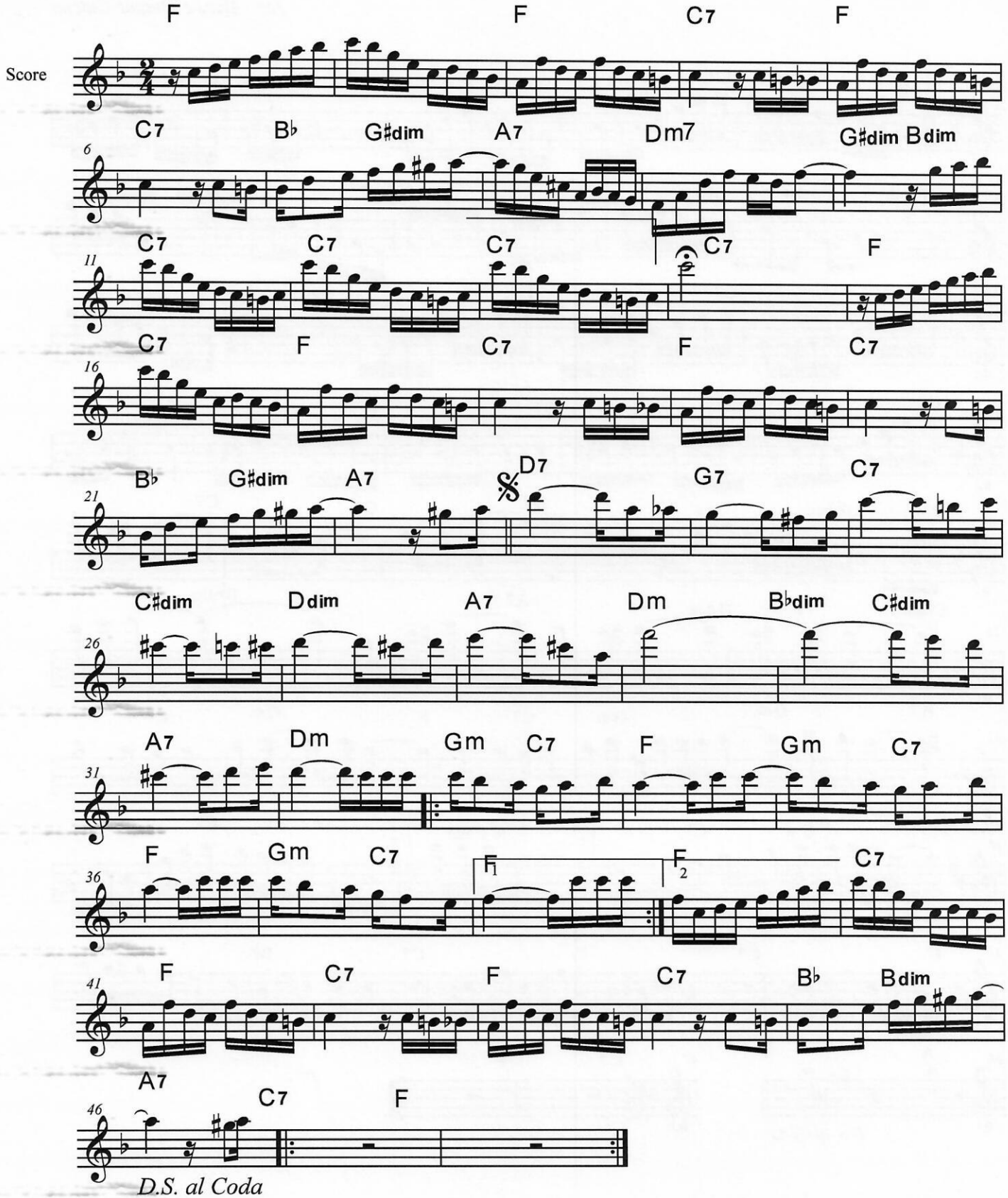
(Choro)

Chico Nô e Ricarte Almeida



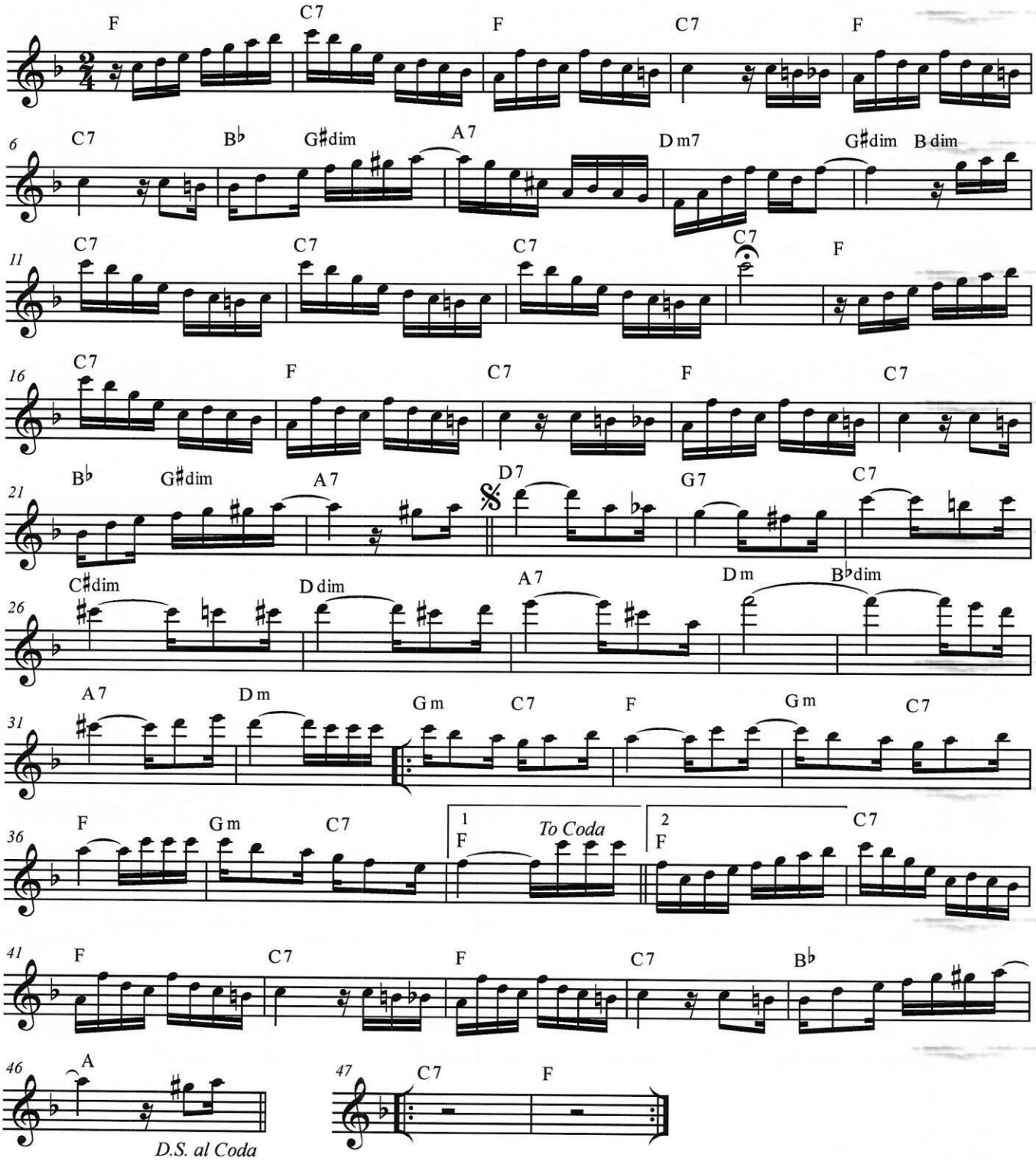
CANDIRÚ

Zezé Alves e Omar Cutrim



CANDIRU

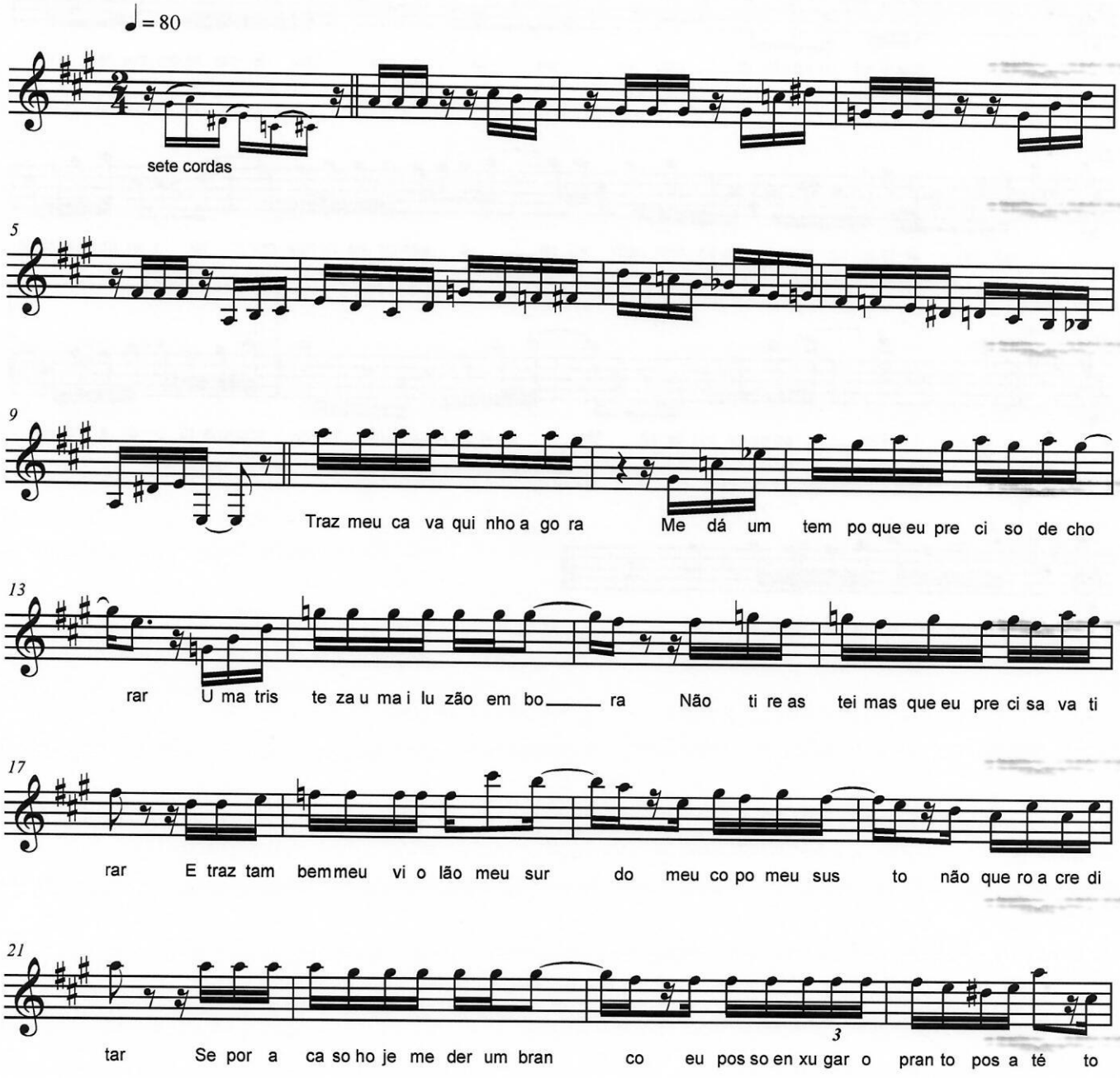
Zez Alves e Omaar Cutrim

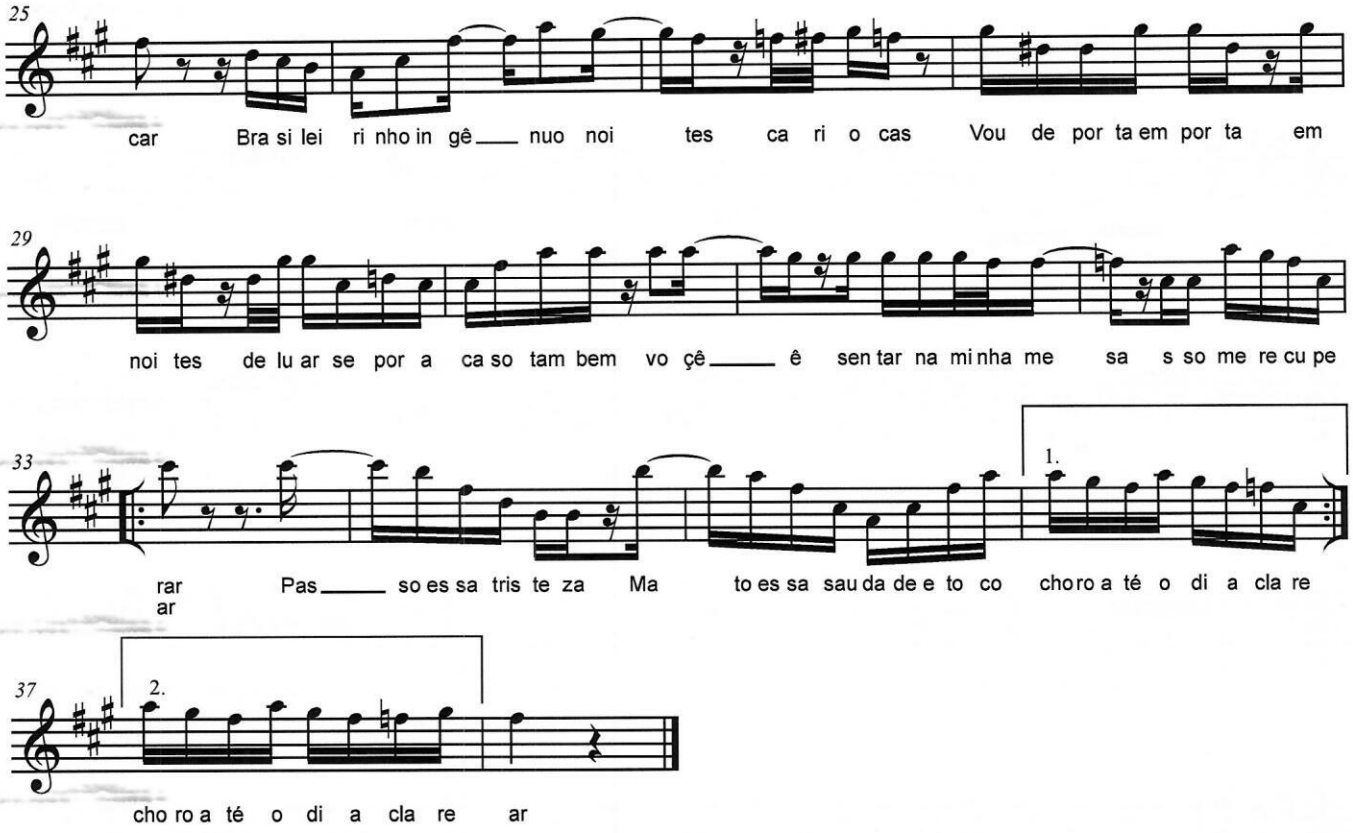


BRANCO

(choro)

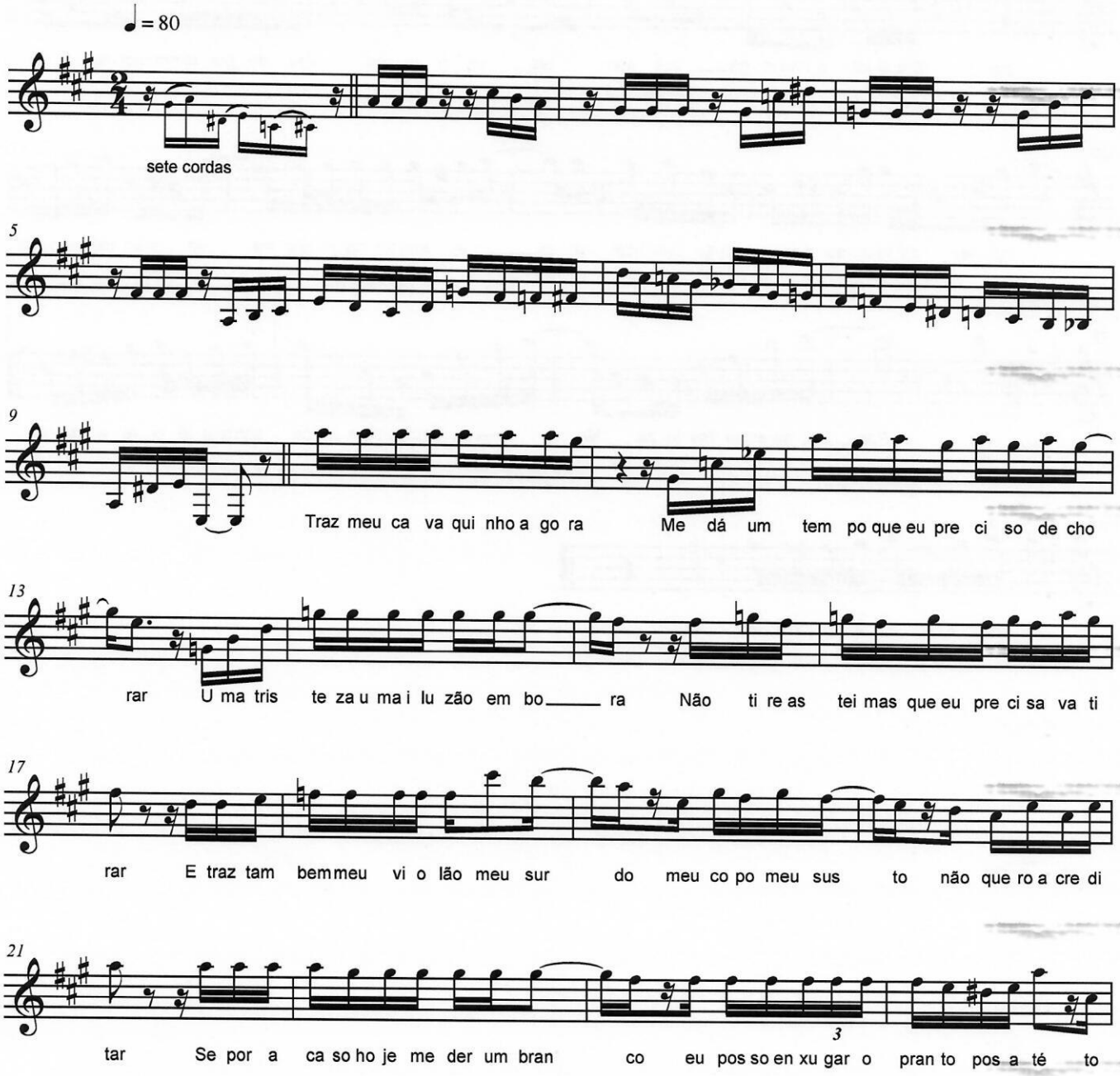
Chico Saldanha

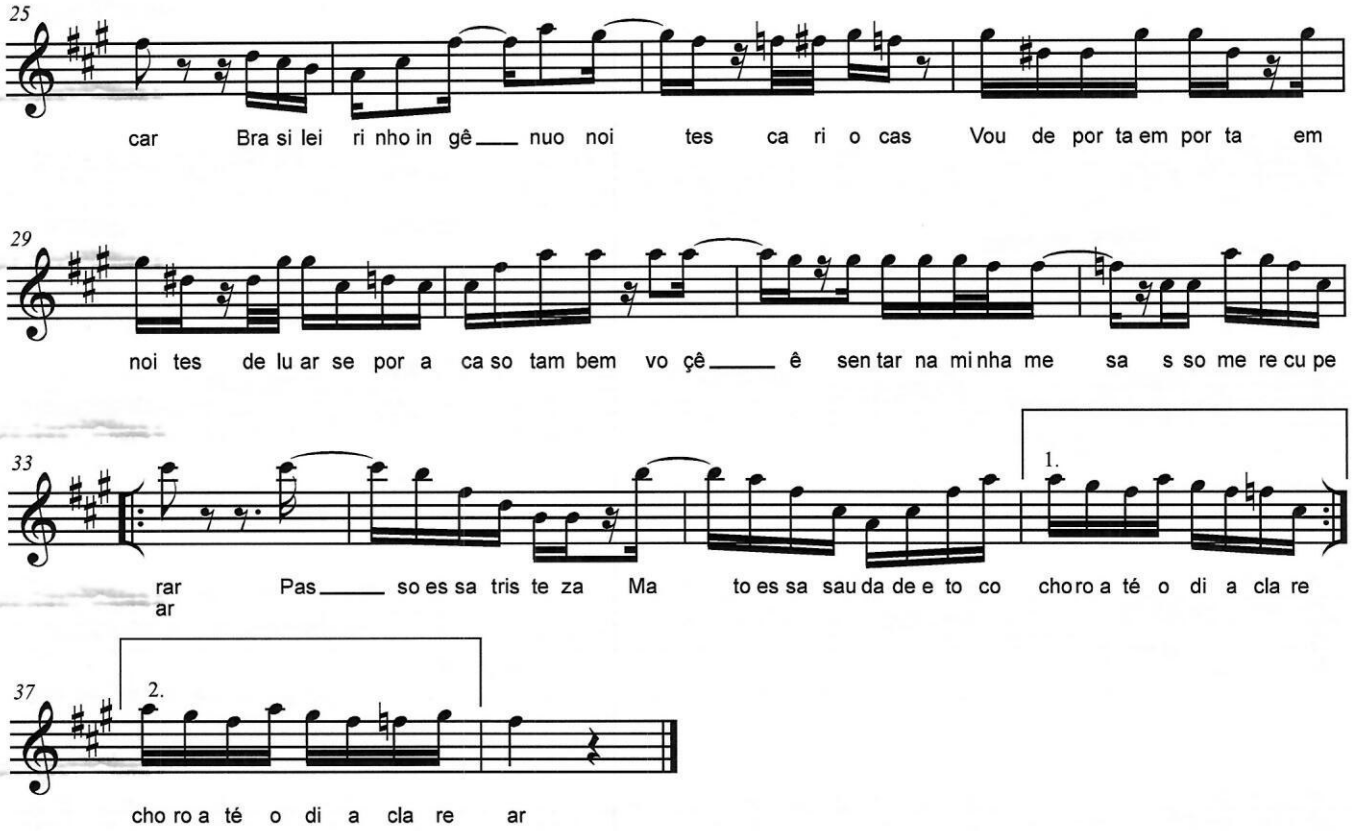



25
car Bra si lei ri nho in gê nuo noi tes ca ri o cas Vou de por ta em por ta em
29
noi tes de lu ar se por a ca so tam bem vo çê ê sen tar na mi nha me sa s so me re cu pe
33
rar Pas so es sa tris te za Ma to es sa sau da de e to co cho ro a té o di a cla re
ar
1.
37
2.
cho ro a té o di a cla re ar

BRANCO
(choro)

Chico Saldanha

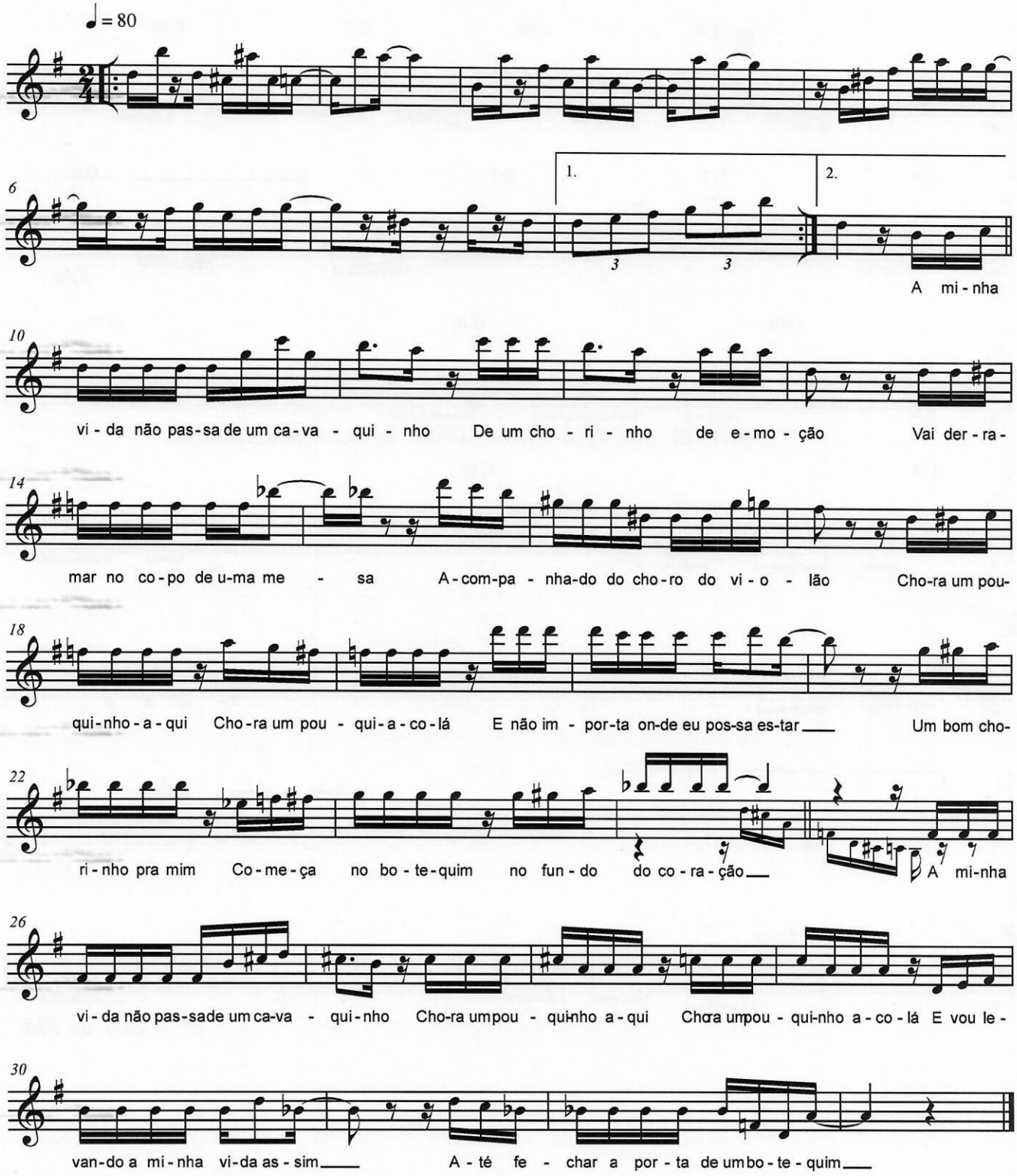



25
car Bra si lei ri nho in gê nuo noi tes ca ri o cas Vou de por ta em por ta em
29
noi tes de lu ar se por a ca so tam bem vo çê ê sen tar na mi nha me sa s so me re cu pe
33
1.
rar Pas so es sa tris te za Ma to es sa sau da de e to co cho ro a té o di a cla re
ar
37
2.
cho ro a té o di a cla re ar

BOTEQUIM

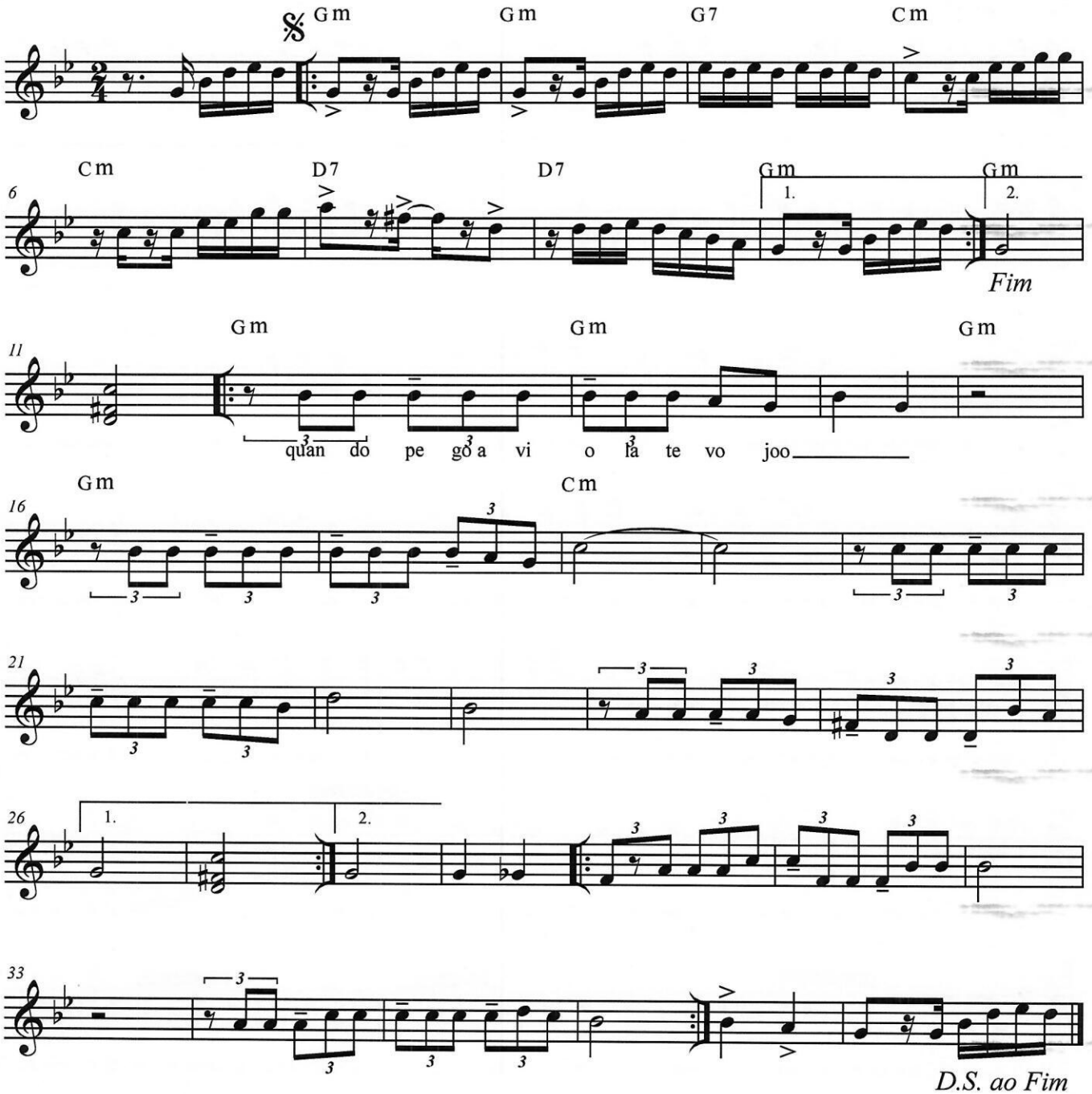
(Choro)

César Teixeira



BAIÃO A SWAMI

Uimar Cavalcante



A THEORY OF MUSICAL GENRES: TWO APPLICATIONS

Franco Fabbri

This paper, delivered at the First International Conference on Popular Music Studies (Amsterdam, 1980), was originally printed in Popular Music Perspectives *(ed. D. Horn and P. Tagg; 1981, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, pp. 52-81). Page turns in the original are marked between braces, e.g. '{52-53}' as the boundary between pages 52 and 53.*

View PDF version of this text

Please note that Fabbri has further expanded the ideas presented below in his book Il suono in cui viviamo *(1996, Milan: Feltrinelli) under the headings 'Che genere di musica?' (pp. 7-32) and 'I generi musicali e i loro metalinguaggi' (pp. 33-41), as well as in the paper Browsing musical spaces: categories and the musical mind (1999).*

Home Online Texts

Structure of this study

This study is divided into three parts. In the first part a definition of 'musical genre' is stated and commented on: from this basis observations and examples are made about the types of rules that contribute to the definition of a genre and on the ways in which they are accepted by various communities. In the second part an analysis is made of the genres characterized by the canzone form in Italy today, in the wider meaning intended with canzone. This synchronic analysis is aimed at explaining the structure of a substantial part of the present Italian musical system, and at illustrating the possible distinguishing lines between similar genres usually confused under the common heading of 'light music'. In the third part, one of these genres, the canzone d'autore, is analysed in its course through time; this diachronic analysis is aimed at the investigation of the ways by which a genre becomes codified, and its possible transformations.

1.1. Definition

A musical genre is 'a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules'.

The notion of set, both for a genre and for its defining apparatus, means that we can speak of sub-sets like 'sub-genres', and of all the operations foreseen by the theory of sets: in particular a certain 'musical event' may be situated in the intersection of two or more genres, and therefore belong to each of these at the same time.

For 'musical event', the definition of 'music' given by the Italian semiologist Stefani may be considered valid: 'any type of activity performed around any type of event involving sound'. This definition is controversial, but that which has made it so is exactly what we need in this case, that is the fact that it is, if anything, too broad. This means that those who are not in agreement can refer to a set of rules that define a more restricted set, but they cannot prevent a community, small and discredited though it may be, from considering a 'musical event' that which they, the objectors, do not consider music at all.

Excessive broadness is a defect also of my own definition of genre: it allows me {52-53} to call 'genre'

any set of genres, and therefore some which usually go under other names: musical systems, ethnic music, even 'terrestrial music' (a union of all the types of musical production and consumption on this planet) or 'galactic'.

The only solution I have found to this problem is to decide each time whether a certain set of musical events is being considered in relation to other opposing sets in which case I will call it a genre - or in relation to its sub-sets - in which case I will call it a system. In any case this defect is preferable to the opposite risk, that is, not recognizing as a genre something which is considered as such by millions of people.

Reference to the reality or possibility of musical events may appear redundant too: it does not refer only to the peculiar characteristic of a genre to collect exist-ant works and at the same time invite the composing of future works, but, for example, to the question of whether a score is a 'real' or a 'virtual' work - a question which I believe implicit, with the answer to it, in the chosen definition of a musical event. This reference, however, should help to avoid any forcing which could derive from a mechanical application of the theory of sets: the empty genre, corresponding to the empty set.

According to the definition, a similar genre would imply that a given community had agreed on a certain set of rules relative to the course of musical events (real or possible), and that these events did not exist: which is not only a paradox from a logical point of view, but mostly from a sociological one (and from many others). The situation nearest to this would be the proclamation of a manifesto, of an aesthetic programme: in this case, of course, the genre is not empty, but at least consists of the possible musical events that can be made according to the rules of that programme. Therefore the empty genre can be reduced to a role of purely topological abstraction in order to guarantee the carrying out of operations with sets, without its 'reality' being questioned.

The notion of 'course' is also connected with Stefani's definition and with the conception of 'activity' contained in it, but this is of secondary importance.

The codified character of generic rules is associated with the regulation of the relation between the levels of expression and of content.

Now, due to the particular aspect assumed in music by every semantic question, and to the nature of performance of this art, and, as a combined consequence of these two factors, due to the importance assumed with regard to this by the context, the circumstances and the relations between the participants in a musical event, it is impossible to try to pick out one point, one moment in which or on which generic rules perform their regulating task. The definition must therefore contain a multifunctional term applicable, according to rules and genres, both to the formal choices of a nineteenth century composer and to the reactions of rock {53-54} concert fans, and in the same way to the acoustics of a jazz club as to the thanksgiving ceremony of a contemporary composer after a first performance: 'course' seemed to me an ideal term; the rules will then define the sense in which it has to be intended.

The fact that the set of rules be 'definite' seemed to me sufficient to number amongst genres non-written poetics and above all genres based on oral tradition, and necessary in order to avoid an infinite multiplication of variants.

I have not imposed limits on the community whose agreement forms the basis for the definition of a genre: its extension is not a problem (the decision to study Verdi's melodrama or political songs of the 1972 student movement in Milan State University will depend on individual interests) neither is its composition. A genre which amalgamates complicated relations between composers, performers, audience, critics and organizers, each with their own particular rules, may be no more worthy of attention and analysis than a genre based on an arbitrary agreement between twelve journalists and a record producer, who all include in it musical events apparently heterogeneous according to obscure idiosyncratic rules.

A word about the way this social acceptance works, therefore about the principles of codification: this is

obviously the heart of the diachronic development of genres, their collocation in systems where the single genres change their function according to the times, and within them the musical events. This aspect will be dealt with further on, and exemplified in the last part of this study. Before this I think that a survey of the various types of rules which combine to form the definition of a genre is necessary.

1.2. Types of generic rules

I must point out that the following list, however hopefully complete, cannot possibly give all the types of rule that can be involved in the definition of a genre. I have not tried to construct categories outside history, but to look for those which seem to be effectively operating to-day: this is not an attempt to resolve the problem of analysis of genres once and for all, but to indicate its complexity. What should emerge from this panorama is the necessity for an interdisciplinary approach, so that every custom, musical or not, amongst those forming a genre, is examined with the most appropriate theoretical tools.

This would not prevent a musical system or a part of it from being analysed, once a seemingly relevant group of rules has been found, only in the light of these rules.

A system so examined would appear like a matrix with rows of rules and columns of genres, in which each single element *a i j* would indicate the value of the rule *i* for the genre *j*. Obviously a similar matrix would only be used to jog the researcher's memory.{54-55}

No specific hierarchical order is given to the rules presented here. On the other hand, in the description of each single genre some rules are more important, and a few much more important than others, to the point where these others can some-times be considered marginal and ignored. In this case the existence could also be claimed of a sort of 'hyper-rule' which establishes this hierarchy; to this hyperrule we can easily attribute the name of 'ideology' of that genre. Other cases will involve the difference in the strength of codification.

1.2.1. Formal and technical rules

The reflections just made on the ideology of a genre and the hierarchy formed by this can be surely applied to the formal and technical rules. In most musicological literature which has tackled the problem of genres, from positivists to very recent examples, the formal and technical rules seem to be the only ones taken into consideration, to the point where genre, style and form become synonymous. With all this scientific confusion one cannot expect common sense to be more precise and in fact these terms are easily interchanged in daily use. It must be said, however, that a record buying adolescent of today has clearer ideas on musical genres than the majority of musicologists who have made such a fuss about them.

Undoubtedly each genre has its typical forms, even if the opposite is not true, i.e. that a form is not sufficient to define a genre. It is also well established that styles of genre exist: but the practice of stylistic quotation has become so familiar that no one is willing to accept a style of genre as an identity document any longer.

In any case the formal and technical rules, on a compositional level, play a major role in all musical genres, not only in the so called 'cultivated' ones. There are rules which have a written code, in theoretical treatises or teaching manuals, and others, no less important, which are passed on by oral tradition or through model works. This is also valid for those rules which refer to performance techniques, to instrumental characteristics, to a musician's ability. The trumpet player in a classical orchestra and the one in a big band are certainly on the same level from the point of view of sight reading and memory, but from that of embouchure, extension and improvisation they are not in agreement and the interpretation of a rhythmical pattern of dotted quavers and semiquavers will find them in disagreement. The guitarists in a punk group and Andres Segovia have different ideas on the concept of tuning and memory, not to mention all the other aspects. The banality itself of these examples shows how well rooted the rules of genres are in our musical culture. But, to return to the level of compositional structure, one cannot help but notice the number of conventions omitted, the codes governing these aspects of music in such a well-rooted way as to appear banal, but which do show their importance {55-56} when compared to other musical cultures or

when they are questioned by historical development, or also, as in this case, when one tries to find their nuances.

This is the case of the choice between 'musical sounds' and 'noise', of note systems, of the conception of musical time, of the importance to be given to various elements (melodic, harmonic, rhythmic), of the level of complexity that an entire musical system, or a single genre is prepared to admit. There is a common element to these aspects and it is that every instant of an event involving sound contains an enormous quantity of information compared to that which it is humanly possible to manage. The musical codes reduce this quantity showing what is significant and what is not, what is worth relating to other facts and what should be considered background noise (as in the definition of silence). The typical unease of those facing an unknown musical genre or system for the first time consists in the fact that they 'don't know what to listen to'; the harm done to new music by bad interpretation can be traced to this root. When facing musical genres characterized by the existence of a text, the formal and technical rules referring to it should also be taken into consideration. The use of syntax, metre, the lexical choices all contribute to the identification of a musical genre no less than they individualize the style of a single author. More generally, the conception of the relationship text-music and the formal solutions used to broach the subject, and the subject's ideology itself, vary enormously from genre to genre.

1.2.2. Semiotic rules

Of course all the rules of genre are semiotic, since they are codes which create a relation between the expression of a musical event and its content. But in the context of rule classification it seemed to me more useful to call by this name those nearer to the traditional fields of research in this subject or some of its branches. Since I have just cited the case of musical genres with a text, it should be added that not only can a musical text be studied from the point of view of narrative strategy, as the object of textual semiotics, and with reference to the value of the possible worlds created by a narrative type of text, but that very circumstantiated rules of genre on this subject exist even if they are not written.

The narrativity itself is in question in some genres both in the text and, in particular, in the music. The fact that in this last field, research on attention control and on rhetorical devices is not yet well developed does not alter the fact that certain differences in the concept of musical development between different eras and genres appear obvious.and well coded.

Then there are those rules referring to the communicative functions pointed out by Roman Jakobson in his linguistic studies: referential, emotional, imperative, phatic, metalinguistic, poetic. Jakobson holds that they are all more or less present {56-57} simultaneously in every message, but that one dominates the others. The rules of genre determine this dominance: a music which is mainly phatic is 'background music' (an interesting case where a genre may include works originally intended for other uses). Attention to the aesthetic poetic factor, in different degrees and with different intentions, distinguishes 'art' music from the others, as it distinguishes 'progressive rock' from 'hard rock', the '*chanson d'autore* ' from 'pop song'. The metalinguistic function is as fundamental in defining the 'avant-garde' (who make no distinction between 'speaking of music' - also in music - and 'making music') as is the imperative function which predominates in dance music and the emotive one in film music and advertising jingles.

These are rules of genre, of course: there is a non-written agreement, for example, on the permissible level of emotional excitement which can be induced by contemporary music above which the music becomes 'pamper' or 'neo-romantic'.

The semiotic rules do not necessarily refer to the musical text (or the verbal one connected to the music) in a strict sense: the chosen definition of musical event with its wide range invites consideration of parallel codes referring to the context involved. The latter is also a case of prosemic rules which refer to the spacing of the participants in a musical event. Each genre has its own space set out in a particular way, and this would not be worth mentioning if this characteristic did not contribute to the definition of the meaning of a musical event. The relationship between the space, the community occupying it, the intensity of sound and the 'synthetic force' of the music, treated by the modern press in reference to big

rock festivals, were earlier dealt with by Paul Bekker in his study of symphonies and by Adorno in his essay on the use of music in radio. The distance between musicians and audience, between spectator and spectator, the overall dimensions of the event are often fundamental elements to the definition of a genre, and often guide the participants, in the right or wrong way in determining what they should expect about other rules of genre; often 'how you are seated' says more about the music that will be performed than a poster does.

Codes closely parallel to musical ones are, for example, gestural-mimic codes: not only the obvious ones strongly coded by various dance forms, but also those referring to the postures and movements of singers, instrument players, conductors, the listeners and even the critics. Rules regarding dress are also similar in their principal effect which consists of reassurance about the identity of the musical event in act and in the choice of other codes.

But with fashion we are moving from the confines of the usual semiotic field to those of the sciences of behaviour and sociology.{57-58}

1 2.3. Behaviour rules

Methods of approach to this type of rule vary enormously, from those of the various psychology schools to those of so called 'microsociology': but it is beyond doubt that many of the studies of this type made in the musical field have found regularities, even when they were not looking for them, within the same genre. Many of these studies are aimed at the psychology of musicians, in particular concert performers, orchestral musicians or session men, whose reactions when faced with an audience or an unknown score were analyzed. However, the audience also has psychological and behavioural reactions codified from genre to genre. We will see for example how the performer's 'sincerity' is valued differently according to genres.

It is well known to those familiar with more than one genre that each genre is characterised by rules of conversation, smaller and larger rituals which more than any other rule help to make an exclusive circle of a genre and to quickly show up any intruder who is not well informed.

1.2.4. Social and ideological rules

Every genre is defined by a community of varying structure which accepts the rules and whose members participate in various forms during the course of a musical event. Distinguishing between genres according to their social functions, their internal social structure, or their classes, groups or generations that prefer them is not the task of this section of my paper: it is well known that this has been the favoured aim of genre study since the first sociological studies of music were made.

But there are cases in which this sociological information becomes a part of the set of rules for a genre: it is by no means unusual for sociological analysis to be anticipated by the precise awareness, on the part of participants in a musical event, of the social meaning and structure of that in which they are participating. For example, the division of labour typical to a genre is also a rule, and again, the link between a genre and certain age groups or social classes can become a rule, even to the point where single individuals can deny their group or class by the adoption of a certain genre.

Similar things can be said about ideological rules as about social rules. But, bearing in mind what we said about the so called hyper-rules which create hierarchies among the other rules, it seems more interesting to bring ideology back to its original meaning of 'false conscience', rather than limit ourselves to the observation of the political or ideological connotations of this or that genre.

In this sense it should be noted that knowledge of the rules of a genre by one of its participants is almost always of an ideological nature, and this, amongst other {58-59} things, has stopped many militant critics (often militant in one genre only) from carrying out a scientific study of musical systems and their genres without prejudice. Ideology can not only give more importance to certain rules compared to others, but can actually conceal some, when these are found to be in contrast with others considered more 'noble'.

However it should be stressed once more that a hierarchy of rules need not necessarily be of an ideological nature, nor need it depend on the codifying force of each rule (I admit that this can be considered a kind of 'scientific' ideology).

1.2.5. Economical and juridical rules

Amongst the rules of genre, these however readily available for critical analysis, are those most often subject to ideological concealment. One does not expect a musician or a listener of a given genre to let us know the economical and juridical background that guarantee the survival and prosperity of that genre; one does expect this from an avid critic of that genre. This is a very representative example of the difference between ideological hierarchies and hierarchies formed due to the force of codification: these rules, the strength and importance of which has actually been transformed into state laws, can be concealed behind the artist's independence or 'the anger of a generation'.

Naturally the opposite can also happen: this is the case of certain pseudo-sociological or pseudo-political studies in which the importance of the economical structure is blown up out of proportion and the other elements are declared accessory, not on the basis of a scientific analysis but merely so that they cannot influence the conclusions already drawn.

1.3. The musical community

A musical event can involve variously structured communities. Thanks to the type of definition we have accepted here for genre and musical event, the community involved does not necessarily coincide with that physically present at the moment in which the sounds may be heard. This may be banal, but it indicates clearly that a study of genres cannot coincide with a sociology of musical consumption (with which the press often confuses it) even if this can be included. Proof of this can be seen in the fact that a genre, in order to be called such, does not necessarily have to have what is normally meant by the term 'audience'. This last statement is to the point. The structure of a musical community is typical of a genre, to the point where it often becomes part of its range of rules (as we have seen in 1.2.4., above). But we must keep in mind the historicity of the categories through which we can analyse this structure and, more importantly, of those which become part of the rules of genre. {59-60}

Common notions of composer, player, manager, listener, critic and so on are too obviously connected with a definite period and culture: we can use these to study various phenomena taking place outside that area, but only for convenience, specifying the conditions in which they are used. It is not necessary to delve too far back, finding references in ancient history or ethnomusicology, in order to give examples of the inadequacy of the categories just mentioned. It is enough to see how many distinctions are needed in order to use the same category of performer or player for Arthur Rubinstein and for Keith Emerson, or for the two trumpet players mentioned earlier (see. 1.2.1.). The best solution to this problem seems to me to be always to refer as precisely as possible to the role played by each single participant in a musical event, even if this makes for some excessive pedantry.

Apart from the functions attached to the various tasks within a genre, there are the characteristic functions of the different genres that form a musical system. With what purpose do musical communities form? Are there connections of any kind between these communities and the others into which society is divided for other purposes or on the basis of other analytical criteria? It seems obvious to me that the sociology of music cannot answer these 'classical' questions if it does not take into consideration all the components which go to form the definition of a genre, refusing the contrast between the instruments of analysis based on research and those of an hermeneutic nature. I believe that one must recognize the validity of different approaches in various fields of research. It is a well-known fact that big differences in social functions and in the participation of various social classes and strata can be found even between genres that the first sociological studies would have lumped together under a single heading. The contribution offered by the various methods of analysis to these results is indistinguishable.

The thing that has caused most damage to sociological studies is that kind of sociologism which attributes

the same awareness to the object of analysis as to that of the analyst. According to this point of view, classes, groups and generations would always be conscious of their precise role in musical reality, an awareness one would hardly attribute to them in other fields. However, this is a risk in this study too, not least in the notion of musical community on which it is based. In what way are the rules of genre codified? How aware is the musical community of this codification? Is this awareness on the same level for all the members of the community? Let us clear up these questions straight away.

1.3.1. The conditions of codification

A new genre is not born in an empty space but in a musical system that is already structured. Therefore a considerable part of the rules that define it are common to other genres already existing within the system, those that individualize the new genre being relatively few. In this context it is understandable that the characteristic group of rules is formed through the codification of those which in the beginning are only transgressions to the rules of other genres.

The nature of these transgressions can be extremely varied according to the rules in question and, consequently according to their intentionality: they go from the application of new techniques, made possible by technological development, to the proclamation of an aesthetic programme (that is the transgression containing its codification) passing through numerous intermediary points.

The important thing is that, almost always following the success of a single musical event, these innovations are used as a model and become a rule. But one must not fall into the trap of thinking that the codification of a genre consists simply in the confirmation of a success. According to this interpretation transgressions to unbreakable rules are made first and the result then put in a sort of black box - how it works no-one knows - and if this box indicates ‘success’ then the transgressions are codified.

A more reliable example is that some rules of genre begin to be considered outdated by some members of the musical community in spite of the fact that they are still respected. Thus an expectation is created which represents, albeit still in a vague way, the new rules. ‘Success’ is only the codification of these rules, through the example that has been given and by the community that decrees it. As the cliché says, then, success - which has nothing to do with aesthetic value - consists in the answer to expectations. Sometimes these expectations coincide with rules already codified, at others with the desire for new codifications. That which is mysterious, or better still, that which is worth studying, is not success but its opposite: the reason why musical events with all the characteristics for working well (satisfying the rules of genre) meet only with failure. In other words why do rules deteriorate?

1.3.2. Awareness of codification

Analytical competence in a code is not essential to its use: we all learn to speak before we are taught the rules of syntax, grammar, rhetoric and semantics. The same can obviously be said for the code of a genre. In the case of codes like the linguistic one, experience tells us that analytical competence is an improvement, a way of penetrating further the infinite variety of messages possible in that code. But the same cannot be said of all the rules of genre. There are musical codes which, even more than linguistic ones, offer such a variety of combinations that the life of a man is not sufficient to achieve their complete analytical comprehension. But there are other codes which have extremely limited possibilities of combination, to the point where not only analytical competence, but even the knowledge of all the {61-62} possible messages is easily acquired in a relatively short time. There appears to be a threshold dividing ‘rich’ codes from ‘poor’ ones. On one side of this threshold, analytical competence, to quote a much used term, allows the reduction of excessive information and therefore increases the interest in the messages; on the other side analytical competence makes all messages predictable and therefore of little interest.

The deterioration of rules of genre can be interpreted as being tied up with the analytical comprehension of ‘poor’ codes. As soon as a large part of the musical community can foresee more or less that which, until a short time before, was the object of directional (orientated) but not analytical expectation, the musical event which fulfils that expectation loses interest and something is required to contradict it.

A fact which can be linked with this interpretation is the following: the more a genre is founded on a group of complex rules, the more 'rich' codes it will contain and the longer its rules will last. The opposite is then valid for those genres or systems consisting mainly of 'poor' codes: the change of rules is much more noticeable.

However, this fact, though familiar to all observers of changes in musical fashion in the capitalist West, is not generalized to other cultures or historical periods. The phenomenon is comprehensible when we consider that what we have defined as success, or better still the opposition interest/disinterest, is a cultural unity which forms part of the motivation of musical activity in some communities but not in others; i.e. those for which the communicative aspect is of supreme importance, not those for which music is a ritual (for example). This is a demonstration of the fact that some rules of genre (for this is what they are) condition not only the use of other rules but also their process of codification and the influence of analyticAl competence on this. The level of interdependence between all these factors is increased by the fact that the level of competence of genre rules is not always the same at the same time for all the members of a musical community.

1.3.3. The various competences

As has been seen since the famous analysis by Adorno, codal competence varies not only from one genre to another, but also within one single component - the audience - of a given genre. It is obvious that competence varies for components such as composers, players, critics, organizers and so on. The problem is how to fit together these differences in the light of what has been said up to now.

The most obvious point is that the ideology of genre is the feature which varies most from one component to another. There will therefore be rules considered more important by one component and less so by another. But the reference to {62-63} ideology cannot be separated from the opposition between 'use competence' and 'analytical competence'. In other words, use competence can assume an ideological character when the code to which it refers is denied as such (as a convention) and is presented as a 'natural' fact. On the other hand it seems plausible that the opposition existing between use competence and analytical competence among various components of the musical community can be traced to the individual function of these components also from a non4deological point of view. The main consequence of this difference is the possibility of an aberrant decoding, that is the use of different codes from those of the emitter. Rather than a scientific misadventure, this seems to be among the principal causes of historical movement and of the richness of musical life.

Let us suppose that a new musical event is brought to the public attention. One part of the musical community, let's say the critics, can, thanks to their analytical competence of codes, consider it an admissible variant of a genre already known. But another part, let's say the audience, can consider a particular combination of rules to which the event conforms so unusually as to be significantly against the well-established ideology, so that the creation of a new genre is considered necessary. On the other hand, the critics may not recognize, because of ideological deformation, the regular elements which link a new event to a genre already in existence. If we extend these examples to all the possible relationships within a musical community, we see that the life of genres has little or nothing in common with a Teutonic respect for rules and regulations, but rather that it is fuelled by relationships between various laws, by transgressions against them and above all by ambiguities.

▲ 2. The system of *canzone* in Italy today

The use of the term *canzone* implies the definition of a set of rules. To do this however we do not need to quote all the rules one by one. The theory of sets permits some operations which abbreviate this otherwise lengthy process, on the condition that we take as already defined some particular sets. This is what normally happens for any cultural unity, in order to avoid infinite regression. The following definition exemplifies this possibility.

2.1. The *canzone*

A *canzone* is a musical event of short duration (an average of 3-4 minutes) with lyrics. The system of *canzone* accepts sound selection, notational and structural conventions of the system of European written tradition, including those variations which are derived from contamination with Afro-American, Latin-American and European folk music. Within this system, the principal characteristics of which we {63-64} will take as read, the *canzone* can be considered a short strophic composition (intending this term in the wider sense of a repetition of similar parts) consisting of a melody which is highly influenced by the rhythmic scansion of the spoken language, usually accompanied. The melodic, harmonic, rhythmic and timbric character of the *canzone* can vary freely within the described system (with differences from genre to genre) but with the exclusion of polyphony and of the techniques of the so called New Music of the post war period. Formal and technical rules alone are not sufficient to isolate the sub-system of *canzone*. It is obvious that what has been said up to now can also be applied to some forms and genres of cultivated music within the considered musical system which no-one would dream of listing as *canzoni*, whilst at the same time recognizing the historical and cultural relationship that exists, for example, between *canzone* and aria, *romanza* and Lied. The purpose of this study is not that of listing all the rules on the basis of which cultivated musical system may be distinguished from that of popular, light or mass music (a distinction which can be taken as read, here, or as the object of specific research). I believe we can accept a definition which limits the set of formal and technical rules mentioned to the sphere of popular music. The operation is scientifically correct and this is the important point here: as we have seen it is not necessary to give a complete list of the *canzone* sub-system rules, but to show 1) that a definition of *canzone* using the theoretic terms seen up to now is possible and 2) that some caution is necessary. Proof of this last point can be seen in the fact that whilst in Italian the term *canzone*, apart from vocal or instrumental forms of the Renaissance period, is without doubt limited to the area of popular music, the same cannot be said of its equivalent in other languages. The fact that Lied is not translatable as *canzone* without a series of explanations, proves that Italians and Germans wishing to discuss ‘songs’ must work from a reasonably pedantic definition such as the one given. However, I think that the English word song can be used from now on whenever it is intended in a formal sense, using the Italian *canzone* when referring to the system or to the genre *canzone* d’autore only.

2.2. The genres of *canzone*

The following principal genres based on the form *canzone* (song) are present in the Italian musical system today: the traditional song, the pop song, the ‘sophisticated’ song, the *canzone d’autore*, the political song, the rock song, the children’s song.

This does not exclude the existence of other genres, which are however considered sub-genres of those listed. The case of musical events which are attributed to more than one genre at the same time is also frequent: *canzone d’autore* and rock song, *canzone d’autore* and political song, and so on. {64-65}

The differences between one genre and another will be analysed here with reference to the types of generic rules listed in the first part of this study.

2.2.1. Formal and technical rules

From the point of view of the overall formal structure, only traditional song obeys a rule which governs the use of a particular form derived from the romanza. The other genres have no specific forms. However, form is influenced by technical rules which touch on other structural rules, and which are linked to semiotic rules: these are rules pertaining to the level of structural complexity of the single genres. They range from maximum simplicity - recognizable from the number and regularity with which the single elements are repeated - for the pop song or children’s song, to maximum complexity for the sophisticated song. One must bear in mind, however, that the same criteria are not always valid for the lyrics: in this case the *canzone d’autore* is at the highest level of complexity, with regard to richness of vocabulary, rhetoric and syntax. Both in the music and in the lyrics the different levels of complexity are expressed in the syntax, intended in the wider sense of relationship between parts. Pop, rock and children’s songs are paratactic, traditional and sophisticated songs are syntactic, whilst the political song and the *canzone d’autore* are syntactic with regard to the lyrics but not necessarily to the music.

From the melodic and harmonic point of view, the model for traditional song is Puccini, whilst all the stylistic variations which emerged after the fifties can be excluded. In this sense the traditional song, if only from a musical point of view, is conservative and nationalistic. On the other hand the sophisticated song is cosmopolitan and adopts as its own the most fashionable musical styles even if they belong to other genres, as does the pop song. Compared to the pop song, however, the sophisticated song is decidedly richer, especially from a harmonic point of view. The children's song and the rock song in their choice of musical materials respect their international rules of genre: in the first case using the elementary tonal functions with melodies based on arpeggios and fragments of the major scale, and in the second using blocks of chords together with modal melodies with a clear blues influence. It must be said that these formal rules referring to the rock song, vague in themselves, are also weak when compared to the fairly rigid rules of the traditional song. In other words the rock genre can use songs which respect the formal pattern of traditional song but not vice versa. The same formal tolerance under the melodic-harmonic profile applies to the *canzone d'autore* and to the political song. In both these cases we can speak today of a preference for chord blocks and melodies derived from various European folk traditions as well as from American country blues.

From a rhythmic point of view the widest variety of tempos and meters is found in the sophisticated song and in the traditional song: this last saves itself from the {64-66} abundant syncopation to be found in the sophisticated song, which is influenced more than any other by jazz. The tendency to respect the strong accents in a bar is at its highest in the children's song, whilst the pop song and the rock song are those where the rhythmic pulse must always be in evidence. The *canzone d'autore* is fairly open on this point, whilst the political song usually has a clear and definite rhythm.

Strictly connected with these rhythmic conventions, - moving on to orchestration - we can see that pop, rock and children's song base their rhythmic scansion on drums (and so does sophisticated song but with a more varied distribution of accents). Political song tends to do without, accepting folk percussion instruments instead (exceptions to this rule are very recent). The *canzone d'autore* oscillates between the rules of other genres, whilst the traditional song tends to accept drums only when drowned by violins.

It is almost impossible to think of the traditional song without a kind of symphony orchestra. Up to the moment of its transformation in an exhibition of songs. of various genres promoted by the record industry, the Festival of San Remo was a cult centre for traditional song, and it had an orchestra containing string quintet, woodwind, brass and a modern rhythm section. Songs were also repeated by a small nightclub group in order to demonstrate their adaptability to small groups, but on the record released the big orchestra was always present. The sophisticated song also has a rich instrumental section, even a luxurious one. The 'musical' concept they try to put across is that no expense has been spared in the arrangement. Pop song has no specific rules, if not that it refuses an excessive poverty in the same way as excessive virtuosity, which would be acceptable in rock song. Rock song has a characteristic, 'international' timbre, so does the children's song. The *canzone d'autore* today basically accepts the instrumental set 'up of rock (drums, bass, electric guitar, keyboards) plus acoustic guitar, which is the favourite instrument of most of today's *cantautori*. In political song acoustic guitar is still dominant, occasionally accompanied by folk instruments. Electrification is still considered a violation (no less than for Dylan at Newport).'

The technical capacity of instrumentalists is connected to instrumental groups: for string, woodwind and French horn sections, both for traditional and sophisticated songs, elements, both current and obsolete, from symphonic orchestras are used. The other brass players, saxes and rhythm sections use jazz origins or draw on the idiom of dance orchestras. In pop, children's, rock songs and *canzone d'autore* autodidacts predominate. In common with most countries where the musical industry is highly developed, the recording of discs which themselves influence live performance, is in the hands of a restricted group of session men, who are proud of their ability to perform in various genres. Technical competence is therefore standardized. {66-67} It is obvious that, when left to play what they like, these musicians tend towards that which is almost everywhere known as 'fusion' music. For the many unwritten parts the producer, whose job is to organize the respect or violation of the rules of genre, communicates with session men using examples of genre, such as: 'This is a pop song: don't play that kind of Jaco Pastorius

bass'.

The amateur status of the political song separates the technical skills of its players from those of session men, and also from the session men's fetishism for big name instruments; a *cantautore* (not his accompaniers) can be a fairly poor player of his instrument.

Composers of traditional or sophisticated songs generally work using a piano, the others more often a guitar; for other genres piano is not excluded, except in the p0litical song - where the composer is often the performer as well - for obvious historical problems of availability. In each of these cases the instruments connote the degree of knowledge of the techniques of classical composition.

Noticeable differences can be seen from a vocal point of view. In traditional song the requirements of intonation, extension and voice power are close to those for operetta, especially for male voices; whilst sophisticated song adds the need for competence in the techniques of emission deriving from jazz and of a typically feminine nature. The good male singer is a tenor and sings traditional songs, the good female singer is a star of musicals (a genre that, however, does not exist in Italy) and sings sophisticated songs.

Children's songs are sung by children, or by singers of various genres who imitate the voice most adults consider should be used when speaking to children.

Pop song does not require particular vocal gifts, whilst rock song requires a notable extension towards high notes, and phonetically a highly accentuated vocal mask. In political song ideological attention is given to the modes of traditional folk singing, but practice tends towards an operatic model, whilst accepting a popular type of deformation of the model.

In the *canzone d'autore*, things that might be considered as mistakes of intonation, emission and bad pronunciation in other genres are accepted as characteristics of individual personality, which is of primary importance in this genre.

At the conclusion of this paragraph we come to the rules governing lyrics: we can see that the tendency of the *canzone d'autore* towards individual characterization can be seen above all in the vocabulary, which is richer. and more open to literary suggestions. Among other genres, a rich lexicon can also be found in sophisticated and political song, where the influence of the written language is also evident, but, obviously, pertaining to other types of literature (literary genres).

Certain expedients connoting a lower, old fashioned, form of poetry, like putting the adjective before the noun (which is admitted in Italian, but not frequent), {67-68} or apocope to obtain words accented on the last syllable (*amor* instead of *amore*) are, however, more typical of the traditional song, and in the *canzone d'autore* constitute only individual variants. The poetical character of the *canzone d'autore* is more commonly based on preference for metaphors, whilst it cannot be said that the verse undergoes a treatment different from other genres. A big problem for all genres of Italian *canzone* is that of words accented on the last syllable, especially where the English and American musical influence is strongly felt. The ideology of the rock song genre for example is that the Italian language is not suitable for this music, and that it is sung in Italian only for questionable commercial reasons. Italian rock singers are all trying to persuade their record producers to let them conquer the world market by singing in English. Many rock and pop song composers and also perhaps a few *cantautori* compose their melodies singing in a false English which they then translate into Italian. This results in a vast amount of words accented on the last syllable, and since these are very limited in number in Italian repetition and impoverishment of vocabulary are automatic.

2.2.2. Semiotic rules

Textual strategies vary from genre to genre. Political songs must show without doubt that the world they speak of is the real world, as it is today or as it was during a particular moment in history. Traditional, pop, rock and sophisticated songs show a possible world which is an elementary variant of the real one, a scene in which the listener can take the place of the song's protagonist. Generational and sociological

connotations can vary in these genres, but not the identification mechanism. This is also valid for children's song, where the possible world coincides more obviously with the infantile imagination, which cannot be denied to contain a reality comparable to the real world of an adult.

The case of the *canzone d'autore* is different: the listener must always remember that the song's protagonist is another person, and, if there is identification, it is directly with the singer, not with the protagonist of each song. The *cantautore* is a poet with whom the listener relates: this will be shown later to be a fairly recent rule.

To this we can connect the aesthetic and metalinguistic functions which predominate the *canzone d'autore*. Traditional and sophisticated songs are also objects of aesthetic attention, but the principal communicative function is the emotional one, as in pop, children's and rock songs. In rock there is a big imperative component, whilst political song often has a referential and emotional function, and is exempt by rule from aesthetic judgement.

Since a song is a complex system of signs, the various communicative functions are sustained in various degrees by the component signs. In the musical event {68-69} consisting of one song only, aesthetic attention is concentrated mainly on lyrics in the case of *canzone d'autore*, on the vocal interpretation of a traditional song and on music in a sophisticated song (with other contributing elements, of course). Obviously one can say that any one song is 'beautiful', but what I have been trying to underline is that in some genres a particular auto-reflexivity is essential before a certain song can become a part of that genre.

The iconographic codes of record sleeves and photos of singers are also adapted to the aforementioned communicative functions.

Prosemic codes are closely bound to the spatial structure of the places in which musical events of various genres are performed. But that these are codes of space and not simple derivations of the economy of a genre can be seen by noting that certain typical distances are observed even in places not usually associated with that genre. So a typical theatrical set up with audience in seats will be seen in a traditional or sophisticated song concert even when held in the open air, whilst the fact that the audience stands or sits on the ground marks a conventional limit between a performance of political songs and one of *canzone d'autore*, thus demonstrating that these codes are not only linked to the average age of the audience.

Children's songs exist exclusively on records or in television, whilst a rock concert tends to offer a spatial relationship between musicians and audience of a dictatorial nature.

An interesting aspect of prosemic rules in Italian *canzone* is the fact that there are very few places suitable for holding musical shows in Italy, so that the various genres are often performed in the same places. This does not stop violation of the rules from being noticed: this shows that a rule of genre is not established as a statistical fact but through the opposition to other rules and the relationship with the whole system.

For example, the opinion shared by the *canzone d'autore* community is that the best place to hold a recital is in a theatre with low acoustic resonance, in which the audience can be near the stage, dominating it from above rather than being dominated, and without the audience being too spread out. Such a theatre probably does not exist in Italy.

One of the reasons why some *cantautori* have started using a form of concert similar to a rock concert in recent years can be traced to the lack of suitable facilities. You cannot entertain your audience between one song and the next or count on the fact that everyone will see your expression of suffering when you are reduced to the size of a pin' in the middle of a stadium. It can be seen from this how the spatial codes are connected to gestural, mimic and facial codes. Due to the lack of detailed study on this subject, for which the numerous photographs existing should provide abundant material, this subject will be dealt with in the next section, dedicated to codes of behaviour. {69-70}

2.2.3. Behaviour rules

The instrument that reveals these codes in detail is the television camera, thanks to its capacity for entering the sphere of 'private distance' of a singer.

Traditional and sophisticated singers are in their element on television; their gestures are no different to those of the presenters (whom they often replace). The pop singer is in his element too, but tends to overdo the smiles and raised eyebrows which reveal his underlying anxiety to please.

The rock singer and the *cantautore* are uncomfortable on television: the former because television is too bourgeois, and is too small for his exaggerated gestures, and the second because it is too stupid; anyway the *cantautore* must always give the impression of being uncomfortable in front of his audience, because privacy is his 'true' dimension. In either case nervous tics are acceptable. The singer for children has no specific image: in some cases he is a *cantautore* who decides to write children's songs, but in most cases he is an anonymous singer who records the theme song of an afternoon television programme; but who does not appear in public, not even on television. The political singer hardly ever appears on television, and the gestures associated with him are those of the participant in a political meeting, though he is also permitted a degree of the 'privacy' of the *cantautore*.

Rules of conversation and codified etiquette exist for every song genre. For example, there are those regulating the behaviour of interviewer and interviewee, those which say what should happen to a singer after a concert, those referring to the behaviour of the audience and those referring to the relationships between critics and organizers when they meet.

Coverage of all these would take more space than the whole of this study put together: therefore I shall limit myself to the more obvious cases of violation. The semiologist Umberto Eco has said that the difference between comedy and tragedy is in the fact that, whilst both are cases of violation of rules of behaviour, in a tragedy the broken rule is mentioned frequently, while in a comedy it is never mentioned, thus taking it for granted that everybody knows (except of course the one at whom the laughter is aimed). This, according to Eco, is the reason why Greek tragedies still have an effect on us, whilst for the most part the comicality of comedies (that which is not dependent on rules which have survived the centuries) is lost. If this theory is valid, then laughter is a sign of transgression from a rule known by the person laughing, and therefore of the rule itself.

In Italy, for example, people laugh if, during a *cantautore* 's press conference, someone asks him if he is going to get married, a perfectly normal question for traditional or sophisticated singers (even if with different meaning from one to the other), and absolutely prohibited for a rock singer (even if the Italian rock singer is not as aggressive as his Anglo-American models, and behaves like a 'good boy' in {70-71} front of the journalists, just like a pop singer, or is accessible, ironic and moderately intellectual, like a *cantautore*).

An example of how rules of behaviour are linked with the ideology of a genre, and with other rules, comes from the *canzone d'autore*. In reaction to a period during which the *canzone d'autore* was the object of attention by critics in a very pedantic, ideologised way, and in which the *cantautore* had to learn to act like a politician or a philosopher, the opinion spread that in fact these were only songs after all. A *cantautore* 's sentence: 'It's a matter of *canzonette* (light songs)', echoed in songs, interviews, articles and even in the title of a record, has sanctioned the existence of a rule which states that a *cantautore* should not make serious declarations longer than one phrase, and then should make fun of it; according to this same rule, an interviewer who quotes Adorno will be laughed at in exactly the same way as the one who speaks of marriage. But the ideological character of this rule can be seen from the fact that no *cantautore* would dream of not following all the other rules that distinguish him from the true producers and singers of *canzonette*, those who work in the fields of traditional or pop songs.

First and foremost, no *cantautore* would decline from affirming his sincerity. In traditional or pop song sincerity is not a problem: no one cares if the singer suffers or is happy in the same way as the song's protagonist, as long as the imitation is plausible and does not disturb the listener's identification with the standard situation described. But no one would stand for a *cantautore* or a political singer who shows

false sentiments or ideas. The cases of rock and sophisticated song are slightly different: in these two genres the sociological character of identification is more marked, and therefore we ask for, if not a soul-baring sincerity, at least a higher grade of generational or social credibility.

2.2.4. Social and ideological rules

As it has been said in the first part, these rules, at a macro-social level, have nothing to do with consumer statistical data. The working class for example buy mostly pop songs, but in a strict connotative sense the term 'working-class song' generally meant, until a few years ago, political song and today it probably means, if anything, traditional song. Consumption of rock music connotes the social area of unemployed and marginalised young people, even if the major part of those attending rock concerts are students from the lower middle and bourgeois classes (since young people in Italy were much more and longer dependent on their families, rock never had an audience comparable to those of its original countries). Sophisticated song is also ideological in this sense, as it always tries, through its lyrics, arrangements, record sleeves, etc. to connote a social position superior to that of its consumers. {71-72}

Less easy to collocate is children's song: it is legitimate to assume that a large part of these records which enter the charts are bought by adults for' children for whom they consider them suitable, but the success is so great, constituting a considerable slice of the singles market, that one must believe that children themselves form a consistent part of the market.

The *canzone d'autore*, however, perhaps conforming to its 'sincerity', appears to have a social image which corresponds to its actual area of consumption: that is lower middle and middle-class intellectuals, students, the Italy of mass secularisation, of the university open to everyone and of intellectual unemployment.

At the musical community level, the *canzone d'autore* can be distinguished from the others by the identification between singer and author, both of the lyrics and of the music. This it must be said - is in spite of the numerous attempts in its history to qualify it simply as art song, or quality song. Probably this rule, to which very few exceptions are tolerated, is due to the particular valuation of sincerity which I mentioned before: a singer cannot be considered sincere if he is not singing music, or worse still, lyrics not written by him. To give an abstract example, a song like *You've got to hide your love away* , which according to a famous John Lennon interview is the dividing line of his transformation from pop to that which in Italy is called *canzone d'autore* , could not have been considered a *canzone d'autore* if it had not been ascertained that Paul McCartney had nothing to do with it. But of course Lennon should have sung it alone or with an accompanying group, and not in the Beatles: all the Beatles became, in a way, *cantautori* only when the group split.

Two or three Italian musical groups who could be included in the genre of can-zone d'autore, are barely accepted as such because of this, and when this happens it is usual that one member of the group is described as a *cantautore* , and the others his backing group, even if this is clearly not true.

In other aspects, the musical communities of various genres of *canzone* are fairly homogeneous, if we exclude the case of the political song, where the singer is usually also his own manager, producer and discographer. This synthesis of roles, but with a more marked division of labour, can be found in other genres as well, but not as a rule.

2.2.5. Economical and juridical rules

With the exception of the political singer, all singers belong to the same economical system, characterized by the presence of the larger record companies and management agencies. But there are differences between one genre and another. The *cantautore*, thanks to his copyrights, can almost double the sum other singers receive from the sale of their records, and since in Italy performance rights are not {72-73} recognized he is the only one to earn anything, or a lot, from diffusion by radio or television

This has created a situation whereby the *cantautore* is less economically dependent on live performances;

moreover, until a few years ago it was the rule for *cantautori* to perform alone. Their concerts therefore had the only overheads of advertising, theatre and P.A. hire, and copyright taxes of which almost a half are returned to the *cantautore* himself). Today a *cantautore* 's tour is more costly and has assumed a more promotional character. The same applies to rock singers and groups, though these have much higher overheads, must divide royalties and copyrights with far more people, and can count on a proportionally smaller record market compared to the expense. When you know that the average price of a ticket to a *cantautore* or rock concert in Italy is less than half that of other European countries, you can understand why the rock group phenomenon cannot reach really professional levels in Italy: even the most famous groups on the scene, frequently present in record charts, do other jobs, principally as session men, in order to earn their living. The only rock singers able to achieve a certain degree of prosperity through their work are, in fact, *cantautori*.

Pop, traditional and sophisticated singers rely above all on performances in dance halls, which can pay pretty high fees all year, thanks to the fact that there are no particular limits to the price of tickets. For these singers the record is their main promotional vehicle. Children's song, as has been said, is exclusively a recorded product: its economical rule consists in convincing, in various ways I leave to your imagination, TV programmers to chose this or that song as title song of some well-known Japanese cartoon.

Up until a few years ago political song concerts were offered free by the various political parties and other mass organizations, and frequently groups or singers were commissioned for a series of performances, sometimes with a fixed salary. Then political song was equalled to the *canzone d'autore* , which brought about an evident economic crisis even before the artistic-ideological one arrived since all the other economic conditions are different and inferior to those of the *canzone d'autore*. Also in this case, the factor which seems to characterize the Italian situation with regard to economic rules is the rigidity with which concert ticket prices are established. The variation between minimum and maximum is the same, 500 lire, within the same group of genres: *canzone d'autore*, rock, political song on one side, traditional, pop and sophisticated on the other. If an increase or decrease on this amount is practised, it can mean a risk of disturbances or desertion (if it costs too little, it is probably worth little); but even a minimum increase is a risk. There is a precise idea within the musical community of what a concert should cost: frequently the same person may be willing to spend 7000 lire in a discotheque and then {73-74} protest if a rock concert ticket costs 4000 lire. Inherited from some components of the political movement between 1968 and 1977, this economical, ideological rule afflicts first and foremost those same musical genres (as political song) which identified to a greater extent with this movement.

Now that history has once more made its entrance in this study, we can take a closer look at it.

3. Development of the *canzone d'autore*

The *canzone d'autore* made its appearance at the end of the fifties, in a system of *canzone* radically different from that in existence today. The principal genres in Italian *canzone* at that time were: the Neapolitan or dialect song, the traditional song, the variety show song (a genre which is no longer present) and the night-club song (a genre which has divided and been transformed). Research in the field of folk music began in these years, and there was no political song as a genre (the rebirth of this genre in Italy is connected to the rediscovery of resistance songs within the studies on folklore). At this time there were no children's song as a genre, American rock songs were consumed in no specific context and a specific production of records for simultaneous mass consumption could not yet be said to exist. The *canzone d'autore* was born into this system, from an accumulation of transgressions of the rules of the genres which form it.

Since the strongest rule of genre in the definition of the *canzone d'autore* is, as we have seen, the joining of the roles of author and singer, it may be useful to look at a few examples of *cantautori ante litteram*, singers and songwriters who had already done a similar work in the years immediately preceding the birth of the genre, without their belonging to well-known genres being questioned.

Of these the most famous, outside Italy too, is Domenico Modugno. Modugno's career is marked from the beginning by the search for a characteristic which will become a rule of genre for the *canzone d'autore*, that is being a 'personality' identifiable with the song's protagonist. Modugno carried on this search first as a dialect singer (born in Puglia, his first song was Sicilian, and then Neapolitan), with a strong vocal characterization, very particular emission of vowels like 'o' and 'e', which accentuates the popular character of lyrics and music; then, after a spell in cabaret in Rome, he entered the area of production and consumption of 'the traditional song, playing the role of an extravert innovator. The text of his song *Vecchio frac*, in 1955, can seem today to be a barely disguised metaphor of a goodbye to the old ways of considering show-business and song. Paradoxically, however, the success of Modugno's 'personality' decreed by the world-wide triumph of *Volare* (*Nel blu dipinto di blu*) puts in second place his characteristics as an autonomous creator: Volare, instead of becoming the first song of a new genre, becomes {74-75} the last world-wide success of the traditional song, a modern version of *0 sole mio*. Modugno's personality, from that time on, will be more useful to television, cinema and theatre (*Mackie Messer* with Strehier) than to the *canzone d'autore*.

Of different origins are Renato Carosone and Fred Buscaglione. To be honest neither of them write their own songs (this is also true of many Modugno's songs), neither are they soloists (they are both leaders of small night-club groups), and their personalities are more those of variety entertainers than the literary ones of *cantautori*.

That which brings them closer to the dawning *canzone d'autore* is the fact that they realized the deterioration of existing genres, and showed the will to renovate the tired framework of Italian *canzone* : Carosone and Buscaglione did this by using satire or parody, both in the lyrics and in the music. There are notable differences between the two: Carosone mixes Neapolitan and American elements in a some-times moralistic satire of the Italians' dependence on foreign cultural models, or in the parody of tear-jerking traditional songs. Buscaglione plays the role of a provincial Humphrey Bogart, distorting the American cliché in the way he uses it and italianises it for himself.

But in spite of their great success, in spite of the modernity and realism of their songs, no new genre is born after Carosone and Buscaglione. However innovative, their ideas are tied to mechanisms of consumption which are becoming decadent (nightclubs), whilst the time in which the most could be made of their visual impact is still far off.

It is significant that today Carosone and Buscaglione records have become a cult with certain audiences, who consider them the unconscious anticipators not of the *canzone d'autore* but of Frank Zappa and cabaret-rock.

The *canzone d'autore* is born in a moment when the visual image of a singer is given mainly through magazines, partly through record sleeves (many singles are still sold in a standard sleeve with no photo), whilst the only television channel broadcasting popular music is occupied with review shows or with already famous guests, traditional or foreign. The media through which the industry can reach the audience promotionally are mainly two: radio and jukeboxes. The radio, firmly under the control of the Christian Democrats, has a listener's commission which exercises (and will continue to do so for many years) a true censure, principally of lyrics but also of music (using technical pretexts). This means that the only means for bringing new ideas to the public's attention, especially the young audience's, is through jukebox or through the record shops where the proprietors are still in the habit of letting customers listen to a wide selection of new records without any obligation to buy.

This being the situation, it is easier to reach mass diffusion for a product which {75-76} is not too far removed from existent standards, is not too attached to a definite way of consumption, and which, if it is different, has elements of difference which are easily identifiable through the most important media of the moment.

The first song by a *cantautore* to have success was Arrivederci by Umberto Bindi, not the composer's version but that of Marino Barreto Jr., a night-club singer of Brazilian origins. Apart from the good

musical construction and the high level of production compared to that of light songs of the day, there were two elements which contributed to the song's success and which created two rules of genre: 1) the lyrics which do not over dramatise the classical situation of two lovers parting, substituting the emblematic *addio* (goodbye) with a more day-to-day greeting; 2) the voice: even if not that of the songwriter, thanks to certain hardness in the pronunciation and the aphonia of Barreto, it breaks with the tradition of 'belcanto' tenors, putting into first place the sincerity of the singer so that the correct vocal performance became a thing of secondary importance. Whilst Carosone's parodies of Italian drama (in songs like *E la barca torno sola*) only defined what could be done in a negative way, and whilst Modugno had only brought up to date the classical beautiful Italian singing, the success of Arrivederci on the other hand demonstrated two new positive variants of the song model, and above all within the most popular theme, that of love.

Arrivederci was followed by *II nostro concerto*, sung by Bindi himself, which accentuates another characteristic of the *canzone d'autore* , but in this case only of the early period under examination: the search for good musical quality, and at least for a considerable difference from other genres in production.

There is, in the ideology of the dawning genre, an awareness of the task of saving the Italian *canzone* from the stupidity and standardization to which the record publishers' routine had brought it. Not by chance are men of letters involved in this ferment - like Italo Calvino who wrote lyrics for the group *Cantacronache* - or songwriters willing to sing their own songs, as the *cantautori* do, to prove to the cowardly publishers that they could be a success.

The birth of the *canzone d'autore* takes place in a moment of great transformation for the music industry: the publishers, who, until a few years before wanted only to have songs sung by as many singers as possible, having more success according to the number of versions made of the same song, tend to integrate with the record industry. This is proof that the success of a song depends more and more on there being one and one only performer, and one version only, following the record's diffusion, and of electronic media, compared to the live performance. Within a few years publishers assumed the aspect we know today: the means by which record industry is indemnified, if possible with a profit, for its promotional costs, for and through radio and television. {76-78}

The fact that with the *canzone d'autore* songwriter and singer become an integrated whole (and the same thing will happen with the Beatles a few years later) cannot be considered simply a coincidence.

The *cantautore*, who maybe sings out of tune, but who has a good song and arrangement, is worth more to the record industry than a musical score which could sell only to a few hundred small dance orchestras.

The failure of the hypothesis of radical innovation put forward by the *Cantacronache* is understandable since it was still attached to the old conception of song as a ext, independent from its musical performance, and therefore documented on cheaply produced records: it is also understandable that the main result of the *Cantacronache* was the re-establishment of political song.

However, the capitalist industry was no more far sighted. In the beginning the recording company Ricord, who had signed the first *cantautori* from Genoa (Bindi, Paoli, Tenco) and from Milan (Jannacci, Gaber), does not seem to have had too much faith in the phenomenon, considering it limited to a bourgeois intellectual audience, for the most part cabaret fans. It is true that the cultural horizon of the individual *cantautore* is literary, with French existentialist influences - gained from the chansonniers - or jazz and rock influences (both were reserved in Italy to a few connoisseurs, and therefore intellectualized), but it is also true that there already existed a vast student audience, ready to recognize in these imported values an alternative to the then current production. This audience did not live in garrets, did not fall in love because they have nothing better to do, did not go to dubious bars (all situations described in songs of that period) but they were nevertheless more willing to relate to this type of life, in reality lived by few, than with the mammas or broken hearts of traditional songs.

The important thing is not a particular conception of life, but a general non-conformism connected with some musical renovation. A new generation of consumers, young consumers, was being born in Italy too,

and their main characteristic was that they opposed all the models of musical consumption of other generations.

It was not just by chance, therefore, that the real push towards the diffusion of the *canzone d'autore*, along with the invention of the name *cantautore* (in 1960), came from the multinational company RCA.

The first *cantautori* of the Italian RCA (Meccia, Vianello, Fidenco, all from Rome) were much more juvenile than their colleagues from Genoa or Milan, and their anti-conformism was much less literally (one song is titled *I Hate All Old Women*).

The music too was new, thanks more to the use of special arrangements and recording techniques than for reasons of compositional structure; and it was far closer to American styles than the Genoese or Milanese were. If Neil Sedaka did not have {77-78} such atrocious pronunciation his Italian records, which were very successful, could easily be confused with those of the first Roman *cantautori*. In fact after a short time those for whom this name was coined stop being true *cantautori*, contributing to the birth of the modern Italian pop song: fashionable, easy to listen to and realistic. But the genre *canzone d'autore* was already established, and RCA covered the situation by signing some of the best Genoese *cantautori*, using the best arrangers and launching them on a vast scale, during a period when this American company has the monopoly of the Italian market.

From a tired musical system, in need of renovation, the birth of new genres was so achieved: one was the pop song, under American influence, which united in the same genre the anomalies created in the preceding years by Adriano Celentano's rock or by the so called *urlatori* (shouters); and the *canzone d'autore* , which at that time could also be called 'quality song': the interpreters of that which we today call sophisticated song began to emerge from the sea of light songs, *canzonette*, by singing songs of the *cantautori* .

However much the musical journalist of the time talk about the 'difficult' nature of the *canzone d'autore*, comparing it with the 'escapist' one of other genres, the *cantautore* is still regarded as a songwriter rather than a poet. This observation is valid both from the point of view of ideology of genre and from that of the objective importance of lyrics compared to music.

But many new things happen: the world-wide success of the Beatles moved the attention for innovation in another direction, whilst the professional songwriters seem to have understood that a song of quality can be made without using the old models, and using new interpreters.

The *cantautori* found that a considerable part of the young audience, and of the bourgeois audience too, had been taken away from them. The *cantautore* found himself with limited autonomy with respect to his genre, having to compete with beat music on one hand and the more commercial song genres on the other, in their same territory. The suicide of Luigi Tenco at the 1967 San Remo Festival, when his song failed to reach the final, is emblematic, whilst the world-wide success of Bob Dylan already indicated a new road: a song nearer to traditional folk ballad than to the melodramatic model, poorer in melody but metrically freer, richer in syllables, thanks to the possibility of repeating notes and even of reciting.

The first to follow this model is Francesco Guccini. His first record was released in 1967, but some of his songs had already been successful in the preceding years when sung by rock groups. Guccini translated the tones of Dylan's protest and apocalypse as well as those of the beat generation poets into Italian; the anarchic, visionary nature of his early lyrics brought him to the fore in the climate of the rigorous protest of the reborn political song, and of the domesticated protest of other {78-79} genres (all Italian songs at that time were protesting against or for something).

The *canzone d'autore's* student audience had their attention fixed on social and political motives, and this made them concentrate more and more on lyrics, considering them the only able to qualify the song from a political point of view.

A specialization of genre is so created, so that whereas in rock - which is based on English progressive

rock models - lyrics are an excuse to have a voice participating or at the most an illustration of the music, in the *canzone d'autore* and in political song the music is a background only occasionally illustrating the lyrics.

During the early seventies, whilst political song appears to have covered the whole area of the *canzone d'autore*, one of the first generation *cantautori*, Giorgio Gaber, made his debut in the theatre with a show consisting of songs and monologues, showing the desire to maintain an autonomy of his genre, and proving the importance assumed by the verbal text.

It is by putting the accent decidedly on lyrics and on their poetical function rather than the mainly referential one of the political song, that the *canzone d'autore* achieves its final comeback. For a brief period the new *cantautori* , Francesco De Gregori and Antonello Venditti among the first, are presented as representatives of the 'new song' (by an association with the 'nueva canción chilena' of the Unidad Popular period), but this political connotation is soon overcome, and, especially with regard to De Gregori, the new singers/songwriters are spoken of as 'poets'.

It is in 1974 that the genre receives its first official constitution, with the first meeting of the *canzone d'autore* (*Rassegna della canzone d'autore*) organized by the Tenco Club at San Remo, a meeting which is still in existence and that has been flanked until 1980 by four 'new song' congresses.

The reborn autonomy of the genre met with some difficulty: a big impression was made by the 'political trial' conducted by the audience against Francesco De Gregori during a concert at the Palalido in Milan, a trial which ended with some people inviting De Gregori 'to commit suicide like Mayakovsky'. The true accusation is substantially that a singer who had been considered a political singer was not following the rules of that genre, and not that he was a non-political *cantautore*.

But the equation *cantautore* = poet is quickly established (the formula of the condemnation just implied it), showing itself in the most various ways, from the poetic content claimed by amateur imitators, to the collaboration between a *cantautore*, Lucio Dalla, and a 'real' poet, Royersi; naturally this affirmation is not a stranger to the falling tide of the political experiences of the early seventies, because the average Italian's culture collocates poetry in a purely private, subjective life.

In this concentration of aesthetic attention, the impoverishment of the musical content is soon noticed: the answer - also to foreign competition - is entrusted to {79-80} richer arrangements. It is the period of the triumph of disco-music, and many rock groups are in difficulty as a result. Fabrizio De André, one of the *cantautori* of the Sixties, goes on tour with PFM, one of the best known rock groups, and has great success.

'At last' everyone is saying 'the *canzone d'autore* has its own musical dimension'. But this tour demonstrated something else besides: that, in spite of the fact that big rock concerts in Italy had been the scene of disturbances for years, to the point where foreign singers and groups avoided this country until 1979, the *cantautori* could fill this gap, still maintaining something of the political meeting and integrating it with the rituals of a rock concert. The height of the *cantautori* success was reached in 1979 with the colossal Dalla-De Gregori tour, where these two appeared in stadiums like rock stars do, and like rock stars were greeted by the lighting of thousands of matches. The first foreign rock star to return to Italy was Patti Smith, who was presented as a *cantautrice*, 'poetess of rock'. The following year, in spite of the successful tours of Edoardo Bennato and Angelo Branduardi, is a year of crisis for the *canzone d'autore* , at least according to the Club Tenco members, who entitle the discussion at their congress: 'Rock Versus *Canzone* '. The *canzone d'autore* has been pushed so close to rock (as it was years before to political song) that in economical terms it has felt the consequences of its competition (during the year of a world comeback of rock) and in technical terms feels the need to redefine the confines and ideology of the genre. It is a question which involves not only the critics but also the whole *canzone d'autore* community, so that, whilst the specialists in the field are discussing a musical revaluation which excludes the rock aspects and easy solutions in terms of arrangement, the audience faithful to the genre (but also a wider one) acclaims the success of Enzo Jannacci and Paolo Conte. The former is, among the *cantautori*

of the first generation, the one decidedly less literary, tending more towards comedy, thanks also to the collaboration with Dario Fo, whilst the latter, after writing successful pop songs, started recording by himself only in 1975.

Jannacci is a doctor, Conte a lawyer; both are over 40, both sing in an untidy way with a certain gestural embarrassment, both have a solid musical preparation even if they are self-taught. Both use a particularly rich vocabulary, which is characterized by social extraction or geographical location (Jannacci lives in Milan, Conte in Asti, a small town in Piedmont), they knowledgeably mix poetic and prosaic tones, they use rhymed verse without recourse to banal words accented on the last syllable. If their songs are musically fairly well characterized (with frequent stylistic quotations from various genres or periods), arrangements appear deliberately anonymous and out of fashion.

In other words these two accumulate a series of violations of the current rules of the *canzone d'autore*, partly by returning to the character of the origins, and partly by showing that they respect the hope for renewal, whilst still respecting many of the fundamental rules. It is possible that a future study of the *canzone d'autore* will show as rules of a future period those which today appear as individual characteristics of these two *cantautori*.

Browsing Music Spaces: Categories And The Musical Mind

Franco Fabbri

Paper delivered at IASPM (UK) conference, 1999. Reproduced online by permission of the author.
For further details, see start of Fabbri's A Theory of Musical Genres.

A4 PDF version of this text

Home Online Texts

Introduction

It seems very difficult — even impossible — to begin any activity with or about sounds without referring to categories such as 'kind', 'type', 'genre', 'style', or to metaphors like 'field', 'area', 'space'. Thinking about music, talking about music, making music: all these activities imply reference to a more or less detailed taxonomy, whose structure — not to mention its very existence — is too often taken for granted. Easy access to the world's diverse musical cultures (and so to even more 'types of music') has encouraged expanding and articulating existing taxonomies. However, some of the categories that we use date from more than two thousand years ago, and have been developed differently in different musical and/or national cultures. So, while categories like 'genre' or 'style' seem to be used mainly to 'put some order' and reduce the overall entropy in the musical universe (or, at least, in our talks and writings about music), sometimes they seem to create even more disorder and confusion.

Some questions arise: 1) why do we need musical categories? 2) How are such categories created? 3) Are historical categories like 'genre' or 'style' useful in all contexts? 4) What is the status of terms like 'field', 'area', 'space', 'boundary', and 'frontier'?

Categories: an overview of classical and non-classical theories

Before we start exploring the usage and function of categories in music, it may be interesting to consider categories in general: that is, the very notion of 'category' as a term used in the philosophical and scientific discourse. I am not going to give more than an overview of the various meanings that the term has been assigned to in the history of Western philosophy: it may be enough to point out that the idea of 'category' established by Aristotle (and widely accepted for centuries)1 is quite different from the one which was introduced by Immanuel Kant,2 and that the modern usage of the term, mainly by cognitive psychologists, is different again. Today, if one is not a philosopher dealing with some of the historical interpretations of the term, 'category' is a class, a set of objects and events, grouped according to some criteria. Much of the discussion amongst researchers (cognitivists, semioticists, philosophers) appears to be about the criteria, about how sets are created: many seem to agree (and if they don't, they accept the common sense definition) that categories are classes of objects and events, that humans create to reduce the complexity of the empirical world. According to this view, we are able to think just as (while, or because) we are able to create categories: otherwise, we would be lost in the details of infinite multiplicity. As Umberto Eco points out (Eco 1997, p. 123) this is what in ancient philosophy was called — rather than categorizing — 'conceptualizing', that is "the problem about how our language (and our cognitive apparatus with it) leads us to speak and think by *generalia* , or, that we group individuals into sets".

Eco's remark is placed in the context of his investigation about how we recognize objects and events: like

a platypus, a horse, a mouse, the skyline of a city, a bachelor, Bach's *Second Suite*for cello in a transcription for recorder: a process that Aristotle's theory of categories appears to give for granted, and Kant doesn't seem to be very interested in (Eco 1997, p. 124).

Eco suggests that semiosis be involved in this process, and locates the concept of *cognitive type*at a node in the process between perception and recognition. A cognitive type is a private set of instructions which allows us to recognize a specific perceptual experience as *an occurrence of a particular type* : Eco refuses to investigate inside the black box of this process, focusing on the proofs that recognition actually takes place (like when one asks: "bring me the red pencil on the table, please", and the result is that the red pencil is brought, and not the black ashtray). However, the instructions and descriptions which constitute the cognitive type (in a way that is invisible to anybody), can be shared publicly as a set of interpretants that form what Eco calls the *nuclear content*, described as "the way we try intersubjectively to make clear which traits make up a cognitive type" (Eco 1997, p. 116). A nuclear content (where content is used in Hjelmslevian terms, as something which is correlated to an expression) is a cultural object, that can be seen as another proof of the existence of a cognitive type — which in turn can be postulated as an individual disposition to produce a socialized nuclear content. Eco also introduces the concept of *molar content*, as 'enlarged knowledge' that includes notions which are not necessary for recognition (ibid., p. 119).

Eco maintains that what modern cognitivists call categories (and that Aristotle would have named predicables) are rather what in natural sciences are called *taxa*, nested from species to genus (or from orders to classes, or from classes to reigns). Cognitivists' basic categories are — according to Eco — cognitive types, while other categories belong to "a phase of a more complex cultural elaboration" (Eco 1977, p. 126), and "do not contribute immediately to tell us what a thing is, but rather how it is hierarchically put into order in a system of basic, superordinate and subordinate concepts" (ibid.).

An important point is made by Eco when he examines the status of *cultural cases*(like 'cousin', 'president', bishop', the square root, or events, actions, relations like 'contract', or 'friendship') as opposed to *empirical cases*(*natural*, like 'mouse', 'cat', 'tree', or *artificial*, like 'chair, 'boat', house'). What all cultural cases have in common is that, "to be recognized as such, they need reference to a framework of cultural norms" (Eco 1997, p. 139). The existence of cognitive types must be acknowledged for cultural cases as well, says Eco; he also suggests that with cultural cases recognition proceeds from the nuclear content (that is, the publicly shared procedures which allow to recognize the object or event) to the cognitive type, rather than the opposite way (like with empirical cases), though he warns immediately that things may not be so simple (ibid., p. 150). Anyway, he comments further on that, though a cognitive type is private, when it is interpreted as nuclear content it becomes public, and a public nuclear content may provide instructions for the creation of cognitive types. So, cognitive types are continuously subject to public control, and the Community (in Eco's terms) teaches us, step by step, to adapt our cognitive types to other people's cognitive types. Education is a major agent in this process (ibid., p. 190), and another important factor is art: artists enrich our ability to perceive our environment, by suggesting alternative schemes for perception (ibid., pp. 191-192).

Sometimes Eco comes very close to a discussion of genres, specially when he makes a distinction between *generic*types and *individual*types: however, he seems more interested to demonstrate that cognitive types are involved in the recognition of individuals (like George or Robert or Louis XIV) and of *formal individuals*(like a novel or a piece of music) as well: so his only explicit reference to music in this study is about the process by which someone can recognize a specific aural experience as an occurrence of the type '*Second suite for cello*by Johann Sebastian Bach in a transcription for alto recorder as performed by Frans Brüggen' (ibid., pp. 183-188). For our purpose, which is to examine much less specific recognition processes and generic rather than individual aural experiences and music events, another part of Eco's study is more relevant: it's where he points out the difference between *dictionary-like competence*and *encyclopaedic competence*. The former is based on the ability just to place an entity in a well-defined node of a directory tree, or — according to a more traditional view — in a class of a scientific taxonomy, while the latter implies the knowledge of both the directory structure and the content of the individual directories and files, or, as it is more commonly said, of everything the Community

recorded about the entity. The important point is that while linguists maintain that common linguistic competence is purely taxonomic like in a dictionary, Eco suggests that the model for linguistic competence is encyclopaedic (Eco 1997, p. 193-200);3 he also comments that since scientific taxonomies were established only in the eighteenth century, if linguistic competence should be based on a dictionary-like model, then from the appearance of Homo Sapiens until the end of the seventeenth century nobody would have been able to use his own language properly, and Aristotle and Plato, or Descartes and Pascal, would have been talking without understanding each other. Categories that matter both for our ability to recognize things and for our linguistic competence are not like scientific taxonomies: Eco calls them *savage categories*, in that they are organized and restructured continually at the nuclear content level, grouping objects according to their utility, or to their relevance to our survival, or following formal analogies, and so on (ibid. p. 201). The savage category of 'insect' includes spiders, which, according to scientific taxonomies are not insects but arthropods (a class that includes arachnids *and* insects).

So, if we accept the term category to mean a generic set of objects or events grouped according to some criteria (which, it must be pointed out again, is not the meaning Aristotle or Kant would give to this word), then we must also admit that we deal with different concepts: a) scientific *taxa*, which allow — according to our example — to have spiders only in the class of arachnids, and not of insects; b) savage categories, which allow spiders to be insects (as possibly fastidious little animals whose bodies and legs show distinctive junctions); c) encyclopaedic entries, which (if they are really complete and include everything the Community learnt about the object) assign spiders to the correct scientific category of arachnids, while mentioning the folk usage of calling them insects (and, by just some folks and not others, of eating them).

Another rich source of warnings about categories is Lakoff 1987. Most of them are commented in Eco 1997; Eco's approach, as a philosopher and semioticist (not just as a European, if we consider his continuous reference to the work of Charles S. Peirce) is less that of a dismissal of 'old' theories about categories than in Lakoff or in the studies of other cognitivists. Many of Eco's remarks about some of the cognitivists' discoveries are acuminate: for example, when he comments the 'strange' categorizations of some Australian aboriginals, the Dyirbal, who seem to divide objects in the universe in four classes, which correspond to one of four distinct classifiers (*Bayi* , *Balan*, *Balam*, *Bala*) that must be used before any term included in one of the classes (Lakoff 1987, pp. 92-93). The Balan class, by the way, includes women, fire, dangerous things, as well as platypuses, echidnas, some snakes, some fishes, most birds, etc. (which explains both Lakoff's and — partly — Eco's titles for their books). Eco suggests to compare the Dyirbal's strange categories with those of two equally strange populations, living respectively in Southern and Northern Europe: the former prepends to any name one of the two words IL (with the variant LO) and LA, which apply to the following categories: IL, for men, kangaroos, bats, many snakes, many fishes, many insects, the sun, a storm, a rainbow, gold, ear, etc.; LA for woman, tiger, some snakes, some fishes, water, the moon, a star, etc.; the latter uses three different words, DER, DIE, DAS, for categories that include the moon (and men) for DER, the sun (and women, and cats) for DIE, and gold and ear for DAS. Eco's warning is clear: there is a risk to understand grammatical automatic behaviours as categorization processes (Eco 1997, p. 172-173).

Anyway, some of Lakoff's suggestions are quite stimulating, and probably deserve a more thorough comment than the one allowed in Eco's perspective. One example is basic-level categorization, as described by Roger Brown and Brent Berlin (Lakoff 1987, pp. 31-38; Brown 1965; Berlin, Breedlove, and Raven 1974). According to Brown, categorization, for a child, begins "at the level of distinctive action" and then proceeds upward to superordinate categories and downward to subordinate categories. This "first level" of categorization was seen by Brown as having the following converging properties:

- It is the level of distinctive actions.
- It is the level which is learned earliest and at which things are first named.
- It is the level at which names are shortest and used most frequently.

- It is a natural level of categorization, as opposed to a level created by "achievements of the imagination" (Lakoff 1987, p. 32).

Berlin and his students and associates go further, and examining folk classifications of plants and animals in a population living in the Chiapas region of Mexico, suggest that the basic level (or the "folk-generic level") for such classifications is that of the genus, which seems to be a psychologically basic level in the following respects:

- People name things more readily at that level.
- Languages have simpler names for things at that level.
- Categories at that level have greater cultural significance.
- Things are remembered more readily at that level.
- At that level, things are perceived holistically, as a single gestalt, while for identification at a lower level, specific details (called *distinctive features*) have to be picked out to distinguish, for example, among the kinds of oak (Lakoff 1987, p. 33).

Lakoff comments further, basing on the observations of A.J. Cain's essay "Logic and Memory in Linnaeus's System of Taxonomy" (1958), that "the heart of the Linnaean system was the genus, not the species. It is the genus that gives the *general*characteristics and the species that is defined in terms of differentiating characteristics". And "the genus, as a scientific level of classification, was set up because it was the most psychologically basic level for the purposes of the study of taxonomic biology by human beings" (Lakoff 1987, pp. 34-35). This is a quite challenging point to make, as it seems open to any kind of falsification (and actually Eco doesn't hesitate to say that "all experiments showed that our knowledge doesn't comply with this classification", Eco 1997, p. 157). Anyway, whatever the theoretical framework for basic-level categorization — including Eco's cognitive types — it is very interesting for a study of categories in music to see that *genera*appear to have a central function in the functioning of our mind, in the way we perceive the world.

Basic-level categorization was also studied by Eleanor Rosch, who was the first to provide a general perspective for all the specific cases that had already demonstrated weaknesses in the 'classical theory' of categories. Her name is mostly associated with the so-called 'prototype theory', though in the most recent phase of her studies prototypes are just seen as evidence that there is something wrong or unknown in the 'classical theory', rather than proofs of any particular 'non-classical' category structure.

A prototype, also called *cognitive reference point*, is a subcategory or category member that has a special cognitive status — that of being a 'best example' (Lakoff 1987, p. 41). If the 'classical theory' states that all category members share the same properties, then any demonstration that in a given category some members are more representative than others can be taken as a strong suggestion that the classical model is wrong. Rosch created an experimental framework for such demonstrations, based on paradigms like the following:

- *Direct rating*: Subjects are asked to rate how good an example of a category various members are.
- *Reaction time*: Subjects are asked to press a button to indicate true or false in response to a statement of the form 'An (example) is a (category name)'. Response times are shorter for representative examples.
- *Production of examples*: When asked to list or draw examples of category members, subjects were more likely to list or draw more representative examples.
- *Asymmetry in similarity ratings*: Less representative examples are often considered to be more similar to more representative examples than the converse.

- *Asymmetry in generalization*: New information about a representative category member is more likely to be generalized to nonrepresentative members than the reverse.

- *Family resemblances*: These are perceived similarities between representative and nonrepresentative members of categories; Rosch showed a correlation between family resemblances and numerical ratings of best examples derived from the above experiments (Lakoff 1987, pp. 41-42).

Whatever their nature or structure, categories seem to play a fundamental role in our understanding of the world. It would be very strange if — while we spend most of our awake time (and Freud only knows if and how we categorize while dreaming) observing occurrences of types, processing perceptions through cognitive types, socializing nuclear contents, comparing prototypes to nonrepresentative members of categories or vice versa, locating basic categories at the level of the genus — when we listen to music or think or talk about it nothing of this kind (or type, sort, species, class, category...) happened.

Categorizing musics

In fact, we do use categories for music. We process our perceptions (not only aural perceptions) confronting them with cognitive types — definitely *cultural*cognitive types — that allow us to recognize what we are hearing (or seeing, or feeling, or touching) as 'music', or as 'music of a certain kind', rather than 'noise'. To this respect, Eco's model seems more appropriate than the concept of basic-level categories, if they are put into the usual framework of superordinate and subordinate categories. 'Music' is a superordinate category with respect to a basic level of 'musics of this or that kind' only in musicologists' and musicians' 'scientific' taxonomies: as a savage category, based on the elaboration of the nuclear content by the Community, it may well be at the same level of its apparently subordinate categories (music types, like genres or styles).

We perceive music events both as occurrences of music types (like when we recognize a certain event as an occurrence of the type 'classical music' or — if our cognitive types became more articulated via the collective elaboration of their nuclear content — as 'baroque music performed according to the correct Aufführung Praxis') and as occurrences of formal individuals, like Johan Sebastian Bach's *Second suite for cello* .

It may well be that basic categories for music are located at the level of the genus; to this respect, I'd like to point out that if we find out that this is the level of the categories that some people call 'genres' (and I am amongst them), it is not because of the family resemblance of the terms genus and genre, nor because of their ultimate identity in the history of Western philosophy and musicology: it is because genres (at least according to some views) have the qualities that cognitive psychologists acknowledge for basic-level categories. This may not be true for all genres and for all contexts: genres can also be seen as taxonomies superimposed to musics, usually for some 'bad' reason (by 'academics' or by the music industry, according to folk theories). But if we examine how we recognize music events, how we react to them, how we conceptualize them and organize a social response to them (including a music performance), it seems that most of our effort is concentrated around a basic set of collectively accepted norms that define types of musics, against which we confront — as occurrences — the musical events we are dealing with.

Genre and style

As for categories in general, there are different musical categories at work at the same time (this is probably the same as saying that there are many different musical competences, which is a much more established concept, see Stefani 1978): most of the problems with genres are probably originated at this level, where it is easy to mix genres as folk categories and genres as specialists' taxonomies — and there are also different specialist traditions). Prototype effects are common, as in all categories related to art: canons are the prototype theory's 'best examples' (or cognitive reference points), and even when taxonomies are based on detailed norms — as it happens both with genres and with styles — there is often an exemplary work or an artist that embody the norms in the most convincing way.

Despite the above mentioned folk theories, then, musical categories aren't just 'labels' applied to musics for obscure reasons related to the profit of professionals (be they musicologists, journalists, record producers, manufacturers or retailers): they seem to exist both at a private level — as cognitive types — and as socialized nuclear content, that is as socialized sets of instructions to detect occurrences of types. In a discussion of musical categories, then, it is not a matter of creating (or commenting) dictionary-like definitions according to which experts can locate an occurrence at a certain level of a directory tree. Rather, I think it is important to comment how our Community's encyclopaedia describes musical categories, accounting for existing examples and their contradictions. The following is an attempt for an encyclopaedic entry for 'genre' (which includes, in the first paragraph, a dictionary-like definition):

A genre is a kind of music, as it is acknowledged by a community for any reason or purpose or criteria, i.e., a set of musical events whose course is governed by rules (of any kind) accepted by a community.

The English term — which refers to any kind of work of art — is more specific than the French word from which it originates; in Neo-Latin languages, as well as in Latin, the equivalent for genre (Italian 'genere', Spanish 'genero', etc.) means type, kind, class, manner, race, like the ancient Greek genoV As such, the term has been used in the philosophical debate throughout the history of Western civilization, and was very early applied to art and to music. The first clear definition of genoV was given by Aristotle: "What is predicated according to the essence of many which differ specifically"; hence the function of genoV in any definition, which implies two constituents, the genoV and the specific difference (like in "man is a rational animal", where "animal" is the genoV, and "rational" the specific difference).

Since Aristotle (*Poetics*) and his pupil Theofrastos (responsible of the first great natural taxonomy, based on the concept of genoV), the idea propagated that what can be predicated according the essence of many works of art (which differ specifically), that is, what makes them similar, worth to belong to the same genoV, is their function; it followed that the style of each work of art should be proper to its genoV (putting it clearly that genre and style are related, but are not the same concept). This is the basis of the theory of the three styles (elevated, medium, humble) which had so many followers amongst Greek and Roman philosophers, orators, poets, playwrights, artists and, as far as it is reported, musicians. The theory emerged again in the Renaissance, and formed the ground for all subsequent discussions: most aesthetic conflicts since then (in music at least since Padre Martini's critique of Pergolesi's *Stabat Mater*, accused to be written in the *opera comica*style of *La serva padrona*) have been about the decision whether the distinction amongst genres is based somehow on the human nature, or if genres are concepts defined by convention, hence subject to change.

Semioticists and cultural anthropologists in the last decades of the 20th century have set a framework of theories that allowed a wider view of the problem of genres, still in line with its philosophical origins (a matter of definition, first of all) but capable to account of the differences amongst genres — and their increasing multiplicity — in literature, theatre, dance, cinema, music. Not surprisingly, many of these modern theories focus on conventions established within communities, related to performances or their social usages (even for literature: Frye 1957).

In music, genres emerge as names to define similarities, recurrences that members of a community made pertinent to identify musical events: the process can be explicit, like in the proclamation of an aesthetic manifesto, a law, or a marketing campaign, or it can never be declared (see Lewis 1969). Rules that define a genre can be related to any of the codes involved in a musical event (i.e. also rules of behaviour, etiquettes, proxemic and kinesic codes, economic regulations, etc.), in such a way that knowing 'what kind of music' one will be listening to (or playing, or talking about, etc.) will act as a compass, helping to choose the proper codes and tools for the participant. Genres, then, can be seen as short-cuts to speed up communication within a musical community, as well as standardised codes that allow no margin for deviation, i.e. no real communication: the rise and fall of progressive rock in the late sixties-early seventies and the subsequent explosion of punk rock are a good example of a recurring process where codes are gradually elaborated, then become too strict and allow only for very predictable texts, then new codes are opposed, and so on. It must be pointed out (as punk is an excellent example for this too) that rules, codes, are made pertinent by the community: what someone sees as the most significant regularity

within a certain genre may not be what the community that constituted that genre in the first place saw as its essence (in Aristotelian terms). A hierarchy of codes always defines the ideology of a genre (Eco 1975, Fabbri 1996).

And here is a similar attempt or 'style':

> A recurring arrangement of features in musical events which is typical of an individual (composer, performer), a group of musicians, a genre, a place, a period of time.

The term originates from the Latin word *stilus*, the ancient Roman writing tool, connotating 'a way of writing'. The concept migrated quite soon from literature to music, with meanings that have reflected changing attitudes to norms, rules, conventions, and to originality and individuality. So, while in the Middle Ages style implied a set of models to be adhered to, as they were imposed by tradition or authority, during the Renaissance the concept became more articulated, covering contexts for stylistic diversification as varied as personal, national, functional, hence related to emotions and affect (see Kircher 1650); later the Romantic idea of style as the representation of subjectivity and originality changed (at the end of the 19th century) into the modern concept of a set of rules, a linguistic code. According to Eco (1975) the code which governs an individual text is an *aesthetic idiolect*, while corpus idiolects or 'stream' (or historical) idiolects exist if the same set of rules is applied by the same author to many works, or by different authors when the same idiolect is accepted within a given cultural community, and/or in a given period of time. These different levels of idiolect (style) definitions form a hierarchy of competences, an embedding of hypercodification rules: in other words, style operates at various levels, from the individual work to the genre or historical period, and the difference is a matter of focus or content, rather than quality — the same concept is at work.

As a codified way of making music, which may (or must) conform to specific social functions, style is related to genre, and is sometimes used as its synonym, more often in languages where style is a more common-sense word and genre is felt to be more technical. However, style implies an emphasis on the musical code, while genre relates to all kinds of codes that are referred to in a musical event, so the two terms clearly cover different semantic fields. In fact, though he common usage of style to indicate 'a way of' (living, behaving, dressing etc.) is a possible source of overlapping between style and genre, in this broader sense style has an even stronger aesthetic connotation, most probably an heritage of the Romantic meaning.

Much of the Romantic idea of style as personality is still at work in popular music. As a personal feature, style is supposed to be maintained across forms and genres: for example, Ennio Morricone's composing style can be recognized as such in his film music as well as in pop songs, and even in his orchestrations for songs in the singer-songwriter genre; the same can be said of many performers, though a quality that is often demanded from sessionmen and backing musicians is exactly the opposite, that is, to be able to perform in a given style, and not to impose their own. On the other hand, parody and stylistic quotation are quite common strategies in popular music, providing composers and performers with straightforward tools to create other 'selves' (and/or to hide their own): well known examples range from The Beatles' *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* to Bob Dylan's *Nashville Skyline*to a massive part of Frank Zappa's work.

Additional material to reflect (and worry) about with reference to musical classifications was provided recently by the Internet. Whoever tries to find useful information over the World Wide Web understands immediately that classification and similarity are his best allies, and the panic we are facing when exposed to such amounts of information is a good suggestion to understand not the semioticist's but every man's and woman's anxiety to separate, define, classify. In fact, if you go for a CD on the Internet and get into the world's best known virtual record shop, CDNOW, you will be invited immediately to 'Browse Our Music Spaces', which are: Rock/Pop, Jazz/Blues, World/New Age, Urban/Electronic, Country/Folk, Classical. You can also apply to the Album Advisor, a special database engine that will supply a list of records that you will probably enjoy, if you just indicate one that you like (investigating the rules in this database engine would throw some light on current ideas — or at least the webmaster's — about music

similarities). If you look for an alternative in the largest World Wide Web bookshop, then Amazon.com will invite you to 'Browse Styles',**4** which are Alternative (including sub-categories Indie, Hardcore, New Wave, Punk...), Blues (Modern Electric, Traditional...), Country (Alternative, Bluegrass, Contemporary, Traditional...), Dance & DJ (Ambient, Electronic, Industrial, Techno-House...), Folk (Contemporary, Traditional...), International (Cajun & Zydeco, Reggae, Salsa, Tejano...), Jazz (Avant-Garde, Bebop, Fusion, Latin, Swing...), New Age (Celtic, Environmental, Meditation...), Pop (Adult Contemporary, Easy Listening, Soft Rock, Vocal...), Rap & Hip-Hop (East Coast, Gangsta, New School, West Coast...), Rock (Classic, Hard Rock, Metal, Progressive...), R&B / Soul (Contemporary, Funk, Motown, Soul...), Soundtracks (Movies, Musicals, Television...), Miscellaneous (Children's, Christian, Comedy, Spoken Word...). And beware: "Looking for Classical? Coming soon--sign up and get notified when we start selling Classical CDs! "So if we want to know how to classify the classics we have to wait for that particular commercial event.

But we might be interested just in what the Internet is mostly about, information: so why not using a search engine like Yahoo!? There we can find the following URL: http://www.yahoo.com/Entertainment /Music/Genres,**5** which will give you a list of links to interesting genre-specific sites, such as: Alternative, Bluegrass, Blues, Cajun and Zydeco, Celtic, Children's, Classic Rock, Classical, Country and Western, Disco, Dixieland, Dub, Electronica, Flamenco, Folk, Freestyle, Funk, Gospel, Gothic, Indie, Industrial, Jazz, Lounge, March, Metal, Microtonal, Minimalism, New Age, New Wave, Noise, Novelty, Opera, Polka, Progressive Rock, Punk, Ragtime, Rap and Hip Hop, Reggae, Rock and Pop, Rockabilly, Ska, Soul and R&B, Surf Rock, Tejano, Theme Music, World Fusion.

It is worth to point out again that the listings of "music spaces", "styles" and "genres" largely overlap: webmasters seem to agree that certain kinds or types of music are broadly acknowledged, though they are probably much less interested in understanding how this knowledge is organized. This is what *we*are interested in, I believe.

Amazon.com suggestion of "style" is consistent with one of the common terms used in English, and with the importance that without any doubt is given to strictly musical elements when distinctions or similarities are made or found between or amongst musics. However, style doesn't account for other codes that may be of great importance in establishing the meaning of a musical event in a certain context: though it is a flexible and useful concept that spans from such things as "the classical style" to — say — the stylistic consistency of Richard Thompson across genres (i.e. his idiolect as a singer/songwriter and guitarist, see Moore 1998), it can't explain simple phenomena like: when you realize what music will be performed from how seats (if any) are placed on the floor, or: why does a conductor at the end of a premiere of a piece of contemporary (classical) music always look for the composer in various places in the stalls, when he knows perfectly where he is.

Rituals, etiquettes, proxemic codes, the division of labour, economic procedures and laws, common assumptions based on the music's function shared in a community, be it a rural community, an urban subculture, a group of people who have the same religious or political beliefs, or just a few bizarre intellectuals who proclaim an aesthetic manifesto: this is the space — the hyperspace — where genres operate. Musical codes are in this space, but this doesn't mean that style be a subset of genre, or anywhere lower in a hierarchy of musical categories: or, if it is so, it's in the sense of a subordinate category compared to a basic-level category, that is at a level where *more specific* information is articulated.

There's probably more about this. Though any style is a very complex code, people who study musical styles never despair that they will be able to give the most complete description of them (just think of Charles Rosen's monumental work about *The Classical Style*); on the other hand, some regularity in the arrangement of musical elements must be found if one wants to talk about style at all. Behind the very notion of style, then, there is an assumption of whole, complete, of necessary and sufficient. We don't need *all*of that to recognize and categorize music. In our cognitive experience, we recognize types of phenomena according to partial descriptions, to truncated knowledge. Curiously, but truthfully, genre appears to be a less specific concept than style: as in Eco's example about recognizing a town after being carried there blindfolded (Eco 1997, p. 189), we know how to recognize instantly a few genres (even

without listening to any music), though we would not be able to give someone else a set of instructions to carry out that recognition. We would rather point at prototypes, at 'best examples', as interpretants of our own, private cognitive type. Genres are more about beliefs and practice than about theory.

On the other hand, one can give a very detailed list of the norms involved in the definition of a genre, or of a set of genres, like I did in Fabbri 1982b for the 'System of Canzone in Italy'. But that is more an encyclopaedic definition, which tries to account both for scientific taxonomies and folk categories (or, in Eco's terms, which deals with the molar content rather than just the nuclear content). And conversely, it must be said that cognitive types for music styles do exist (styles are actually recognized), though in this case we are not at the level of detailed scientific taxonomies. In the end, the difference between genre and style remains in the wider scope of genre, which accounts for 'non-musical' properties; both genre and style can be articulated at different levels, covering just the nuclear content and basing on prototypes, 'best examples' and 'family resemblances', or expanding over the molar content; genre, at least outside the English speaking scientific community where the term is related to historically established taxonomies, is closer to common musical competence (which is less suspicious about non-musical traits), while style is closer to a more elaborated musical competence.

A meaningful effect of these discrepancies emerged during a survey on music consumption and interests (Ala, Fabbri, Fiori, Ghezzi 1985). Interviewees were presented with a list of 88 genres, with the suggestion to indicate those they liked or were interested in, and (if any) those they despised.[6] Problems arose when designing the list for classical genres, as some (it could be said in terms the authors couldn't be aware of at that time) were more basic-level categories, like 'opera' or 'electronic music', and others needed reference to subordinate, more detailed taxonomies. So — probably aiming at excessive detail — the 'Lieder' category was split into 'classical Lieder' and 'romantic Lieder'. The result was that 'classical Lieder' (a category that was intended to cover Lieder of the Classic Age, that is the not so widely known Lieder by Mozart and Beethoven) received many more favourable responses than 'romantic Lieder', that is Schubert's, Schumann's etc., which is what interviewees most probably meant when they said they liked 'classical Lieder'. Common musical competence sees 'classical' as a predicate for all Western art music, while the notion of a classic age and style is elaborated at the level of the molar content, and pertains to specialists' taxonomies. This confusion of different category levels and competences is quite common, and is somehow enhanced by the easier access to information provided by electronic media and by global communication processes. Whether we enter a record megastore or a virtual shop over the Internet, we are confronted with lists that include an increasing number of music types (whatever they are called), with no apparent care about taxonomic criteria. 'World Music' doesn't seem to include Neapolitan song (which may be intended to belong to the mainstream of pop music, but no explanation is given: see *World Music. The Rough Guide.* London: Penguin Books, 1994); however, in record shops all over Europe and North America, in the World Music section, under the label Italy, you will mostly find mainstream Italian pop music.

⏶ Mappings and misunderstandings

CDNOW's idea of "spaces" is stimulating, and I definitely support it if it implies that musics are multidimensional cultural entities, which can be represented mentally as objects in an n-dimensional hyperspace. This is the vision suggested by Umberto Eco's Q-Model for the semantic space (1976), which most likely originates (as an extension) from the structuralist representation of semantic fields as bordering surfaces (see Ullmann 1962), like in the evergreen discussion of terms indicating trees and woods in various languages. However, if we move from this "space" concept down again to a surface model, which is one of the most common mental representations of any classification, including genres, complexity is reduced and we are immediately facing with misleading concepts like "territory", "border", "no-man's-land".

Again, we are confronted with problems at different levels: that our cognitive apparatus inclines to use interpretants that derive from our experience of space is clear (as the usage of terms like 'level' and 'inclines' in this very phrase demonstrates — see Fauconnier 1997); however, when we create a spatial mental representation of a concept, we are using a metaphor, we are moving some predicates from one

domain to another, and there is no guarantee that there will be a one-to-one correspondence between properties in the two domains. For example, even if we take the most basic-level definition of a genre or style (in terms of nuclear content, that is of the description of the simplest procedures to identify that entity), we'll probably find a significant number of different properties, like in the matrix suggested by Tagg 1982 for distinguishing 'folk', 'art' and 'popular' musics. If we try to project a similar scheme onto a surface, we'll find that the spatial representation is impoverished: it doesn't account for properties that are common to all categories, not to mention all 'non-classical' effects (like prototypical effects, degrees of representation, fuzzy sets, family resemblances etc.). A complex universe becomes a map, with clear-cut borders: objects can be either on one side or on the other; to account for objects that do not fit in the representation other metaphors have to be created, like frontiers or cross-overs. This is an area (yes!) where common competence is subject to the continuous influence of a more detailed (though by no means more scientific) competence, that of music critics. It is definitely more comfortable to represent the universe of musics in terms of maps, territories, fields, etc., and to dismiss exceptions as weird objects that live across the borders, rather than account for the differences and nuances that can be found even at the most basic level of musical categories. A history of music criticism might show that such spatial metaphors are not new; however, I have the impression that the usage of terms based in the lexicons of geography and topography became more and more common in the last two decades; some suggestions from Brian Eno's album covers with maps, paralleled by discourses about 'possible musics', might locate (yes, again!) the origins of this fashion (in its current terms) between the end of the Seventies and the beginning of the following decade.7 Fauconnier (1997, p. 9) observes that "mappings become culturally and lexically entrenched, and (...) *they actually define the category structure for the language and structure*.8 Rather remarkably, although the vocabulary often makes the mapping transparent, we are typically not conscious of the mapping during use, and in fact are liable to be surprised and amused when it is pointed out to us. In such cases, the mapping, although cognitively active, is opaque". Fauconnier's concept of mapping is not literal and is much more articulated: however, the comment I just mentioned is in the context of mappings of 'time as space', which doesn't seem to be very different from the one I am discussing. I'd like to point out the close relation between mappings and categories: this means that if spatial metaphors become a norm in the language, then music categories will be restructured according to these metaphors. This is probably already happening.

Bibliography

- Ala, N., Fabbri, F., Fiori, U., Ghezzi, E. 1985. *La musica che si consuma*. Milano: Unicopli.
- Berlin, Brent, Dennis E. Breedlove, and Peter H. Raven. 1974. *Principles of Tzeltal Plant Classification.*New York: Academic.
- Brown, Roger. 1965. *Social Psychology.*New York: Free Press.
- Cain, A.J. 1958. Logic and Memory in Linnaeus's System of Taxonomy. *Proceedings of the Linnaean Society of London*169:144-63.
- Eco, Umberto. 1975. *Trattato di semiotica generale* . Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 1997. *Kant e l'ornitorinco.* Milano: Bompiani.
- Fabbri, Franco. 1981. I generi musicali: una questione da riaprire. *Musica/Realtà*4. Bari: De Donato.
- Fabbri, Franco. 1982. What kind of music? *Popular Music*2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fabbri, Franco. 1982b. A Theory of Musical Genres: Two Applications. *Popular Music Perspectives*, ed. David Horn and Philip Tagg. Göteborg & Exeter: IASPM
- Fabbri, Franco. 1996.*Il suono in cui viviamo* . Milano: Feltrinelli.
- Fauconnier, Gilles. 1997. *Mappings In Thought And Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Kircher, Athanasius. 1650. *Musurgia universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni.*Roma.
- Lakoff, George. 1987. *Women, Fire And Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind.*Chicago: The University Of Chicago Press.
- Lewis, David K. 1969. *Convention — A Philosophical Study*. Cambridge: Harvard University Press.
- Moore, Allan. 1993. *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Milton Keynes: Open University Press.
- Moore, Allan. 1998. *Issues of Style, Genre, and Idiolect in Rock*. Unpublished paper. Lecture at Bologna University.
- Stefani, Gino. 1978. *Capire la musica.*Milano: Espresso Strumenti.
- Tagg, Philip. 1982. Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music* 2, Cambridge: Cambridge University Press:37-67.
- Ullmann, Stephen. 1962. *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning*. Oxford: Basil Blackwell & Mott.

Notes

1. According to Aristotle, a category is the ultimate and most general predicate that can be attributed to anything. Categories have a logical and ontological function: they allow to define *entia* exactly, by relating them to their general essence. They are: substance, quality, quantity, relation, place, time, position, condition, action, passion.

2. Kant's categories do not designate essential modes of reality, but the ways we know it: they are *a priori* functions of the intellect (pure concepts) that determine trascendental conditions for our experience, or the universal forms that phenomena must take to become objects of knowledge. There are twelve categories, under four general titles; every triad shows a thesis, antithesis, synthesis pattern: quantity (unity, plurality, totality), quality (reality, negation, limitation), relation (substance and inherence, causality and dependence, reciprocal action), modality (possibility and impossibility, existence and non-existence, necessity and contingency).

3. See also Eco 1975.

4. I know this will delight my friend Allan Moore, who once said I'm using the term genre to refer to what musicologists (and other people) would call style (Moore 1993, p. 2). I read Amazon's usage of the term style, instead, as a symptom that this may sound more 'academically correct' for a bookshop. Anyway, the point here is classification per se, not according to what principles or parameters.

5. Well, as an authority in classification, Yahoo! is definitely our time's Aristotle...

6. Results offered a significant correlation in some cases between likers and despisers, as with disco and punk, punk and heavy metal, 'ballo liscio' and all rock-related genres.

7. I remember reproaching my friend Richard Middleton for his usage of terms like 'area' and 'field' (Fabbri 1982); as it is common in these cases, this is more an indication of how the usage of spatial metaphors by other, much less scrupulous critics was already disturbing me at that time.

8. Italics are mine.

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Beitrag erstellen

Verfasse einen Beitrag ...

Foto/Video **Freunde mar…** **Ich bin hier**

Beiträge

Chorografia do Maranhão hat einen Beitrag geteilt.
19. Februar um 13:43 ·

Chorografia do Maranhão é destaque no Chorando na Garoa

Chorando na Garoa - Memórias Musicais de São Paulo
16. Februar um 19:31 ·

Seite gefällt mir

"CHOROGRAFIA DO MARANHÃO – 54 Bambas do Choro em Entrevistas" acaba de nos chegar às mãos. A obra, com quase 500 páginas, objetivou traçar um mapeamento do cho...
Mehr anzeigen

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

Beitrage

Fotos

Info

Chorosmity

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

Teilen

rezinha Juruca und 5

uinamente brasileiro que
acional e maranhense.

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

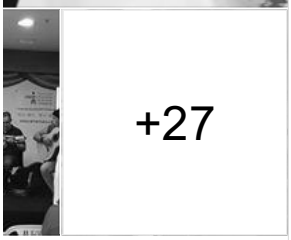
Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

esa Moraes und 5 weiteren

tural AMEI no São Luís
ra-Teima e do Núcleo de Choro
da presença de grande



en 1 Mal geteilt

en Teilen

Beitrag geteilt.

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen o e deputado
ornalista e bandolinista chor...

ren **Teilen**

Link geteilt.

a temporada com um

ren **Teilen**

ntos.com.br/…/chorografia-do-

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

hr Profilbild aktualisiert.

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info
Community
Seiteninfos & Werbung
Seite erstellen

itere Personen

ren Teilen

á nova noite de tame

nen 4 Mal geteilt

ren Teilen

Link geteilt.

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

ilia-do-maranhao-…

@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

çada no RicoChoro

espede da temporada 2018…

1 Mal geteilt

ren **Teilen**

ografia-do-maranha…

çado neste sábado (15)

3 Kommentare 1 Mal geteilt

ren **Teilen**

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info
Community
Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

ra, o papo que Rivanio Almeida
to Melo sobre a Chorografia do

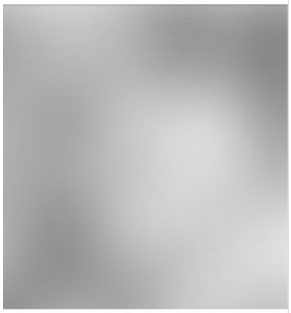
2/2018) Lançamento do
do Maranhão" será

2 Mal geteilt

ren Teilen

ve-Video geteilt.

aram sobre o livro e o



-55:56

Seite gefällt mir

nal Tambor, conta com a presença

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info
Community

Seiteninfos & Werbung

do neste sábado (15) em

Seite erstellen

6 Mal geteilt

ren **Teilen**

/ida na Praça em 2018 será

a temporada neste

nen 1 Mal geteilt

ren **Teilen**

Beitrag geteilt.

deira" de realizar a Chorografia

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen

Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

d 2 weiteren Personen unterwegs.

Info

cutar é trabalho difícil.
am com essa doideira de entrevistar

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

ren **Teilen**

onçalves Dias, Centro,
aranhão, de Ricarte Almeida
eiro. A noite de autógrafos
)18 do projeto RicoChoro
› DJ Franklin, o Regional Tira-
xandra Nicolas e a convidada
ello, que assina o prefácio do
a chancela do PGCult, o livro
já é possível adquirir o livro:
fia-do-maranhao…

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info
Community
Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

3 Kommentare 8 Mal geteilt

ren Teilen

egria imensa recebê-la!

Sannya Rodrigues vai

1

Link geteilt.

A.COM.BR
Maranhão
ranhão", assinado por: Ricarte
anio Almeida Santos e Zema
lo no próximo dia 15 ...

1 Kommentar 2 Mal geteilt

ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

),
nto
entaçã to de
passa a régua assinando o
Bruno Azevêdo e Celso

Chorografia do Maranhão

52 entrevistas (com 54
@chorografiadomaranhao
ta, no jornal O Imparcial, entre

Startseite

Beiträge
e acompanhe as novidades!

Fotos

Info

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

7 Kommentare 24 Mal geteilt

ren Teilen

ual o nome que dá a

1

sforço coletivo de todos

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen

Nachricht senden

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Community

Seiteninfos & Werbung

2 Kommentare

Seite erstellen Teilen

cas é tudo .

sico ! 2

Beitrag geteilt.

Seite gefällt mir

o. Foi matéria na Revista do
inda disponível pelo link
-impressa-da-rev…/.

mapeamento sobre
o

weitere Personen

ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen

Nachricht senden

grafia do
nhão
@chorografiadomaranhao

Startseite

Info

infos & Werbung

Seite erstellen

+26

en

ren Teilen

Beitrag geteilt.

Seite gefällt mir

dose dupla em São Luís:
-em-dose-dupla-pa…/

aniversário de

itere Personen

ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info
Community
Seiteninfos & Werbung
Seite erstellen

1 Kommentar 2 Mal geteilt

ren Teilen

m não, não vai adiantar ficar
dia estar aí nos
om.br/ca…/livro-chorografia-

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Seiteninfos & Werbung 3 Mal geteilt

Seite erstellen Teilen

w.kickante.com.br/ca…/livro-

1 Mal geteilt

ren Teilen

oto geteilt.

a edição impressa da Revista
eu nome no livro. Saiba mais

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Seite erstellen

Seitentipps & Werbung

Seite gefällt mir

Revista do Choro impressa. Reserve
31 de março!
sa-da-rev…/

ren Teilen

arantir seu nome no livro
http://www.kickante.com.br

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen

Nachricht senden

Seiteninfos & Werbung 1 Mal geteilt

Seite erstellen Teilen

lmente. Cardiologista de
do Maranhão, lembrando seu
lizado, e a dedicação, em
horrorrepórteres no Bar do Léo.
wordpress.com/…/chorografia-

panha. Faça uma doação,
portante capítulo da história da
n.br/ca…/livro-chorografia-do-

Jr.
e maio de 2015]…

weitere Personen 1 Kommentar

ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info
Community

Seiteninfos & Werbung

onato
Maestro…

Seite erstellen

sonen

ren Teilen

cola de Música do Estado do
tegrou a primeira formação do
a Chorografia do Maranhão, ele
eçou a soprar em flautas feitas
o: http://zemaribeiro.org

no livro que trará os
cados no Maranhão. Ainda dá
blicação. Saiba como e faça
./livro-chorografia-do-

Oliveira
professor da EMEM e…

ersonen

ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

afia-do-maranhao

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Community

Seiteninfos Werbung

Seite erstellen

cá no blogue a 49ª (de 52)…

1 Kommentar

Teilen

1

do da Chorografia do
rteres na praça de alimentação
som para uma apresentação
fichas técnicas de discos como
nçou no congá", de Lopes
iro.org/…/chorografia-do-

mentos de instrumentistas de
ndes ainda dá tempo de você
//www.kickante.com.br

weitere Person 2 Kommentare

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

lade

Chorografia do Maranhão
eunião lá em casa!
@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

afia-do-maranhao

é autor do Hino dos
e também é professor de
ta Luiz Jr., do pianista
e conversou com os
u depoimento, o 47º. da série:
nhão-jose-luis.../
nsformar esta série de

ren **Teilen**

uimarães foi o primeiro aluno a
ca do Estado do Maranhão
o de, entre outros, Juca do
o Choro, ele é um dos
o choro na capital maranhense,
Gonçalves Dias. O músico, o
o, conversou com o...

sonen 1 Kommentar 3 Mal geteilt

ren **Teilen**

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

do
ao em
-maranhao -m…/
da Chorografia do Maranhão.
10,00 e, dependendo da
ter seu nome impresso na
ais: http://www.kickante.com.br

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge
Fotos
Info
Community
Seiteninfos & We

Seite erstellen

loreira
ador do Instrumental…

ren Teilen

, muito pouco expressiva diante
a termo colocando em livro a
e dedicam à maravilhosa
os musicais do brasil, "o
ê, Ricarte Almeida, e a você,

agens que figura na galeria da

ntre março de 2013 e maio…

ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

iá o
ele
s",

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info
Community

Souza
Seiten Infos & Werbung
co em contabilidade de…

Seite erstellen

ren Teilen

oro quando o mesmo ainda
z em saber dessa iniciativa da
Almeida Santos. Essa
arte tão importante da nossa
sso!"

Chorografia do Maranhão. Faça
bie esta iniciativa:
afia-do-maranhao

ntre março de 2013 e maio…

ren Teilen

tado da Chorografia do
uitanda de Seu João, na
no Centro da Cidade. Ele
untos no auge da era dos
ro.org/…/chorografia-do-

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen

Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Person

Info

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

Simplesmente começaram a
ento da Chorografia do
plena Fonte do Ribeirão, é
ca popular maranhense desde
inha de Bacalhau
oberto Rafa. Relembre a
grafia-do-maranhao-carbrasa/
unirá esta e outras figuras
o: http://www.kickante.com.br

cussionista, que já integrou…

Teilen

a Lima, Danuzio Lima parece
engenharia, doutorado em
i. A chororreportagem
garantir sua presença na
orrepórteres ouviram-no no
zer uma participação no
meida Santos na Rádio

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Startseite

Beiträge

ima

Fotos

Carlos e Zelinda Lima,…

Info

2 Kommentare

Community

Teilen

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

de comigo. Parem meus
e alguma coisa!

1

ar Jansen acabou por tornar-se
ilegiados ouvidos familiares e
a do choro destas plagas, tendo
al Pixinguinha, que fez o mítico
erpretou entre outras peças a
nbre o depoimento que ele deu
ttp://zemaribeiro.org

as em livro (em posts anteriores
ficando e ainda dá tempo de
.kickante.com.br/ca…/livro-

sen

uso bandolinista César…

2 Kommentare 5 Mal geteilt

Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Beitrag geteilt.

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

...a boneca do livro "Chorografia

Startseite

...de 2015 no jornal O Imparcial.

Beiträge ...ribeiro, que completam o time,

Fotos ...zer o projeto. Você ainda pode

...o na obra (ou ter a logomarca

Info ...kante.com.br/ca…/livro-

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

...grafia do Maranhão, mas ainda tem
...lizado. Colabore para a pu...

8 weitere Personen

...ren Teilen

Beitrag geteilt.

...Chorografia do Maranhão, mas
...ráfico a ser finalizado.
...e registro da história do Choro
...do Maranhao" e saiba como.
...aranh%C3%A3o-958…/…

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Community

grafia do Maranhão, mas ainda tem
lizado. Colabore para a pu...

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

3 weitere Personen

ren **Teilen**

Fan é mais um músico
e Chico Canhoto, que abrigou
por Ricarte Almeida Santos.
úsico é "tranquilo e infalível"
Relembre a 39ª. entrevista da
org/…/16/chorografia-do-

trevistas em livro. Faça já sua
›-chorografia-do-maranhao

sta e saxofonista “bossa…

Personen 1 Mal geteilt

ren **Teilen**

Beitrag geteilt.

›s e Discos, Bruno Azevêdo

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Community
Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

...m termos ...mesa de bar ...s pelo Estêvão Vieira. Como o

8 weitere Personen

...ren Teilen

...o Maranhão, o músico ...que lhe proporcionou um cego ...nês e o mergulho na música a ...u em uma loja: um Chico ...rsa, acontecida no Bar do ...ntão, no Centro de São Luís: ...nhao-chiquinho…/ ...entos. Restam 23 dias de ...kante.com.br/ca…/livro-

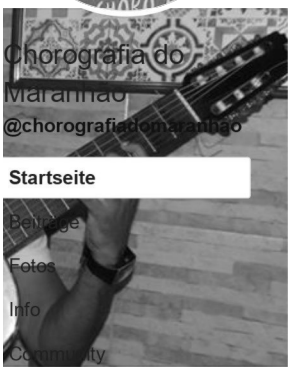
1 Mal geteilt

...ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden



Seiteninfos & Werbung

Cardoso

Seite erstellen Bossa…

1 Mal geteilt

Teilen

da Universidade Federal do
a do Maranhão recebeu em
s do Regional Tira-Teima, ele
, por que acabou não
ces de Agora", LP de Chico
uatro dias na sacristia da Igreja
utras curiosidades, re/leia seu

nhao-adelino-v…/
arem as páginas de um livro.
mais e faça uma doação:
afia-do-maranhao

alente

civil, professor…

1 Kommentar 2 Mal geteilt

Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Seite erstellen

, na EMEM. Era dia de jogo de

mentos da série em livro:

Penalva, professor da…

1 Kommentar 1 Mal geteilt

Teilen

eira

colheu o depoimento não de Maranhão, descendentes de Nuna Gomes, compositor de Bastico (violão), Zequinha do histórias aos chororrepórteres grafo interino Murilo Santos, a ersa: http://zemaribeiro.org

ntrevistas da Chorografia do

Gomes

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

nho bo

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

equipe de vida longa e muita
tp://zemaribeiro.org
Beiträge
Fotos
ui. E dê a ele e ao Maranhão
52 depoimentos de
ados no Maranhão. Saiba
horografia-do-maranhao
Info
Community
Seiteninfos & W

Seite erstellen

ren Teilen

ou ao Maranhão meio que por
o Tambor de Crioula de Mestre
uís, só voltando ao Pará natal a
ado da Chorografia do
ulos da música brasileira. Seu
s de "Dindinha" (1999), de
, "S... Mehr anzeigen

dio

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

ativa e realização deste nobre
n São Luís, inicialmente com
o, com Joaquim Santos [ambos
er o trabalho de vocês me
e. Que Deus abençoe esse

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

1 Kommentar 1 Mal geteilt

ren Teilen

rabalho! A gente precisa
sa terra. Parabéns aos
es. Vcs todos merecem!

2

grafia do Maranhão" em

52 entrevistas ::

ren Teilen

revistado da série Chorografia
órteres, na Quitanda Rede
a, a influência de professores,
ele mesmo se tornou um.

nhao-rafael-gu…/
imentos em livro. Faça uma
nos a meta e garantirmos o
o-chorografia-do-maranhao

weitere Person 1 Mal geteilt

ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Community

napeamento sobre o

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen 3 Mal geteilt

ren Teilen

rojeto "Chorografia do
naio de 2015, nada menos que
naturais de/ou radicados em
ha. É um documento sobre
de quem compôs a história.
Almeida Santos, pelo jornalista
la Santos... Mehr anzeigen

2 Mal geteilt

ren Teilen

embrança de seu talento, sua
im. Sua história está
abril de 2014, à Chorografia
sta e cantor adotou São Luís

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

o/ br

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

nhão amanheceu mais triste:…

Community

Seiteninfos & Werbung

1 Kommentar 6 Mal geteilt

Seite erstellen Teilen

eito! Saudades!

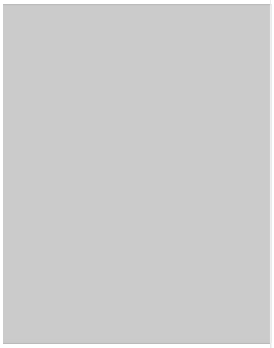
2

Beitrag geteilt.

a CartaCapital, endossa o
ılam.

Seite gefällt mir

arofafá, está com o projeto
wdfunding, ele, o sociólogo e



entre março de 2013 e…

ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info
Community
Seiteninfos & Werbung

avaco
ıvaco virou bordão em…

Seite erstellen

ersonen 1 Kommentar 2 Mal geteilt

ren Teilen

hão foi o violonista João
tado do Maranhão Lilah Lisboa
o se denomina. Ele conversou
Mandioca e, na ocasião,
Relembre seu depoimento:
nhao-joao-soei…/
vistas em livro. Faça já sua
o-chorografia-do-maranhao

ro
r de violão popular da…

3 Mal geteilt

ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info
Seite erstellen

+5

Seite gefällt mir

umberto de Campos, que
em "Choros maranhenses", do
pletamente dedicado ao
Escola de Música do Estado do
grupo ao lado de outros
s, outro personagem da galeria,
mbre o bate-papo:
nhao-domingos-…/
ar em livro este e outros 51
scidos ou radicados no
anha:
afia-do-maranhao

3 Mal geteilt

Teilen

s turmas de samba da Ilha,
foi o 27º. entrevistado da

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

52

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info

Community

Seiteninfos & Werbung

3 Mal geteilt

Seite erstellen

ren Teilen

. entrevistado da Chorografia
dos nomes surgidos no palco
carte Almeida Santos. À época
o. Na entrevista ele revela sua
ranhão, sobretudo o bloco
rteres na Quitanda Rede

nhao-joao-eudes/
evistas. Conheça a campanha
or/ca…/livro-chorografia-do-

es
ânsito livre entre o choro e…

2 Kommentare 4 Mal geteilt

ren Teilen

Chat (68)

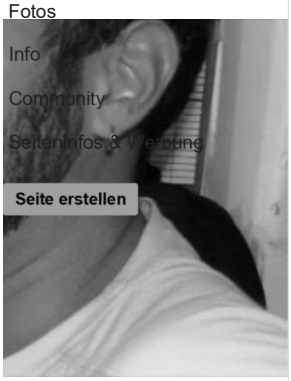
4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info
Community
Seiteninfos & Verbung
Seite erstellen

kickante.com.br



ntegrado praticamente…

onen 3 Kommentare 35 Mal geteilt

ren Teilen

Abraço

ucesso!!!
1

de 1970, Ignez Perdigão é a
aranhão. A 24ª. entrevistada da
es no Bar do Léo, aproveitando
s durante as festas de fim de
.org/…/chorografia-do-

entrevistas em livro. Conheça
ickante.com.br/ca…/livro-

1 Kommentar 4 Mal geteilt

ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

. À
Músi
a entrevi ou
naribeiro.org/…/chorografia-do-

Chorografia do Maranhão

os 51 depoimentos à série.
uma doação:
afia-do-maranhao

@chorografiadomaranhao

Startseite

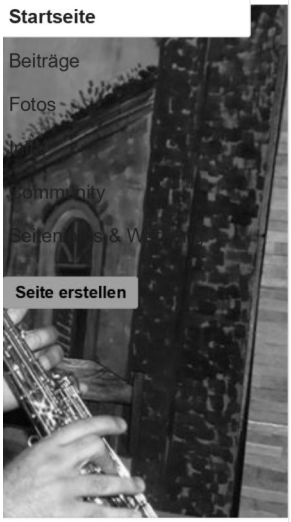
Beiträge

Fotos

Community

Seiten ... & W...

Seite erstellen



ersonen 8 Kommentare 6 Mal geteilt

ren Teilen

, lindos e super

2

abéns meu amigo, que

3

a contribuição e deixou um
m livro a série Chorografia do
Clube do Choro quando o
quei muito feliz em saber dessa
rade Ricarte Almeida Santos.
ma parte tão importante da
s. Sucesso!", desejou.
e ajude a tornar este sonho
ro-chorografia-do-maranhao

eitere Personen 1 Mal geteilt

ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

ra
ela
a
orteres.
do-maranhao-paulo-tra…/
Tira-Teima, Instrumental
ado e tantas outras formações,
da galeria da Chorografia do
@chorografiadomaranhao
afia-do-maranhao

Chorografia do Maranhão

Startseite

Beiträge
Fotos
Info
Community
Seiteninfos & Werbung
Seite erstellen

rsonen 3 Kommentare 4 Mal geteilt

ren Teilen

al e sua camisa verde!!!
2

-lhe, Paulo!
2

Maranhão Lilah Lisboa de
entrevistado da Chorografia
980, um dos capítulos
rasil: a Camerata Carioca, do
e seu depoimento:
nhao-joaquim-s…/
trevistou 52 instrumentistas de
Conheça a campanha e faça
./livro-chorografia-do-

1 Kommentar 9 Mal geteilt

ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

e
be
r
alla ...os de
. Logo ... um dos
nome comum em fichas
...poimento:
...nhao-wendell-c…/
...ntrevistas com instrumentistas
...Conheça a campanha e faça
...livro-chorografia-do-maranhao

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao
Startseite

Beiträge
Fotos
Info
Community
Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

zemaribeiro.org

1 Kommentar 4 Mal geteilt

...ren Teilen

-khe, Wendell!
2

...al Tira-Teima, Zé Carlos foi o
...o. Ele deu seu depoimento aos
...branças, sua participação na
Futebol Clube. Relembre a
...rafia-do-maranhao-ze-car…/
...de 52 entrevistas com
...os no Maranhão. Conheça a

...afia-do-maranhao

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

apeamento sobre o

weitere Personen 5 Mal geteilt

Teilen

hão é uma espécie de curinga:
ordas, Gordo Elinaldo toca
no papo com os
à série, concedido no estúdio
estava finalizando a gravação
articipações especiais.
…/chorografia-do-maranhao-

afia do Maranhão em um
ação:
afia-do-maranhao

sonen 1 Kommentar 2 Mal geteilt

Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

artes
a paixa da
depoimento:

Chorografia do Maranhão

sta de Wanderson e outros 51
meça a campanha e faça uma
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info
Community
Seiteninfos & Werbung
Seite erstellen

sonen 1 Mal geteilt

ren Teilen

hr Titelbild aktualisiert.

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

do Maranhão, o jornal O

Startseite

em livro as entrevistas da

Beiträge

ww.oimparcial.com.br

Fotos

Info

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

sta Ricarte Almeida…

1 Mal geteilt

ren **Teilen**

de História da UFMA) deu sua
ro a série Chorografia do
ortância da iniciativa:

do livro de memórias
cessária, excelente, a ser
artografar momentos e
ais importantes, se não a mais

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info
Community
Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

6 Kommentare 5 Mal geteilt

Teilen

ndré!

r! Bjs 1

um dos maiores divulgadores
uríbio Santos foi o 16º.
s chororrepórteres
aniversário de São Luís, ao
sonagem da galeria da
cebeu o trio. Relembre seu
rafia-do-maranhao-turibio-s…/
oimentos da série. Conheça a
kante.com.br/ca…/livro-

ntos
em soar desrespeitoso com…

rsonen 2 Kommentare 2 Mal geteilt

Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Community

Seitenhinfos & Werbung

Seite erstellen

1 Kommentar 5 Mal geteilt

Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Startseite eilt

Beiträge
ren Teilen

Fotos

Info

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

Raimundo Luiz. Então diretor
Lilah Lisboa de Araújo, em
afia do Maranhão, ele foi o 15º.
brar) a origem do nome de seu
as, re/leia:
nhao-raimundo-…/
as de Raimundo Luiz e outros
ão) em livro:
afia-do-maranhao

Luiz
r da Escola de Música do…

onen 6 Kommentare 11 Mal geteilt

ren Teilen

ente como
os,susseco perante,bjs.

legal! 1

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

a
l

M a:
iza
ua co
laranhão. Faça como ela. Para
esse
afia-do-maranhao

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Community

Seitenhilfe & Werbung

Seite erstellen

2 Kommentare 5 Mal geteilt

ren Teilen

grato, querida Keyci!

1

laranhão achei uma iniciativa
sileira e registro e memória é
isso, o projeto ainda propõe o
a de esperar "ajudas" oficiais e
tecer nossos desejos e

ntribuiu com a campanha. Faça
rie Chorografia do Maranhão:
afia-do-maranhao

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Community

1 Kommentar 9 Mal geteilt

Seiteninfos & Werbung

Teilen

Seite erstellen

Solano, outro personagem da
drigues foi o 14º. entrevistado
ele comenta a passagem por
orada na Inglaterra e a
de aproximou-se mais do
eiro.org/…/chorografia-do-

depoimentos. Conheça a
kante.com.br/ca…/livro-

Rodrigues

gue voltará ao assunto em…

sonen 3 Kommentare 5 Mal geteilt

ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Com d do

2

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

arvalho

i pra tocar tambor". A frase…

3 Kommentare 2 Mal geteilt

ren Teilen

-lhe, Arlindo!!!

2

ento coletivo para transformar
Homem de vícios antigos, do
ro.org/2016/02/12/correndo-

ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

lar

ıs

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite

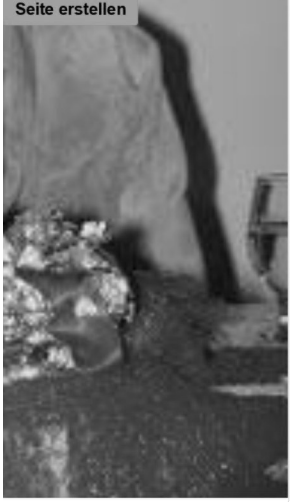
Beiträge

Info

Community

Ereignisse & Werbung

Seite erstellen



3 Kommentare 18 Mal geteilt

ren Teilen

des dela

em...

2

sta Danuzio Lima é filho dos
e quem herdou o gosto pela
os após temporadas na França,
rografia do Maranhão, já fez
o as entrevistas da série. Faça
ro-chorografia-do-maranhao

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhao
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info
Community
Seiteninfos & Werbung
Seite erstellen

2 Kommentare 10 Mal geteilt
Teilen

aremos dia
lias de praia e piscina,
1
ande músico!
2

s diversos, como violões de
ho, entre outros. É presença
ws de artistas do cenário
ento à Chorografia do
ecisamente em seu Sonora
aria, Chico Maranhão, Chico
outros. Relembre sua
grafia-do-maranhao-luiz-jr/
Conheça a campanha e faça
./livro-chorografia-do-

vistado da série, Luiz Jr.…

3 Kommentare 10 Mal geteilt
Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

em

ografia do Maranhão. Um rico
o Choro no Maranhão.

Beiträge

Fotos

saiba como:

afia-do-maranhao

Info

Community

Seite erstellen

ren Teilen

foi um dos entrevistados da
sair de casa para fazer uma
livro. "Valeu Ricarte, Zema e
", declarou ao enviar sua cota
/www.kickante.com.br

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

sonen 1 Kommentar 4 Mal geteilt

ren Teilen

estre Jansen, um grande

o marcou o encontro do
ntou-se aos chororrepórteres
co, um de seus maiores
na Feira da Praia Grande e
zando-se ao cavaquinho,
este grande encontro:
nhao-zeca-do-c…/
ste para além das páginas do
rmar a Chorografia do
or/ca…/livro-chorografia-do-

avaco

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

le!!! A

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge
Fotos
Info
Community
Seiteninfos & Werbung

Chorografia do Maranhão
rece a galeria, disputadíssima
fole de Rui Mário cabe em
orrepórteres no Bar do Léo,
rafia-do-maranhao-rui-ma…/
um volume que reúne os
do Maranhão.
afia-do-maranhao

Seite erstellen

ranhão: Rui Mário
› de 2013] Rui Mário é uma
de nossa música: aos 30 anos
o de 11 entre 10 artistas…

sonen 1 Kommentar 3 Mal geteilt

en **Teilen**

Maranhão em livro não para.
.éo, cenário de vários
neida Santos, Rivanio Almeida
elo editor Bruno Azevêdo (na
s em breve! Para conhecer a
/www.kickante.com.br

1 Kommentar 1 Mal geteilt

en **Teilen**

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

afia do Ma… , ele carrega
do Trombone foi o nono
mento do Brasil, também
http://zemaribeiro.org

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Chorografia do Maranhão em …or

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

Trombone

Trombone está prestes a…

4 Kommentare 8 Mal geteilt

…en Teilen

Zema ,gravei um cd de
ais, vou lavar amanhã la no

2

leríamos passar para

1

Grandiosa ideia a de identificar
ar!"

e chorão Ruy Godinho, ele
mapeamento sobre a história
ama de rádio "Então, foi
s com compositores, histórias
rasileira.

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info
Community
Seiteninfos & Werbung

1 Kommentar 3 Mal geteilt
Teilen

Seite erstellen

hão, Zezé Alves também é
a intimidade com o instrumento
formar (alguns deles citam-no
epoimento aos
orografia-do-maranhao-zeze-

ros bambas no livro
nte.com.br/ca…/livro-

s
ue um tantinho maior] …

rsonen 1 Kommentar 7 Mal geteilt
Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

Info

Commun

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

Solano

as do Tira Teima é o sétimo…

1 Kommentar 1 Mal geteilt

ren Teilen

ues Neto

grafia do Maranhão em livro
mbre hoje a sexta entrevista da
: http://zemaribeiro.org

cante.com.br/ca…/livro-

Sousa

do Regional Tira-Teima e…

rsonen 1 Kommentar 1 Mal geteilt

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

1 Kommentar

Teilen

olinista e cavaquinhista
oto prodígio dos instrumentos,
14 anos quando despontou no
Clube do Choro Recebe,
eida Santos no Bar e
quinto entrevistado da
oimento à série:
nhao-robertinh…/
anhão estão, agora, buscando
rie em livro, reunindo este e
ampanha, saiba mais e
o-chorografia-do-maranhao

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

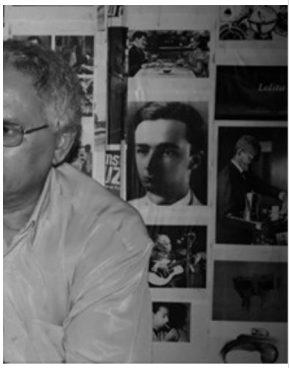
Info

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

ntrevistado da Chorografia do
te para a renovação do choro
nício da de 80: a Camerata
onversou com os
a conversa:
nhao-joao-pedr…/
rografia do Maranhão em livro.
http://www.kickante.com.br



o Borges
s mas fieis leitores do…

onen 1 Kommentar 4 Mal geteilt

ren Teilen

o! 2

1 Kommentar 1 Mal geteilt

Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos

Community
anjo
Seiteninfos & Werbung
ntrevistado da série…

Seite erstellen

ren Teilen

Beitrag geteilt.

ıdo, o sociólogo e radialista
icoChoro ComVida, realizados
orma de atender aos inúmeros
o Recebe, realizado entre
hoto (Cohama). Se você
os aqui, mais uma vez, por um
nsformar a Ch...

+4

2 weiteren Personen unterwegs.

sociólogo e radialista Ricarte
mVida, realizados no Barulhinho

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão
@chorografiadomaranhao

Startseite
Beiträge
Fotos
Info
Community
Seiteninfos & Werbung
Seite erstellen

5 Kommentare 9 Mal geteilt

Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen

Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

Fotos

Personen 1 Mal geteilt

Community

Teilen

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

e financiamento coletivo para o
aranhão, ao lado direito vê os
ê pode doar qualquer valor a
a ninguém ficar de fora desta
ssa música agradece!
afia-do-maranhao

ia do Maranhão

do Maranhão publicou, entre
aio de 2015, 52 entrevistas
de choro, que serão reunidas

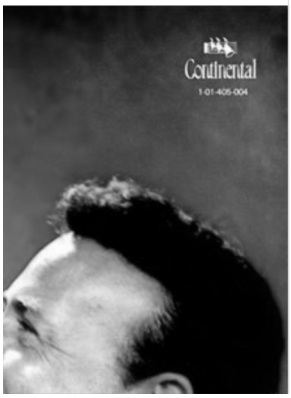
1 Kommentar 1 Mal geteilt

Teilen

nos colaborar !

1

hr Titelbild aktualisiert.



Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

ren Teilen

@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

eria completado 93 anos. Autor
Info
elinho", "Pedacinhos do céu",
", é considerado por muitos o
Community
hão presta sua homenagem a
Seiteninfos & Werbung
istados. Ajude a publicar a
…/livro-chorografia-do-

Seite erstellen

ren Teilen

trevistado da série Chorografia
olicado no dia 3 de março de
carinhosamente chamado
istas de choro que figurarão na

chorografia-do-maranhao
fia-do-maranhao-serra-de-…/

eitere Personen

ren Teilen

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen Nachricht senden

2

ia d

do Maran... ...licou, entre
aio de 2015, 52 entrevistas
de choro, que serão reunidas

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

...teilt

Startseite

Beiträge Teilen

Fotos

Info

Community

ida Santos pela iniciativa.

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen 1

ado Daniel Madorra,

itet

ta fan page você poderá
stas de choro à série, além de
n aí para bancar a publicação
s com vocês!

und 6 weitere Personen

en Teilen

hr Profilbild aktualisiert.

1 Mal geteilt

Chat (68)

4 8

Abonniert Teilen

Nachricht senden

Chorografia do Maranhão

@chorografiadomaranhao

Startseite

Beiträge

Fotos

Info

Community

Seiteninfos & Werbung

Seite erstellen

Chat (68)

Homem de vícios antigos
ainda compra discos, livros e jornais. Blogue de Zema Ribeiro

Choro em dose dupla para celebrar aniversário de Pixinguinha

Celebração do Dia Nacional do Choro acontece na véspera, no Centro de Criatividade Odylo Costa, filho (Praia Grande). Divulgação

"Jornada Chorística do Maranhão" acontece em dois tempos no São Luís Shopping. Divulgação

Como já é tradição nos calendários musical e cultural de São Luís, será comemorado o Dia Nacional do Choro, homenagem ao nascimento de Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha (23/4/1897-17/2/1973), um dos mais importantes nomes do gênero e da música brasileira.

A data é celebrada a cada 23 de abril. A novidade em 2016 é que haverá duas festas: uma, a oficial, promovida pela Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo (Emem), cujos corredores, tendo professores e alunos em várias formações, foram berço de diversos grupamentos. A segunda festa

acontecerá na nova praça de alimentação do São Luís Shopping. Nesta, os músicos abriram mão de seus cachês, em favor do livro *Chorografia do Maranhão*, a ser lançado em breve. Ambos os acontecimentos são gratuitos e abertos ao público.

"Parte dos recursos para fazer o livro estão garantidos por edital da Fapema [*a Fundação de Amparo à Pesquisa e Desenvolvimento Científico do Maranhão*], outra parte foi arrecadada através de campanha de financiamento coletivo na internet, mais um pedaço está vindo da solidariedade dos músicos que se apresentarão no São Luís Shopping e há, ainda, promessas de empresas privadas. Ficamos muito felizes com a iniciativa do shopping e o gesto dos músicos. De pedacinho em pedacinho, a gente vai conseguindo contar estes importantes capítulos da história do choro e da música do Maranhão", comenta Ricarte Almeida Santos, autor do livro, com este que vos perturba e o fotógrafo Rivanio Almeida Santos.

A programação da Emem acontece dia 22 (sexta-feira), às 18h, no Centro de Criatividade Odylo Costa, filho (Praia Grande). Como em anos anteriores, a iniciativa homenageará um chorão local. Este ano será o bandolinista e cavaquinhista Roquinho, que curiosamente não está entre os 52 entrevistados pela *Chorografia do Maranhão*: o músico simplesmente negou-se a atender todos os insistentes pedidos de entrevista dos chororrepórteres – o que não lhe diminui o brilho, o talento e a importância para a cena choro local. O convite anuncia a "participação de instrumentistas, grupos de choro da cidade e artistas convidados", destacando os grupos Instrumental Pixinguinha, Regional Tira-Teima, Chorando Callado e Os Cinco Companheiros.

No São Luís Shopping a comemoração acontece sábado (23), em dois turnos. A "Jornada Chorística do Maranhão", como foi batizado o evento, terá o primeiro tempo ao meio dia, com Trio Feitiço da Ilha e Chico Nô, Suellen Almeida (flauta), Regional Deu Branco, Urubu Malandro e Instrumental Pixinguinha. O segundo tempo, que começa às 18h, contará com Os Cinco Companheiros, Quinteto Bom Tom e Anna Cláudia, Regional Camisa de Bolso, Trítono Trio, Danuzio Lima (flauta) e Regional Tira-Teima.

Do quintal ao municipal, como no título do livro de Henrique Cazes, e agora à

praça de alimentação, o choro se renova e conquista novos espaços e público. Vida longa, com as bênçãos de São Pixinguinha.

Confira o encontro do Instrumental Pixinguinha com o Regional Tira-Teima em *Cochichando* [*Pixinguinha/ João de Barro/ Alberto Ribeiro*], durante a 8ª. Aldeia Sesc Guajajara de Artes em 2013.

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram Share E-mail Imprimir Post

Curtir

Seja o primeiro a curtir este post.

Relacionado

Chorografia do Maranhão: Francisco Solano

Em "entrevista"

Chorografia do Maranhão: Zezé Alves

Em "entrevista"

Chorografia do Maranhão: João Neto

Em "entrevista"

Autor: zema ribeiro

homem de vícios antigos, ainda compra livros, discos e jornais

Ver todos posts por zema ribeiro

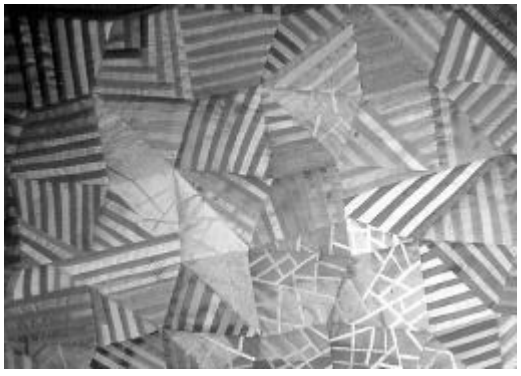
zema ribeiro / 21/04/2016 / música / anna cláudia, centro de criatividade odylo costa filho, chico nô, chorando callado, chorinho, choro, chorografia do maranhão, danuzio lima, dia nacional do choro, escola de música do estado do maranhão lilah lisboa de araújo, homenagem, instrumental pixinguinha, livro, música, os cinco companheiros, pixinguinha, praia grande, quinteto bom tom, regional camisa de bolso, regional deu branco, regional tira-teima, ricarte almeida santos, rivânio almeida santos, roquinho, são luís shopping, suellen almeida, trítono trio, trio feitiço da ilha, urubu malandro

Homem de vícios antigos /

PATCHWORKIDENTITÄT – RISKANTE CHANCEN BEI PREKÄREN RESSOURCEN

Heiner Keupp

Die Erste Moderne hat normalbiographische Grundrisse geliefert, die als Vorgaben für individuelle Identitätsentwürfe gedient haben. Innerhalb dieser Grundrisse bildete die berufliche Teilidentität eine zentrale Rolle, die für die Identitätsarbeit der Subjekte Ordnungsvorgaben schuf. In der Zweiten Moderne verlieren diese Ordnungsvorgaben an Verbindlichkeit und es stellt sich dann die Frage, wie Identitätskonstruktionen jetzt erfolgen. Wie fertigen die Subjekte ihre patchworkartigen Identitätsmuster? Wie entsteht der Entwurf für eine kreative Verknüpfung? Wie werden Alltagserfahrungen zu Identitätsfragmenten, die Subjekte in ihrem Identitätsmuster bewahren und sichtbar unterbringen wollen? Woher nehmen sie Nadel und Faden und wie haben sie das Geschick erworben, mit ihnen so umgehen zu können, dass sie ihre Gestaltungswünsche auch umsetzen können? Und schließlich: Woher kommen die Entwürfe für die jeweiligen Identitätsmuster? Gibt es gesellschaftlich vorgefertigte Schnittmuster, nach denen man sein eigenes Produkt fertigen kann? Gibt es Fertigpackungen mit allem erforderlichen Werkzeug und Material, das einem die Last der Selbstschöpfung ersparen kann?



„Zum Glück hat der Mensch schon als Individuum keine scharfen Ränder. Identität ist eine plastische Größe; jeder von uns lebt mit mehreren Hüten und kann seine Loyalität verteilen, ohne sie oder sich zu verraten."

Quelle: Adolf Muschg: „Identität ist noch nirgends vom Himmel gefallen". *In: Süddeutsche Zeitung vom 12. Mai 2005*

Unsere Vorstellungen von dem, was ein gelungenes Leben oder eine gelungene Identität sein könnten, drücken sich in Bildern aus. Wenn man einen Blick in die Geschichte richtet, dann sieht man, wie wandelbar diese Bilder sind. Sie müssen ja auch auf kulturelle, ökonomische und soziale Veränderungen reagieren.

Zu Beginn der Moderne hat Michel de Montaigne folgendes Bild für seine Identitätsarbeit genutzt: "Ich gebe meiner Seele bald dieses, bald jenes Gesicht, je nach welcher Seite ich sie wende. Wenn ich unterschiedlich von mir spreche, dann

deswegen, weil ich mich als unterschiedlich betrachte. Alle Widersprüche finden sich bei mir in irgendeiner den Umständen folgenden Form. (…) Von allem sehe ich etwas in mir, je nachdem wie ich mich drehe; und wer immer sich aufmerksam prüft, entdeckt in seinem Inneren dieselbe Wandelbarkeit und Widersprüchlichkeit, ja in seinem Urteile darüber. Es gibt nichts Zutreffendes, Eindeutiges und Stichhaltiges, das ich über mich sagen, gar ohne Wenn und Aber in einem einzigen Wort ausdrücken könnte. (…). Wir bestehen alle nur aus buntscheckigen Fetzen, die so locker und loseaneinander hängen, dass jeder von ihnen jeden Augenblick flattert, wie er will; daher gibt es ebenso viele Unterschiede zwischen uns und uns selbst wie zwischen uns und den anderen" (de Montaigne, 1998, S. 167f.). Hier nutzt ein hochprivilegierter Renaissancemensch die Chance, sich selber zu beobachten und zu konstruieren, ohne dabei auf die Schnittmuster der damals vorherrschenden „Leitkultur" zurückzugreifen. Der auf Einheitlichkeit der Person und ihrer Selbstkonstruktion ausgerichtete gesellschaftliche Mainstream ist Montaigne nicht gefolgt. Aber die Querdenker durch die Geschichte hindurch haben immer eine Gegenposition zum „Identitätszwang" eingenommen. Etwa zweihundert Jahre später hat Novalis geschrieben: Eine Person ist „mehrere Personen zugleich." „Der vollendete Mensch muss gleichsam zugleich an mehreren Orten und in mehreren Menschen leben." Und: „pluralism ist unser innerstes Wesen." Der nächste große Querdenker ist Friedrich Nietzsche. Er sagt von sich selbst, er sei „einer, dem bei der Historie nicht nur der Geist, sondern auch das Herz sich immer neu verwandelt und der, im Gegensatz zu den Metaphysikern, glücklich darüber ist, nicht 'eine sterbliche Seele', sondern viele sterbliche Seelen in sich zu beherbergen". Und an anderer Stelle formuliert er: „Die Annahme des *einen Subjekts* ist vielleicht nicht notwendig; vielleicht ist es ebenso gut erlaubt, eine Vielfalt von Subjekten anzunehmen, deren Zusammenspiel und Kampf unserem Denken und überhaupt unserem Bewusstsein zugrunde liegt?" Und weiter: „*Meine Hypothese*: Das Subjekt als Vielheit". In seinem Buch „Fröhliche Wissenschaften" äußert er sich zum Thema sogar in Gedichtform:

"Scharf und milde, grob und fein,
vertraut und seltsam, schmutzig und rein,
der Narren und Weisen
Stelldichein:
dies Alles bin ich, will ich sein,
Taube zugleich, Schlange und Schwein!"

Auch Nietzsche ist der gesellschaftliche Mainstream nicht gefolgt. Vor allem in dem hinter uns liegenden turbulenten Jahrhundert haben lange Zeit die Bilder vorgeherrscht, die Biographie und Identität, wenn sie als geglückt betrachtet werden sollten, als etwas Stabiles, Dauerhaftes und Unverrückbares aufzeigen sollten.

Max Weber, der große Soziologe und Theoretiker der Moderne, hat uns ein Bild hinterlassen, in dem die Persönlichkeitsstruktur des modernen Menschen als ein "stahlhartes Gehäuse der Hörigkeit" charakterisiert wird. Dieses Subjekt hat auf den ersten Blick wenig zu tun mit dem emanzipierten bürgerlichen Individuum, das an die Stelle der Traditionslenkung eigene Vernunftprinzipien setzt und sich jeder Fremdbestimmung widersetzt.

Das Hineinwachsen in diese Gesellschaft bedeutete bis in die Gegenwart hinein, sich in diesem vorgegebenen Identitätsgehäuse einzurichten. Die nachfolgenden Überlegungen knüpfen an diesem Bild an und betonen, dass dieses moderne Identitätsgehäuse seine Passformen für unsere Lebensbewältigung zunehmend verliert, auch wenn "der letzte Zentner fossilen Brennstoffs" noch nicht "verglüht ist". Das erleben viele Menschen als Verlust, als Unbehaustheit, als Unübersichtlichkeit, als Orientierungslosigkeit und Diffusität und sie versuchen sich mit allen Mitteln ihr gewohntes Gehäuse zu erhalten.

Sie sollen ArchitektIn und BaumeisterIn des eigenen Lebensgehäuses werden, aber das ist keine Kür, sondern zunehmend Pflicht in einer grundlegend veränderten Gesellschaft. Es hat sich ein tief greifender Wandel von geschlossenen und verbindlichen zu offenen und zu gestaltenden sozialen Systemen vollzogen. Nur noch in Restbeständen existieren Lebenswelten mit geschlossener weltanschaulich-religiöser Sinngebung, klaren Autoritätsverhältnissen und Pflichtkatalogen. Auf diesem Hintergrund verändern sich die Bilder, die für ein gelungenes Leben oder erfolgreiche Identitätsbildung herangezogen werden. Menschen hätten die festen Behausungen oder auch Gefängnisse verlassen: Sie seien „Vagabunden“, „Nomaden“ oder „Flaneure“ (so Bauman 1997). Die Fixierung an Ort und Zeit wird immer weniger. Es ist die Rede von der „Chamäleon-Identität“. Es wird die Metapher des „Videobandes“ bemüht (Bauman 1997, S. 133): „leicht zu löschen und wieder verwendbar“. Die postmodernen Ängste beziehen sich eher auf das Festgelegtwerden („Fixeophobie“, nennt das Bauman (1996, S. 22).

Mit welchen Bildern oder Metaphern können wir die aktuelle Identitätsarbeit zum Ausdruck bringen? Schon eigene Alltagserfahrungen stützen die Vermutung, dass von den einzelnen Personen eine hohe Eigenleistung bei diesem Prozess der konstruktiven Selbstverortung zu erbringen ist. Sie müssen Erfahrungsfragmente in einen für sie sinnhaften Zusammenhang bringen. Diese individuelle Verknüpfungsarbeit nenne ich “Identitätsarbeit”, und ich habe ihre Typik mit der Metapher vom “Patchwork” auszudrücken versucht. Dieser Begriff hat schnell sein Publikum gefunden und sich teilweise auch von unserer Intention gelöst. Wir

wollten mit ihm die Aufmerksamkeit auf die aktive und oft sehr kreative Eigenleistung der Subjekte bei der Arbeit an ihrer Identität richten. Das kann in seiner spezifischen Ästhetik farbig und bunt erscheinen, und einige dieser Produkte können Bewunderung und Faszination auslösen. Aber gerade dann interessiert die Frage nach dem Herstellungsprozess dieses Produktes. Mit welchen Identitätsmaterialen ist gearbeitet worden und über welche Konstruktionsfähigkeiten verfügt ein Subjekt, das ein spezifisches Identitätspatchwork kreiert hat? Häufig ist nur das Produkt der Identitätskonstruktion mit der Patchworkmetapher in Verbindung gebracht worden und dann auch nur die buntscheckig verrückten oder ausgeflippten Produkte, genau das, was der Zeitgeist der Postmoderne zuschreiben wollte.

Die Schöpfung der Metapher von der „Patchwork-Identität" hat mir eine große Resonanz beschert. Eine richtig platzierte Metapher mag in der bestehenden Mediengesellschaft einen schnellen Erfolg bescheren, aber eine Metapher ist im Prozess wissenschaftlicher Entwicklung zunächst nur ein Erkenntnisversprechen. Diese Metapher hat unseren wissenschaftlichen Suchprozess angeleitet und in bezug auf das Ergebnis alltäglicher Identitätsarbeit bleibt sie hilfreich: In ihren Identitätsmustern fertigen Menschen aus den Erfahrungsmaterialien ihres Alltags patchworkartige Gebilde und diese sind Resultat der schöpferischen Möglichkeiten der Subjekte. Das war schon unsere Anfangsidee und diese hat sich erhalten. Das ist unser Ausgangspunkt und nicht unser Ergebnis. Wenn also nach einer Dekade intensiver Forschung über alltägliche Identitätsarbeit in der Spätmoderne unser Identitätsmodell in erster Linie so verstanden wird, als würden wir Identität als „einen bunten Fleckerlteppich" betrachten und nicht mehr als ein sich schnell einprägendes Bild bieten, dann müssten wir mit unserer Forschung und der Verbreitung ihrer Ergebnisse höchst unzufrieden sein. Wir wollten den öffentlichen Diskurs über die individualisierte Gesellschaft auch nicht mit weiteren Schlagworten wie „Ich-Jagd", „Ich-Implosion", „Ich-AG", „Ego-Taktiker", „Ich-Aktien" oder „Ich-Entfesselung" befrachten.

Uns hat vor allem das „Wie" interessiert, der Herstellungsprozess: Wie vollzieht sich diese Identitätsarbeit? Oder im Bild gesprochen: Wie fertigen die Subjekte ihre patchworkartigen Identitätsmuster? Wie entsteht der Entwurf für eine kreative Verknüpfung? Wie werden Alltagserfahrungen zu Identitätsfragmenten, die Subjekte in ihrem Identitätsmuster bewahren und sichtbar unterbringen wollen? Woher nehmen sie Nadel und Faden und wie haben sie das Geschick erworben, mit ihnen so umgehen zu können, dass sie ihre Gestaltungswünsche auch umsetzen können? Und schließlich: Woher kommen die Entwürfe für die jeweiligen Identitätsmuster? Gibt es gesellschaftlich vorgefertigte Schnittmuster, nach denen

man sein eigenes Produkt fertigen kann? Gibt es Fertigpackungen mit allem erforderlichen Werkzeug und Material, das einem die Last der Selbstschöpfung ersparen kann?

Das Konzept der „Patchworkidentität" hat insgesamt eine positive Resonanz erfahren, aber es ist uns auch immer wieder enteignet worden. Sowohl durch Vereinnahmungen von Ideologieproduzenten marktradikaler Neoliberaler als auch von Kritikern, die uns die Konstruktion einer geschmeidigen Affirmationsfigur unterstellen, die sich mit dem globalisierten Netzwerkkapitalismus arrangiert hätte und das allseits flexible Subjekt repräsentieren würde. In beiden Varianten steckt eine „projektive Identifikation": Uns wird ein normatives Modell unterstellt, das dann entweder die eigene Position bestätigen soll oder eben als Zielscheibe der Kritik dienen kann.

Unsere Ausgangsfragestellung war – jenseits aller normativer Vorannahmen – die folgende: Die Erste Moderne hat normalbiographische Grundrisse geliefert, die als Vorgaben für individuelle Identitätsentwürfe gedient haben. Innerhalb dieser Grundrisse bildete die berufliche Teilidentität eine zentrale Rolle, die für die Identitätsarbeit der Subjekte Ordnungsvorgaben schuf. In der Zweiten Moderne verlieren diese Ordnungsvorgaben an Verbindlichkeit und es stellt sich dann die Frage, wie Identitätskonstruktionen jetzt erfolgen.

In Berlin hat Jürgen Habermas am 5. Juni 1998 dem Kanzlerkandidaten der SPD im Kulturforum von dessen Partei eine großartige Gegenwartsdiagnose geliefert. Aus ihr will ich nur seine Diagnose eines „Formenwandels sozialer Integration" aufgreifen, der in Folge einer „postnationalen Konstellation" entsteht: „Die Ausweitung von Netzwerken des Waren-, Geld-, Personen- und Nachrichtenverkehrs fördert eine Mobilität, von der eine sprengende Kraft ausgeht" (1998, S. 126). Diese Entwicklung fördert eine „zweideutige Erfahrung": „die Desintegration haltgebender, im Rückblick autoritärer Abhängigkeiten, die Freisetzung aus gleichermaßen orientierenden und schützenden wie präjudizierenden und gefangen nehmenden Verhältnissen. Kurzum, die Entbindung aus einer stärker integrierten Lebenswelt entlässt die Einzelnen in die Ambivalenz wachsender Optionsspielräume. Sie öffnet ihnen die Augen und erhöht zugleich das Risiko, Fehler zu machen. Aber es sind dann wenigstens die eigenen Fehler, aus denen sie etwas lernen können" (ebd., S. 126f.).

Der mächtige neue Kapitalismus, der die Containergestalt des Nationalstaates demontiert hat, greift unmittelbar auch in die Lebensgestaltung der Subjekte ein.

Auch die biographischen Ordnungsmuster erfahren eine reale Dekonstruktion. Am deutlichsten wird das in Erfahrungen der Arbeitswelt.

Einer von drei Beschäftigten in den USA hat mit seiner gegenwärtigen Beschäftigung weniger als ein Jahr in seiner aktuellen Firma verbracht. Zwei von drei Beschäftigten sind in ihren aktuellen Jobs weniger als fünf Jahre. Vor 20 Jahren waren in Großbritannien 80% der beruflichen Tätigkeiten vom Typus der 40 zu 40 (eine 40-Stunden-Woche über 40 Berufsjahre hinweg). Heute gehören gerade noch einmal 30% zu diesem Typus und ihr Anteil geht weiter zurück.

Kenneth J. Gergen sieht ohne erkennbare Trauer durch die neue Arbeitswelt den „Tod des Selbst", jedenfalls jenes Selbst, das sich der heute allüberall geforderten „Plastizität" nicht zu fügen vermag. Er sagt: „Es gibt wenig Bedarf für das innengeleitete, 'one-style-for-all' Individuum. Solch eine Person ist beschränkt, engstirnig, unflexibel. (…) Wie feiern jetzt das proteische Sein (…) Man muss in Bewegung sein, das Netzwerk ist riesig, die Verpflichtungen sind viele, Erwartungen sind endlos, Optionen allüberall und die Zeit ist eine knappe Ware" (2000, S. 104).

In seinem viel beachteten Buch „Der flexible Mensch" liefert Richard Sennett (1998) eine weniger positiv gestimmte Analyse der gegenwärtigen Veränderungen in der Arbeitswelt. Der „Neue Kapitalismus" überschreitet alle Grenzen, demontiert institutionelle Strukturen, in denen sich für die Beschäftigten Berechenbarkeit, Arbeitsplatzsicherheit und Berufserfahrung sedimentieren konnten. An ihre Stelle tritt ist die Erfahrung einer (1) *„Drift"* getreten: Von einer „langfristigen Ordnung" zu einem „neuen Regime kurzfristiger Zeit" (S. 26). Und die Frage stellt sich in diesem Zusammenhang, wie sich dann überhaupt noch Identifikationen, Loyalitäten und Verpflichtungen auf bestimmte Ziele entstehen sollen. Die fortschreitende (2) *Deregulierung*: Anstelle fester institutioneller Muster treten netzwerkartige Strukturen. Der flexible Kapitalismus baut Strukturen ab, die auf Langfristigkeit und Dauer angelegt sind. "Netzwerkartige Strukturen sind weniger schwerfällig". An Bedeutung gewinnt die "Stärke schwacher Bindungen", womit gemeint ist zum einen, "dass flüchtige Formen von Gemeinsamkeit den Menschen nützlicher seien als langfristige Verbindungen, zum anderen, dass starke soziale Bindungen wie Loyalität ihre Bedeutung verloren hätten" (S. 28). Die permanent geforderte Flexibilität entzieht (3) „festen Charaktereigenschaften" den Boden und erfordert von den Subjekten die Bereitschaft zum „Vermeiden langfristiger Bindungen" und zur „Hinnahme von Fragmentierung". Diesem Prozess geht nach Sennett immer mehr ein begreifbarer Zusammenhang verloren.

Die Subjekte erfahren das als (4) *Deutungsverlust*: „Im flexiblen Regime ist das, was zu tun ist, *unlesbar* geworden" (S. 81). So entsteht der Menschentyp des (5) flexiblen Menschen, der sich permanent fit hält für die Anpassung an neue Marktentwicklungen, der sich zu sehr an Ort und Zeit bindet, um immer neue Gelegenheiten nutzen zu können. Lebenskohärenz ist auf dieser Basis kaum mehr zu gewinnen. Sennett hat erhebliche Zweifel, ob der flexible Mensch menschenmöglich ist. Zumindest kann er sich nicht verorten und binden. Die wachsende (6) *Gemeinschaftssehnsucht* interpretiert er als regressive Bewegung, eine „Mauer gegen eine feindliche Wirtschaftsordnung" hochzuziehen (S. 190). „Eine der unbeabsichtigten Folgen des modernen Kapitalismus ist die Stärkung des Ortes, die Sehnsucht der Menschen nach Verwurzelung in einer Gemeinde. All die emotionalen Bedingungen modernen Arbeitens beleben und verstärken diese Sehnsucht: die Ungewissheiten der Flexibilität; das Fehlen von Vertrauen und Verpflichtung; die Oberflächlichkeit des Teamworks; und vor allem die allgegenwärtige Drohung, ins Nichts zu fallen, nichts 'aus sich machen zu können', das Scheitern daran, durch Arbeit eine Identität zu erlangen. All diese Bedingungen treiben die Menschen dazu, woanders nach Bindung und Tiefe zu suchen" (S. 189 f.).

Im Rahmen dieses Deutungsrahmens räumt Sennett dem „Scheitern" oder der mangelnden kommunikativen Bearbeitung des Scheiterns eine zentrale Bedeutung ein: „Das *Scheitern* ist das große Tabu (…) Das Scheitern ist nicht länger nur eine Aussicht der sehr Armen und Unterprivilegierten; es ist zu einem häufigen Phänomen im Leben auch der Mittelschicht geworden" (S. 159). Dieses Scheitern wird oft nicht verstanden und mit Opfermythen oder mit Feindbildkonstruktionen beantwortet. Aus der Sicht von Sennett kann es nur bewältigt werden, wenn es den Subjekten gelingt, das Gefühl ziellosen inneren Dahintreibens, also die „drift" zu überwinden. Für wenig geeignet hält er die postmodernen Erzählungen. Er zitiert Salman Rushdie als Patchworkpropheten, für den das moderne Ich „ein schwankendes Bauwerk ist, das wir aus Fetzen, Dogmen, Kindheitsverletzungen, Zeitungsartikeln, Zufallsbemerkungen, alten Filmen, kleinen Siegen, Menschen, die wir hassen, und Menschen, die wir lieben, zusammensetzen" (S. 181). Solche Narrationen stellen ideologische Reflexe und kein kritisches Begreifen dar, sie spiegeln „die Erfahrung der Zeit in der modernen Politökonomie": „Ein nachgiebiges Ich, eine Collage aus Fragmenten, die sich ständig wandelt, sich immer neuen Erfahrungen öffnet - das sind die psychologischen Bedingungen, die der kurzfristigen, ungesicherten Arbeitserfahrung, flexiblen Institutionen, ständigen Risiken entsprechen" (S. 182). Für Sennett befindet sich eine so bestimmte „Psyche in einem Zustand endlosen Werdens - ein Selbst, das sich nie vollendet" und für ihn folgt daraus, dass es „unter diesen Umständen keine zusammenhängende Le-

bensgeschichte geben (kann), keinen klärenden Moment, der das ganze erleuchtet“ (ebd.). Daraus folgt dann auch eine heftige Kritik an postmodernen Narrationen: „Aber wenn man glaubt, dass die ganze Lebensgeschichte nur aus einer willkürlichen Sammlung von Fragmenten besteht, lässt das wenig Möglichkeiten, das plötzliche Scheitern einer Karriere zu verstehen. Und es bleibt kein Spielraum dafür, die Schwere und den Schmerz des Scheiterns zu ermessen, wenn Scheitern nur ein weiterer Zufall ist“ (ebd.).

Also: Die großen Gesellschaftsdiagnostiker der Gegenwart sind sich in ihrem Urteil relativ einig: Die aktuellen gesellschaftlichen Umbrüche gehen ans „Eingemachte“ in der Ökonomie, in der Gesellschaft, in der Kultur, in den privaten Welten und auch an die Identität der Subjekte und das hat auch Konsequenzen für Bildungsprozesse. In Frage stehen zentrale Grundprämissen der hinter uns liegenden gesellschaftlichen Epoche, die Burkart Lutz schon 1984 als den „kurzen Traum immerwährender Prosperität“ bezeichnet hatte. Diese Grundannahmen hatten sich zu Selbstverständlichkeiten in unseren Köpfen verdichtet.

Wir haben zur Kenntnis zu nehmen, dass wir in einer Gesellschaft leben, die gekennzeichnet ist durch

- Tief greifende kultureller, politischer und ökonomischer Umbrüche, die durch einen global agierenden digitalen Netzwerkkapitalismus bestimmt werden;
- sich ändernde biographische Schnittmuster, die immer weniger aus bislang bestimmenden normalbiographischen Vorstellungen bezogen werden können;
- durch Wertewandel, der einerseits neue Lebenskonzepte stützt, der aber zugleich in seiner pluralisierten Form zu einem Verlust unbefragt als gültig angesehener Werte führt und mehr selbst begründete Wertentscheidungen verlangt;
- veränderte Geschlechterkonstruktionen, die gleichwohl untergründig wirksame patriachale Normen und Familienmuster nicht überwunden haben;
- die Pluralisierung und Entstandardisierung familiärer Lebensmuster, deren Bestand immer weniger gesichert ist und von den beteiligten Personen hohe Eigenleistungen in der Beziehungsarbeit verlangt;
- die wachsende Ungleichheit im Zugang der Menschen zu materiellen, sozialen und symbolischem Kapital, die gleichzeitig auch zu einer ungleichen Verteilung von Lebenschancen führt;

- zunehmende Migration und daraus folgenden Erfahrungen mit kulturellen Differenzen und einem Patchwork der Verknüpfung dieser Differenzen zu neuen Hybriditäten, die aber von spezifischen Bevölkerungsgruppen als Bedrohung erlebt werden;
- wachsenden Einfluss der Medien, die nicht nur längst den Status einer zentralen Erziehungs- und Bildungsinstanz haben, sondern auch mit ihrem hohen Maß an Gewaltpräsentation zumindest die Gewöhnung an Gewalt wesentlich fördern;
- hegemonialen Ansprüche, die die Mittel von Krieg und Terror einsetzen, um ihre jeweiligen ideologischen Vorstellungen einer Weltordnung jenseits demokratischer Legitimation durchzusetzen.

WIE HEUTE IDENTITÄTSARBEIT GELEISTET WIRD

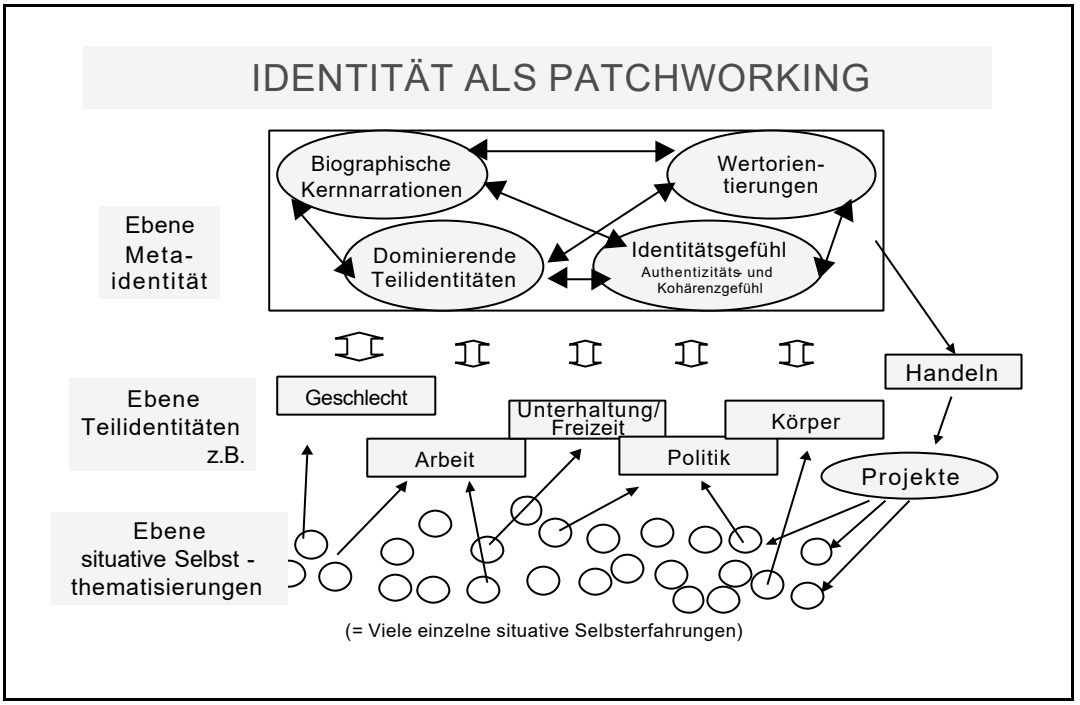
Wie könnte man die Aufgabenstellung für unsere alltägliche Identitätsarbeit formulieren? Hier meine thesenartige Antwort: Im Zentrum der Anforderungen für eine gelingende Lebensbewältigung stehen die Fähigkeiten zur Selbstorganisation, zur Verknüpfung von Ansprüchen auf ein gutes und authentisches Leben mit den gegebenen Ressourcen und letztlich die innere Selbstschöpfung von Lebenssinn. Das alles findet natürlich in einem mehr oder weniger förderlichen soziokulturellem Rahmen statt, der aber die individuelle Konstruktion dieser inneren Gestalt nie ganz abnehmen kann. Es gibt gesellschaftliche Phasen, in denen die individuelle Lebensführung in einen stabilen kulturellen Rahmen "eingebettet" wird, der Sicherheit, Klarheit, aber auch hohe soziale Kontrolle vermittelt und es gibt Perioden der "Entbettung" (Giddens 1997, S. 123), in denen die individuelle Lebensführung wenige kulturelle Korsettstangen nutzen kann bzw. von ihnen eingezwängt wird und eigene Optionen und Lösungswege gesucht werden müssen. Gerade in einer Phase gesellschaftlicher Modernisierung, wie wir sie gegenwärtig erleben, ist eine selbstbestimmte "Politik der Lebensführung" unabdingbar.

Identitätsarbeit hat als Bedingung und als Ziel die Schaffung von Lebenskohärenz. In früheren gesellschaftlichen Epochen war die Bereitschaft zur Übernahme vorgefertigter Identitätspakete das zentrale Kriterium für Lebensbewältigung. Heute kommt es auf die individuelle Passungs- und Identitätsarbeit an, also auf die Fähigkeit zur Selbstorganisation, zum "Selbsttätigwerden" oder zur „Selbsteinbettung“. In Projekten bürgerschaftlichen Engagements wird diese Fähigkeit gebraucht und zugleich gefördert. Das Gelingen dieser Identitätsarbeit bemisst sich für das Subjekt von Innen an dem Kriterium der Authentizität und von Außen am Kriterium der Anerkennung.

Identitätsarbeit hat eine innere und äußere Dimension. Eher nach außen gerichtet ist die Dimension der *Passungs- und Verknüpfungsarbeit*. Unumgänglich ist hier die

Aufrechterhaltung von *Handlungsfähigkeit* und von *Anerkennung* und Integration. Eher nach ‚innen', auf das Subjekt, bezogen ist *Synthesearbeit* zu leisten, hier geht es um die subjektive Verknüpfung der verschiedenen Bezüge, um die Konstruktion und Aufrechterhaltung von *Kohärenz* und Selbstanerkennung, um das Gefühl von *Authentizität* und *Sinnhaftigkeit*.

In unserem eigenen Modell (Keupp et al. 2002) lässt sich der innere Zusammenhang der genannten Prozesse darstellen.



DIE ROLLE DER ERWERBS- FÜR DIE IDENTITÄTSARBEIT

Identität entsteht also durch eine permanente Passungs- und Verknüpfungsarbeit. In unserer eigenen Studie haben wir uns speziell für die Rolle der Erwerbsarbeit für die Identitätsbildung bei jungen Erwachsenen interessiert. Auffällig ist, wie stark bereits im Arbeitsbereich die individuellen Identitätsprojekte auf internen und externen Verknüpfungen beruhen, so als befänden sie sich in einem permanenten (inneren und äußeren) Diskussions- und Verhandlungsprozess. Und das sind unsere wichtigsten Befunde:

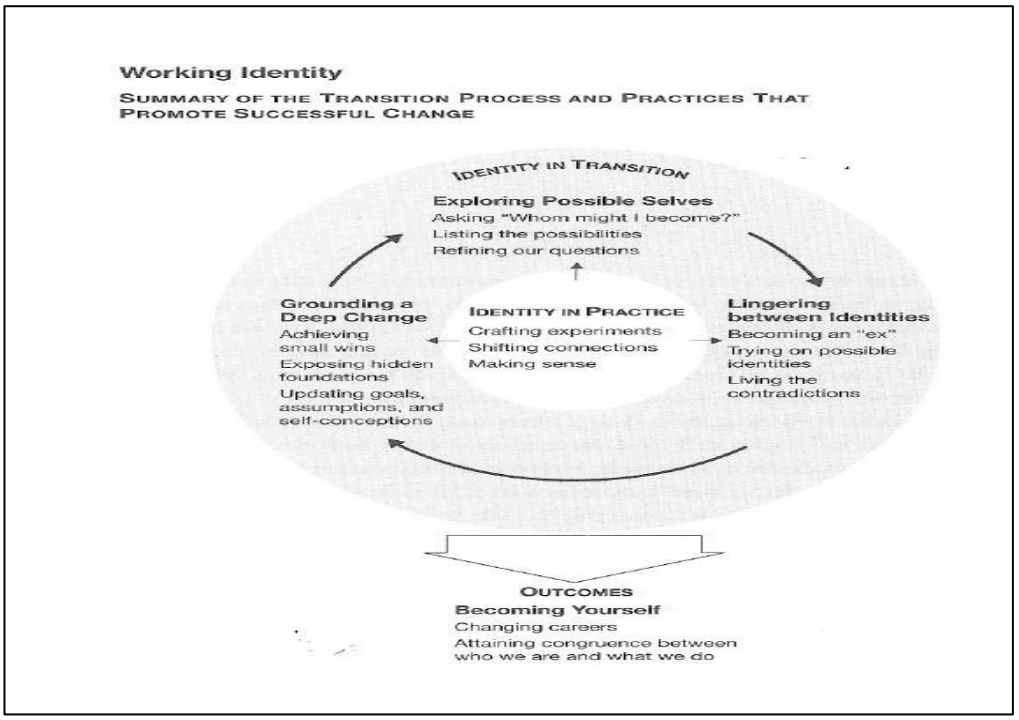
1. Angesichts einer zunehmenden Optionalität und einer gleichzeitigen Verknappung von Arbeit kommt es zur *Destandardisierung der Erwerbsbiographie*. Die normale Berufsbiographie als Grundlage einer festen Berufsidentität gibt es kaum noch. Identitätstheoretisch zeigen sich immer mehr nicht-lineare Prozessverläufe. Arbeitsidentität wird über mittelfristige Projekte hergestellt, die

aufgegeben, umgeschrieben, aber auch nach längerer Zeit wieder aufgegriffen werden können.

2. Eine an einem bestimmten Berufsbild und der Zugehörigkeit zu einer Berufsgruppe oder einen Betrieb orientierte berufliche Identität wird zunehmend von einer *an bestimmten Arbeitsorientierungen, individuellen Kompetenzen und Sinn-Ansprüchen festgemachten Arbeitsidentität* abgelöst. Damit geht jedoch kein instrumentelles Verhältnis zur Arbeit einher. Jugendliche wollen nicht Spaß statt Arbeit, sondern Arbeit, die Spaß macht. Die Erosion anderer sinnstiftender Instanzen verleiht der Arbeit eine herausgehobene Rolle für die Identitätsentwicklung junger Erwachsener.
3. Während die Ansprüche an Arbeit gestiegen sind und Erwerbsarbeit für Teile der Identitätsentwicklung sogar an Stellenwert gewonnen hat, *verliert Arbeit im Kontext lebensweltlicher Verschränkung an Dominanz*. Arbeit ist wichtiger und unwichtiger zugleich geworden. Insbesondere junge Frauen entwickeln komplexe Verknüpfungsmodelle, die zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten unterschiedliche Logiken dominieren lassen.
4. Gerade weil die Teilhabe an *Erwerbsarbeit* und das damit verbundene Einkommen die soziale Position von Menschen in der Gesellschaft bestimmen, *bleibt* sie *zentral in der Identitätsarbeit*. Erwerbslose schichten ihre Identität nicht einfach um (etwa um Familie oder um Freizeit), sondern gruppieren sie zentral um die Abwesenheit von Arbeit und die damit verbundenen Verluste an persönlichem Sinn und sozialer Einbindung. Das drückt sich nicht nur in psychosozialer Belastung und destruktivem Verhalten, sondern auch im Festhalten an den eigenen subjektiv-sinnhaften Arbeitsansprüchen aus. Gerade mit und wegen der Verknappung von Arbeit wächst ihre Bedeutung für die Identitätsentwicklung.
5. *Erwerbsarbeit vermittelt* nicht nur zentrale Erfahrungen von *Anerkennung*, sondern auch von *Selbstverwirklichung*. In beiden Dimensionen ist sie "sinnstiftende Instanz" und unter den gegenwärtigen Bedingungen durch nichts zu ersetzen. Sich selbst als Produzent, Wertschöpfer, Kooperationspartner und Teil eines gesellschaftlichen Zusammenhangs zu erfahren, ist außerhalb von Erwerbsarbeit bisher kaum möglich. Es ist eine spezifische Form von sozialer Zugehörigkeit und Einbindung, die über Arbeit vermittelt wird. Die Identitätsarbeit der Subjekte besteht darin, Arbeitsverhältnisse in eine Richtung zu gestalten, die ihre Möglichkeiten von Selbstverwirklichung und Handlungsfähigkeit erweitert.

Innerhalb der Identitätsforschung und nicht zuletzt auch in dem Teil, der sich mit der identitären Relevanz von Erwerbsarbeit beschäftigt, wird die Idee von der I-

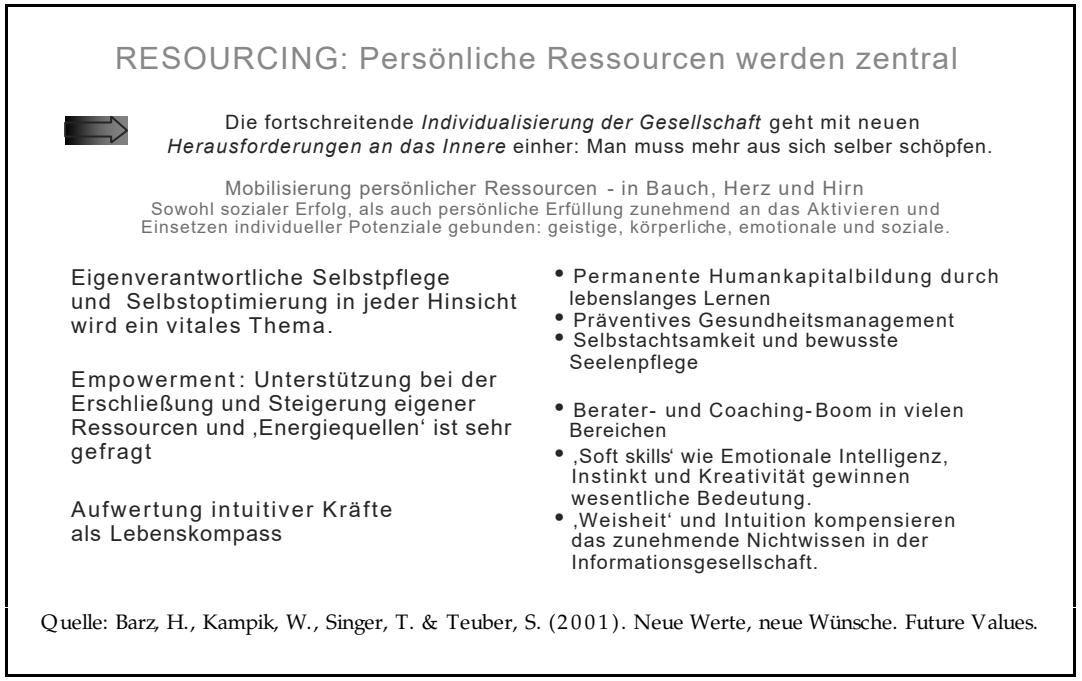
dentitätsarbeit als einem schöpferischen Prozess immer prominenter. In einem Buch mit dem Titel *Working Identity* konstruiert Herminia Ibarra (2004) ein Modell, das sich von einem kulturellen Hauptpfad der beruflichen Identitätsfindung, der irgendwann erfolgreich abgeschlossen ist, verabschiedet. Stattdessen wird ein lebenslanger Entwicklungsprozess unterstellt, der neue Möglichkeitsräume der Identitätsentwicklung eröffnen kann. Konstruiert wird hier die flexible Arbeitsidentität.



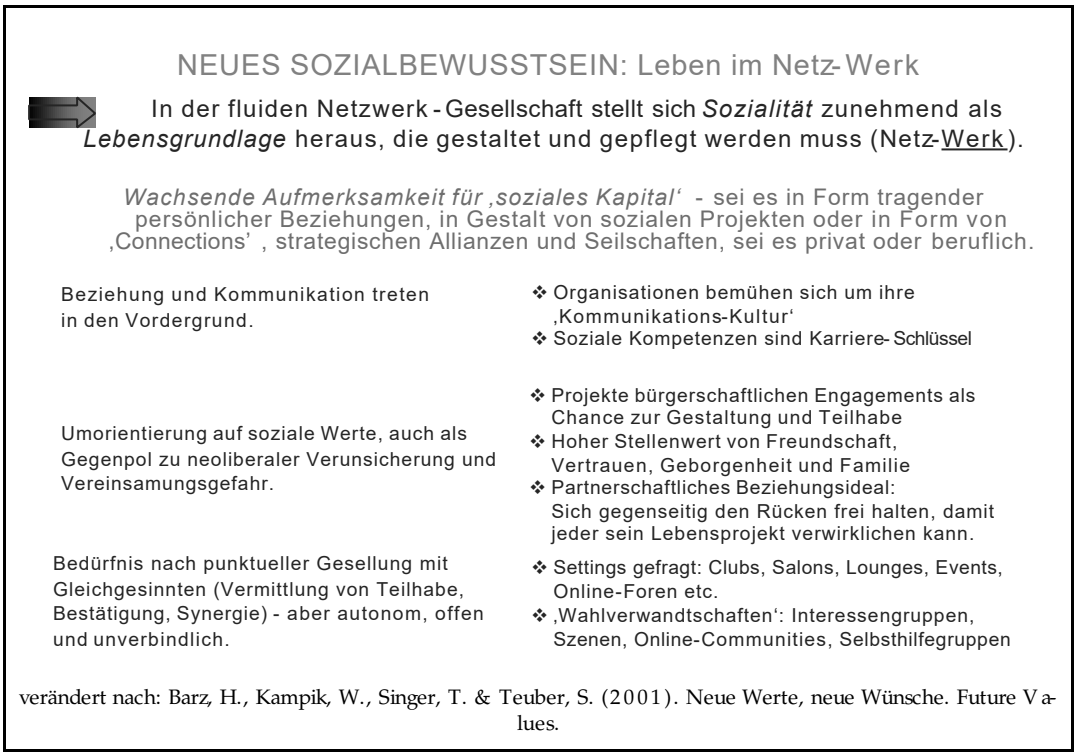
WELCHE RESSOURCEN WERDEN BENÖTIGT?

Ich hatte schon anfänglich die zentralen Fragen aufgeworfen, die heutige Identitätsforschung zu beantworten hat: Wie fertigen die Subjekte ihre patchworkartigen Identitätsmuster? Wie entsteht der Entwurf für eine kreative Verknüpfung? Wie werden Alltagserfahrungen zu Identitätsfragmenten, die Subjekte in ihrem Identitätsmuster bewahren und sichtbar unterbringen wollen? Woher nehmen sie Nadel und Faden und wie haben sie das Geschick erworben, mit ihnen so umgehen zu können, dass sie ihre Gestaltungswünsche auch umsetzen können?

Diese Fragen zielen auf die Ressourcen, die für gelingende Identitätsarbeit notwendig sind. Einiges spricht dafür, dass für eine wachsende Anzahl von Menschen das Bewusstsein für die eigene Ressourcen und deren Pflege und nachhaltige Sicherung an Bedeutung gewinnt:



Aber wenn die Ressourcenperspektive bei dieser Dimension persönlich zurechenbarer Ressourcen stehen bliebe, dann hätte sie das diese wichtige Perspektive ideologisch halbiert und psychologistisch verkürzt. Barz et al. (2001) thematisieren neben einer Reihe weiterer Grundorientierungen auch das „neue Sozialbewusstsein", einem Konstrukt, in dem das Geflecht sozialer Beziehungen, in das ein Subjekt eingebunden ist und das es durch aktive Beziehungsarbeit erhält und weiter ausbauen kann, einen zentralen Stellenwert einnimmt. Das „soziale Kapital" benennt diesen an Bedeutung zunehmenden Bereich des „Lebens im Netz-Werk":



Welche Ressourcen werden denn nun benötigt, um selbstbestimmt und selbstwirksam eigene Wege in einer so komplex gewordenen Gesellschaft gehen zu können? Ohne Anspruch auf Vollständigkeit lassen sich die folgenden nennen:

- Herstellung eines kohärenten Sinnzusammenhangs.
- Die Fähigkeit zum „boundary management".
- Sie brauchen „einbettende Kulturen".
- Sie benötigen eine materielle Basissicherung.
- Sie benötigen die Erfahrung der Zugehörigkeit.
- Sie brauchen einen Kontext der Anerkennung.
- Beteiligung am alltäglichen interkulturellen Diskurs.
- Sie brauchen zivilgesellschaftliche Basiskompetenzen.

❖ *Lebenskohärenz*

In einer hochpluralisierten und fluiden Gesellschaft ist die Ressource „Sinn" eine wichtige, aber auch prekäre Grundlage der Lebensführung. Sie kann nicht einfach aus dem traditionellen und jederzeit verfügbaren Reservoir allgemein geteilter Werte bezogen werden. Sie erfordert einen hohen Eigenanteil an Such-, Experimentier- und Veränderungsbereitschaft. Im Rahmen der salutogenetisch ausgerichteten Forschung hat sich das „Kohärenzgefühl" (sense of coherence) als ein erklärungsfähiges Konstrukt erwiesen (vgl. Antonovsky 1997). Dieses Modell geht von der Prämisse aus, dass Menschen ständig mit belastenden Lebenssituationen konfrontiert werden. Der Organismus reagiert auf Stressoren mit einem er-

höhten Spannungszustand, der pathologische, neutrale oder gesunde Folgen haben kann, je nachdem, wie mit dieser Spannung umgegangen wird. Es gibt eine Reihe von allgemeinen Widerstandsfaktoren, die innerhalb einer spezifischen soziokulturellen Welt als Potential gegeben sind. Sie hängen von dem kulturellen, materiellen und sozialen Entwicklungsniveau einer konkreten Gesellschaft ab. Mit organismisch-konstitutionellen Widerstandsquellen ist das körpereigene Immunsystem einer Person gemeint. Unter materiellen Widerstandsquellen ist der Zugang zu materiellen Ressourcen gemeint (Verfügbarkeit über Geld, Arbeit, Wohnung etc.). Kognitive Widerstandsquellen sind "symbolisches Kapital", also Intelligenz, Wissen und Bildung. Eine zentrale Widerstandsquelle bezeichnet die Ich-Identität, also eine emotionale Sicherheit in bezug auf die eigene Person. Die Ressourcen einer Person schließen als zentralen Bereich seine zwischenmenschlichen Beziehungen ein, also die Möglichkeit, sich von anderen Menschen soziale Unterstützung zu holen, sich sozial zugehörig und verortet zu fühlen.

Zu den Widerstandsressourcen kann man auch die Bearbeitung der eigenen Lebenserfahrungen zählen, das begreifende Verarbeiten von Leid und Scheitern. Man muss in diesen Prozessen lernen, den eigenen Anteil an der eigenen Lebensgeschichte zu begreifen und sich nicht immer nur als passives Opfer anderer Menschen, der Lebensumstände oder des Schicksals zu konstruieren. Aber man muss auch die falsche Psychologisierung zurückweisen lernen. Wichtig ist ein Lernprozess, in dem dieses schwierige Ergänzungsverhältnis von subjektiven und objektiven entwirrt und richtig sortiert wird. Es gibt oft gute Gründe, in dem was einem widerfährt, die eigene Beteiligung in Form von Illusionen, Selbstüberschätzungen oder unbewussten Aufträgen der Eltern zu sehen. Es gibt aber genauso gute Gründe, die objektiven ökonomischen oder strukturellen Bedingungen einer verschärften Lebenssituation, einer Krise und eines Misslingens zu sehen und als psychologischen Schuldzuweisungen zurückzuweisen. In unseren Identitätserzählungen sollten diese Anteile gut bearbeitet sein und in ihnen dürfen nicht Erfolgs-, sondern auch Geschichten des Scheiterns einen Resonanzboden finden. Dazu noch einmal Richard Sennett: „Das Heilende des Narrativen beruht genau auf dieser Auseinandersetzung mit dem Schwierigen. Die heilende Arbeit des Narrativen begrenzt das Interesse an der Erzählung nicht darauf, dass sie am Ende ‚gut' ausgeht" (S. 184).

- *Boundary management*

In einem soziokulturellem Raum der Überschreitung fast aller Grenzen wird es immer mehr zu einer individuellen oder lebensweltspezifischen Leistung, die für

das eigene „gute Leben“ notwendigen Grenzmarkierungen zu setzen. Als nicht mehr verlässlich erweisen sich die Grenzpfähle traditioneller Moralvorstellungen, der nationalen Souveränitäten, der Generationsunterschiede, der Markierungen zwischen Natur und Kultur oder zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit. Der Optionsüberschuss erschwert die Entscheidung für die richtige eigene Alternative. Beobachtet wird – nicht nur – bei Jugendlichen eine zunehmende Angst vor dem Festgelegtwerden („Fixeophobie“), weil damit ja auch der Verlust von Optionen verbunden ist. Gewalt- und Suchtphänomene können in diesem Zusammenhang auch als Versuche verstanden werden, entweder im diffusen Feld der Möglichkeiten unverrückbare Grenzmarkierungen zu setzen (das ist nicht selten die Funktion der Gewalt) oder experimentell Grenzen zu überschreiten (so wird mancher Drogenversuch verstanden). Letztlich kommt es darauf an, dass Subjekte lernen müssen, ihre eigenen Grenzen zu finden und zu ziehen, auf der Ebene der Identität, der Werte, der sozialen Beziehungen und der kollektiven Einbettung.

- *Soziale Ressourcen*

Gerade für Heranwachsende sind neben familiären Netzwerken ihre peer groups eine wichtige Ressource. Im Rahmen der Belastungs-Bewältigungs-Forschung stellen soziale Netzwerke vor allem einen Ressourcenfundus dar. Es geht um die Frage, welche Mittel in bestimmten Belastungssituationen im Netzwerk verfügbar sind oder von den Subjekten aktiviert werden können, um diese zu bewältigen. Das Konzept der „einbettenden Kulturen“ (Kegan 1986) zeigt die Bedeutung familiärer und außerfamiliärer Netzwerke für den Prozess einer gelingenden Identitätsarbeit vor allem bei Heranwachsenden. Dies kann im Sinne von Modellen selbstwirksamer Lebensprojekte erfolgen, über die Rückmeldung zu eigenen Identitätsstrategien, über die Filterwirkung kultureller und vor allem medialer Botschaften bis hin zur Bewältigung von Krisen und Belastungen. Ein zweiter Aspekt kommt hinzu: Netzwerke bedürfen der aktiven Pflege und ein Bewusstsein dafür, dass sie nicht selbstverständlich auch vorhanden sind. Für sie muss etwas getan werden, sie bedürfen der aktiven Beziehungsarbeit und diese wiederum setzt soziale Kompetenzen voraus. Sind diese Kompetenzen im eigenen Sozialisationsmilieu nicht aktiv gefördert worden, dann werden die „einbettenden Kulturen“ auch nur ungenügend jene unterstützende Qualität für eine souveräne Lebensgestaltung erzeugen können, die ihnen zukommen sollte.

- *Materielle Ressourcen*

Die Armutsforschung zeigt, dass Kinder und Jugendliche überproportional hoch von Armut betroffen sind und Familien mit Kindern nicht selten mit dem „Armutsrisiko“ zu leben haben. Susanne Mayer hat es in DIE ZEIT so zusammengefasst: „In Deutschland sind Kinder zu 27 Prozent von Armut betroffen, das ist der zweithöchste Wert in Europa. Nur in Irland ist das Armutsrisiko der Kinder höher (28 Prozent), in Dänemark liegt es bei 11 Prozent. Widerfährt deutschen Kinder das Missgeschick, in einem Haushalt allein erziehender Eltern zu landen, steigt ihre Chance, dass es äußerst ärmlich zugeht, auf 47 Prozent. Würden diese Kinder in Schweden bei Papa oder Mama leben, wären nur 19 Prozent von ihnen arm. Könnten Kinder sich ihr Geburtsland aussuchen, nun, Deutschland wäre vermutlich nicht die erste Wahl“ (DIE ZEIT Nr. 42 vom 09.10.2003). Da materielle Ressourcen auch eine Art Schlüssel im Zugang zu anderen Ressourcen bilden, entscheiden sie auch mit über Zugangschancen zu Bildung, Kultur und Gesundheit. Hier liegt das zentrale und höchst aktuelle sozial- und gesellschaftspolitische Problem. Eine Gesellschaft die sich ideologisch, politisch und ökonomisch fast ausschließlich auf die Regulationskraft des Marktes verlässt, vertieft die gesellschaftliche Spaltung und führt auch zu einer wachsenden Ungleichheit der Chancen an Lebensgestaltung. Hier holt uns immer wieder die klassische soziale Frage ein. Die Fähigkeit zu und die Erprobung von Projekten der Selbstorganisation sind ohne ausreichende materielle Absicherung nicht möglich. Von die Chance auf Teilhabe am gesellschaftlichen Lebensprozess in Form von sinnvoller Tätigkeit und angemessener Bezahlung ist für Heranwachsende kaum möglich, Autonomie und Lebenssouveränität zu gewinnen.

- *Zugehörigkeitserfahrungen*

Die gesellschaftlichen „disembedding“-Erfahrungen gefährden die unbefragt selbstverständliche Zugehörigkeit von Menschen zu einer Gruppe oder einer Gemeinschaft. Die „Wir-Schicht“ der Identität – wie sie Norbert Elias nennt- , also die kollektive Identität wird als bedroht wahrgenommen. Es wächst das Risiko, nicht zu dem gesellschaftlichen Kern, in dem sich dieses „Wir“ konstituiert, zu gehören. Die Soziologie spricht von Inklusions- und Exklusionserfahrungen. Nicht zuletzt an der Zunahme der Migration wird der Konflikt um die symbolische Trennlinie von Zugehörigkeit und Ausschluss konflikthaft verhandelt. Rassistische Deutungen und rassistisch begründete Gewalt sind Teil dieses „Zugehörigkeitskampfes“.

- *Anerkennungskulturen*

Eng verbunden mit der Zugehörigkeitsfrage ist auch die Anerkennungserfahrung. Ohne Kontexte der Anerkennung ist Lebenssouveränität nicht zu gewinnen. Auch hier erweisen sich die gesellschaftlichen Strukturveränderungen als zentrale Ursache dafür, dass ein „Kampf um Anerkennung“ entbrannt ist. In traditionellen Lebensformen ergab sich durch die individuelle Passung in spezifische vorgegebene Rollenmuster und normalbiographische Schnittmuster ein selbstverständlicher Anerkennungskontext. Diese Selbstverständlichkeit ist im Zuge der Individualisierungsprozesse, durch die die Moderne die Lebenswelten der Menschen veränderte und teilweise auflöste, in Frage gestellt worden. Anerkennung muss – wie es Charles Taylor (1993, S. 27) herausarbeitet - auf der persönlichen und gesellschaftlichen Ebene erworben werden und insofern ist sie prekär geworden: "So ist uns der Diskurs der Anerkennung in doppelter Weise geläufig geworden: erstens in der Sphäre der persönlichen Beziehungen, wo wir die Ausbildung von Identität und Selbst als einen Prozess begreifen, der sich in einem fortdauernden Dialog und Kampf mit signifikanten Anderen vollzieht; zweitens in der öffentlichen Sphäre, wo die Politik der gleichheitlichen Anerkennung eine zunehmend wichtigere Rolle spielt." Taylors zentrale These ist für ein Verständnis der Hintergründe von Gewalt und Sucht zentral: Er geht davon aus, „dass unsere Identität teilweise von der Anerkennung oder Nicht-Anerkennung, oft auch von der Verkennung durch die anderen geprägt (werde), so dass ein Mensch oder eine Gruppe von Menschen wirklichen Schaden nehmen, eine wirkliche Deformation erleiden kann, wenn die Umgebung oder die Gesellschaft ein einschränkendes, herabwürdigendes oder verächtliches Bild ihrer selbst zurückspiegelt. Nichtanerkennung oder Verkennung kann Leiden verursachen, kann eine Form von Unterdrückung sein, kann den anderen in ein falsches, deformiertes Dasein einschließen" (S. 13f.).

- *Interkulturelle Kompetenzen*

Die Anzahl der Kinder und Jugendliche, die einen Migrationshintergrund haben, steigt ständig. Sie erweisen sich als kreative Schöpfer von Lebenskonzepten, die die Ressourcen unterschiedlicher Kulturen integrieren. Sie bedürfen aber des gesicherten Vertrauens, dass sie zu dazu gehören und in ihren Identitätsprojekten anerkannt werden. In der schulischen Lebenswelt treffen Heranwachsende aufeinander, die unterschiedliche soziokulturelle Lern- und Erfahrungsvoraussetzungen mitbringen, die zugleich aber auch den Rahmen für den Erwerb interkultureller Kompetenzen bilden.

- *Zivilgesellschaftliche Kompetenzen*

Zivilgesellschaft ist die Idee einer zukunftsfähigen demokratischen Alltagskultur, die von der identifizierten Beteiligung der Menschen an ihrem Gemeinwesen lebt und in der Subjekte durch ihr Engagement zugleich die notwendigen Bedingungen für gelingende Lebensbewältigung und Identitätsarbeit in einer offenen pluralistischen Gesellschaft schaffen und nutzen. „Bürgerschaftliches Engagement“ wird aus dieser Quelle der vernünftigen Selbstsorge gespeist. Menschen suchen in diesem Engagement Lebenssinn, Lebensqualität und Lebensfreude und sie handeln aus einem Bewusstsein heraus, dass keine, aber auch wirklich keine externe Autorität das Recht für sich beanspruchen kann, die für das Subjekt stimmigen und befriedigenden Konzepte des richtigen und guten Lebens vorzugeben. Zugleich ist gelingende Selbstsorge von dem Bewusstsein durchdrungen, dass für die Schaffung autonomer Lebensprojekte soziale Anerkennung und Ermutigung gebraucht wird, sie steht also nicht im Widerspruch zu sozialer Empfindsamkeit, sondern sie setzen sich wechselseitig voraus. Und schließlich heißt eine „Politik der Lebensführung“ auch: Ich kann mich nicht darauf verlassen, dass meine Vorstellungen vom guten Leben im Delegationsverfahren zu verwirklichen sind. Ich muss mich einmischen. Eine solche Perspektive der Selbstsorge ist deshalb mit keiner Version „vormundschaftlicher“ Politik und Verwaltung vereinbar. Ins Zentrum rückt mit Notwendigkeit die Idee der „Zivilgesellschaft“. Eine Zivilgesellschaft lebt von dem Vertrauen der Menschen in ihre Fähigkeiten, im wohlverstandenen Eigeninteresse gemeinsam mit anderen die Lebensbedingungen für alle zu verbessern. Zivilgesellschaftliche Kompetenz entsteht dadurch, „dass man sich um sich selbst und für andere sorgt, dass man in die Lage versetzt ist, selber Entscheidungen zu fällen und eine Kontrolle über die eigenen Lebensumstände auszuüben sowie dadurch, dass die Gesellschaft, in der man lebt, Bedingungen herstellt, die allen ihren Bürgerinnen und Bürgern dies ermöglichen" (Ottawa Charta 1986; in: Trojan & Stumm 1992).

Fassen wir diese sozialpsychologisch begründeten Lebenskompetenzen noch einmal zusammen. Was brauchen Subjekte für eine gelingende Lebensbewältigung:

- Sie müssen ihre eigene Lebenserzählung finden, die für sie einen kohärenten Sinnzusammenhang stiftet.
- Sie müssen in einer Welt der universellen Grenzüberschreitungen ihr eigenes „boundary management“ in bezug auf Identität, Wertehorizont und Optionsvielfalt vornehmen.
- Sie brauchen die „einbettende Kultur“ soziale Netzwerke und die soziale Kompetenz, um diese auch immer wieder mit zu erzeugen.

- Sie benötigen die erforderliche materielle Basissicherung, die eine Zugangsvoraussetzung für die Verteilung von Lebenschancen bildet.
- Sie benötigen die Erfahrung der Zugehörigkeit zu der Gesellschaft, in der sie ihr Lebensprojekt verwirklichen wollen.
- Sie brauchen einen Kontext der Anerkennung, der die basale Voraussetzung für eine gelingende Identitätsarbeit ist.
- Sie brauchen Voraussetzungen für den alltäglichen interkulturellen Diskurs, der in einer Einwanderungsgesellschaft alle Erfahrungsbereiche durchdringt.
- Sie müssen die Chance haben, in Projekten des bürgerschaftlichen Engagements zivilgesellschaftliche Basiskompetenzen zu erwerben.

Literatur

Antonovsky A. (1987). Unraveling the mystery of health. How people manage stress and stay well. San Francisco: Jossey-Bass (dt.: (1997). Salutogenese. Zur Entmystifizierung der Gesundheit. Tübingen: dgvt-Verlag..

Barz, H., Kampik, W., Singer, T. & Teuber, S. (2001). Neue Werte, neue Wünsche. Future Values. Düsseldorf/Berlin: Metropolitan.

Bauman, Z. (1995). Zeit des Recycling: Das Vermeiden des Festgelegt-Seins. Fitneß als Ziel. In: Psychologie und Gesellschaftskritik, Heft 74/75, Vol. 19, S. 7 - 24.

Bauman, Z. (1997). Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen. Hamburg: Hamburger Edition.

Bauman, Z. (2000). Liquid modernity. Cambridge: Polity Press.

Bauman, Z. (2004). Identity. Conversations with Benedetto Vecchi. Cambridge: Polity Press.

Berger, P.L. (1994). Sehnsucht nach Sinn. Glauben in einer Zeit der Leichtgläubigkeit. Frankfurt: Campus.

Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas. (1995). Modernität, Pluralismus und Sinnkrise. Gütersloh: Verlag Bertelsmann Stiftung.

Castells, M. (1996). The rise of the network society. Vol. I von The information age: Economy, society and culture. Oxford: Blackwell.

Elias, N. (1976). Über den Prozess der Zivilisation. Frankfurt: Suhrkamp.

Gergen, K.J. (2000). The self: death by technology. In: D.Fee (Ed.): Pathology and the postmodern. Mental illness as discourse and experience. London: Sage, S. 100 - 115.

Giddens, A. (1995). Konsequenzen der Moderne. Frankfurt: Suhrkamp.

Giddens, A. (1997). Jenseits von Links und Rechts. Frankfurt: Suhrkamp.

Habermas, J. (1998). Die postnationale Konstellation. Frankfurt: Suhrkamp.

Ibarra, H. (2004). Working identity. Unconventional strategies for reinventing your career. Boston: Harvard Business School Press.

Keupp, H. (1997). Ermutigung zum aufrechten Gang. Tübingen: DGVT.

Keupp, H., Ahbe, T., Gmür, W. et al. (2002). Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Hamburg: Rowohlt.

Keupp, H. & Höfer, R. (Eds.) (1997). Identitätsarbeit heute. Frankfurt: Suhrkamp.

Kraus, W. (1996). Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne. Pfaffenweiler: Centaurus.

Montaigne, M. de (1998). Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stillet. Frankfurt a.M.: Eichborn.

Muschg, A. (2005). Identität ist noch nirgends vom Himmel gefallen. In: Süddeutsche Zeitung vom 12.05.2005, S. 13.

Sennett, R. (1998). Der flexible Mensch Die Kultur des neuen Kapitalismus. Berlin: Berlin Verlag (engl.: "The corrosion of character". New York: W.W. Norton 1998).
Weber, M. (1963). Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. In: ders.: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I. Tübingen: J.C.B.Mohr.

Lelê (dança)

Dança de pares que se dispõem em fileiras de homens e mulheres, liderados por um mandante. O primeiro par da fila é denominado cabeceira de cima, e o último, cabeceira de baixo, podendo ser o cabeceira de cima, também, o mandante. Os cantos, geralmente de improviso, seguem-se de acordo com a dança, dividida em quatro partes: chorado - quando o cantador e tocadores convidam para a dança, os participantes escolhem seus pares e formam fileiras; dança grande - quando os pares apresentam coreografia diversificada, simulando a corte; talavera - quando os participantes dançam de braços dados, devendo ocorrer de madrugada; cajueiro - quando os participantes saúdam os músicos, o dono da casa e as pessoas presentes e fazem evoluções conhecidas como juntar castanhas e entregar o caju, acontecendo ao amanhecer. É dança de salão de origem européia, provavelmente francesa, com traços ibéricos, que, embora profana, pode ser apresentada em louvor a um santo durante as festas religiosas ou em qualquer outra época como pagamento de promessa. Utiliza como acompanhamento violão, cavaquinho (ou banjo), pandeiro, castanholas, flauta (ou pífano) e rabeca.

Usado por

- ***Péla-porco***

Termo Genérico

- **Dança**

Termos Associados

- **Dança folclórica**
- **Festa religiosa**

Objetos Digitais

Lelê (dança)
autor: Brincantes do Lelê, autor: 1977
Som CNFCP acervo (493.4KB)

Pesquisas escolares, artigos, resumos, imagens, dados, definições, exemplos e textos educacionais.

Artes e Literatura Ecologia e Saúde História do Brasil História Geral Geografia Geral Geografia do Brasil Economia Biografias e Obras Energia

Estado do Maranhão

Informações e dados do Maranhão, economia, geografia, dados sociais, pontos turísticos e culturais, informações gerais, bandeira, capital, turismo

DADOS GERAIS:

Capital: São Luis

Bandeira do Estado do Maranhão

Região: Nordeste

Sigla: MA

Gentílico: maranhense

População: 7.035.055 (estimativa julho de 2018 - IBGE)

Área (em km²): 331.983

Densidade Demográfica (habitantes por km²): 21,19 (estimativa 2018)

Quantidade de municípios: 217

Governador do Estado: Flávio Dino

PRINCIPAIS DADOS ECONÔMICOS E SOCIAIS

Produto Interno Bruto (PIB): R$ 78,475 bilhões (em 2015)

Renda Per Capita: R$ 11.366 (em 2015)

Índice de Desenvolvimento Humano (IDH): 0,639 - médio (em 2010)

Principais Atividades Econômicas: agricultura, pecuária e mineração.

Mortalidade Infantil (antes de completar 1 ano): 29 por mil (em 2010)

Analfabetismo: 16,7% (em 2017 - fonte: IBGE)

Expectativa de vida (anos): 70,6 (em 2016)

População abaixo da linha de pobreza: 54% (2017 - IBGE)

PRINCIPAIS PONTOS TURÍSTICOS E CULTURAIS

- Chapada das Mesas
- Parque Nacional dos Lençóis Maranhenses
- Floresta dos Guarás
- Centro Histórico de São Luis
- Festa do Divino
- Palácio dos Leõs (sede do governo)

GEOGRAFIA

Etnias: brancos (24,9%), negros (5,5%), pardos (68,8%) , amarelos ou indígenas (0,7%).

Rios importantes: Pindaré, Turiaçu, Grajaú, Munim, Itapecuru**,** Tocantins, Gurupi, Mearim, Parnaíba.

Principais cidades: São Luis, Açailândia, Imperatriz, Timon, Caxias, Bacabal, Balsas, Codó e Santa Inês.

Fuso horário: UTC-3

Clima: região oeste (equatorial), restante do território (tropical).

Brasão do estado do Maranhão

ESTADO DO MARANHÃO

Temas Relacionados

- Bandeira do Maranhão
- Fauna e Flora do Maranhão
- Geografia do Maranhão
- Principais rios do estado do Maranhão
- Região Metropolitana de São Luís

Bibliografia Indicada

Atlas Escolar Maranhão - Espaço Geo-histórico e cultural
Autor: Feitosa, José Cordeiro
Editora: Grafset
Temas principais: Geografia, História, Mapas

Os textos deste site não podem ser reproduzidos sem autorização de seu autor.
Só é permitida a reprodução para fins de trabalhos escolares.

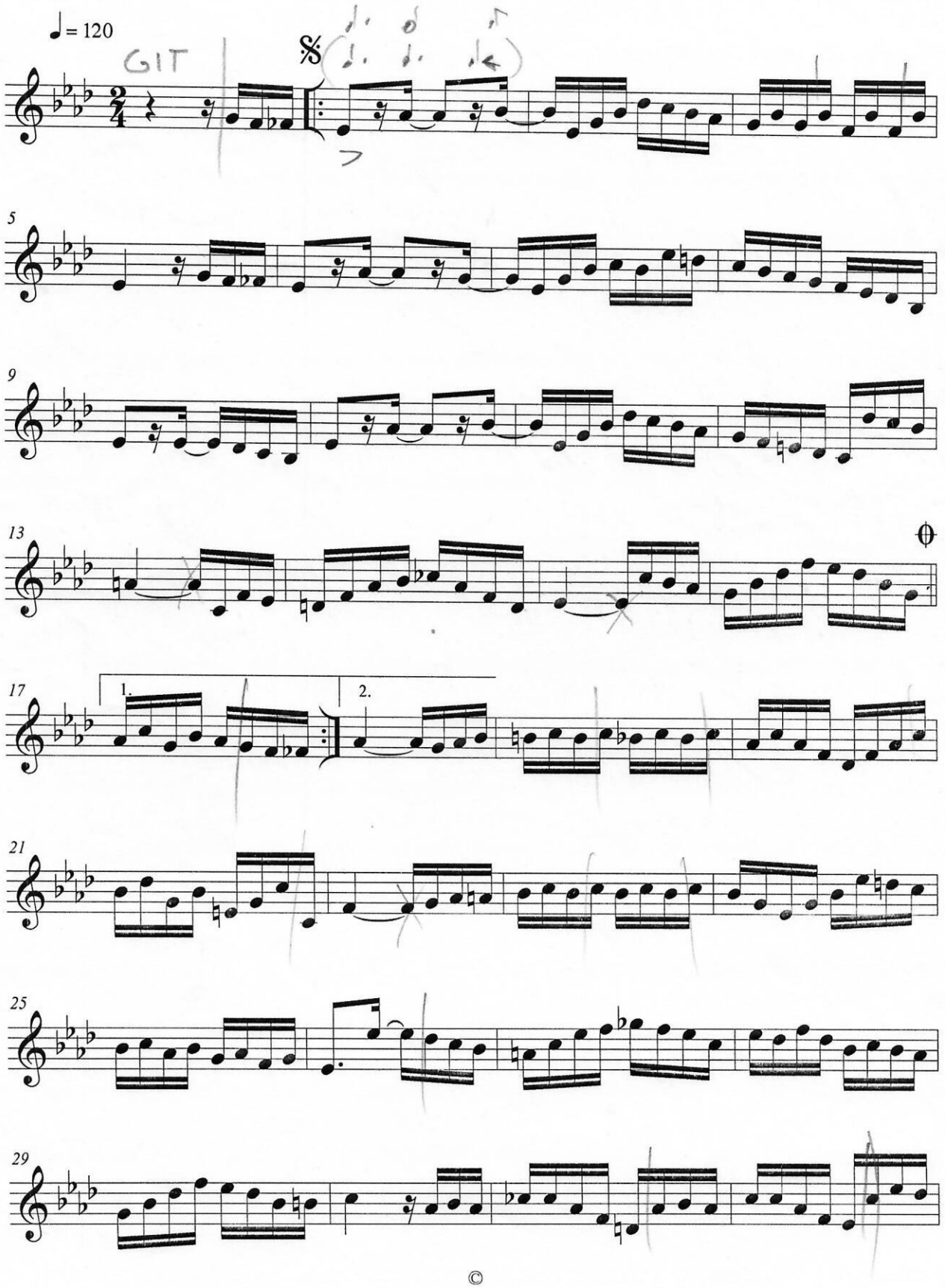
Copyright © 2004 - 2019 SuaPesquisa.Com
Todos os direitos reservados.

ANDO PREOCUPADO

(Choro)

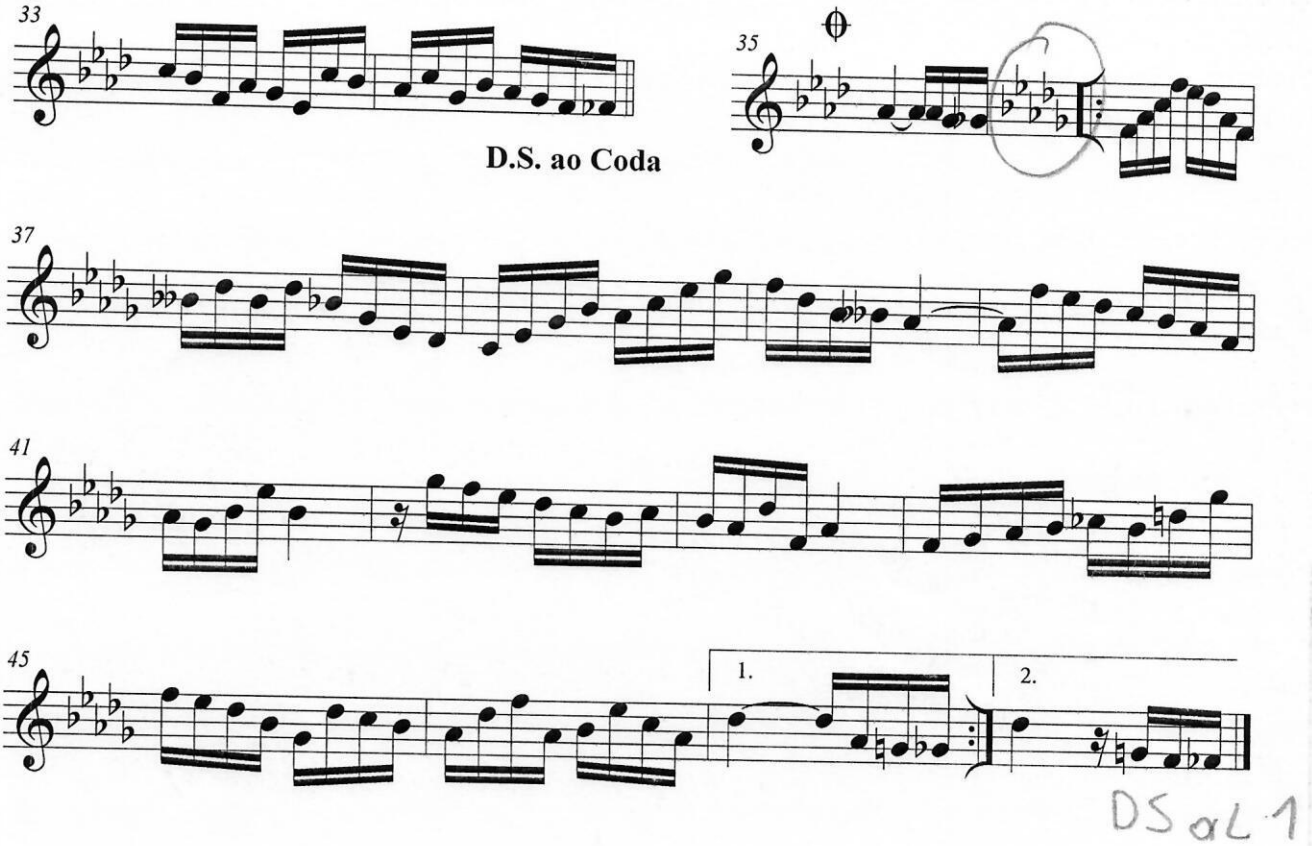
Trompete B♭

Pedroca



©

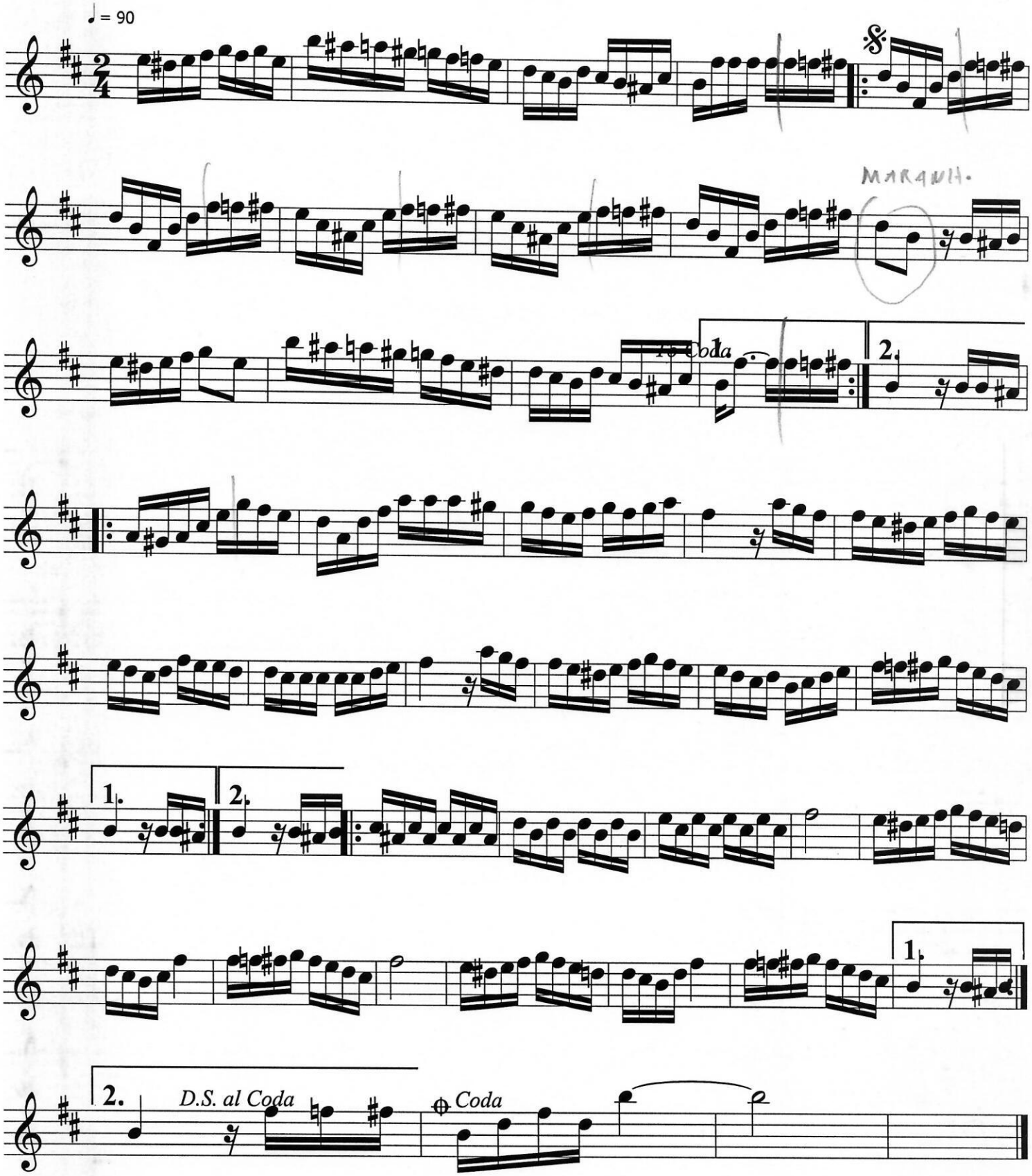
ANDO PREOCUPADO



AXIXAENSE

Cl Bb

José Maria Fontoura



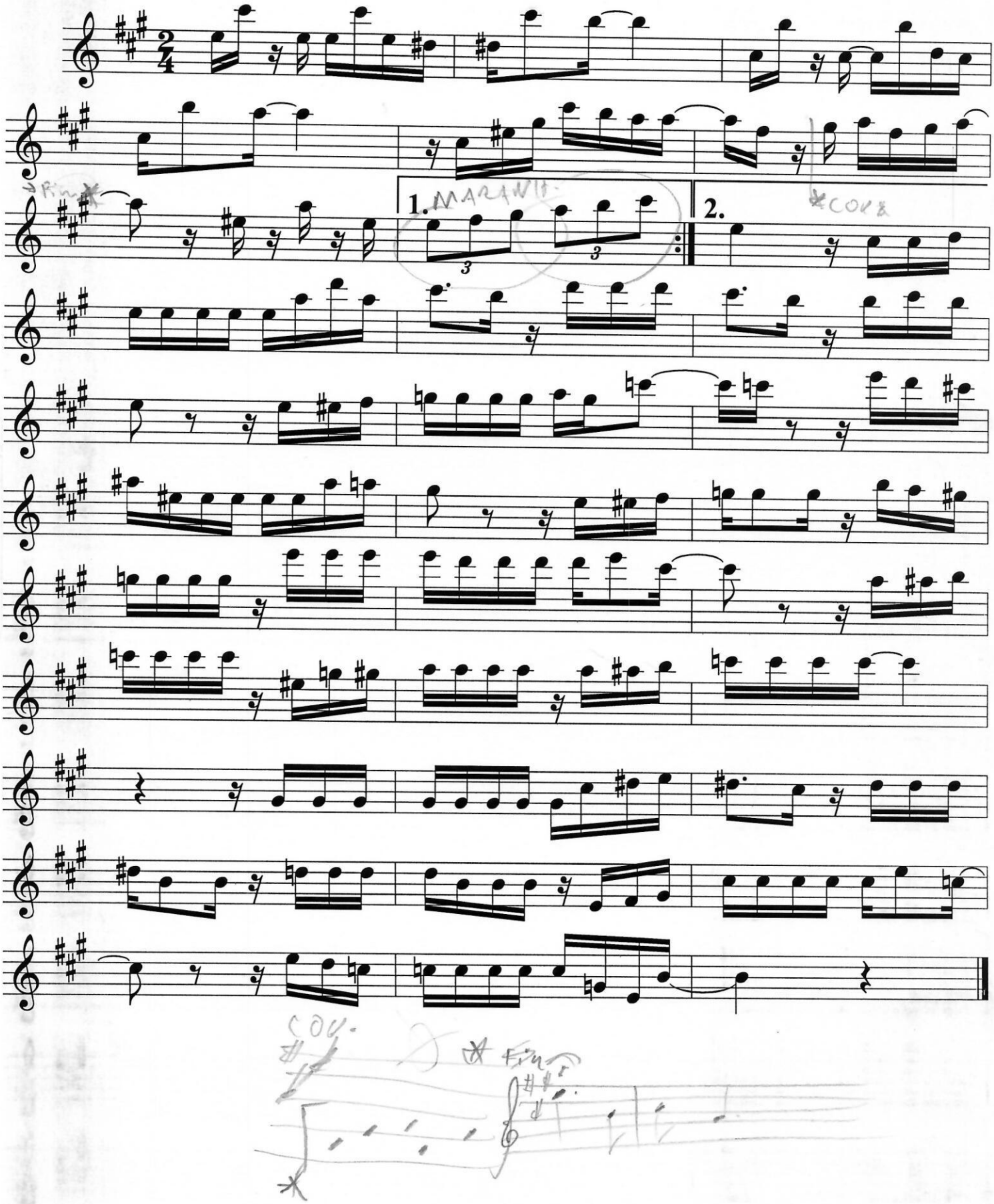
BOTEQUIM

Bb Clar

KEIN VORSPIEL

Cesar Teixeira

♩= 80



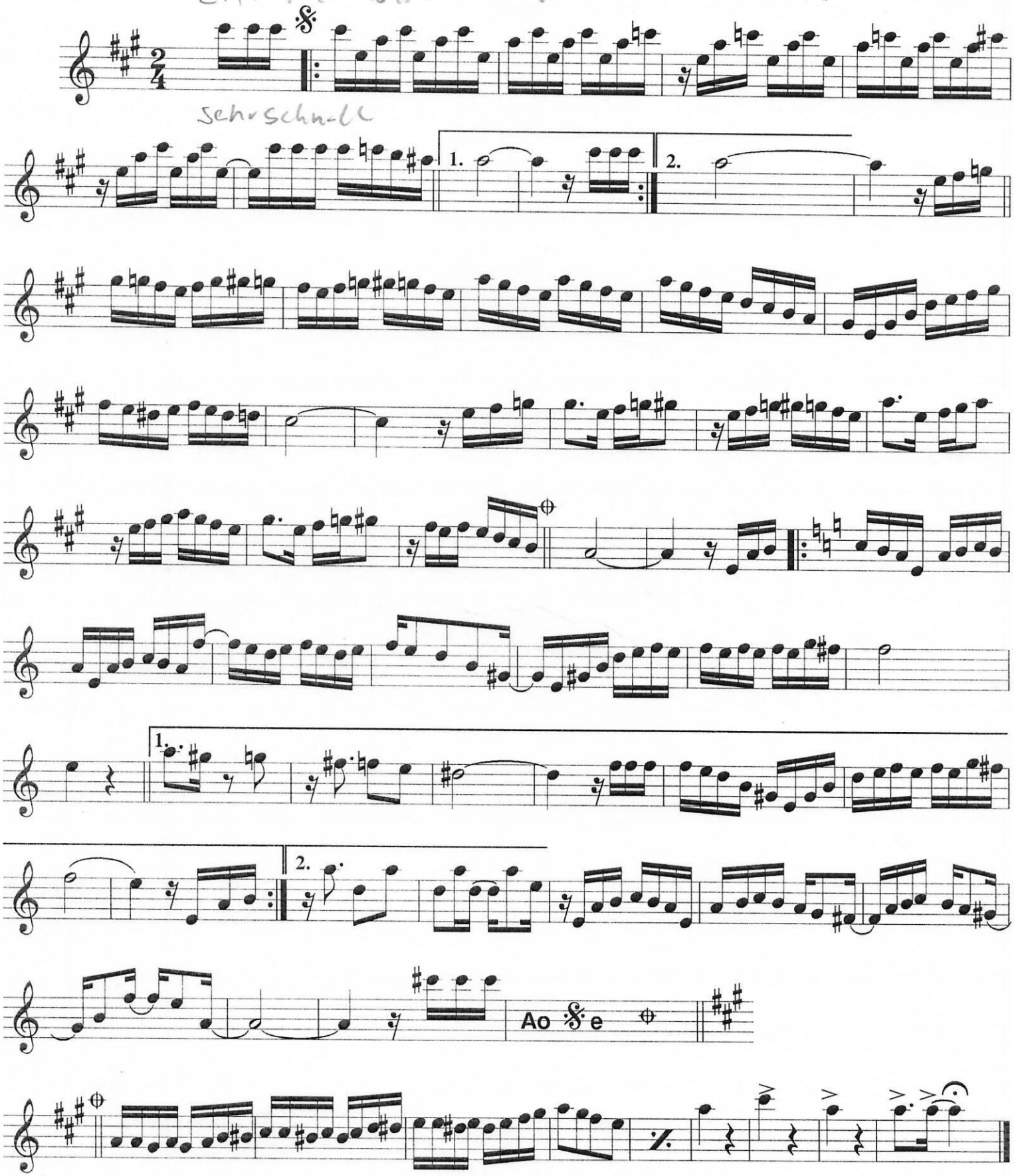
Brasileirinho

www.superpartituras.com.br

Clarinete Bb

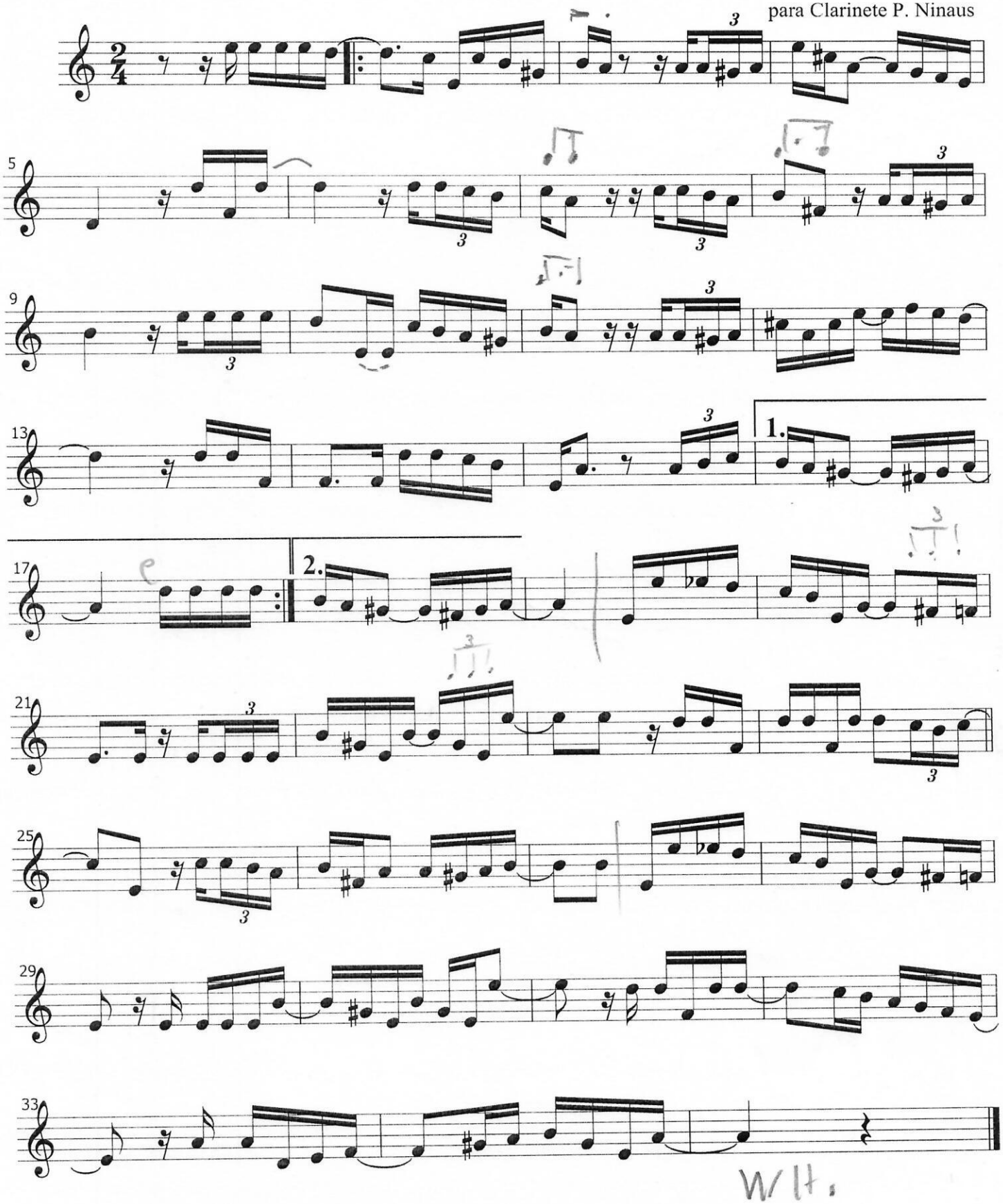
CAVAQUINHO Begl CHORO – BAIÃO

Waldir de Azevedo



Cajueiro Velho

Joao Carlos Dias Nazareth
Ed. Zezé Alves
para Clarinete P. Ninaus

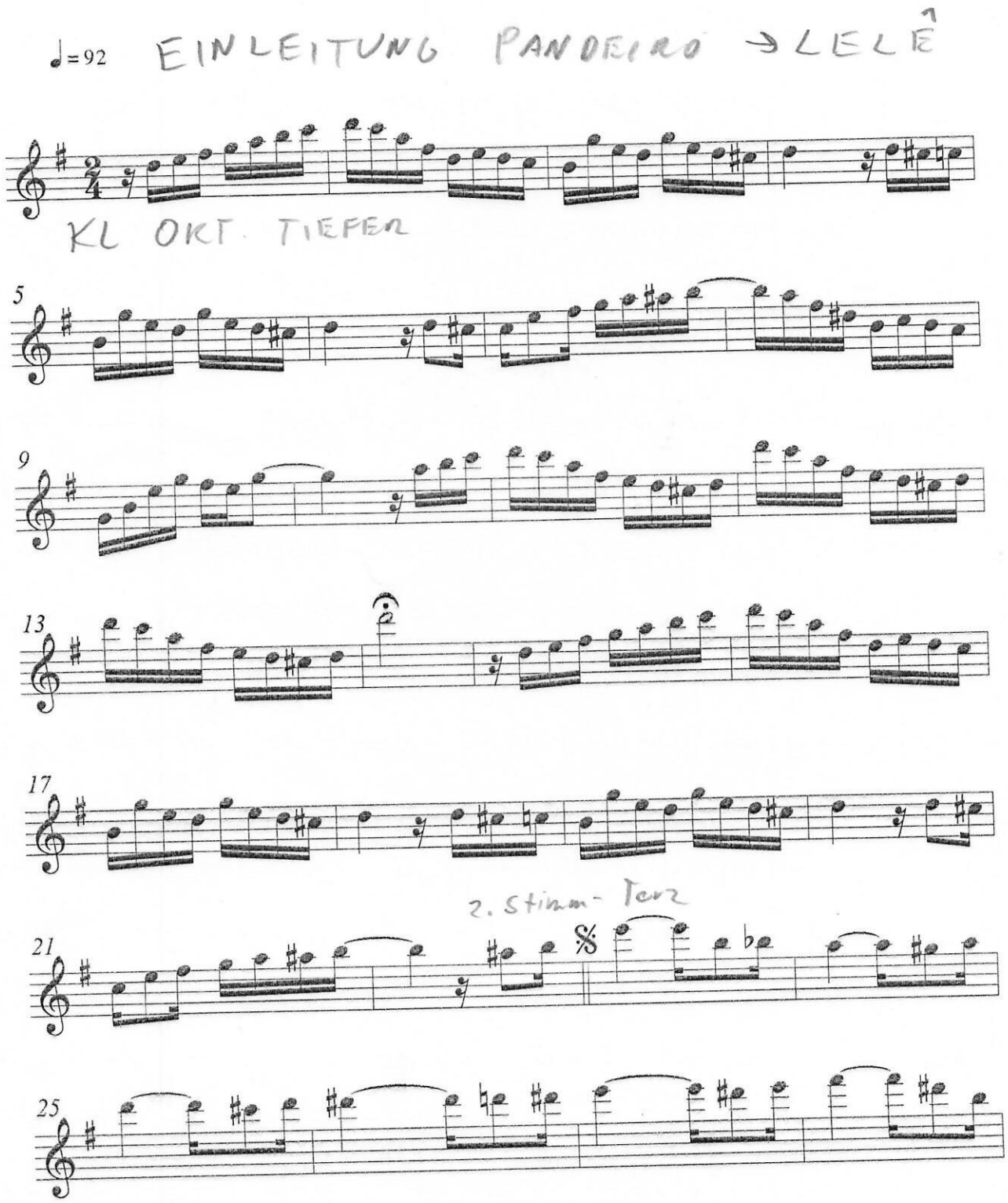


Bb

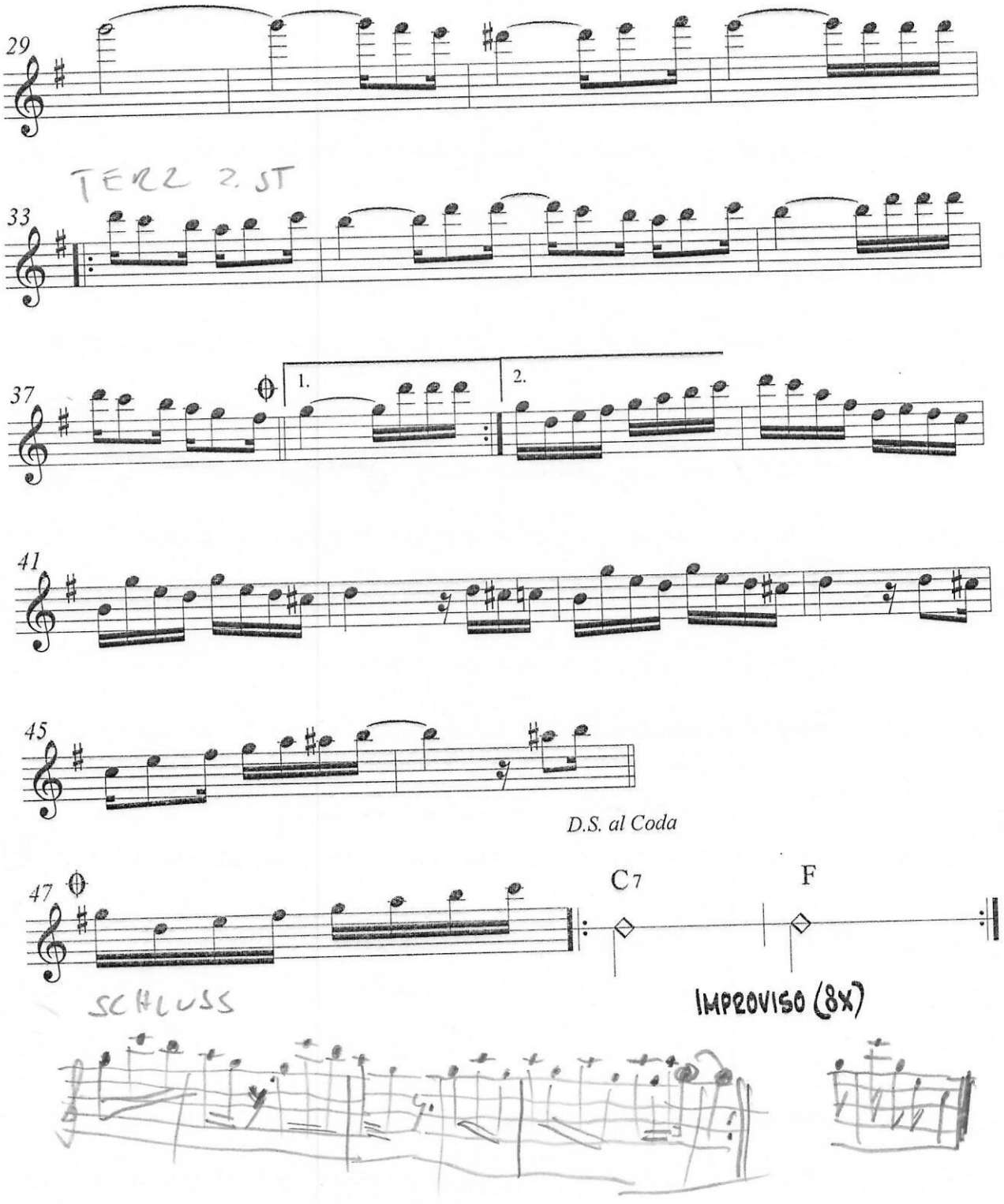
CANDIRÚ

(Choro-Lelê)

Zezé Alves e
Omar Cutrim



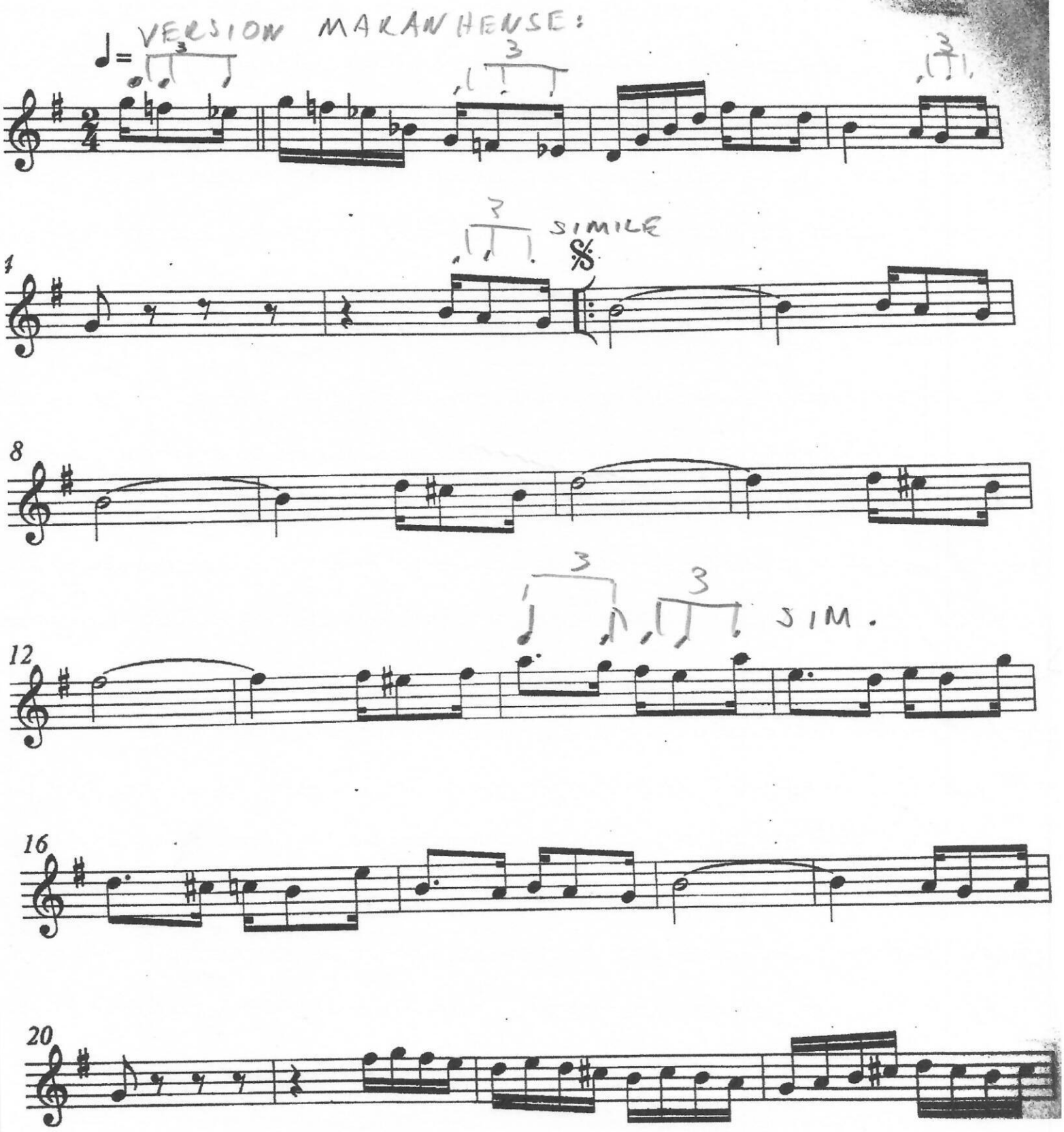
CANDIRÚ


29
TERZ 2. ST
33
37
1.
2.
41
45
D.S. al Coda
47
C7
F
SCHLUSS
IMPROVISO (8X)

CARINHOSO

B♭

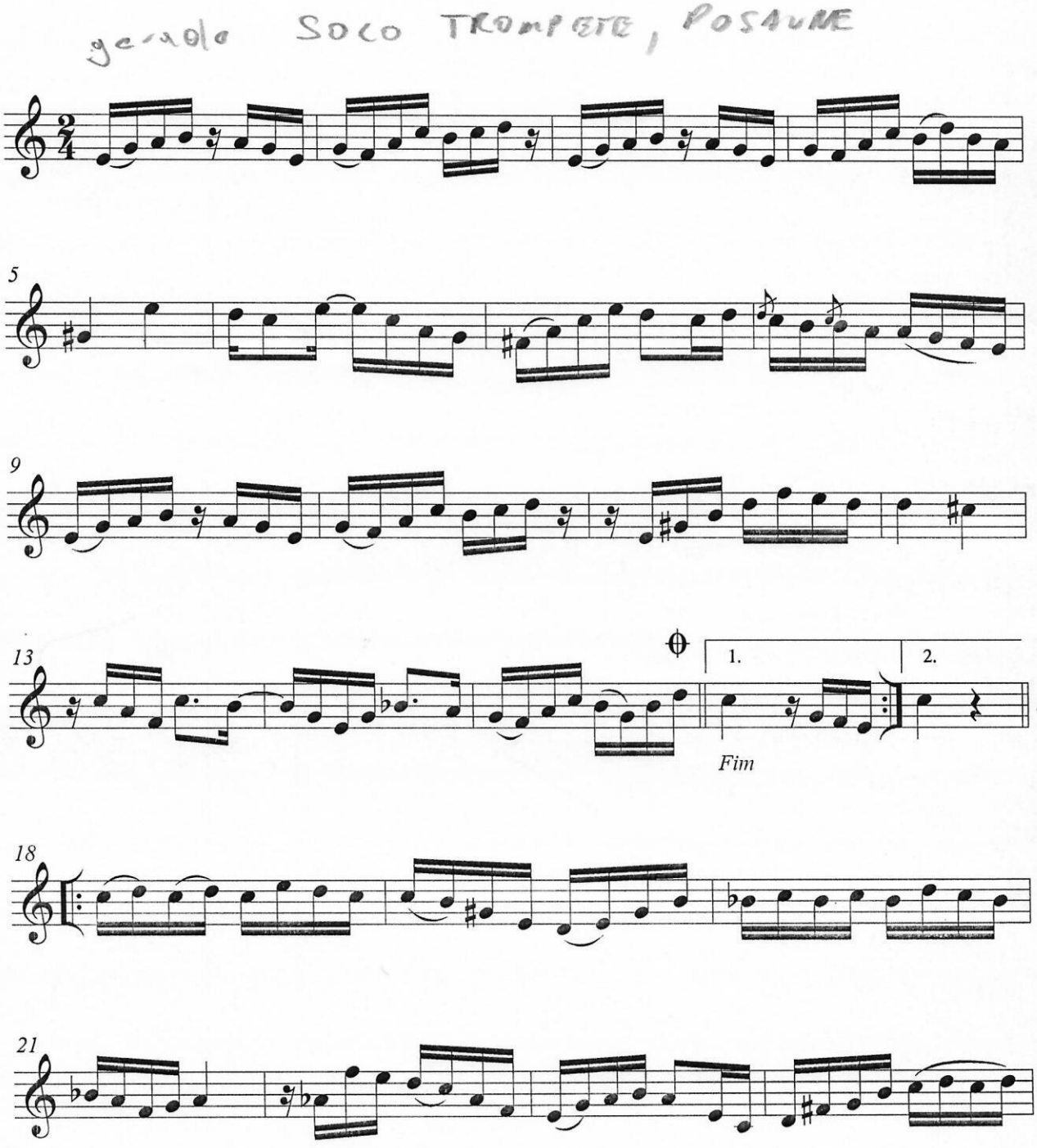
Pixinguinha



Bb

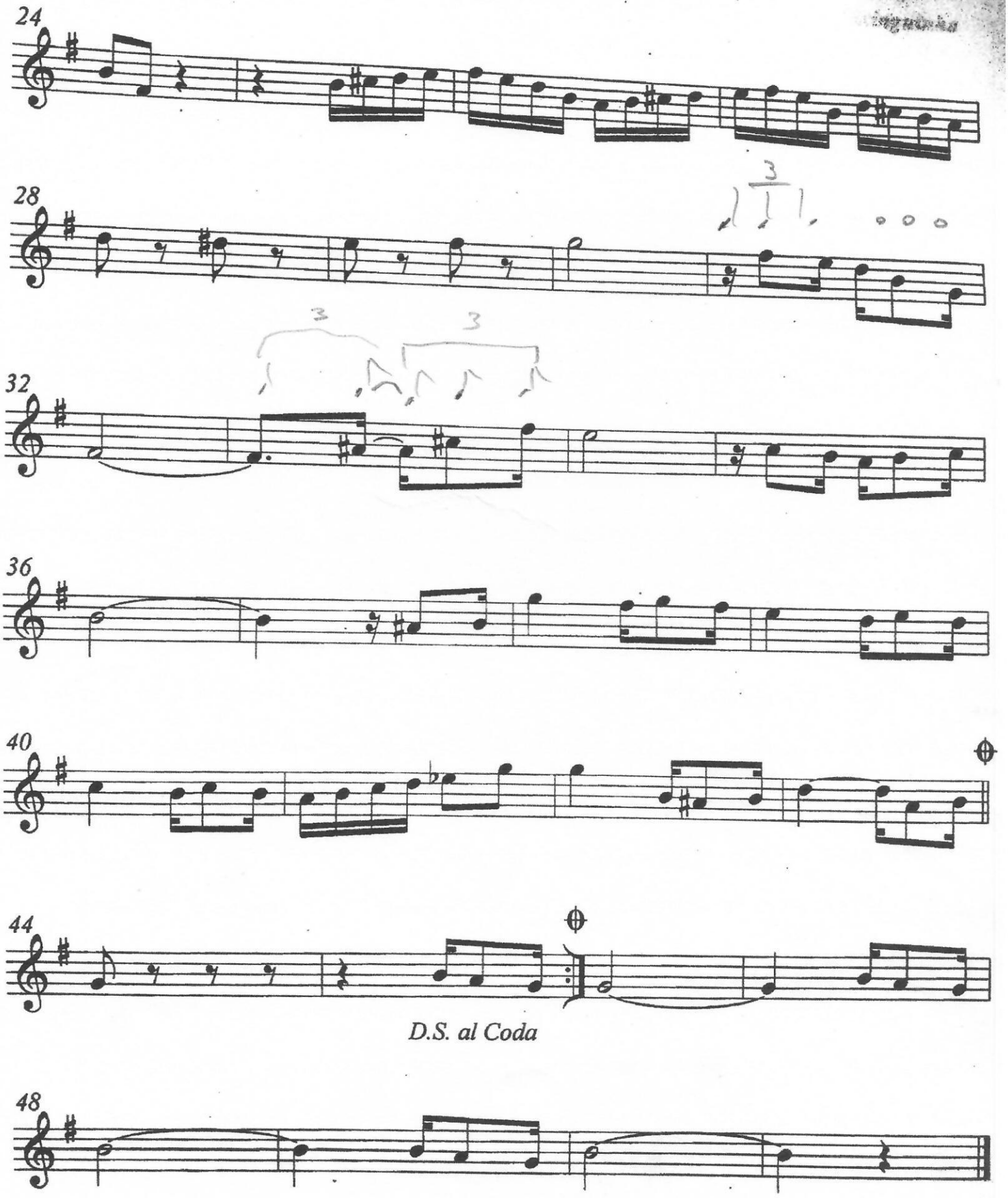
CASA NOVA

Pedroca

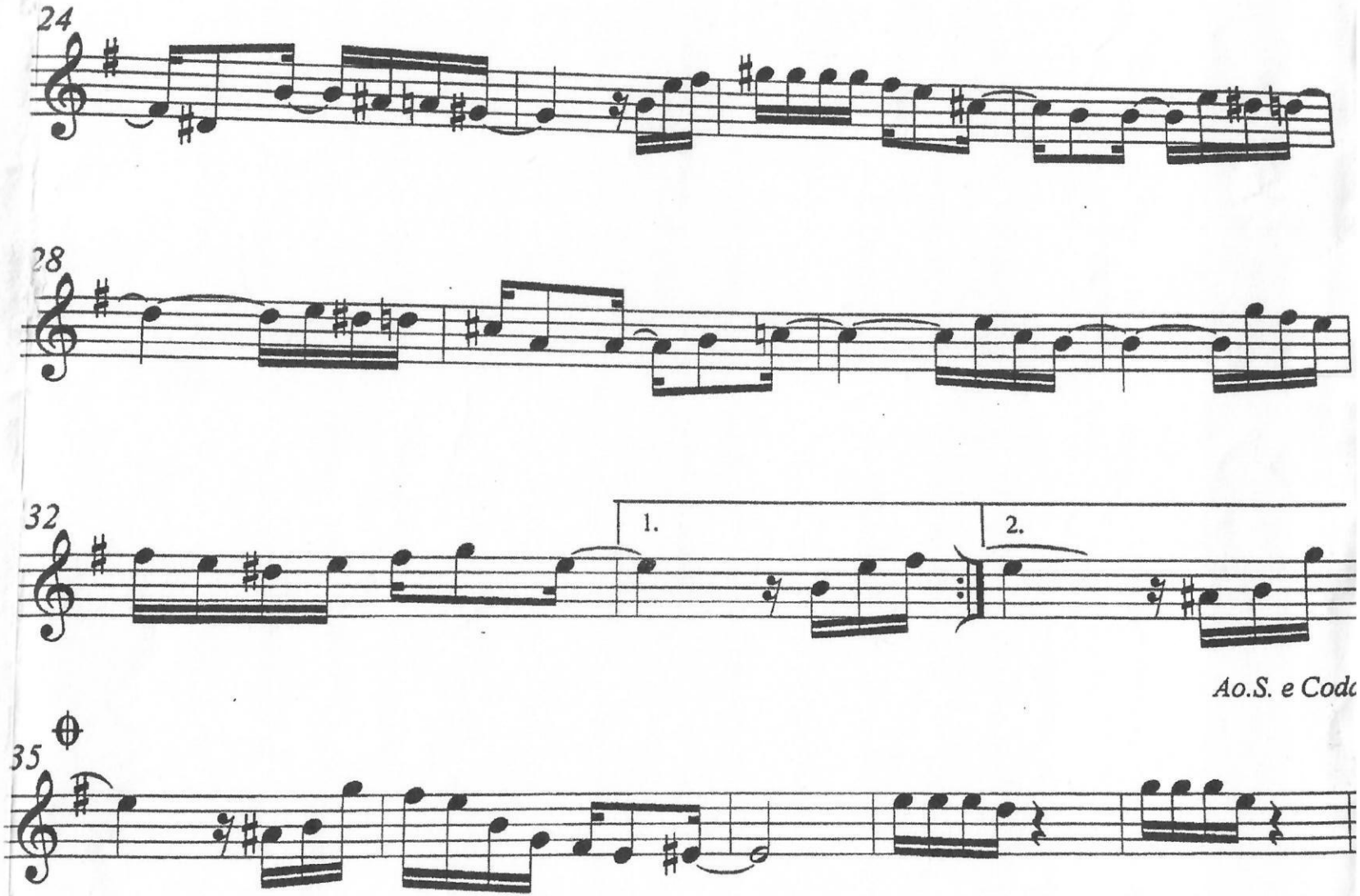


©

CARINHOSO



CINCO GERAÇÕES



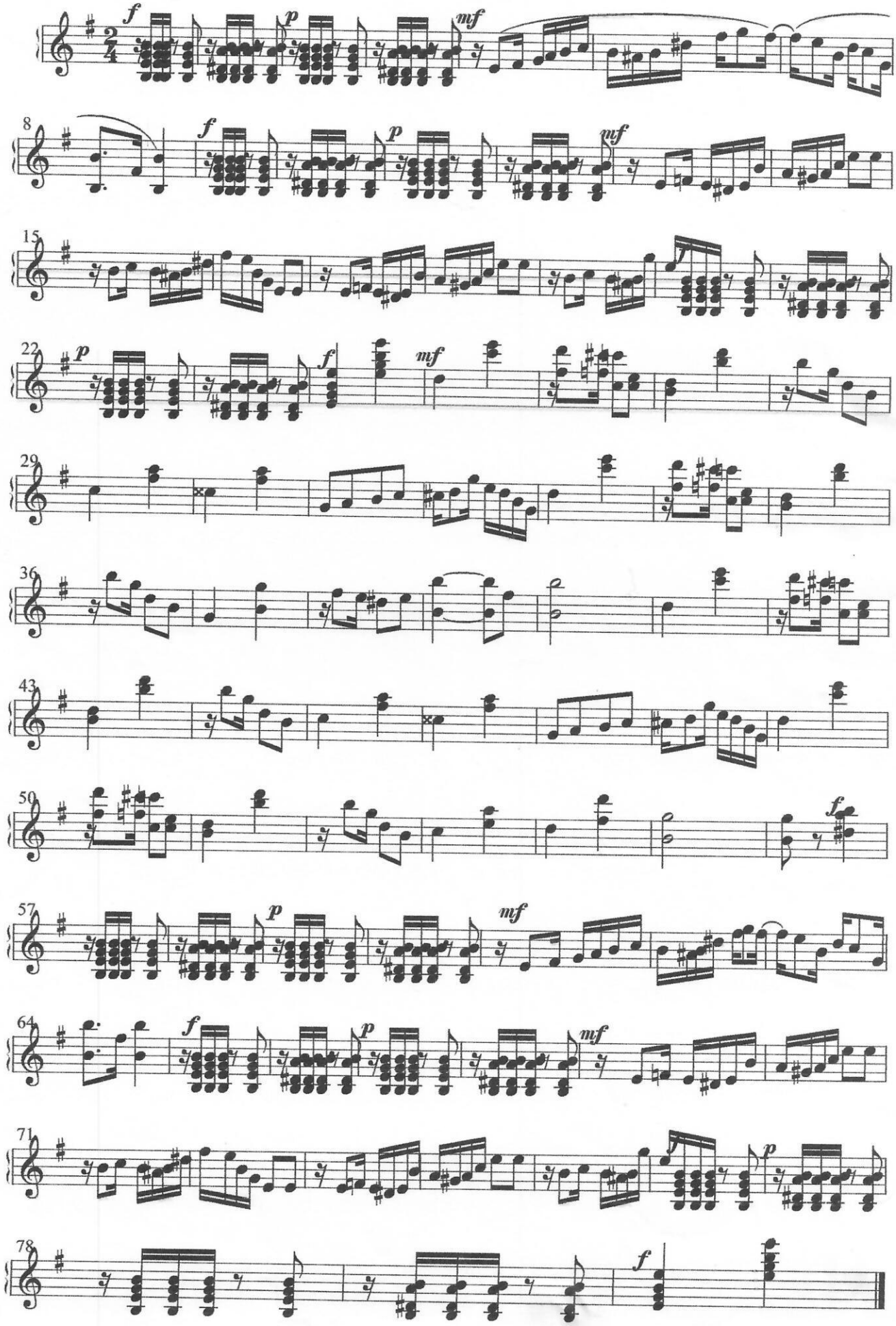
O Corta Jaca

Tango Brasileiro

1897

Clarinete Sib

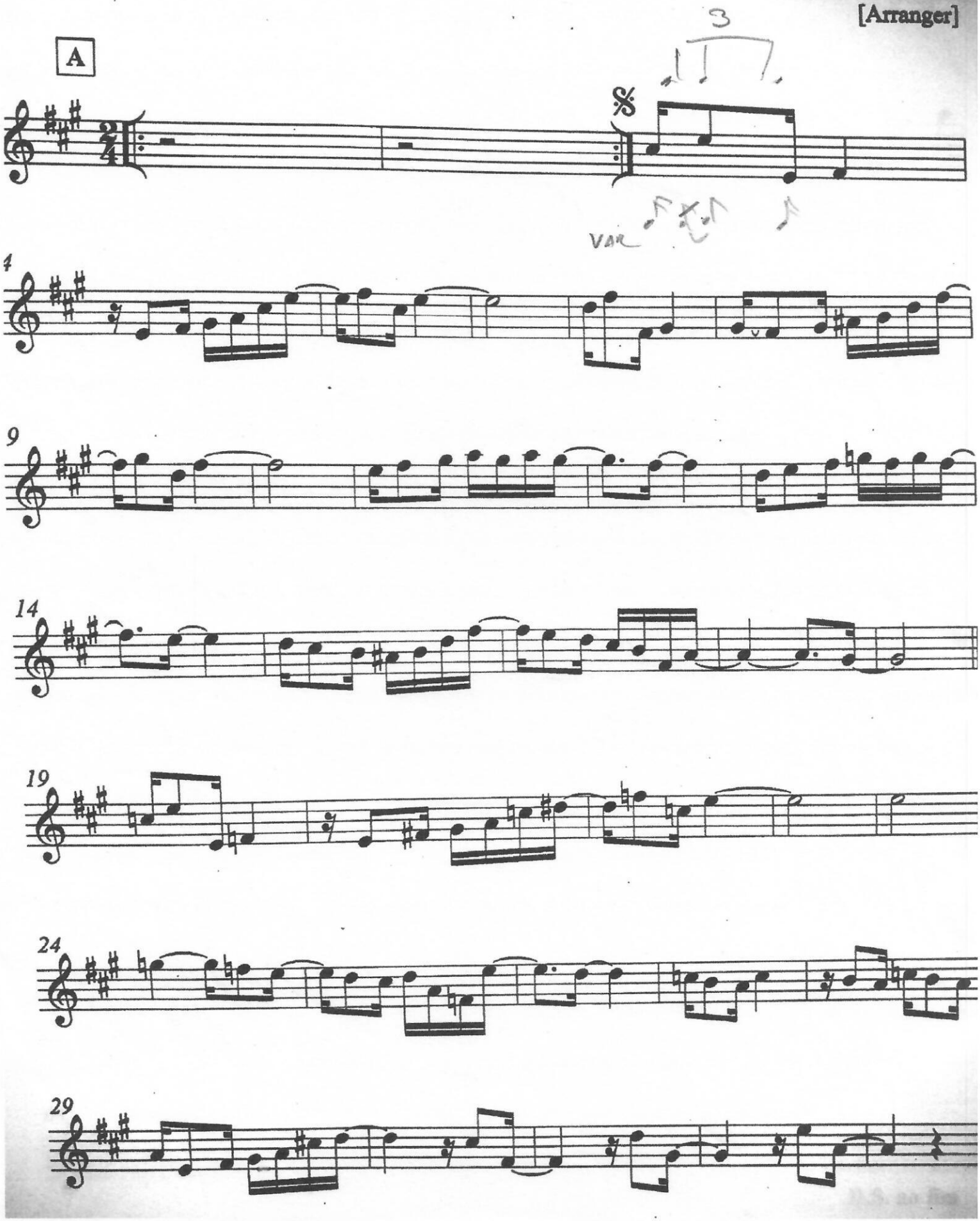
Francisca Gonzaga 1847-1935

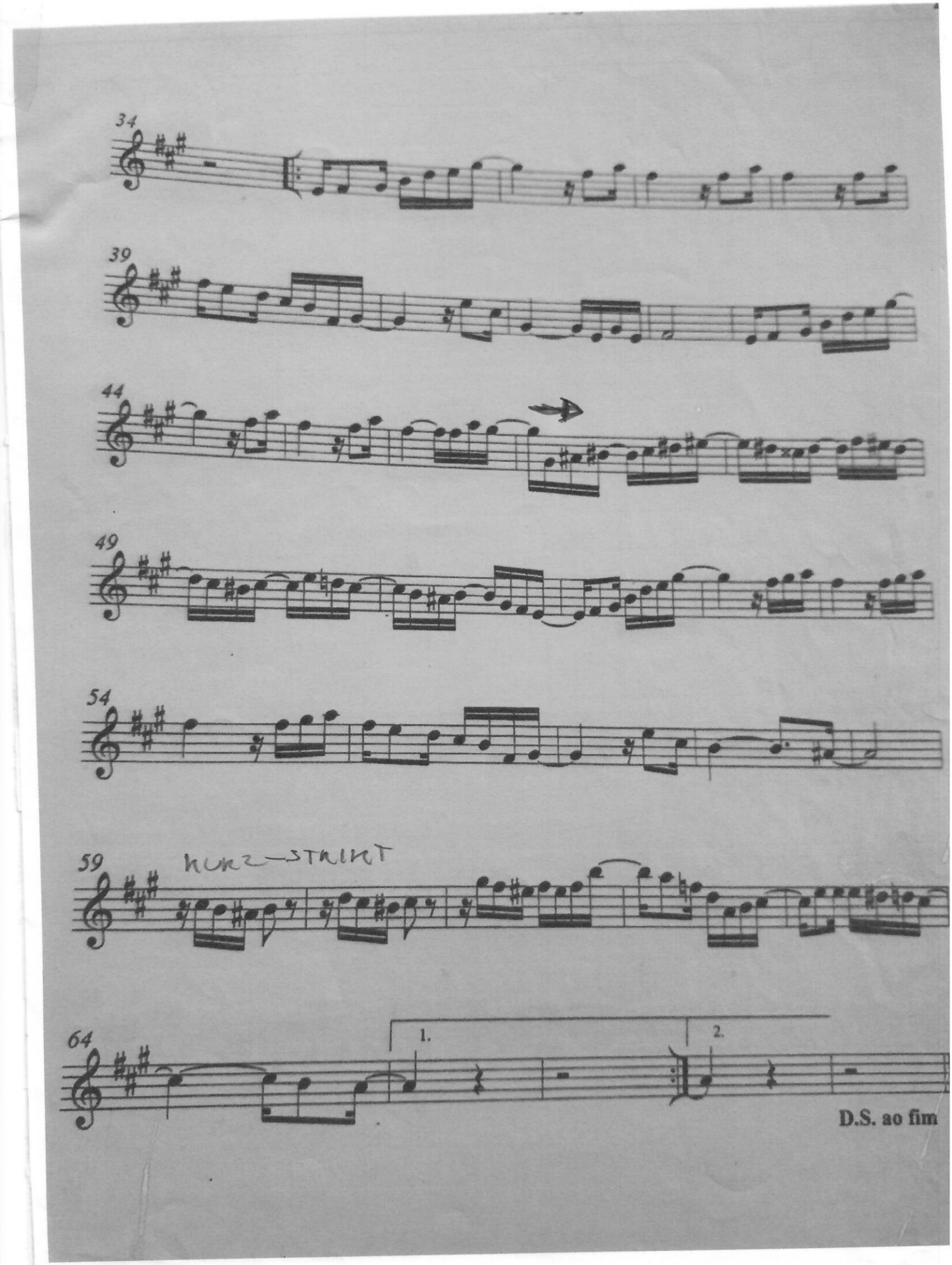


Bb

DOCE DE CÔCO

Jacob do Bandolim
[Arranger]




34
39
44
49
54
59
HURZ—STRIKT
64
1.
2.
D.S. ao fim

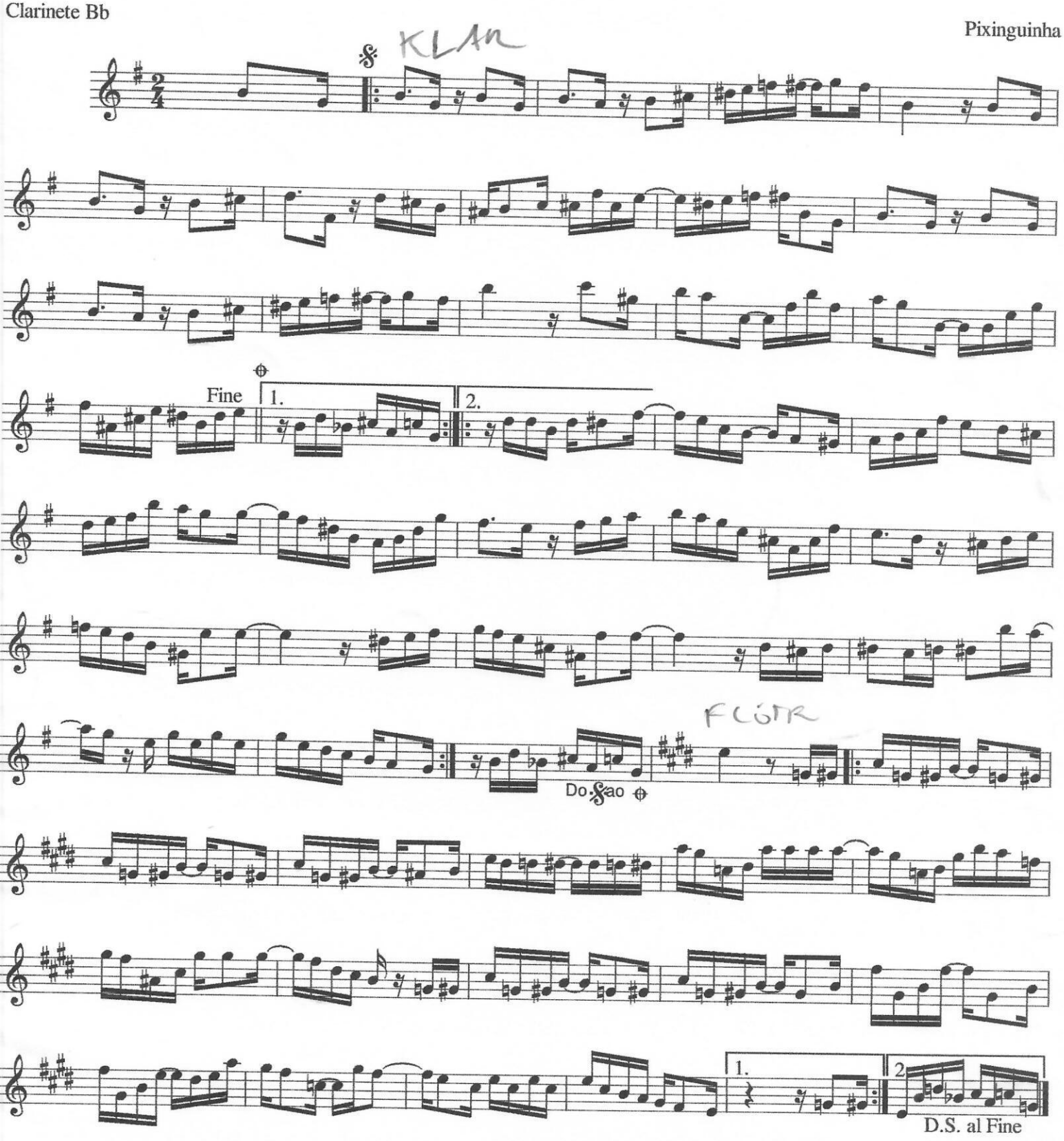
Cochichando

www.superpartituras.com.br

Choro

Clarinete Bb

Pixinguinha

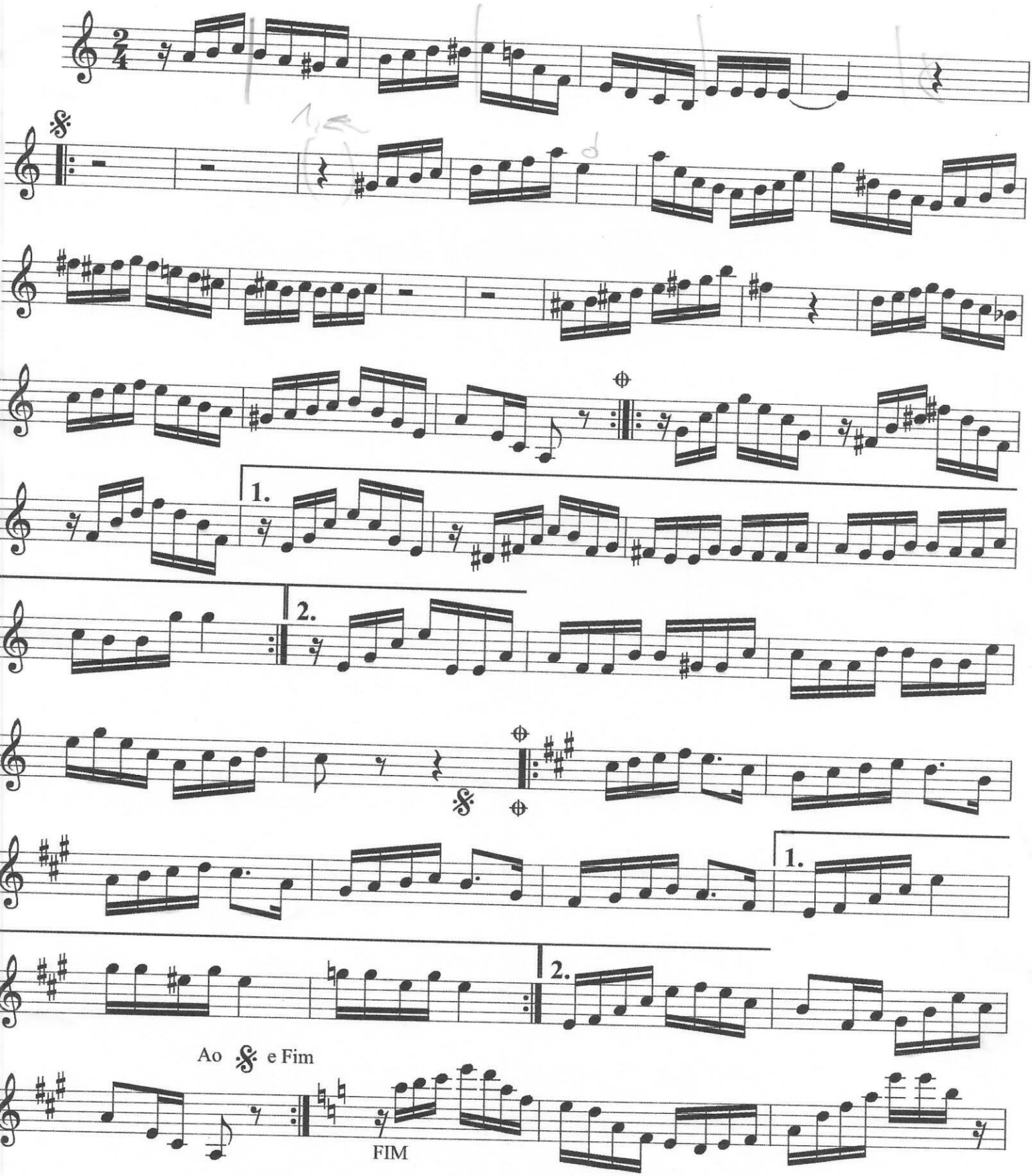


ENIGMÁTICO

CHORO

clarinete sib

ALTAMIRO CARRILHO

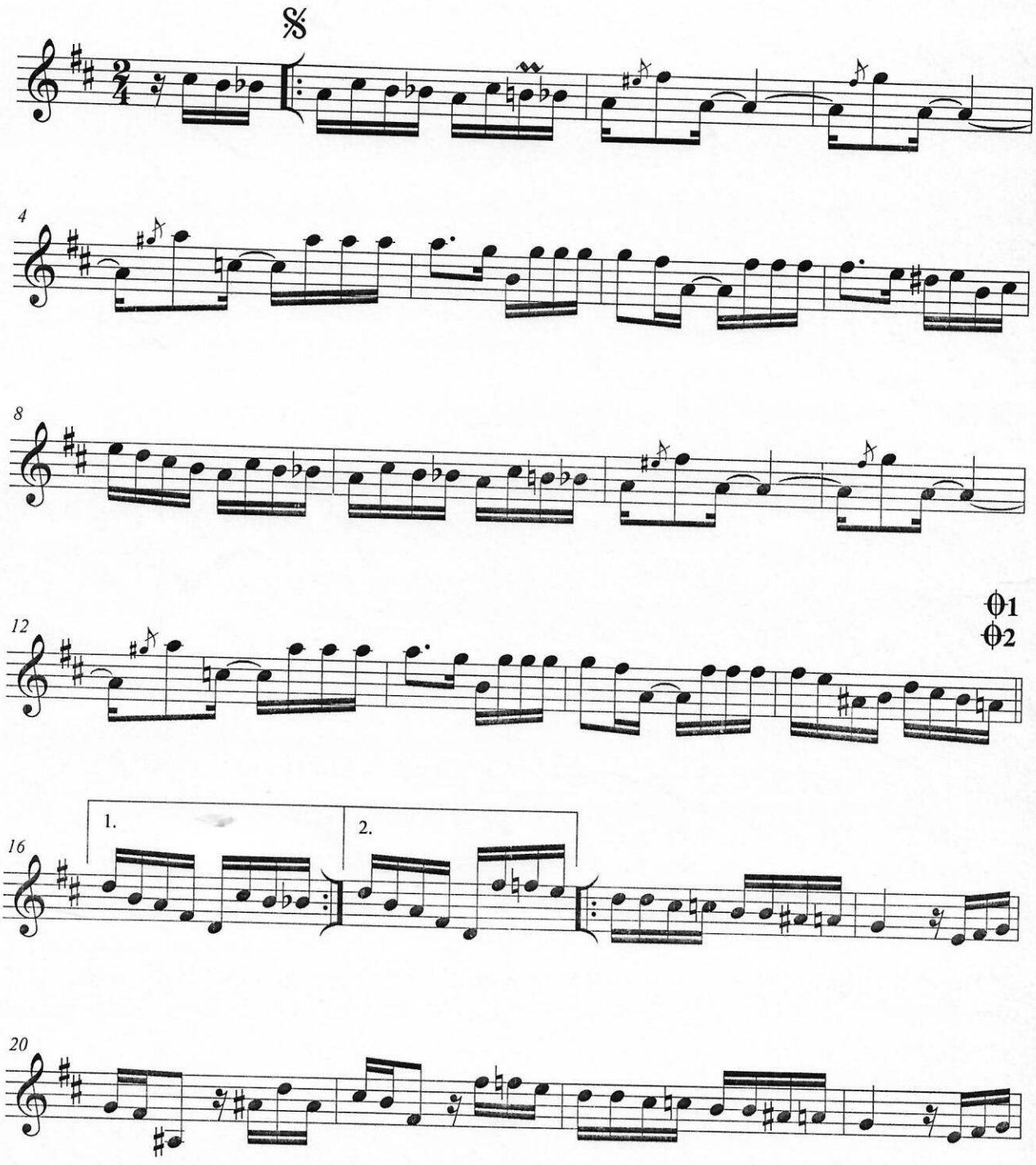


FLÔR AMOROSA

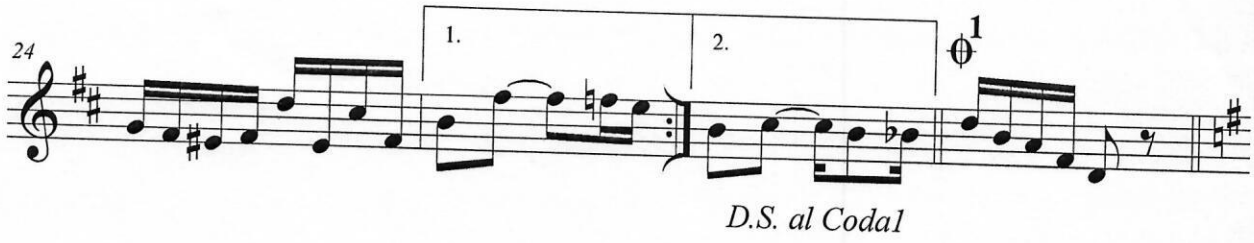
Bb

Joaquim Callado

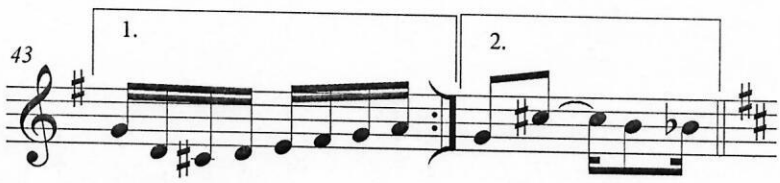
♩=



ALVES 2015



D.S. al Coda1

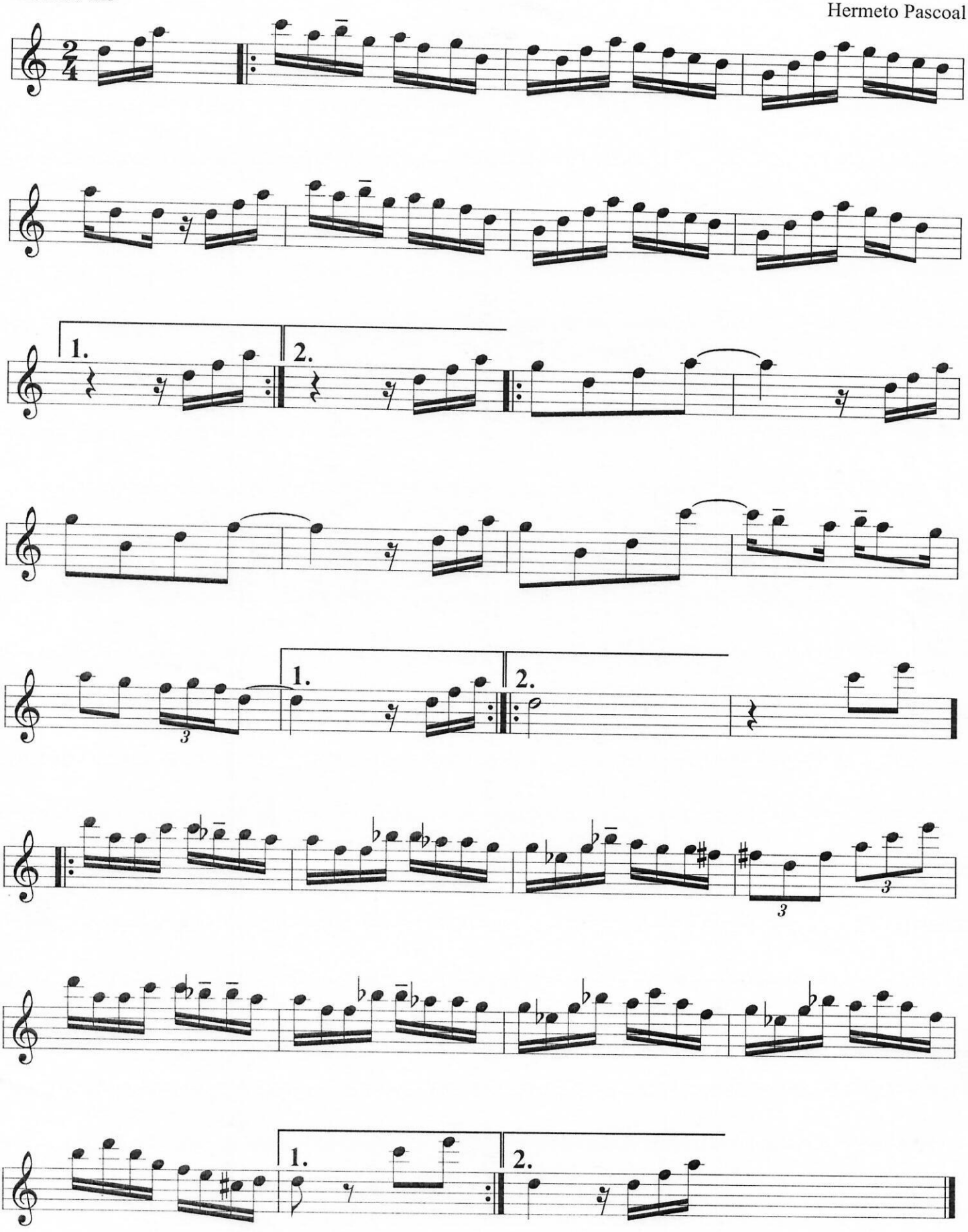


D.S. al Coda2

Forró Brasil

Clarinete Sib

Hermeto Pascoal



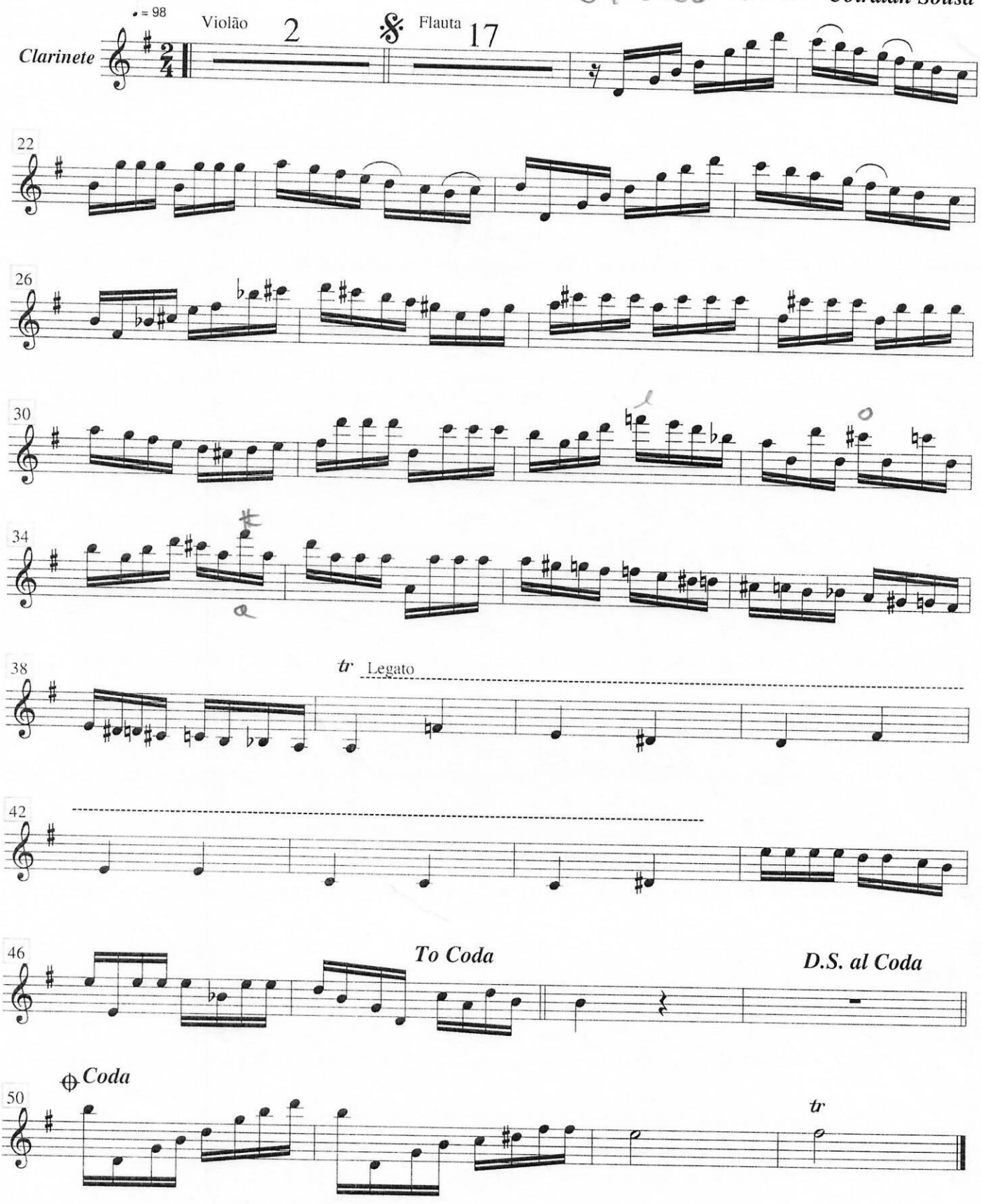
PN

Mel com acúcar

Arrj:Ubiratan

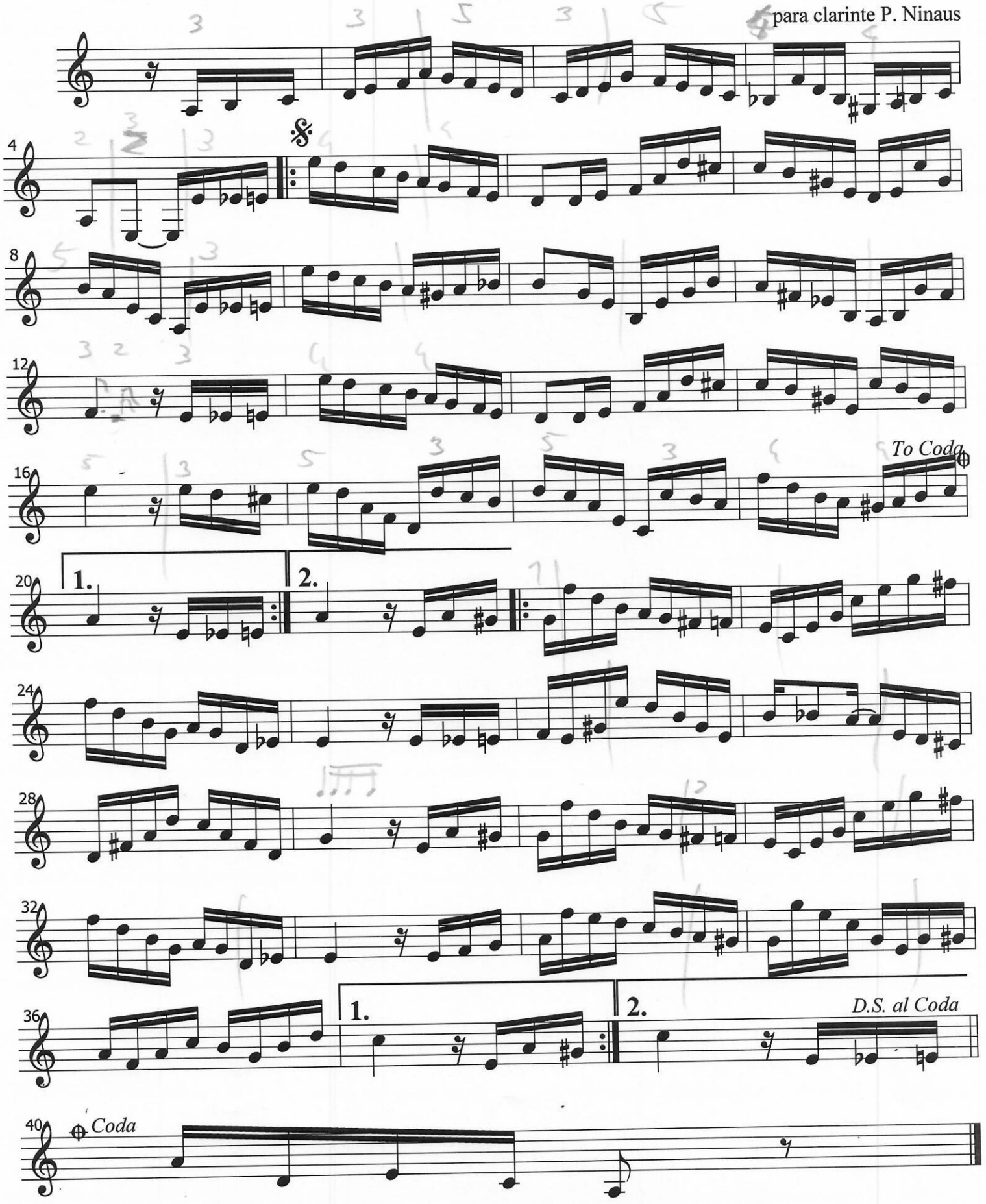
FÜR KL + FL CHORO-DUETT

Ubiratan Sousa



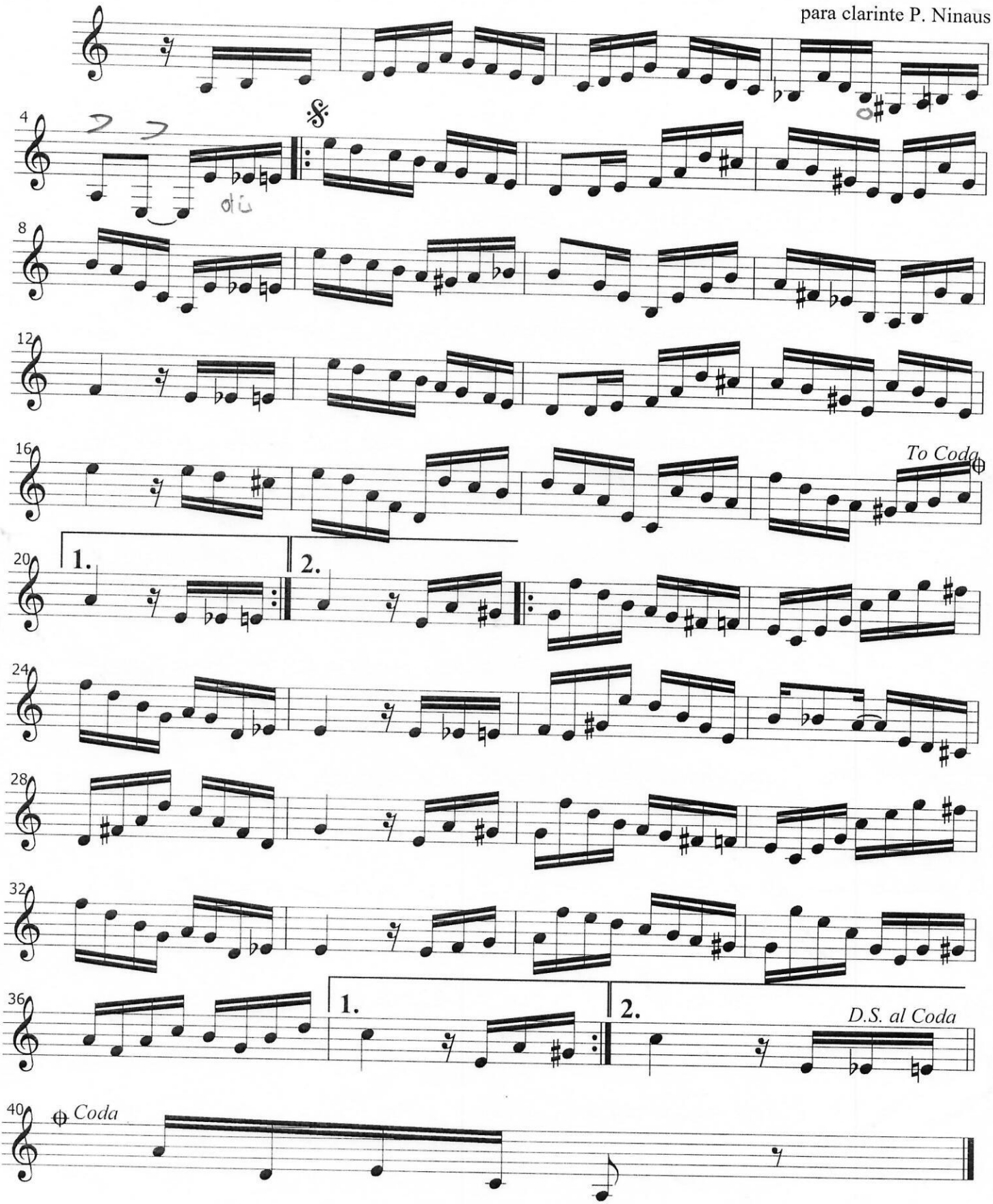
Não se esqueça de mim

Raimundo Amaral
Ed.: Zezé Alves
para clarinte P. Ninaus



Não se esqueça de mim

Raimundo Amaral
Ed.: Zezé Alves
para clarinte P. Ninaus

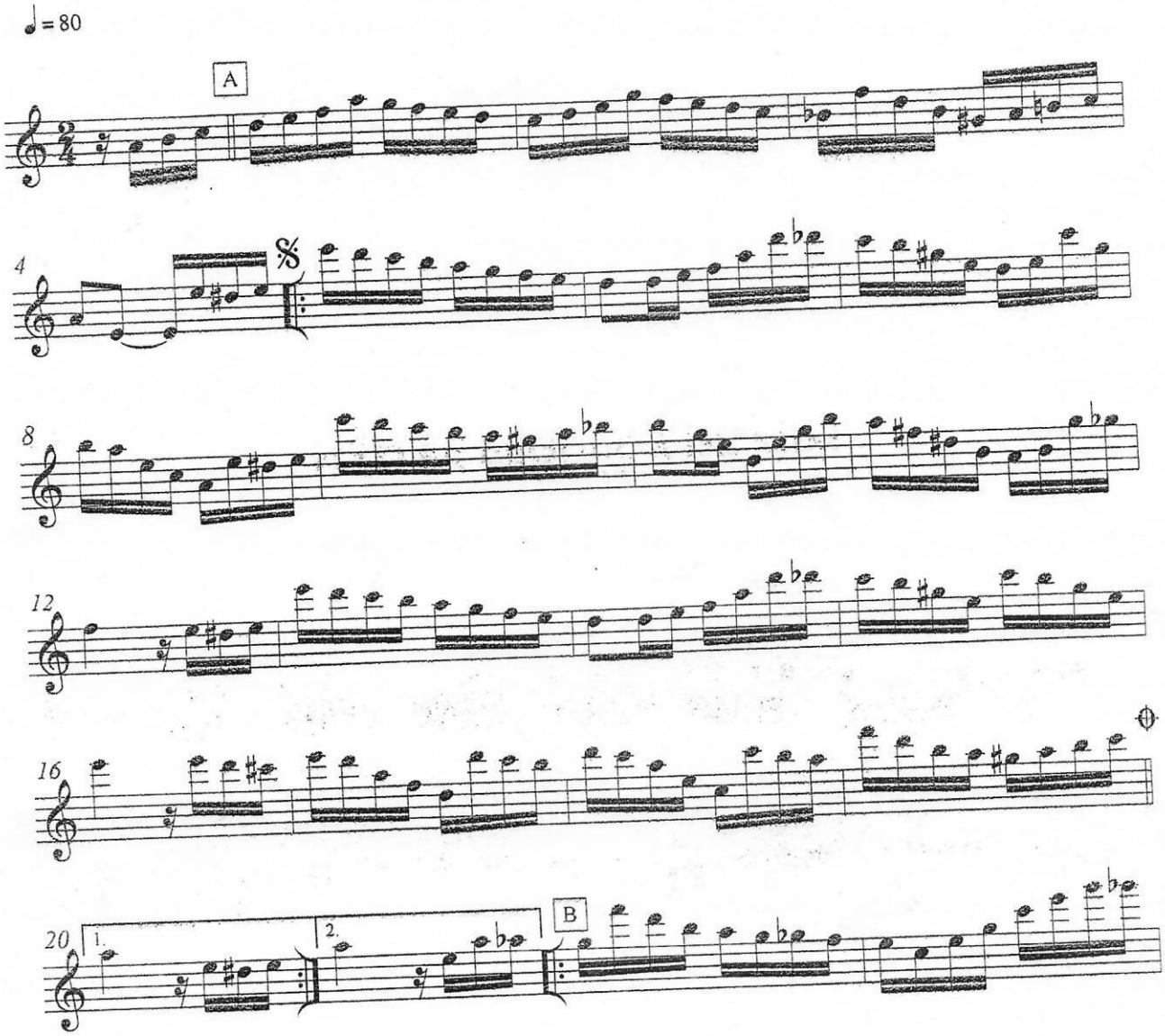


Bb

NÃO SE ESQUEÇA DE MIM

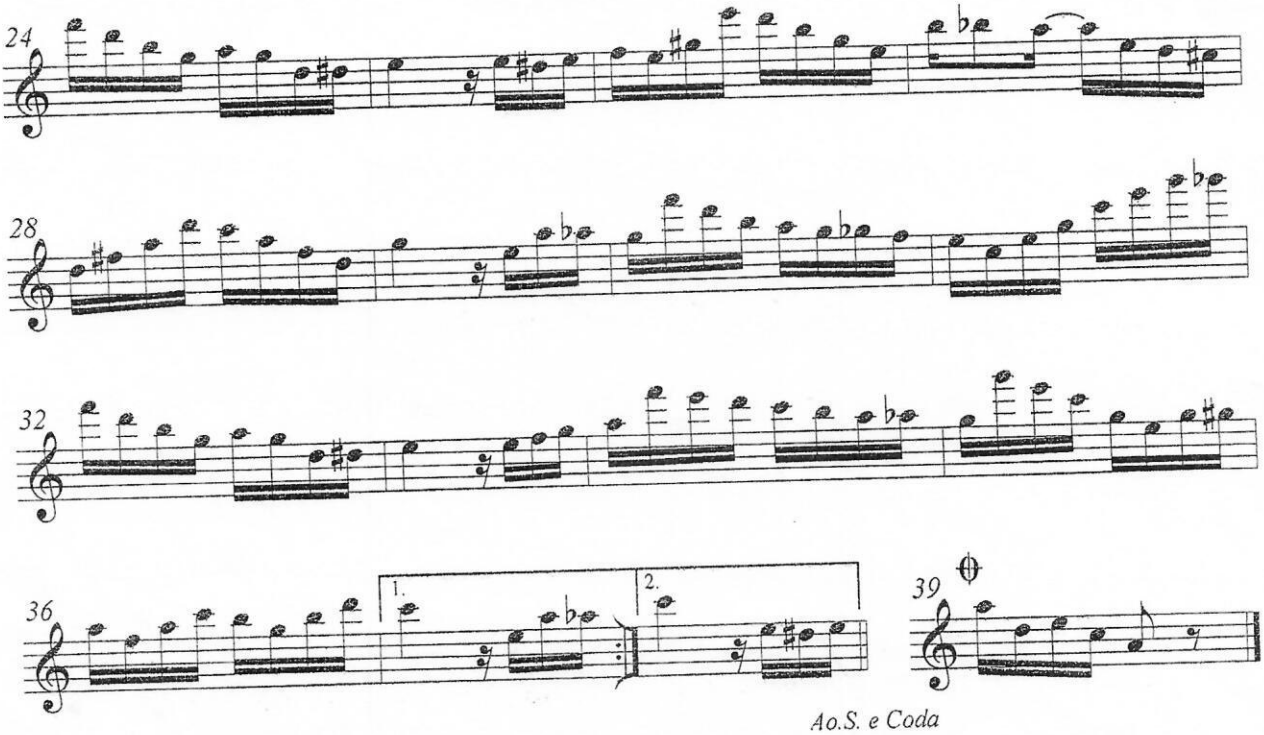
(Choro)

Raimundo Amaral



ALVES

NÃO SE ESQUEÇA DE MIM



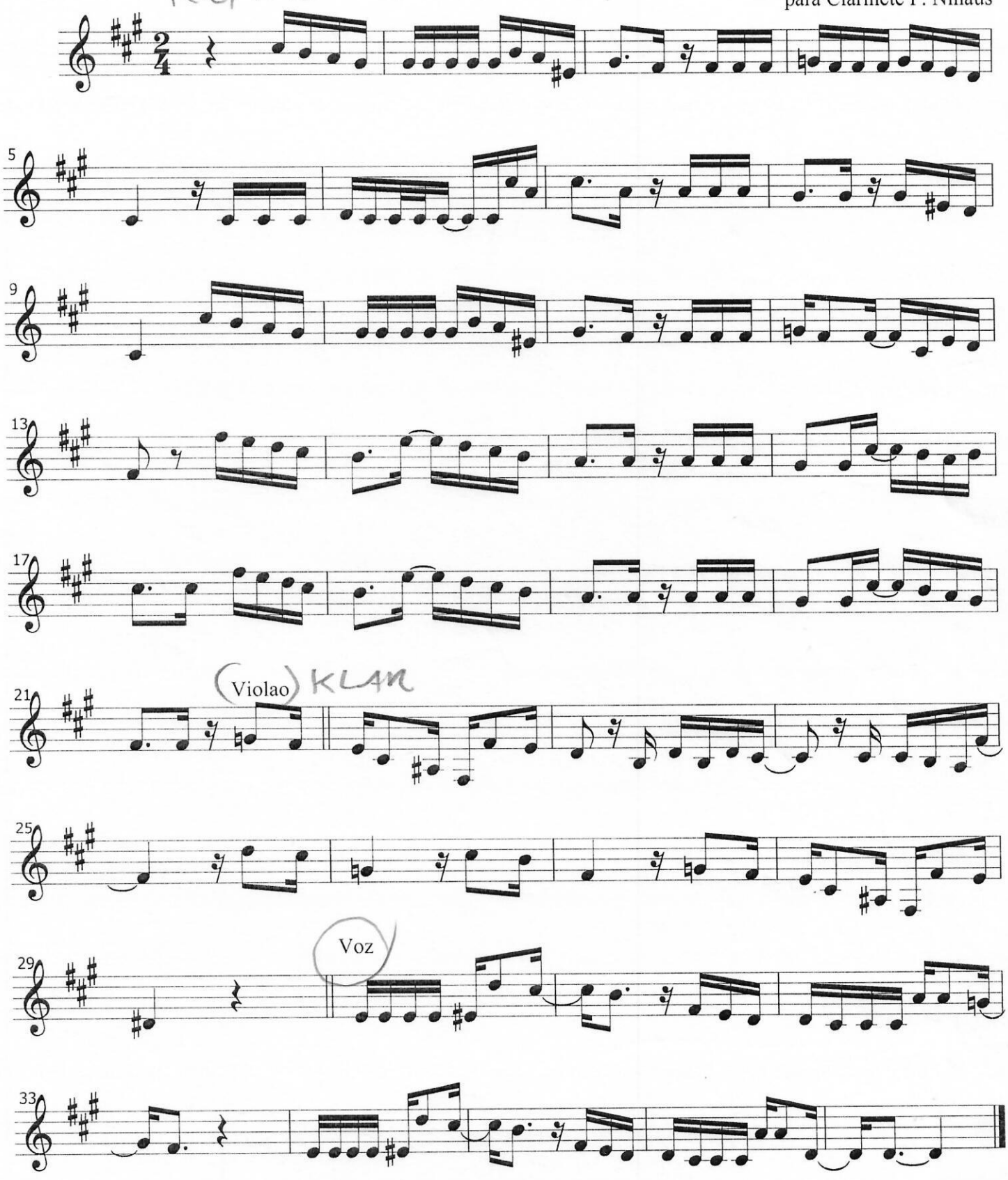
Ao.S. e Coda

Pif-Paf

Clarinet Sib

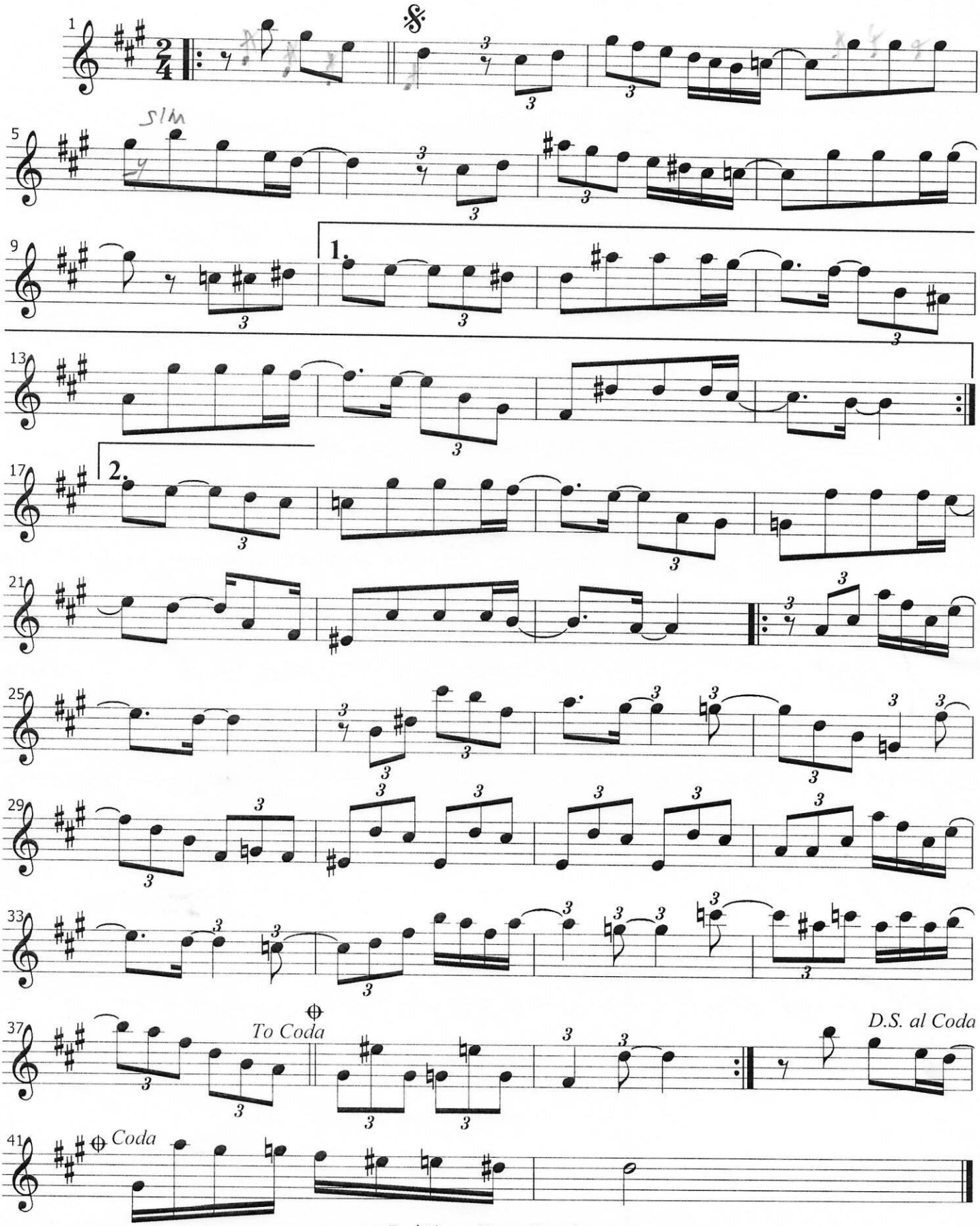
KEINE EINLEITUNG / oder KURZ GIT

Josias Sobrinho
Ed. Zezé Alves
para Clarinete P. Ninaus



RABO DE VACA

Ubiratan Sousa



aus Zezé Alves - Choros Maranheses
transp. P. Ninaus

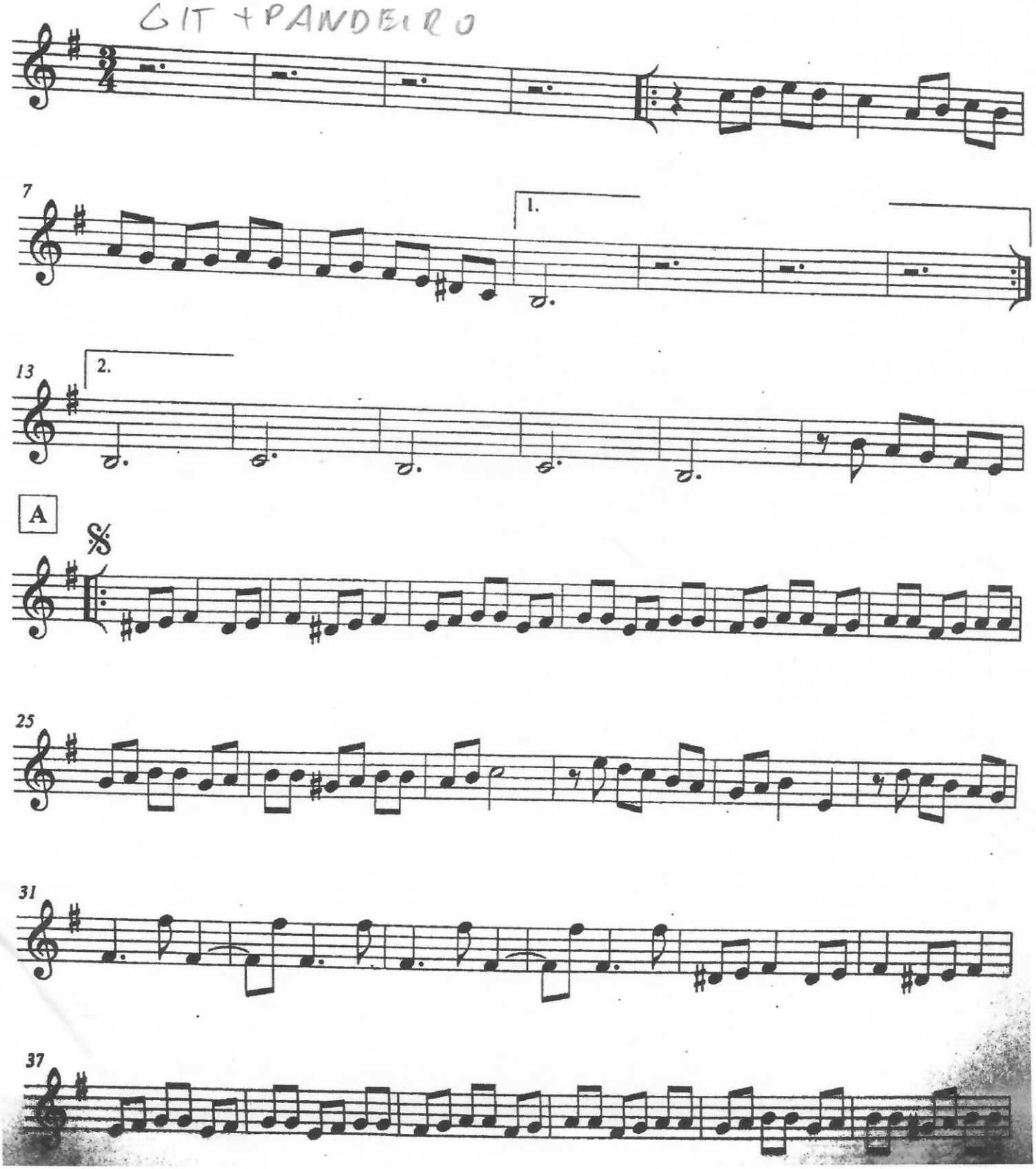
Bb

SANTA MORENA
(Valsa)

Jacob do Bandolim

♩=240

GIT + PANDEIRO



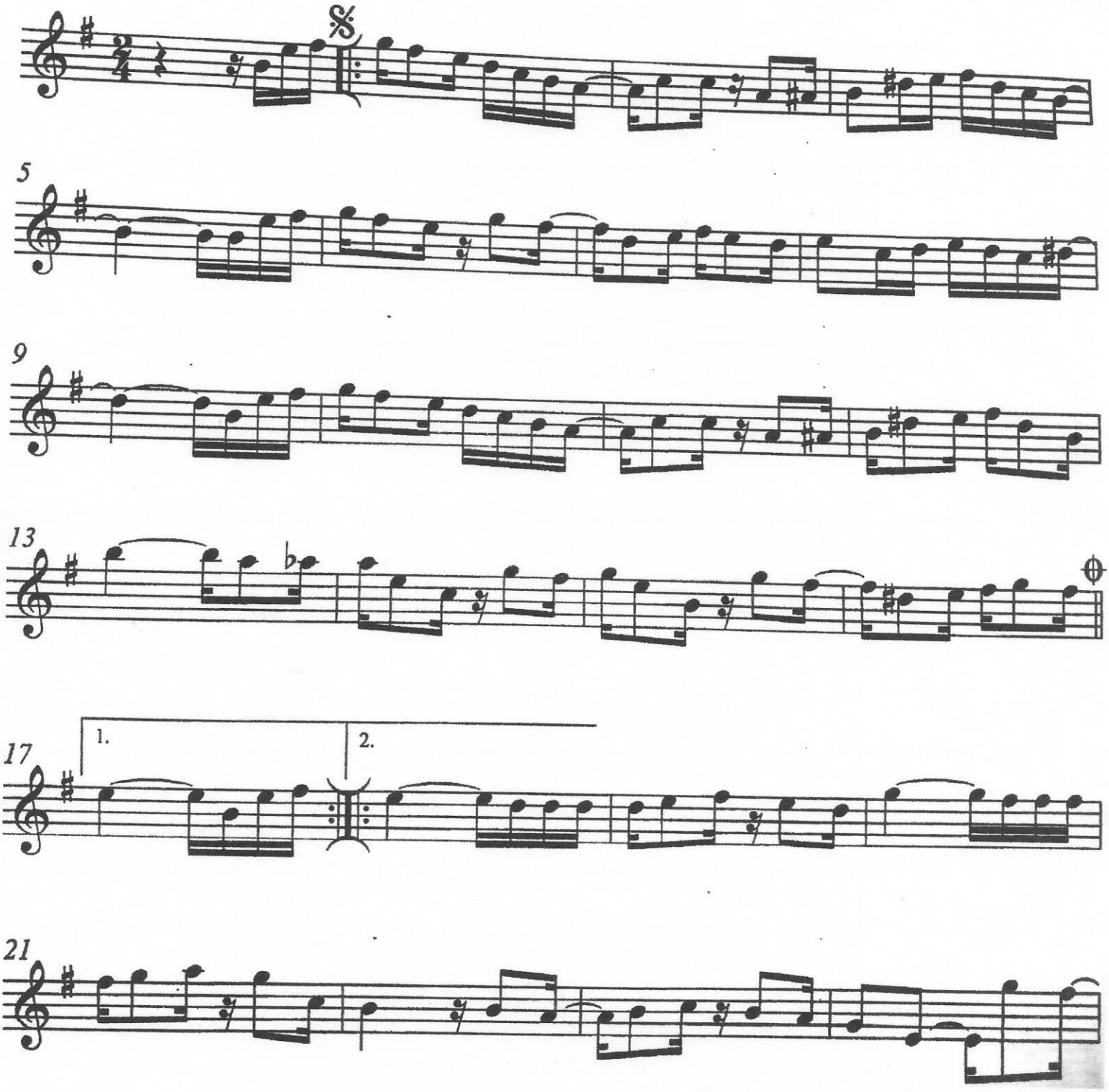
Bb

SAUDADES DE TORORÓMA

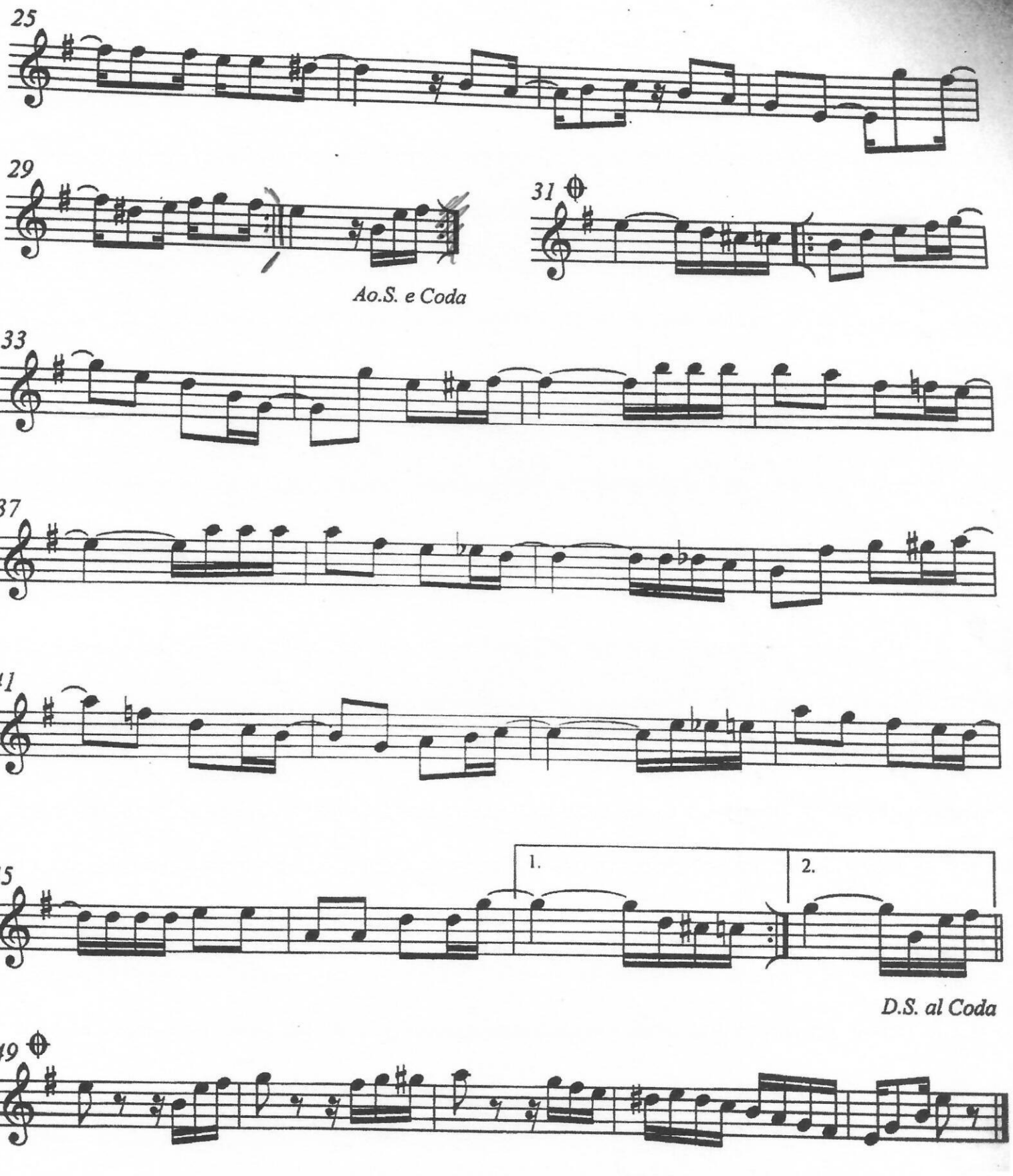
(Choro)

Osmar Furtado

♩= 100 schnell

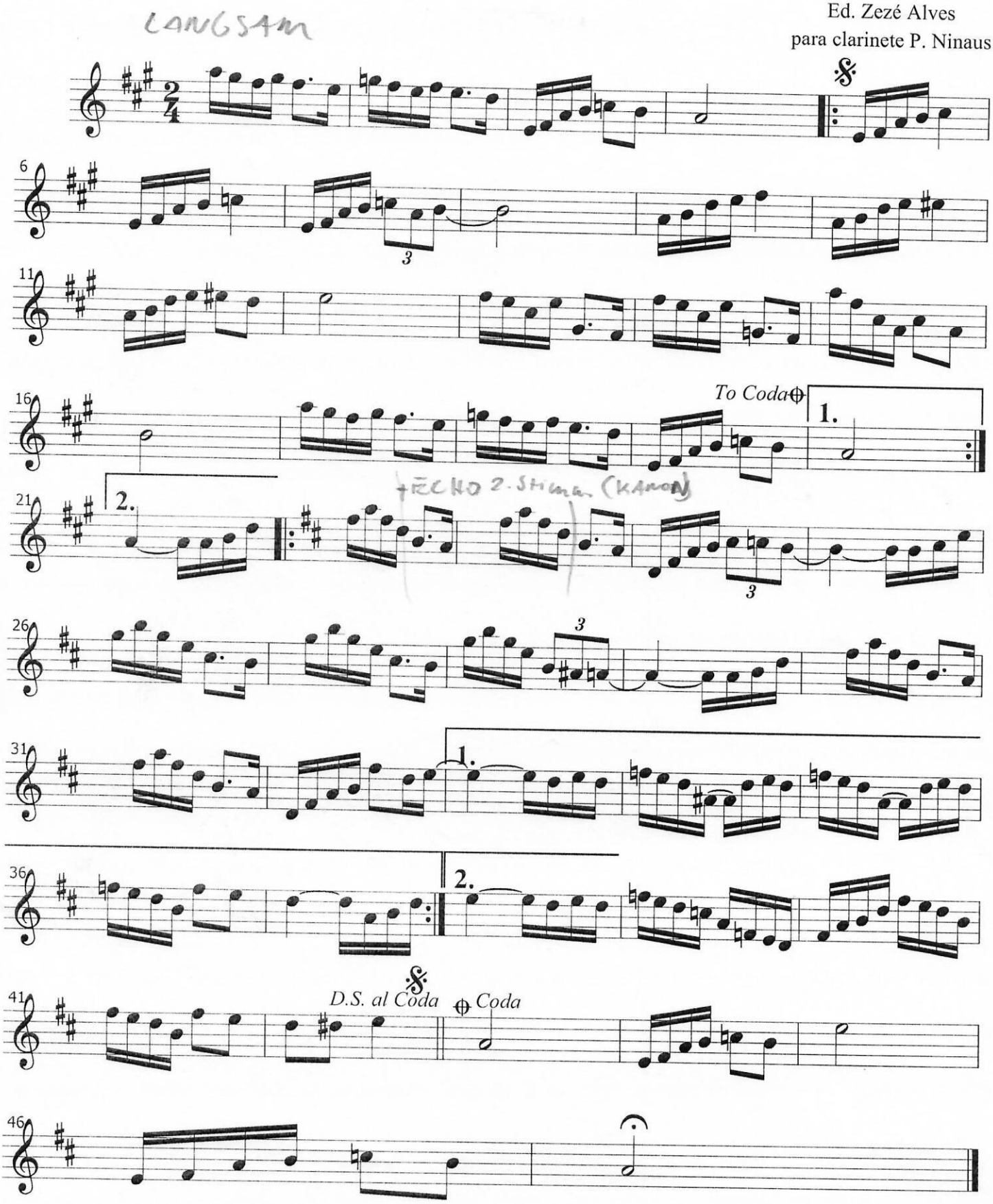


SAUDADES DE TORORÓMA



Tatá

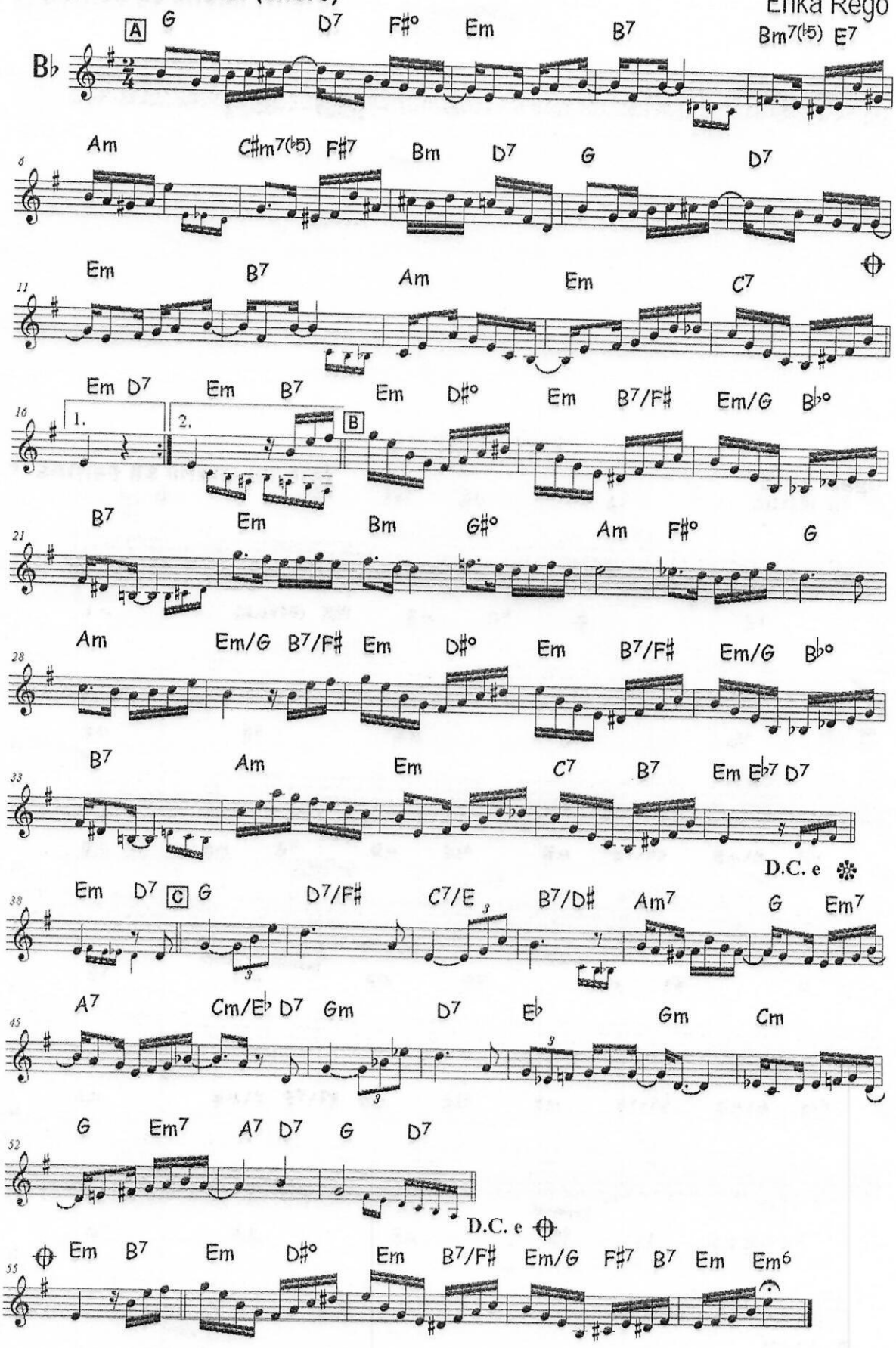
Raimundo Padilha
Ed. Zezé Alves
para clarinete P. Ninaus



NICOLAS CELIZ
nicosax@gmail.com

7. Sorriso de cristal (choro)

Érika Rêgo

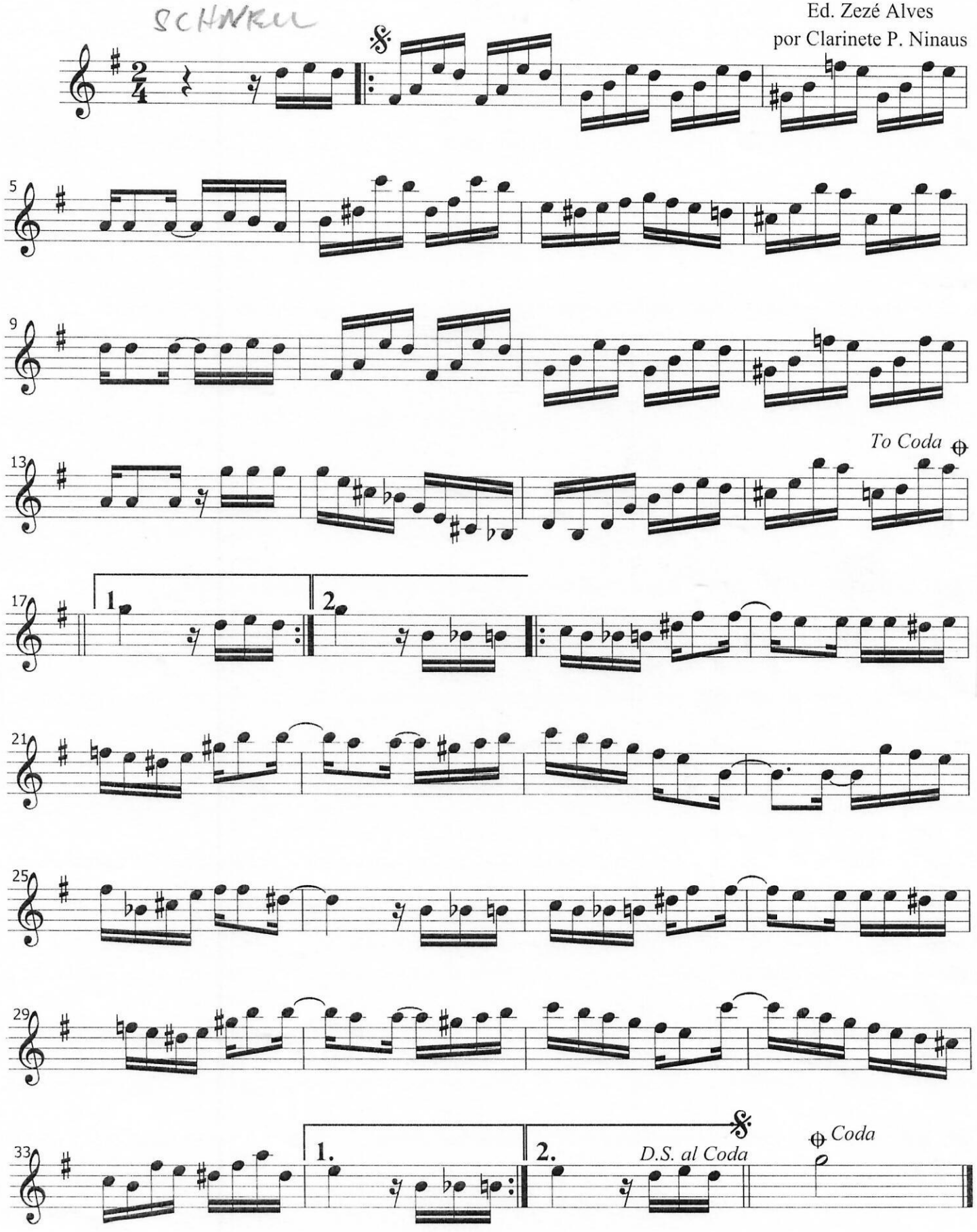


Copyrigth 1954 by TODAMÉRICA - ADDAF
Todos os direitos resevados - All rigths reserved

Um Sorriso

Clarinete Sib

Nuna Gomes
Ed. Zezé Alves
por Clarinete P. Ninaus

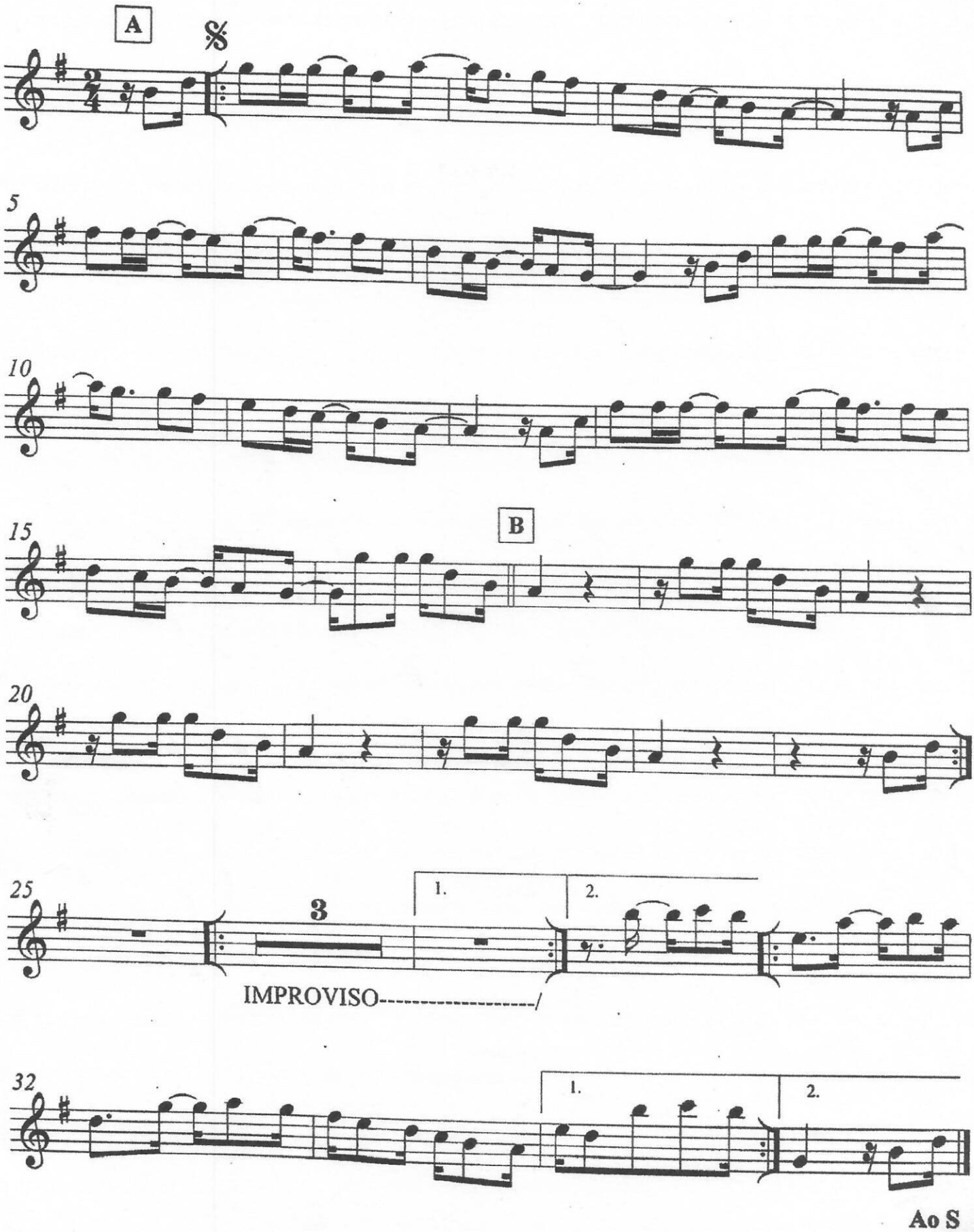


Bb

URUBU MALANDRO

(NAME GRUPPIE)

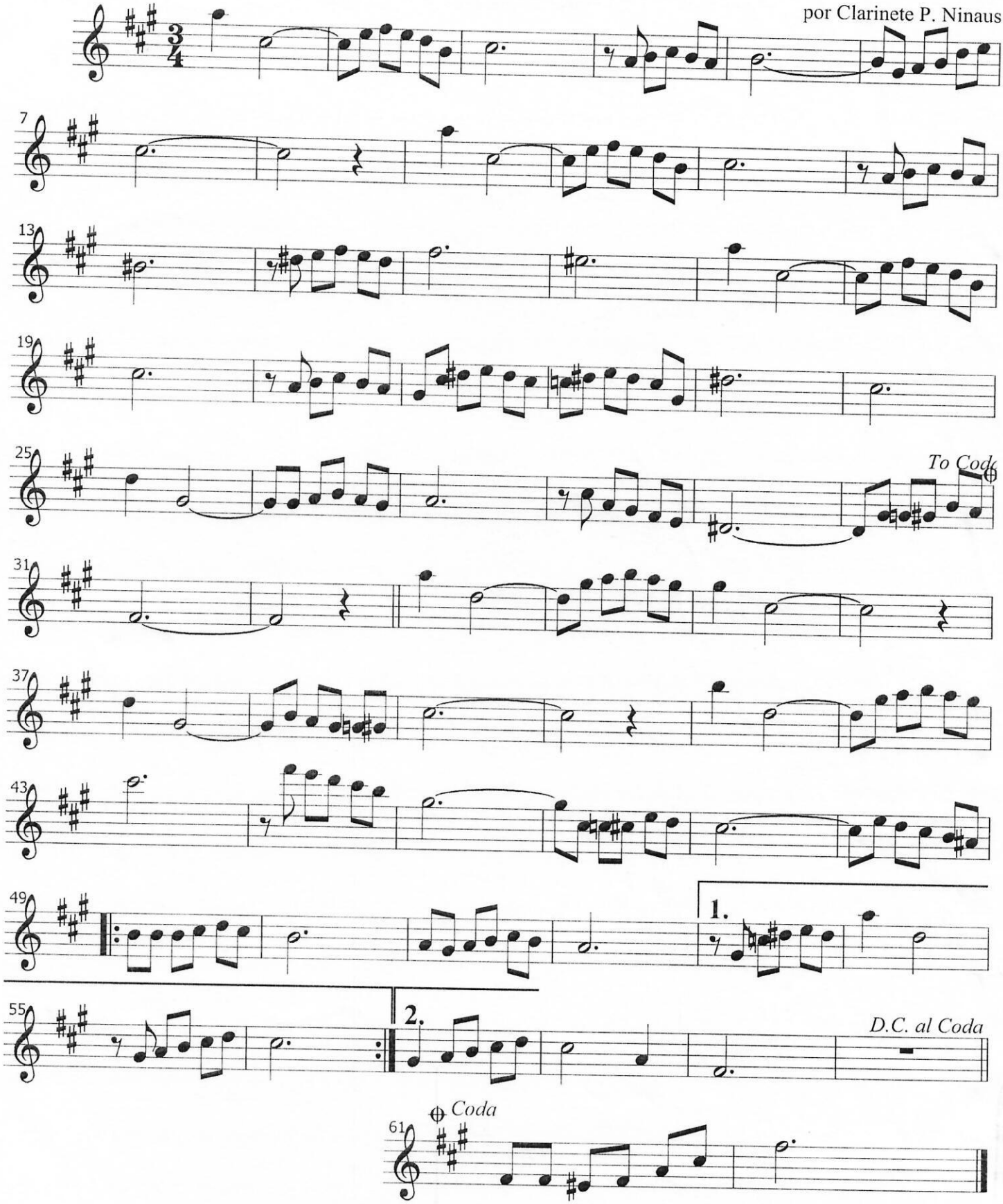
Louro e João de Barro



Valsa Miritibana

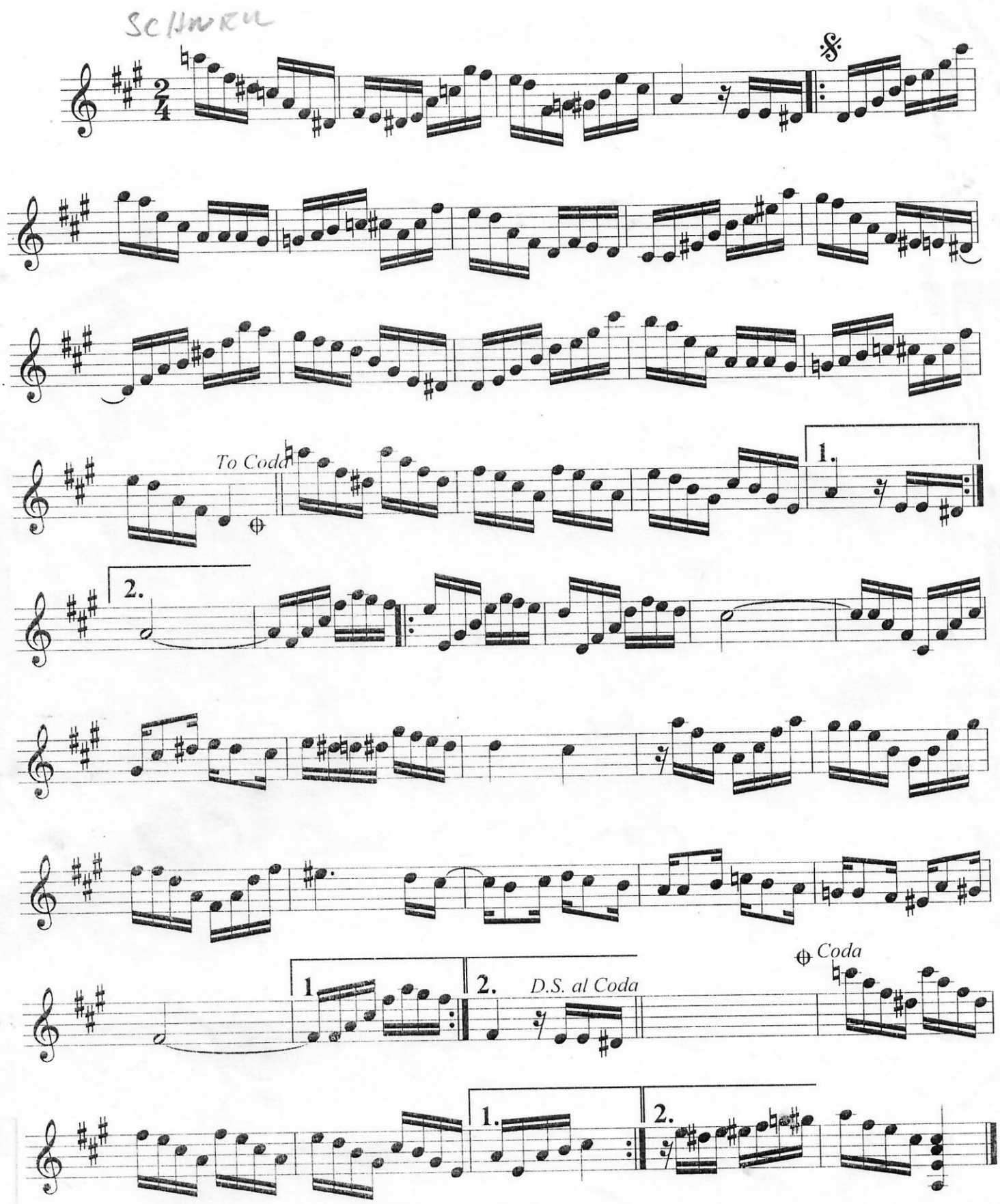
Clarinete Sib

Domingos Santos
Ed Zezé Alves
por Clarinete P. Ninaus



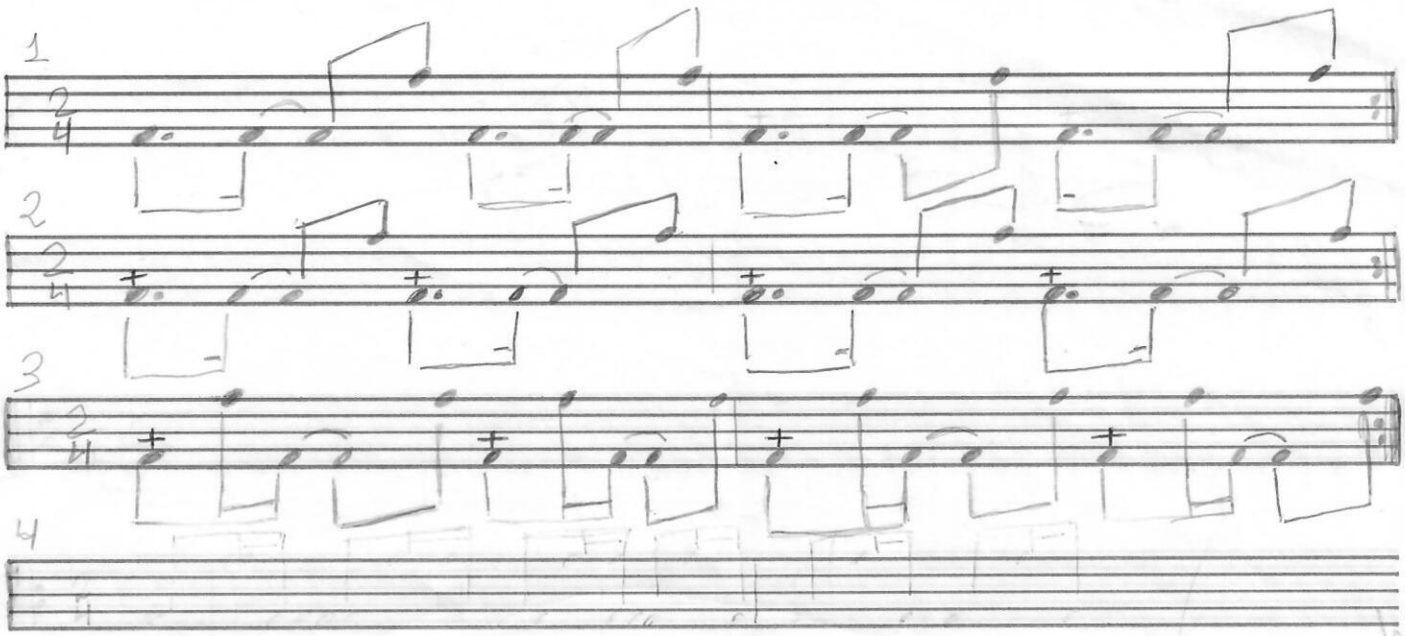
VIAJANDO PRA CARAJÁS

Zé Hemetério

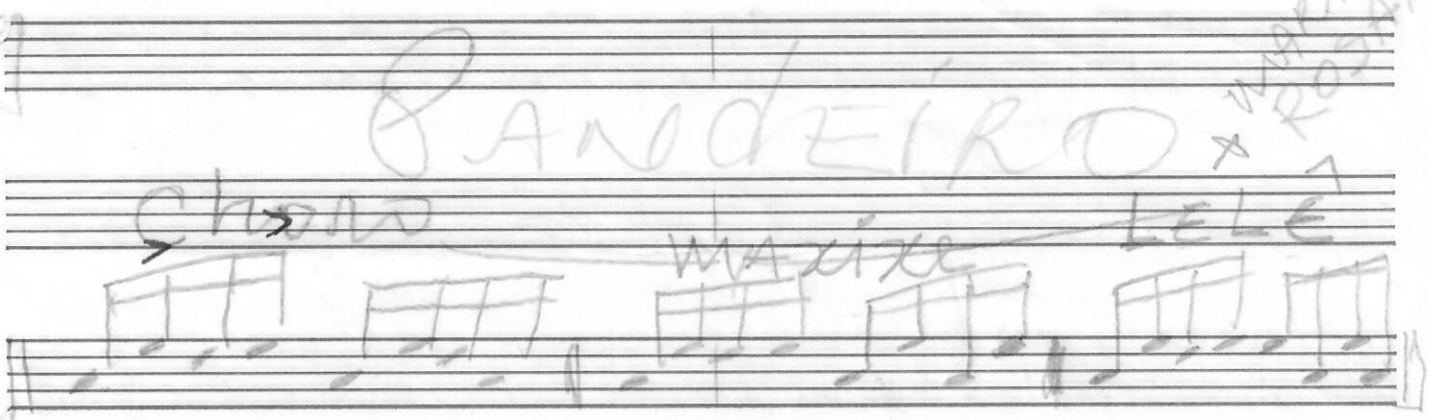


para clarinete Sib Peter Ninaus

ZABUMBA



PANDEIRO



NONATO OLIVEIRA (NONATINHO)

NONATO_PERC2007@YAHOO.COM.BR

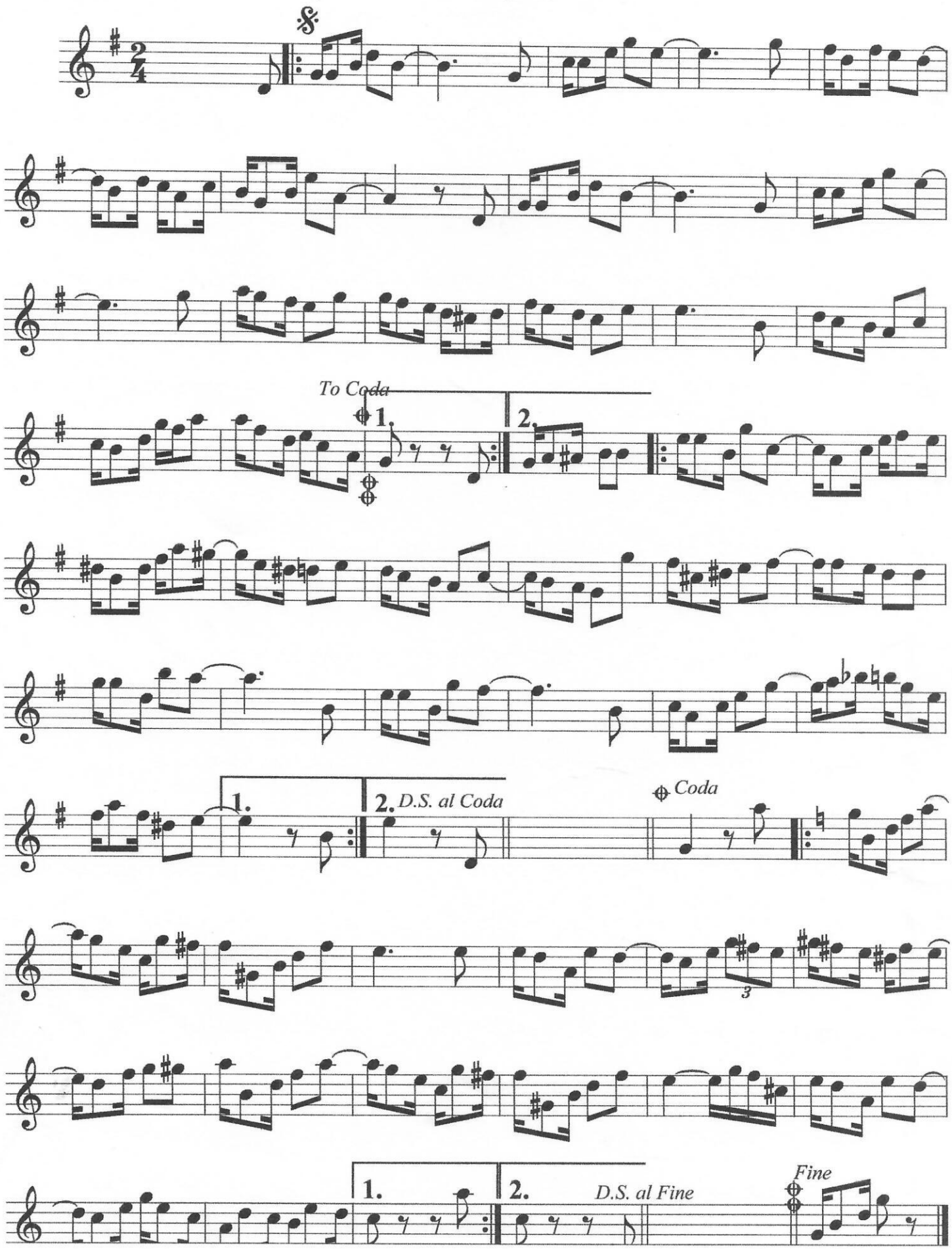
9985867

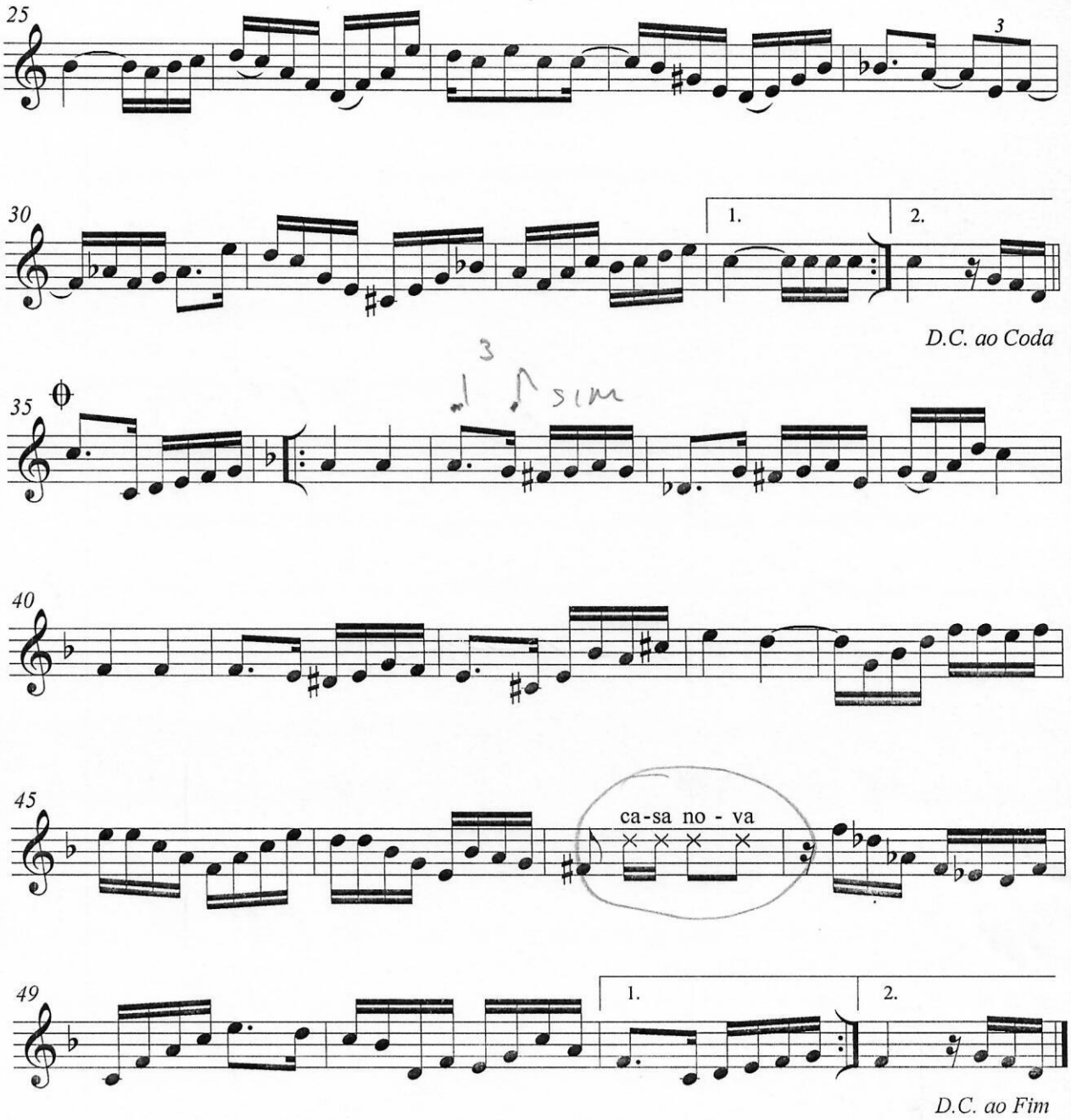
NONATOS.OLIVEIRA OLIVEIRA

Cascatinha

Maxixe
Clarinete Sib

Pixinguinha



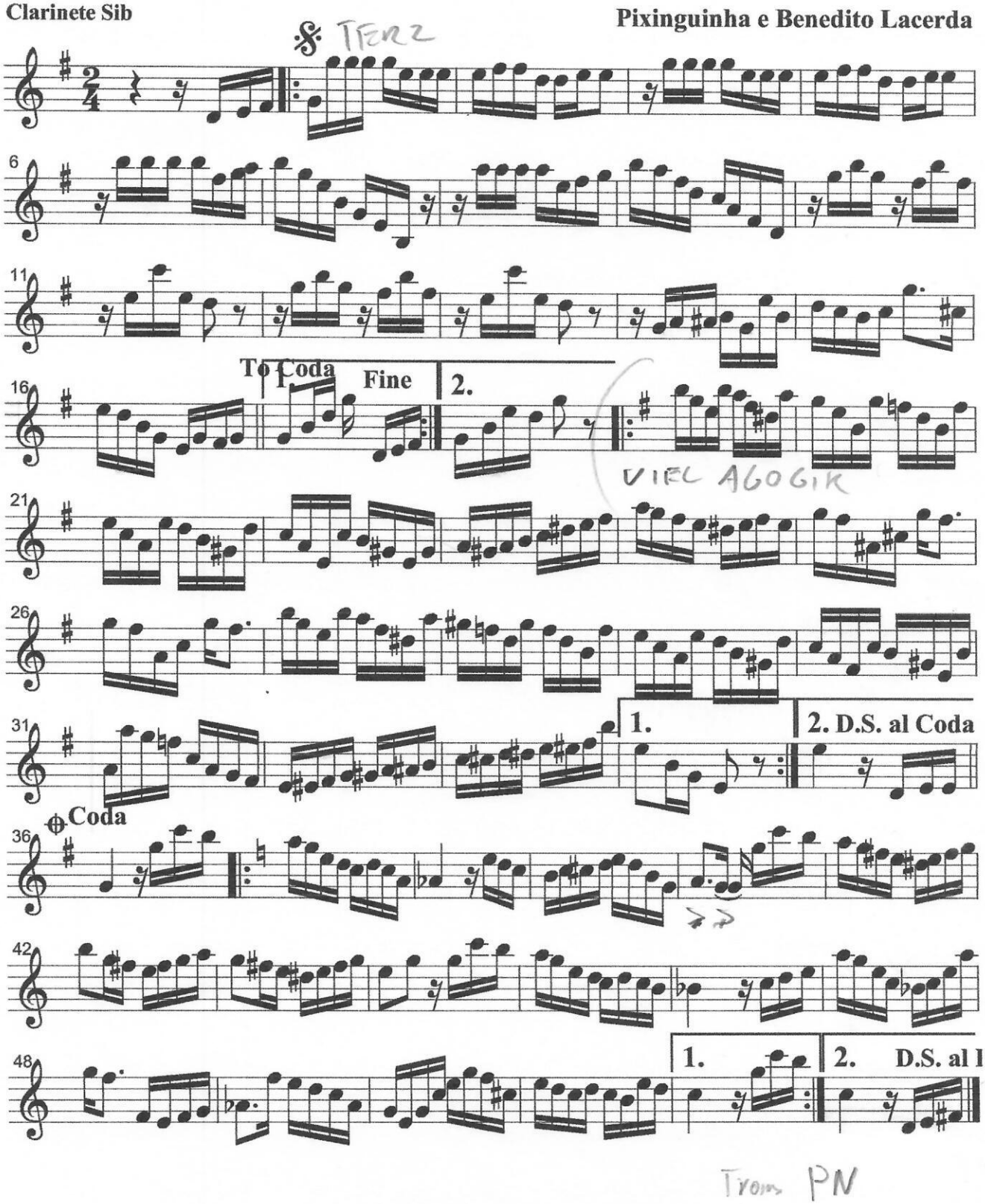

25
3
30
1.
2.
D.C. ao Coda
35
3
sim
40
45
ca-sa no - va
49
1.
2.
D.C. ao Fim

Cheguei

maxixe

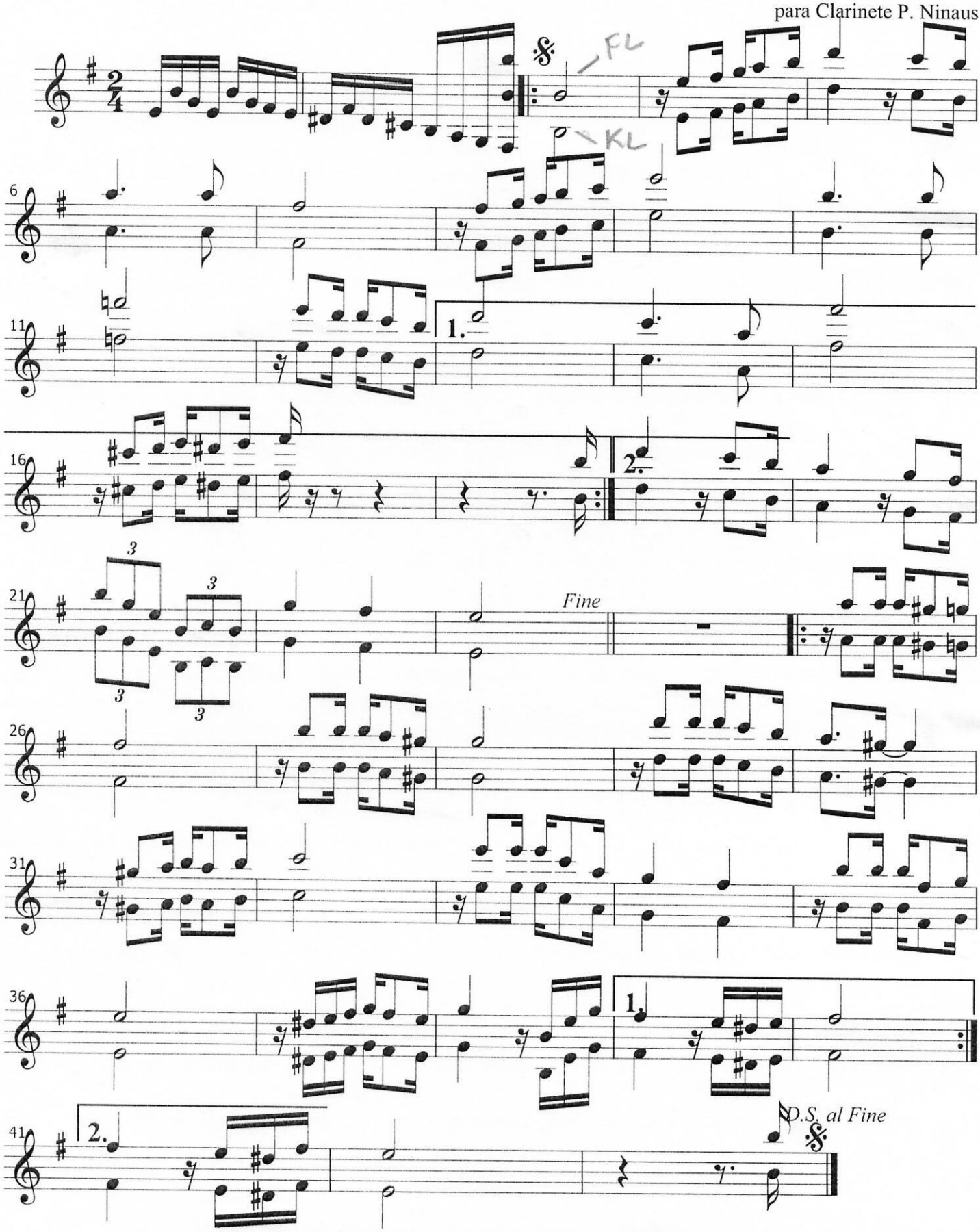
Clarinete Sib

Pixinguinha e Benedito Lacerda



Choro Miritibano

Domingos Santos
Ed. Zezé Alves
para Clarinete P. Ninaus



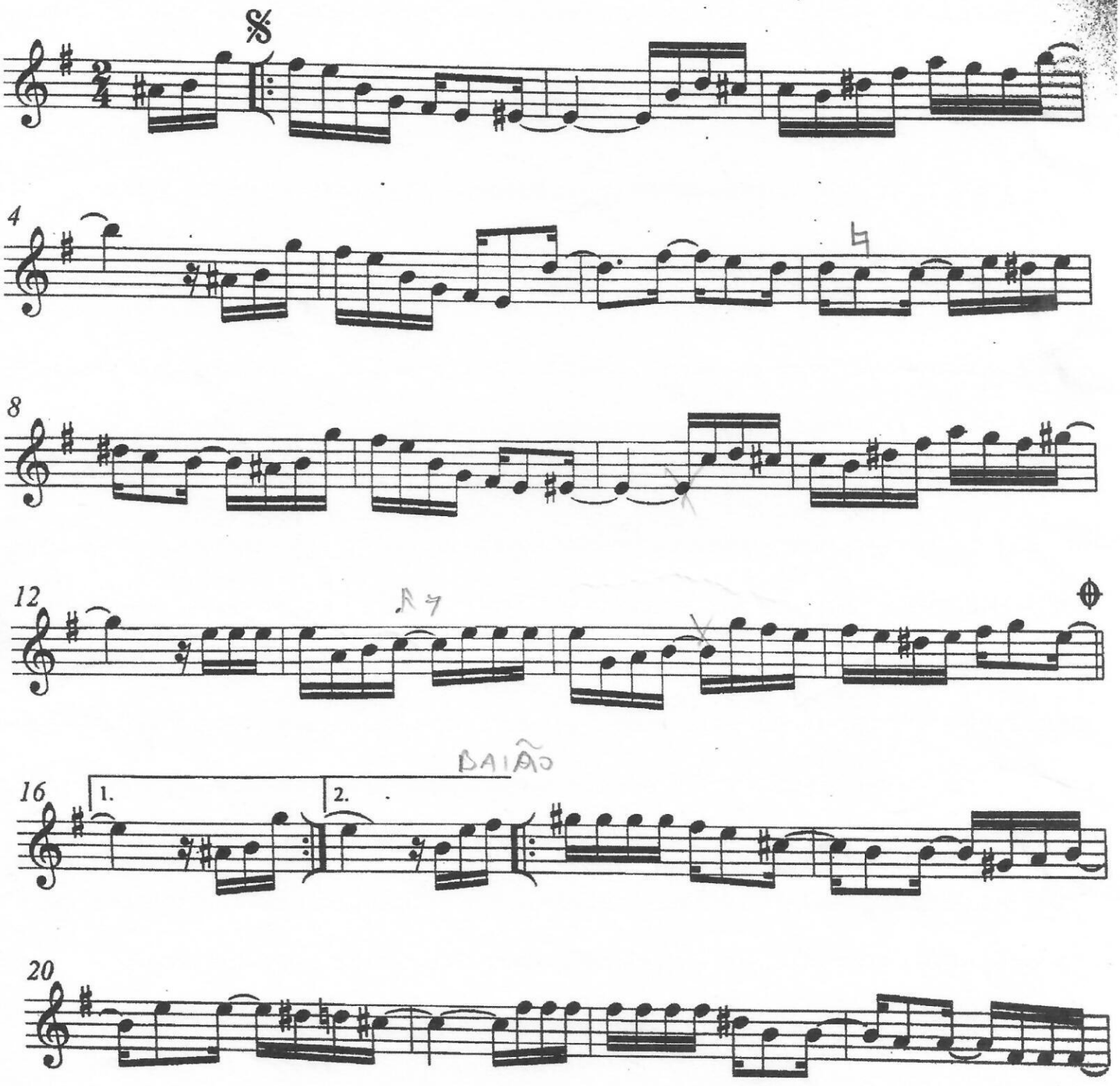
Bb

CINCO GERAÇÕES

(Choro)

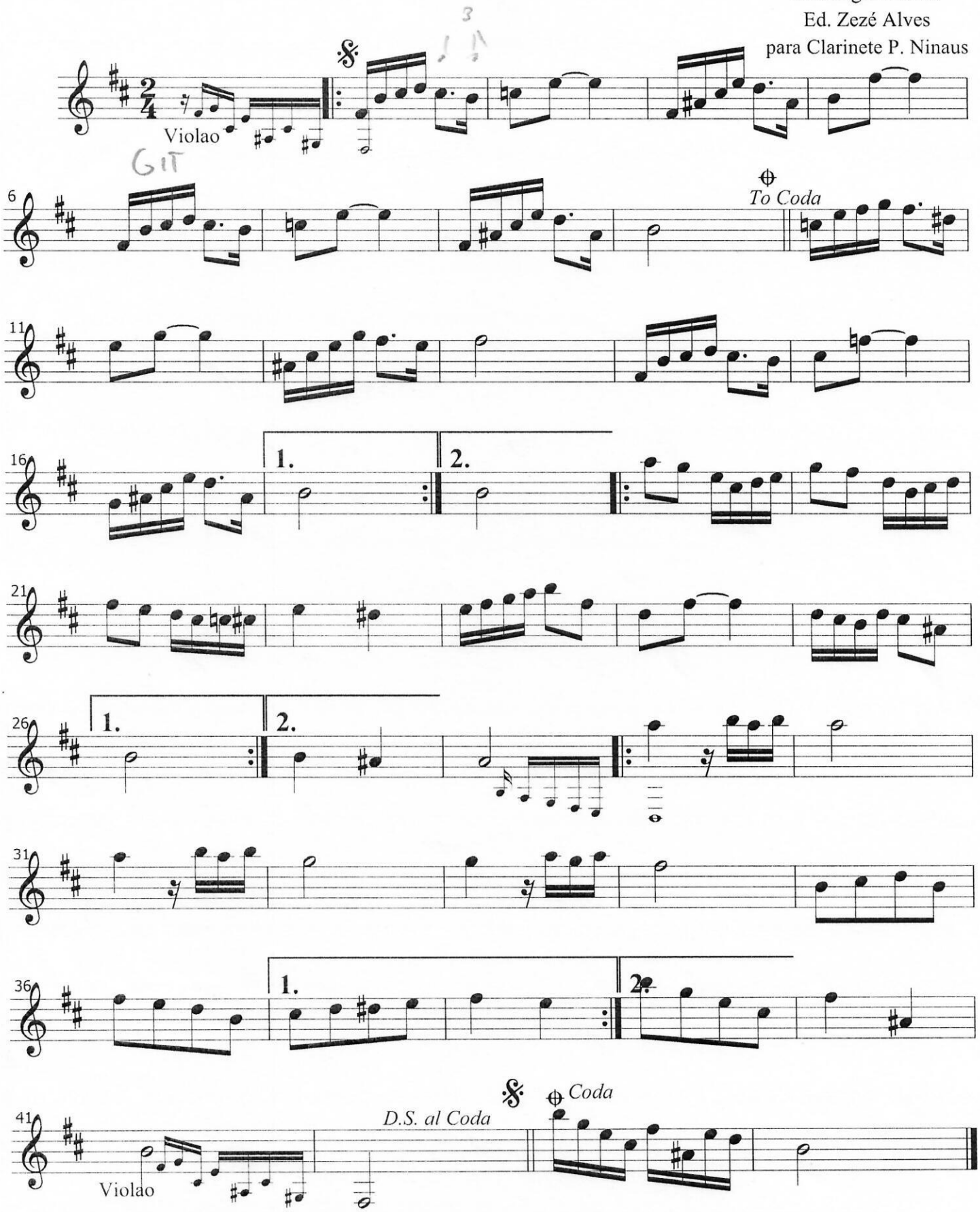
Furtado

♩=80 schnell

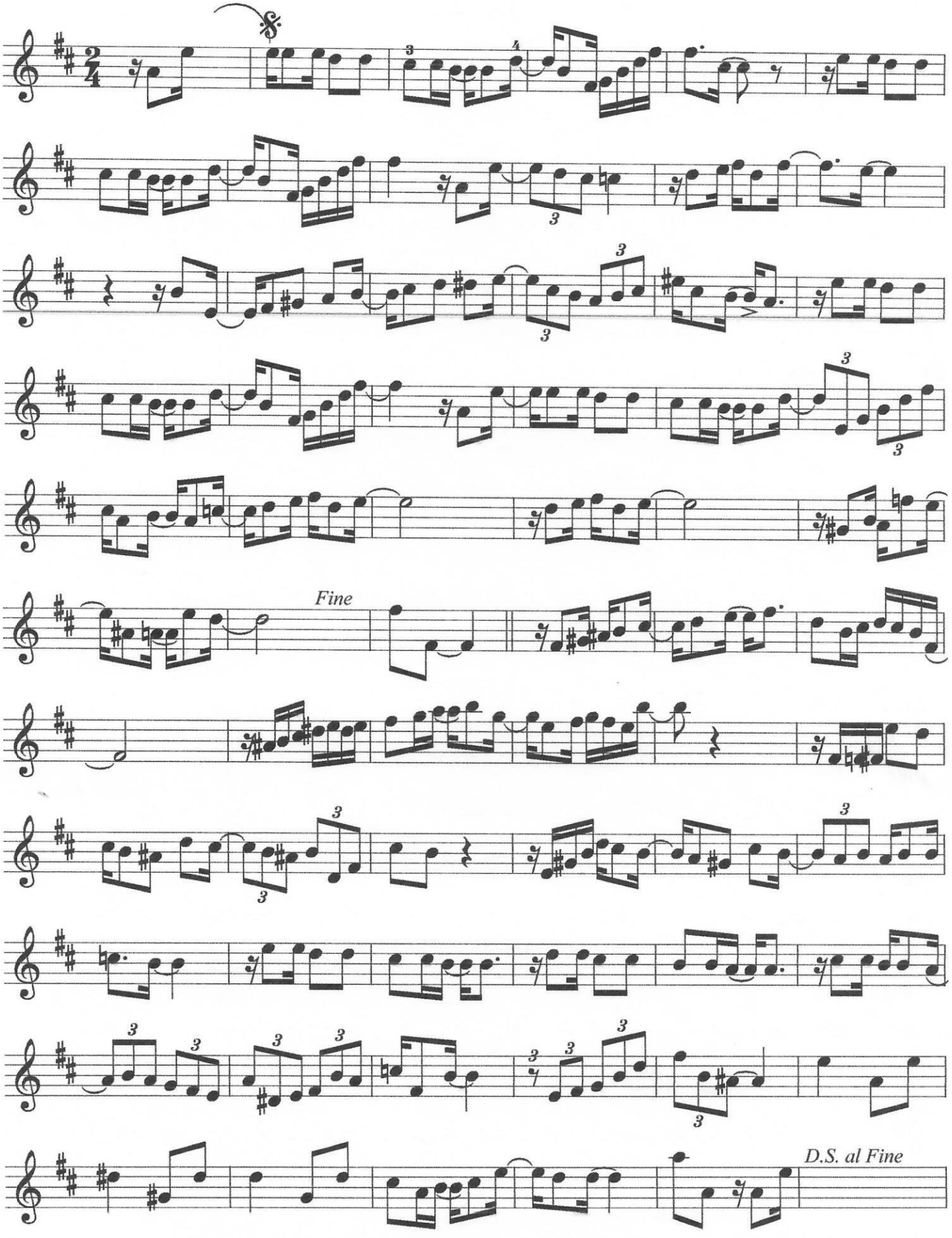


O Chorinho da Beatrice

Domingos Santos
Ed. Zezé Alves
para Clarinete P. Ninaus



CHORINHO DE GAFIEIRA Astor Silva



Rico Choro

"é de vinil este chorinho que herdei de pai" (Ricarte Almeida Santos)

O Choro no Maranhão e o Dia Nacional do Choro

Publicado em 23/04/2010 | Deixe um comentário

Pixinguinha ao centro, ao saxofone

Há muito que o choro se faz presente pelas bandas de cá. Seja como influência na Música do Maranhão, como informação, base instrumental, ou na estrutura mesmo das crias de nossos melhores compositores. Isso pode ser percebido facilmente nas obras de Chico Maranhão, Cesar Teixeira, Joãozinho Ribeiro, Antônio Vieira, Lopes Bogéa, Cristóvão Alô Brasil, Chico Saldanha, Josias Sobrinho, Chico Canhoto, Chico Nô, Zeca Baleiro, etc., etc.

Seja também o Choro enquanto Choro, instrumental, camerístico, virtuosístico. No rico acervo do Pe. João Mohana é possível pescar várias peças que datam já de meados do século XIX, outras já do início do século XX. Portanto, o Maranhão está na história do Choro desde o começo. Não esqueçamos, por exemplo, que o autor da letra de *Flor Amorosa* (a música é de Joaquim Antônio Callado), considerada oficialmente o primeiro Choro da História, é de um maranhense: Catulo da Paixão Cearense.

Recentemente Maurício Carrilho, importante violonista brasileiro, chorão militante, da geração da Camerata Carioca, desenvolveu uma pesquisa sobre a produção chorística brasileira do século XIX, intitulada *Choro Carioca – Música do Brasil*. Esse trabalho rendeu a gravação de 144 músicas em 9 cd's, pela gravadora Acari Records. Lá constam duas composições chorísticas do grande compositor, violinista, tenor e regente maranhense Antônio Rayol.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies

Fechar e aceitar

O Urubu Malandro (na foto ainda com o saudoso Mestre Antonio Vieira) é uma das várias formações chorísticas em plena atividade na São Luís contemporânea

Cidades da Baixada como Viana, Cajari, Penalva, São Bento e Bequimão, entre outras, são celeiros tradicionais de grande chorões. É sabido por todos a forte tradição musical e chorística dessas praças maranhenses. Regionais de choro, bandas de sopro, instrumentistas virtuoses, escolas de música, dentre outras manifestações chorísticas. Cabe, sem dúvida, uma pesquisa cuidadosa sobre o tema e políticas públicas que fomentem essa produção.

O Cd *Choros Maranhenses*, do grupo Instrumental Pixinguinha, ligado à Escola de Música do Maranhão, gravado há cinco anos, que privilegia nossos compositores, é outra manifestação inequívoca da força e da beleza do choro no Maranhão.

No capítulo mais revolucionário da história recente do choro nacional, que foi a Camerata Carioca, influenciada por Radamés Gnattali, que muda a postura dos chorões ante as possibilidades amplas do choro, lá estavam dois maranhenses: os violonistas João Pedro Borges e Joaquim Santos.

O programa *Chorinhos e Chorões*, no ar há 21 anos, pela rádio Universidade FM, tem sido um vetor de difusão e articulação dos chorões no Maranhão, potencializando todas as iniciativas ligadas ao gênero, como os projetos *Clube do Choro Recebe*, *Chorinho no Cantinho*, *Sinhô Samba e Choro* e tantos outros que apareçam.

É de bom tom também lembrar – há quem esqueça – que, de uns anos pra cá, coincidentemente com o surgimento do Clube do Choro, o Choro como movimentação instrumental tem sido uma manifestação musical que ocupa os palcos e microfones da Ilha todos os dias, todas as semanas, todos os meses do ano.

O Clube do Choro Recebe caminha para três anos ininterruptos de sucesso

Os encontros semanais do projeto *Clube do Choro Recebe*, ano III, cumpre o papel animador do encontro do Choro, a grande liguagem instrumental brasileira, com a diversidade musical do Maranhão, em busca do novo, de reiventar a tradição. E olha que os resultados, ainda que sem o apoio necessário, já são vistos a olhos nus.

São novos grupos de choro que surgem, intercâmbios com outras praças, o reconhecimento nacional da força coletivamente, em alto e bom som.

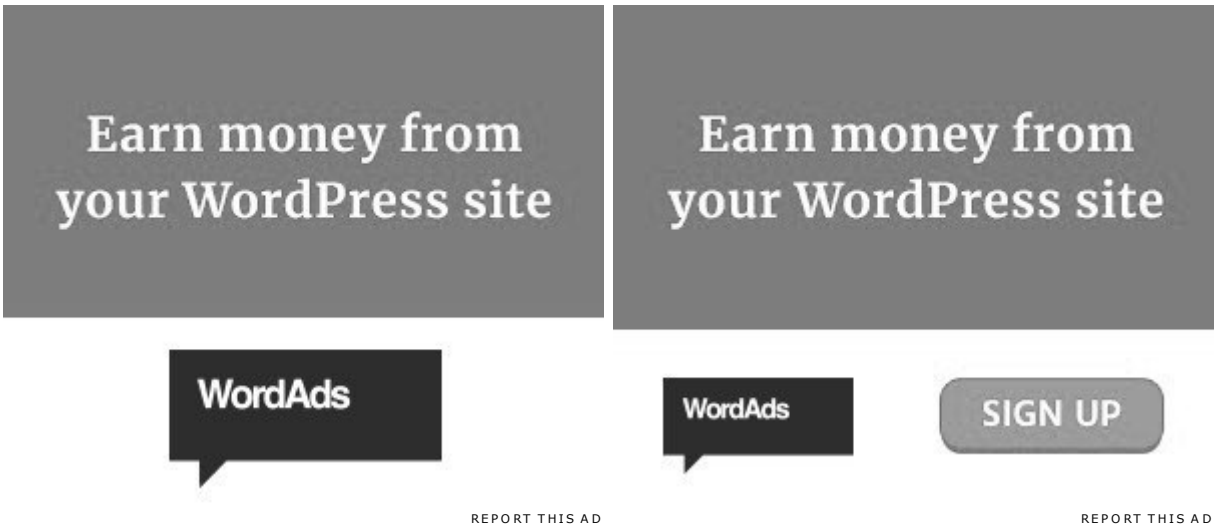
Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Não esqueçamos também que hoje, sexta feira, dia 23 de abril, às 18 horas, na praça Valdelino Céccio, na Praia Grande, será celebrado por todos os chorões da Ilha, em grande Sarau, um *Tributo a Pixinguinha*, a inspiração do Dia Nacional do Choro.

Salve o Dia Nacional do Choro, salve Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha!

Salve Francisco de Assis Carvalho da Silva, Salve Six!

Anúncios



REPORT THIS AD REPORT THIS AD

GOSTOU? MANDA PROS OUTROS!

Twitter Facebook Imprimir E-mail

Curtir

Seja o primeiro a curtir este post.

RELACIONADO

BRASILIENSES NO CLUBE DO CHORO DO MARANHÃO
Com 48 comentários

Lances de agora no Chorinhos e Chorões
Com 2 comentários

Choro Pungado e Cláudio Lima no Clube do Choro
Com 2 comentários

Esse post foi publicado em Uncategorized. Bookmark o link permanente.

Crie um website ou blog gratuito no WordPress.com.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies

Fechar e aceitar

Homem de vícios antigos
ainda compra discos, livros e jornais. Blogue de Zema Ribeiro

Terça é dia de Choro

Foto: ZR (4/7/2017)

Terça à tarde, ou para ser mais charmoso, terça boca da noite. Há tempos eu devia a visita, o projeto já tem algum tempo. O Núcleo de Choro da Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo (Emem) toca às terças-feiras, a partir das 17h, no Buriteco (Rua Portugal, Praia Grande).

A formação, regida e acompanhada pelos olhos brilhantes do professor Nonatinho, de percussão, responde a algumas indagações preocupadas deste boêmio: onde tocam os músicos formados pelas escolas de música locais? Por que não há eventos não noturnos de música? (esta pergunta chegou a ser feita no programa de rádio que apresento com Gisa Franco, o Balaio Cultural, na Rádio Timbira AM, ao vivo, por telefone).

São vários/as alunos/as, revezando-se no palco. Isto é, em uma, são várias formações musicais distintas, todas primando pela qualidade de repertório e execução. Modestamente afirmo: vale a pena!

Adentrei o Buriteco, digamos, por acaso. Já conhecia a casa, de outras ligeiras passagens. Restou-me de um desencontro com um amigo e um (re)encontro com outros, esta (pretensão de) crônica inspirada, sempre, obviamente, por Paulo Mendes Campos e adjacências.

Ricarte Almeida Santos ia dar aula e não se furtou a tirar onda: como é que podia, em plena terça à tarde, encontrar uma mesa formada pelo arremedo de cronista, o cineasta Francisco Colombo, o sociólogo Igor de Sousa e a

engenheira Clariane Natali? Só restava fazer uma foto para comprovar – afora o casal Bruna e Max, que após cumprimentarmo-nos sentou-se numa mesa mais ao fundo.

Volto a pensar em Paulo Mendes Campos e naquela crônica de viagem em que ele, não encontrando bar aberto, teima, sempre há, sempre há, encontrando um, mais de meia noite. Não era o caso, pouco passava de boca da noite, 18h, cedo, programa familiar, vão e levem as crianças.

O repertório, impecável, passeava por Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Raul de Barros, Paulinho da Viola e Zezé Alves, entre outros grandes mestres. Uma armação de bumba meu boi ao lado do palco remetia ao período recém-encerrado, sob fortes chuvas fora de hora – Deus e São Pedro sabem o que fazem.

Não era acaso estarmos ali – Deus e São Pedro sabem o que fazem – e logo adentraram o recinto para somar-se às feras já presentes, e refiro-me ao palco, e não à plateia, o flautista João Neto, depois, e, antes, o violonista João Soeiro, aniversariante do dia, saudado com um merecido parabéns a você.

Pedi mais uma cerveja, sob protesto de meu companheiro de mesa. Aos garçons havia gracejado: eu fazia a reversão. Ele era um crente que eu havia convencido a beber após minha ladainha bebum.

Deixamos o recinto na contramão de onde eu havia estacionado: por solicitação da esposa, eu precisava arcar com as encomendas de uns Sousas. Incluí um para este que vos perturba, embora àquela altura, ainda não percebesse fome.

A sede é de voltar lá terça que vem.

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram Share E-mail Imprimir Post

Curtir

Seja o primeiro a curtir este post.

Relacionado

Chorografia do Maranhão: Robertinho Chinês

Em "entrevista"

Chorografia do Maranhão: Rui Mário

Em "entrevista"

Chorografia do Maranhão: Francisco Solano

Em "entrevista"

Autor: zema ribeiro

homem de vícios antigos, ainda compra livros, discos e jornais

Ver todos posts por zema ribeiro

zema ribeiro / 04/07/2017 / música / buriteco, chorinho, choro, crônica, música, nonatinho, paulo mendes campos, praia grande

Homem de vícios antigos /

Homem de vícios antigos

ainda compra discos, livros e jornais. Blogue de Zema Ribeiro

O tempo do Tira-Teima

Foto: Zema Ribeiro

O Tira-Teima tem um tempo todo particular. Grupamento de choro formado em meados da década de 1970 em São Luís do Maranhão, somente em 2016 gravou o primeiro disco, *Gente do Choro*, cujo show de lançamento aconteceu somente ontem (19), no Teatro Arthur Azevedo.

O septeto que subiu ao palco ontem já difere do que gravou o disco, numa demonstração inequívoca de que o Tira-Teima é uma verdadeira escola, por onde passam grandes instrumentistas, do qual Paulo Trabulsi (cavaquinho solo), único remanescente da formação original, acabou, por isso, firmando-se como uma espécie de líder natural.

Após um texto lido em off pelo jazzófilo Augusto Pellegrini, a poeta Vanda Cunha recitou uma espécie de currículo artístico do Tira-Teima enumerando qualidades e grandezas e pedindo à plateia uma salva de palmas para o grupo – a cortina ainda estava fechada e ela atrapalhou-se para encontrar a fresta e tornar aos bastidores.

A noite foi aberta por *Gente do Choro* (Paulo Trabulsi), choro cantado interpretado por Zé Carlos (pandeiro e voz), cuja letra versa sobre o ofício do chorão, por ruas e bares, entre a música como profissão e diversão.

O Tira-Teima tocou durante cerca de hora e meia, desfilando repertório inteiramente autoral, entre faixas de *Gente do Choro* e inéditas, algo raro de se ver e ouvir em rodas de choro, em que quase sempre se pescam peças mais populares do vasto repertório chorístico brasileiro. Seguiram-se *Companheiro* (Francisco Solano e Paulo Trabulsi) e *Meiguice* (Paulo Trabulsi).

"É uma alegria, uma satisfação muito grande estar aqui, realizando este show de lançamento de nosso cd. A felicidade é maior ainda por sabermos que estamos entre amigos. Todos aqui são amigos e parceiros", afirmou Paulo Trabulsi, agradecendo a presença de todos, com o público presente ao teatro comprovando o que já é sabido: o choro não é música de multidões, tampouco modismo, com fiéis ouvintes dispostos a boas doses de boa música em qualquer tempo, em qualquer templo – como Luiz Jr. se referiu ao Arthur Azevedo, merecidamente.

Em *Imbolada* (Serra de Almeida), um casal entrou dançando, a demonstrar que o choro também é música para tanto. Ainda mais quando em diálogo com o maxixe e puxada à embolada nordestina, com destaque para a flauta do autor.

Serra de Almeida puxou do cofo de inéditas *Os degraus da matriz*, lembrando a escadaria da igreja em que brincou na infância, em sua São Bernardo natal, no interior do Maranhão.

O potiguar Wendell de la Salles, sempre saudado como uma espécie de integrante honorário do Tira-Teima, com seu bandolim, substituiu o cavaquinho de Paulo Trabulsi em *Dom Chiquin* (Serra de Almeida), formação

mantida para *Anjo meu* (Wendell de la Salles), que ele compôs em homenagem à sua filha, e *Aguenta seu Florêncio* (Wendell de la Salles), homenagem ao avô, que um dia vacilou com a porta do guarda-roupa aberta e o menino Wendell descobriu um cavaquinho e consequentemente a música. Para sempre!

O grupo voltou a ter a formação do início do show – na foto, em sentido horário, Zé Carlos (pandeiro e voz), Henrique Brasil (percussão), Sadi Ericeira (cavaquinho centro), Serra de Almeida (flauta), Paulo Trabulsi (cavaquinho solo), Francisco Solano (violão sete cordas) e Luiz Jr. (violão sete cordas) – para executar *Choro nobre* (Serra de Almeida) e *Expressivo* (Paulo Trabulsi). Na sequência, músicos e plateia assistiram ao belo duo de sete cordas dialogando em *Teimosinho* (Luiz Jr.), momento em que o flautista aproveitou para dar uma conferida no whatsapp.

Luiz Jr. anunciou o próximo convidado: "meu professor", disse, referindo-se ao violonista João Pedro Borges. "Vou aproveitar para fazer logo a propaganda: nós estamos trabalhando no Festival Internacional de Violão, que trará grandes instrumentistas à São Luís e terá direção do grande Turíbio Santos", anunciou sem dar maiores detalhes.

Na sequência, todos os músicos deixaram o palco, exceto Serra. Flauta e seis cordas dialogaram em *Simples como Serra* (João Pedro Borges), faixa que fecha *Gente do Choro*. "É um enorme prazer estar entre amigos, com este grupo que vi nascer. Faço minhas as palavras de Tom Jobim: eu só faço música por encomenda. Mas antes que se pense em algo mercantilista, algumas encomendas vêm do coração e meu coração me encomendou essa homenagem a este grande amigo", declarou o convidado especial.

Com a volta do grupo ao palco, Carlinhos da Cuíca cantou *Pra ser feliz*, música que o cearense Léo Capiba (1947-2014), outro ex-integrante do Tira-Teima, compôs em homenagem à sua esposa Sandra, registrada com a voz do autor em *Gente do Choro*. Depois Zeca do Cavaco emprestou a voz à futebolística *Zona do agrião* (Léo Capiba) e a *Apelo*, registrada no disco como de autor desconhecido, mas ontem corretamente creditada a Nhozinho Santos, pianista da Rádio Timbira, homônimo ao industrial que "inventou" o futebol por aqui e acabou dando nome ao estádio municipal.

Ricarte Almeida Santos, "embaixador do Choro no Maranhão", comenda conferida pelo Instrumental Pixinguinha, leu um texto em que passeou pela trajetória e importância do grupo, destacando os talentos individuais de seus integrantes atuais e destacando nomes de outrora, como Adelino Valente, Antonio Vieira, Arlindo Carvalho, Cesar Teixeira, Chico Saldanha, Fernando Cafeteira, Sérgio Habibe e, entre outros, Ubiratan Sousa, autor do choro que dá nome ao grupo, infelizmente não registrado em *Gente do Choro* nem lembrada no repertório de ontem.

Por vezes o som tentou atrapalhar, mas a noite seria memorável acontecesse o que acontecesse.

No bis o grupo, com o reforço de Wendell de la Salles, acompanhou em *Gente do Choro* o coro de vozes de Anna Claudia, Augusto Pellegrini, Carlinhos Cuíca, Fátima Passarinho, Gabriela Flor, Quirino, Zeca do Cavaco e até a jornalista Edivânia Kátia (assessora e produtora do grupo e do show de ontem).

Disco lançado, missão cumprida. Votos de vida ainda mais longa ao Tira-Teima, que ontem, mais uma vez, botou essa gente do choro para sorrir de alegria e êxtase.

espalhaê!:

Tweet WhatsApp Telegram Share E-mail Imprimir Post

Curtir

Seja o primeiro a curtir este post.

Relacionado

Chorografia do Maranhão: Paulo Trabulsi

Em "entrevista"

Chorografia do Maranhão: Zeca do Cavaco

Em "entrevista"

Chorografia do Maranhão: Francisco Solano

Em "entrevista"

Autor: zema ribeiro

homem de vícios antigos, ainda compra livros, discos e jornais

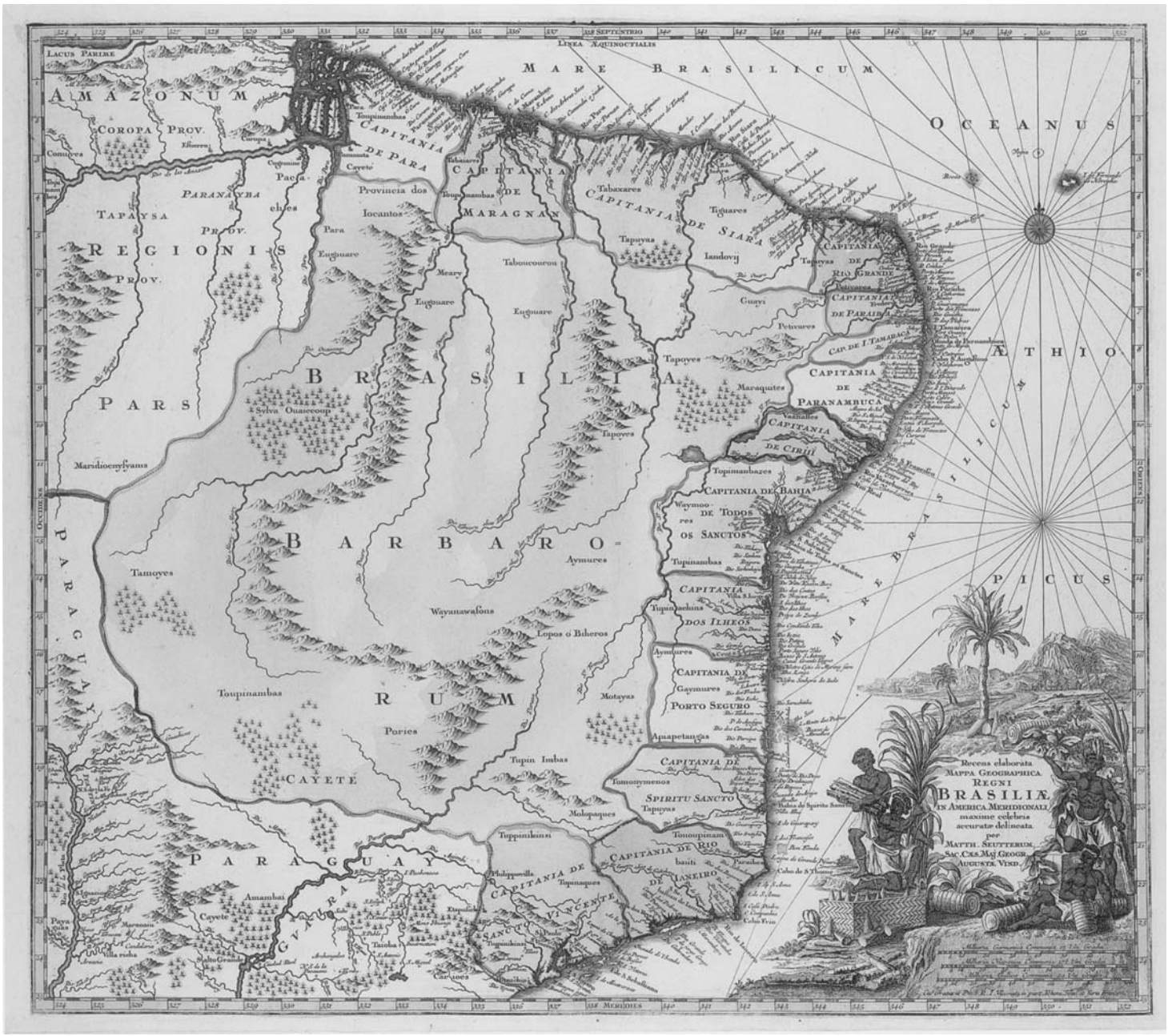
Ver todos posts por zema ribeiro

zema ribeiro / 20/06/2018 / música / disco, francisco solano, gente do choro, henrique brasil, luiz jr., música, paulo trabulsi, regional tira-teima, sadi ericeira, serra de almeida, show, teatro arthur azevedo, zé carlos

Homem de vícios antigos /

Evolução da divisão político-administrativa

Capitanias hereditárias



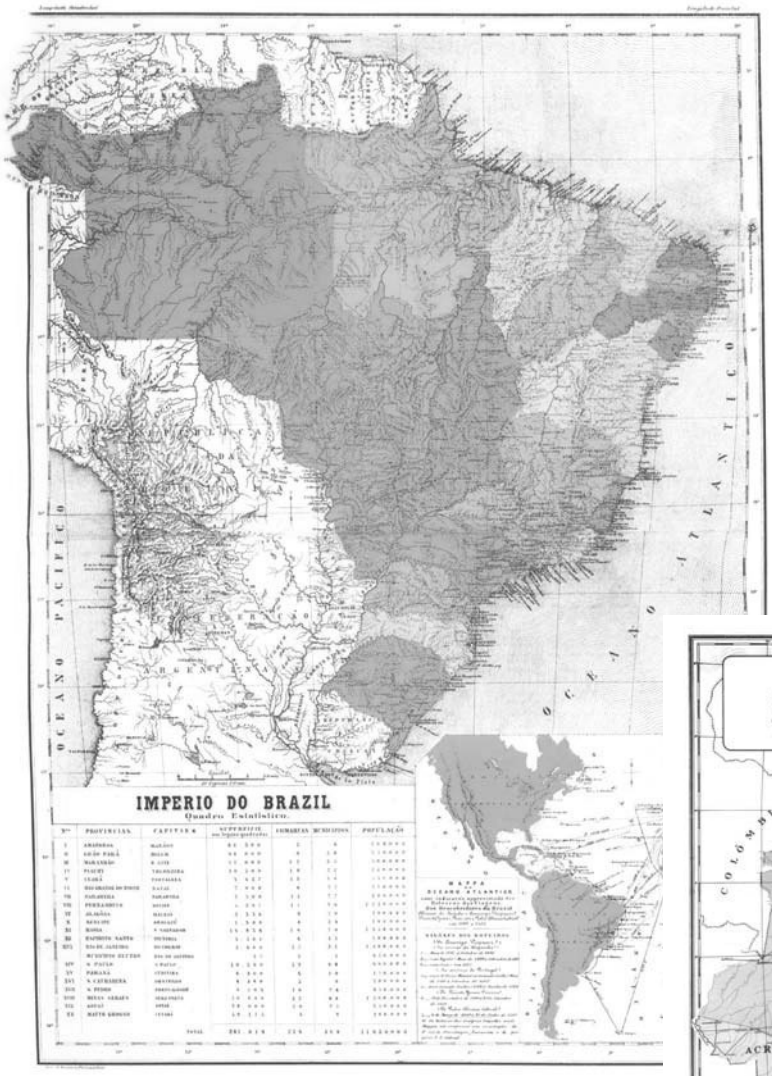
Recens elaborata mappa geographica regni Brasiliae in America Meridionali
George Matthäus Seutter, 1740.

Fonte: Seutter, M. Recens elaborata mappa geographica regni Brasiliae in America Meridionali. In: Instituto Cultural Banco Santos. O tesouro dos mapas: a cartografia na formação do Brasil: exposição da coleção cartográfica do Instituto Cultural Banco Santos. São Paulo, 2002.

Evolução da divisão político-administrativa

IBGE
Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

Império



República

Fonte: Mendes, C. (Org.). Atlas do Imperio do Brazil: comprehendendo as respectivas divisões administrativas, ecclesiasticas, eleitoraes e judiciarias. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes - UCAM, 2000. Fac-símile de: Rio de Janeiro: Lithographia do Instituto Philomathico, 1868.

Unidades político-administrativas

País

Criação do Terr. Fed. de Fernando de Noronha.
- Dec. Lei de 09/02/1942.

Criação dos Terr. Fed. do Amapá, Rio Branco, Guaporé, Ponta Porã e Iguaçu.
- Dec. Lei de 13/09/1943.

Extinção dos Terr. Fed. de Ponta Porã e Iguaçu.
- Constituição de 1946.

Mudança de denominação de Terr. Fed. do Guaporé para Terr. Fed. de Rondônia.
- Lei de 17/02/1956.

Inauguração da Capital Federal de Brasília.
- Lei de 21/04/1960.

Criação do Estado da Guanabara.
- Lei de 21/04/1960.

Elevação do Terr. Fed. do Acre à categoria de Estado.
- Lei de 15/06/1962.

Mudança de denominação do Terr. Fed. do Rio Branco para Terr. Fed. de Roraima.
- Lei de 13/12/1962.

Fusão dos Estados da Guanabara e Rio de Janeiro com a transferência da capital de Niterói para o Rio de Janeiro.
- Lei de 01/07/1974.

Criação do Estado do Mato Grosso do Sul.
- Lei de 11/10/1977.

Elevação do Terr. Fed. de Rondônia à categoria de Estado.
- Lei complementar nº. 41, de 22/12/81

Criação do Estado do Tocantins.
Elevação dos Territórios Federais de Roraima e Amapá à categoria de Estado.
Extinção do Território Federal de Fernando de Noronha com anexação ao Estado de Pernambuco, como Distrito Estadual.
- Constituição de 1988.

Município

Estado

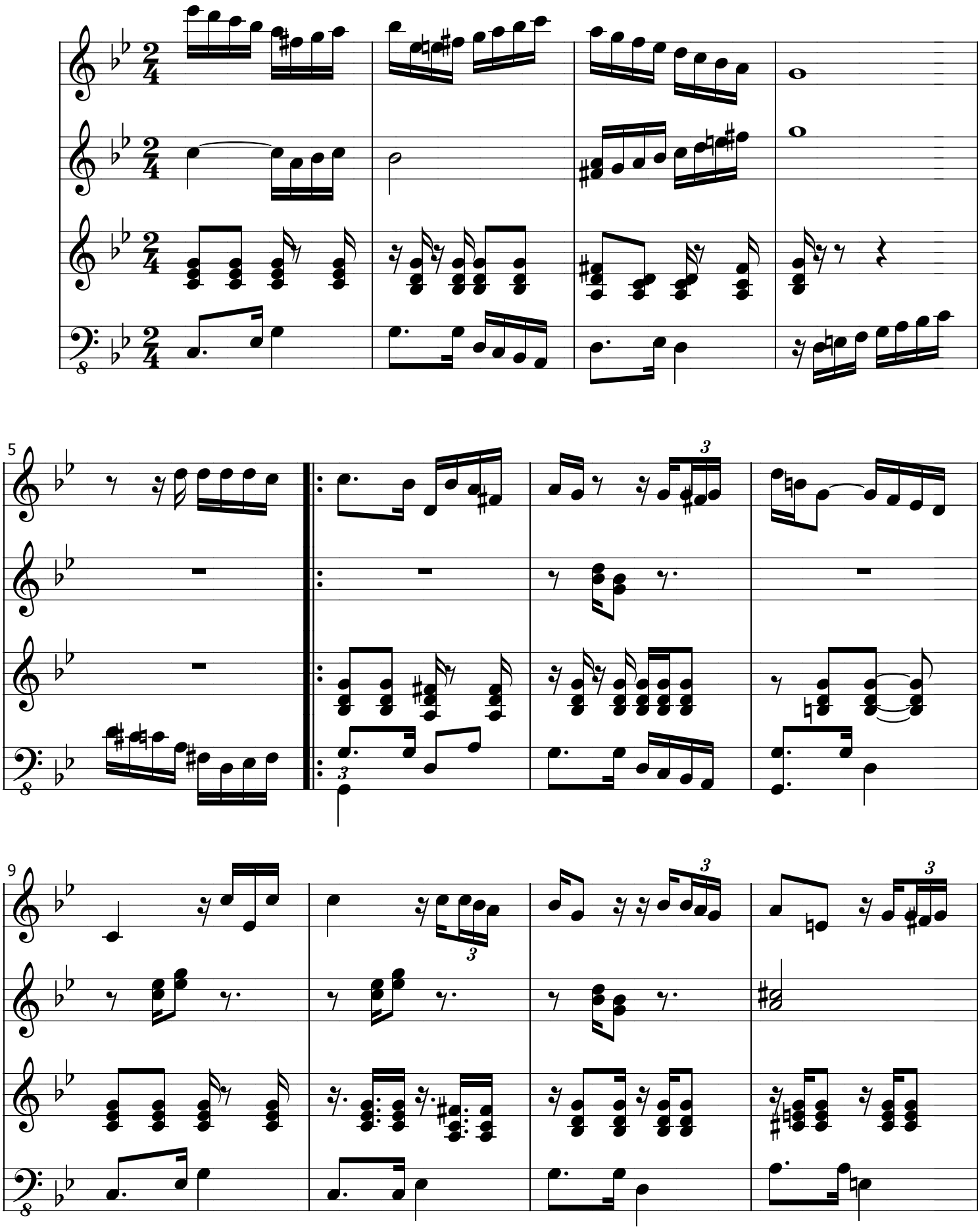
Área das Grandes Regiões

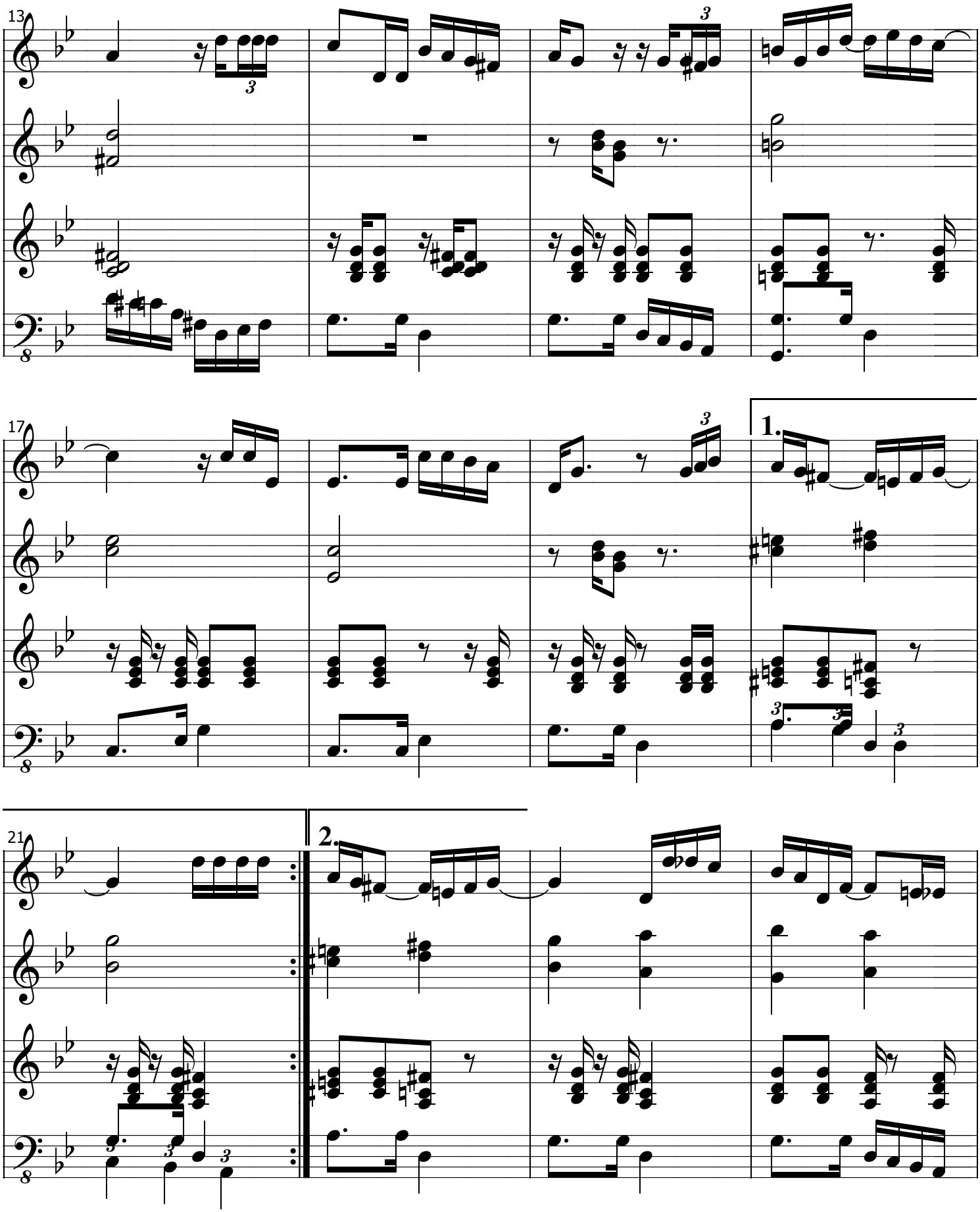
Grandes Regiões	Absoluta (km²)	Relativa ao Brasil (%)
Norte	3 853 840,88	45,26
Nordeste	1 554 291,10	18,25
Sudeste	924 608,85	10,86
Sul	576 783,78	6,77
Centro-Oeste	1 606 234,47	18,86

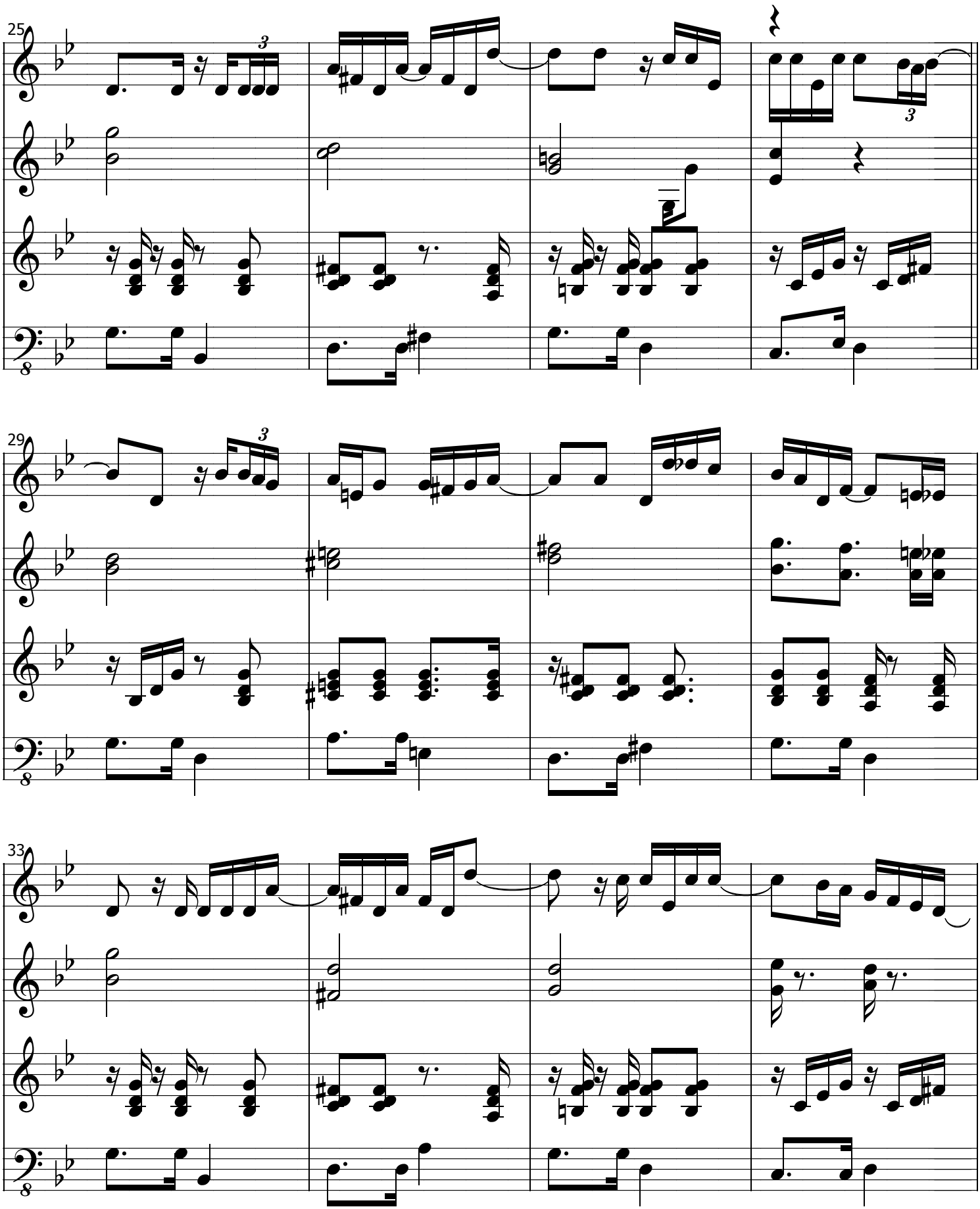
Fonte: Área territorial: Brasil, Grandes Regiões, Unidades da Federação e municípios 2017. Rio de Janeiro: IBGE, 2018. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/geociencias-novoportal/organizacao-do-territorio/estrutura-territorial/15761-areas-dos-municipios.html?=&t=acesso-ao-produto>. Acesso em: out. 2018.

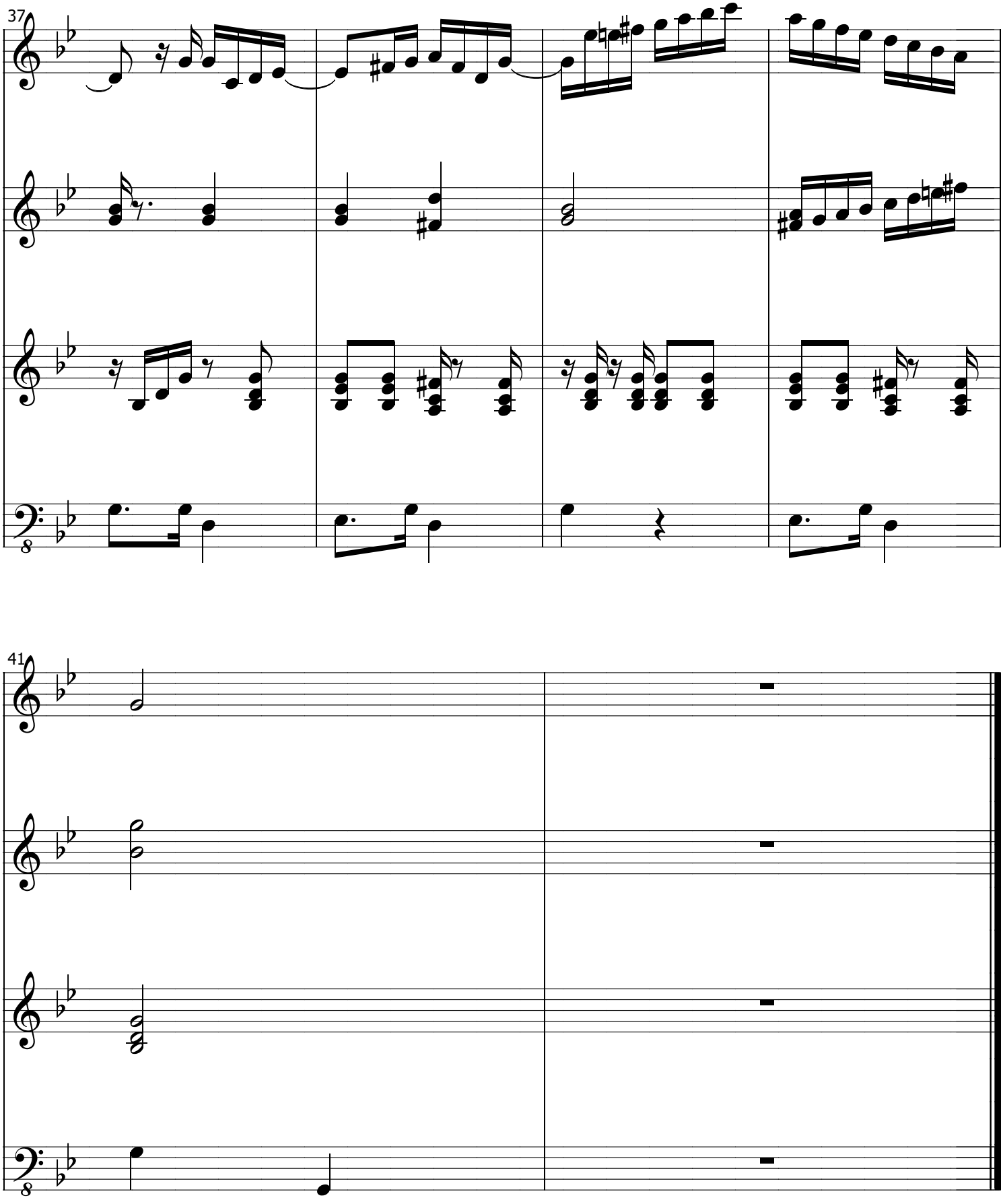
Cajueiro Velho

Joao Carlos Dias Nazareth
P. Ninaus




13
17
1.
21
2.


25
3
3
29
3
33


37
41

POVO DE ARUANDA (MUDAMOS P/: www.povodearuanda.com.br)

MUDAMOS P/: www.povodearuanda.com.br

MINI DICIONÁRIO TUPI-GUARANI

Aaru: espécie de bolo preparado com um tatu moqueado, triturado em pilão e misturado com farinha de mandioca.
Abá: Veja auá
Ababá: tribo tupi-guarani que habitava as cabeceiras do rio Corumbiara(MT).
Abaçaí: a pessoa que espreita, persegue, gênio perseguidor de índios espírito maligno que perseguia os índios, enlouquecendo os.
Abacataia: peixe de água salgada, parecido com o peixe-galo.
Abacatina: Veja Abacataia.
Abacatuaia: Veja Abacataia.
Abacaxi: fruto cheiroso.
Abacutaia: Veja Abacataia.
Abaetê: pessoa boa, pessoa de palavra, pessoa honrada.
Abaeté: Veja Abaetê.
Abaetetuba: lugar cheio de gente boa.
Abaíba: noivo, Namorado.
Abaité: gente ruim, gente repulsiva, gente estranha.
Abanã: (gente de) cabelo forte ou cabelo duro.
Abanheém: Veja Avanheenga.
Abanheenga: Veja Avanheenga.
Abaquar: senhor (chefe)do vôo.
Abaré: Veja Avaré.
Abarebêbê: de homem distinto que voa, o padre voador.
Abaruna: Veja Avaré.
Abatí: milho, plantação de milho.
Abatiy: vinho de milho.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Mbé – açaba – a saida do caminho , o porto ; peca significa pato e U significa, água, rio. Donde temos:
Aboçá-peca-u ou Mbê-açaba-peca-u que se transformou no Massiambú. Dos nossos dias e que interpretamos caminho do rio
pato.
Abói: minhoca.
Abunã: Comida com ovos de tartaruga da Amazonia.
Abuna: Veja Avaré.
Açã: Gritar.
Acag: Veja Acanga.
Açaí: fruta que chora, fruta de onde sai líquido.
Acamim: uma das espécies de pássaros; uma das espécies de vegetais.
Acanga: Cabeça.
Acangatara: Cocar, enfeite de cabeça, espécie de coroa de penas de cores vistosas, usada nas festas das tribos.
Acará: Denominação da garça branca.
Acará: garça, ave branca.
Açarai: de rio do acará ou cará.
Acarai: Veja Acaraú.
Acarapeba: Veja Carapeba.
Acarapéua: Veja Carapeba.
Acarapeva: Veja Carapeba.
Acaraú: rio das garças.
Acauã: Lingua Tupi. Ave que mata as cobras e sustenta com elas seus fiihos.
Acemira: o que faz doer, o que é doloroso (moacir).
Acir: Veja Acemira.
Acre: Vem de Áquiri, touca de penas usada pelos ìndios munducurus.
Açu: grande, considerável, comprido, longo.
Acutia: nome de uma taba indígena que existia onde é hoje a capital de Santa Catarina no lado continental. Vem do nome dad
pelos guaranis ao animal roedor, conhecido vulgarmente por Cutia.
Adjuloná: Assobios de folhas de buriti, entre os índios Carajás.
Aêté: Veja Anête.
Aguaniranga: bracelete com penas.
Aguapé: redondo e chato, a vitória-régia, plantas que flutuam em águas calmas.
Aguará: Veja Guará (2).
Aguarachaim: de o devorador ágil.
Aguaraçu: Veja Guara (2).
Aiaiá: Veja Ajaja.
Aíba: Mau, ruim.
Aimara: Arvore, araçá-do-brejo.
Aimará: túnica de algodão e plumas, usada principalmente pelos guaranis.
Aimiri: Veja Aimirim.
Aimirim: formiguinha.
Aipim: de raiz enxuta, mandioca mansa.
Airequecê: Veja Iaé.
Airumã: estrela-d'alva.
Airy: uma variedade de palmeira.
Aisó: formosa.
Aîtataka: bater o queixo de frio.
Aîuba: maduro (fruto amarelo).
Aîubyka: enforcar.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Ajeru: Veja Ajuru.

Ajuá: fruta com espinho.
Ajubá: amarelo.
Ajucá – Festa de Jurema, entre os indigenas.
Ajurapéa: vem de Ajur-û pescoço escuro – nome de uma casta de papagaios e pê-caminho. Logo caminhos dos papagaios.
Ajuru: árvore de madeira dura, com frutos de polpa comestível.
Akag: Veja Acanga.
Akãí: gravetos.
Akaîu: caju, ano (os índios contavam anos, tomando como base o aparecimento do cajú).
Akaîui: vinho de cajú.
Akaîuti: castanha de cajú.
Akangatu: memória, lucidez, inteligência.
Akitãi: baixo, baixa estatura.
Aleto: Veja Abacataia.
Amana: Veja Amanda.
Amanaci: Veja Amanacy.
Amanacy: a mãe da chuva.
Amanaiara: a senhora da chuva ou o senhor da chuva.
Amanajé: mensageiro.
Amanara: dia chuvoso.
Amanda: chuva.
Amandy: dia de chuva.
Amao: Personagem divina que ensinou aos indígenas Camanaos, do Rio Negro, Amazonas, o processo de fazer beiju, tapioca e farinha de mandioca.
Amapá: ama'pá – árvore da família das apocináceas (Parahancornia amapa),de madeira útil, e cuja casca, amarga, exsuda láte medicinal , de aplicação no tratamento da asma , bronquite e afecções pulmonares , tendo seu uso externo poder resolutivo e c catrizante de golpes e feridas.
Amary: uma espécie de árvore.
Amatirí: Veja Amãtiti.
Amãtiti: raio, corisco.
Amazonas: Nome de mulheres guerreiras que teriam sido vistas pelo espanhol Orellana ao desbravar o rio. Porém, para algun historiadores , vem de amassuru , idioma Tupi, Águas retumbantes.
Amberé: lagartixa.
Ambûá: centopéia.
Amendoim: de fruto enterrado.
Amerê: fumaça.
Ami: aranha que não tece teia, espremer.
Amó rupi: ao contrário, às avessas.
Ámo: Algum.
Amongûy: emplumar o corpo de.
Amopira: precipicio.
Amosobaindaba: o outro lado do rio, a outra margem.
Amuara: Algum dia.
Amundaba: aldeia vizinha, arrebalde.
Amyipagûana: antepassado.
Amyniîu: algodão.
Amyri: finado, defunto (forma afetiva).
Anaantanha: Imagem do diabo. Tanha, figura e Anaan, diabo.
Anacê: parente.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Anani: uma das espécies de árvores.

Anãmiri: anão, duende.
Ananã: Vejae abacaxi.
Ananas: o Veja abacaxi.
Anauê: salve, olá.
Andirá: morcego.
Andira: o senhor dos agouros tristes.
Anduba: (Verbo) Perceber. Sentir.
Anequim: de espécie de tubarão.
Anête: Elevado, elevadíssimo.
Angá: afeição, ternura.
Anga: Alma.
Angá: expressão de surprêsa agradável, oh que bom!.
Anga: sombra, abrigo, alma.
Angaba: assombração.
Angaba: exprime compaixão (coitado!).
Angatu: alma boa, bem estar, felicidade.
Angoera: Fantasma, visão, imagem, Tupi-Guarani.
Angu: de papa de farinha.
Angûera: espírito, alma penada.
Angûeraso: espantar, atemorizar, aquilo que apavora.
Anha: dente.
Anhãi: na ponta, no cabo.
Anhana: expelido, empurrado.
Anhangüera: diabo velho.
Anhapoã: presas, dente canino.
Anhato-mirim: Ilhote onde se levanta o forte de Santa Cruz , vemos também escrito Inhato Prazeres Maranhão , dá para este vocábulo a significado de cão, mas como não encontrei nenhum vocabulo em tupy-guarani em que possa me basear para afirmar isso. prefiro a tradição popular que diz que a palvra Anhatomirim nao seja
escrita como cão pequeno. Mas seja escrita como aanhan ou anaann to mirim Diabo ilha pequena (pequena ilha do diabo).
Anhima: de a ave preta.
Anhó: só, somente.
Anhubana: abraçar.
Anhuri: colo, estreito no meio.
Aninga: arrepio, arrepiar-se.
Anomatí: além, distante.
Anonga: agourar, prognosticar.
Antã: forte, ágil, esperto.
Anu: de o aparentado.
Aondê: coruja.
Apamonama: misturar, remexer.
Apatuiá: secar.
Apé: caminho, trilha.
Apearõ: entocaiar, esperar escondido.
Apeasaba: pontilhão, passarela.
Apecatu: o bom caminho.
Apecu: Veja ape'kü.
Apecum: Veja Ape'ku.
Apeîara: guia (conhecedor dos caminhos).

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Apepu: som de coisa oca.

Apepûera: casca de concha.
Apererá: raso, igual, tosado.
Apeterei: de Rio do meio.
Apiçá: Atenção.
Apichai: crespo, enrugado.
Apicu: Veja Ape'kü.
Apicum: Mesmo qeu Ape'ku.
Apoena: aquele que enxerga longe.
Apuama: que não para em casa, veloz, que tem correnteza.
Apuava: de o saltador.
Apué: longe, distante.
Apyrytá: armação de cumeeira.
Apytama: feixe, molho, ramalhete.
Aquíri: Perna.
Arabé: barata, besouro.
Araçá: de fruto de época, tempo.
Aracambé: cachorro-do-mato, o cachorro vinagre.
Aracangüira: Veja Abacataia.
Araça-pitanga: de Araçá vermelho:
Araçary: Veja Arassary.
Araçatuba: de muito araçá, araçasal.
Aracê: aurora, o nascer do dia, o canto dos pássaros (pela manhã).
Aracema: bando de papagaios (periquitos, jandaias, araras), bando de aves.
Araçóia: Saia de plumas de ema que os Indios usavam ao redor da cintura em certas cerimônias.
Aracu: Na astronomia indigena do Amazonas, e o grupo de estrelas que forma a empunhadura da espada do Orion na constela
ção do mesmo nome.
Aracuam: de o papagaio esguio.
Aracy: a mãe do dia, a fonte do dia, a origem dos pássaros.
Araguari: de rio do esconderijo dos papagaios.
Aram: sol.
Arani: tempo furioso.
Arapari: o Cruzeiro do Sul, para as tribos indigenas do Rio Solimoes.
Araponga: de o papagaio que soa estridente.
Arapuã: abelha redonda.
Arapuca: de colher aves ,armadilha para aves, construindo numa pirâmide de gravetos de pauzinhos ou lasca de bambu.
Araquan: Veja aracuam.
Araquari: este nome vem assim grafado em antigos mapas: Lecori,
Ancori, Lencori, Araracari, Aracori, Araquari, penso que a grafia mais exata é a ultima. Temos então; . Ara- papagaio, quara –
buraco.esconderijo e Y, água rio; logo rio do esconderijo dos papagaios.
Arara: de aumentativo de ará papagaio, papagaio grande.
Ararama: Veja Araruama.
Araranguá: este nome aparece pela primeira vez no mapa de Clemente Jough (1640) grafado , Aremangar e depois, em outro
Arararigа , Aranga , Areronger , Auronga , Araranga, Jerongoa, etc. Vem, pois, de Arara especie de papagaio e gua ou goá , val
baixada , bacia; logo vale dos papagaios.
Ararapari: È a enxó indigena.
Araraquara: de buraco esconderijo, ninho, logo – esconderijo dos papagaios.
Araraúna: arara preta.
Ararê: amigo dos papagaios.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Arasy: estrela d'alva, madrugada.

Arataca: de armadilha de papagaio.
Aratama: Veja araruama.
Araticum: de vaso da bago de fruto (Veja urucum).
Aratingaúba: de arvore do papagaio branco.
Aratinguá: de papagaio de bico redondo.
Araúna: ave preta.
Araxá: lugar alto onde primeiro se avista o sol.
Aré: o Noé dos indigenas Tupi-Guarani.
Arebá: demora.
Arebo: cada dia.
Areté: dia festivo.
Ári: Em cima.
Arioca: de casa, ninho de sapo.
Ariranha: de manchada de vermelho.
Aririu: Veja Iririu.
Ariu: Veja Iririu.
Aroeira: de arvore velha.
Aroui: de rio do sapo.
Aru-Apucuitá: Remo de aru, assim chamavam os indigenas do Rio Negro.
Aruça: de caranguejo.
Aruru: Tristonho.
Asema: grito, gritar, gritador.
Assurini: tribo pertencente a família lingüística tupy-guarani, localizadas em Trocará, no rio Tocantins, logo abaixo de Tucuruí/PA.
Atã: Veja Antã.
Ataendy:chama.
Ataendyuru: castiçal, lamparina.
Atagûasu: fogueira.
Ataîru: companheiro de viagem.
Atauúba: flecha incendiária, foguete.
Ati: gaivota pequena.
Atiaîa: raio de luz, que reflete luminosidade.
Atiati: gaivota grande.
Aturasá: Branco que casava com índia.
Auá: homem, mulher, gente, índio.
Auaiú-aiapé: Bate-Pé.
Auati: gente loura, milho, que tem cabelos louros (como o milho).
Auçá: de Caranguejo.
Aupaba: Terra de origem.
Avá: Veja auá.
Avanheenga: língua de gente, a língua que as pessoas falam.
Avaré: amigo, missionário, catequista, senhor de preto, padre.
Avati: Veja Auati.
Awa: redondo.
Awañene: Veja avanheenga.
Awapé: Veja Aguapé.
Awa'ré: Veja Abaré.
Awaré: Veja avaré.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Ayuru: Veja Ajuru

Bá: Pleno, cheio.
Babacutaia: Vida Aracanguira.
Babaka: virar, voltar-se, revirar; retorcido, a vulva.
Babaquara: tolo, aquele que não sabe de nada, Também Morador do refugio.
Babitonga: este nome vem escrito, Bapitanga pela primeira vez no mapa de Pere Coronelli em 1648. Nos seguintes: Bepitanga Pepitanga, Babytonga, etc. Teceram sobre ele historias e lendas mas na minha opinião este nome provém da ilhota Itapitanga De ita pedra e pitanga vermelho; temos então. pedra vermelha.
Babui: de palavra híbrida De bambu e Y rio do bambu.
Bacopari: de deposito d'água.
Bacucu: de espécie de marisco.
Bacuri: de rio da coisa quente ou, talvez, de pau fino.
Baguaçu: de fruto grande.
Bagual: de o que é mortal.
Baiacu: de o bicho quente.
Baíra: Entidade civilizadora dos indigenas parintintins ou cauaiuas, do Rio Madeira, no Amazonas, de raça Tupi. Ensinou a p ca com sangab (visco).
Bambae: o que é torcido.
Banga: torto, virado.
Bapo: chocalho usado em solenidade.
Baquara: sabedor de coisas, esperto, sabido, vivo.
Barauna: de madeira preta.
Batarra: grande, forte.
Batinga: de madeira branca.
Batoque: Pedra de beiço, ou cilindro de pau, pedra resina, que os indígenas colocavam no lábio inferior.
Batovi: de Rio da cana verde.
Batui: Veja Batovi.
Bau: de oco, vazio.
Becuiva: de arvore de fruto quente.
Beijú: de bolo de mandioca torrada, o enroscado.
Beîu: pão, bolo.
Beraba: brilhar, resplandecer; brilhante; resplandecente.
Berimbau: de Morro furado.
Biaça: lê-se este nome pela primeira ver em Hans Staden; no mapa de Clemente de Jonghe (1640) designa o porto da Lagum Nos seguintes lemos: Ibuasup , Biassa Ibiaçá e Birasuera vem de Mbê ou pê caminho, trilho, Açaba ou Aça atravessar, cruzar. passo, o porto.
Biboca: de lugar, casa acanhada, casa de barro, moradia humilde.
Bigua: de ave aquática.
Biguaçu: de Bigua grande, também pode ser uma arvore.
Biquara: Veja Baquara.
Biraquera: de dormida do peixe.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Boipatiba: deve e ser o atual Mampituba que nos mapas antigos vemos assim escrito Iboipitinni , Ibepetuba , Iboipitinhi Iboypetinhi vem de Mboi cobra, peti casca, escama, tin ou tinga branco e y agua, rio. Logo: rio da cobra de escama branca.
Boitata: e cobra de fogo.(Mboi-tata).
Bora: Particípio; indica contrariedade.
Boré: Flauta de osso.
Botiá: de variedade de coco muito comum no litoral Catarinense.
Botiátuba: de lugar de muito coco Botiá.
Botuca: Veja mutuca.
Bracatinga: de arvore de folha branca.
Brejauva: de Arvore cujo o fruto abre.
Bruaca: de saco de couro, cesto de erva.(mulher velha ?).
Bucaraim: de rio da cobra escamosa.
Bucica: de cão pequeno.
Bucui: de rio da areia fina.
Bugre: denominaçao dada pelo povo aos selvicolas. Julga o Ilustrado P. Teschaner que este vocábulo provem da antiga palavra francesa Bougre que significava sodomita.
Buiagu: de terra quente.
Bupeba: de terra plana, planície.

Caá: mato, folha.
Caapii: Veja Capim
Caapora: Veja Caipora
Caapuã: Veja Caipora
Caba: marimbondo, vespa
Cabanheém: Veja Avanheenga
Cabiru: de rio da coruja.
Caboclo: de tirado do mato, sertanejo.
Caboclo: procedente do branco, mestiço de branco com índio, cariboca, carijó, antiga denominação do indígena, caburé , tapu atualmente, designação genérica dos moradores das margens dos rios da Amazônia.
Cabore: Ave noturna, de pio ululado, tida como agourenta pelos indigenas Cariris.
Cabreuva: de fruto da coruja.
Cabriuna: de ma-to de casca preta.
Cabrué: de a coruja
Caburé: Veja caboclo
Cachumba: de Inflamação das glândulas salivais.
Caci: Dor.
Cacira: vespa de ferroada dolorosa
Çaçuena: Sacuena
Caçula: de o filho mais novo.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Cafuné: de estalido que se da com as unhas na cabeça de alguém que se cata.
Cafuzo: Veja Caboclo
Caiacanga: de cabeça de bugio (espécie de macaco).
Caiacanga-açu: de cabeça de bugio grande.
Caiacanga-mirim: de cabeça de bugio pequena.
Caiana: de variedade de cana de açúcar.
Caiçara: Cerca feita pelos indigenas em torno da taba (vila indigena).
Caingangue: grupo indígena da região Sul do Brasil, já integrado na sociedade nacional, cuja língua era outrora considerada co
mo jê , e que hoje representa uma família própria, coroado, camé, xoclengues.
Caipira: de o vergonhoso, roceiro, aldeão.
Caipora: aquele ou aquilo que (vive ou mora) no mato.
Çaira: de olhos pequenos.
Caité: Veja caeté.
Caitétu: de dente aguçado.
Cajuru: de entrada do mato.
Calundú: de mau humor, cabeça esquentada.
Calunga: de boneca, negro, cabeça preta.
Camb: leite, líquido do seio, peito, teta, mamica.
Cambacica: de peito liso.
Cambajura: de matagal rijo.
Cambirela: De cambir-reya – muitos seios ou dorsos empolados, em alusão talvez ao grande numero de picos da serra do mar
Cambirera: Veja Cambirela
Camboatá: de mato que serpenteia.
Camboi: de rio das vespas.
Camboim: de folha, mato.
Camborim: de rio do robalo.
Camboriu: de rio onde corre o leite.
Cambucá: de vem de folha mato e que estoura.
Cambui: de o Veja camboim.
Cambuquira: Broto de abobora.
Camburé: de coruja.
Camé: subtribo do grupo caingangue.
Camuá: palmeira de caule flexível, cheia de espinhosos.
Camu-camu: fruta pouco conhecida que possui grande quantidade de vitamina C.
Canema: de folha fedida.
Cangica: de grão mole ou cosido.
Cangicassu: de grão grande cosido.
Cangua: de cabeça redonda.
Canguari: de rio do extremo.
Cangueiro: de cabeça velha, caveira.
Canhanha: de roncador. Salema.
Canhenha: de mato que rumoreja (resmunga).
Caninana: de seco e riscado.
Canitar: Cocar.
Canjica: de papas de milho branco, dentes, grão mole.
Canoa: embarcação a remo, esculpida no tronco de uma árvore; uma das primeiras palavras indígenas registradas pelos desco
bridores espanhóis; montaria (designação atual usada pelos caboclos da Amazônia); (ubá).
Capanema: de mato ruim, imprestável.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Capinar: de pelar o mato, despir de folhas (carpir).

Capitinga: de folha miúda branca.
Capivara: de o comedor de capim, o Herbívoro.
Capivari: de rio da capivara.
Capoeira: de mato velho, extinto.
Capororoca: de mato barulhento.
Capororora: de variedade de anta.
Cará: de acará (peixe) escamoso. Pode também vir de cará, raiz tubérculo.
Caraá: de a semente do cará.
Caracambé: peixe-galo-do-brasil.
Caracú: de medula óssea. Raça de gado.
Caracuva: de piolho de galinha.
Caramona: de arbusto.
Caranha: de o acará falso.
Carapeba: de o acará chato, tipo de peixe de rio Acará ou simplesmente cará
Carapiá: de o cara pintado.
Carapicú: de acara comprido, peixe também conhecido como Escrivão.
Carapinha: de cabelo crespo de negro.
Carapitanga: de acara vermelho.
Caratinga: de acará branco.
Caraú: de Rio do acará.
Carauna: de folha preta.
Cari: o homem branco, a raça branca.
Cariboca: Veja caboclo.
Carijó: procedente do branco, mestiço, como o galináceo de penas salpicadas de branco e preto, caboclo, antiga denominação tribo indígena guarani , habitante da região situada entre a lagoa dos Patos(RS) e Cananéia (SP), carió, cário, cariboca, curibo caburá, tapuio.
Cariman: de massa de mandioca.
Carió: Veja carijó.
Carioca: de casa de branco, fonte de água.
Cariru: de folha grossa.
Caroba: de folhar amarga.
Caroceira: de raspas de mandioca.
Carrancho: de o que arranha.
Carrapicho: de espinho comprido.
Càruru: Veja Carirú.
Cascavel: Veja Bapo.
Catagua: Veja Catigua.
Catapora: de fogo que irrompe (espécie de varicela).
Catereté: de estalar (dança).
Cateta: de variedade de anchova.
Cati: bem, bastante, muito.
Catiá: Veja Catiguá.
Catiguá: de folha riscada.
Catinga: de mato branco.
Catú: Veja Cati.
Caturrita: de pequeno, anão.
Cauna: Veja Carauna.
Caverá: de folha brilhante, luzidia.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Ceia: Gente.

Cendira: Irmã.
Ceriu: de rio do siri.
Chacharra: de variedade de gaturamo.
Chanchere: Veja Xanxere.
Chapecó: de donde se avista o caminho da roça.
Chimbé: de diz-se do boi cujas aspas encurvadas quase tocam a testa.
Chipa: guloseima feita de polvilho e queijo, também usada no Paraguai.
Chiripá: de espécie de cinto.
Chiú: Choro.
Chopim: de Conhecido também por Vira-bosta.
Cica: de resinoso.
Cipó: de fibra que se apega.
Cipoai: de cipó áspero.
Coandu: de o que corre na roça. Espécie de ouriço.
Coaraci: O sol, no idioma Tupi, ou nheengatu. De coá, este, ara, dia, ci, mãe deste dia, a explicação da origem da luz diurna. Guaraci, uma teogonia indígena, escreve que o sole o criador de todos os viventes, sujeitos a Coraci, com o domínio sobre os se res privativos de sua jurisdição, vivem Anhanga, protegendo a caça do campo, Caapora, a do mato, Guirapuru, os passaros, Uauiara, os peixes. A irmã e esposa do Coaraci a Jaci, a Lua, tendo semeihantemente sua corte, com fungbes identicas as do se irmao.
Coati: de o riscado.
Çoba: a cara. Rosto.
Coema: Já é dia. Manhã. Amanhecer.
Coivara: de limpa de roça (queimada para roçar).
Congonha: de erva que sustenta.
Copaiba: de arvore da formiga.
Copiuba; Veja Copaiba.
Corcoroca: de o que ronca.
Cotegipe: de rio torto ou sinuoso.
Cotia: Veja Acuti.
Cotuba: de muita carne (forte nutrido).
Cricri: de pequeno gavião.
Cuangueri: de rio da careira.
Cubatão: de elevação; terra montanhosa.
Cuera: de velho, antigo, o passado.
Cui:Farinha bem fina.
Cuia: de a farinha, o pó (vaso feito de catuto).
Cuica: Espécie de rato grande com o rabo muito comprido , semelhante ao canguru tambem pode ser um instrumento de percussão feito com um pequeno cilindro em uma de cujas bocas se prende uma pele bem estirada.
Cuité: de vaso verdadeiro.
Cumbata: Veja Camboata.
Cunhã: Linguarudo. Mulher.
Cunhaduva: de a canoa da mulher
Cuore: Já Agora.
Cupe: de atrás, costa.
Cupendipe: Indígenas de asas que os apinajés diziam existir no Alto Tocantins.
Cupim: de cupi a formiga.
Curiboca: Veja caboclo.
Curitibanos: de Pinheiral.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Damacuri: tribo indígena da Amazônia.
Damanivá: tribo indígena de RR, da região do Caracaraí, Serra Grande e serra do Urubu.
Deni: tribo indígena aruaque, que vive pelos igarapés do vale do rio cunhuã, entre as desembocaduras dos rios Xiruã e Pauini, no AM.

Eçá: Olho. Os olhos. Ver. Espiar.
Eçabara: o campeador.
Eçaí: olho pequeno.
Eçaraia: o esquecimento.
Echar: de ver, avistar.
Ecó: Ser.
Emba: de oco vazio.
Embaré: de oco, diferente.
Embau: de rio oco, vazio.
Embauba: de arvore oca.
Embira: de casca de arvore.
Embiraça: de casca grossa.
Embituba Veja Imbituba.
Emburuiana: de o umbu falso.
Encoivarar: de fazer queimada.
Enduapes: Mantos de penas.
Era: Veja Cuera.
Erê: de campo.
Esgarabataba: A zarabatana, um tubo geralmente feito de taquara, com o qual assopravam setas envenenadas.
Espiar: de ver, olhar.
Espôcar: de saltar, arrebentar.
Essomerie: de chefe pequeno.
Etá: Verdadeiro.
Etê: bom, honrado, sincero.
Eté: Veja Etê.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

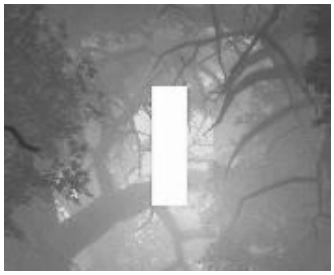
Galibi: tribo indígena da margem esquerda do alto rio Uaçá (AP).
Gambá: peito oco
Garapa: Caldo de cana.
Garapéba: Veja carapéba.
Garatéa: nome de um busca-vidas.
Garopaba: Este nome vem grafado – Cahopapaba na carta de Turim, 1523 e pela primeira vez. Nas seguintes Assim : Upaua, Upaba, Guarupeba, etc. Vem de Igara canoa e upaba lagoa; lagoa da canoa.
Gaturamo: de bom pressagio.
Gaúcho: de cavaleiro.
Gê: Veja Jê.
Genipapo: de que serve para pintar.
Gereva: de chato ou mancha-da.
Geribá: nome de um coqueiro.
Gericua: Tartaruga
Geriva: de o que tem fruto em cacho.
Gerivatuba: de o que tem fruto de cacho, Palmeira.
Gi: de o machado.
Giguaçu: de machado grande.
Girao: de armação de paus.
Gitirana-boia: de cigarra cobra.
Goia: de gente semelhante.
Goiaba: de sementes juntas.
Goiás: Do Tupi gwaya, nome dos índios guaiás, gente semelhante, igual.
Goio-coió: que vem de água do rio.
Goio-en: de que vem de rio fundo.
Goitacá: nômade, errante, aquele que não se fixa em nenhum lugar.
Goivira: de peixe igual.
Gracharim: Veja Aguarachaim.
Grandiuva: de arvore de talo farpado.
Grão-Pará: palavra Híbrida. Pará vem o coletor dás águas, mar.
Grapicica: de madeira de casca lisa.
Gravatá: de o escamoso ou palmeira rija, dura.
Gua: de vale.
Guabiroba: de fruto de comer amargo.
Guabiruva: Veja Guabiroba.
Guacá: de folha redonda.
Guaçu: de grande.
Guaiá: Veja goia.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Guamambaca: de o vale que cerca o céu.
Guamirim: de vale pequeno.
Guampa: aspas de boi.
Guanandi: de arvore oleosa.
Guandú: de a que Corre ligeira.
Guapari: de arvore torta.
Guapeva: de folha chata.
Guapuan: de pau redondo.
Guaquari: de acari redondo (peixe).
Guará (1): ave das águas, pássaro branco muito comum nos manguezais.
Guará (2): o que devora , mamífero (lobo) dos cerrados e pampas.
Guara: Senhor.
Guaraci: O sol.
Guaracica: de pau resinoso.
Guaraetá: de arvore verdadeira, madeira legitima.
Guaraguatá: Veja Gravata.
Guaráipu: de refugio que surge, Variedade de abelha.
Guarajuba: de pau amarelo.
Guarajuva: de Veja guarajuba.
Guaraní: guerreiro, lutador.
Guarapere: de pau traçado.
Guarapicica: Veja grapicica.
Guarapuruma: de arvore cujo fruto rumoreja.
Guarapuvu: de canoa que brota do chão.
Guarás: de ave aquática.
Guaratinguetá: reunião de pássaros brancos.
Guarauná: de guará preto; ou madeira preta.
Guariní: guerreiro, lutador.
Guaritá: de pedra do guará. .
Guarupiú: de mosquito escarninho.
Guasca: de tira de couro, correia.
Guatambu: de pau sonoro.
Gu-ê-Crig: E um herói popular indigena Guaiacuru.
Gui: o grande vale.

Herá: Instrumento musical de sopro dos indígenas parecis. Mato Grosso.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar



I: água, pequeno, fino, delgado, magro.
Ia ia: Outra forma de dona, senhora.
Iabaquara: Veja jabaquara.
Iacamim: Veja jacamim.
Iaciara: O dia de luar.
Iaé: Lua.
Iamí: noite.
Iandé: a constelação Orion.
Iandê: você.
Iapuçá: Japuçá
Iara: Veja Yara.
Iarateguba: de onça amarela.
Iba: ruim, feio, imprestável.
Ibi: terra.
Ibira: madeira, árvore.
Ibiraquera: Veja Biraquera.
Ibitinga: terra branca.
Ibituruna: de nuvem negra.
Ica: Trombeta dos indígenas Bororos, do Mato Grosso, produzindo um som grave, com que acompanham ritos religiosos e cerimônias funebres.
Içara: de esteio, tronco de arvore.
Icicaribá: de fruto resinoso.
Icó: Ser, estar, viver.
Iê: Veja Jê.
Ig: água.
Igaçabas: Urnas funerarias.
Igarapé: de caminho da canoa.
Igararetés-Igaras: Troncos de arvores.
Igarité: de canoa de vulto.
Igaropaba: Veja Garopaba.
Iguaçu: água grande, lago grande, rio grande.
Iguara: Veja Guara(1).
Iguarapé: de o caminho dá canoa.
Iguatemi: de rio sinuoso.
Ilapocú: vem de pedra comprida.
Íma: Sem.
Imarui: vem de mosquito.
Imbauvão: Veja embauba.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Imerim: de rio pequeno.
Inchu: de mel de abelha rugoso.
Indaiá: um certo tipo de palmeira.
Indaial: de a palmeira.
Inhambú: de o que levanta o vôo rumorejando a perdiz.
Inhanguera: Veja anhanguera.
Inhapum: Veja Inhambu.
Inquirim: de morro do sossego.
Intanha: Variedade de sapo.
Ió: Procedente.
Ipanema: e rio ruim, imprestável, lugar fedorento.
Ipê: de arvore distinta.
Ipêaçú: de arvore distinta grande.
Ipi: o primeiro, a primeira vez.
Ipitanga: rio vermelho.
Ipú: a fonte.
Ipura: Cheio.
Ira: Veja Japira.
Iracema: lábios de mel.
Irai: Veja irani.
Irakitã: Veja AKitãi.
Irani: de rio do mél.
Irapuã: mel redondo.
Irara: de o papa mel.
Irati: Veja Irani.
Iriribá, Ariribá: de fruto que amarga.
Iririu: de rio da ostra.
Irob: de amargo.
Irupé: a vitória régia.
Ita: pedra.
Itacolomi: de o filho ou o menino de pedra.
Itacorai: Veja Itacorubi.
Itacorubi: de rio das pedras esparsas.
Itacorui: Veja Itacorubi.
Itacurui: Veja Itacorubi.
Itaguaçu: de grande pedra grande ou muitas pedras.
Itai-guaçu: de rio da pedra grande.
Itaimbé: de a pedra pontuda, afiada.
Itai-mirim: de rio da pedra pequena.
Itaipava: vemo-lo também grafado assim: itapava itopava itoupava etc. vem de ita pedra e ipaba levantada; recife, travessão r
choso.
Itajahy: do nosso atual Itajai vem de taiá e y rio: rio do taiá. Em mapas antigos vemo-lo grafado: tacahug tojahy tucuay taiahu
tayahug tajaiye.
Itajai: de rio do taiá.
itajai-guaçu: de Itajai grande.
Itajai-mirim: de Itajai pequeno.
Itajuba: de pedra amarela.
Itajubá: de Pedra amarela.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Itapema: de pedra rasa, lajeado.

Itaperiu: de rio do cabeço de pedra.
Itaperobá: de pedra do caminho da canoa.
Itaperuva: Veja Itaperobá.
Itapeva: de pedra chata rasa, um lajedo.
Itapitanga: de pedra vermelha.
Itapitinga: de lajedo branco.
Itapoã: de pedra redonda.
Itapoan: Veja itapoã.
Itapocoroi: de laje que abrolha.
Itapocu: em mapas antigos o vemos também escrito; tapuca tapicu tapucu. Vem de Itapocu pedra comprida.
Itaqui: de pedra afiada, pontuda.
Itatiba: muita pedra, abundância de pedras.
Itaum: de pedra preta, ferro.
Itaúna: de pedra preta.
Ité: ruim, repulsivo, feio, repelente, estranho.
Itinga: de rio branco, água clara.
Itopava: Veja Itaipava.
Itoupava: Veja Itaipava.
Itupeva: de salto rasteiro.
Iu: espinho.
Iua: Veja Iba.
Iuçara: Veja Juçara.
Iurirémirim: Veja Jureremirim.
Iuru: de boca, baia, remanso.
Iurumirim: Veja Jureremirim.
Iva: Veja Iba.
Iviturui: frio na parte mais alta de uma serra.
Iwa: Veja Iba.

Jabaquara: rio do senhor do vôo.
Jaboti: de o que come pouco, o cágado.
Jaboticaba: de comida de jabuti.
Jabró: fugir.
Jaburu: em alusão ao modo de andar da ave, de a que é inchada.
Jacá: de o cesto.
Jacamim: ave ou gênio, pai de muitas estrelas.
Jacanã: ave que possui as patas sob a forma de nadadeiras, como os patos.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Jacareuba: de fruto encurvado.
Jacaúna: indivíduo de peito negro.
Jaci: Na teogonia indígena, era irma a casada com o sol, Coaraci. Presidia a vida vegetal. Os indigenas faziam grandes festas com comidas; laci Omunhã.
Jacu: espécies de aves vegetarianas silvestres, semelhantes às galinhas, perus.
Jacuba: de pirão de farinha de mandioca, De água morna.
Jacucaca: de o que come grãos do mato.
Jacuí: jacu pequeno.
Jacuman: de o jacu erguido.
Jacundá: Dança tradicional indígena no Amazonas.
Jacupemba: de o jacu inferior.
Jacutinga: de o jacu branco.
Jaê: nós dizemos, temos dito, falamos.
Jaguar: Veja jaguara.
Jaguara: de o que devora (cachorro, lobo, gato, onça).
Jaguaracambé: cão de cabeça branca.
Jaguaretê: de onça verdadeira.
Jáguariu: de rio da onça.
Jaguaruna: de onça preta.
Jaguatirica: de onça medrosa.
Jalapa: de o que é para se colher.
Jambaqui: Veja Sambaqui.
Jamé: oculto. Misterioso.
Jamecó, o ser oculto.
Jaobi: de a terra solta.
Japecanga: de junco de espinho.
Japira: mel.
Japuçá: Veja Iapuçá.
Jaquarana: de cigarra.
Jaraguá: de ponta proeminente.
Jaraguá: de vale do senhor.
Jararaca: de o que tem bote venenoso.
Jararacuçu: de jararaca grande.
Jatai: de arvore de fruto duro.
Jau: de aquele que devora (peixe).
Jauá: Veja Iapuçá.
Javaé: tribo indígena que habita o interior da ilha do Bananal.
Javari: competição cerimonial desportiva religiosa.
Jé: grupo etnográfico a que pertence o grosso dos tapuias.
Jeriva: Veja Gerivá.
Jeroquis: Danças.
Jeru: árvore de madeira dura, com frutos de polpa comestível.
Jeru: papagaio.
Jetica: Batata-doce.
Jibá: Braço.
Jibaoçú: grande braço.
Jibóia: de cobra d'água.
Jiçara: Veja Juçara.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Joaia: de rio de arbusto espinhento(rebenta cavalo).

Joca: tirar, arrancar.
Ju: Veja Iu.
Jubapira: Arraia (peixe).
Jucá: matar.
Juçara: palmeira fina e alta com um miolo branco, do qual se extrai o palmito.
Jumana: tribo do grupo aruaque, habitante da região dos rios Japurá e Solimões (amazônia Ocidental) – ximana – xumana.
Jumbeba: cactos.
Jundiá: de o que tem espinhos na cabeça.
Jurêrêmirim: de pequena boca de d'água (pode ser uma baia de mar calmo).
Juriti: de o pescoço branco.
Juru: Veja jeru.
Jurubatiba: lugar cheio de plantas espinhosas.
Jurubatuba: de enseada muito ampla.
Jurubeba: planta (espinhosa) e fruta tida como medicinal (o fruto é, muito amargo.
Jurumbeba: folha chata com espinhos, cacto.
Juruquiçaba: de ninho de papagaio.
Jururu: de araru, que significa triste.

Kaá: Veja Caá.
Kaapora: Veja Caipora.
Kabu'ré: Veja Caboclo.
Kaluana: lutador de uma lenda da tribo.
Kamaiurá: Veja Iaé.
Kamaiurá: Veja Kaluana.
Kamby: Veja Camb.
Karajá: marimbondo.
Kariboka: Veja Caboclo.
Karioka: Veja carioca.
Ken: O Veja torê, instrumento de sopro entre os indígenas da raça Tupi, para as danças comemorativas da caça, pesca a vitóri guerreiras.
Kilaino – Duende dos Bacaeris, Caraíbas do Mato Grosso, variante do Caipora, Curupira, Saci-Perere. Koko – Festa dos Kayapós.
Ki'sé: Veja Quecê.
Koko-Kuba: Peixe.
Kubut: Macaco guariba.
Ku'ika: Veja cuica.
Kukoire: Macaco prego.
Kurumí: Veja curumim.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Lambari: de peixinho, baratinha.
Laurare: Veja Karajá.
Lauré: arara vermelha.
Lexiguana: de o bando, o enxame.
Lucarana: de vermelho falso.
Lucurana: Veja Lucarana.

Macaíba: Veja Macaúba.
Macaúba: fruto da macaúbeira (comestível, coco de catarro), fruto do sertão.
Macuim: de bicho pequeno que rói.
Magangá: Veja Mamangaba.
Mairá: uma das espécies de mandioca, típica da região Norte.
Mamangaba: de Vespa desordenada.
Mame: em algum lugar. Onde?
Mampituba: de cousa que é arejada, ventilada; o sopro. o hálito.
Manau: tribo do ramo aruaque que habitava a região do rio Negro.
Manauara: natural de, residente em, ou relativo a Manaus.
Mandaçaia: de o que se espalha envolvendo.
Mandi: de nome dado aos bagres.
Mandiguaçu: de o bagre grande.
Mandijituba: de rio abundante de peixe mandi (bagre).
Mandioca: aipim, macaxeira, raiz que é principal alimento dos índios brasileiros.
Mandiocaçu: mandioca grande (mandioca, açu).
Mandobi: de fruto enterrado.
Mandovi: Veja Mandobi.
Mangona: variedade de cação.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Maniçoba – Mandioca.
Manioca: deusa Maní, foi enterrada na própria oca, gerou uma raiz alimenticia, raiz de mandioca.
Maniua: Veja maniva.
Maniva: tolete ou folha da mandioca; se usa na alimentação na região Norte.
Manjuba: de peixe amarelo.
Mantiqueira: de coisa que verte , vertente.
Manu: morto.
Mara: mar.
Maracá: Veja Bapo.
Maracanã: de casca grossa e rija.
Maracaxá: Veja Bapo.
Maracuja: de fruto que faz vaso ou vasilha.
Marajó: procedente do mar.
Maranhão: Do Tupi mba'ra e nâ, corrente, rio que semelha o mar, primeiro nome dado ao rio Amazonas.
Maratimba: de a gente de mistura branca.
Maricá: de folha miúda.
Marimbondo: de mosca que flecha.
Marui: Veja maruim.
Maruim: de mosca pequena, mosquito.
Massau: uma das espécies de macaco, pequeno e de rabo comprido.
Massiambu: Veja Abocepecau. Talvez provenha também de imbiaça-yembó a foz do regato ou de y-bem-açá-ybu o rio da barra
Mate: de bom para beber, bebida .
Maturati: de o morro branco, alusão a uma cascata.
Mbaekwara: Veja Baquara.
Mbara: Veja Mara.
MbaraKa: Veja Bapo.
Mbaré: de o soprado, a gaita do índio.
Mbau: Veja Bau.
Mbeb: chato, achatado.
Mbeba: Veja Mbeb
Mbir: de casca da arvore.
Mboi: de cobra, Serpente.
Membira: filho ou filha.
Menboré-uaçu: Chefe Tupinamba.
Mendarepé: Dote.
Mendubi: Amendoim.
Micuim: Veja maruim.
Mingau: de papas de qualquer farinha.
Minhoca: de o que é arrancado.
Mirã: futuramente.
Mirá: gente.
Miraguaia: de peixe manso.
Mirim: de pequeno.
Mó:fazer, fazendo, tornar, tornando.
Moina: Pos-se, colocou-se.
Mongaba: reunião para falar.
Monjuá: de a boca aberta (cofo para pesca).
Moponga: Pescaria em que se bate na água, com uma vara para os peixes irem para a rede e ficarem malhados.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Motiro: reunião para fins de colheita ou construção (ajuda).

Muirakitã: Veja Akitãi.
Mundeo: de o que se alça; armadilha.
Munducurus: Forma geometrica.
Mupõga: Veja Moponga.
Mupunga: Veja Moponga.
Muquiço: de o piolho.
Muquirana: de o piolho falso.
Mutirão: Veja Motirõ.
Mutuca: de a mosca que perfura, ou aguilhoa, mosca que ataca os animais.

Nã: Semelhante.
Nambi: Orelha.
Namoa: de gente de longe.
Nanbiquara: fala inteligente, de gente esperta .
Naurú: bravo, herói, cheio de vontade.
Nê: teu, tua.
Nhadiuva: de arvore da aranha.
Nhambiquara: Veja baquara.
Nhandú: de a que corre ligeira.
Nhanduti: de teia de aranha.
Nhanhan: de anã parente, próximo.
Nhe: nhan, nham, falar, fala, língua.
Nheengatu: nhegatu, língua boa, língua fácil de ser entendida .
Nhemongaba: assembléia.
Nhenhenhém: nheë nheë enê, falação, falar muito, tagarelice.
Nhumbiuva: Veja Nhadiuva.
Nítio: Não. Não há.
Nitioecó: este não existe. Não ser.
Nucurá: de a passagem do campo.
Nungara: igual, semelhante.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Oapixana: tribo do ramo aruaque do alto rio Branco (RR), fronteiras com a Guiana.
Obá: rosto.
Obi: azul.
Oca: cabana ou palhoça, casa de índio.
Ocara: praça ou centro de taba, terreiro da aldeia.
Ocaruçu: praça grande, aumentativo de ocara.
Oiti: de massa branca.
Ok-pr-u-rórí-rórí: Espécie de Adorno.
Oré: de para nosso ou nós.
Orube: alegre, feliz, rindo.

Pá: tudo.
Paba: terminar, concluir; morrer; o fim.
Paca: de o que é vivo, ágil. nome do roedor.
Paca: esperto, vivo, vivaz, alerta.
Pacaquara: vem de furna, toca de paca.
Paçoca: de bolo esmigalhado a mão.
Pacu: de rápido no comer.
Pacupiba: de o pacu chato.
Paem: tudo.
Pagaré: de bando de pacas.
Pagé: feiticeiro, sacerdote, líder espiritual.
Pagoré: Veja pagaré
Paina: de fruto en-trançado.
Paineira: Veja Paina.
Pajelança: Ação do feiticeiro índio que conserva o titulo nheengatu pajé. Cerimonial do pajé para alcançar fórmulas terapêuti

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Panema: de coisa ruim.
Pangaré: de cor de pelo de cavalo.
Papanduva: de casca ru-gosa saltada.
Papaquara: de variedade de saira.
Papuan: de peixe redondo, a baleia.
Para – Do Tupi Paóra, “mar”, designagdo do braço direito do Amazonas, engrossado pelas águas do Tocantins.
Pará: rio e também prefixo utilizado no nome de diversas plantas.
Parabiwa: madeira inconstante (variada).
Paracanã: tribo encontrada durante a construção hidrelétrica de Tucuruí.
Paraíba: Do Tupi par’a, rio, e a’iba, ruim, impraticável.
Paraíba: rio ruim, rio que não se presta à navegação (imprestável).
Paraibuna: rio escuro e que não serve para navegar.
Paraiwa: Veja Paraíba.
Paraná: Do Guarani pa’ra “mar” e nã, semeihante, rio grande semeihante ao mar.
Paraná: de onde se avista o mar.
Paranagua mirim: de Paraná de onde se avista o mar, guá vale, entrada e mirim pequeno; pequena baia
Paranapiacaba: de para-nã-apiacaba donde se avista o mar nome pelo qual era conhecida parte da Serra do mar , no sul.
Parati: de peixe branco.
Pariparoba: de junco todo amargo.
Paroba: Veja Peroba.
Parobé: de rio todo amargoso.
Pat: Tamanduá.
Pataxo-Hã-Hã-Hãe: Tribo indigena no sul da Bahia.
Patuá: de espécie de brebe ou breve De o que pertence a cama.
Pauá: tudo, muito (no sentido de grande extensão).
Pauetê nanbiquara: tribo da região do Mato Grosso (nanbiquara, nhambiquara).
Pava: Veja Pauá
Pawa: Veja Pauá
Pê: a fim de...
Pe: no, no local, na, em. Exemplo: ocape, na casa.
Pé: vós. exemplo: pé saiçú, vós amais.
Peba: de chato, plano, também uma variedade de tatú.
Peperi guaçu: de rio de quedas grandes.
Peperi mirim: de rio de quebradas pequenas.
Pequiá: de casca tenra que abre.
Pereba: de ferida, cicatriz, a ferida com casca.
Perequê: de entrada de peixe.
Perereca: variedade de camarão
Perituba: de banhado brejo, o juncal.
Pernambuco: Do Tupi para’nã, rio caudaloso, e pu’ka, gerundio de pug, rebentar, estourar. Relativo ao furo, ou entrada, forma
do pela junção dos rios Beberibe e Capibaribe; de quebra-mar. (arrecifes).
Peró: Portugueses.
Peroba: de casca amarga.
Perudá: amor.
Peti: de casca.
Petim-buáb: Cachimbo.
Peua: peba.
Peva: peba.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Piaçaba: de a travessia do caminho.

Piaga: Veja Pagé.
Piauí: Do Tupi pi'au, piau, nome generico de vários peixes nordestinos. Piauí, rios dos piaus.
Picuman: de coisa comprida também pode ser fuligem.
Pigareva: Veja Pijarava (espécie de arraia).
Pijareva: de peixe manchado.
Pijirica: de peixe veloz.
Piná: palmeira fina e alta, da qual se extrai o palmito, típica da mata atlântica.
Pindabuna: de anzol preto.
Pindaiba: de pau de anzol.
Pindí: claro, limpo.
Pipoca: de a pele estalando.
Pipocar: de rebentar, estourar.
Piquira: de a pele tenra.
Pira: de Peixe.
Pirabeiraba: de peixe brilhante, reluzente.
Pirabeju: de peixe enroscado.
Piracanjuba: de peixe de cabeça amarela.
Piraguaçu: de peixe grande.
Pirai mirim De rio de peixe pequeno.
Pirai piranga: de rio do peixe vermelho.
Pirai: de rio do peixe.
Pirajubaé: de rio do peixe amarelo.
Pirama: de está próximo.
Piranha: de que corta a pele.
Pirão: de farinha de mandioca com água. De posto de molho.
Pirapitanga: de peixe Vermelho.
Pirapuan: Baleia (cetaceo).
Piraquera: de peixe gordo.
Piratini: de Peixe Seco.
Piri: de Peri o junco.
Pirituba: de lugar de muito junco ou juncal.
Pirongo: de catuto, cabaça .
Pitaguar: Veja Potiguar.
Pitanga: de vermelho.
Pitar: de fumar tabaco.
Pitiguar: Veja Potiguar.
Pito: de o cachimbo.
Pituna: noite.
Pó: mão.
Poçauna: de rede preta.
Pocema: Festas.
Ponga: o som ôco, retumbante.
Porã: bonito.
Pora: morador; habitante de...; gente.
Poranga: de bonito, Lindo.
Porangatu: bem bonito, belíssimo.
Poru: gente.
Potar: quero. Exemplos: itá a-i-potar, pedras eu as quero.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Potiquequia: lagosta

Potira: flor.
Potitinga: de camarão Branco.
Potoca: de mentira, embuste.
Preá: de que mora no mato.
Prejibaé: Veja Pirajubaé.
Priminhó: de caça de peixe ou o salto do peixe.
Puã: redondo.
Puava: Veja Apuava.
Puba: de podre mole.
Puçá: armadilha para peixes e outros animais aquáticos.
Puçá: de rede de pesca para siri ou camarão.
Puçanga: mezinha, remédio caseiro (receitado pelo pagé).
Puita: de espécie de tambor.
Puranga: Veja Poranga.
Putanga: Veja pitanga.
Putári: de querer, desejar (verbo).
Puxirum: de reunião de pessoas para serviços agrícolas.

Quá: dedo.
Quarará: Tambor feito de madeira e pele.
Quati: de o riscado.
Qué: aqui, cá; também significa atenção, cuidado.: mboiqué, cuidado com a cobra.
Quecé: faca velha e/ou enferrujada e/ou cheia de dentes e/ou sem cabo.
Quecê: que foi ontem, que aconteceu ontem.
Queixada: de o que corta.
Quer: dorme.
Quéra: Veja cuéra.
Quiabo: de o pente.
Quibaana: tribo da região Norte.
Quicé: Faca de pedra.
Quicé: Veja Quecê.
Quiriri: vem de silencio sossego.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Rã: de avermelhado.
Raira: Veja Membira.
Ramê: quando?
Rana: semelhante, parecido.
Raú: falso, fingido.
Ré: amigo – rê (geralmente usado como sufixo).
Ré: diferente, distinto.
Recê: por causa de..., por amor de...
Recó: ter, tratar, negociar.
Reré: salta, saltita.
Riri: tremer.
Roama: para ser mantida de pé.
Roína: ter consigo; manter junto de si.
Ru: folha.
Ru: pai.
Ruca: que sai; procedente de...
Rudá: deus do amor, para o qual as índias cantavam uma oração ao anoitecer.

Saboga: de o pelado.
Saci pererê: de olho pequeno escamoso.
Saçuena: de perfume.
Saguaçu: de olho grande.
Saguarita: variedade de caramujo.
Sagüi: Veja Massau.
Sagüim: Veja Massau.
Sai guaçu: de olhos pequenos (nome de pássaro do gênero Tangará).
Sai mirim: de Saira pequena.
Sai: de olhos pequenos e vivos,

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Sama; fio, corda.
Samambaia: de olho enrolado.
Sambaqui: de monte, ajunta-mento monte de cascas, casqueiro.
Sambura: de pau enroscado (cesto pequeno).
Sanga: de o alagado, o espraiado.
Sanhaçu: de olho grande ou Sai Grande.
Saó: de mau cheiro.
Sapé: de alumiar é nome de uma Graminea, que serve para fachos.
Sapica: de surra importunação, tostar ligeiramente.
Sapiroca: de olho esfolado.
Sapo: raiz.
Saporema: de Moléstia que ataca a mandioca.
Sapoti: de do mato.
Saracura: de o que co-me soca de milho.
Sarará: de a mariposa.
Saru: de manso, calado.
Sauá: Veja Iapuçá.
Sauim: Veja Massau.
Sauva: de o queixo.
Sawi: Veja Massau.
Sergipe: Do Tupi si'riupe, no rio dos siris, primitivo nome do rio junto a barra da Capitania.
Siri: de cancer, caranguejo.
Siriu: de rio do siri, ou rio do caranguejo.
Socó: de Bicho que se arrima.
Soim: Veja Massau.
Sonhim: Veja Massau.
Sorocaba: de rasgar(rasgão).
Sororoca: de bicho que se arrasta.
Sucupira: de casca saliente.
Sui: de, longe de, do que (comparativo).
Suindára: de o que não come.
Suru: que desliza, manso.
Surubi: de pele lisa, escorregadia.
Surucu: de pescoço.
Surucuá: de pescoço que se esconde.
Surucucu: de pescoço sinuoso.
Surui: tribo do parque do Aripuanã, região do Madeira, Rondônia.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Taboca: de haste furada.
Tacami: Veja Itacolomi.
Taconha: pênis.
Tacorubi: Veja Itacolomi.
Taguaçu: Veja Itaguaçu.
Taia: de aroidéa conhecida.
Taiabocú: de dente comprido.
Taió: de folha de Taiá.
Taioba: de folha do taiá.
Tajai: Veja Itajai.
Tajuba: de fruto de fogo.
Tajuba: Veja Itajubá.
Tajuva: Veja tajubá.
Tamanduá: de caçador.
Tamarana ou Tangapena – O tacape, uma arma indigena.
Tamari: Veja Massau.
Tambaturu: de ostra queimada.
Tangará: de pluma, pena de guará (o pulador).
Tanha: Figura
Tapacura: Liga, atadura, que os indígenas do rio Uaupés, especialmente as mulheres, usam trazer amarrada abaixo do joelho
que pretendem os preserve das caimbras e lhes da resistencia para as longas caminhadas.
Tapera: de aldeia extinta.
Tapiaguaçu: de pênis grande.
Tapioca: de tirado do fundo.
Tapir: de a anta.
Tapiruva: de Tapir a anta e uá espinha; a espinha, o osso da anta ou Taper-oã reina em pé.
Tapitanga: Veja Itapitanga.
Tapuia: Jes ou Tapuias, indígenas que habitavam o interior do Brasil.
Tapuia: a índio bravio , mestiço de índio. índio manso (AM), qualquer mestiço trigueiro e de cabelos lisos e negros (BA), cabo
tapii, tapuio, designação antiga dada pelos tupis aos gentios inimigos.
Tapuio: Veja caboclo.
Taquara: de haste ou pau furado.
Taquarapoca: de taquara que rebenta.
Taquari: de haste furada fina.
Taquaruçú: de taquara grande.
Taquera: de jazigo de pedra,
Taraguá: de Seio enfeitado.
Tata: de fogo.
Tatarana: Veja Taturana.
Tatu: de casco grosso.
Tatuira: de tatu da água (tatui).
Taturana: de lagarta de fogo.
Teçá: o olho do homem; olhar.
Tembé: lábios.
Tepiti: nome do coelho silvestre.
Teriva: de alegria.
Teró: Flauta de taquara.
Tiba: abundância, cheio.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Tijuquinhas: Veja Tijuca.

Timbauva: de arvore que da água.
Timbé: Veja Itambé.
Timbó: nome de um cipó cujo suco embriaga o Peixe.
Timburé: uma das espécies de peixes de rio, com manchas e/ou faixas pretas.
Timburê: Veja Timburé.
Tingá: de o poço.
Tinga: Veja Peba.
Tingua: de ponta redonda.
Tinguaçu: de ponta grande.
Tipioca: Veja Tapioca.
Tipiti: Do Tupi tipi, espremer, e ti, sumo. Espècie de cesto para espremer a massa da mandioca usado na fabricação da farinha muito usados nos engenhos de farinha de mandioca na ilha de Santa Catarina.
Tipitim: Veja tipiti.
Tiratembé: Veja Iracema.
Tiririca: de mato rasteiro, de folha quebradiça.
Tiririca: erva daninha famosa pela capacidade de invadir velozmente os terrenos.
Tiua: Veja Tiba.
Tiwa: Veja Tiba.
Tiyug: tijuca.
Tiyukopawa: tijuca.
Tob: de verde.
Toca: de a casa, o esconderijo, toca, furna.
Tocaia: emboscada .
Tocanguaçu: de tucano grande.
Tocantins: bico de tucano.
Toriba: o ser alegre.
Tracotinga: de formiga branca (cupim ?).
Tracovi: Veja Itacorubi.
Traira: de arranca pele.
Trapueraba: de folha levantada e brilhante.
Tre: Fluir.
Tremembé: de o tremedal.
Trinoga: de a casa do morro.
Tuba: Veja Tiba.
Tubarão: de o semblante bravio.
Tucano: de bico ósseo.
Tucupi – Beiju-Mingau.
Tui: de bico pequeno.
Tupã: Deus.
Tupã-beraba: Raio.
Tupã-cunun: Trovao.
Tupi (1): povo indígena que habita(va) o Norte e o Centro do Brasil, até o rio.
Tupi (2): um dos principais troncos lingüísticos da América do Sul, pertencente.
Tupi-guarani: um das quatro grandes famílias lingüísticas da América do Sul.
Turi: A tocha, a fogueira.
Turiaçu: a grande fogueira.
Turuna: de valente, denodado.
Tutóia (interjeição): Que lindo! Que maravilhoso!

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Uaça: Veja Aauçá.
Uaçaí: Veja Açaí.
Uaçaiçú: amar.
Uaná: vagalume.
Ubá: de canoa.
Ubã: Pai (como situação na família).
Ubá: Veja canoa.
Ubaia: de fruto saudável.
Ubatuba: de muitas canoas.
Uçu: de variedade de capim.
Uiba uí: Flecha.
Uiquê: entrar.
Uirá: pássaro.
Uirapara ou uirapa: Arco.
Umbu: arvore (imbu)
Una: preto, preta.
Upã: lagoa, lago.
Upitanga: de rio vermelho.
Uquirimbau: poder.
Urissanê: Veja Uaná.
Urnbuzeiro: Veja umbu.
Urú: de urú ave.
Urubici: de areal das aves.
Urubu: de o que desprende mau cheiro.
Urubuquara: de toca, buraco, ninho do urubu.
Urubutiaga: de urubu branco.
Uruçanga: de uru ave e çanga espraiado; espraiado das aves. Este nome vem escrito em mapas antigos como :Urolanga.
Urucum: de o vermelhão.
Urucurana: de urucum falso.
Uruguai: vem de yuru gua o coracol, o buzio e Y rio; dos caramujos. querem alguns escritores que seja rio dos pássaros.
Urumbeba: de a ma-deira, o tronco chato.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Virá: de o lustroso.
Vivaquera: Veja Biraquera.
Votu: ar; vento.
Voturantim: de o morro, a encosta branca; a cachoeira.

Wapixana: tribo do ramo aruaque do alto rio Branco(RR), nas fronteiras com a Guiana , vapixiana , vapixana, uapixana , vapi
ana, oapixana, oapina
Wariwa: guariba, macaco de coloração escura, barbado.
Wasaí: açaí, uaçaí, yasaí

Xá: Eu, meu, minha.
Xanxerê: de a campina da cascavel.
Xapecó: Veja chapecó.
Xaperu: tribo da região Norte
Xará: tirado do meu nome.
Xarãma: para mim.
Xauim: Veja massau.
Xavante: tribo indígena pertencente à família lingüística jê e que, junto com os xerentes, constitui o maior grupo dos acuéns. Ocupa extensa área, limitada pelos rios Culuene e das Mortes (MT).
Xê: eu.
Xerente: constitui o maior grupo dos acuéns. Ocupa extensa área.
Ximaana: tribo habitante da região do rio Javari, na fronteira do Brasil com o Peru.
Ximana: Veja jumana.
Ximburé: Veja Timburé.
Xoclengue: tribo caingangue do Paraná (rio Ivaí).

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Xumana: Veja Jumana.
Xumane: Veja Jumana.

Y: de rio ou agua.
Yacamim: Veja jaçamim.
Yamí: noite.
Yapira: Veja japira.
Yara: deusa das águas, mãe d'água, senhora, lenda da mulher que mora no fundo do rio.
Yasai: Veja açaí.
Yawara: Jaguara.
Yba: de Arvore ou fruto.
Yu: Veja Iu.
Yuru: de boca

Anúncios

Este post foi publicado em UMBANDA e marcado com a tag DICIONÁRIO TUPI-GUARANI, MINI DICIONÁRIO em 3 de d
zembro de 2007 [https://povodearuanda.wordpress.com/2007/12/03/mini-dicionario-tupi-guarani/] por Administrado

Sobre Administrador

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

22 ideias sobre “MINI DICIONÁRIO TUPI-GUARANI”

João Galvão
19 de setembro de 2008 às 3:46 pm

Amigo,

Parabéns pelo dicionário. Estou escrevendo um romance que é ambientado entre os povos da matriz tupi. Seria-me muito útil saber se o tupi-guarani era um dialeto universal entre as diversas ramificações tupis, posto que são de mes origem, e, obter algum escrito filológico do tupi-guarani e, se hover, de outras linguas correntes do tempo histórico e tre o descobrimento e as investidas dos bandeirantes.

Grato,
João Galvão

Denise
20 de agosto de 2008 às 3:24 am

Esse site é maravilhoso, estou tentando pesquisar a origem do nome do meu filho, pois me disseram uma coisa na ép ca e estou descobrindo que não é bem isso e este site foi onde encontrei um dicionário mais completo. Aproveito pra pedir um socorro. Coloquei o nome do meu filho de Tauã, hoje com 10 anos, pois na época me disseram que significa raio de lua ou raio de luar, hoje vi na internet qu em Tupi significa terra molhada. isto procede? existe alguma possibi dade de ter o siginificado que eu acreditava só que em outra língua/dialeto? Preciso muito que me ajudem, por gentil za, obrigada.

Denise.

RESPOSTA

TAUÁ – Terra Vermelha
TAUÃ – Terra Molhada
CAUÃ – Gavião, Ave de Rapina

Pedro
12 de agosto de 2008 às 11:24 pm

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Ricardo
9 de agosto de 2008 às 10:39 am

Muitíssimo interessante! Parabéns pelo dicionário!!

TeresaWanderleyNeves
6 de junho de 2008 às 2:56 pm

Bela iniciativa em criar um dicíonário Tupi-Guarani. É emorcionante.Me senti navegando por toda uma hitória que, de
ria ser "A HISTÓRIA" da nossa nacionalidade.
PARABÉNS!

Vinicius Cavalcanti
5 de junho de 2008 às 6:03 pm

Hoje encontrei um indio tupi que é conferencista, ele me falou desse dicionário e eu realmente achei muito bom, pois
muitas palavras do nosso cotidiano são de origem indigena e não sabemos o significado. Eu gostaria de saber o que s
nifica Mangaratiba nome da cidade em que eu cresci.

RESPOSTA

Mangaratiba – Lugar que tem muita banana

Erick von Sohsten
13 de maio de 2008 às 2:50 pm

Gostaria de saber algo sobre a lenda de como foi unida a lingua Tupi com a Guarani. Ouvi dizer que o feiticeiro de um
tribo curou o chefe de outra com um chá, para explicar ao chefe o que era aquele remédio, o curandeiro juntou as lir
guas dizendo algo como: "tatá ocapi upaí caá", que significaria: o fogo queimando a folha elimina todo o mal.
Será que há algum sentido nessa informação que recebi?
Agradeço antacipadamente.

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Bom, tenho 20 anos e também procuro a muito tempo o significado do meu nome. Sei que é de origem indígena, ma nunca achei.
Mesmo sendo uma variação de JUARA, qual seria este significado?

Onofre
9 de maio de 2008 às 12:15 am

PARABÉNS... é um belo incentivo à cultura nacional brasileira afinal, essa é a língua brasileira mas, como funcionam v bos nessa língua? Como se exprime uma ação em tupi-guarani?

Luis
8 de maio de 2008 às 11:26 pm

Cara, parabéns pelo dicionário, não sei se é pedir demais, mas gostaria de saber em tupi como se escreve Serra Azul. Caobi é azul? Grato ela atenção. Um abraço

RESPOSTA

Obi é azul em tupi-guarani
Oby é verde em tupi-guarani

eloivia machado
8 de maio de 2008 às 1:26 am

Queria dizer que o site e muito,muito legal.AMEI.....e... se for possivel gostaria muito de saber o significado de "SEMENTE NATURAL" ou "CAROCO DE FRUTA" em tupi guarani.....Muito obrigaduuu.....Mil beijus

Joara
29 de abril de 2008 às 6:27 pm

Ola....

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

Gostaria q me ajudassem..

desde jah agradeço

RESPOSTA

Não seria seu nome uma variação de JUARA?

R

Dilan
22 de abril de 2008 às 8:35 pm

Nuito bom o site, muitas palavras comuns no nosso dia a dia que a gente nem faz idéia que a origem é guarani
Encontrei o site porque estava procurando um noe pra um projeto que estou desenvolvendo
Moro no MS e gostaria de por o nome em guarani
procuro algo como Mãe Natureza, ou guardião da natureza, alguma coisa ligada a preservação da vida, da natureza
o nome é para um grupo de estudos ambientais que esta sendo criado na escola que dou aula
alguma sugestão?
obrigado e parabns pelo site

Alcides Pessoa
17 de abril de 2008 às 7:01 pm

Boa Tarde!

Gostaria de saber como se escreve filho da terra em tupi-guarani?

Filho:Membira
Terra:Ibi

---

edson medina
8 de abril de 2008 às 7:40 pm

muito legal, gosta das palavras em guarani

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies
Fechar e aceitar

tânia freire
25 de março de 2008 às 12:13 am

Boa noite ! Muito interessante o site, gostaria de saber como seriam os termos “grande mar” ou “mar grande” e “mar azul”...a simples junção dos termos em tupi geraria os termos ? Desde já agradeço.

RESPOSTA

Paraguassú – rio grande, mar grande

Caobimpará (tupi) – Mar azul

---

sonia g n alves
19 de março de 2008 às 9:24 pm

gostaria de saber se tem tradução para a palavra tucuruvi tucuri se não for tupi guarani me desculpe mas adorei o di nario

RESPOSTA

Tucuruvi – significa inseto verde (gafanhoto)

Tucuri – mesmo que tacuru em tupi significa cupim

Tucuruí – Segundo Luiz Caldas Tibiriça em seu Dicionário de Topônimos Brasileiros de Origem Tupi, o verbete Tucuru viria de Tycu – roy – líquido frio, gelado. De acordo com o autor o nome teria sido dado por serem frígidas as águas d rios e igarapés da região.

---

brigdão valew me ajudo muito
18 de março de 2008 às 10:05 pm

ooo brigado está otimo adorei

bju

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies

Fechar e aceitar

eu gostaria de falar que nao tem a palavra ´ ´sucuri“

RESPOSTA

Leticia,

este é um termo Tupi o nome deriva de suú-curi, “de bote rápido”.

---

luana
9 de março de 2008 às 6:11 pm

Realmente, este minidicionário está de parabéns!

---

geisiane
4 de março de 2008 às 7:10 pm

olha achei bem interessante a ideia de fazer um dicionario tupi-guarani porque só assim podemos compriender um pouco de nossas origens. porque muitas pessoas descriminão essa lingua maravilhosa que deu origen a nossa lingua porque muitas das palavras que nós falamos são de origem indigena.
E para terminar espero que vocês continuem fazendo mais dicionarios tupi-guarani e encinando ao mundo um pouc da cultura indigena.

Marco Antonio da Silva
12 de fevereiro de 2008 às 12:46 am

Muito legal está página. Na miha opnião, a Língua Tupi-Guarani tinha que ser aderida ao ensino fundamental e médi porque seria uma forma de nós brasileiros preservarmos um pouco mais de nossas origens.

RESPOSTA

Em algumas cidades deste Brasil de dimensões continentais já é realidade, ou seja, muitas crianças já tem acesso a e ensino.

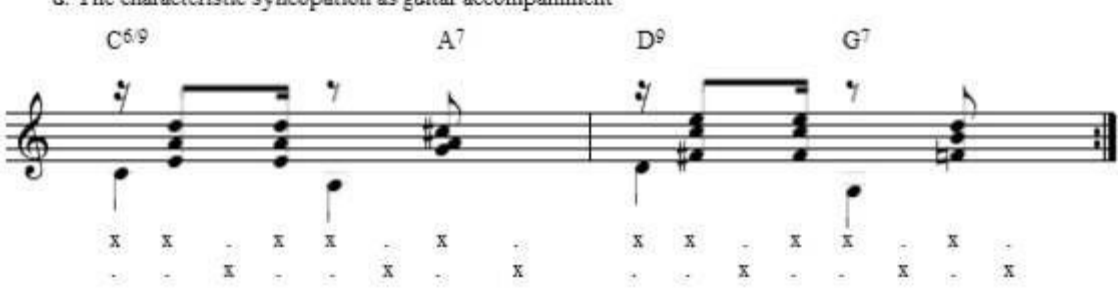
Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies

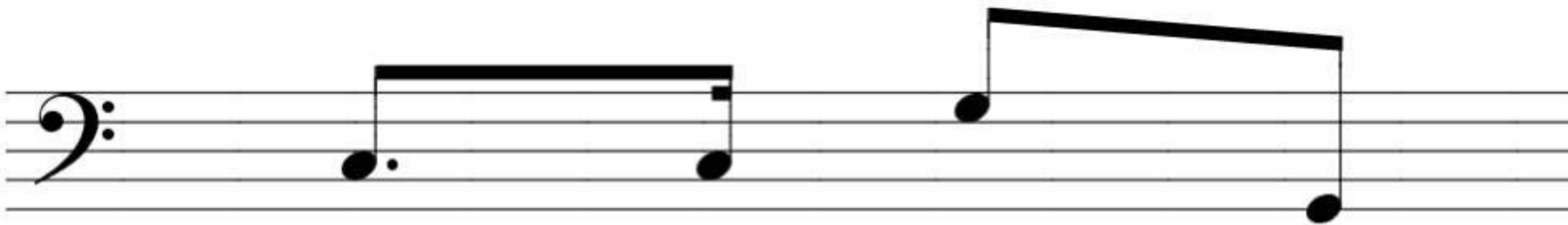
Fechar e aceitar

Privacidade e cookies: Esse site utiliza cookies. Ao continuar a usar este site, você concorda com seu uso.
Para saber mais, inclusive sobre como controlar os cookies, consulte aqui: Política de cookies

Fechar e aceitar

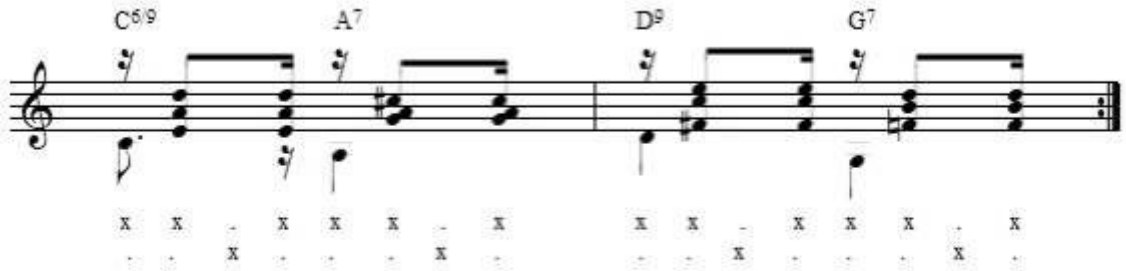
d. The characteristic syncopation as guitar accompaniment





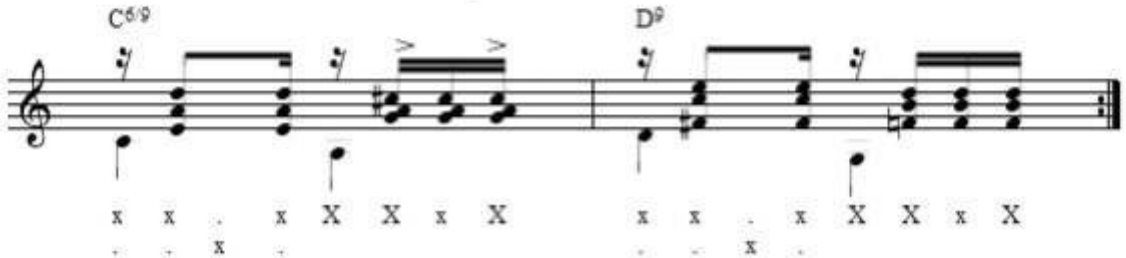
the habanera bass line

a. Pattern 1: The standard choro accompaniment pattern

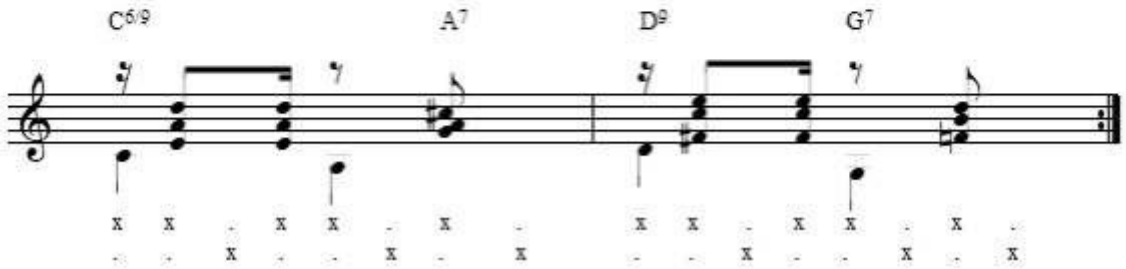


b. Pattern 2: for slower tempi

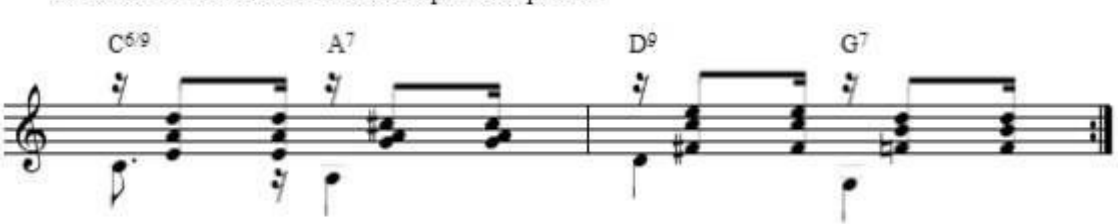
c. Pattern 3 "Levada Tradicional" according to Renato de Sá.



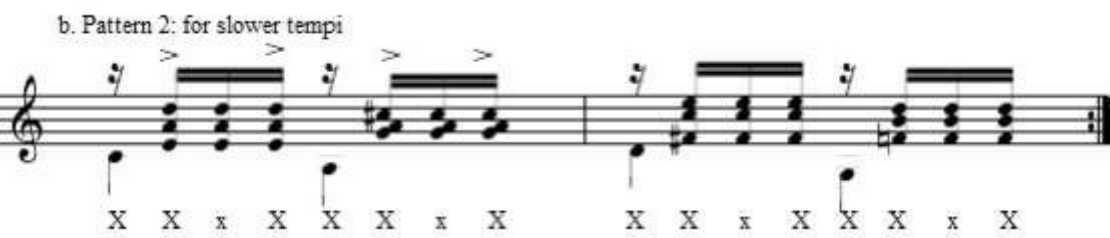
d. The characteristic syncopation as guitar accompaniment



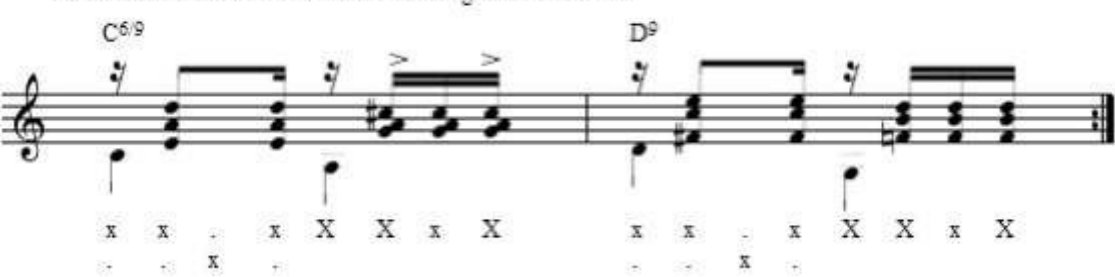
a. Pattern 1: The standard choro accompaniment pattern



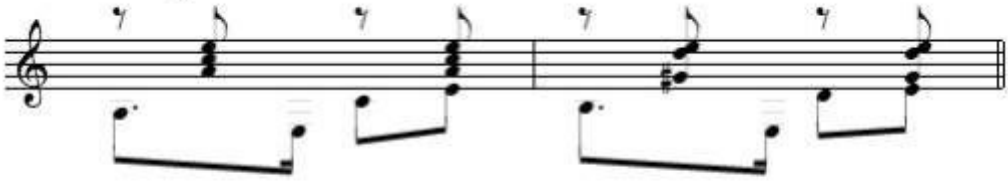
b. Pattern 2: for slower tempi



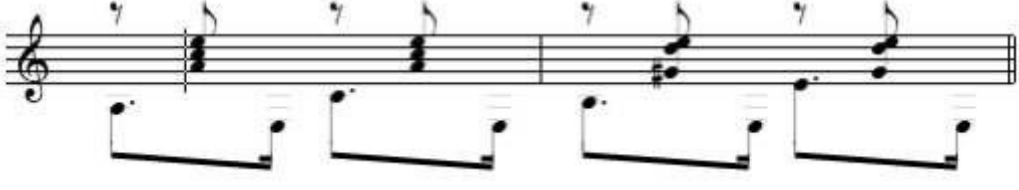
c. Pattern 3 "Levada Tradicional" according to Renato de Sá



Habanera or tango bass



Tango brasileiro



MANIA DE HISTÓRIA
Blog multidisciplinar e de apoio didático para estudantes e curiosos em geral

MINI DICIONÁRIO TUPI-GUARANI

Aaru: espécie de bolo preparado com um tatu moqueado, triturado em pilão e misturado com farinha de mandioca.
Abá: Veja auá
Ababá: tribo tupi-guarani que habitava as cabeceiras do rio Corumbiara(MT).
Abaçaí: a pessoa que espreita, persegue, gênio perseguidor de índios espírito maligno que perseguia os índios, enlouquecendo-os.
Abacataia: peixe de água salgada, parecido com o peixe-galo.
Abacatina: Veja Abacataia.
Abacatuaia: Veja Abacataia.
Abacaxi: fruto cheiroso.
Abacutaia: Veja Abacataia.
Abaetê: pessoa boa, pessoa de palavra, pessoa honrada.
Abaeté: Veja Abaetê.
Abaetetuba: lugar cheio de gente boa.
Abaíba: noivo, Namorado.
Abaité: gente ruim, gente repulsiva, gente estranha.
Abanã: (gente de) cabelo forte ou cabelo duro.
Abanheém: Veja Avanheenga.
Abanheenga: Veja Avanheenga.
Abaquar: senhor (chefe)do vôo.
Abaré: Veja Avaré.

Abarebêbê: de homem distinto que voa, o padre voador.
Abaruna: Veja Avaré.
Abatí: milho, plantação de milho.
Abatiy: vinho de milho.
Abequar: Homem que voa.
Abirú: cheio, repleto, farto, gordo, cheio de comida.
Aboçápecaú: nome de numa taba encontrada na ilha pelos primeiros conquistadores. Aboçá é corrupção de Imbiaçá que vem de Mbé – açaba – a saida do caminho , o porto ; peca significa pato e U significa, água, rio. Donde temos:
Aboçá-peca-u ou Mbê-açaba-peca-u que se transformou no Massiambú. Dos nossos dias e que interpretamos caminho do rio do pato.
Abói: minhoca.
Abunã: Comida com ovos de tartaruga da Amazonia.
Abuna: Veja Avaré.
Açã: Gritar.
Acag: Veja Acanga.
Açaí: fruta que chora, fruta de onde sai líquido.
Acamim: uma das espécies de pássaros; uma das espécies de vegetais.
Acanga: Cabeça.
Acangatara: Cocar, enfeite de cabeça, espécie de coroa de penas de cores vistosas, usada nas festas das tribos.
Acará: Denominação da garça branca.
Acará: garça, ave branca.
Açarai: de rio do acará ou cará.
Acarai: Veja Acaraú.
Acarapeba: Veja Carapeba.
Acarapéua: Veja Carapeba.
Acarapeva: Veja Carapeba.
Acaraú: rio das garças.
Acauã: Lingua Tupi. Ave que mata as cobras e sustenta com elas seus fiihos.
Acemira: o que faz doer, o que é doloroso (moacir).
Acir: Veja Acemira.
Acre: Vem de Áquiri, touca de penas usada pelos ìndios munducurus.
Açu: grande, considerável, comprido, longo.
Acutia: nome de uma taba indígena que existia onde é hoje a capital de Santa

Catarina no lado continental. Vem do nome dado pelos guaranis ao animal roedor, conhecido vulgarmente por Cutia.
Adjuloná: Assobios de folhas de buriti, entre os índios Carajás.
Aêté: Veja Anête.
Aguaniranga: bracelete com penas.
Aguapé: redondo e chato, a vitória-régia, plantas que flutuam em águas calmas.
Aguará: Veja Guará (2).
Aguarachaim: de o devorador ágil.
Aguaraçu: Veja Guara (2).
Aiaiá: Veja Ajaja.
Aíba: Mau, ruim.
Aimara: Arvore, araçá-do-brejo.
Aimará: túnica de algodão e plumas, usada principalmente pelos guaranis.
Aimiri: Veja Aimirim.
Aimirim: formiguinha.
Aipim: de raiz enxuta, mandioca mansa.
Airequecê: Veja Iaé.
Airumã: estrela-d'alva.
Airy: uma variedade de palmeira.
Aisó: formosa.
Aîtataka: bater o queixo de frio.
Aîuba: maduro (fruto amarelo).
Aîubyka: enforcar.
Aîupuara: amarrar pelo pescoço.
Aiyra: filha.
Ajajá: colhereiro (espécie de garça, de bico comprido, alargado na ponta).
Ajeru: Veja Ajuru.
Ajuá: fruta com espinho.
Ajubá: amarelo.
Ajucá – Festa de Jurema, entre os indigenas.
Ajurapéa: vem de Ajur-û pescoço escuro – nome de uma casta de papagaios e pê-caminho. Logo caminhos dos papagaios.
Ajuru: árvore de madeira dura, com frutos de polpa comestível.
Akag: Veja Acanga.
Akãí: gravetos.
Akaîu: caju, ano (os índios contavam anos, tomando como base o aparecimento

do cajú).
Akaîui: vinho de cajú.
Akaîuti: castanha de cajú.
Akangatu: memória, lucidez, inteligência.
Akitãi: baixo, baixa estatura.
Aleto: Veja Abacataia.
Amana: Veja Amanda.
Amanaci: Veja Amanacy.
Amanacy: a mãe da chuva.
Amanaiara: a senhora da chuva ou o senhor da chuva.
Amanajé: mensageiro.
Amanara: dia chuvoso.
Amanda: chuva.
Amandy: dia de chuva.
Amao: Personagem divina que ensinou aos indígenas Camanaos, do Rio Negro, Amazonas, o processo de fazer beiju, tapioca e farinha de mandioca.
Amapá: ama'pá – árvore da família das apocináceas (Parahancornia amapa),de madeira útil, e cuja casca, amarga, exsuda látex medicinal , de aplicação no tratamento da asma , bronquite e afecções pulmonares , tendo seu uso externo poder resolutivo e cicatrizante de golpes e feridas.
Amary: uma espécie de árvore.
Amatirí: Veja Amãtiti.
Amãtiti: raio, corisco.
Amazonas: Nome de mulheres guerreiras que teriam sido vistas pelo espanhol Orellana ao desbravar o rio. Porém, para alguns historiadores , vem de amassuru , idioma Tupi, Águas retumbantes.
Amberé: lagartixa.
Ambûá: centopéia.
Amendoim: de fruto enterrado.
Amerê: fumaça.
Ami: aranha que não tece teia, espremer.
Amó rupi: ao contrário, às avessas.
Ámo: Algum.
Amongûy: emplumar o corpo de.
Amopira: precipicio.
Amosobaindaba: o outro lado do rio, a outra margem.

Amuara: Algum dia.
Amundaba: aldeia vizinha, arrebalde.
Amyipagûana: antepassado.
Amyniîu: algodão.
Amyri: finado, defunto (forma afetiva).
Anaantanha: Imagem do diabo. Tanha, figura e Anaan, diabo.
Anacê: parente.
Anajé: gavião de rapina.
Anama: família, parente, raça, nação.
Anama: grosso, espesso.
Anamí: uma das espécies de árvores.
Anãmiri: anão, duende.
Ananã: Vejae abacaxi.
Ananas: o Veja abacaxi.
Anauê: salve, olá.
Andirá: morcego.
Andira: o senhor dos agouros tristes.
Anduba: (Verbo) Perceber. Sentir.
Anequim: de espécie de tubarão.
Anête: Elevado, elevadíssimo.
Angá: afeição, ternura.
Anga: Alma.
Angá: expressão de surprêsa agradável, oh que bom!.
Anga: sombra, abrigo, alma.
Angaba: assombração.
Angaba: exprime compaixão (coitado!).
Angatu: alma boa, bem estar, felicidade.
Angoera: Fantasma, visão, imagem, Tupi-Guarani.
Angu: de papa de farinha.
Angûera: espírito, alma penada.
Angûeraso: espantar, atemorizar, aquilo que apavora.
Anha: dente.
Anhãi: na ponta, no cabo.
Anhana: expelido, empurrado.
Anhangüera: diabo velho.
Anhapoã: presas, dente canino.

Anhato-mirim: Ilhote onde se levanta o forte de Santa Cruz , vemos também escrito Inhato Prazeres Maranhão , dá para este vocábulo a significado de cão, mas como não encontrei nenhum vocabulo em tupy-guarani em que possa me basear para afirmar isso. prefiro a tradição popular que diz que a palvra Anhatomirim nao seja
escrita como cão pequeno. Mas seja escrita como aanhan ou anaann to mirim Diabo ilha pequena (pequena ilha do diabo).
Anhima: de a ave preta.
Anhó: só, somente.
Anhubana: abraçar.
Anhuri: colo, estreito no meio.
Aninga: arrepio, arrepiar-se.
Anomatí: além, distante.
Anonga: agourar, prognosticar.
Antã: forte, ágil, esperto.
Anu: de o aparentado.
Aondê: coruja.
Apamonama: misturar, remexer.
Apatuiá: secar.
Apé: caminho, trilha.
Apearõ: entocaiar, esperar escondido.
Apeasaba: pontilhão, passarela.
Apecatu: o bom caminho.
Apecu: Veja ape'kü.
Apecum: Veja Ape'ku.
Apeîara: guia (conhecedor dos caminhos).
Ape'kü: brejo de água salgada (à borda do mar) croa de areia feita pelo mar.
Apenunga: onda.
Apeoka: descascar, desentortar.
Apepu: som de coisa oca.
Apepûera: casca de concha.
Apererá: raso, igual, tosado.
Apeterei: de Rio do meio.
Apiçá: Atenção.
Apichai: crespo, enrugado.
Apicu: Veja Ape'kü.

Apicum: Mesmo qeu Ape'ku.
Apoena: aquele que enxerga longe.
Apuama: que não para em casa, veloz, que tem correnteza.
Apuava: de o saltador.
Apué: longe, distante.
Apyrytá: armação de cumeeira.
Apytama: feixe, molho, ramalhete.
Aquíri: Perna.
Arabé: barata, besouro.
Araçá: de fruto de época, tempo.
Aracambé: cachorro-do-mato, o cachorro vinagre.
Aracangüira: Veja Abacataia.
Araça-pitanga: de Araçá vermelho:
Araçary: Veja Arassary.
Araçatuba: de muito araçá, araçasal.
Aracê: aurora, o nascer do dia, o canto dos pássaros (pela manhã).
Aracema: bando de papagaios (periquitos, jandaias, araras), bando de aves.
Araçóia: Saia de plumas de ema que os Indios usavam ao redor da cintura em certas cerimônias.
Aracu: Na astronomia indigena do Amazonas, e o grupo de estrelas que forma a empunhadura da espada do Orion na constelação do mesmo nome.
Aracuam: de o papagaio esguio.
Aracy: a mãe do dia, a fonte do dia, a origem dos pássaros.
Araguari: de rio do esconderijo dos papagaios.
Aram: sol.
Arani: tempo furioso.
Arapari: o Cruzeiro do Sul, para as tribos indigenas do Rio Solimoes.
Araponga: de o papagaio que soa estridente.
Arapuã: abelha redonda.
Arapuca: de colher aves ,armadilha para aves, construindo numa pirâmide de gravetos de pauzinhos ou lasca de bambu.
Araquan: Veja aracuam.
Araquari: este nome vem assim grafado em antigos mapas: Lecori, Ancori, Lencori, Araracari, Aracori, Araquari, penso que a grafia mais exata é a ultima. Temos então; . Ara- papagaio, quara – buraco.esconderijo e Y, água rio; logo rio do esconderijo dos papagaios.

Arara: de aumentativo de ará papagaio, papagaio grande.
Ararama: Veja Araruama.
Araranguá: este nome aparece pela primeira vez no mapa de Clemente Jough (1640) grafado , Aremangar e depois, em outros, Arararigа , Aranga , Areronger , Auronga , Araranga, Jerongoa, etc. Vem, pois, de Arara especie de papagaio e gua ou goá , vale baixada , bacia; logo vale dos papagaios.
Ararapari: È a enxó indigena.
Araraquara: de buraco esconderijo, ninho, logo – esconderijo dos papagaios.
Araraúna: arara preta.
Ararê: amigo dos papagaios.
Araruama: terra dos papagaios.
Ararúna: Veja Araraúna.
Arassary: variedade de tucano.
Arasy: estrela d'alva, madrugada.
Arataca: de armadilha de papagaio.
Aratama: Veja araruama.
Araticum: de vaso da bago de fruto (Veja urucum).
Aratingaúba: de arvore do papagaio branco.
Aratinguá: de papagaio de bico redondo.
Araúna: ave preta.
Araxá: lugar alto onde primeiro se avista o sol.
Aré: o Noé dos indigenas Tupi-Guarani.
Arebá: demora.
Arebo: cada dia.
Areté: dia festivo.
Ári: Em cima.
Arioca: de casa, ninho de sapo.
Ariranha: de manchada de vermelho.
Aririu: Veja Iririu.
Ariu: Veja Iririu.
Aroeira: de arvore velha.
Aroui: de rio do sapo.
Aru-Apucuitá: Remo de aru, assim chamavam os indigenas do Rio Negro.
Aruça: de caranguejo.
Aruru: Tristonho.
Asema: grito, gritar, gritador.

Assurini: tribo pertencente a família lingüística tupy-guarani, localizadas em Trocará, no rio Tocantins, logo abaixo de Tucuruí/PA.
Atã: Veja Antã.
Ataendy:chama.
Ataendyuru: castiçal, lamparina.
Atagûasu: fogueira.
Ataîru: companheiro de viagem.
Atauúba: flecha incendiária, foguete.
Ati: gaivota pequena.
Atiaîa: raio de luz, que reflete luminosidade.
Atiati: gaivota grande.
Aturasá: Branco que casava com índia.
Auá: homem, mulher, gente, índio.
Auaiú-aiapé: Bate-Pé.
Auati: gente loura, milho, que tem cabelos louros (como o milho).
Auçá: de Caranguejo.
Aupaba: Terra de origem.
Avá: Veja auá.
Avanheenga: língua de gente, a língua que as pessoas falam.
Avaré: amigo, missionário, catequista, senhor de preto, padre.
Avati: Veja Auati.
Awa: redondo.
Awañene: Veja avanheenga.
Awapé: Veja Aguapé.
Awa'ré: Veja Abaré.
Awaré: Veja avaré.
Ayayá: Veja Ajajá.
Aymberê: lagartixa.
Ayty: ninho.
Ayurú: Veja Ajurú

Bá: Pleno, cheio.
Babacutaia: Vida Aracanguira.
Babaka: virar, voltar-se, revirar; retorcido, a vulva.
Babaquara: tolo, aquele que não sabe de nada, Também Morador do refugio.
Babitonga: este nome vem escrito, Bapitanga pela primeira vez no mapa de

Pere Coronelli em 1648. Nos seguintes: Bepitanga , Pepitanga, Babytonga, etc. Teceram sobre ele historias e lendas mas na minha opinião este nome provém da ilhota Itapitanga. De ita pedra e pitanga vermelho; temos então. pedra vermelha.
Babui: de palavra híbrida De bambu e Y rio do bambu.
Bacopari: de deposito d'água.
Bacucu: de espécie de marisco.
Bacuri: de rio da coisa quente ou, talvez, de pau fino.
Baguaçu: de fruto grande.
Bagual: de o que é mortal.
Baiacu: de o bicho quente.
Baíra: Entidade civilizadora dos indigenas parintintins ou cauaiuas, do Rio Madeira, no Amazonas, de raça Tupi. Ensinou a pesca com sangab (visco).
Bambae: o que é torcido.
Banga: torto, virado.
Bapo: chocalho usado em solenidade.
Baquara: sabedor de coisas, esperto, sabido, vivo.
Barauna: de madeira preta.
Batarra: grande, forte.
Batinga: de madeira branca.
Batoque: Pedra de beiço, ou cilindro de pau, pedra resina, que os indígenas colocavam no lábio inferior.
Batovi: de Rio da cana verde.
Batui: Veja Batovi.
Bau: de oco, vazio.
Becuiva: de arvore de fruto quente.
Beijú: de bolo de mandioca torrada, o enroscado.
Beîu: pão, bolo.
Beraba: brilhar, resplandecer; brilhante; resplandecente.
Berimbau: de Morro furado.
Biaça: lê-se este nome pela primeira ver em Hans Staden; no mapa de Clemente de Jonghe (1640) designa o porto da Laguma. Nos seguintes lemos: Ibuasup , Biassa Ibiaçá e Birasuera vem de Mbê ou pê caminho, trilho, Açaba ou Aça atravessar, cruzar. O passo, o porto.
Biboca: de lugar, casa acanhada, casa de barro, moradia humilde.
Bigua: de ave aquática.

Biguaçu: de Bigua grande, também pode ser uma arvore.
Biquara: Veja Baquara.
Biraquera: de dormida do peixe.
Bituva: Veja Imbituba, Embetuba.
Bôca: de um buraco no chão, para jogar bolinha de gude, furo.
Bocaina: de entrada do mato
Boipatiba: deve e ser o atual Mampituba que nos mapas antigos vemos assim escrito Iboipitinni , Ibepetuba , Iboipitinhi Iboypetinhi vem de Mboi cobra, peti casca, escama, tin ou tinga branco e y agua, rio. Logo: rio da cobra de escama branca.
Boitata: e cobra de fogo.(Mboi-tata).
Bora: Particípio; indica contrariedade.
Boré: Flauta de osso.
Botiá: de variedade de coco muito comum no litoral Catarinense.
Botiátuba: de lugar de muito coco Botiá.
Botuca: Veja mutuca.
Bracatinga: de arvore de folha branca.
Brejauva: de Arvore cujo o fruto abre.
Bruaca: de saco de couro, cesto de erva.(mulher velha ?).
Bucaraim: de rio da cobra escamosa.
Bucica: de cão pequeno.
Bucui: de rio da areia fina.
Bugre: denominaçao dada pelo povo aos selvicolas. Julga o Ilustrado P. Teschaner que este vocábulo provem da antiga palavra francesa Bougre que significava sodomita.
Buiagu: de terra quente.
Bupeba: de terra plana, planície.

Caá: mato, folha.
Caapii: Veja Capim
Caapora: Veja Caipora
Caapuã: Veja Caipora
Caba: marimbondo, vespa
Cabanheém: Veja Avanheenga
Cabiru: de rio da coruja.
Caboclo: de tirado do mato, sertanejo.

Caboclo: procedente do branco, mestiço de branco com índio, cariboca, carijó, antiga denominação do indígena, caburé , tapuio, atualmente, designação genérica dos moradores das margens dos rios da Amazônia.
Cabore: Ave noturna, de pio ululado, tida como agourenta pelos indigenas Cariris.
Cabreuva: de fruto da coruja.
Cabriuna: de ma-to de casca preta.
Cabrué: de a coruja
Caburé: Veja caboclo
Cachumba: de Inflamação das glândulas salivais.
Caci: Dor.
Cacira: vespa de ferroada dolorosa
Çaçuena: Sacuena
Caçula: de o filho mais novo.
Cacupé: de caá folha de arvore, o mato, e cupê atras, apoio, costa, logo: costa do mato, atras do mato.
Caetê: de mato virgem ou verdadeiro.
Cafundó: de sitio escuso.
Cafuné: de estalido que se da com as unhas na cabeça de alguém que se cata.
Cafuzo: Veja Caboclo
Caiacanga: de cabeça de bugio (espécie de macaco).
Caiacanga-açu: de cabeça de bugio grande.
Caiacanga-mirim: de cabeça de bugio pequena.
Caiana: de variedade de cana de açúcar.
Caiçara: Cerca feita pelos indigenas em torno da taba (vila indigena).
Caingangue: grupo indígena da região Sul do Brasil, já integrado na sociedade nacional, cuja língua era outrora considerada como jê , e que hoje representa uma família própria, coroado, camé, xoclengues.
Caipira: de o vergonhoso, roceiro, aldeão.
Caipora: aquele ou aquilo que (vive ou mora) no mato.
Çaira: de olhos pequenos.
Caité: Veja caeté.
Caitétu: de dente aguçado.
Cajuru: de entrada do mato.
Calundú: de mau humor, cabeça esquentada.
Calunga: de boneca, negro, cabeça preta.

Camb: leite, líquido do seio, peito, teta, mamica.
Cambacica: de peito liso.
Cambajura: de matagal rijo.
Cambirela: De cambir-reya – muitos seios ou dorsos empolados, em alusão talvez ao grande numero de picos da serra do mar.
Cambirera: Veja Cambirela
Camboatá: de mato que serpenteia.
Camboi: de rio das vespas.
Camboim: de folha, mato.
Camborim: de rio do robalo.
Camboriu: de rio onde corre o leite.
Cambucá: de vem de folha mato e que estoura.
Cambui: de o Veja camboim.
Cambuquira: Broto de abobora.
Camburé: de coruja.
Camé: subtribo do grupo caingangue.
Camuá: palmeira de caule flexível, cheia de espinhosos.
Camu-camu: fruta pouco conhecida que possui grande quantidade de vitamina C.
Canema: de folha fedida.
Cangica: de grão mole ou cosido.
Cangicassu: de grão grande cosido.
Cangua: de cabeça redonda.
Canguari: de rio do extremo.
Cangueiro: de cabeça velha, caveira.
Canhanha: de roncador. Salema.
Canhenha: de mato que rumoreja (resmunga).
Caninana: de seco e riscado.
Canitar: Cocar.
Canjica: de papas de milho branco, dentes, grão mole.
Canoa: embarcação a remo, esculpida no tronco de uma árvore; uma das primeiras palavras indígenas registradas pelos descobridores espanhóis; montaria (designação atual usada pelos caboclos da Amazônia); (ubá).
Capanema: de mato ruim, imprestável.
Capão: de ilha de mato.
Capenga: pessoa coxa, manca.

Capim: de folha miúda, mato fino, folha delgada.
Capinar: de pelar o mato, despir de folhas (carpir).
Capitinga: de folha miúda branca.
Capivara: de o comedor de capim, o Herbívoro.
Capivari: de rio da capivara.
Capoeira: de mato velho, extinto.
Capororoca: de mato barulhento.
Capororora: de variedade de anta.
Cará: de acará (peixe) escamoso. Pode também vir de cará, raiz tubérculo.
Caraá: de a semente do cará.
Caracambé: peixe-galo-do-brasil.
Caracú: de medula óssea. Raça de gado.
Caracuva: de piolho de galinha.
Caramona: de arbusto.
Caranha: de o acará falso.
Carapeba: de o acará chato, tipo de peixe de rio Acará ou simplesmente cará
Carapiá: de o cara pintado.
Carapicú: de acara comprido, peixe também conhecido como Escrivão.
Carapinha: de cabelo crespo de negro.
Carapitanga: de acara vermelho.
Caratinga: de acará branco.
Caraú: de Rio do acará.
Carauna: de folha preta.
Cari: o homem branco, a raça branca.
Cariboca: Veja caboclo.
Carijó: procedente do branco, mestiço, como o galináceo de penas salpicadas de branco e preto, caboclo, antiga denominação da tribo indígena guarani , habitante da região situada entre a lagoa dos Patos(RS) e Cananéia (SP), carió, cário, cariboca, curiboca, caburá, tapuio.
Cariman: de massa de mandioca.
Carió: Veja carijó.
Carioca: de casa de branco, fonte de água.
Cariru: de folha grossa.
Caroba: de folhar amarga.
Caroceira: de raspas de mandioca.
Carrancho: de o que arranha.

Carrapicho: de espinho comprido.
Càruru: Veja Carirú.
Cascavel: Veja Bapo.
Catagua: Veja Catigua.
Catapora: de fogo que irrompe (espécie de varicela).
Cateretê: de estalar (dança).
Cateta: de variedade de anchova.
Cati: bem, bastante, muito.
Catiá: Veja Catiguá.
Catiguá: de folha riscada.
Catinga: de mato branco.
Catú: Veja Cati.
Caturrita: de pequeno, anão.
Cauna: Veja Carauna.
Caverá: de folha brilhante, luzidia.
Cê: Canta.
Ceará: Vem de Siará, "Canto da Jandaia", um pequeno papagaio.
Ceci: Mãe.
Céia: Gente.
Cendira: Irmã.
Ceriu: de rio do siri.
Chacharra: de variedade de gaturamo.
Chanchere: Veja Xanxere.
Chapecó: de donde se avista o caminho da roça.
Chimbé: de diz-se do boi cujas aspas encurvadas quase tocam a testa.
Chipa: guloseima feita de polvilho e queijo, também usada no Paraguai.
Chiripá: de espécie de cinto.
Chiú: Choro.
Chopim: de Conhecido também por Vira-bosta.
Cica: de resinoso.
Cipó: de fibra que se apega.
Cipoai: de cipó áspero.
Coandu: de o que corre na roça. Espécie de ouriço.
Coaraci: O sol, no idioma Tupi, ou nheengatu. De coá, este, ara, dia, ci, mãe deste dia, a explicação da origem da luz diurna.
Guaraci, uma teogonia indígena, escreve que o sole o criador de todos os

viventes, sujeitos a Coraci, com o domínio sobre os seres privativos de sua jurisdição, vivem Anhanga, protegendo a caça do campo, Caapora, a do mato, Guirapuru, os passaros, Uauiara, os peixes. A irmã e esposa do Coaraci a Jaci, a Lua, tendo semeihantemente sua corte, com fungbes identicas as do seu irmao.
Coati: de o riscado.
Çoba: a cara. Rosto.
Coema: Já é dia. Manhã. Amanhecer.
Coivara: de limpa de roça (queimada para roçar).
Congonha: de erva que sustenta.
Copaiba: de arvore da formiga.
Copiuba; Veja Copaiba.
Corcoroca: de o que ronca.
Cotegipe: de rio torto ou sinuoso.
Cotia: Veja Acuti.
Cotuba: de muita carne (forte nutrido).
Cricri: de pequeno gavião.
Cuangueri: de rio da careira.
Cubatão: de elevação; terra montanhosa.
Cuera: de velho, antigo, o passado.
Cui:Farinha bem fina.
Cuia: de a farinha, o pó (vaso feito de catuto).
Cuica: Espécie de rato grande com o rabo muito comprido , semelhante ao canguru tambem pode ser um instrumento de percussão feito com um pequeno cilindro em uma de cujas bocas se prende uma pele bem estirada.
Cuité: de vaso verdadeiro.
Cumbata: Veja Camboata.
Cunhã: Linguarudo. Mulher.
Cunhaduva: de a canoa da mulher
Cuore: Já Agora.
Cupe: de atrás, costa.
Cupendipe: Indígenas de asas que os apinajés diziam existir no Alto Tocantins.
Cupim: de cupi a formiga.
Curiboca: Veja caboclo.
Curitibanos: de Pinheiral.
Curumim: menino.

Damacuri: tribo indígena da Amazônia.
Damanivá: tribo indígena de RR, da região do Caracaraí, Serra Grande e serra do Urubu.
Deni: tribo indígena aruaque, que vive pelos igarapés do vale do rio cunhuã, entre as desembocaduras dos rios Xiruã e Pauini, no AM.

Eçá: Olho. Os olhos. Ver. Espiar.
Eçabara: o campeador.
Eçaí: olho pequeno.
Eçaraia: o esquecimento.
Echar: de ver, avistar.
Ecó: Ser.
Emba: de oco vazio.
Embaré: de oco, diferente.
Embau: de rio oco, vazio.
Embauba: de arvore oca.
Embira: de casca de arvore.
Embiraça: de casca grossa.
Embituba Veja Imbituba.
Emburuiana: de o umbu falso.
Encoivarar: de fazer queimada.
Enduapes: Mantos de penas.
Era: Veja Cuera.
Erê: de campo.
Esgarabataba: A zarabatana, um tubo geralmente feito de taquara, com o qual assopravam setas envenenadas.
Espiar: de ver, olhar.
Espôcar: de saltar, arrebentar.
Essomerie: de chefe pequeno.
Etá: Verdadeiro.
Etê: bom, honrado, sincero.
Eté: Veja Etê.

Galibi: tribo indígena da margem esquerda do alto rio Uaçá (AP).
Gambá: peito oco
Garapa: Caldo de cana.

Garapéba: Veja carapéba.
Garatéa: nome de um busca-vidas.
Garopaba: Este nome vem grafado – Cahopapaba na carta de Turim, 1523 e pela primeira vez. Nas seguintes Assim : Upaua, Upaba, Guarupeba, etc. Vem de Igara canoa e upaba lagoa; lagoa da canoa.
Gaturamo: de bom pressagio.
Gaúcho: de cavaleiro.
Gê: Veja Jê.
Genipapo: de que serve para pintar.
Gereva: de chato ou mancha-da.
Geribá: nome de um coqueiro.
Gericua: Tartaruga
Geriva: de o que tem fruto em cacho.
Gerivatuba: de o que tem fruto de cacho, Palmeira.
Gi: de o machado.
Giguaçu: de machado grande.
Girao: de armação de paus.
Gitirana-boia: de cigarra cobra.
Goia: de gente semelhante.
Goiaba: de sementes juntas.
Goiás: Do Tupi gwaya, nome dos índios guaiás, gente semelhante, igual.
Goio-coió: que vem de água do rio.
Goio-en: de que vem de rio fundo.
Goitacá: nômade, errante, aquele que não se fixa em nenhum lugar.
Goivira: de peixe igual.
Gracharim: Veja Aguarachaim.
Grandiuva: de arvore de talo farpado.
Grão-Pará: palavra Híbrida. Pará vem o coletor dás águas, mar.
Grapicica: de madeira de casca lisa.
Gravatá: de o escamoso ou palmeira rija, dura.
Gua: de vale.
Guabiroba: de fruto de comer amargo.
Guabiruva: Veja Guabiroba.
Guacá: de folha redonda.
Guaçu: de grande.
Guaiá: Veja goia.

Guaiaca: de cinto de couro.
Guaiba: de o chefe dos berradores, bugio.
Guaivira: de peixe Manso.
Guamambaca: de o vale que cerca o céu.
Guamirim: de vale pequeno.
Guampa: aspas de boi.
Guanandi: de arvore oleosa.
Guandú: de a que Corre ligeira.
Guapari: de arvore torta.
Guapeva: de folha chata.
Guapuan: de pau redondo.
Guaquari: de acari redondo (peixe).
Guará (1): ave das águas, pássaro branco muito comum nos manguezais.
Guará (2): o que devora , mamífero (lobo) dos cerrados e pampas.
Guara: Senhor.
Guaraci: O sol.
Guaracica: de pau resinoso.
Guaraetá: de arvore verdadeira, madeira legitima.
Guaraguatá: Veja Gravata.
Guaráipu: de refugio que surge, Variedade de abelha.
Guarajuba: de pau amarelo.
Guarajuva: de Veja guarajuba.
Guaraní: guerreiro, lutador.
Guarapere: de pau traçado.
Guarapicica: Veja grapicica.
Guarapuruma: de arvore cujo fruto rumoreja.
Guarapuvu: de canoa que brota do chão.
Guarás: de ave aquática.
Guaratinguetá: reunião de pássaros brancos.
Guarauná: de guará preto; ou madeira preta.
Guariní: guerreiro, lutador.
Guaritá: de pedra do guará. .
Guarupiú: de mosquito escarninho.
Guasca: de tira de couro, correia.
Guatambu: de pau sonoro.
Gu-ê-Crig: E um herói popular indigena Guaiacuru.

Gui: o grande vale.

Herá: Instrumento musical de sopro dos indígenas parecis. Mato Grosso.

I: água, pequeno, fino, delgado, magro.
Ia ia: Outra forma de dona, senhora.
Iabaquara: Veja jabaquara.
Iacamim: Veja jacamim.
Iaciara: O dia de luar.
Iaé: Lua.
Iamí: noite.
Iandé: a constelação Orion.
Iandê: você.
Iapuçá: Japuçá
Iara: Veja Yara.
Iarateguba: de onça amarela.
Iba: ruim, feio, imprestável.
Ibi: terra.
Ibira: madeira, árvore.
Ibiraquera: Veja Biraquera.
Ibitinga: terra branca.
Ibituruna: de nuvem negra.
Ica: Trombeta dos indígenas Bororos, do Mato Grosso, produzindo um som grave, com que acompanham ritos religiosos e cerimônias funebres.
Içara: de esteio, tronco de arvore.
Icicaribá: de fruto resinoso.
Icó: Ser, estar, viver.
Iê: Veja Jê.
Ig: água.
Igaçabas: Urnas funerarias.
Igarapé: de caminho da canoa.
Igararetés-Igaras: Troncos de arvores.
Igarité: de canoa de vulto.
Igaropaba: Veja Garopaba.
Iguaçu: água grande, lago grande, rio grande.
Iguara: Veja Guara(1).

Iguarapé: de o caminho dá canoa.
Iguatemi: de rio sinuoso.
Ilapocú: vem de pedra comprida.
Íma: Sem.
Imarui: vem de mosquito.
Imbauvão: Veja embauba.
Imbé: de planta ras-teira.
Imbeuvaçu: de grande arvore oca.
Imbituba: lugar de muita planta, trepadeira.
Imerim: de rio pequeno.
Inchu: de mel de abelha rugoso.
Indaiá: um certo tipo de palmeira.
Indaial: de a palmeira.
Inhambú: de o que levanta o vôo rumorejando a perdiz.
Inhanguera: Veja anhanguera.
Inhapum: Veja Inhambu.
Inquirim: de morro do sossego.
Intanha: Variedade de sapo.
Ió: Procedente.
Ipanema: e rio ruim, imprestável, lugar fedorento.
Ipê: de arvore distinta.
Ipêaçú: de arvore distinta grande.
Ipi: o primeiro, a primeira vez.
Ipitanga: rio vermelho.
Ipú: a fonte.
Ipura: Cheio.
Ira: Veja Japira.
Iracema: lábios de mel.
Irai: Veja irani.
Irakitã: Veja AKitãi.
Irani: de rio do mél.
Irapuã: mel redondo.
Irara: de o papa mel.
Irati: Veja Irani.
Iriribá, Ariribá: de fruto que amarga.
Iririu: de rio da ostra.

Irob: de amargo.
Irupé: a vitória régia.
Ita: pedra.
Itacolomi: de o filho ou o menino de pedra.
Itacorai: Veja Itacorubi.
Itacorubi: de rio das pedras esparsas.
Itacorui: Veja Itacorubi.
Itacurui: Veja Itacorubi.
Itaguaçu: de grande pedra grande ou muitas pedras.
Itai-guaçu: de rio da pedra grande.
Itaimbé: de a pedra pontuda, afiada.
Itai-mirim: de rio da pedra pequena.
Itaipava: vemo-lo também grafado assim: itapava itopava itoupava etc. vem de ita pedra e ipaba levantada; recife, travessão rochoso.
Itajahy: do nosso atual Itajai vem de taiá e y rio: rio do taiá. Em mapas antigos vemo-lo grafado: tacahug tojahy tucuay taiahug tayahug tajaiye.
Itajai: de rio do taiá.
itajai-guaçu: de Itajai grande.
Itajai-mirim: de Itajai pequeno.
Itajuba: de pedra amarela.
Itajubá: de Pedra amarela.
Itamambeca: esponja do mar
Itamirim: de pedra pequena.
Itapava: Veja Itaipava.
Itapema: de pedra rasa, lajeado.
Itaperiu: de rio do cabeço de pedra.
Itaperobá: de pedra do caminho da canoa.
Itaperuva: Veja Itaperobá.
Itapeva: de pedra chata rasa, um lajedo.
Itapitanga: de pedra vermelha.
Itapitinga: de lajedo branco.
Itapoã: de pedra redonda.
Itapoan: Veja itapoã.
Itapocoroi: de laje que abrolha.
Itapocu: em mapas antigos o vemos também escrito; tapuca tapicu tapucu. Vem de Itapocu pedra comprida.

Itaqui: de pedra afiada, pontuda.
Itatiba: muita pedra, abundância de pedras.
Itaum: de pedra preta, ferro.
Itaúna: de pedra preta.
Ité: ruim, repulsivo, feio, repelente, estranho.
Itinga: de rio branco, água clara.
Itopava: Veja Itaipava.
Itoupava: Veja Itaipava.
Itupeva: de salto rasteiro.
Iu: espinho.
Iua: Veja Iba.
Iuçara: Veja Juçara.
Iurirémirim: Veja Jureremirim.
Iuru: de boca, baia, remanso.
Iurumirim: Veja Jureremirim.
Iva: Veja Iba.
Iviturui: frio na parte mais alta de uma serra.
Iwa: Veja Iba.

Jabaquara: rio do senhor do vôo.
Jaboti: de o que come pouco, o cágado.
Jaboticaba: de comida de jabuti.
Jabró: fugir.
Jaburu: em alusão ao modo de andar da ave, de a que é inchada.
Jacá: de o cesto.
Jacamim: ave ou gênio, pai de muitas estrelas.
Jaçanã: ave que possui as patas sob a forma de nadadeiras, como os patos.
Jaçanan: de o que grita forte.
Jacarandá: de o que tem o centro duro.
Jacaré: de o que olha torto, encurvado.
Jacareuba: de fruto encurvado.
Jacaúna: indivíduo de peito negro.
Jaci: Na teogonia indígena, era irma a casada com o sol, Coaraci. Presidia a vida vegetal. Os indigenas faziam grandes festas com comidas; laci Omunhã.
Jacu: espécies de aves vegetarianas silvestres, semelhantes às galinhas, perus.
Jacuba: de pirão de farinha de mandioca, De água morna.

Jacucaca: de o que come grãos do mato.
Jacuí: jacu pequeno.
Jacuman: de o jacu erguido.
Jacundá: Dança tradicional indígena no Amazonas.
Jacupemba: de o jacu inferior.
Jacutinga: de o jacu branco.
Jaê: nós dizemos, temos dito, falamos.
Jaguar: Veja jaguara.
Jaguara: de o que devora (cachorro, lobo, gato, onça).
Jaguaracambé: cão de cabeça branca.
Jaguaretê: de onça verdadeira.
Jáguariu: de rio da onça.
Jaguaruna: de onça preta.
Jaguatirica: de onça medrosa.
Jalapa: de o que é para se colher.
Jambaqui: Veja Sambaqui.
Jamé: oculto. Misterioso.
Jamecó, o ser oculto.
Jaobi: de a terra solta.
Japecanga: de junco de espinho.
Japira: mel.
Japuçá: Veja Iapuçá.
Jaquarana: de cigarra.
Jaraguá: de ponta proeminente.
Jaraguá: de vale do senhor.
Jararaca: de o que tem bote venenoso.
Jararacuçu: de jararaca grande.
Jatai: de arvore de fruto duro.
Jau: de aquele que devora (peixe).
Jauá: Veja Iapuçá.
Javaé: tribo indígena que habita o interior da ilha do Bananal.
Javari: competição cerimonial desportiva religiosa.
Jé: grupo etnográfico a que pertence o grosso dos tapuias.
Jeriva: Veja Gerivá.
Jeroquis: Danças.
Jeru: árvore de madeira dura, com frutos de polpa comestível.

Jeru: papagaio.
Jetica: Batata-doce.
Jibá: Braço.
Jibaoçú: grande braço.
Jibóia: de cobra d'água.
Jiçara: Veja Juçara.
Jiquitaia: Pimenta.
Jiquitaia: de a formiga.
Jó: Veja joca.
Joaia: de rio de arbusto espinhento(rebenta cavalo).
Joca: tirar, arrancar.
Ju: Veja Iu.
Jubapira: Arraia (peixe).
Jucá: matar.
Juçara: palmeira fina e alta com um miolo branco, do qual se extrai o palmito.
Jumana: tribo do grupo aruaque, habitante da região dos rios Japurá e Solimões (amazônia Ocidental) – ximana – xumana.
Jumbeba: cactos.
Jundiá: de o que tem espinhos na cabeça.
Jurêrêmirim: de pequena boca de d'água (pode ser uma baia de mar calmo).
Juriti: de o pescoço branco.
Juru: Veja jeru.
Jurubatiba: lugar cheio de plantas espinhosas.
Jurubatuba: de enseada muito ampla.
Jurubeba: planta (espinhosa) e fruta tida como medicinal (o fruto é, muito amargo.
Jurumbeba: folha chata com espinhos, cacto.
Juruquiçaba: de ninho de papagaio.
Jururu: de aruru, que significa triste.

Kaá: Veja Caá.
Kaapora: Veja Caipora.
Kabu'ré: Veja Caboclo.
Kaluana: lutador de uma lenda da tribo.
Kamaiurá: Veja Iaé.
Kamaiurá: Veja Kaluana.

Kamby: Veja Camb.
Karajá: marimbondo.
Kariboka: Veja Caboclo.
Karioka: Veja carioca.
Ken: O Veja torê, instrumento de sopro entre os indígenas da raça Tupi, para as danças comemorativas da caça, pesca a vitórias guerreiras.
Kilaino – Duende dos Bacaeris, Caraíbas do Mato Grosso, variante do Caipora, Curupira, Saci-Perere. Koko – Festa dos Kayapós.
Ki'sé: Veja Quecê.
Koko-Kuba: Peixe.
Kubut: Macaco guariba.
Ku'ika: Veja cuica.
Kukoire: Macaco prego.
Kurumí: Veja curumim.

Lambari: de peixinho, baratinha.
Laurare: Veja Karajá.
Lauré: arara vermelha.
Lexiguana: de o bando, o enxame.
Lucarana: de vermelho falso.
Lucurana: Veja Lucarana.

Macaíba: Veja Macaúba.
Macaúba: fruto da macaúbeira (comestível, coco de catarro), fruto do sertão.
Macuim: de bicho pequeno que rói.
Magangá: Veja Mamangaba.
Mairá: uma das espécies de mandioca, típica da região Norte.
Mamangaba: de Vespa desordenada.
Mame: em algum lugar. Onde?
Mampituba: de cousa que é arejada, ventilada; o sopro. o hálito.
Manau: tribo do ramo aruaque que habitava a região do rio Negro.
Manauara: natural de, residente em, ou relativo a Manaus.
Mandaçaia: de o que se espalha envolvendo.
Mandi: de nome dado aos bagres.
Mandiguaçu: de o bagre grande.
Mandijituba: de rio abundante de peixe mandi (bagre).

Mandioca: aipim, macaxeira, raiz que é principal alimento dos índios brasileiros.
Mandiocaçu: mandioca grande (mandioca, açu).
Mandobi: de fruto enterrado.
Mandovi: Veja Mandobi.
Mangona: variedade de cação.
Manguari: de pessoa alta e magra.
Mangue: Veja Ape'ku.
Maní: deusa da mandioca, amendoim.
Maniçoba – Mandioca.
Manioca: deusa Maní, foi enterrada na própria oca, gerou uma raiz alimenticia, raiz de mandioca.
Maniua: Veja maniva.
Maniva: tolete ou folha da mandioca; se usa na alimentação na região Norte.
Manjuba: de peixe amarelo.
Mantiqueira: de coisa que verte , vertente.
Manu: morto.
Mara: mar.
Maracá: Veja Bapo.
Maracanã: de casca grossa e rija.
Maracaxá: Veja Bapo.
Maracuja: de fruto que faz vaso ou vasilha.
Marajó: procedente do mar.
Maranhão: Do Tupi mba'ra e nâ, corrente, rio que semelha o mar, primeiro nome dado ao rio Amazonas.
Maratimba: de a gente de mistura branca.
Maricá: de folha miúda.
Marimbondo: de mosca que flecha.
Marui: Veja maruim.
Maruim: de mosca pequena, mosquito.
Massau: uma das espécies de macaco, pequeno e de rabo comprido.
Massiambu: Veja Abocepecau. Talvez provenha também de imbiaça-yembó a foz do regato ou de y-bem-açá-ybu o rio da barra.
Mate: de bom para beber, bebida .
Maturati: de o morro branco, alusão a uma cascata.
Mbaekwara: Veja Baquara.

Mbara: Veja Mara.
MbaraKa: Veja Bapo.
Mbaré: de o soprado, a gaita do índio.
Mbau: Veja Bau.
Mbeb: chato, achatado.
Mbeba: Veja Mbeb
Mbir: de casca da arvore.
Mboi: de cobra, Serpente.
Membira: filho ou filha.
Menboré-uaçu: Chefe Tupinamba.
Mendarepé: Dote.
Mendubi: Amendoim.
Micuim: Veja maruim.
Mingau: de papas de qualquer farinha.
Minhoca: de o que é arrancado.
Mirã: futuramente.
Mirá: gente.
Miraguaia: de peixe manso.
Mirim: de pequeno.
Mó:fazer, fazendo, tornar, tornando.
Moina: Pos-se, colocou-se.
Mongaba: reunião para falar.
Monjuá: de a boca aberta (cofo para pesca).
Moponga: Pescaria em que se bate na água, com uma vara para os peixes irem para a rede e ficarem malhados.
Moquear: de assar sobre varas.
Moqueca: de envolver.
Moronguetá: os sentimentos verdadeiros, puros, instintivos.
Motirõ: reunião para fins de colheita ou construção (ajuda).
Muirakitã: Veja Akitãi.
Mundeo: de o que se alça; armadilha.
Munducurus: Forma geometrica.
Mupõga: Veja Moponga.
Mupunga: Veja Moponga.
Muquiço: de o piolho.
Muquirana: de o piolho falso.

Mutirão: Veja Motirõ.
Mutuca: de a mosca que perfura, ou aguilhoa, mosca que ataca os animais.

Nã: Semelhante.
Nambi: Orelha.
Namoa: de gente de longe.
Nanbiquara: fala inteligente, de gente esperta .
Naurú: bravo, herói, cheio de vontade.
Nê: teu, tua.
Nhadiuva: de arvore da aranha.
Nhambiquara: Veja baquara.
Nhandú: de a que corre ligeira.
Nhanduti: de teia de aranha.
Nhanhan: de anã parente, próximo.
Nhe: nhan, nham, falar, fala, língua.
Nheengatu: nhegatu, língua boa, língua fácil de ser entendida .
Nhemongaba: assembléia.
Nhenhenhém: nheë nheë enê, falação, falar muito, tagarelice.
Nhumbiuva: Veja Nhadiuva.
Nítio: Não. Não há.
Nitioecó: este não existe. Não ser.
Nucurá: de a passagem do campo.
Nungara: igual, semelhante.

Oapixana: tribo do ramo aruaque do alto rio Branco (RR), fronteiras com a Guiana.
Obá: rosto.
Obi: azul.
Oca: cabana ou palhoça, casa de índio.
Ocara: praça ou centro de taba, terreiro da aldeia.
Ocaruçu: praça grande, aumentativo de ocara.
Oiti: de massa branca.
Ok-pr-u-rórí-rórí: Espécie de Adorno.
Oré: de para nosso ou nós.
Orube: alegre, feliz, rindo.

Pá: tudo.
Paba: terminar, concluir; morrer; o fim.
Paca: de o que é vivo, ágil. nome do roedor.
Paca: esperto, vivo, vivaz, alerta.
Pacaquara: vem de furna, toca de paca.
Paçoca: de bolo esmigalhado a mão.
Pacu: de rápido no comer.
Pacupiba: de o pacu chato.
Paem: tudo.
Pagaré: de bando de pacas.
Pagé: feiticeiro, sacerdote, líder espiritual.
Pagoré: Veja pagaré
Paina: de fruto en-trançado.
Paineira: Veja Paina.
Pajelança: Ação do feiticeiro índio que conserva o titulo nheengatu pajé. Cerimonial do pajé para alcançar fórmulas terapêuticas tradicionais por meio dos espíritos encantados, de homens e animais.
Pamonha: de o visgo, o grude.
Pampeiro: de campo planície (vento sudoeste).
Panema: de coisa ruim.
Pangaré: de cor de pelo de cavalo.
Papanduva: de casca ru-gosa saltada.
Papaquara: de variedade de saira.
Papuan: de peixe redondo, a baleia.
Para – Do Tupi Paóra, "mar", designagdo do braço direito do Amazonas, engrossado pelas águas do Tocantins.
Pará: rio e também prefixo utilizado no nome de diversas plantas.
Parabiwa: madeira inconstante (variada).
Paracanã: tribo encontrada durante a construção hidrelétrica de Tucuruí.
Paraíba: Do Tupi par'a, rio, e a'iba, ruim, impraticável.
Paraíba: rio ruim, rio que não se presta à navegação (imprestável).
Paraibuna: rio escuro e que não serve para navegar.
Paraiwa: Veja Paraíba.
Paraná: Do Guarani pa'ra "mar" e nã, semeihante, rio grande semeihante ao mar.
Paraná: de onde se avista o mar.

Paranagua mirim: de Paraná de onde se avista o mar, guá vale, entrada e mirim pequeno; pequena baia
Paranapiacaba: de para-nã-apiacaba donde se avista o mar nome pelo qual era conhecida parte da Serra do mar , no sul.
Parati: de peixe branco.
Pariparoba: de junco todo amargo.
Paroba: Veja Peroba.
Parobé: de rio todo amargoso.
Pat: Tamanduá.
Pataxo-Hã-Hã-Hãe: Tribo indigena no sul da Bahia.
Patuá: de espécie de brebe ou breve De o que pertence a cama.
Pauá: tudo, muito (no sentido de grande extensão).
Pauetê nanbiquara: tribo da região do Mato Grosso (nanbiquara, nhambiquara).
Pava: Veja Pauá
Pawa: Veja Pauá
Pê: a fim de...
Pe: no, no local, na, em. Exemplo: ocape, na casa.
Pé: vós. exemplo: pé saiçú, vós amais.
Peba: de chato, plano, também uma variedade de tatú.
Peperi guaçu: de rio de quedas grandes.
Peperi mirim: de rio de quebradas pequenas.
Pequiá: de casca tenra que abre.
Pereba: de ferida, cicatriz, a ferida com casca.
Perequê: de entrada de peixe.
Perereca: variedade de camarão
Perituba: de banhado brejo, o juncal.
Pernambuco: Do Tupi para'nã, rio caudaloso, e pu'ka, gerundio de pug, rebentar, estourar. Relativo ao furo, ou entrada, formado pela junção dos rios Beberibe e Capibaribe; de quebra-mar. (arrecifes).
Peró: Portugueses.
Peroba: de casca amarga.
Perudá: amor.
Peti: de casca.
Petim-buáb: Cachimbo.
Peua: peba.
Peva: peba.

Pewa: peba.
Pi: de caminho.
Pi: de miudo.
Piaçaba: de a travessia do caminho.
Piaga: Veja Pagé.
Piauí: Do Tupi pi'au, piau, nome generico de vários peixes nordestinos. Piauí, rios dos piaus.
Picuman: de coisa comprida também pode ser fuligem.
Pigareva: Veja Pijarava (espécie de arraia).
Pijareva: de peixe manchado.
Pijirica: de peixe veloz.
Piná: palmeira fina e alta, da qual se extrai o palmito, típica da mata atlântica.
Pindabuna: de anzol preto.
Pindaiba: de pau de anzol.
Pindí: claro, limpo.
Pipoca: de a pele estalando.
Pipocar: de rebentar, estourar.
Piquira: de a pele tenra.
Pira: de Peixe.
Pirabeiraba: de peixe brilhante, reluzente.
Pirabeju: de peixe enroscado.
Piracanjuba: de peixe de cabeça amarela.
Piraguaçu: de peixe grande.
Pirai mirim De rio de peixe pequeno.
Pirai piranga: de rio do peixe vermelho.
Pirai: de rio do peixe.
Pirajubaé: de rio do peixe amarelo.
Pirama: de está próximo.
Piranha: de que corta a pele.
Pirão: de farinha de mandioca com água. De posto de molho.
Pirapitanga: de peixe Vermelho.
Pirapuan: Baleia (cetaceo).
Piraquera: de peixe gordo.
Piratini: de Peixe Seco.
Piri: de Peri o junco.
Pirituba: de lugar de muito junco ou juncal.

Pirongo: de catuto, cabaça .
Pitaguar: Veja Potiguar.
Pitanga: de vermelho.
Pitar: de fumar tabaco.
Pitiguar: Veja Potiguar.
Pito: de o cachimbo.
Pituna: noite.
Pó: mão.
Poçauna: de rede preta.
Pocema: Festas.
Ponga: o som ôco, retumbante.
Porã: bonito.
Pora: morador; habitante de...; gente.
Poranga: de bonito, Lindo.
Porangatu: bem bonito, belíssimo.
Poru: gente.
Potar: quero. Exemplos: itá a-i-potar, pedras eu as quero.
Poti: camarão.
Potiguar: indígena da região NE do Brasil.
Potiguara: Veja Potiguar.
Potiquequia: lagosta
Potira: flor.
Potitinga: de camarão Branco.
Potoca: de mentira, embuste.
Preá: de que mora no mato.
Prejibaé: Veja Pirajubaé.
Priminhó: de caça de peixe ou o salto do peixe.
Puã: redondo.
Puava: Veja Apuava.
Puba: de podre mole.
Puçá: armadilha para peixes e outros animais aquáticos.
Puçá: de rede de pesca para siri ou camarão.
Puçanga: mezinha, remédio caseiro (receitado pelo pagé).
Puita: de espécie de tambor.
Puranga: Veja Poranga.
Putanga: Veja pitanga.

Putári: de querer, desejar (verbo).
Puxirum: de reunião de pessoas para serviços agrícolas.

Quá: dedo.
Quarará: Tambor feito de madeira e pele.
Quati: de o riscado.
Qué: aqui, cá; também significa atenção, cuidado.: mboiqué, cuidado com a cobra.
Quecé: faca velha e/ou enferrujada e/ou cheia de dentes e/ou sem cabo.
Quecê: que foi ontem, que aconteceu ontem.
Queixada: de o que corta.
Quer: dorme.
Quéra: Veja cuéra.
Quiabo: de o pente.
Quibaana: tribo da região Norte.
Quicé: Faca de pedra.
Quicé: Veja Quecê.
Quiriri: vem de silencio sossego.

Rã: de avermelhado.
Raira: Veja Membira.
Ramê: quando?
Rana: semelhante, parecido.
Raú: falso, fingido.
Ré: amigo – rê (geralmente usado como sufixo).
Ré: diferente, distinto.
Recê: por causa de..., por amor de...
Recó: ter, tratar, negociar.
Reré: salta, saltita.
Riri: tremer.
Roama: para ser mantida de pé.
Roína: ter consigo; manter junto de si.
Ru: folha.
Ru: pai.
Ruca: que sai; procedente de...
Rudá: deus do amor, para o qual as índias cantavam uma oração ao anoitecer.

Saboga: de o pelado.
Saci pererê: de olho pequeno escamoso.
Saçuena: de perfume.
Saguaçu: de olho grande.
Saguarita: variedade de caramujo.
Sagüi: Veja Massau.
Sagüim: Veja Massau.
Sai guaçu: de olhos pequenos (nome de pássaro do gênero Tangará).
Sai mirim: de Saira pequena.
Sai: de olhos pequenos e vivos,
Saiçú: amar.
Saiqui: de bando de sairas .
Saira: Veja Sai.
Sama; fio, corda.
Samambaia: de olho enrolado.
Sambaqui: de monte, ajunta-mento monte de cascas, casqueiro.
Sambura: de pau enroscado (cesto pequeno).
Sanga: de o alagado, o espraiado.
Sanhaçu: de olho grande ou Sai Grande.
Saó: de mau cheiro.
Sapé: de alumiar é nome de uma Graminea, que serve para fachos.
Sapica: de surra importunação, tostar ligeiramente.
Sapiroca: de olho esfolado.
Sapo: raiz.
Saporema: de Moléstia que ataca a mandioca.
Sapoti: de do mato.
Saracura: de o que co-me soca de milho.
Sarará: de a mariposa.
Saru: de manso, calado.
Sauá: Veja Iapuçá.
Sauim: Veja Massau.
Sauva: de o queixo.
Sawi: Veja Massau.
Sergipe: Do Tupi si'riupe, no rio dos siris, primitivo nome do rio junto a barra da Capitania.
Siri: de cancer, caranguejo.

Siriu: de rio do siri, ou rio do caranguejo.
Socó: de Bicho que se arrima.
Soim: Veja Massau.
Sonhim: Veja Massau.
Sorocaba: de rasgar(rasgão).
Sororoca: de bicho que se arrasta.
Sucupira: de casca saliente.
Sui: de, longe de, do que (comparativo).
Suindára: de o que não come.
Suru: que desliza, manso.
Surubi: de pele lisa, escorregadia.
Surucu: de pescoço.
Surucuá: de pescoço que se esconde.
Surucucu: de pescoço sinuoso.
Surui: tribo do parque do Aripuanã, região do Madeira, Rondônia.

Tabaréu: de aldeia diferente.
Tabatinga: de aldeia branca. pode porvir também de barro branco.
Taboca: de haste furada.
Tacami: Veja Itacolomi.
Taconha: pênis.
Tacorubi: Veja Itacolomi.
Taguaçu: Veja Itaguaçu.
Taia: de aroidéa conhecida.
Taiabocú: de dente comprido.
Taió: de folha de Taiá.
Taioba: de folha do taiá.
Tajai: Veja Itajai.
Tajuba: de fruto de fogo.
Tajuba: Veja Itajubá.
Tajuva: Veja tajubá.
Tamanduá: de caçador.
Tamarana ou Tangapena – O tacape, uma arma indigena.
Tamari: Veja Massau.
Tambaturu: de ostra queimada.
Tangará: de pluma, pena de guará (o pulador).

Tanha: Figura
Tapacura: Liga, atadura, que os indígenas do rio Uaupés, especialmente as mulheres, usam trazer amarrada abaixo do joelho e que pretendem os preserve das caimbras e lhes da resistencia para as longas caminhadas.
Tapera: de aldeia extinta.
Tapiaguaçu: de pênis grande.
Tapioca: de tirado do fundo.
Tapir: de a anta.
Tapiruva: de Tapir a anta e uá espinha; a espinha, o osso da anta ou Taper-oã reina em pé.
Tapitanga: Veja Itapitanga.
Tapuia: Jes ou Tapuias, indígenas que habitavam o interior do Brasil.
Tapuia: a índio bravio , mestiço de índio. índio manso (AM), qualquer mestiço trigueiro e de cabelos lisos e negros (BA), caboclo tapii, tapuio, designação antiga dada pelos tupis aos gentios inimigos.
Tapuio: Veja caboclo.
Taquara: de haste ou pau furado.
Taquarapoca: de taquara que rebenta.
Taquari: de haste furada fina.
Taquaruçú: de taquara grande.
Taquera: de jazigo de pedra,
Taraguá: de Seio enfeitado.
Tata: de fogo.
Tatarana: Veja Taturana.
Tatu: de casco grosso.
Tatuira: de tatu da água (tatui).
Taturana: de lagarta de fogo.
Teçá: o olho do homem; olhar.
Tembé: lábios.
Tepiti: nome do coelho silvestre.
Teriva: de alegria.
Teró: Flauta de taquara.
Tiba: abundância, cheio.
Tié: de Barriga.
Tijuca: de o brejo, a lama, lama preta, líquido podre, charco, pântano.
Tijucupaua: lamaçal, atoleiro

Tijuquinhas: Veja Tijuca.
Timbauva: de arvore que da água.
Timbé: Veja Itambé.
Timbó: nome de um cipó cujo suco embriaga o Peixe.
Timburé: uma das espécies de peixes de rio, com manchas e/ou faixas pretas.
Timburê: Veja Timburé.
Tingá: de o poço.
Tinga: Veja Peba.
Tingua: de ponta redonda.
Tinguaçu: de ponta grande.
Tipioca: Veja Tapioca.
Tipiti: Do Tupi tipi, espremer, e ti, sumo. Espècie de cesto para espremer a massa da mandioca usado na fabricação da farinha, muito usados nos engenhos de farinha de mandioca na ilha de Santa Catarina.
Tipitim: Veja tipiti.
Tiratembé: Veja Iracema.
Tiririca: de mato rasteiro, de folha quebradiça.
Tiririca: erva daninha famosa pela capacidade de invadir velozmente os terrenos.
Tiua: Veja Tiba.
Tiwa: Veja Tiba.
Tiyug: tijuca.
Tiyukopawa: tijuca.
Tob: de verde.
Toca: de a casa, o esconderijo, toca, furna.
Tocaia: emboscada .
Tocanguaçu: de tucano grande.
Tocantins: bico de tucano.
Toriba: o ser alegre.
Tracotinga: de formiga branca (cupim ?).
Tracovi: Veja Itacorubi.
Traira: de arranca pele.
Trapueraba: de folha levantada e brilhante.
Tre: Fluir.
Tremembé: de o tremedal.
Trinoga: de a casa do morro.

Tuba: Veja Tiba.
Tubarão: de o semblante bravio.
Tucano: de bico ósseo.
Tucupi – Beiju-Mingau.
Tui: de bico pequeno.
Tupã: Deus.
Tupã-beraba: Raio.
Tupã-cunun: Trovao.
Tupi (1): povo indígena que habita(va) o Norte e o Centro do Brasil, até o rio.
Tupi (2): um dos principais troncos lingüísticos da América do Sul, pertencente.
Tupi-guarani: um das quatro grandes famílias lingüísticas da América do Sul.
Turi: A tocha, a fogueira.
Turiaçu: a grande fogueira.
Turuna: de valente, denodado.
Tutóia (interjeição): Que lindo! Que maravilhoso!

Uaça: Veja Aauçá.
Uaçaí: Veja Açaí.
Uaçaiçú: amar.
Uaná: vagalume.
Ubá: de canoa.
Ubã: Pai (como situação na família).
Ubá: Veja canoa.
Ubaia: de fruto saudável.
Ubatuba: de muitas canoas.
Uçu: de variedade de capim.
Uiba uí: Flecha.
Uiquê: entrar.
Uirá: pássaro.
Uirapara ou uirapa: Arco.
Umbu: arvore (imbu)
Una: preto, preta.
Upã: lagoa, lago.
Upitanga: de rio vermelho.
Uquirimbau: poder.
Urissanê: Veja Uaná.

Urnbuzeiro: Veja umbu.
Urú: de urú ave.
Urubici: de areal das aves.
Urubu: de o que desprende mau cheiro.
Urubuquara: de toca, buraco, ninho do urubu.
Urubutiaga: de urubu branco.
Uruçanga: de uru ave e çanga espraiado; espraiado das aves. Este nome vem escrito em mapas antigos como :Urolanga.
Urucum: de o vermelhão.
Urucurana: de urucum falso.
Uruguai: vem de yuru gua o coracol, o buzio e Y rio; dos caramujos. querem alguns escritores que seja rio dos pássaros.
Urumbeba: de a ma-deira, o tronco chato.

Virá: de o lustroso.
Vivaquera: Veja Biraquera.
Votu: ar; vento.
Voturantim: de o morro, a encosta branca; a cachoeira.

Wapixana: tribo do ramo aruaque do alto rio Branco(RR), nas fronteiras com a Guiana , vapixiana , vapixana, uapixana , vapidiana, oapixana, oapina
Wariwa: guariba, macaco de coloração escura, barbado.
Wasaí: açaí, uaçaí, yasaí

Xá: Eu, meu, minha.
Xanxerê: de a campina da cascavel.
Xapecó: Veja chapecó.
Xaperu: tribo da região Norte
Xará: tirado do meu nome.
Xarãma: para mim.
Xauim: Veja massau.
Xavante: tribo indígena pertencente à família lingüística jê e que, junto com os xerentes, constitui o maior grupo dos acuéns. Ocupa extensa área, limitada pelos rios Culuene e das Mortes (MT).
Xê: eu.
Xerente: constitui o maior grupo dos acuéns. Ocupa extensa área.

Ximaana: tribo habitante da região do rio Javari, na fronteira do Brasil com o Peru.
Ximana: Veja jumana.
Ximburé: Veja Timburé.
Xoclengue: tribo caingangue do Paraná (rio Ivaí).
Xororó: de tororó sussurrante, corredor.
Xuatê: Veja Bapo.
Xuê: devagar.
Xumana: Veja Jumana.
Xumane: Veja Jumana.

Y: de rio ou agua.
Yacamim: Veja jaçamim.
Yamí: noite.
Yapira: Veja japira.
Yara: deusa das águas, mãe d'água, senhora, lenda da mulher que mora no fundo do rio.
Yasai: Veja açaí.
Yawara: Jaguara.
Yba: de Arvore ou fruto.
Yu: Veja Iu.
Yuru: de boca

Anúncios

Share this:

Curtir

4 blogueiros gostam disto.

66 comentários em “MINI DICIONÁRIO TUPI-GUARANI”

marika

27 de outubro de 2009 às 2:29 AM

legal

★ Curtir

Yndaia

10 de julho de 2010 às 1:53 AM

Gostaria de saber se tem curso de língua tupi-guarani oferecida ao público em Manaus.Quero aprender mais sobre essa língua nacional.

★ Curtir

ines

23 de novembro de 2010 às 8:02 PM

ola este site e uma grande porcaria vao dar uma volta ao bilhar grande

★ Curtir

Ricardo

15 de junho de 2012 às 5:09 AM

pelo amor de deus, dicionario tupi-portugues tenque levar para os indios, para nos teria que ser portugues tupi, pois fica dificil ler o dicionario inteiro para pode axa a palavra que vc procura em tupi. gostaria de saber como é fruta em tupi. me mandem por email pq n vo le tudo n, rscarab@ig.com.br

★ Curtir

joao prestes

13 de agosto de 2012 às 3:12 PM

Assás interessante...gostei muito. Parabéns ao criador deste pequeno Dicionário...ajudará os interessados...quase tudo no Brasil está em tupi/guarani: nomes de lugares,cidades e mesmo no nosso linguajar cabloco!!

★ Curtir

Joao Prestes

28 de agosto de 2012 às 2:18 AM

Gostei dessa edição, mas ainda não esta completa...faltam os nomes das cidades, grafadas em tupi tipo: Itapeva,itapetininga,itaporanga,Guapiara, Avaré etc. No Pequeno Dicionário/Vocabulário Tupy/Guarany de Silveira Bueno tem essas e outras palavras é bom ver para ficarem mais inteirados.
Também não está completo mas são mais palavras do gutural Tupy/Guarany... agradeço, me foi bastante ilustrativo aprendi umas par a mais !!

★ Curtir

Anttonny Benitez

30 de agosto de 2012 às 12:23 AM

ndeporá... o q significa...

★ Curtir

Gerson Pionório

8 de novembro de 2012 às 10:07 PM

Parabéns !É de trabalhos como esse que jovens brasileiros precisam, pois os faz conhecer bem mais as origens do nosso linguajar e mostra-nos quão diferente é o nosso português do idioma falado nas terras lusitanas.

★ Curtir

Walter Capelli

8 de fevereiro de 2013 às 6:58 PM

Sou fanático pela nossa língua nacional, neste dicionário aprendi bem, parabenizo vcs, moronguetá xê jamé (o mistério é meu sentimento), sou da cidade de Moji Guaçu (terra da cobra gde em forma de curva)

★ Curtir

César Roberto P Santos

23 de fevereiro de 2013 às 1:50 AM

Gostei muito desse dicionário, nele esta a verdadeira linguagem dos nossos índios Brasileiros.

★ Curtir

Cleusa Benta Monteiro

1 de março de 2013 às 6:57 PM

Aaru. bolo de mandioca também?

★ Curtir

César Roberto P Santos

2 de março de 2013 às 2:20 AM

Gostei da mensagem, a cada dia aprendo mais sobre os índios.

★ Curtir

---

robert

27 de abril de 2013 às 2:31 PM

muito legal

★ Curtir

César Roberto P Santos

28 de abril de 2013 às 3:34 AM

Valeu amigo, sempre vamos preservar a tradição desses povos que é um exemplo de vida que são os nossos índios.

★ Curtir

Igor Mota

7 de junho de 2013 às 3:16 AM

guaxindiba, birapitanga, guaianã. O que significam?

★ Curtir

Alex Naves

25 de junho de 2013 às 12:47 AM

Indico aos interessados a gramática do tupi, do Prof. Navarro (USP).

★ Curtir

Iaci Morata Martines

2 de outubro de 2013 às 9:32 PM

Percebi que o nome da Lua está errado. Não sei qual foi a fonte que você utilizou, mas indico, para verificação da veracidade destes nomes o livro "Vocabulário Tupi-Guarani / Português", da Brasileiros Editora e Distribuidora, do professor Silveira Bueno, professor emérito da USP.
A edição que tenho é de 1982, e , acredito que esse queridíssimo professor já não exista mais. Porém, deve existir alguém que tenha continuado seu trabalho.
Verifique a indicação do Alex, logo acima da minha.
Por falar nisso, Lua, em tupi-guarani é Yacy, e pode ser encontrado no formato Jacy, Jaci ou ainda Iaci.
Grata pela atenção,
Iaci

★ Curtir

Elyellton Silva

7 de outubro de 2013 às 7:17 PM

muito bom deu pra eu fazer meu trabalho

★ Curtir

Victoria Santos

28 de novembro de 2013 às 12:18 PM

muito bom consegui terminar meu trabalho da escola que tinha que fazer um mini dicionário e me ajudou bastante parabéns por este site muito bom!!

★ Curtir

---

rog

7 de janeiro de 2014 às 3:33 PM

reclamam demais, a palavra já diz “MINI-DICIONÁRIO” as pessoas tem preguiça de procurar querem tudo de mão beijada, querem enriquecer o minidiocinárioo pesquizem e tragam pra K, como fazem no google, um idioma inicial do brasil que quase se perdeu e tem pessoas tentando resgatar e outras reclamando, aff.
Gostei do “MINI DICIONÁRIO”.

★ Curtir

Eugenio Avelar

8 de fevereiro de 2014 às 1:38 AM

Muito bom! Parabéns! Que tal publicar neste espaço, Macunaíma e as obras de Raul Bopp?

★ Curtir

Isabella

12 de fevereiro de 2014 às 11:09 PM

Muito bom! Podiam criar um app para smartphone

★ Curtir

Josefina Silva Boscia

7 de abril de 2014 às 5:40 PM

Que tal uma página assim e com todos os detalhes da língua Tupi Guarani no Facebook, obrigada!

★ Curtir

Mauro Torma Silveira

26 de abril de 2014 às 1:27 AM

Porque não existe aqui no Brasil um dicionário,Português para o Tupí-Guaraní.ex:Noite=yamí?É tão difícil isso?

★ Curtir

---

carolina

9 de julho de 2014 às 1:58 PM

Para quem não consegue achar a palavra é só dar ctrl+F digitar a palavra (português ou tupi) e ir buscando e lembrar que para outras culturas e línguas nem sempre uma palavra necessariamente possui um único significado correspondente e vice-versa (isso é para RICARDO, se bem que acredito não voltar para ler a resposta). Gostei muito da página, procuro uma palavra que signifique só saúde, catussaba parece que significa boa saúde...

★ Curtir

Luiz mauricio

4 de janeiro de 2015 às 2:57 PM

Parabéns pela iniciativa.

★ Curtir

luanderson ferreira

20 de agosto de 2015 às 10:19 PM

muito bom
tirou muitas duvidas!!!!!!!!!!!!!!!!!!

★ Curtir

Sérgio

18 de outubro de 2015 às 6:40 PM

Eu preciso muito da palavra valor (valores)... Alguém pode ne ajudar!?

Em 2013 fiz um curso de iniciação à arte, n área te teatro aqui em BH, Minas Gerais, e no fim do ano fizemos um espetaculo que contava, de modo contemporâneo a história dos povos no Brasil, representado por um prédio... O primeiro andar é o andar dos índios. A turma de música criou a música capeuã, con o refrão: "capeuã baquara etee nambiquara" algo com: "homem da mata forte e inteligente", mas o governo de minas ai tem tido o interesse em manter certos programas ligados à arte, como o balé jovem do palácio das artes – grande teatro, referência em BH- e agora o valores de minas está ameaçado.. Queremos refazer essa letra de musica com homem de valor forte e inteligente...

Se alguém puder ajudar, agradeço, desde já...

★ Curtir

MAURO LÚCIO

12 de novembro de 2015 às 11:49 PM

GOSTEI MUITO DESSE PEQUENO DICIONÁRIO, MAS, INFELIZMENTE OS PRÓPRIOS ARBORÍGENES PERDERAM MUITO DE SUA CULTURA QUANDO OS COLONIZADORES CHEGARAM AQUI, ELES PERDERAM MUITO DE SEU IDIOMA

QUANDO OS COLONIZADORES OS OBRIGARAM A APRENDER O PORTUGUÊS E A CULTURA EUROPÉIA.

★ Curtir

Gilson Pereira

14 de novembro de 2015 às 11:33 AM

Uma duvida.....esse vocabulario é tup antigo, guarany ou nheengatu?

★ Curtir

José

11 de janeiro de 2016 às 4:51 AM

Muito bom trabalho, parabéns.

★ Curtir

---

tatiana

30 de janeiro de 2016 às 5:13 PM

Eu ficaria imensamente grata se algum de voces pudessem me traduzir do portugues para o tupi- guarani as palavras : Amor – Paz – Harmonia e Boca fechada!
Estou ja procurando ha algum tempo mas eu creio q so acho adjetivos e nao o Substantivo da Palavra.
Assim mesmo queria agradecer poder ver o vocabulario do nosso povo indigena!
At
Tatiana

★ Curtir

Etinan

18 de fevereiro de 2016 às 2:50 AM

Gostaria de saber o significado da Palavra (Paracuru) ou Para+curu, se for possível e qual seria o dialeto...

★ Curtir

Lucas Goes

20 de abril de 2016 às 1:06 AM

gostaria de saber a frase juntos somos mais fortes em tupi guarani

★ Curtir

Félix

6 de maio de 2016 às 11:10 PM

gostaria de saber a tradução do nome da serpente Uru´tu. dizem que é tupi mas não vejo referencia alguma. uru, como consta é ave mas e o restante?

★ Curtir

Wesley

16 de junho de 2016 às 2:42 PM

Como se diz Parabéns para você em tupi-guarani? seria “Putári Angatu”?

★ Curtir

Enoc Manoel de Santana

30 de julho de 2016 às 3:35 PM

Gostei. É muito bom. A nossa língua mãe.

★ Curtir

---

damarischabuder

23 de agosto de 2016 às 1:03 AM

Ola, estou procurando a traduçao para doce em tupi guarani, mas ainda não achei, vc poderia me ajudar?

★ Curtir

WLADIMIR GONÇALVES DE SOUZA VICENTE

25 de agosto de 2016 às 10:05 PM

Ola, gostaria de saber o que significa Mata Una, n estou encontrando. E faz parte da historia do meu Avó. tecovicente@yahoo.com.br
Obrigado. Wladimir.

★ Curtir

Xauanda Postal

24 de setembro de 2016 às 2:00 AM

Olá.. Gostaria de saber se vocês sabem me informar o Significado do nome XAUANDA.. Pois não consigo encontrar..

★ Curtir

Renato Espíndola

16 de novembro de 2016 às 4:30 PM

Muito legal, muita gente tem interesse ou mesmo sabe tupi, Guaraní e até

algumas do macro ge, vou tentar apre der o máximo dos nossos antepassados!!!!!!!!!!!

★ Curtir

Aline

28 de novembro de 2016 às 1:00 PM

Gostaria que alguém traduzisse esse texto em guarani para português!

Jawy ju. Nhanebarete ikatu pawei ojopieguai.
Nhanhemandu ikatu mborai.

★ Curtir

Íggor Santana

22 de dezembro de 2016 às 3:06 AM

Olá pessoal, quero fazer uma tattoo em Tupi guarani, alguém pode traduzir pra mim ?

Filho de sol poente.

Grato!

★ Curtir

Marco Antonio Maestrello

8 de fevereiro de 2017 às 12:44 AM

Maestrello, quando fui educador no Senai,década de 90, todos os alunos aprendiam setenta palavras em Tupi Guarani, as mais usadas em São Paulo,Morumbi,Pacaembu, Itaquera,etc.. lembrando que etc significa e tantas coisas ,alem de aprenderem o "5S" ,pena que a educação no Brasil está

regredindo, contrariando a lei da evolução, abraços

★ Curtir

Danilo Canuto

17 de março de 2017 às 2:47 PM

Otimo mini dicionario, parabens a todos que se esforcam para perpetuar a lingua dos verdadeiros donos das terras brasileiras, , apesar de tanta ignorancia acerca do assunto, Esta é a nossa cultura original e cada vez que estudo mais sobre vejo o quão é maravilhosa .

★ Curtir

---

erico da veiga pessoa

26 de março de 2017 às 7:31 PM

magnifico, sublime. Somente agora entendi o significado da palavra usada pela minha avo' :NHENHENHE'M

★ Curtir

André nogueira

3 de abril de 2017 às 2:52 AM

a comunicação dos nossos antepassados ancestrais.

★ Curtir

Darliane Dantas

14 de abril de 2017 às 8:54 PM

Gostaria de saber a tradução em Tupi-guarani para a palavra "ciclo de vida".

★ Curtir

Nadir Aires da Silva

19 de abril de 2017 às 1:39 PM

Nota 10

★ Curtir

96quiterbitterbeings

17 de maio de 2017 às 8:43 AM

Como seria cavalo em tupi? E montar/montaria? No caso eu gostaria de saber como ficaria "montar o cavalo"

★ Curtir

Jose Celso de Oliveira Malta

1 de junho de 2017 às 9:45 PM

Quando e onde há curso de tupi; tupi-guarani em Manaus?

★ Curtir

Kelene cavalcante

6 de junho de 2017 às 3:30 PM

Gostei ♥

★ Curtir

Fernando batista da Silva

13 de julho de 2017 às 4:42 PM

Muito bom

★ Curtir

João Paulo Braga

14 de agosto de 2017 às 3:54 AM

Poxa... procurei tanto mas não achei... Queria a tradução da palavra "serra"...

★ Curtir

Elisa

6 de setembro de 2017 às 3:17 AM

Eu queria saber se existe a Palavra Ratatunga eo seu significado

★ Curtir

Thainá Stefanie

20 de setembro de 2017 às 8:20 PM

olá, gostaria de agradecer à quem desenvolve esse projeto. Eu adorei de verdade, aprender as línguas que existentes no nosso próprio país é muito importante, o Brasil é lindo de tantas maneiras diferentes. Obrigada.

★ Curtir

FÁBIO Freitas

15 de outubro de 2017 às 9:59 PM

Há uma grande variação com algumas palavras de outros dicionários. Por

exemplo: Perereca, é o pequeno sapo, anfíbio e não “camarão”.

★ Curtir

Tanara

11 de janeiro de 2018 às 1:48 AM

Gostaria de saber o significado do nome Tanara

★ Curtir

Eduardo

4 de março de 2018 às 1:08 AM

Alguém poderia me dizer o que significa Itagaçaba.

★ Curtir

Aline Cardoso (@AlineCa54863386)

16 de abril de 2018 às 7:24 PM

Pelo que eu percebi nós usamos muitas dessas palavras no dia a dia,exemplo Jibóia,Sapo,Nhenhenhem,Caipora e os nomes de cidades e estados como Acre e outros que li

★ Curtir

Isadora

21 de abril de 2018 às 2:52 PM

Olá, gostaria de saber se existe a palavra “Princesa” em indígena e como se escreve, por favor!

★ Curtir

Suh Tremembé

14 de setembro de 2018 às 2:53 PM

Como faço para baixa este dicionario?

★ Curtir

Fábio Mota

2 de outubro de 2018 às 4:42 PM

Boa tarde, muito bom seu trabalho, parabéns!! Caso vc tenha o significado das palavras: desafio, volta, e competição, eu ficaria muito agradecido. Meu WhatsApp é 71999662231 e-mail: nativosvaa@gmail.com abraço

★ Curtir

Raul Afonso

10 de outubro de 2018 às 6:08 PM

Olá! Gostei desse trabalho. Me foi muito útil.
Como melhoria, sugiro separar o tupi do guarani, já que são línguas diferentes.
Abraço.

★ Curtir

Flávio Jaime

16 de novembro de 2018 às 8:13 AM

Só para esclarecer!
A palavra curumim não significa só menino. Significa criança.
Curumim = criança

★ Curtir

Ruth Monçao

3 de fevereiro de 2019 às 8:07 PM

Adoro o tupi-guarani.
Acho que deveria ser ministrado em toda rede de ensino-básico de nosso pais.

★ Curtir

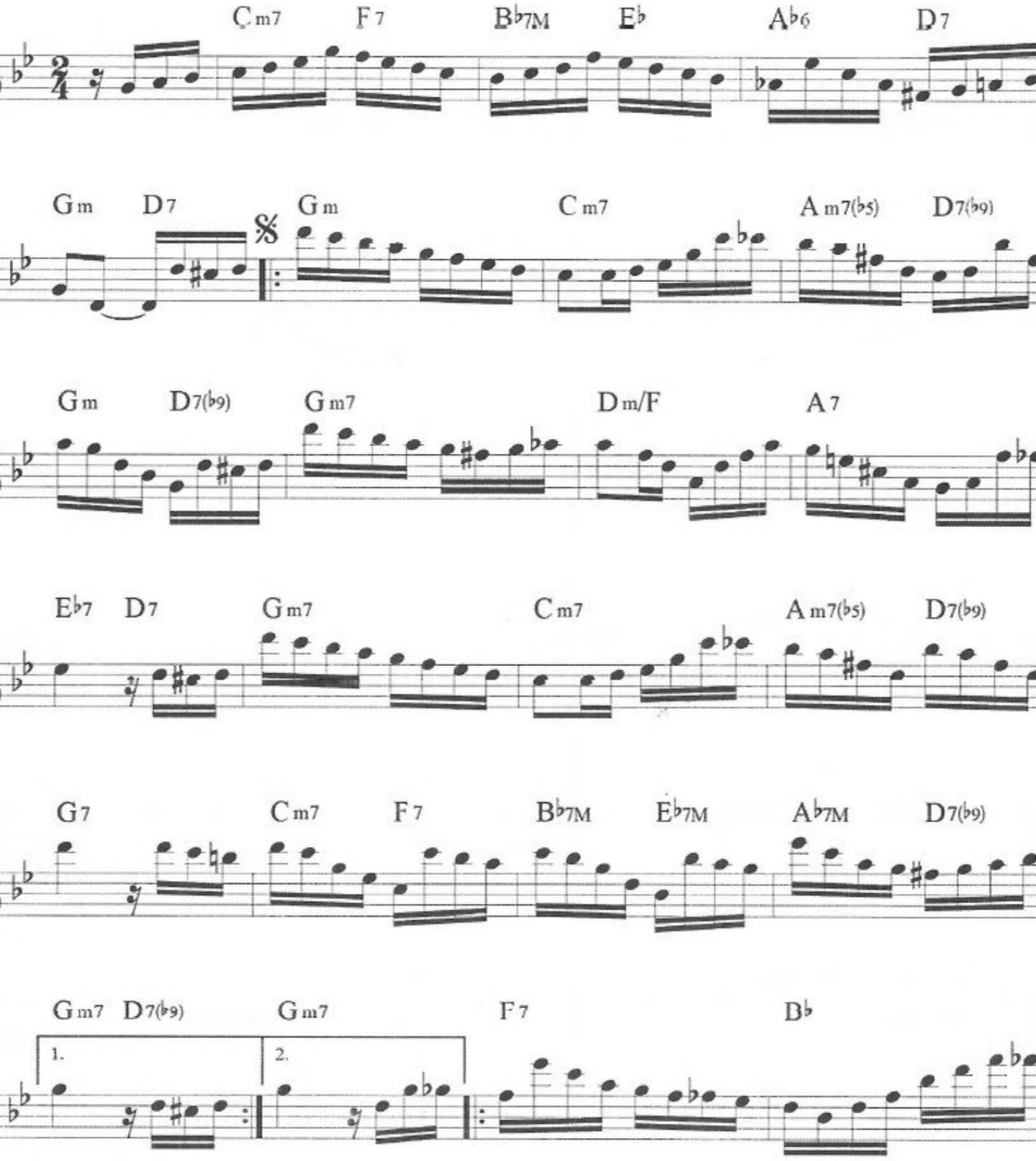
Este site utiliza o Akismet para reduzir spam. Saiba como seus dados em comentários são processados.

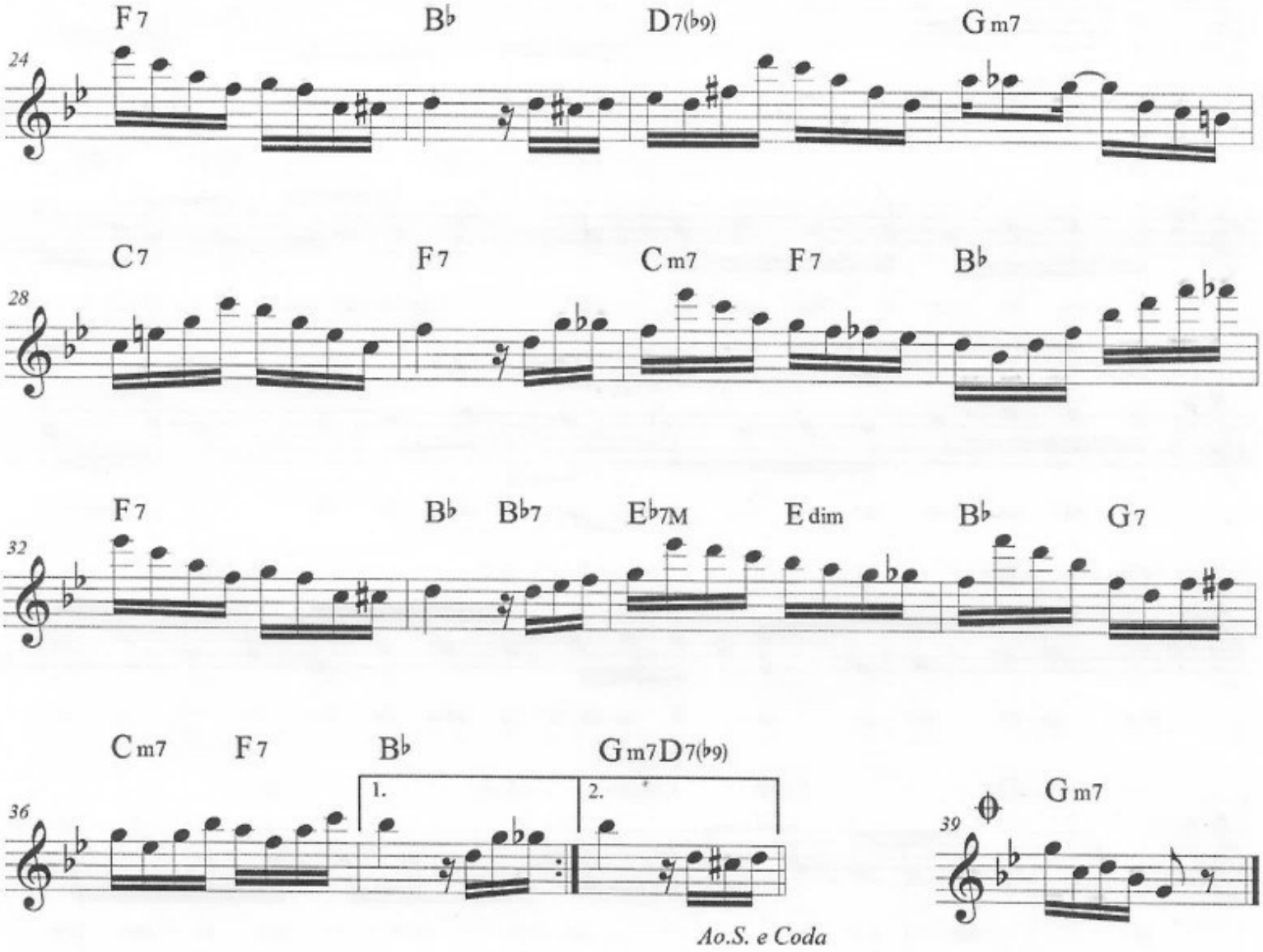
MANIA DE HISTÓRIA / Blog no WordPress.com.

NÃO SE ESQUEÇA DE MIM

Raimundo Amar

80




F7
B♭
D7(♭9)
Gm7
24
C7
F7
Cm7
F7
B♭
28
F7
B♭
B♭7
E♭7M
E dim
B♭
G7
32
Cm7
F7
B♭
Gm7D7(♭9)
1.
2.
36
Ao.S. e Coda
Gm7
39

PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom
Forschungszentrum Populäre Musik
der Humboldt-Universität zu Berlin

in: PopScriptum 3 - World-Music
© Tiago De Oliveira Pinto, 1995

Forró in Brasilien, Musik für Dienstmädchen und Taxifahrer?

Tiago De Oliveira Pinto, Brasilien/Deutschland

Vorbemerkungen

Das aus Akkordeon, großer Trommel und Triangel bestehende *forró*-Trio ist in Brasilien nicht nur Synonym für eine regionale Form populärer Musik, es steht auch für eine besondere Kultur, nämlich für die Volkskultur aus dem Nordosten des Landes. Gleichzeitig ist die Entwicklung dieser Musik eng mit der Urbanisierung des Landes verknüpft und von der starken Fluktuation landflüchtiger Arbeitsmigranten aus dem Nordosten bestimmt, die im südlich liegenden wirtschaftlichen Zentrum von São Paulo und Rio de Janeiro Zuflucht vor Dürre und Arbeitslosigkeit suchen. Im fremden, urbanen Umfeld ist die innere Verbundenheit dieser Bevölkerung mit der entfernten, heimatlichen Kultur konstantes Thema im *forró*-Repertoire und bildet die emotionale Grundlage einer populären Musik, die beachtlichen Anteil am allgemeinen, nationalen Musikmarkt hat.

Brasiliens Tonträgermarkt dürfte der größte in der sogenannten «3.Welt» sein und übertrifft sogar einige Märkte westeuropäischer Länder. Der Anteil lokaler Musik innerhalb dieses landeseigenen Tonträgermarktes ist mit 66% sehr hoch [1]. Die transnationalen «Major»Firmen (BMG, CBS/Sony, EMI, Warner, Polygram) haben seit langem Geschäftsstellen in Brasilien und produzieren hauptsächlich für den nationalen Markt. Anders als z.B. in vielen afrikanischen Staaten, ist der Raubkopiermarkt, der eine lokale Musikindustrie ruinieren kann, insignifikant, so daß es zusätzlich zu den «Majors» zahlreiche brasilianische Firmen gibt, die meist regionale Künstler vertreten und deren Musik vedreiben [2]. Es besteht eine klare Trennung zwischen regionalen und nationalen Musikproduktionen, wobei die nationalen Produktionen im wesentlichen von den Major-Firmen in São Paulo und Rio de Janeiro übernommen werden. Die Geschichte der Produktion und des Vertriebs von populärer Musik aus Brasilien zeigt, daß die drei Ebenen (1) der regional begrenzten, (2) der national rezipierten und (3) der international verbreiteten Musik durchaus im Land nebeneinander existieren. Der Weg in eine höher gelegene Ebene ist allerdings immer beschwerlich.

Des Akkordeons wegen vergleicht man *forró* gerne mit cajun und vor allem mit zydeco-Musik aus Louisiana; während womöglich gewisse sozialhistorische Parallelen gegeben sind, scheint mir ein stilistischer Vergleich abwegig. Weder möchte ich in diesem einführenden

Text Vergleiche mit anderen Ländern suchen, noch über die afrikanischen, iberischen oder gar indianischen Herkunftskomponenten von *forró* spekulieren. Neben der Beschäftigung mit Aspekten der Definition und der Geschichte von *forró*, sollen einige Namen erwähnt werden, die diese populäre Musikform geprägt haben. Gedanken zum Konzept von «World Music» in Bezug auf *forró* beschließen die Ausführungen.

Forró

Wissenschaftliche Studien, die sich mit *forró* befassen, sind bis heute noch relativ selten. Die Tatsache, daß *forró* so manchem Forscher als «hybride» Musikform [3] erscheint, alleine schon aufgrund seiner instrumentalen Zusammensetzung, mag die oftmals auf «authentische» Musikkulturen gerichteten Musikethnologen und Volkskundler lange Zeit davon abgehalten haben, *forró*-Musik ernst zu nehmen und zu registrieren.

Andererseits haben die brasilianischen Untersuchungen, die sich mit der populären Musik des Landes befassen, *forró* nur dann zum Thema, wenn der Musikstil bereits in den Metropolen (insbesondere São Paulo und Rio de Janeiro) von der Tonträgerindustrie und von den Medien, vor allem dem Rundfunk, seit den 40er Jahren verbreitet wird. Ähnliches gilt auch für das musikjournalistische Schrifttum außerhalb Brasiliens, das sich der *música popular brasileira*, kurz «MPB», insgesamt widmet [4]. Im, auf Textinterpretationen der MPB ausgerichteten Werk von Charles A. Perrone (1988) ist dagegen nichts über *forró* zu finden. Diesem Autor muß *forró* zu sehr in dem ihm unbekannten Bereich der traditionellen Musik gelegen haben. In gewisser Weise stimmt Perrone hier jedoch mit einer gängigen Definition der MPB überein, eine Definition, die sich alleine auf die großen Namen der intellektuellen, im zeitgenössischen brasilianischen Kunstschaffen stehenden Komponisten/Texter /Interpreten bezieht. Diese Konzeption schließt regionale Musikstile weitgehend zugunsten eines universal orientierten Musikschaffens aus, das sowohl von der nationalen wie der internationalen Musikindustrie und von den Medien unterstützt und verbreitet wird. Eine derart enge Eingrenzung versteht den Beginn der MPB erst mit *bossa nova*, also Anfang der 60er Jahre [5].

Unter *forró* begreift man in Brasilien zunächst einen spezifischen Musikstil aus dem Nordosten des Landes. Neben dieser regionalen Zuordnung verbinden sich mit *forró* auch Assoziationen, die sich mit einer chrakteristischen Form des Paartanzes und einem bestimmten Musikinstrumentarium verbinden: Das Akkordeon (*acordeom*) oder die Knopfgriff-Handharmonika (*sanfona*), gelegentlich noch die Konzertina (*concertina*), sind als solistisches Melodieinstrument, begleitet von *zabumba* (große Rahmentrommel) und Triangel, kennzeichnend für das typische «Trio de *Forró*». Im Nordosten selbst, in den Bundesstaaten Alagoas, Sergipe, Pernambuco, Paraíba, Piauí und Ceará ist *forró* vor allem auch der Anlaß, das Fest, also weit mehr als Musik und Tanz allein [6]. Auf der Suche nach Definitionen für *forró* stoßen wir in der allgemeinen Literatur immer wieder auf ein besonderes Milieu, selten auf eine musikalisch-stilistische Präzisierung.

In den brasilianischen Volkskunde- und Musiklexika, wie der *Enciclopédia da Música Brasileira* [7], Cascudo [8] oder Andrade [9] wird *forró* als Tanz definiert, als *arrastapé*, *baile da ralé* (Tanz des Pöbels), *baile ordinário* (ordinärer Tanz) usw. Der Terminus selbst ist, diesen Quellen zufolge, eine Reduktion von *forrobodó*, mit identischer Bedeutung. Impliziert sind hier auch «Vergnügen», «Fest» der einfachen Bevölkerung, selbst «Unordnung» (*desordem*) und «Durcheinander» (*bagunça*) finden darin Erwähnung. *Forrobodó* taucht als Begriff in der volkskundlichen Literatur bereits seit 1882 auf [10].

Sämtliche von Intellektuellen bis Mitte des 20. Jahrhunderts (und gelegentlich auch später) registrierten Begriffe und Beschreibungen des Phänomens und den sich damit verbindenden

musikalischen und sozialen Besonderheiten, drücken deutlich eine arrogante Haltung gegenüber *forró* aus, als einer «niederen» und «primitiven» Manifestation des Volkes.

«For all»

International bekannt gewordene Namen der MPB, wie Sivuca, Hermeto Pascoal oder Geraldo Azevedo haben immer wieder eine populäre Version des begrifflichen Ursprungs propagiert, nach der *forró* angeblich auf das englische «For all» zurückgeht:

Als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts «The Great Western of Brazil Railway & Co. Ltd.» die erste Bahnstrecke im Innern Pernambucos einweihte, wurde ein großes Fest für die Mitarbeiter, deren Angehörige und für die unmittelbar betroffene Bevölkerung gegeben: «For all» stand groß vor dem Eingang des Festplatzes geschrieben [11]. Von da an sollen die Menschen in Pernambuco ihre Tanzfeste angeblich ebenfalls als *forró* (die lokale Aussprache von «for all») bezeichnet haben. [Anhang I]

Als sie gegen Ende der 40er Jahre begann, in der Stadt gespielt zu werden, stand die *forró*-Musik vorrangig für einen besonderen Stil oder Rhythmus, den *baião*. *Baião* und *xote* (von «Schottisch») sind weiterhin die wichtigsten der insgesamt fünf *forró*-Grooves geblieben. Während *xote* in der Mitte des 20. Jahrhunderts jedoch bereits in anderen Formen brasilianischer Volksmusik vorkam, so u.a. im Akkordeon-Repedoire des Südens, war *baião* etwas wirklich Neues. Mit diesem *baião* wurde *forró*-Musik ab den 40er Jahren weit über die Grenzen des brasilianischen Nordostens hinaus bekannt. Verantwortlich dafür war ein Musiker aus Exu, im Bundesstaat Pernambuco, dessen Name fortan unzertrennlich mit der populären Musik Nordost-Brasiliens verbunden blieb: Luiz Gonzaga (1912-1989). Bezeichnend, daß Luiz Gonzaga nicht der «König des *forró*», sondern immer als *«O Rei do Baião»* angekündigt wurde. Luiz Gonzaga hat als virtuoser Akkordeonspieler, als Komponist und Interpret einer Vielzahl heute noch beliebter Stücke den *baião*-Rhythmus in Brasilien popularisiert und den «musikalischen Maßstab» für diesen Tanzrhythmus festgelegt [12].

Seine musikalische Originalität, gerade gegenüber *samba*, *tango* und anderen lateinamerikanischen Tänzen, verleitete Optimisten dazu, dem *baião* den Einstieg in den internationalen, vor allem den US-amerikanischen Musikmarkt vorauszusagen. Die *bossa nova* sollte jedoch - ab Beginn der 60er Jahre dem *baião* und dem ganzen *forró*-Repertoire als «Exportartikel» zuvorkommen.

Gegen Ende der 50er Jahre kam es dennoch zu einer kurzlebigen internationalen Verbreitung des *baião*. Im Jahre 1958 brachte der Senator Humberto Teixeira ein Gesetz heraus («Lei Humberto Teixeira»), mit dem sanktioniert wurde, daß jährlich eine Gruppe brasilianischer Instrumentalisten und Sänger in Theatern, Nigth-Clubs und Rundfunkstationen, insbesondere Europas, auftreten sollte. Durch den brasilianischen Staat war also eine direkte Förderung der populären Musik geplant, zwecks ihres gezielten Exports, ungeachtet jedoch einer, durch die Medien durchgeführten Verbreitung dieser Musik. Humberto Teixeira lancierte das Gesetz nicht ganz uneigenützig, denn er war bereits um diese Zeit Autor zahlreicher Song-Texte und Stücke nordestinischer Musik. Sein wichtigster Partner war kein geringerer als Luiz Gonzaga selbst.

Die Auslandsreisen wurden mit einem speziellen Etat des Ministeriums für Erziehung und Kultur finanziert. Die erste dieser offiziellen Tourneen fand 1958 statt. Die Gruppe bezeichnete sich als «Os Brasileiros» und setzte sich aus Musikern wie Sivuca (Akkordeon), Pernambuco (pandeiro und zabumba), Abel (Klarinette), Dimas (Schlagzeug) zusammen. Auch das «Trio Irakitan» war daran beteiligt. Humberto Teixeira begleitete die Gruppe auf ihrer Reise durch Europa. Auftritte gab es in Lissabon, London (im «Palladium») und in Paris

(im «Olympia»). Geboten wurde regionale Popularmusik aus dem Nordosten, d.h. viel *baião* sowie einige *samba*-Einlagen, ein damals bereits bekanntes musikalisches Erkennungsmerkmal für Brasilien.

Die zweite offizielle Reise einer brasilianischen Musikdelegation nach Europa, im Jahre 1959, fand unter Begleitung des damaligen Ministers für Erziehung und Kultur, Clóvis Salgado, statt. Der Minister war von der Reise und von ihrem Erfolg begeistert. Insbesondere beeindruckte ihn der Enthusiasmus, mit dem das europäische Publikum die Musik aus den preisgekrönten Filmen *O Cangaceiro* (1953) und *Orfeu Negro* aufnahm. Letzterer war im selben Jahr beim Festival von Cannes ausgezeichnet worden.

Diese nationale Euphorie seitens der brasilianischen Obrigkeiten, was die Förderung der regionalen Popularmusik aus dem Nordosten betraf, fand sehr bald ein Ende [13]. Schuld daran war das mangelnde Bewußtsein für die Macht der Industrie und für die Aussichtslosigkeit, an ihr vorbei populäre Kultur international durchsetzen zu wollen. Die Geschichte der populären Musik Nordost-Brasiliens sollte dafür den besten Beweis selbst erbringen: drei Jahrzehnte später erlebte eine kommerzielle Form, nämlich lambada, eine kurze Blitzkarriere in Europa. Diesmal stand der Staat nicht mehr dahinter [14].

Stadt und Land

Mit *pé de serra*, zu deutsch «Gebirgsfuß», kennzeichnet man in Pernambuco alles, was aus dem Hinterland stammt, was noch rauh und ungeglättet in die Stadt kommt. In Verbindung mit *forró* hört man diesen Begriff besonders häufig und als Gegenpart dazu spricht man vom *forró urbano*.

Live trifft man *forró*-Musik heute in unterschiedlichsten Umfeldern an: um die Johanni-Zeit, bei Wahlkampagnen und bei festlichen Anläßen im gesamten Nordosten. Tatsächlich ist es die Zeit um die Heiligentage von Santo Antonio, São João (Johanni) und São Pedro, in der *forrozeiros* (*forró*-Musiker) besonders häufig auftreten. In den Kleinstädten werden sie von den Lokalpolitikern oder vom Bürgermeisteramt engagiert. Um Johanni verwandelt sich an Wochenenden so mancher Platz im Zentrum einer Kleinstadt im Nordosten in einen großen *forró*.

Der *zabumba*-Spieler Quartinha aus Recife dazu:

> «'Pingadinho' é quando se faz um show de vez em quando. Santo Antonio, São João e São Pedro, época em que mais se toca *forró*. As prefeituras encomendam os forrozeiros, que atuam em praça pública e todos os fins-desemana. Até os músicos xaxam tocando os seus instrumentos, animando o povo a dançar. No carnaval não se toca *forró*.»
>
> «'Tröpfelchen' sagt man, wenn nur ab und zu ein Auftritt erfolgt. Santo Antonio, São João und São Pedro ist die Zeit in der am meisten *forró* gespielt wird. Die Stadtverwaltungen bestellen *forró*-Musiker (*forrozeiros*), die auf öffentlichen Plätzen und an allen Wochenenden spielen. Selbst die Musiker tanzen dann gleichzeitig zu ihrem Spiel und animieren so das Volk, mitzutanzen. Am Karneval spielt man keinen *forró*»
> (Pers. Mitteilung, Februar 1992)

Nicht nur auf dem Land oder im Nordosten trifft man live dargebotenen und getanzten *forró*: auch in den Tanzhäusern der *nordestinos* (Menschen aus dem Nordosten) in Rio de Janeiro, in São Paulo oder Brasília ist *forró* mittlerweile zu Hause. Zeitgleich mit einer großen Einwanderungswelle aus dem Nordosten entstanden die ersten *forrós* oder *«gafieiras de nordestinos»*, wie man in Rio de Janeiro zu Tanzhäusern der *nordestinos* sagte, in der zweiten

Hälfte der 50er Jahre im Stadtteil Botafogo [15]. Das erste Tanzhaus hieß *Forró do Xavier*, das man zehn Jahre später in *Associação Recreativa Cantores do Nordeste* umbenannte. Diese Bezeichnung, also «Unterhaltungs-Verein der Sänger aus dem Nordosten», zeigt in welche Richtung sich viele dieser Tanzhäuser entwickelten: sie wurden zu Zentren, in denen Menschen aus dem Nordosten ihre Kultur praktizieren und konsumieren konnten.

In São Paulo gründete man 1962 das erste große *forró*-Haus, das *Forró de Pedro Sertaneio*, zunächst im Arbeiterviertel Vila Carioca, um es bald in den Stadtteil Brás zu verlegen, ein ursprünglich hauptsächlich von italienischen Einwanderern bewohnter Randbezirk im Norden von São Paulo. Pedro Sertanejo, der Besitzer dieses Hauses, selbst ein hervorragender Akkordeon-Spieler und *forró*-Spezialist, kaufte zu Beginn der 60er Jahre außerdem ein Schallplatten-Label für Musik aus dem Nordosten (*música nordestina*) auf, die «Indústria de Discos Cantagalo». Der große Erfolg des *forró de Pedro Sertanejo* ließ die Zahl der *forró*-Häuser bald rapide ansteigen. Bis in die Mitte der 70er Jahre befanden sich alleine in São Paulo über 50 offiziell eingetragene *forró*-Häuser, meist in jenen Vierteln, wo sich auch ein hoher Prozentsatz an Arbeitern aus dem Nordosten konzentrierte [16].

Als Ausdruck der Verbundenheit mit ihrer Heimatregion haben die Wanderarbeiter aus dem Nordosten neben den Tanzhäusern sehr bald einen Markt für eine neue Form urbaner Popularmusik geschaffen, die sie an ihre Herkunft erinnerte. Hier stand als Musikform der *baião* von Luiz Gonzaga an erster Stelle. Als konsequente Reaktion darauf erschienen zeitgleich mit den ersten *forró*-Tanzhäusern mehrere kleine Plattenfirmen, die Musik mit den Rhythmen wie baião, aber auch *xaxado*, *coco*, *xote*, usw., allesamt aus dem Nordosten, produzierten [17].

Schallplatten mit *forró*-Musik sind bereits in diesen ersten Jahrzehnten ihrer Verbreitung in den Großstädten vom Genre her als *forró urbano* zu verstehen. Bis heute ist das, was die lokalen Schallplattenfirmen, nicht nur in São Paulo oder in Rio de Janeiro, sondern auch in Recife herausbringen, fast immer als «urban» zu bezeichnen. Hinzu kommt, daß Musiker wie Heleno dos Oito Baixos aus Caruaru (Pernambuco), der eine stark an den ländlichen *pé de serra* Stil orientierte Musik macht, von den Schallplatten-Produzenten automatisch dem «urbano»-Klangideal angepaßt werden. Die Aufnahmen der *trios de forró* sind ausnahmslos mit E-Baß, Schlagzeug, oftmals auch mit Synthesizer im Studio aufgearbeitet [18].

Obwohl in der paulistaner Medienszene, vor allem im Rundfunk von São Paulo, der Musik aus dem Nordosten immer Platz eingeräumt wurde, erlebte *forró* erst Mitte der 80er Jahre die Gründung eines Senders, dessen Programm sich ausschließlich aus der Popularmusik des Nordostens zusammensetzt: «Rádio Atual» heißt der im Nordteil von São Paulo operierende Sender. Übertragen werden allerdings zum größten Teil Produktionen aus São Paulo selbst. «Rádio Atual» hat auch ein eigenes Label («Atual Discos»), in dem rezente, urbane *forró*-Musik produziert wird, d.h. vor allem die Musik der im Süden ansässigen Musiker und Bands. Der Erfolg des Senders war so groß, daß man noch im Jahr der Sendeaufnahme ein Kulturzentrum, das «Centro de Tradições Nordestinas» gründete. Dieses Zentrum ist beliebter Treffpunkt mit typischen Speisen, Kunsthandwerk und viel *forró*.

Música sertaneja

Popularmusik der Arbeitsmigranten in São Paulo, in Rio de Janeiro oder Brasilia, ist nicht alleine *forró*. Neben unterschiedlichsten Stilen entwickelte sich parallel zu *forró* und *baião* vor allem in São Paulo die sogenannte música sertaneja. Ursprünglich die Musik aus dem ländlichen Südosten, war diese Musikform durch die paarweise auftretenden Sänger mit eigener *viola*-Begleitung [19] gekennzeichnet. Bis in die jüngste Zeit begegnete die Ober- und Mittelschichtbevölkerung in São Paulo der Musik dieser, auch als duplas caipiras

bezeichneten Gruppen mit Geringschätzung:

> «Upper- and middle-class urban populations (...) find música sertaneja distasteful, and up until recently it received little mainstream media attention.» [20]

Ein erstaunlicher Boom an technologisch aufwendig produzierter *música sertaneja* griff in den letzten Jahren alles, was sich mit dem wohlhabenden Inland von São Paulo verband, auf, um es erfolgreich in ein idealisiertes «country» nach US-amerikanischem Vorbild à la «Marlboro Land» zu stilisieren, ein Bild vom Inland, das genau dem entgegensteht, was man mit dem Inland des Nordostens verbindet. In der *música sertaneja* ist nicht die Großstadt das anstrebenswerte Ziel für ein Leben in Wohlstand, sondern das Land. Sänger-Duos (*duplas*) wie «Chitãozinho e Xororó» oder «Leandro e Leonardo» rangieren schon seit mehreren Jahren in den obersten Rängen der brasilianischen Hitparade und verzeichnen den weitaus größten nationalen Plattenumsatz (LPs und CDs). In jüngster Zeit haben die Stars der *música sertaneja* sogar die «Latino-Szene» in den USA für sich entdeckt und treten in Kalifornien oder Florida regelmäßig mit großem Erfolg auf [21].

Über ganz Brasilien verbreitete sich diese Musik seit Ende der 80er Jahre. Ihre Nationalisierung erfolgte unterstützt durch Rundfunk und Fernsehen. Selbst arme Wanderarbeiter aus dem Nordosten haben daraufhin ihre musikalischen Vorlieben geändert. In einem rezenten Zeitungsbericht über *nordestinos*, die fast täglich illegal auf abgedeckten LKWs die ca. 2.000-3.000 km lange Strecke nach São Paulo befördert werden, zitiert eine Journalistin amüsiert aus dem Bericht einiger, kurz vor der Großstadt festgenommener Männer: *«Die Hälfte der Gruppe schlief [während der Fahrt auf dem LKW], die andere trank. Wenn die meisten wach waren, dann sangen sie Musik von Leandro e Leonardo»* [22].

Noch vor zehn Jahren hätten diese Männer sicherlich den einen oder anderen Song von Luiz Gonzaga zum besten gegeben...

In ihrer stilistischen Entwicklung ist die *música sertaneja* nicht mit *forró* zu vergleichen. Während *música sertaneja* sich von ihren eigentlichen Wurzeln (die *música caipira*) fast gänzlich gelöst hat, bleibt selbst ein moderner *forró* im allgemeinen stilistisch, musikalisch, instrumental und sogar inhaltlich als solcher erkennbar und seinen Ursprüngen verpflichtet.

Musik und Ensembles

Nach einer musikalischen Definition von *forró* befragt, erläuterte Heleno dos Oito Baixos, *sanfona*-Spieler aus Caruaru, Pernambuco:

> «Forró é um baião mais repicado. Estilo inventado por Luis Gonzaga. forró é: arrasta-pé, xote, baião, forró, xaxado. Na década de 80 o merengue entrava de inchirido no forró. Se os músicos não tocavam, morriam de fome. No forró sai ainda um chorinho, ein ritmo de samba estilisado.»

> «*Forró* ist ein stärker akzentuierter *baião*. Diesen Stil hat Luiz Gonzaga erfunden. *Forró* schließt ein: *arrasta-pé*, *xote*, *baião*, *forró*, *xaxado*. In den 80er Jahren drängelte selbst *merengue* sich in den *forró*. Sollten ihn die Musiker nicht spielen, würden sie Hungers sterben. Im *forró* findet sich noch der *chorinho*-Stil, im stilisierten *samba*-Rhythmus.» [23]

Beläßt man den *chorinho* beim allgemeinen *samba*-Repertoire, zeichnen musikalisch fünf Stile oder Rhythmen den *forró* aus: *baião*, *xote*, *arrasta-pé*, *xaxado* und *forró* [24]. Letzterer ist die etwas raschere Variante des *baião*. Die Grundimpulse der großen Rahmentrommel *zabumba*, deren oberes Fell mit einem Schlegel (*marreta*), das untere mit einem Stäbchen (*bacalhau*) geschlagen werden, können wie folgt schematisiert werden:

baião x . * X . . * .
forró x . * X . * X x
xaxado x . X . * X *
xote X x x . X . . * / X * x * X * . *
arrasta-pé x * x . X . * *

Schlegel (*maretta*): x = tiefer Klang X = hoher Klang
Stäbchen (*bacalhau*): * . = pausierter Puls

Die fünf auf der *zabumba*-Trommel ausgeführten Grooves des *forró*.

Zum Spiel der Triangel bemerken die Musiker:

> «Triângulo tem três ritmos, trabalhando para quatro, porque as batidas de triângulo ein baião e forró são iguais.»
>
> «Die Triangel hat drei Rhythmen, die jedoch für vier eingesetzt werden, denn die Triangel-Schläge im *baião* und im *forró* sind gleich.»

Musikalische Bezeichnungen werden oft direkt vom Tanz abgeleitet. So wird *arrasta-pé* am raschesten ausgeführt, indem die Tänzer mit den Füßen am Boden entlang «schleifen» - dies meint *arrasta-pé* wörtlich. Die Tanzschritte und Hüftbewegungen des *baião* und *forró* haben die *lambada* inspiriert, während xote das gemäßigste Tempo im *forró* aufweist.

Der Akkordeon-Spieler, Sänger und Komponist Duda da Passira faßte den Tanz im *forró* so zusammen:

> «A dança: xote dois passos para a direita, dois para a esquerda. Arrasta-pé é como se fosse uma quadrilha, arrastando os pés. Xaxado é com os dois pés, primeiro com um depois com outro. Baião e *forró* dança-se como lambada.»
>
> «Zum Tanz: bei xote sind es zwei Schritte rechts, zwei Schritte links. Arrasta-pé ist wie bei der Quadrille, wo man die Füße [am Boden entlang] schleift. Xaxado tanzt man mit beiden Füßen, zuerst einer, dann der andere. *Baião* und *forró* tanzt man wie lambada.»
> (Pers. Mitteilung, Februar 1992)

Was die Stellung des Akkordeons und der kleinen Handharmonika in der brasilianischen Musik betrifft, so sind diese in zwei großen Kulturregionen beheimatet: Im Süden des Landes als *gaita*, *gaitaponto*, *sanfona* und *acordeom* und im Nordosten als diatonische Knopfgriff-Handharmonika *sanfona oito-baixos* oder als großes, mit Klaviertastatur ausgestattetes *acordeom*. Anders als im Nordosten bewegen sich im Süden die musikalischen Genres um *ranchera*, *milonga* und *vanerão*, deren Verwandtschaft mit der Musik der angrenzenden Länder Uruguay und Argentinien nicht zu verkennen ist.

Die Urbanisierung des *forró* hat noch andere Veränderungen mit sich gebracht: neben großen Ensembles ist vor allem auch der sogenannte *forróck* in Brasilia und im Nordosten als eine originelle Fusion von Rock und *forró* entstanden [25].

Luiz Gonzaga (1912-1989): Musiker und Leitbild

Mit *baião* und *forró* verbindet sich stets der Name von Luiz Gonzaga, oder Gonzagão, wie ihn die Brasilianer liebevoll nennen. Das meiste, was je über *forró* geschrieben wurde, findet sich in den Monographien und Publikationen über Luiz Gonzaga und über sein Werk [26]. Außerhalb Brasiliens ist Gonzagas OEuvre allerdings kaum gewürdigt worden. Im Laufe seiner Karriere trat er nur zweimal im Ausland auf: in den Jahren 1982 und 1986 in Paris.

Abb. 1: Luiz Gonzaga um 1970

Luiz Gonzaga erwähnte in Interviews und seinen Biographen gegenüber immer wieder, alles habe mit einer Tracht Prügel begonnen, die ihm seine Mutter 1929 versetzte. Als 17jähriger verließ er daraufhin für immer das elterliche Haus in Exu, im kargen und trockenen Inland von Pernambuco. Der Vater, Januário, war selbst ein in der Region anerkannter Spieler der mit acht Baßtönen versehenen Knopfgriff-Harmonika (*oito-baixos*). Luiz meldete sich beim Militär, dem er daraufhin 10 Jahre angehören sollte. Da er sich, durch den Vater motiviert, schon bestens auf der *sanfona* verstand, wurde er im Musikcorps eingesetzt. Die Fanfaren, die er nach Erlernen des Trompetespiels blies, brachten ihm den Spitznamen bico de prata («Silberschnabel») ein. Beim Militär lernte der junge Luiz Gonzaga sein Land von Norden bis in den Süden kennen, was ihm anders nicht möglich gewesen wäre. Er verließ das Militär 1939, um sein Glück als Musiker in São Paulo und in Rio de Janeiro zu versuchen. Hier befand sich das ökonomische, politische und kulturelle Zentrum des Landes. Die wichtigen Sender, die großen Schallplattenfirmen, die Produzenten waren hier angesiedelt, und bis heute hat sich daran nichts geändert.

Mit Ausbruch des 2. Weltkrieges und im Rahmen der Expansion der Medien wurde Brasilien von ausländischer Musik, insbesondere der US-amerikanischen, förmlich überflutet. Luiz Gonzaga verdingte sich als Musiker in Nachtlokalen, trat gelegentlich in Rundfunksendungen für «junge Talente» auf, immer mit einem respektablen Repertoire an Foxtrotts, Walzern, Polkas und auch Tangos. In dieser frühen Phase seiner Laufbahn war er nur Musiker, nicht *«nordestino»*, mit der entsprechenden Portion an kulturellem, vor allem auch musikalischem Kolorit. Er mußte sich als virtuoser Akkordeonspieler behaupten, als einer unter vielen.

Die Besonderheit seiner Musikkultur und vor allem, daß er hiermit etwas Neues in der urbanen Musikszene hätte darstellen können, war ihm zunächst nicht bewußt. Vielleicht hatte er Scheu als «Hinterwäldler» oder als billiger Volksmusikant verkannt zu werden. An dieser Stelle zeigt Gonzagas Biographie, daß sich gewisse Konstellationen immer wiederholen: in der Fremde müssen andere auf den eigenen Kulturhintergrund und auf das Potential, das sich damit verbindet, aufmerksam machen. Bei Luiz Gonzaga waren es Studenten aus dem nordostbrasilianischen Bundesstaat Ceará:

> «(...) Ich spielte *mazurca*, *blues*, *swing* und alles, was die Gäste verlangten. Eines nachts im Jahre

> 1940 kamen einige Studenten aus dem Ceará und fragten, ob ich denn nur *'música de gringo'* ('Gringo-Musik') spielte. Ich sagte nein, ich sei aus Exu und könne auch Musik von dort spielen. Und da fragten sie mich: 'Du bist also von dort, aus dem Fuß des Araripe (Gebirges), bei Crato?'
> 'Das bin ich', erwiderte ich. Und sie darauf: 'Und bei so einem Gebirgsfuß (pé de serra) spielst du nicht die Musik von dort?'. Ich wurde verlegen, denn sie baten mich, ein Stück zu spielen, das an den Nordosten erinnerte, das den Nordosten schilderte, aber in dem Augenblick hatte ich keines in meinem Repertoire. Aber ich versprach ihnen: 'Ihr werdet überrascht sein, wenn ihr das nächste Mal hierher kommt.'» [27]

Diese Begegnung mit den «Studenten» sollte für Luiz Gonzaga schicksalhaft sein. Als sie am nächsten Abend wieder im Lokal erschienen,

> «legte ich los: [gesungen] *Lá no meu pé de serra, deixei ficar meu coração* ('dort am Fuß der Berge ließ ich mein Herz zurück'). Das war's, und das Fest fing richtig an, ein riesiger Erfolg. Sie wurden verrückt und sagten: 'Hör zu, dein Geschäft, dein Weg liegt hier'» [28]

Aus der Begegnung wurde eine lebenslange Freundschaft. Von da an, sagt Gonzaga, habe sich sein Leben schlagartig verändert [29]. In Rundfunkprogrammen, in denen er bereits aufgetreten, jedoch kaum registriert worden war, hatte er plötzlich großen Erfolg mit Stücken im lokalen Stil seiner Heimat, wie «Lá no meu pé de serra» oder «Vira e mexe». Seine ersten Tonträgerverträge erhielt er sehr bald schon in den Studios der Sender. Nun war er nicht mehr einer von vielen, sondern ein außergewöhnlicher Musiker, bekannt für ein eigenes, sehr «nordestinisch» geprägtes Repertoire.

Gonzaga hatte erkannt, daß er die Musiksprache seiner Heimat «urbanisieren» mußte, um damit in den Metropolen Erfolg zu haben. Das schlichte Trio, bestehend aus Akkordeon, *zabumba* und Triangel, war für diese urbane Erneuerung des *forró* nicht ausreichend. Gonzaga stand bald mit sehr viel mehr Musikern auf der Bühne. Nachdem er seinen Stil gefunden hatte, behielt er ihn zeitlebens bei. *Forró*-Musiker, die diese Idee verfolgen, bezeichnen sich heute als «gonzaguiano». Luiz Gonzaga wurde schnell zum Leitbild einer ganzen Musiker-Generation.

Gonzagas Lebenswerk ist überaus umfangreich. Er selbst sagte, über 1.000 Kompositionen eingespielt zu haben [30]. Eine genaue Aufstellung seiner Stücke steht bis heute aus. Bekannt sind lediglich folgende Zahlen, was die Schallplatten betrifft: 115 78-rpm Platten, 14 45-rpm Platten, 25 33-rpm Platten und insgesamt 55 LPs. In der Regel hat Gonzaga nur eigene Werke eingespielt. Sämtliche Schallplatten erschienen bei den brasilianischen RCA Victor und EMI Odeon.

Textinhalte

Textinhalte der Kompositionen von Luiz Gonzaga sprechen im wesentlichen die Problematik des Nordostens an. Für Brasilianer ist dies eine regionale Musik (*música regional*). Das Besondere bei Gonzaga ist jedoch, daß die Textinhalte vielfach musikalisch ausgedeutet werden und einen riesigen Bogen von lyrischer Stimmungsmalerei bis zu ironischen Anspielungen spannen. Obszöne Zweideutigkeiten, was typisch für *forró* ist, fehlen bei Gonzaga fast vollkommen. Auch das ist ein Aspekt der «Urbanisierung» (sprich: «Zivilisierung») des *forró* durch Gonzaga [31].

Man hat Gonzagas Œuvre mangelnde Sozialkritik und fehlendes politisches Engagement vorgeworfen. Die Art und Weise wie jedoch das Schicksal hunderttausender Landflüchtiger in seinem Werk beschrieben wird, ist für sich schon kritische Stellungnahme. Er war kein politischer Künstler, trotzdem trat er 1963 im Rahmen der Kampagne des linksliberalen

Präsidentschaftskandidaten Jânio Quadros auf. Außerdem hat er Stücke seines Sohnes eingespielt, des Sängers und Komponisten Gonzaguinha, die im Geist der stärksten Protestlieder (*canções de protesto*), etwa von Geraldo Vandre, stehen: «Pobreza por pobreza» (Armut um Armut) und «Erva rasteira» (Bodengestrüpp) von 1968. Soziales Bewußtsein ist bei Gonzaga zweifellos vorhanden, auch wenn es nicht in dem Maße intellektuell verarbeitet wird wie bei anderen Textern und Komponisten der MPB.

Ein Xote von Luiz Gonzaga: «Respeita Januàrio» [Anhang 2]

Forró schildert oftmals seine Geschichten und macht sich so gerne selbst zum Thema. In diesem Zusammenhang findet sich auch Autobiographisches in einigen Texten. Luiz Gonzaga war 1946 erstmals wieder in die Heimat, in das elterliche Haus gefahren. Sein Ruhm war ihm bereits voraus geeilt. Dem Besuch des jungen, modernen Musikers beim alten Vater hat er 1950 mit «Respeita Januário» («habe Achtung vor Januário») ein einfühlsames Denkmal gesetzt [32].

In «Respeita Januário» steht die Rückkehr des schon berühmten Luiz Gonzaga in die Heimat stellvertretend für das Schicksal hunderttausender von *nordestinos*. Der erste Besuch eines Sohnes, der in die Metropolen des reichen Südens auswanderte, um sein Glück zu versuchen, ist ein oft beschworenes und ersehntes Moment im Leben vieler Familien im Nordosten. In «Asa Branca» hatten Luiz Gonzaga und Humberto Teixeira bereits dieses Hoffnungsgefühl auf eine Rückkehr in die Heimat eindrücklich beschrieben (1947). Praktisch jeder *forró*-Komponist und Sänger hat ein entsprechendes Stück, oftmals auch mehrere in seinem Repertoire [33].

In «Respeita Januário» versinnbildlicht dieser erste Besuch des ausgewanderten Sohnes gleichzeitig die Modernität, die auf die alte Tradition der Heimat trifft. Anschaulich kommt dies zum Ausdruck in der Gegenüberstellung des, vom jungen Musiker aus der Stadt mitgebrachten großen, 120-knöpfigen Akkordeons mit der alten, mit nur 8 Baßknöpfen (*oito baixos*) versehenen Ziehharmonika des Vaters von Luiz, Januário dos Santos.

Der Erfolg im südlichen Industriezentrum bringt eine arrogante Haltung mit sich, was alleine in der äußeren Erscheinung erkennbar wird, die für die einfache Landbevölkerung von viel Geld zeugt. Dieser Erfolg läßt so manchen Besucher auf die heimatlichen Sitten und Überlieferungen mit einer gewissen Geringschätzung blicken. Luiz Gonzagas Berühmtheit, über den Nordosten hinaus, vermag jedoch nicht die ursprüngliche Qualität und die spielerische Hinterlist (*tinhoso*) seines daheim gebliebenen, *sanfona* spielenden Vaters Januário zu überflügeln.

Mit liebevoller Ironie hebt Luiz Gonzaga in «Respeita Januário» die kulturellen Werte seiner Heimat hervor. Diese Haltung, die gleichzeitig von Respekt vor jenen zeugt, denen er seine erste Lehre verdankt, nahm er Zeit seines Lebens ein. Gonzaga blieb immer konsequent ein Repräsentant der Kultur seiner Heimat und beschritt musikalisch kaum neue Wege, jedenfalls keine, die ihn von seiner Herkunft abgewandt hätten. Seine überaus große Popularität und Beliebtheit, gerade unter den *nordestinos* in ganz Brasilien, verdankte er dieser Treue zu den volkstümlichen Werten und zum Kolorit seiner Heimat [34].

Die in «Respeita Januário» zum Ausdruck kommende respektvolle Vater-Sohn-Beziehung wiederholt sich in der nächsten Generation bei Luiz Gonzaga und seinem Sohn Gonzaguinha. In «A vida de viajante» (vgl. Diskographie) spricht Gonzaguinha über seine künstlerische Laufbahn zu seinem Vater «mit dem Stolz eines Menschen, der etwas von der Straße kennt, mit der Einfachheit, die Du mir mitgegeben hast» (*com o orgulho de alguém que conhece um pouco da estrada com a simplicidade que você passou pra mim*). «Estrada», die Straße, ist

für jeden nordestino voller symbolischer Bedeutung, denn der Begriff steht auch für Leben, Schicksal, Laufbahn usw.

Abschließend kurz zur Musik von «Respeita Januário»: Es handelt sich um einen für Gonzaga überaus typischen *xote*. Zwar sagt man Luiz Gonzaga nach, er habe den *baião* maßgeblich geprägt, manche meinen sogar «erfunden». Neben dem *baião* tragen jedoch Luiz Gonzaga's *xote*-Kompositionen eine ebenso unverwechselbare Handschrift. Es wäre aufschlußreich einige *xote*-Stücke zu analysieren und im Vergleich miteinander festzustellen, was für diese Form, zumindest strukturell, charakteristisch ist. Bei Gonzaga steht fest, daß es in erster Linie ein besonderes Zusammenwirken des *xote*-Grundpatterns in der Percussion mit dem rhythmischen Design der Gesangs- bzw. Instrumentalmelodie ist, die immer durch eine Folge von punktierten Achteln und Sechzehnteln bestimmt wird (vgl. Diskographie) [35].

Eine andere *forró*-Geschichte: Die «Grammy»-Nominierung

Nachdem *forró*-Musik aus Nordost-Brasilien Ende der 50er Jahre und *lambada* Ende der 80er Jahre weltweit für Aufsehen sorgten, war es der *forró* einiger *forrozeiros* aus dem Innern von Pernambuco, der 1990 wieder von sich reden machte: in diesem Jahr wurde die von GlobeStyles (London) herausgebrachte und bei Rounder (New York) lizensierte Kompilation *Brazil*: *forró*. Music for Maids and Taxi Drivers in der Kategorie «Folk & Traditional» für den «Grammy» 1991 nominiert.

Dies ist die jüngste «internationale» Geschichte des *forró*. Angefangen hat sie allerdings schon zehn Jahre zuvor. Der Musikproduzent, Musiker und Komponist Zé da Flauta aus Recife produzierte 1980 vier *forró*-Platten mit vier Musikern aus Pernambuco: Toinho de Alagoas, Zé Orlando, Duda da Passira und Heleno dos Oito Baixos. Die LPs, die bei Visom in Rio de Janeiro erschienen, verkauften sich auf dem nationalen Markt relativ schlecht und die Produktion blieb auf die lokalen Abnehmer in Recife und den umliegenden Staaten beschränkt.

Im Jahre 1989 wählte ein englischer Produzent, Gerald Seligman, der in Rio de Janeiro bei RCA arbeitete, einige LPs aus, darunter auch die 1980 erschienenen *forró*-Platten und schickte sie seinem Kollegen Ben Mandelson von GlobeStyles nach London. Mandelson stellte aus den vier Platten eine CD-Kompilation zusammen. Weil im Bewußtsein der Bewohner von Rio de Janeiro die häufigste Berufskategorie der *nordestinos* Hausangestellte, Bauarbeiter oder Taxifahrer ist, nannte Seligman die neue CD einfach «Forró: Musik für Dienstmädchen und Taxifahrer».

Die Grammy-Nominierung der zehn Jahre alten *forró*-Aufnahmen sorgte für große Überraschung in Recife. Vor allem zeigte sie deutlich, daß ohne die entsprechenden Kontakte in der internationalen Promoterszene der Sprung in den internationalen Musikmarkt unmöglich ist. Fast ironisch mutete es an, bei der Vielzahl an neuen Gruppen und guten Aufnahme-Studios, daß eine zwar musikalisch originelle, doch alte und mit einfachsten Mitteln erzeugte Produktion völlig unerwartet für den Grammy nominiert wurde. Dazu Zé da Flauta, der ursprüngliche Produzent in Recife:

> «Man kann sich kaum vorstellen, unter was für Bedingungen wir diese Aufnahmen 1980 gemacht haben. Uns stand nur einfachste Aufnahmetechnik zur Verfügung und Geld hatten wir gar keines. Als mitten in den Aufnahmen das Fell der zabumba riß, und wir es nicht ersetzen konnten, gab ich dem Musiker eine Plastikwanne, steckte ihn in die kleine, stinkende Toilette für einen besseren Nachhall, und nahm so den Part der Trommel auf.»
> (Zé da Flauta, pers. Mitteilung, Januar 1991)

Was war in der Zwischenzeit mit den vier Musikern in Brasilien geschehen?

Zé Orlando hatte sich bald nach dem nur mäßigen Erfolg der Schallplatten vom Musikgewerbe zurückgezogen. Toinho de Alagoas, der 1980 bekannteste der vier *forró*-Musiker, war zum Protestantismus bekehrt worden und machte seither keine Tanzmusik und keinen *forró* mehr. Nur Heleno dos Oito Baixos, Spieler der kleinen Knopfgriff -Harmonika (*sanfona*) mit acht Baßknöpfen und Duda da Passira, Akkordeon-Spieler und Sänger, waren weiterhin musikalisch aktiv und mit LPs auf dem lokalen Markt von Caruaru und Recife vertreten.

Abb. 2: Cover von Brazil Forro: Music for Maids and Taxi Drivers (Rounder CD 5044, 1989)

Anläßlich der Grammy-Nominierung entschloß sich Zé da Flauta, zusammen mit Freunden einen Video-Clip mit dem Eröffnungssong der nominierten CD, «Balanço da canôa» von Toinho de Aiagoas, zu drehen. Auch ich wurde eingeladen, den Dreharbeiten auf dem berühmten Kunsthandwerksmarkt von Caruaru beizuwohnen. Caruaru, wo drei der *forrozeiros* leben, liegt im Landesinneren, ca. 150 km von Recife entfernt.

Wie sollte man jedoch den streng protestantischen Toinho dazu bewegen, für das Video-Clip zu singen und zu tanzen? Es ging nur über einen inhaltlichen und dramaturgischen Trick: Die Handlung mußte klarstellen, daß Toinho heute keinen *forró* mehr macht. Und so verläuft die Handlung des Clip:

> «Toinho erscheint zwischen zwei Marktständen, nachdenklich und ernst. Er sieht ein kleines, für die Region typisches Tonfigürchen, drei *forró*-Musiker darstellend, es verschwimmt ihm vor den Augen. Er erinnert sich an seine 'Sündenjahre', als der im gesamten Inland von Pemambuco, Paraíba und Alagoas heiß begehrte *forrozeiro*. Die Einleitung des Akkordeons von Duda da Passira erklingt und Toinho setzt ein: 'Dona Maria cuidado com a saia, que no balanço da canôa o vento pode levantar' ('Dona Maria gib acht mit deinem Rock, denn beim Schaukeln des Boots kann ihn der Wind lüften'). Toinho singt zunächst fast schüchtern, beginnt sich zu bewegen, den Körper im Rhythmus des *forró* zu wiegen. Farbenfrohe Bilder tauchen auf, das Treiben auf dem Markt die Gegenstände der Volkskunst von Caniaru, fröhliche Gesichter, *forró*-Tanz. Als schließlich das Akkordeon ausklingt, ist alles Erinnerung und Toinho erscheint das Tonfigürchen wieder deutlich vor Augen. Es ist stumm und erstarrt, und ihm wird klar, daß die Tonfigur seinen gegenwärtigen Zustand versinnbildlicht. Er wendet sich resigniert ab. Die aufgekommene Hoffnung, die Welt des *forró* könne ihren Liebling zurückerobern, ist endgültig erloschen. Über den Marktdächern von Caruaru verschwinden die letzten Sonnenstrahlen.»

Wie Toinho, so sah man es auch vielen Zuschauern auf dem Markt an, daß sie sich in die Vergangenheit versetzt fühlten, als der überaus beliebte Song wieder nach zehnjährigem Stillschweigen erklang. Toinho konnte die filmische Darstellung dieser kurzen und wahren Geschichte mit seiner religiösen Überzeugung in Einklang bringen, anders als seine Kirchenbrüder, die für diesen Auftritt vor laufenden Kameras und begeisterter Zuschauermenge überhaupt kein Verständnis zeigten. Toinho mußte unmittelbar nach Abschluß der Dreharbeiten im Nachbarstaat Alagoas untertauchen, bis sich die empörten Gemüter der Protestanten von Caruaru wieder beruhigt hatten ...

Der «Grammy» wurde von der Preis-Jury in New York schließlich an eine andere Gruppe vergeben. Die Nominierung allein hatte jedoch schon für genug Wirbel gesorgt und die Geschichte des *forró* um einige pittoreske Seiten erweitert.

Duda da Passira und Heleno dos Oito Baixos

Die Nominierung für den «Grammy» hatte desweiteren auf zwei hervorragende, nur im Umkreis von Caruaru und Recife bekannte *forró*-Persönlichkeiten aufmerksam gemacht, nämlich auf Duda da Passira und Heleno dos Oito Baixos.

Duda da Passira, geboren 1948 in Passira, Pernambuco, lebt heute in Vitória de Santo Antão. Er ist Autodidakt, Autor zahlreicher *forró*- und Instrumentalkompositionen für das Akkordeon. Er ist bereits mit Luiz Gonzaga aufgetreten, ein Höhepunkt in der Laufbahn des *forrozeiro*. In der *forró*-Terminologie würde man Duda als «*gonzaguiano*» bezeichnen, d.h. sein Kompositions- und Vortragsstil ist stark von dem Œuvre Luiz Gonzagas beeinflußt.

Heleno dos Oito Baixos (Jahrgang 1955) stammt aus Caruaru und hatte mit vierzehn Jahren das entscheidende Erlebnis, als er von zu Hause weglief und bei einer Gruppe Roma Aufnahme fand. Hier bekam er zum ersten Mal eine *sanfona* mit Knopfgriffen und acht Baßtönen in die Hand, das Instrument, das er bis heute spielt. Mit achtzehn Jahren schloß er sich einem kleinen Artisten-Zirkus an und bereiste den ganzen Nordosten. Er lebt in Caruaru, ist Komponist und Texter zahlreicher Stücke und versteht es, Handharmonikas zu stimmen. Das Stimmen erfolgt durch das Anschleifen der Durchschlagzungen des Instruments. Die kleine *sanfona de oito baixos* kennt zahlreiche Bezeichnungen im Volksmund des Nordostens: *pé de bode* (Ziegenbocksfuß), *pé de oreiha* (Ohrenansatz), *pescoço de cabra* (Ziegenhals), *orelha de cebo* (Talgohr), *«sanfona de brinquedo»* («Spielzeug-Harmonika») u.a. Heleno spielt auch Konzertina.

Musikalisch ist der Gegensatz zwischen Duda und Heleno, die oftmals gemeinsam auftreten, mit dem Verhältnis zwischen Luiz Gonzaga und Januário zu vergleichen: Auf der einen Seite das große, meisterhaft gespielte Akkordeon, auf der anderen die kleine, mit sehr viel musikalischem Witz gespielte Knopfgriff-*sanfona*. Im allgemeinen hält das Bewußtsein der Überlegenheit des großen Akkordeon gegenüber dem kleineren *oito baixos* an. Ein mit 120 und mehr Baß- und Harmonieknöpfen ausgestattetes Instrument repräsentiert größere Klangvielfalt und erweiterte technische Möglichkeiten. Die kleine *sanfona de oito baixos* hingegen ist das einfache Instrument des *forró pé de serra*. Musiker, die heute nur auf diesem Instrument spielen, gelten in der Regel als minder qualifiziert oder zumindest als arme Schlucker, die sich kein größeres Instrument leisten können. Dessen ungeachtet, hält Heleno dos Oito Baixos an seinem Instrument fest und hat es darauf zu einer außergewöhnlichen Spielfertigkeit gebracht. Schließlich dürfte diesem Instrument der eigenartige, persönlich gefärbte Stil der Kompositionen von Heleno mit zu verdanken sein. Helenos *xotes*, zum Beispiel, um bei diesem Groove zu bleiben, haben mit dem *gonzaguiano*-Stil oftmals überhaupt nichts mehr zu tun.

Abb. 3: Duda da Passira (Recife, 1992)

Abb. 4: Heleno dos Oito Baixos (Recife, 1992)

In «Estou xotando» (unveröffentlicht) ist die für *xotes* typische Melodiebildung mit punktierter Achtel - Sechzehntel - punktierter Achtel usw. völlig abwesend. Statt dessen hat Heleno seiner ausgeprägten Vorliebe für gebrochene Versmaße (*pé quebrado*) freien Lauf gelassen und drückt Melodieverläufe mit irrationalen Werten in das, von der *zabumba*-Trommel vorgegebene *xote*-Metrum. in seinen Kompositionen sind außerdem häufig modale, also nicht dur- oder moll-orientierte Melodiebildungen zu finden. Im Gegensatz zu den

meisten *forrozeiros urbanos*, schließt Heleno dos Oito Baixos hier direkt an die traditionelle Musik des Nordostens an, in der modale Melodiestrukturen häufig vorkommen. Im allgemeinen dürfte das Spiel auf dem großen Akkordeon, das einen viel größeren Anteil an begleitenden Harmonien ermöglicht, von solchen kompositorischen Besonderheiten wegführen. Auf seiner Plattenhülle von 1992 ließ Duda da Passira, neben dem Hinweis auf die «Grammy»-Nominierung, einen Satz des Musikkritikers Tárik de Souza abdrucken: *«Duda da Passira tocou com Dominguinhos e Gonzaga e bate um fole mainstream»* ('Duda da Passira spielte mit Dominguinhos und mit Gonzaga und drückt einen Mainstream-Balg'). Duda hat diesen Satz als Auszeichnun- empfunden. Bei Heleno hätte er jedenfalls nicht gepaßt [36].

World music: die Musik der anderen

«The art to be local worldwide» [37]

Anhand des *forró* aus Brasilien ist deutlich geworden, wie unterschiedlich sich Prozesse der weltweiten Plazierung lokaler Musikformen vollziehen. Im ersten geschilderten Fall war es infolge der kurzsichtigen staatlichen Intervention nicht gelungen, einen regionalen Musikstil (*baião*) international bekannt zu machen. Bei der *lambada* erlebte der internationale Markt den extrem artifiziellen Fall, wo Musik für ihn zurechtgeschneidert wurde [38]. Der weltweite Impakt von *lambada* blieb zwar nicht aus. Seine Lebensdauer war jedoch kurz, denn *lambada* war vom Besten der lokalen Musik Nordost-Brasiliens, zugunsten einer gängigen «Pop-Mainstream-Sauce», entkleidet worden.

Bei der Geschichte um die Grammy-Nominierung läßt sich der Weg einer Musikform über die drei Stufen vom strikt regionalen Dasein, über die marginalisierte Präsenz im nationalen Markt, bis hin zur Plazierung auf dem internationalen Musikmarkt klar verfolgen. Dieser Weg ist keinesfalls gradlinig und vielfach von klar berechneten, aber auch von zufälligen Umständen abhängig.

Die ironische Definition von *forró* als «Music for Maids and Taxidrivers» ist in diesem Zusammenhang doppelt aufschlußreich: Sie reflektiert die urbane, im Süden Brasiliens gängige Sicht zu einem, auf die populäre Nordostkultur begrenzten, regionalen Musikstil; gleichzeitig ist sie vorurteilsbeladen, denn sie erkennt nur eine Manifestation von «kleinen Leuten» und beschränkt die Tätigkeit der Arbeitsmigranten aus dem Nordosten auf schlecht bezahlte, typisch großstädtische Dienstleistung. Trotzdem hat *forró* seinen, wenn auch subalternen, so doch festen Platz in der größeren Gesellschaft errungen, u.a. dank des Talents eines Luiz Gonzaga. Dieses Eingeständnis steckt gleichfalls in der Definition von *forró* als «Musik für Dienstmädchen und Taxifahrer». Der Schritt von der Abgeschirmtheit regionaler Kultur an die Peripherie der nationalen Musikindustrie, den *forró* gegangen ist, muß in jedem Fall erfolgen, bevor ein Musikstil den Sprung in den weltweiten Musikmarkt wagen kann.

Was das Konzept der *música regional* (wie es im Land heißt) betrifft, hat *forró* gezeigt, daß in Brasilien eine strikte Grenzlinie zwischen traditioneller und populärer Kultur nur schwer zu ziehen ist. Ebenso verhält es sich zwischen sogenannter *música popular* und *música erudita* (E-Musik), wenn man sich gewisse Tendenzen der MPB vergegenwärtigt [39]. Selbst die oftmals aufgeführte Dichotomie Stadt und Land taugt hier nicht als eindeutiges Kriterium für die Trennung zwischen traditioneller und populärer Kultur. Was die populäre Kultur von traditionellen Manifestationen und von «E-Kultur» unterscheidet, dürfte am ehesten die Freizügigkeit sein, mit der sie überkommene ästhetische Werte verarbeitet [40]. Dieser prinzipiellen Offenheit stehen jedoch auf der anderen Seite die Konzessionen an das Diktat des Marktes gegenüber. Keine Kulturform dürfte sich diesem so anpassen wie populäre Musik. In vielen Fällen kann dies eine überaus große Einschränkung der

Entfaltungsmöglichkeiten bedeuten.

In Bezug auf «World Music» kann *forró* frühestens mit seiner internationalen Verbreitung, wie mit der GlobeStyles/Rounder Kompilation Brazil: *Forró* von 1989 geschehen, als solche etikettiert werden [41]. Dies ist allerdings klar die «outsider» Position, denn für das «Insidertum» hebt sich die Kategorie «World Music» wieder auf: In Brasilien bleibt *forró* weiterhin *música regional*, sei es in ihrer ländlichen, akustischen Form, sei es in ihrer urbanen, in den lokalen Musikcharts plazierten Variante. Der Gegensatz, der sich hier auftut, ist maßgeblich für das paradoxe Unbehagen verantwortlich, das sich allgemein mit dem Konzept «World Music» vermittelt: im Herkunftsland selbst ist die Musik regional und stilistisch eng definiert, auf dem internationalen Musikmarkt dagegen wird sie sowohl regional als auch stilistisch völlig offen gehandhabt. Aus der Perspektive des anglo-amerikanischen Musikmarktes ist «World Music» folglich schlicht die populäre Musik der anderen [42]. Der Begriff erfüllt als Etikett alleine markttechnische Anforderungen, inhaltlich definiert sich «World Music» dagegen bestenfalls durch das Unvermögen, definiert zu werden.

Ungeachtet jeder Etikettierung, eine unterschiedliche - und doch identische - Auffassung von *forró* wird es immer geben: lokal *forró*, weltweit «for all»!

Anhang 1

FOR ALL PARA TODOS
(Geraldo Azevedo/Capinam)
LP Ariola 201902 (1982)

[...]	**[...]**
Para todos da cidade	Für alle von der Stadt
Para todos do sertão	Für alle aus dem Hinterland
Para os que preferem xote	Für alle die xote vorziehen
Samba rock ou baião	Samba Rock oder baião
O inglês ali andava	Der Engländer war dort
Sei se anda sei se não	Weiß nicht ob er immer noch
Botando os trilhos no mundo	Die Gleise in die Welt setzt
Bem no fundo do sertão	Ganz im hintersten sertão
Ferrovia para todos	Bahn für alle
Leva uns e outros não	Einige nimmt sie mit, andere nicht
Só a morte com certeza	Nur der Tod gibt mit Sicherheit
Dá pra todos condução.	Allen eine Mitfahrgelegenheit.
For all...	Für alle...
Para todos de São Paulo	Für alle in São Paulo
Todo Rio de Janeiro	Ganz Rio de Janeiro
Pernambuco Paraiba	Pernambuco Paraiba
Petrolina Juazeiro	Petrolina Juazeiro
Alegria para todos	Freude für alle
A tristeza sei se não	Vielleicht auch Trauer
O inglês da ferrovia	Der Engländer von der Bahn
Escreveu no barracão	Schrieb auf den Schuppen
For all for all for all.	Für alle für alle für alle.

Anhang 2

RESPEITA JANUARIO
(Luiz Gonzaga & Humberto Teixeira)
RCA 60747420 (1950)

Quando eu voltei lá no sertão eu quiz mandá em Januário, com meu fole prateado só de baixo 120, botão preto bem juntinho, como nele baleado.

Als ich wieder in den sertão zurückkehrte, wollt' ich besser als Januário sein mit meinem silberglänzenden Balg, allein an Baßtönen 120, schwarze und eng aneinander liegende Knöpfe, wie hineingeschossen.

Mas antes de fazer bonito, de passagem por Granito, foram logo me dizendo: de Taboca a Rancharia, de Salgueira a Bodocó, Januário é o maior.

Aber bevor ich loslegte sagte man mir gleich auf der Durchreise durch Granito: von Taboca bis Rancharia, von Salgueiro bis Bodocó ist Januário der Größte.

E foi aí que me falou meio zangado veio Jacó: «Lui, respeita Januário, Lui, respeita Januário, Lui, tu pode ser famoso, mas teu pai é mais tinhoso nem com ele nem quem vai, Lui, Lui, respeita os oito baixo do teu pai!»

Und da sprach mich etwas verärgert der alte Jacó an: «Lui, habe Achtung vor Januário, Lui, habe Achtung vor Januário. Lui, du magst zwar berühmt sein, aber dein Vater ist besser, nicht einmal du kannst es mit ihm aufnehmen, Lui. Lui, respektiere den oito baixo deines Vaters.

[Gesprochen]:

Eta, com 600 milhões, mas já se viu? Despois que esse filho de ... voltou do sul, tem sido um alvoroço da peste lá pra banda do Novo Exu. Todo mundo vai ver o diabo do nêgo. Eu também fui, mas não gostei. O nêgo tá muito mudificado. Nem parece aquele mulequinho que saiu daqui em 1930. Era malero, baixudo, cabeça de papagaio, zambeta, feio p'a peste. Qual que! O nêgo agora tá gordo que parece um major. É uma gazimira lascada, um dinheiro danado, enricô, tá rico! Pelos cálculo que fiz até (?) possui mais que dez conto de réis. Sanfonona grande danado, 120 baixo, é muito baixo. Eu nem sei pra que tanto baixo. Por que arreparando bem ele só toca em dois. Januário não: o fole de Januário tem oito baixo, mas ele toca em todos oito. Sabe de uma coisa? Luiz tá com muito cartaz. É um cartaz da peste. Mas ele precisa respeitar os oito baixos do pai dêle, e é por isso que eu canto assim:

Eta, mit 600 Millionen, hat man so etwas schon gesehen? Nachdem dieser Sohn seiner Heimat aus dem Süden zurückkehrte, ist einiges los dort Richtung Novo Exu. Alle gehen hin, um den Kerl zu sehen. Ich ging auch, aber er hat mir nicht gefallen. Der Typ hat sich sehr verändert. Es scheint, als sei er gar nicht jener kleine Junge, der 1930 von hier fortging. Er war ein Winzling, hatte einen Papagaienkopf, war krummbeinig, schielte, war häßlich wie die Pest. Ach was! Der Kerl ist jetzt dick wie ein Oberst. Viel Stoff, verdammt viel Geld, er ist reich geworden, ist reich! Nach meinen Berechnungen müßte er mehr als 10.000 réis haben. Und ein riesiges Akkordeon, 120 Baßknöpfe, da ist sehr viel Baß dran. Ich weiß gar nicht, wozu so viele Baßtöne, denn wenn man genau hinschaut, spielt er nur auf zweien. Januário nicht: sein Balg hat nur acht Baßknöpfe, aber er spielt sie alle acht. Wißt ihr was? Man schenkt Luiz zuviel Aufmerksamkeit. Es ist eine verdammte Wichtigtuerei. Aber er muß Respekt zeigen vor

	dem oito baixos seines Vaters, und deswegen singe ich so:
[Gesungen]:	
Lui, respeita Januário, Lui respeita Januário, (...)	Lui, habe Achtung vor Januário, Lui, habe Achtung vor Januário

---

Anmerkungen

1. Rutten, Paul (1994): «Lokale Musik und der internationale Marktplatz», In *PopScriptum 2*, Berlin: Zyankrise, S. 40.

2. Eine dieser Firmen ist die, in Recife ansässige und operierende COMDIL, die ca. 1500 Titel von Sängern und Bands aus dem Nordosten in ihrem Katalog verzeichnet. Aufnahmen, Abmischung und Mastering sind in den eigenen Aufnahme-Studios gemacht worden. Der Vertrieb von LPs und von CDs (edierte Kassetten spielen in Brasilien nur noch eine kleine Rolle) erfolgt über den allgemeinen Handel und über die eigene Kette von Schallplattenläden («Aky-Discos»). Alleine in der Nordostregion sind es über 200 COMDIL-Läden, deren Tonträger-Sortiment zu 50% aus eigenen Produktionen besteht (pers. Mitteilung durch Joãozinho da Comdil, 1992).

3. Zur Theorie der *«culturas híbridas»* vgl. Canclini 1990.

4. z.B. Schreiner, Claus (1985): *Música Popular Brasileira. Handbuch der folkloristischen und der populären Musik Brasiliens*. (3. Auff.) Darmstadt: Tropical Music, McGowan, Chris & Ricardo Pessanha (1991): *The Billboard Book of Brazilian Music. Samba, Bossa Nova, and the Popular Sounds of Brazil*. New York: Guiness.

5. Das Kürzel MPB steht seit den 60er Jahren für die Schöpfer einer der zeitgenössischen Literatur, Poesie und E-Musik nahe stehenden Form urbaner und im allgemeinen von einer höheren Mittelschicht ausgehenden populären Musik. Ausgeschlossen sind nicht nur regionale Musikstile wie *forró*, sondern auch der brasilianische Rock, Jazz, selbst *samba*, wenn er nicht von einem Komponisten der MPB individuell geprägt ist. Die enge Eingrenzung der MPB wird vor allem von der Industrie (inklusive den Fachjournalisten) bevorzugt, anders als die Musikwissenschaft allgemein (z.B. Tinhorão).

6. Das Phänomen, daß sich eine lokale Musikform terminologisch auch auf den Tanz bezieht, daß man sogar die Feste, bei denen die Musik erklingt, mit demselben Terminus belegt, findet nicht nur in Brasilien zahlreiche Gegenbeispiele, sondern auch andernorts, z.B. *zouk*-Musik in den französischen Antillen (Guilbault 1993), *cumbia* in Kolumbien, *high-life* in Westafrika usw.

7. Marcondes, Marcos Antônio (Hg.) (1977): *Enciclopédia da Música Brasileira. Erudita, Folclórica, Popular*. São Paulo: Art Editora.

8. Cascudo, Luís da Câmara (1956): *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro.

9. Andrade, Mário de (1989): *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.

10. Ikeda, Albedo T. (1990): «*Forró*: dança e música do povo», D. 0. Leitura - São Paulo, 9 (101), S. 10.

11. Ebd., S. 10.

12. Luiz Gonzaga hat zur Entstehung des *baião*-Rhytmus angemerkt, daß er diesen aus der instrumentalen Einleitung der *viola*-Gitarreninstrumente der volkstümlichen Sänger des Nordostens (*cantadores* und *repentistas*) übernommen, also nicht wirklich erfunden habe.

13. Tinhorão, José Ramos (1969): *O Samba agora vai. A Farsa da Música Popular no Exterior*, Rio de Janeiro: JCM Editôres. S. 88.

14. Die Geschichte der *lambada* ist hinlänglich bekannt, daher nur der bibliographische Verweis auf Tinhorão, José Ramos (1991): *Pequena História da Música Popular. Da Modinha à Lambada*, São Paulo: Art Editora (6a ed.), S. 278-294.

15. Tinhorão 1979, S. 185.

16. Ebd.

17. Ebd., S. 187.

18. *Forró pé de serra*, wie er auf der CD *Pé de Serra forró Band - Brazil* (1992) erklingt, rein akustisch, ohne E-Baß und Keyboards, ist nicht nur auf dem brasilianischen Plattenmarkt größte Seltenheit.

19. Die *viola* aus Zentral- und Südwest-Brasilien ist ein Gitarreninstrument mit fünf doppelchörig gespannten Saiten. Es gibt unterschiedliche Stimmungen.

20. Reily, Suzel Ana (1992): «*Música Sertaneja* and migrant identity: the stylistic development of a Brazilian genre», *Popular Music*, vol. 11, no. 3, S. 337.

21. Im Jahre 1990 tourten João Mineiro e Marciario, die eine «romantische» Version der *música sertaneja* vertreten, mit Erfolg durch die USA, so daß 1991 die PolyGram eine Platte mit spanischen Songtexten, speziell für den Latino-Markt der USA herausbrachte.

22. Bergamo, Mônica (1993): *«Farra de retirante»*, Veja, ano 26, no. 6 (10-2-1993), S. 37.

23. Heleno dos Oito Baixos [Diskographie], 1991, pers. Mitteilung.

24. Gonzaguinha hat *maracatus*, ein betont afro-brasilianischer Rhythmus aus Pernambuco, in seinem *forró*-Repertoire eingebaut, was eher als musikalisches Experiment zu sehen, denn als dem *forró* zuzurechnen ist.

25. Vgl. z.B. Onildo Almeida in der Diskographie.

26. U.a. Angelo, Francisco de Assis (1990): *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Icone, Ferreti, Mundicarmo Maria R. (1989): *Baião dos dois: Zedantas e Luiz Gonzaga*, Recife: Massangana, Rennó, Carlos, Luiz Chagas & J.C.Bruno (1990): Luiz Gonzaga. Coleção Vozes do Brasil. São Paulo: Martin Claret Editores.

27. Angelo, Francisco de Assis (1990): *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Icone. S. 55.

28. Zitiert aus Angelo, Francisco de Assis (1990): *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Icone. S. 56.

29. Angelo, Francisco de Assis (1990): *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Icone. S. 56.

30. Vgl. Angelo, Francisco de Assis (1990): *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Icone.

31. *Forró*-Musik mit obszönen, zweideutigen Texten ist weit verbreitet. Alleine schon die Titel einiger Stücke von *Brazil: Forró* der Globe Styles/Rounder Kompilation belegen es unzweideutig: «Entra e sai» (Rein und raus) oder «Meu caráter e duro» (Mein Charakter ist hart). Der *forrozeiro*, dessen obszönen Texte am berühmtesten sind, ist zweifellos Genival Lacerda, den Spötter auch «Genital Lacerda» nennen (vgl. Diskographie).

32. Gemeinsam mit dem Partner Humberto Teixeira.

33. Zum Beispiel Duda da Passira «Pé de Serra» (vgl. Diskographie) und auch *violeiros*, darunter Vidal França aus Bahia u.a.

34. Hierin unterschied sich Luiz Gonzaga grundlegend von seinen Akkordeon spielenden Kollegen Sivuca oder auch von Herrneto Pascoal. Anders als Gonzaga wurden Sivuca und Hermeto in den USA und in Europa in Jazz und Free-Jazz-Kreisen berühmt. Zwar hebt sich ihre Musik durch die Herkunft aus dem Nordosten Brasiliens sicher von der anderer Jazz-Musiker ab, dem musikalischen Idiom der regionalen *forró*-Ensembles fühlten sie sich jedoch nie ausschließlich verpflichtet.

35. Wenn *forrozeiros urbanos* wie Alcymar Monteiro auf ihre Verbundenheit mit Gonzaga hinweisen, und sich selbst als «gonzaguianos» bezeichnen, so ist das u. a. auch an ihren *xote*-Kompositionen zu erkennen (vgl. Diskographie). Anders als Gonzaga, bezeichnet sich Alcymar Monteiro gerne als *forró*-König (vgl. Spencer, Fernando (1994): «A Nordestinidade de Alcymar», in Diário de Pernambuco, Recife, Ausgabe vom 7. Mai 1994, S. 68).

36. Kurz erwähnt seien Produktionen, die wir 1992 mit Duda da Passira und mit Heleno dos Oito Baixos realisieren konnten: Ein Video *forró no original*, mit Studio-Aufnahmen und eingeblendeten *forró*-Szenen aus dem Land (Bestelladresse: 1. Paulista, Caixa Postal 0031, 50.001 Recife). Außerdem entstanden 1992 Studio-Aufnahmen in Recife, ohne Nachbereitung und die sonst übliche Anreicherung mit Keyboard, Drum Maschine, E-Baß etc. Ein Teil der Aufnahmen ist auf der CD *Pé de Serra forró* Band erschienen (vgl. Diskographie).

37. Slogan der ersten World Music Exhibition in Berlin 1994, die WOMEX 1994.

38. Popularmusik aus Brasilien, insbesondere auch die Musik aus dem Nordosten des Landes, ist reich an weiteren Beispielen, wenn man nur an die Verbreitung der *bossa nova* oder aber rezenter, der *blocos afro* aus Bahia denkt (vgl. u.a. McGowan & Pessanha, Tinhorão).

39. Der brasilianische Star Caetano Veloso hat sich immer wieder in seinen Kompositionen mit der brasilianischen *poesia concreta* eines Haroldo de Campos oder Décio Pignatari auseinandergesetzt (vgl. u.a. Perrone, Chades A. (1988): *Letras e Letras da MPB*. Rio de Janeito: Elo.).

40. Erlmann, Veit (1991): «Tradition, Popular Culture and Social Transformation», in M.P.Baumann (ed.) *Music in the Dialogue of Cultures. Traditional Music and Cultural Policy*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, S. 123.

41. *Sivuca* ist hier bereits als Vorreiter einer aus Brasilien kommenden *forró*-«World Music» zu nennen, obwohl er bis Anfang der 90er Jahre nie so bezeichnet wurde.

42. Dies ist ein Punkt, den viele Autoren am Begriff «World Music» kritisieren: dort nämlich, wo man Unterschiede nicht ernst nimmt, werden sie einfach zusammengefaßt und als fremd «banalisiert» (Guilbault, Jocelyne (1993): «On Redefining the 'Local' Through World Music», *The World of Music*, vol. 35 (2), S. 41). Goodwin & Gore gehen sogar weiter mit ihrer Frage, ob in dieser Art und Weise, die Welt zu «hören», nicht geradezu Ethnozentrismus gefördert wird (Goodwin, Andrew & Joe Gore (1990): «World Beat and the Cultural Imperialism Debate», in *Social Review* 20 (3), S. 76). Für eine weitergehende Diskussion von «World Music» vgl. u.a. vol. 35 (2) der Zeitschrift *The World of Music* zum Thema «The Politics and Aesthetics of 'World Music'» (Internationales Institut für Traditionelle Musik, Berlin).

Literatur

Andrade, Mário de (1989): *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Angelo, Francisco de Assis (1990): *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Icone.

Bergamo, Mônica (1993): *«Farra de retirante»*, Veja, ano 26, no. 6 (10-2-1993), 36-37.

Canclini, Nestor García (1990): *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar y para salir de la modernidad. México: ...*

Cascudo, Luís da Câmara (1956): *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro.

Erlmann, Veit (1991): «Tradition, Popular Culture and Social Transformation», in M.P.Baumann (ed.) *Music in the Dialogue of Cultures. Traditional Music and Cultural Policy*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 121-133.

Ferreti, Mundicarmo Maria R. (1989): *Baião dos dois: Zedantas e Luiz Gonzaga*, Recife: Massangana.

Goodwin, Andrew & Joe Gore (1990): «World Beat and the Cultural Imperialism Debate», in *Social Review* 20 (3), 63-80.

Guilbault, Jocelyne (1993): «On Redefining the 'Local' Through World Music», *The World of Music*, vol. 35 (2), 33-47 [vgl. Aufsatz in diesem Popscriptum - die Herausgeber].

Ikeda, Albedo T. (1990): «*Forró*: dança e música do povo», D. 0. Leitura - São Paulo, 9 (101), 10-12.

Marcondes, Marcos Antônio (Hg.) (1977): *Enciclopédia da Música Brasileira. Erudita, Folclórica, Popular*. São Paulo: Art Editora.

McGowan, Chris & Ricardo Pessanha (1991): *The Billboard Book of Brazilian Music. Samba, Bossa Nova, and the Popular Sounds of Brazil*. New York: Guiness.

Perrone, Chades A. (1988): *Letras e Letras da MPB*. Rio de Janeito: Elo.

Reily, Suzel Ana (1992): «*Música Sertaneja* and migrant identity: the stylistic development of a Brazilian genre», *Popular Music*, vol. 11, no. 3, 337-358.

Rennó, Carlos, Luiz Chagas & J.C.Bruno (1990): Luiz Gonzaga. Coleção Vozes do Brasil. São Paulo: Martin Claret Editores.

Rutten, Paul (1994): «Lokale Musik und der internationale Marktplatz», In *PopScriptum 2*, Berlin:

Zyankrise, 31-45.

Spencer, Fernando (1994): «A Nordestinidade de Alcymar», in Diário de Pernambuco, Recife, Ausgabe vom 7. Mai 1994, S. 68.

Schreiner, Claus (1985): *Música Popular Brasileira. Handbuch der folkloristischen und der populären Musik Brasiliens*. (3. Auff.) Darmstadt: Tropical Music.

Tinhorão, José Ramos (1969): *O Samba agora vai. A Farsa da Música Popular no Exterior*, Rio de Janeiro: JCM Editôres.

Ders. (1976): *Música Popular. Os Sons que vêm da Rua*, Rio de Janeiro: Edições Tinhorão.

Ders. (1991): *Pequena História da Música Popular. Da Modinha à Lambada*, São Paulo: Art Editora (6a ed.).

Diskographie

Almeida, Onildo (1987): *Forró*ck. Polydisc/Comdil. LP 831.261-92

Brazil Classics (1991): *Brazil Classics 3: Forró*. Luaka Bop, Inc. (Warner) 7599-26323-2 (Compiled by David Byrne)

Brazil: *Forró* (1989): *Music for Maids and Taxidrivers*. Rounder CD 5044 (Compilation)

Forró Atual (1992): Atual Discos. ATLP.0001

Gonzaga, Luiz (1990): *Gonzagão. Olha pro céu*. RCA Victor (BMG) CD 10.078 (Compilation)

Gonzaga, Luiz & Gonzaguinha (1991): *Gonzagão & Gonzaguinha. Juntos*. RCA V 120.014

Lacerda, Genival (1990): «Negócio da China». Continental. LP 1.77.405.021

Monteiro, Alcymar (1993): *O Rei do forró A1cymar Monteiro. forró Nosso de cada Dia*. Continental 1.04.800.641

Passira, Duda da (1988): *Pé de Serra*. Gravações Elétricas S.A. LP.529.404.168

Ders. (1992): *Forró da Minha Terra*. Star Fluor Records. UR.LP.60071-

Pé de Serra Forró Band, Brazil (1992): *Dance Music from the Countryside*. Wergo 281509-2

Oito Baixos, Heleno dos (1989): *Forró Lambada*. Universal Records Corporation do Brasil. URC LP.0977

Sivuca (1994): *Norte Forte*. Tropical Music. CD 68.959 (Compilation)

© 1995 Tiago De Oliveira Pinto / PopScriptum

Unidades político-administrativas

País

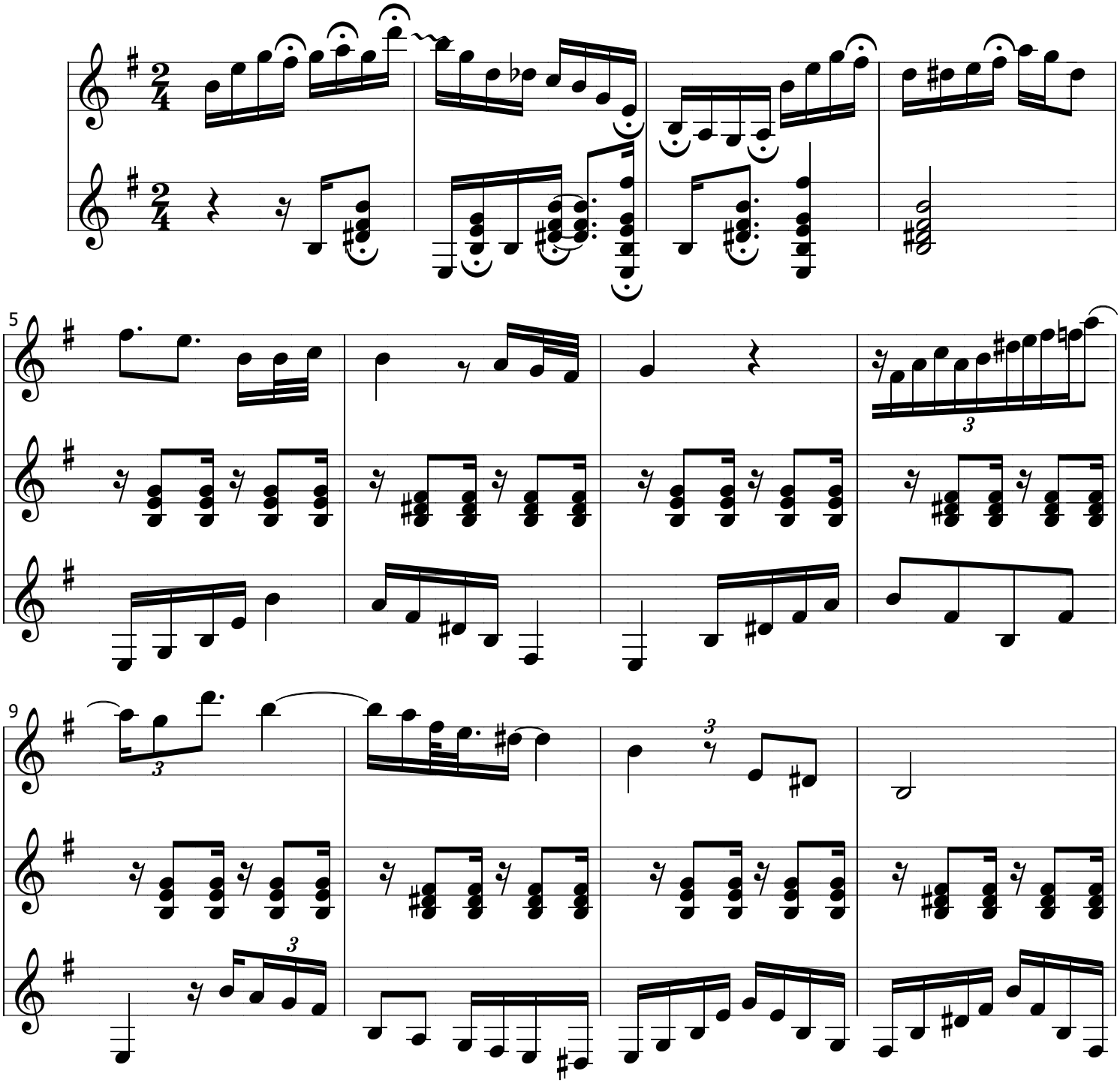
Regionen Brasilien
Centro-Oeste (orange)
Norte (grün)
Nordosten (gelb)
Südosten (pink)
Süden (violett)

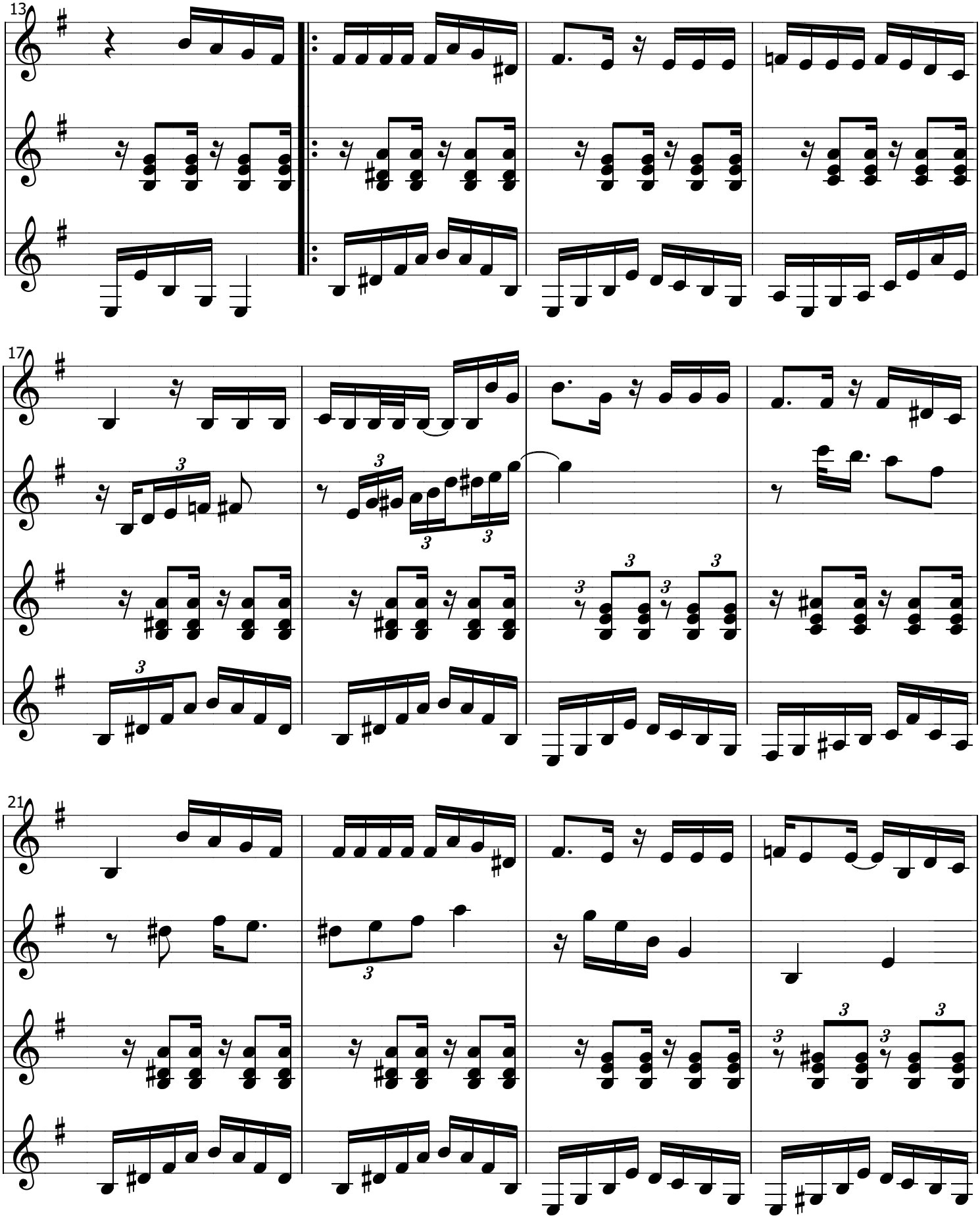
Quelle: IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística https://atlasescolar.ibge.gov.br/images/atlas/mapas_brasil/brasil_evolucao_da_divisao_politico_administrativa.pdf zul. gepr. am 4.11.2019

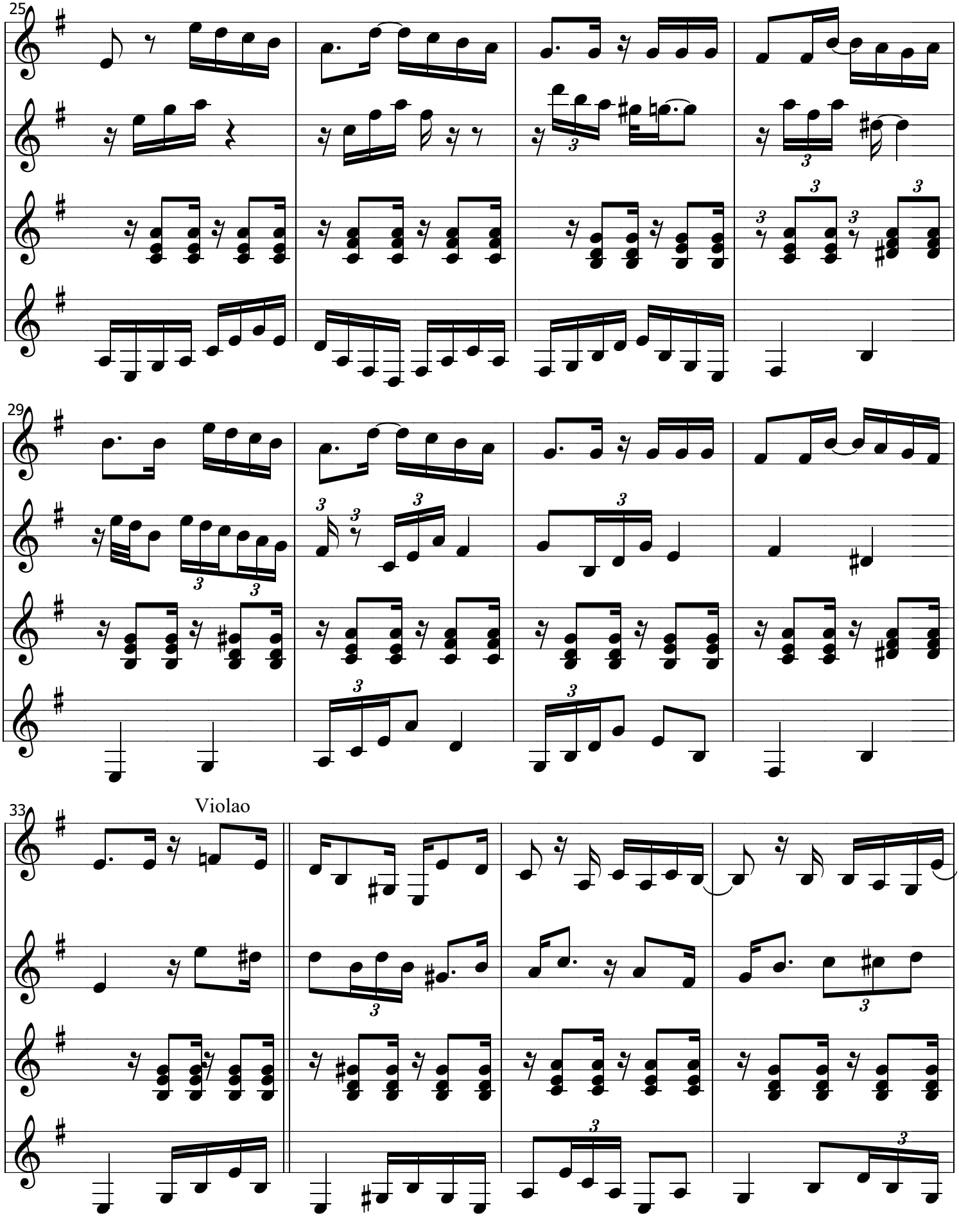
Pif-Paf

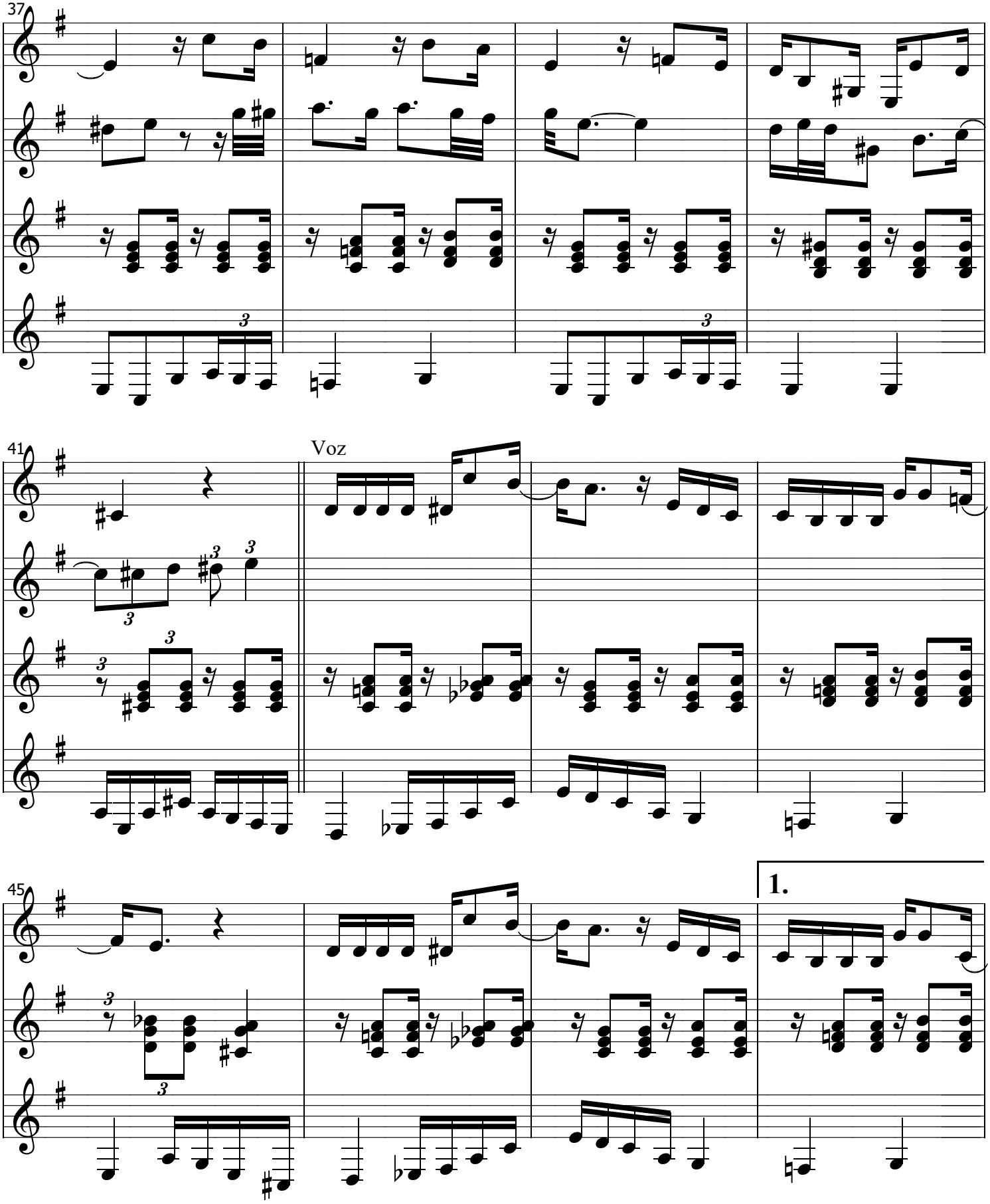
Josias Sobrinho

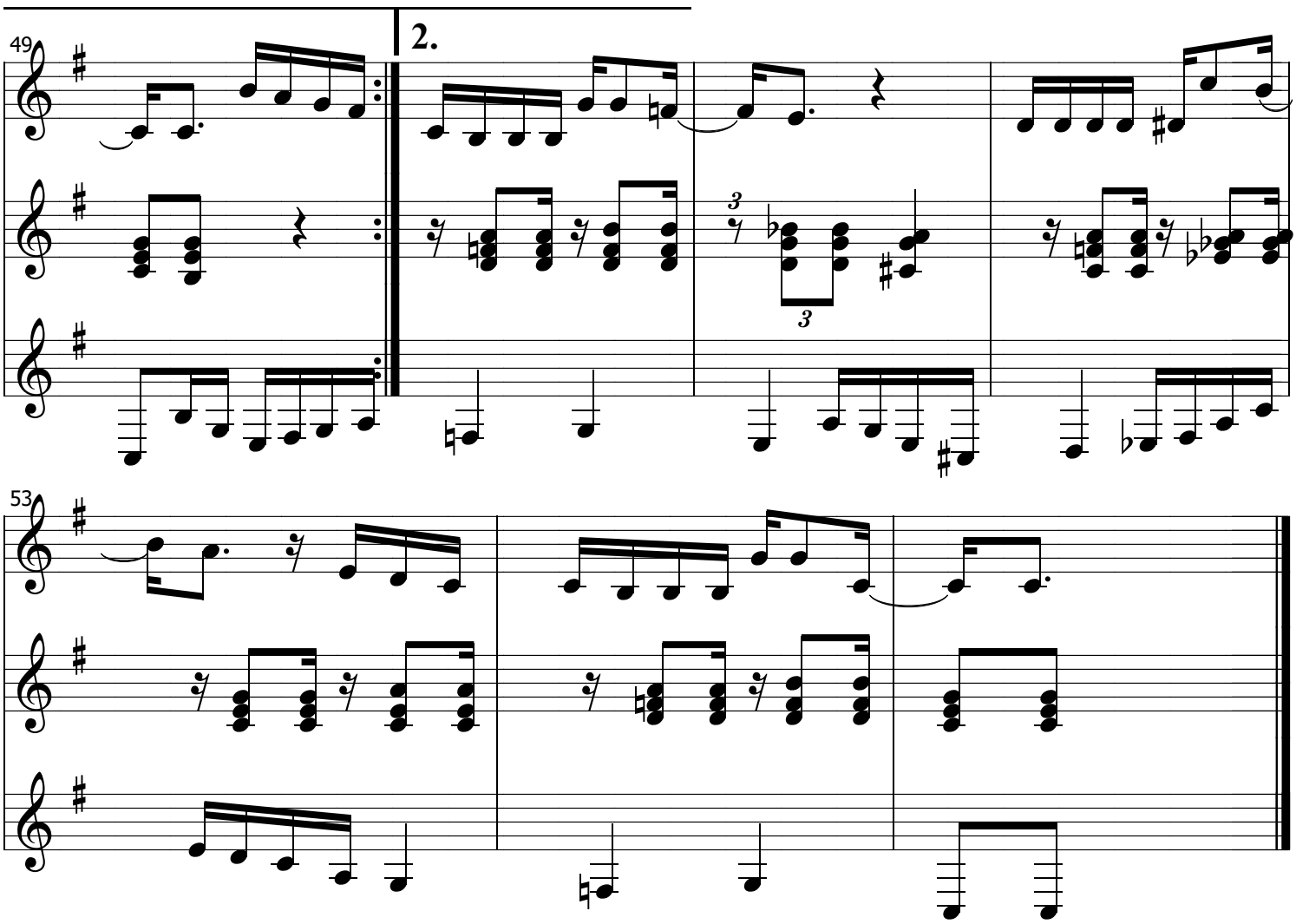
transp. P. Ninaus

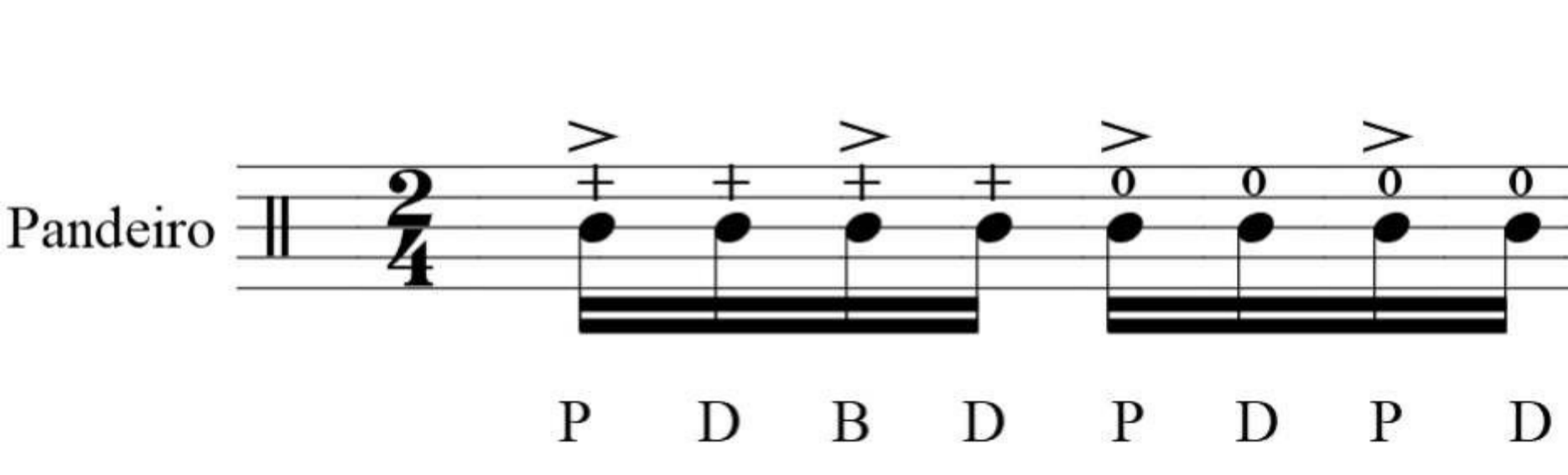



13
17
21


25
29
33
Violao


37
41
Voz
45
1.


49
2.
53


Pandeiro
P D B D P D P D

Name	Kat.	Seite(n)	
Não chores!! Dobrado no. 15, d-Moll, 5-teilig	Dob	1-2	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Bembem, Polka, C-Dur, 3-teilig	Pol	3,75,76	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Esperança, Walzer, G-Dur, 3-teilig	Wal	4,74,76	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Saudoza, Walzer, G-Dur, 3-teilig	Wal	5,72,73	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Olha o bicho, Polka, G-Dur, Einleitung, 3-teilig	Pol	6,71,73	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Naildes, Polka, C-Dur, 3-teil	Pol	7,66,67,68	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Benzinho, Walzer, G-Dur, 3-teilg	Wal	8, 10,65,68	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Te nome, Polka, C-Dur, 3-teilig	Pol	9,63,64	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Eu e Ela, Walzer, G-Dur, 3-teilig	Wal	11,62,64	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Nós somos treis, Schottisch, G-Dur, 3-teilig	Sch	12,59	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Zenaide [?] Wennaide [?], Walzer, D-Dur, 3-teilig	Wal	13,58,60	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
O segredo, Walzer, a-Moll, 3-teilig	Wal	14,56,57,60	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Benzinho, Polka, G-Dur, Einleitung, 3-teilig	Pol	15,55,57	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Olhos perdidos, Tango [brasileiro], g-Moll, Einleitung, 3-teilig, Coda	Tan	16,53,54	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Ahi Pachola!!, Tango, G-Dur, 3-teilig	Tan	17,52,54	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
A menina das rosas, Walzer, C-Dur, 3-teilig	Wal	18	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Jacintha [im acervo als Jacinta verzeichnet], Polka, C-Dur, 3-teilig	Pol	19	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Schottisch, Schottisch, C-Dur, 4-teilig	Sch	20	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Anninha [im acervo als Aninha verzeichnet], Walzer, d-Moll, 3-teilig	Wal	21	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Beija flor, Polka, G-Dur, Einleitung, 4-teilig	Pol	22	FILE Choros-Pinto-Sebastiao1.pdf
Lembraça do dia 3 de Agosto, Walzer, F-Dur, 3-teilig	Wal	23	**File Choros-Pinto-Sebastiao2.pdf**
Rainha da beleza [belesa], Polka, G-Dur, 3-teilig	Pol	30,32,1inSeb3	FILE Choros-Pinto-Sebastiao3.pdf
Sm. Sebastião, Marcha no. 1, Marsch, G-Dur, Einleitung, 3-teilig	Mar	22,23, 2inSeb3	
Marcha no. 2, Marsch, D-Dur, Einleitung, 3-teilig	Mar	21,23, 3inSeb3	
N. S. da conceição, [im Archiv als Nossa Senhora da Conceição verzeichnet] , Marcha no.3, Marsch, C-Dur, 4-teilig	Mar	4inSeb3	
Mariquinha, Walzer, F-Dur, 3-teilig	Wal	17-18,20, 5inSeb3	
7 de Setembro, Dobrado Nr. 7	Dob	117	
Vietória, Paso Double Nr. 6	Pas		
Sanlicorina, Polka	Pol	119	
Thecordacao da Tequira, Tango	tan	120	
Dobrado Nr 15, Nao Chores! 2.Teil	Mar	121,122,124	
Dobrado Nr 15, Nao Chores!	Dob	123,124	
Marcha Nr. 17, Belle Fleur	Mar	1	File Mohana2-pinto.pdf
Marcha Nr. 18 Santo Antonio	Mar	2	
Marcha Nr 17, N[ossa] S[ehnora] da Graca	Mar	3	
Marcha Nr. 16, N. S. de Nazareth	Mar	4	
Polka, 24 de Fevereiro	Pol	4	
Marcha Nr 15, Trihumpho	Mar	5	
Valsa, C-Dur/Trio F-Dur	Wal	5	
Marcha Nr 14, Primavera	Mar	6	
Valsa, Sinhá	Wal	6	
Marcha Nr 13, Morpheu	Mar	7	
Marcha Nr 12, Alvorada	Mar	8	
Marcha Nr. 11, Aurora	Mar	9	
Valsa, C-Dur/Trio F-Dur	Wal	9	
Marcha Nr. 10, Sm Beneticto	Mar	10	
Marcha Nr. 9, N.S. de Nazareth	Mar	11	
Marcha Nr. 8, Esmeralda	Mar	12	
Marcha Nr. 7, Sm Francisco	Mar	13	
Marcha Nr. 6, Benjamin Constant	Mar	14	
Marcha Nr. 5, G-Dur	Mar	15	
Marcha Nr. 4, Sm. Pedro	Mar	16	
Valsa, Mariquinha	Wal	17-18,20	
Marcha Nr. 3, N.S. da benecao	Mar	19-20	
Marcha Nr. 2, D-Dur	Mar	21,23	
Marcha Nr. 1, Sm. Sebastiao	Mar	22,23	
Marcha Nr. 24, Scherzando	Mar	24	
Marcha Nr. 20, 2 de Outubro	Mar	25	
Valsa, Maroca	Wal	26	
Valsa, Bouton d'or	Wal	27,29	
Polka, F-Dur	Pol	28,29	
Polka, Rainha da belesa	Pol	30,32	
Valsa, Lembranca do dia 3 de Agosto, Ao amigo Esteram S. Lofoes Gonzalves (em 1908)	Wal	31,32	
Nr. 2, Entre-acto, F-Dur	unb	33	
Valse, Une rose	Wal	34,35	
Polka, O bravo branco	Pol	34,35	
Paso Double Nr. 5, Souvenir	Pas	36	
Dobrado Nr. 4, Nao sei dizer	Dob	37	
Valsa, Club-Recreativo Maranhence	Wal	38	
Polka, Beija Flor	Pol	39-40	
Nr. 1, Entre-acto, F-Dur	unb	41	
Polka, Itapecuruense	Pol	41	
Polka, Retirada	Pol	42	
Valsa sem Nome, Schadinsekt, C-Dur	Wal	42	
Dobrado Nr. 3, Santo Antonio	Dob	43	
Valsa, Guerida	Wal	43	
Dobrado Nr. 2, Reforma	Dob	44	
Valsa, Nair, Á Senhorita Nair Aranha	Wal	45	
Valsa, Anninha	Wal	46,48	
Schottisch, Schottisch, C-Dur, 4-teilig	Sch	47,48	
Polka, Jacinlhá	Pol	49,51	
Valsa, A menina das rosas	Wal	50,51	
Ahi Pachola!!, Tango, G-Dur, 3-teilig	Tan	52	
Polka, Benzinho	Pol		

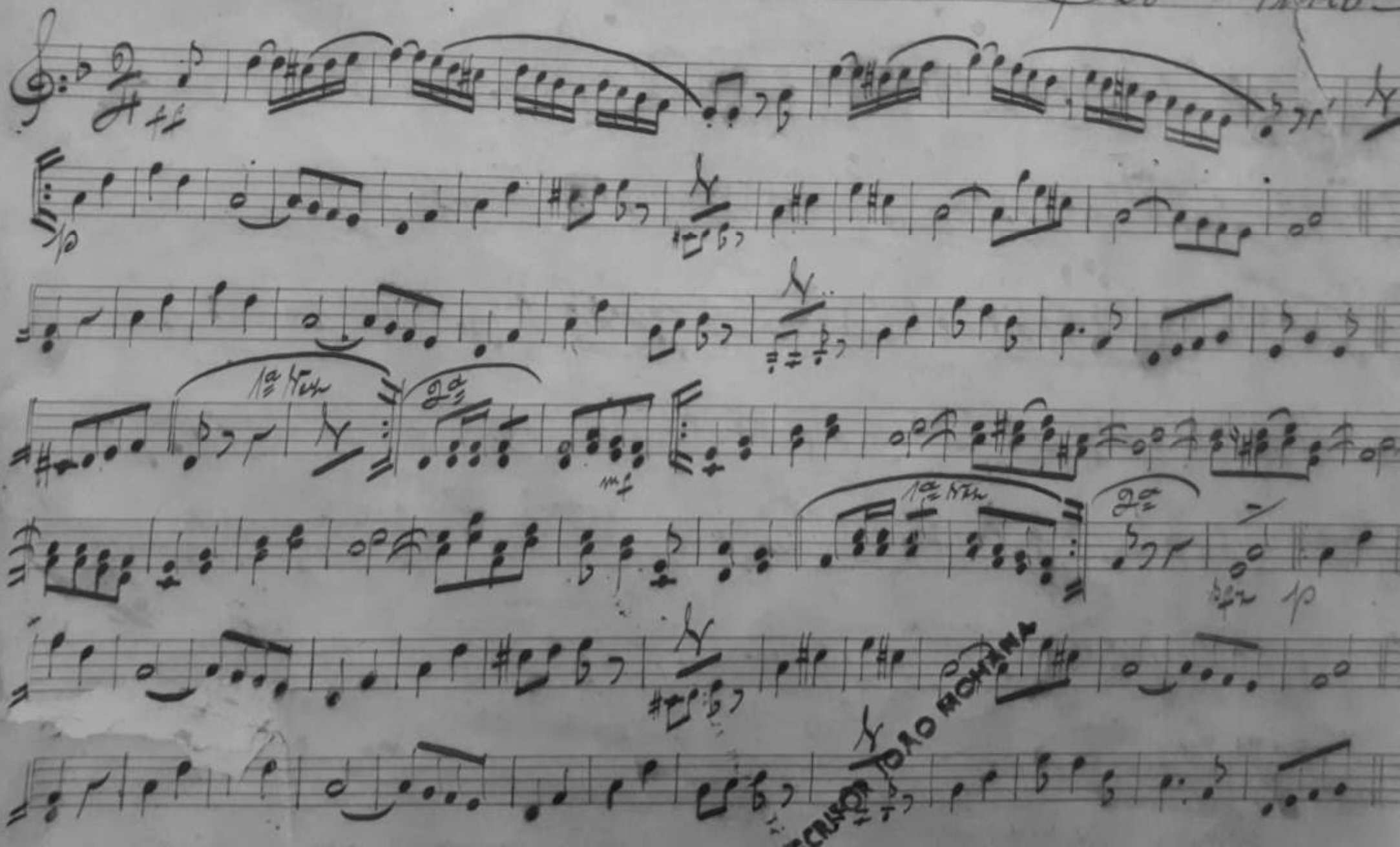
Valsa, Lembranca de Alvaro Matós, Á Alvaro Matos	Wal	61
Valsa, Benzinho	Wal	
Valsa Maria Jozé, 13 Teile, Walzerkette	Wal	69-70
Valsa, Um sorriso!	Wal	77,78
Polka, d-Moll	Pol	77,78
Valsa, Hilda	Wal	79,80
Schottisch, Schottisch, G-Dur, 3-teilig	Sch	79,80
Schottisch, Un reve fleuri	Sch	81
Valsa, Jandira	Wal	81
Tango, Machuca Juca!	Tan	82
Valsa, Luar de Agosto	Wal	82
Valsa, Noemia, Ao amigo Americo Nascimento	Wal	83,84
Polka, É o bicho?	Pol	85
Mazurka, Mimosa	Maz	85
Valsa, Despedida de Moneao, Ao Red.mo. Senr. Comigo J.H.R. Britto, 1903	Wal	86,87
Polka, Vae ou nao vae?	Pol	86,87
Polka, Sarabatana	Pol	88
Valsa, Lembranca do passado	Wal	88
Schottisch, Un amour	Sch	89
Mazurka, Peruca	Maz	89
Valsa, Lembranca de um amigo	Wal	90
Polka, Sinhá	Pol	90
Habanera, Faceira	Hab	91
Valsa, Em um baile	Wal	91
Polka, Predilecta	Pol	92
Valsa, Nenen	Wal	92
Valsa, Lembranca do Maranhão	Wal	93
Polka, Eunice	Pol	94
Valsa, Naildes	Wal	94
Valsa, Ondina, Ao senr. Dr. Alvaro Cutrim	Wal	95
Polka, F-Dur, 3-teilig	Pol	96
Valsa sem nome, Schadinsekt, d-Moll	Wal	96
Valsa, Debruita	Wal	97
Valsa, Recordacao	Wal	98
Valsa, Coeur doré	Wal	99
Polka, So sorrutac	Pol	99
Polka, Minosa	Pol	100
Valsa sem nome, C-Dur, Schadinsekt, Einleitung 2-teilig, 3/8-takt	Wal	100
Valsa, Sympathia	Wal	101
Schottisch, O Echo	Sch	101
Valsa, Lembranca	Wal	102
Valsa, Saudade de minha t[erra]?, Á S[…] C. Suitram	Wal	103
Dobrado Nr. 1, Valente	Dob	104, 105
Polka, Esquecimento	Pol	104, 105
Marcha Nr 22, a dois tempos, Nal Parairo	Mar	106
Minuetto, Delzuita	Min	107
Dobado Nr. 15, Nao chores!!, d-Moll	Dob	108
Hymno por Sebastiao Pinto, Itapeceuruense	Hym	109
sem mone, C-Dur, 4/4-Takt, Schadinsekt	unb	109
Dobrado Nr. 14, Verdi-Gomes 6/8-Takt	Dob	110
Dobrado Nr. 13, Independencia	Dob	111
Dobrado Nr. 12	Dob	112
Paso Double Nr. 11, Le Triomphe	Pas	113
Dobrado Nr. 10, Saudades de minha Terra	Dob	114
Paso Double Nr. 9, Esperanca	Pas	115
Choro [?]	Cho	115
Paso Double Nr. 8, Préphiro	Pas	116
Polka, Talvez lé escreva!	Pol	116
Dobrado Nr. 7, 7 de Setembro	Dob	117
Paso-Double Nr. 5, Victoria	Pas	118

1647/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No A134
DATA 06 04 1988

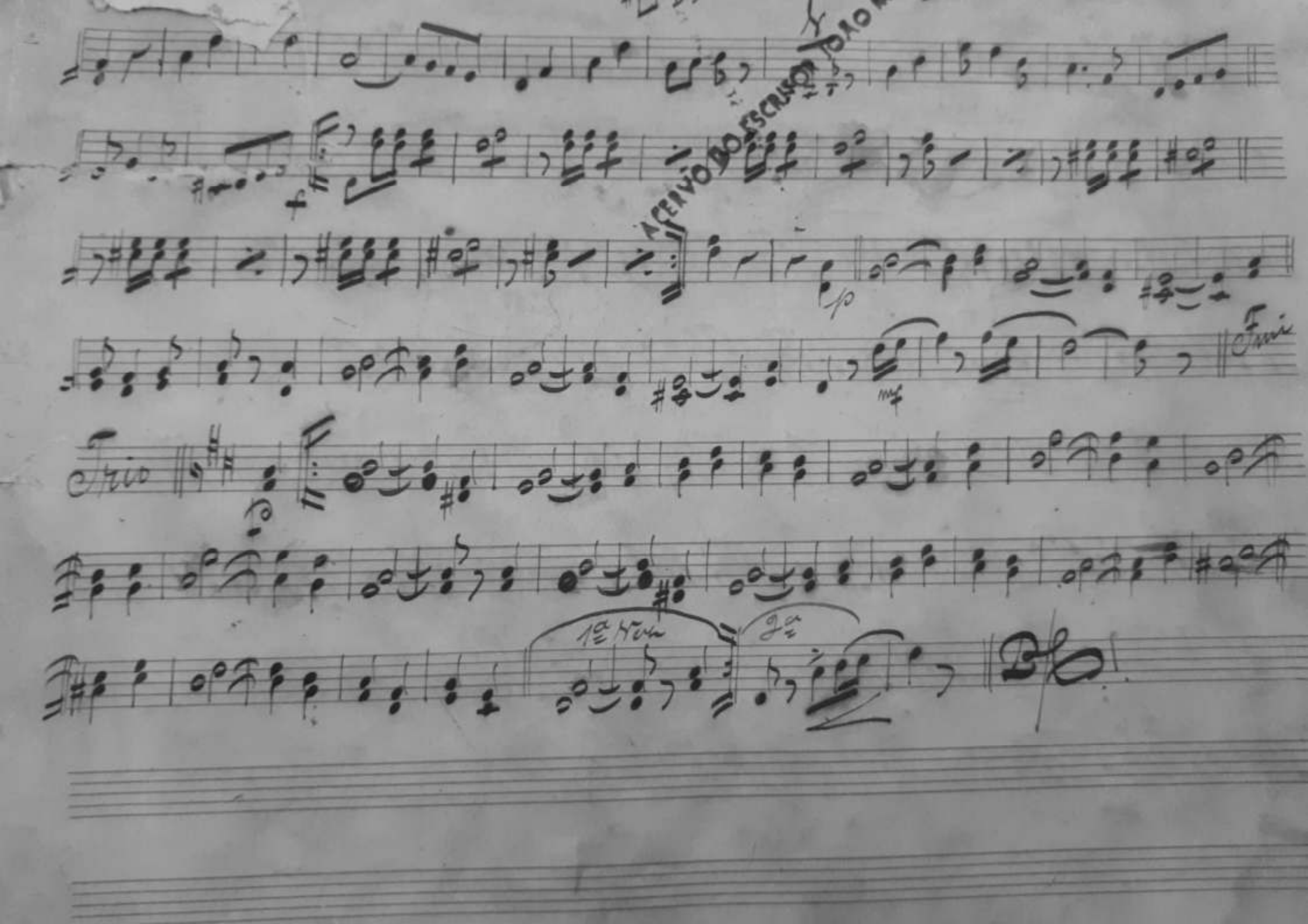
Não chores!...

Dobrado nº 15.

Sebastião Pinto



PROFESSOR JOÃO MOHANA


ACERVO DO ESCRITOR JOÃO
Trio
1ª Vez
2ª

1589
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
A ERVO AU ...
REG. N. ~~1176~~
DATA 06/04 1988

D.C.

"Bernberm" Polka. Seb. am Pirrlo.

p

Fine

f

f

p

D.C.

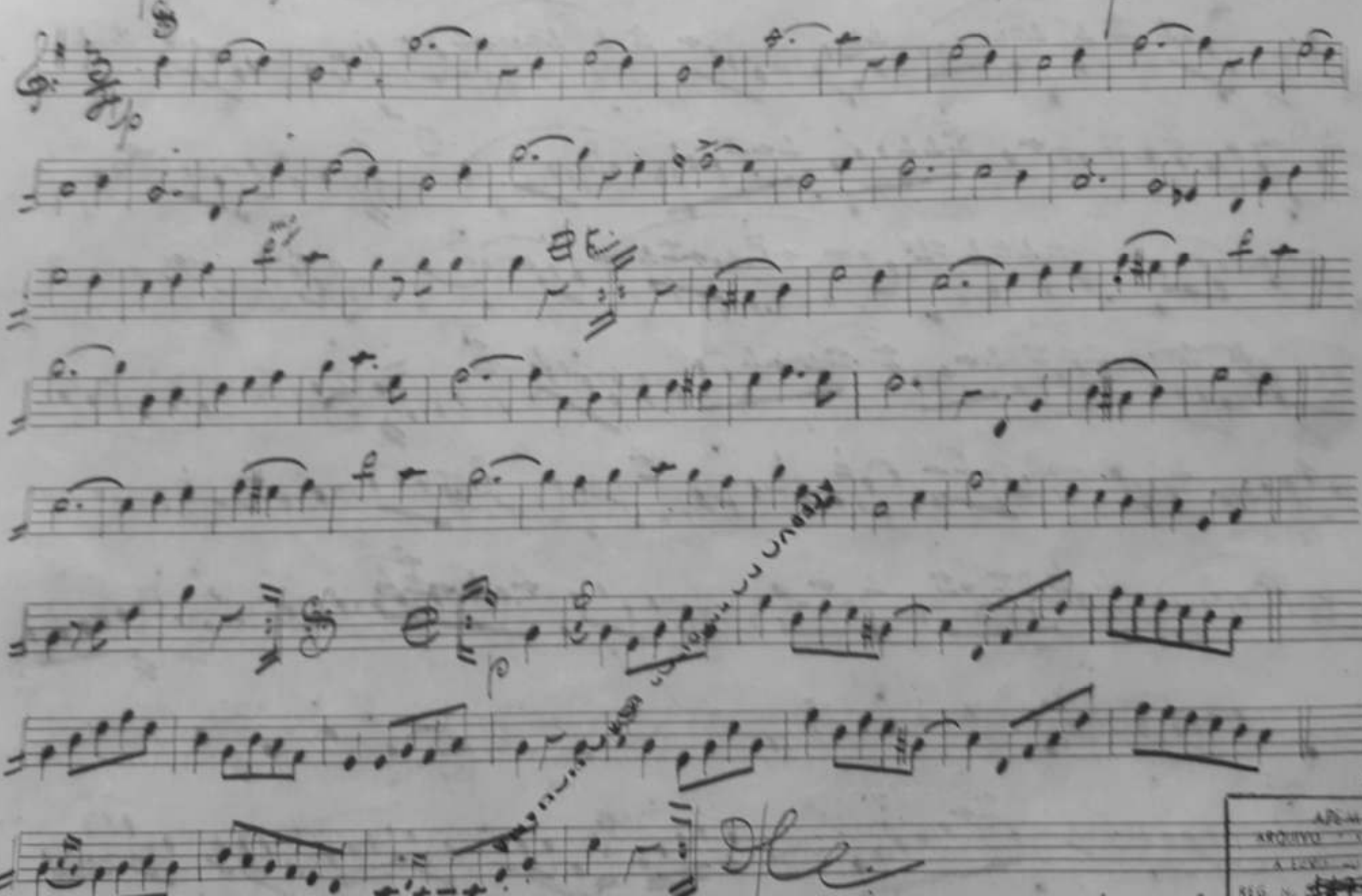
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No
DATA 06 / 07 / 1988

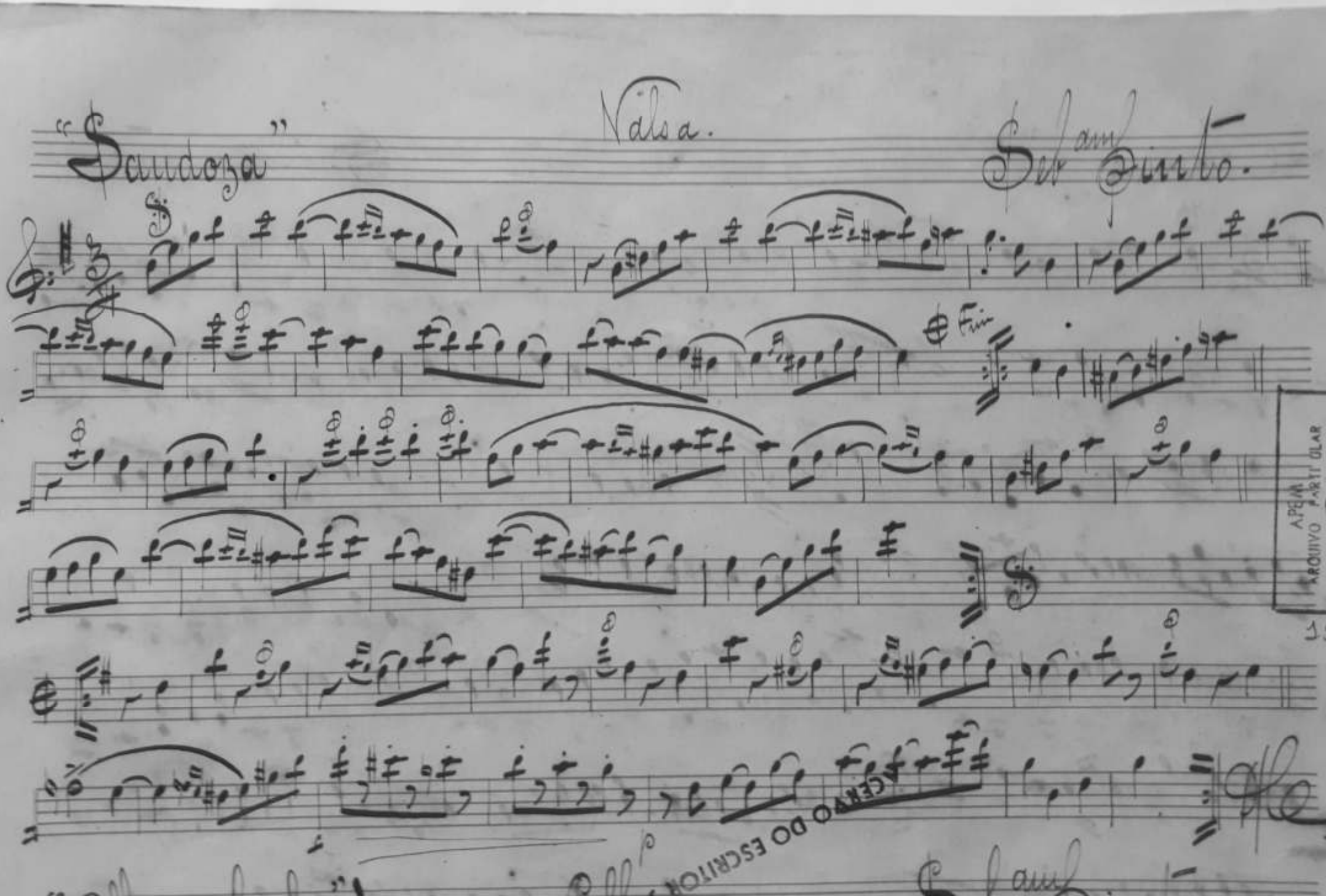
"Esperança"

Valsa.

Sil. Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No





"Saudoza"

Valsa.

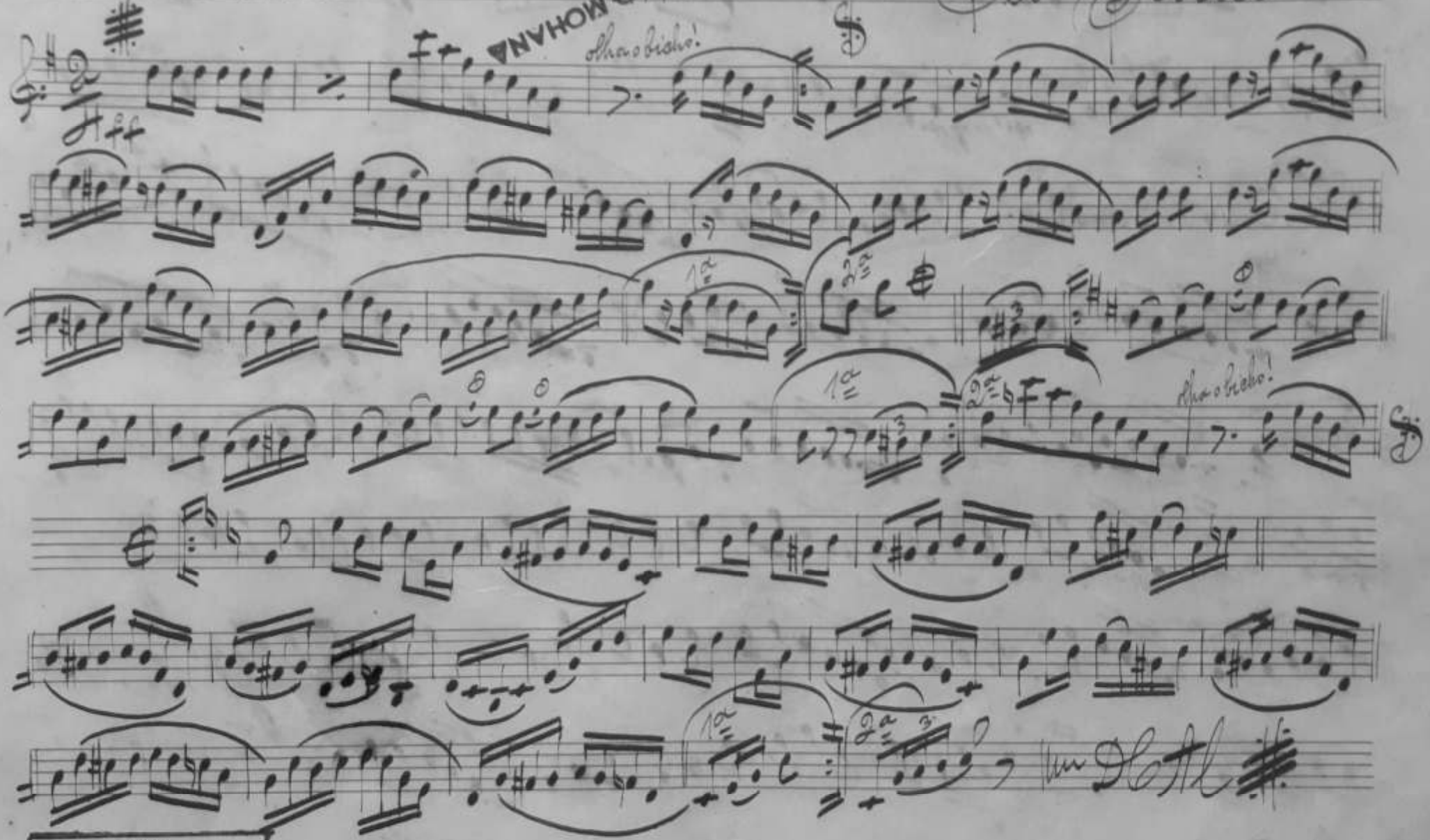
Seb.am Pinto.

Fim

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
15
ACERVO DO ESCRITOR

"Olha o bicho"! Coll.

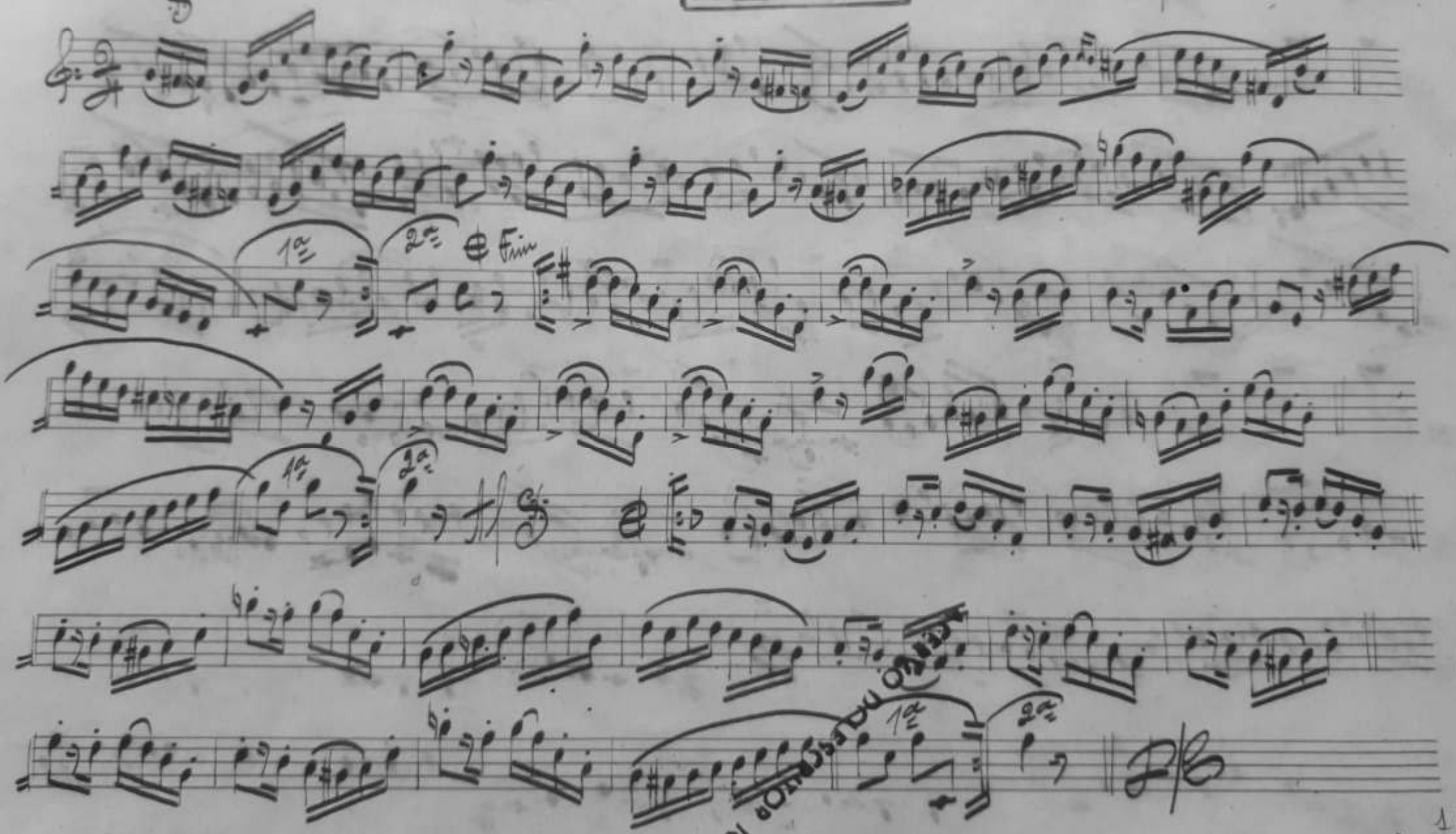
Seb. Pinto.



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [illegible]
DATA 06 / 04 / 1988
1590/95

1534/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº [redacted]
DATA 06 / 04 / 1988

"Naildes." Polka Seb. am Pinto.

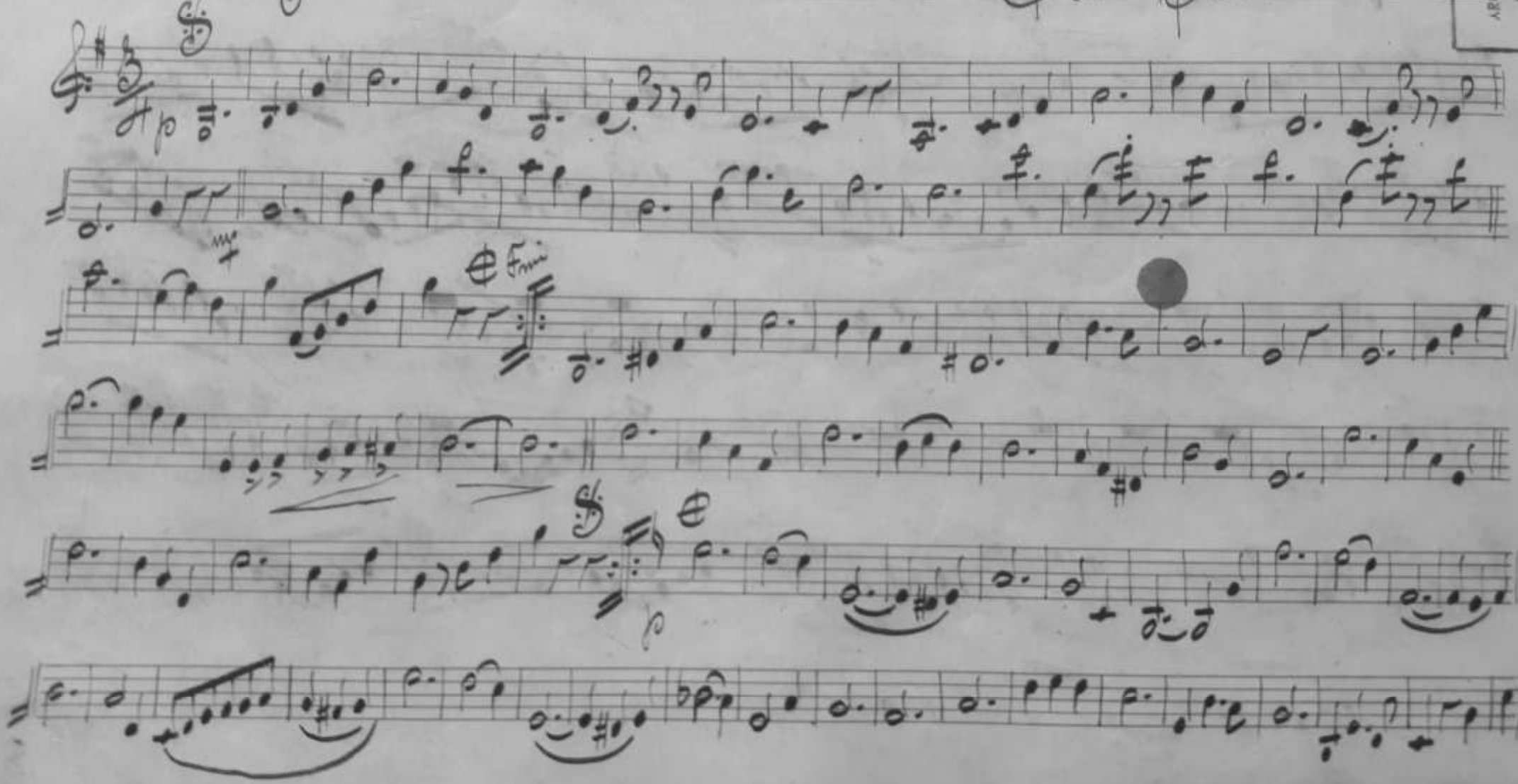


"Benzinho".

Valsa.

Sebastião.

APEM
ARQUIVO PARTITURAS



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº [illegible]
DATA 06/04/1988

1592/95

"Neu nome"

Polka

Seb. Pinto

1ª

2ª

Fim

1ª

2ª

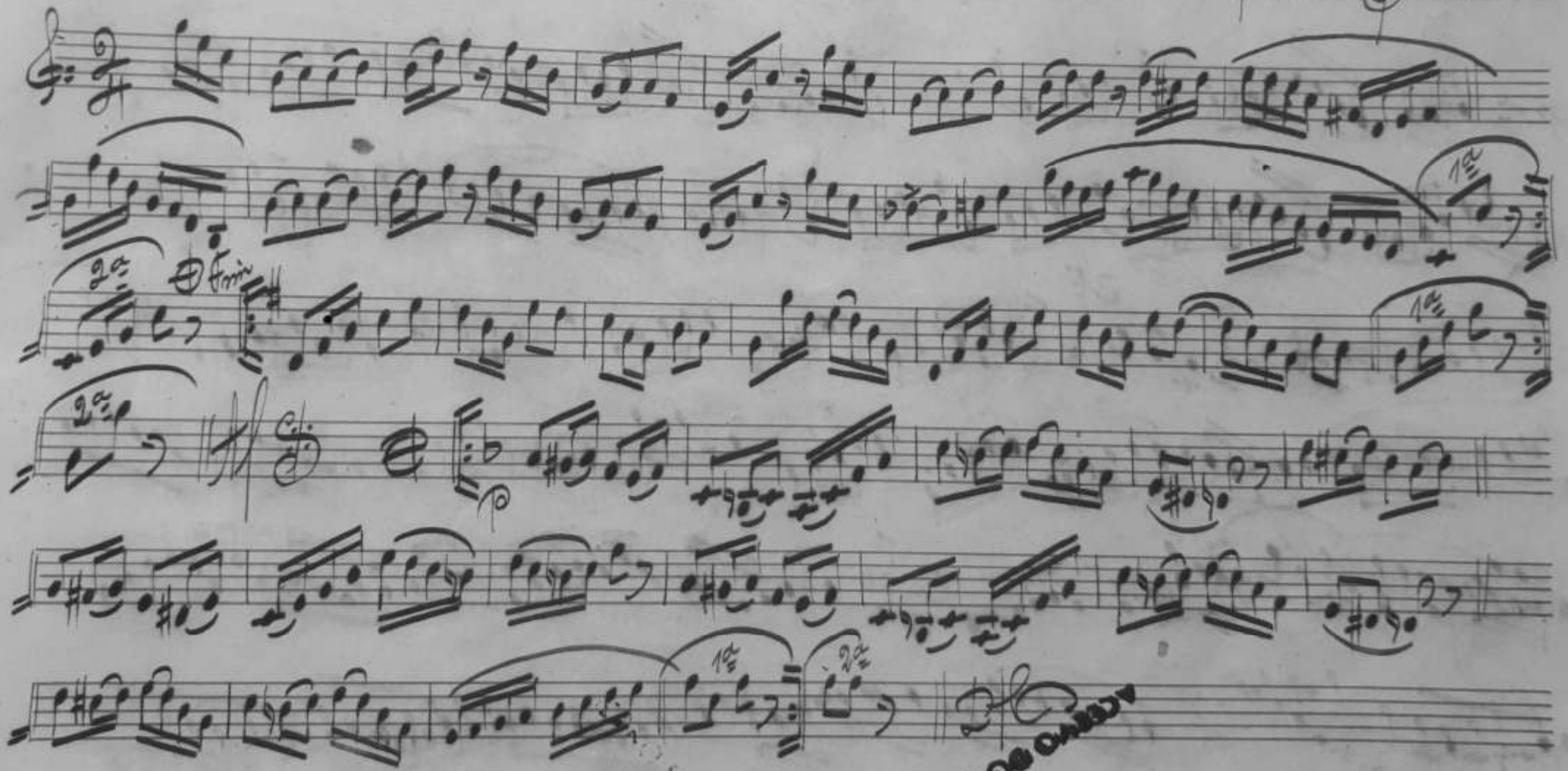
p

1ª

2ª

D.C.

ACERVO DO ESCRITOR

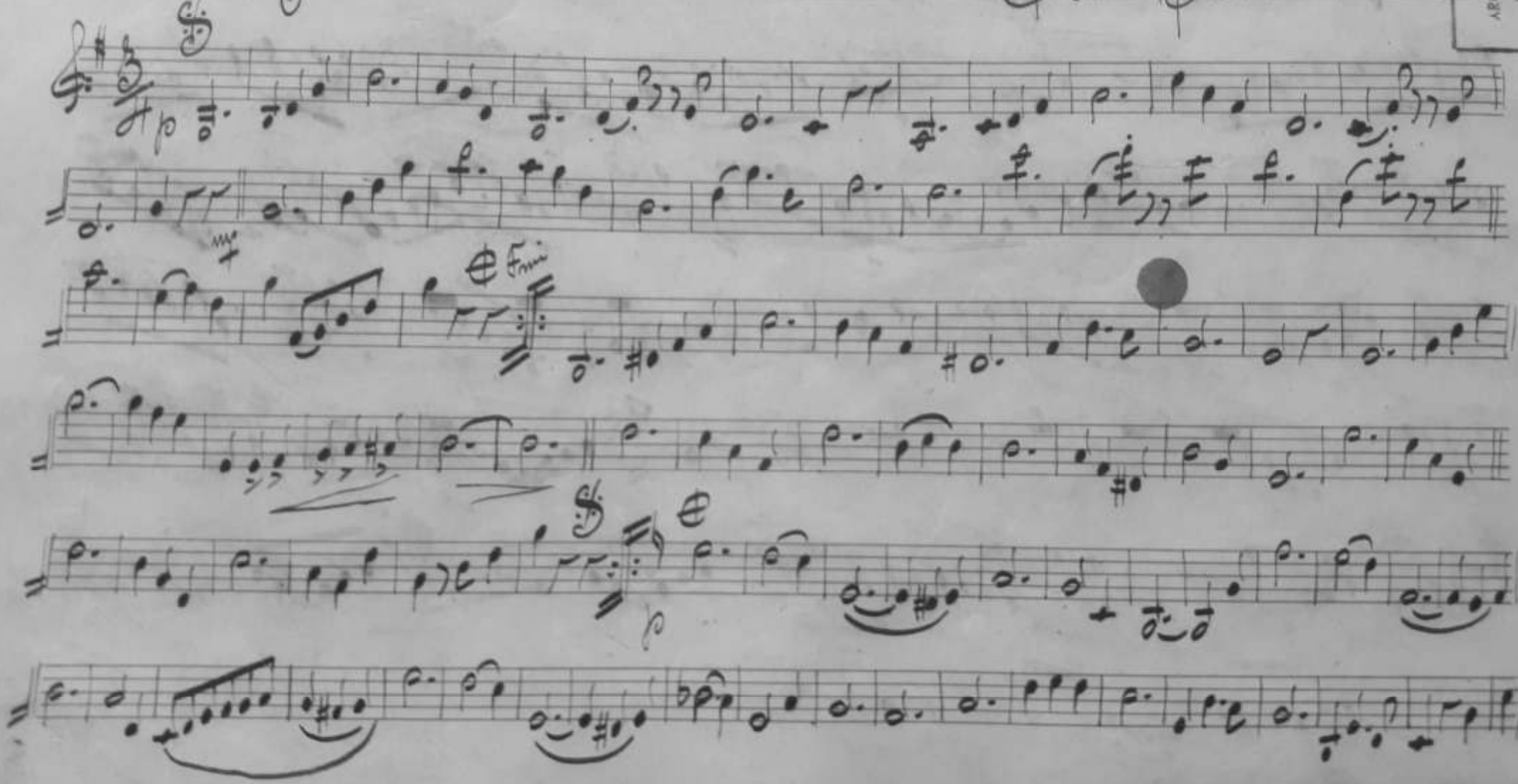


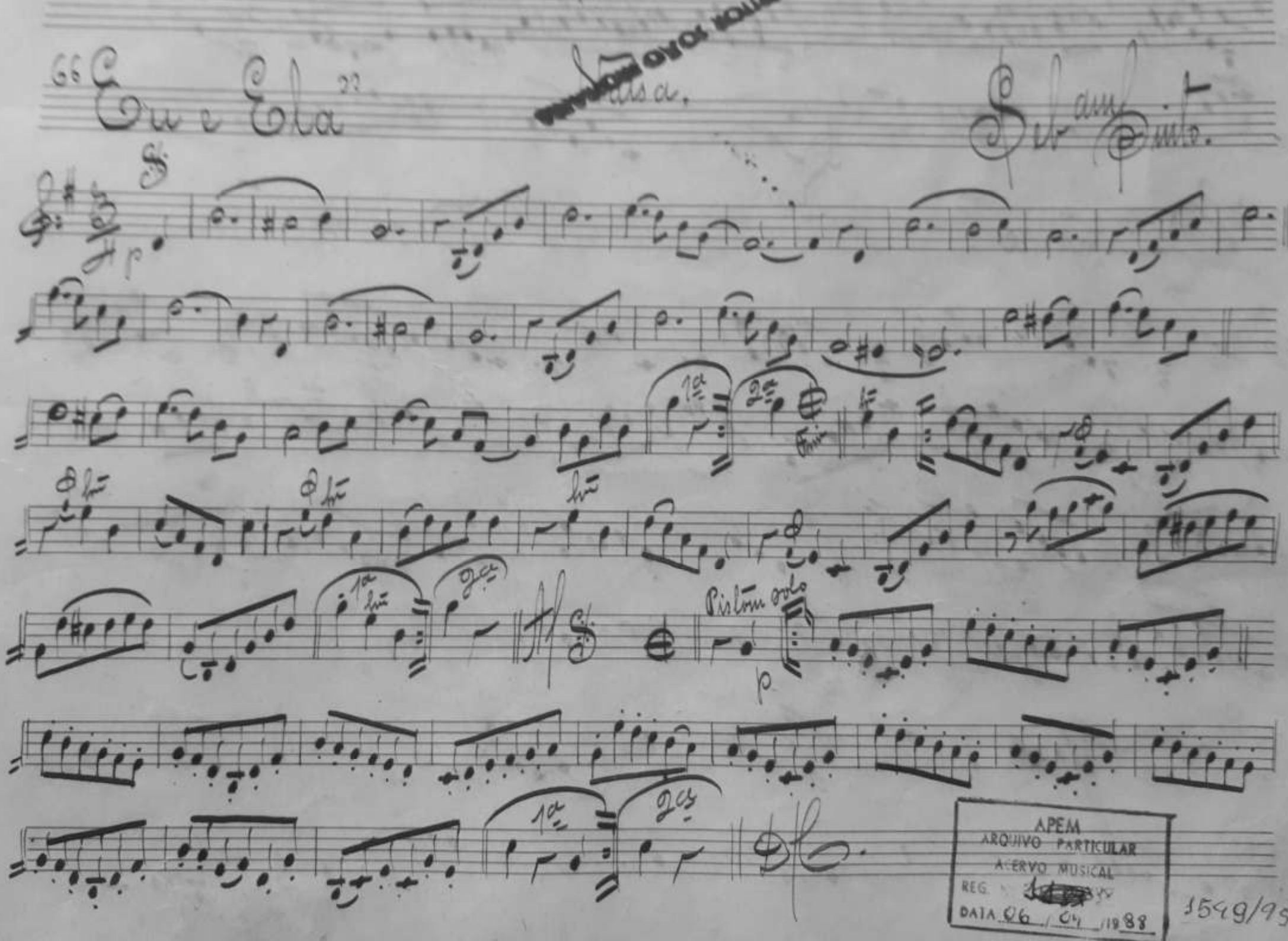
"Benzinho".

Valsa.

Sebastião.

APEM
ARQUIVO PARTITURAS



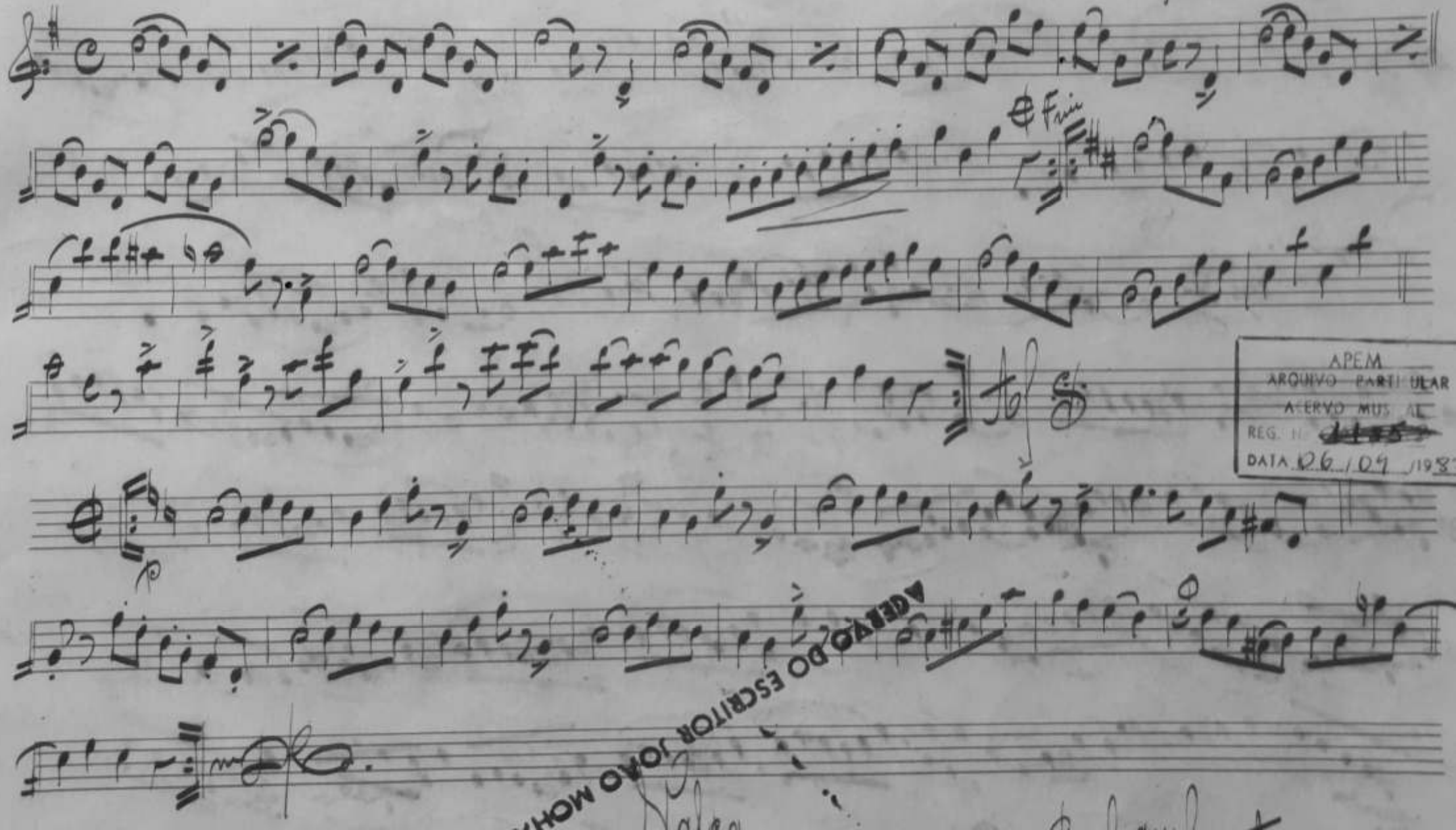


APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG.
DATA 06 / 04 / 1988
1549/95

"Nós somos treis".

Schottisch.

Sebam Pinto.

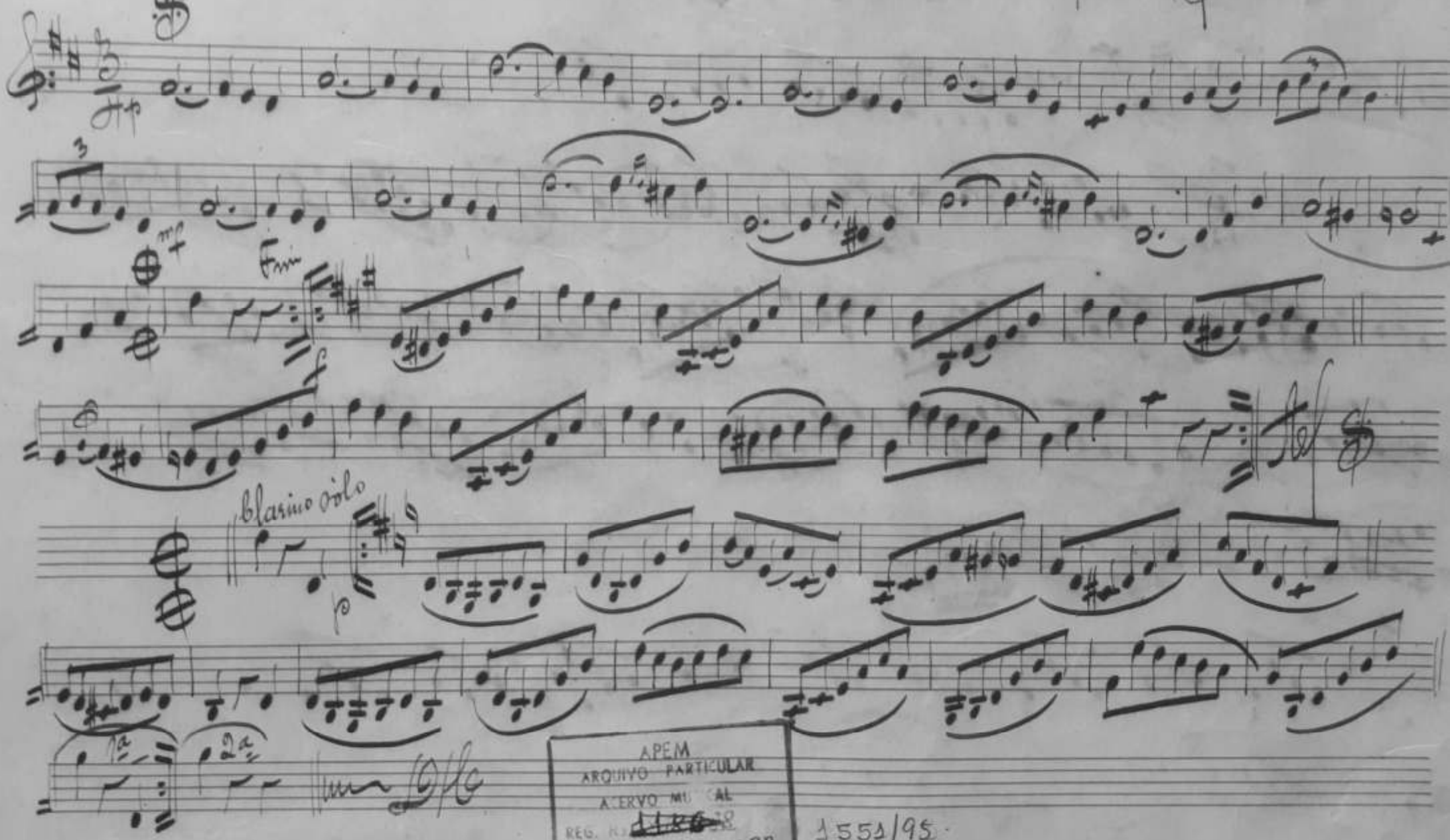


APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N.
DATA 06/09/198
ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHY

"Verraide".

Valsa.

Seb. am Pinto.



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N.º 1186
DATA 06/0/1988

1551/95

1552/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No [illegible]
DATA 06/04/1988

O Segredo.

Valsa.

Seb.am Pinto.

Fim

Al S

D.C.

"Benzinho". Polka. Seb.am Pinto.

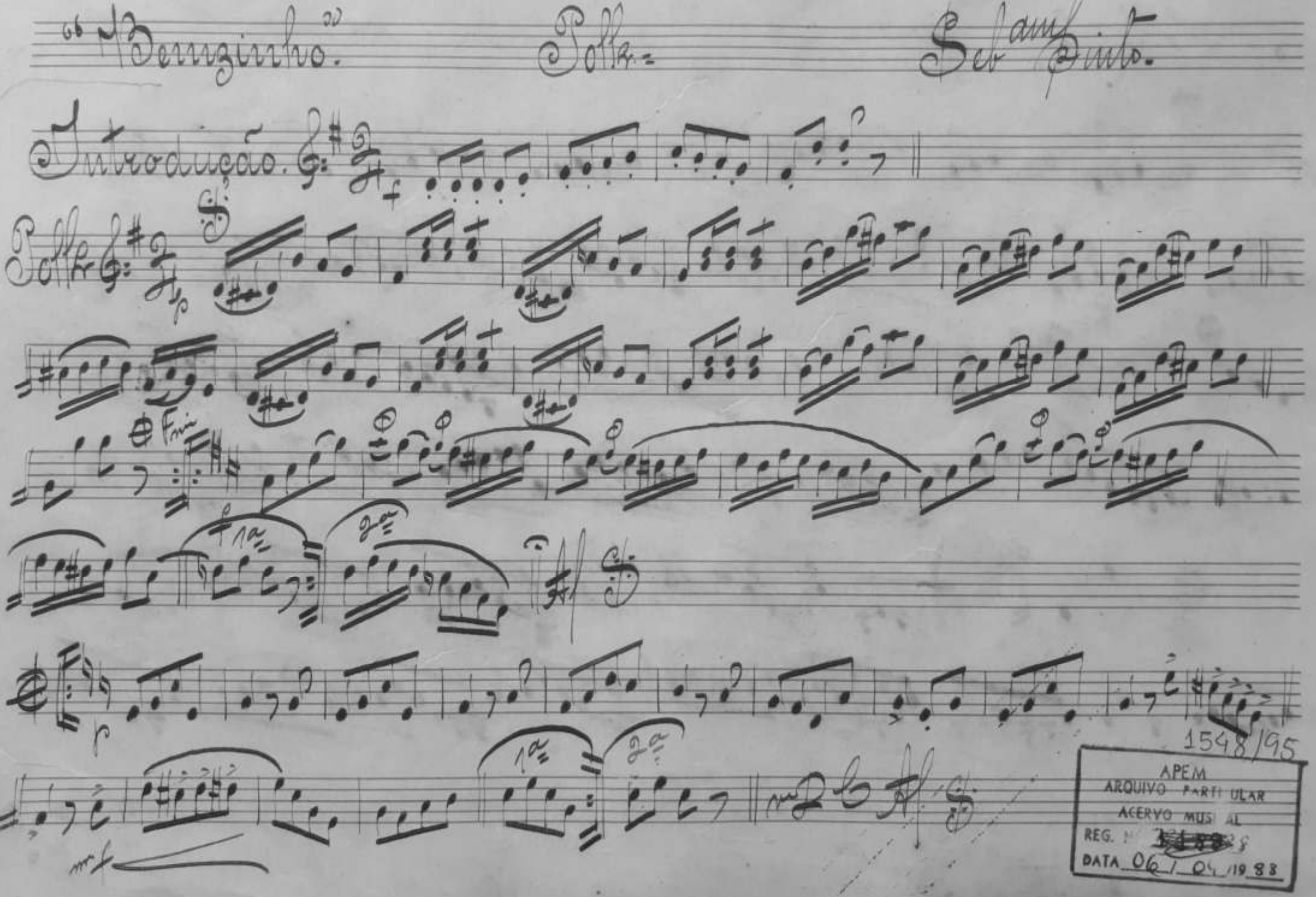
Introdução.

Polka

Fim

1a 2a

1a 2a



1548/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº [illegible]
DATA 06/04/1983

1568/85
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
A ERVO MUSICAL
DATA 06/09/1988

"Olivos perdidos"

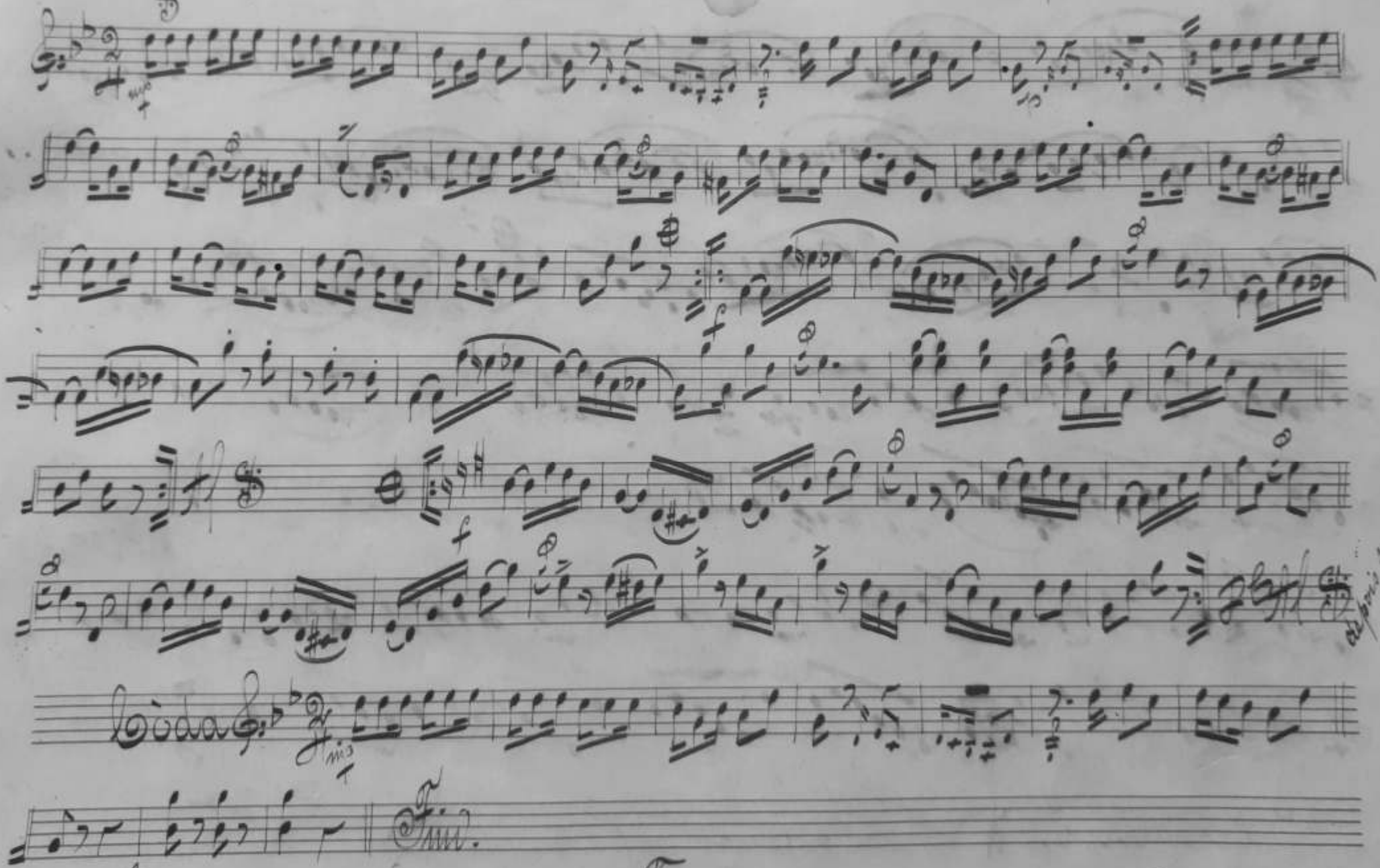
Tango

Seb.am Pinto.

Coda

Fim.

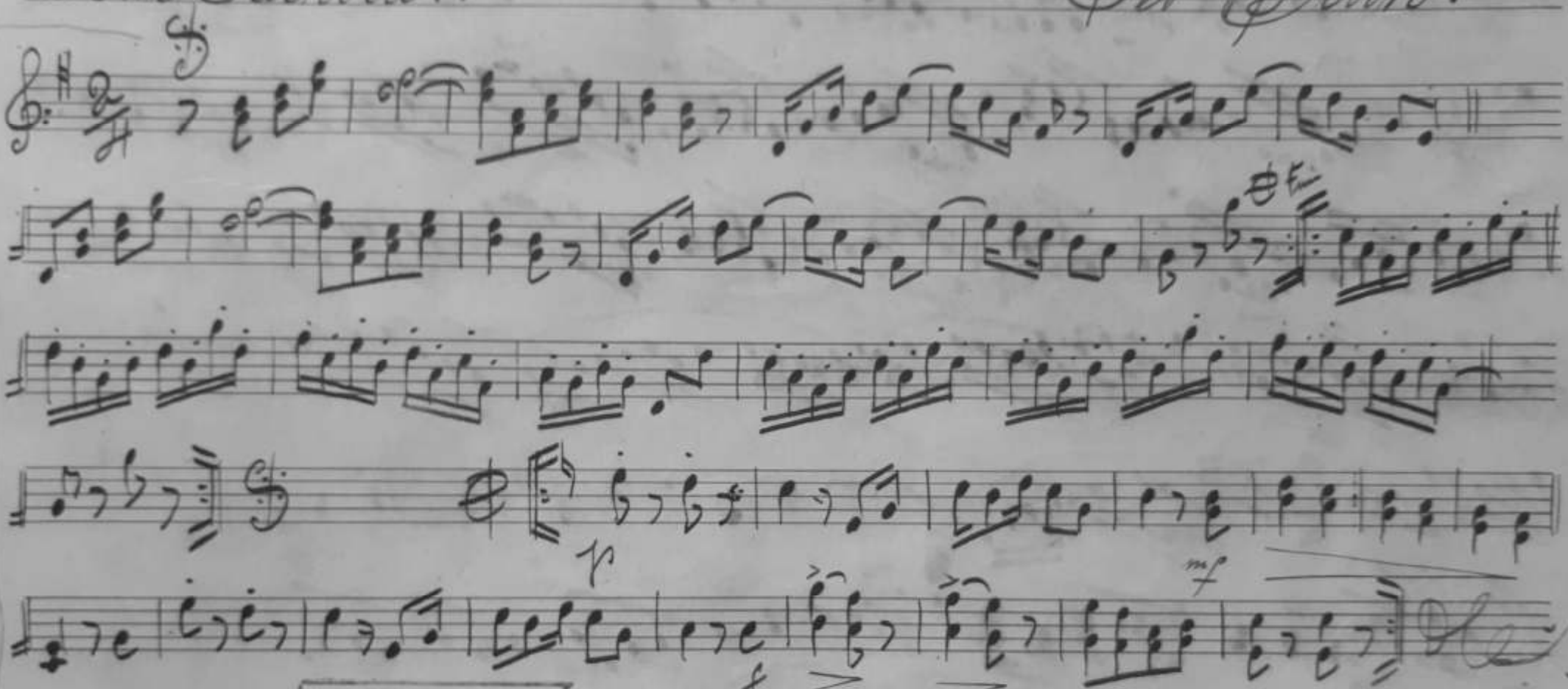
depois segue a Coda.



"Ahi Pachola"!!

Tango.

Deb.am Pinto.



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N. 1190
DATA 06/09/1988
1569/95

1553/95

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N.
DATA 06 07 1988

"A menina das rosas"

Valsa.

Seb. Pinto.

Bem ligado.

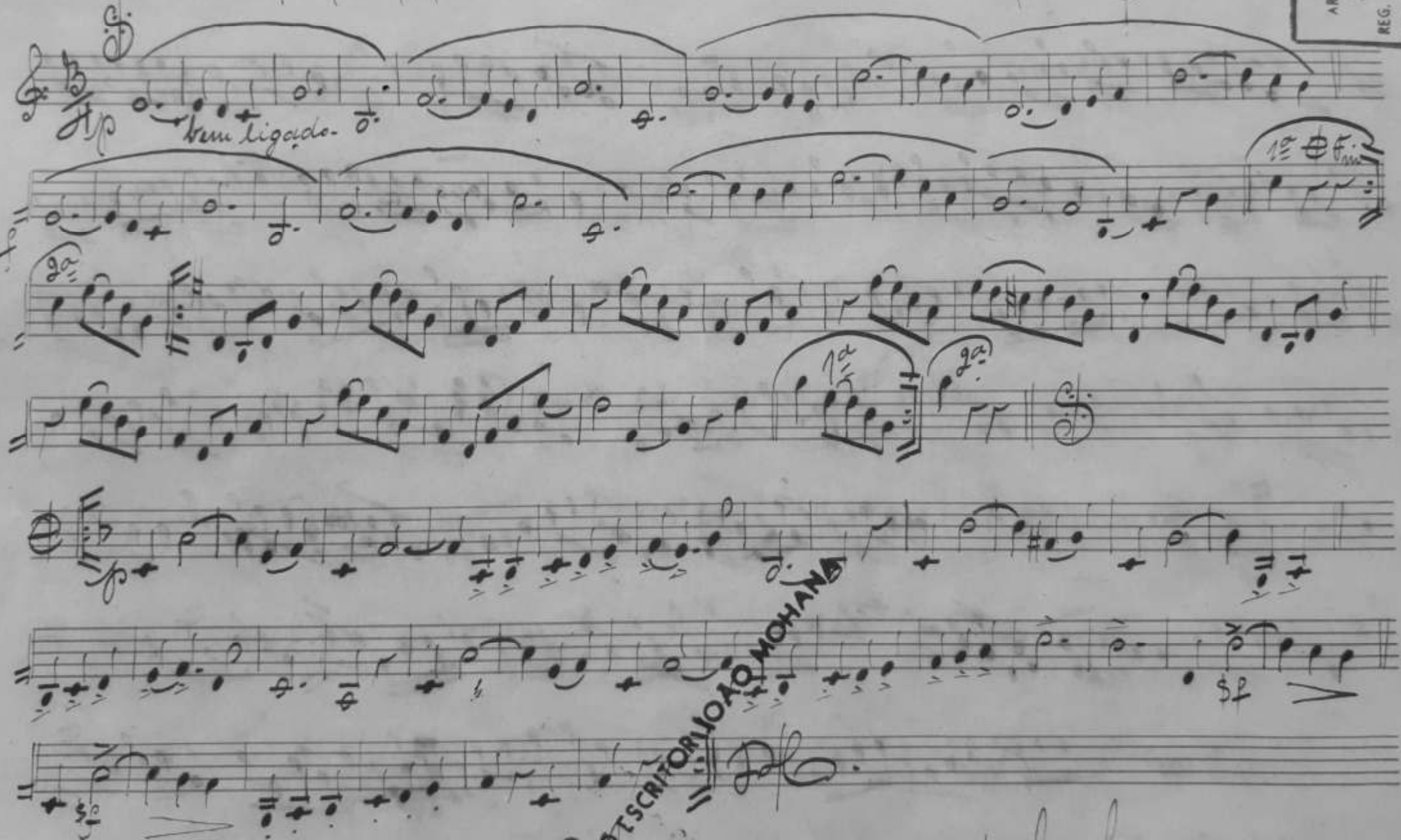
1ª Fim

2ª

1ª

2ª

Sf

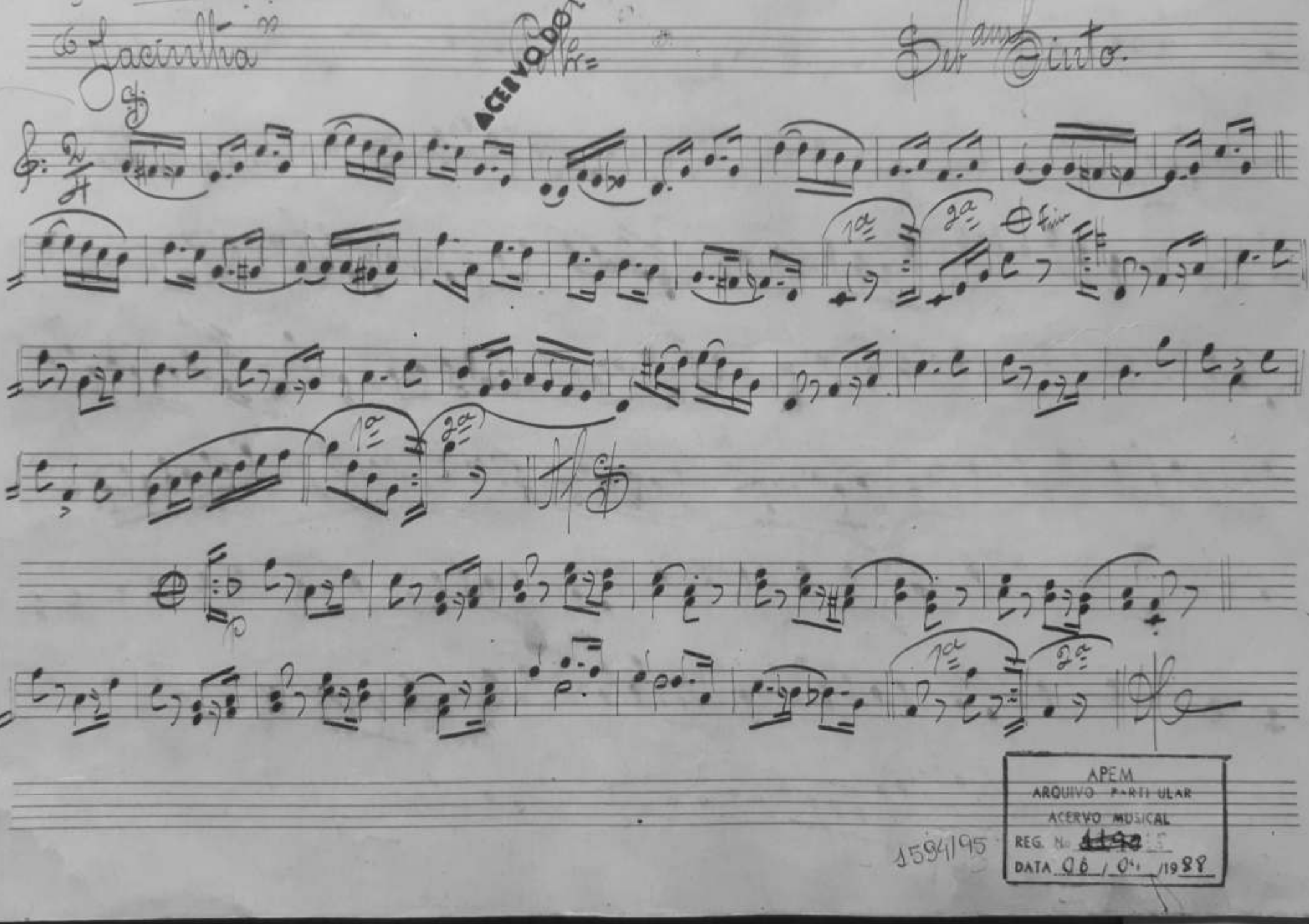


Sf

Sf

DC.

ATSCRITORIOAO MOHANA

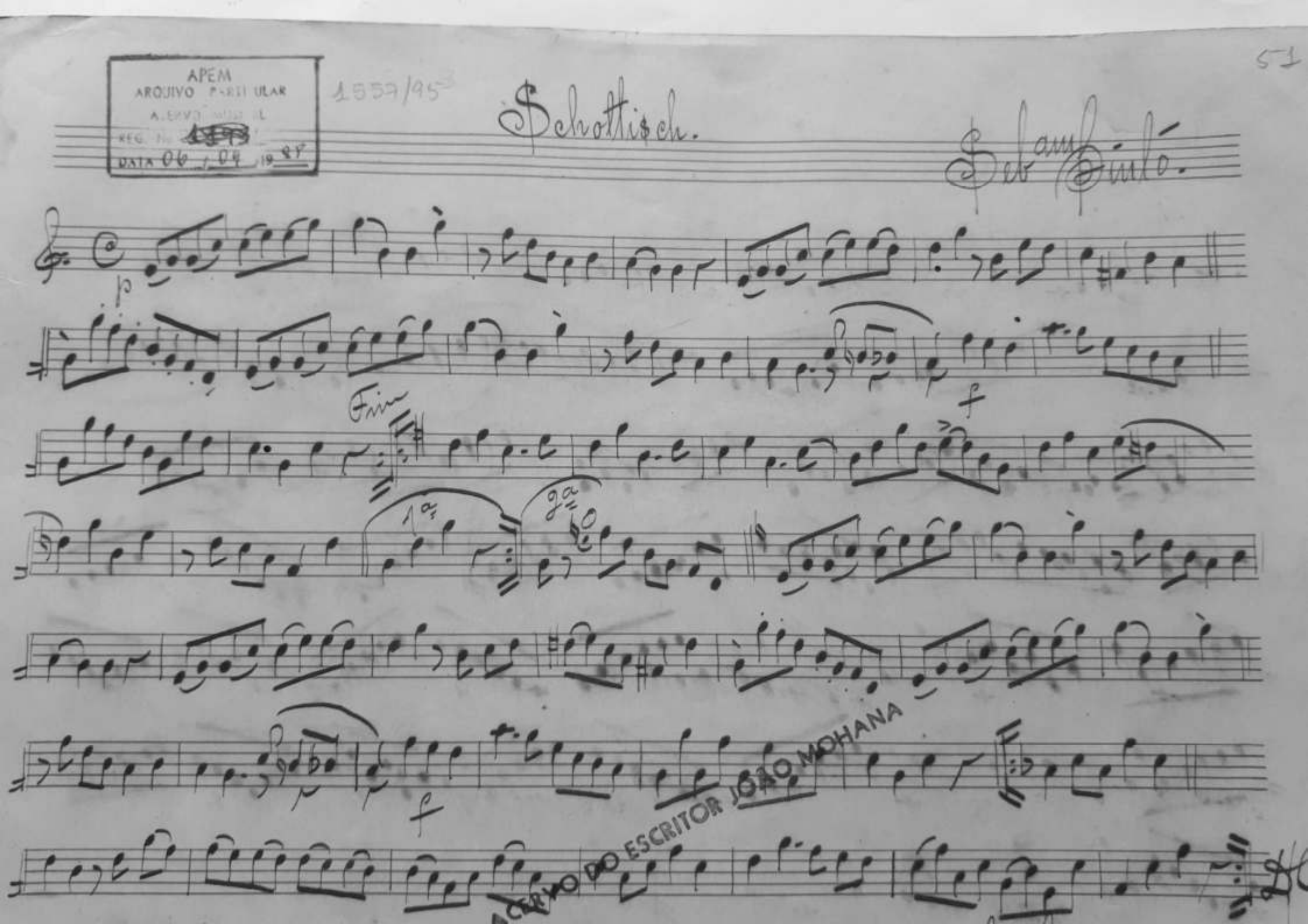


APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1594
DATA 06 / 04 / 1988
1594/95

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
REG. Nº 1559/95
DATA 06 / 09 / 95

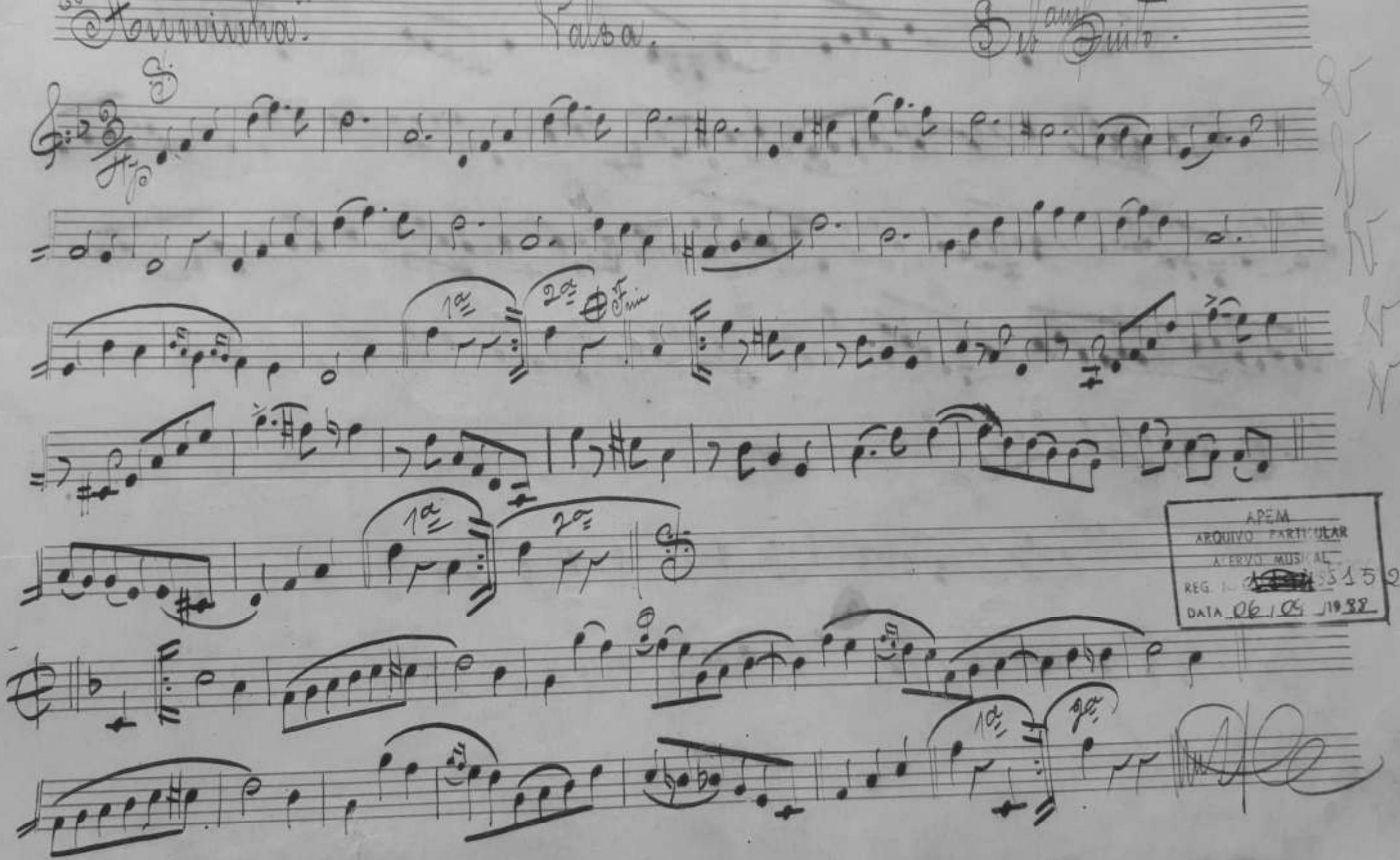
Schottisch.

Schottisch.

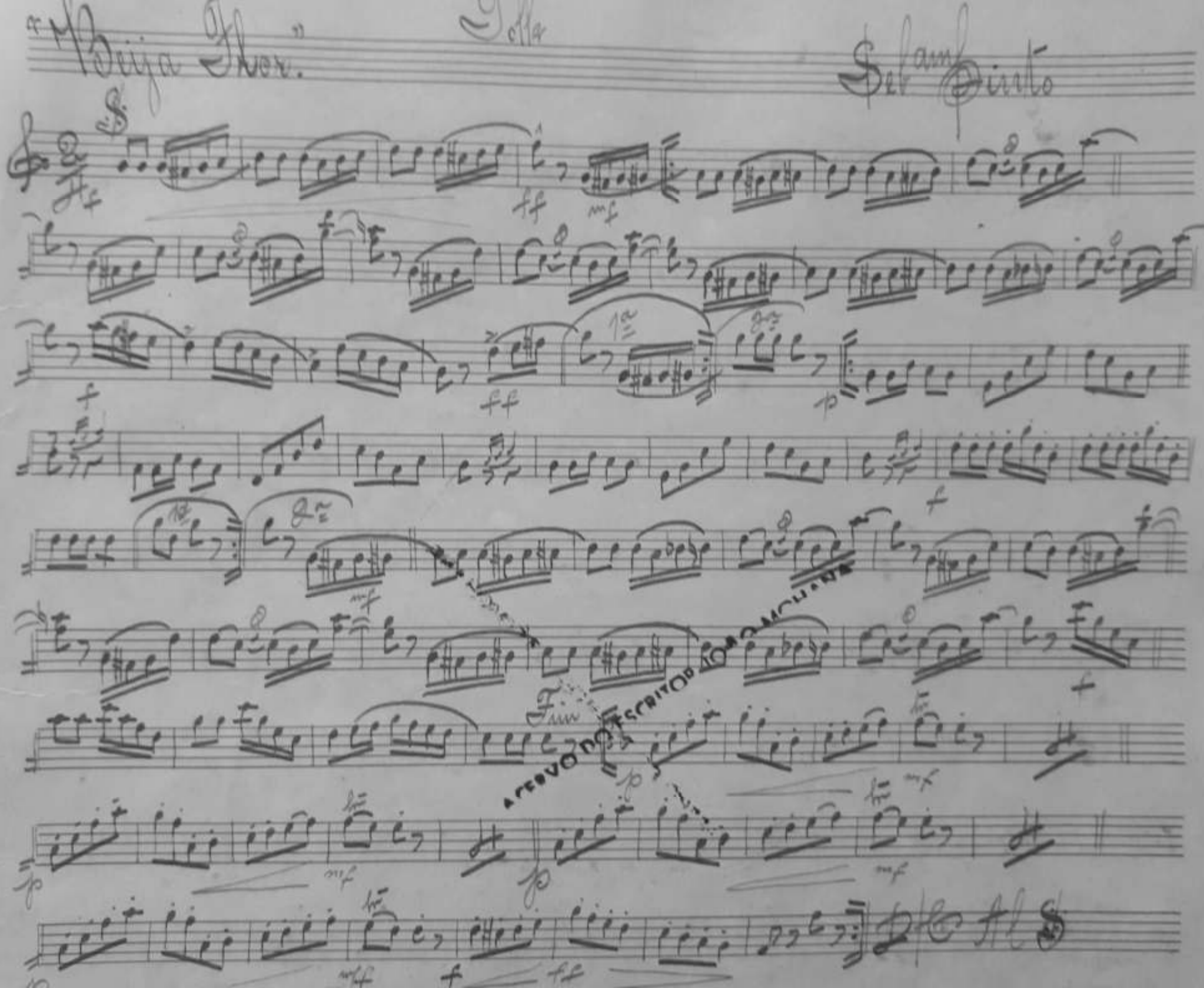


ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

Nunninha. Valsa. Dr. Quito.



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [redacted] 15 2
DATA 06/04/1988



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No
DATA 06/09/88
1554/95

Ao amigo Esteram S. Lopes Gonçalves.
(Em 1908)

"Lembrança do dia 3 de Agosto". Valsa.

Sebam Pinto.

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO ROMANA

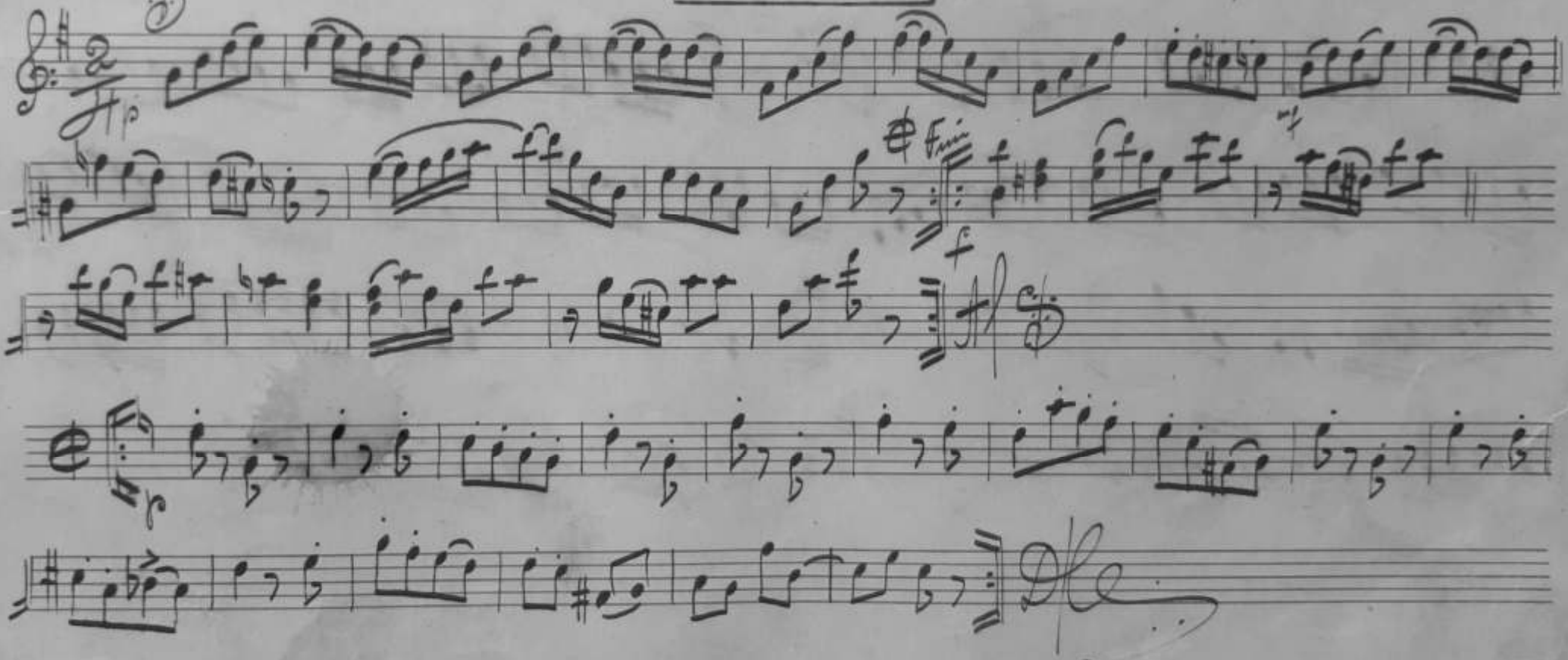
Polka.

66 "Rainha da beleza."

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No ~~1210~~
DATA 06/09/1988

1597/95

Seb.am Pinto.

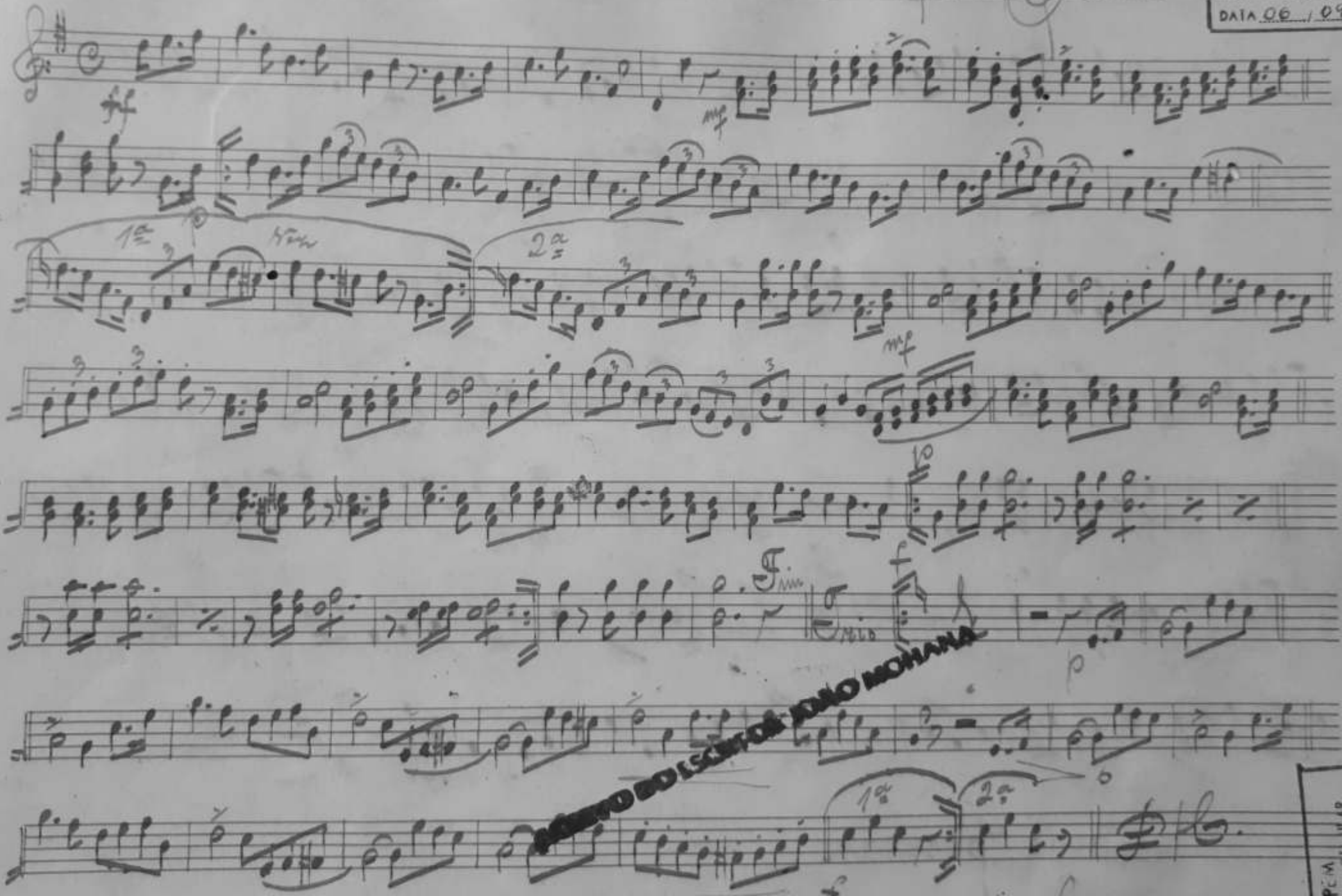


"S.m Sebastião."

Marcha nº 1.

Seb.am Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTI U
ACERVO MUSICAL
REG. No
DATA 06 / 09



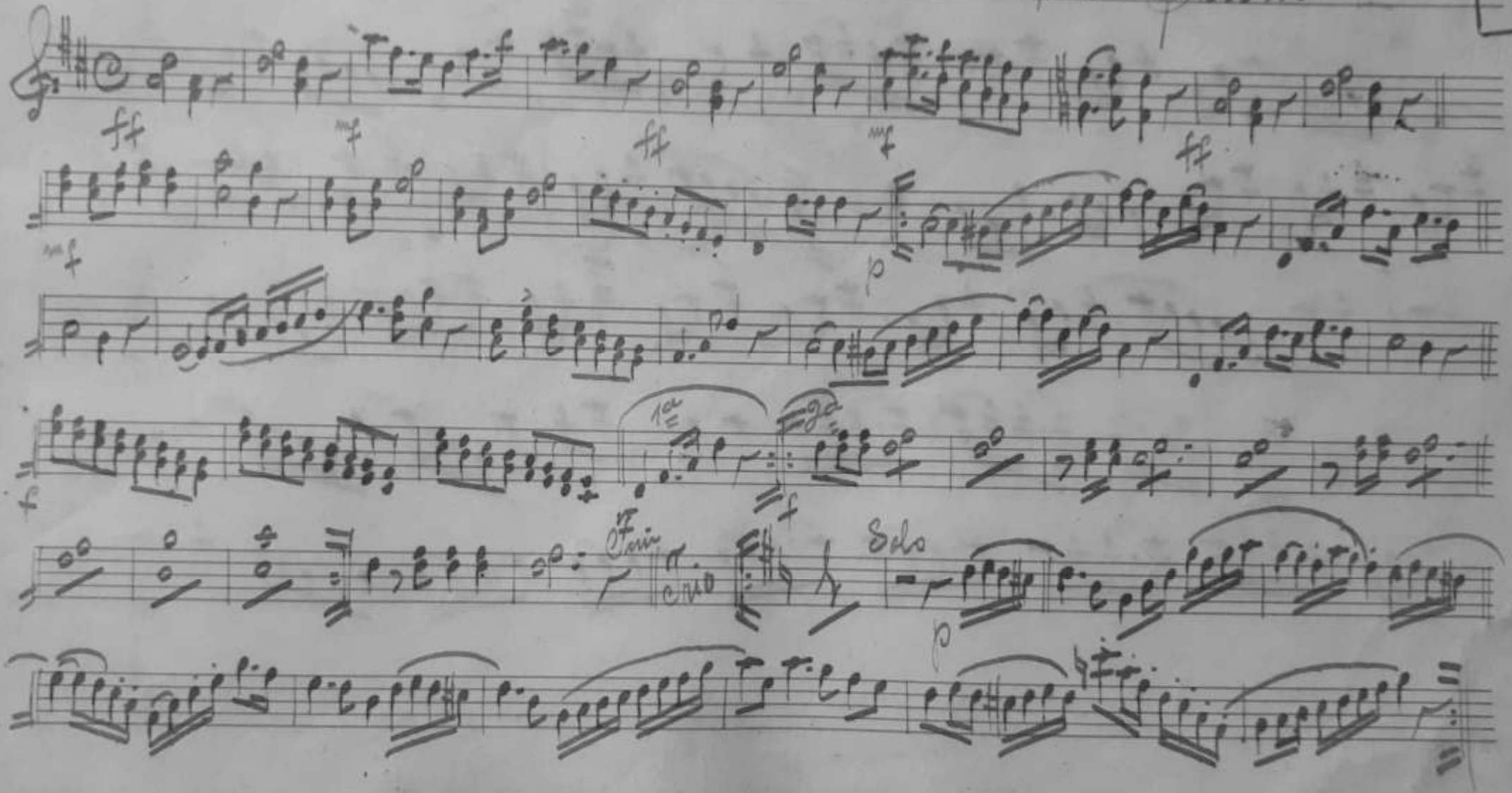
ACERVO DO ESCRITÓRIO MOHANA

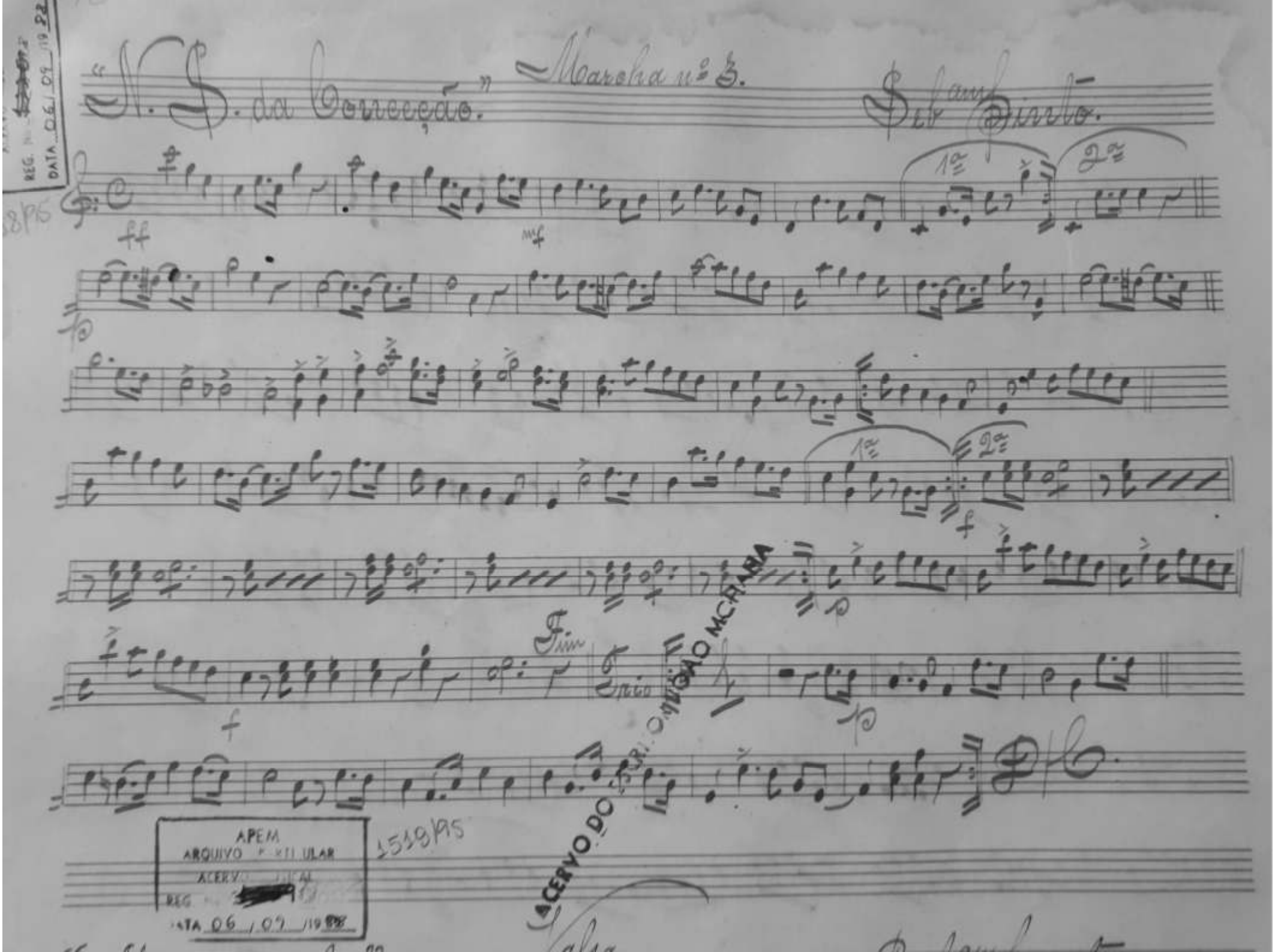
APEM
PARTI ULAR
MUSICAL

Marcha nº 2.

Seb.am Pinto.

ARQUIVO





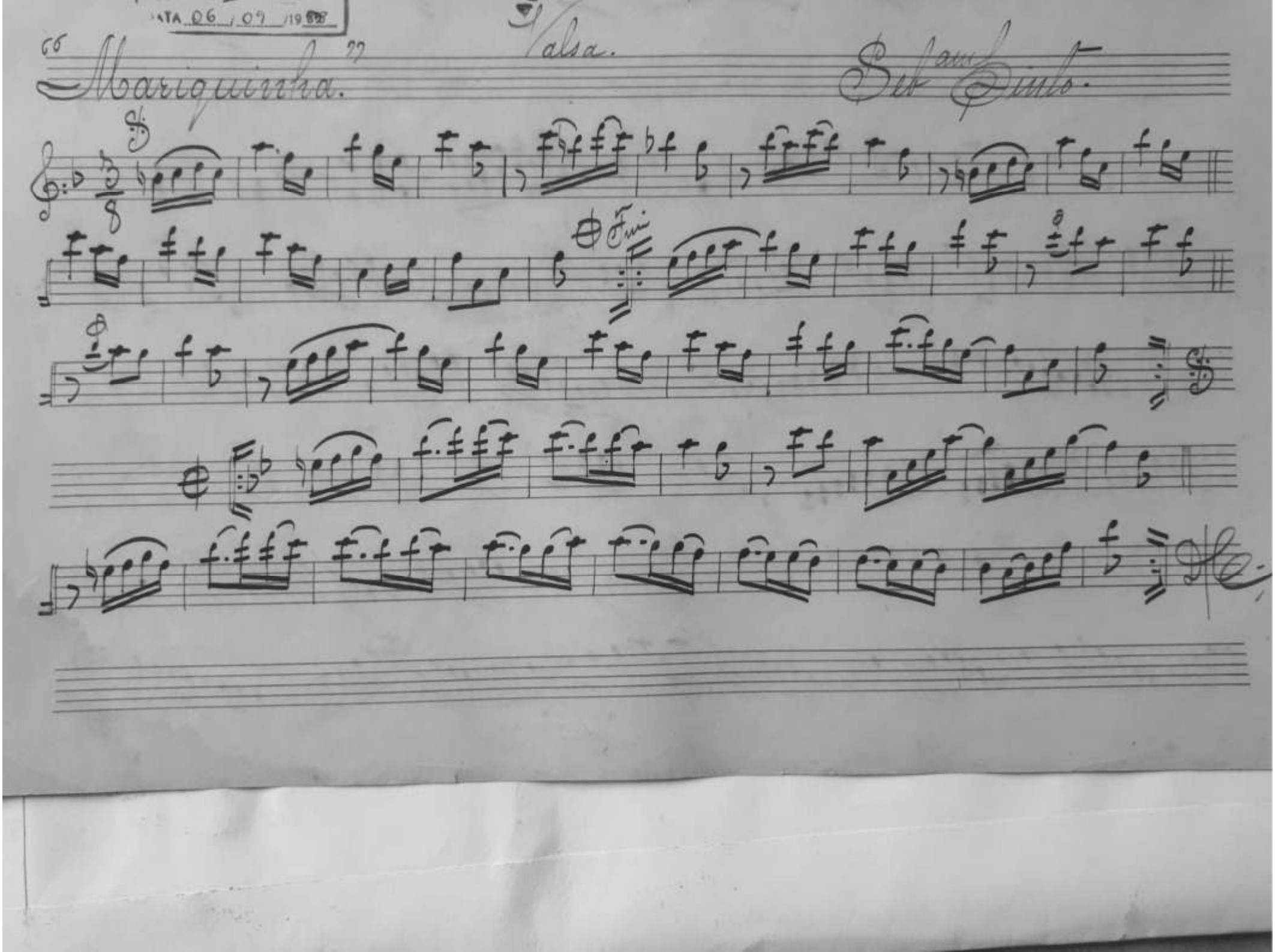
"N. S. da Conceição." Marcha nº 3. Sebam Pinto.

REG. Nº [redacted]
DATA 06/09/1988

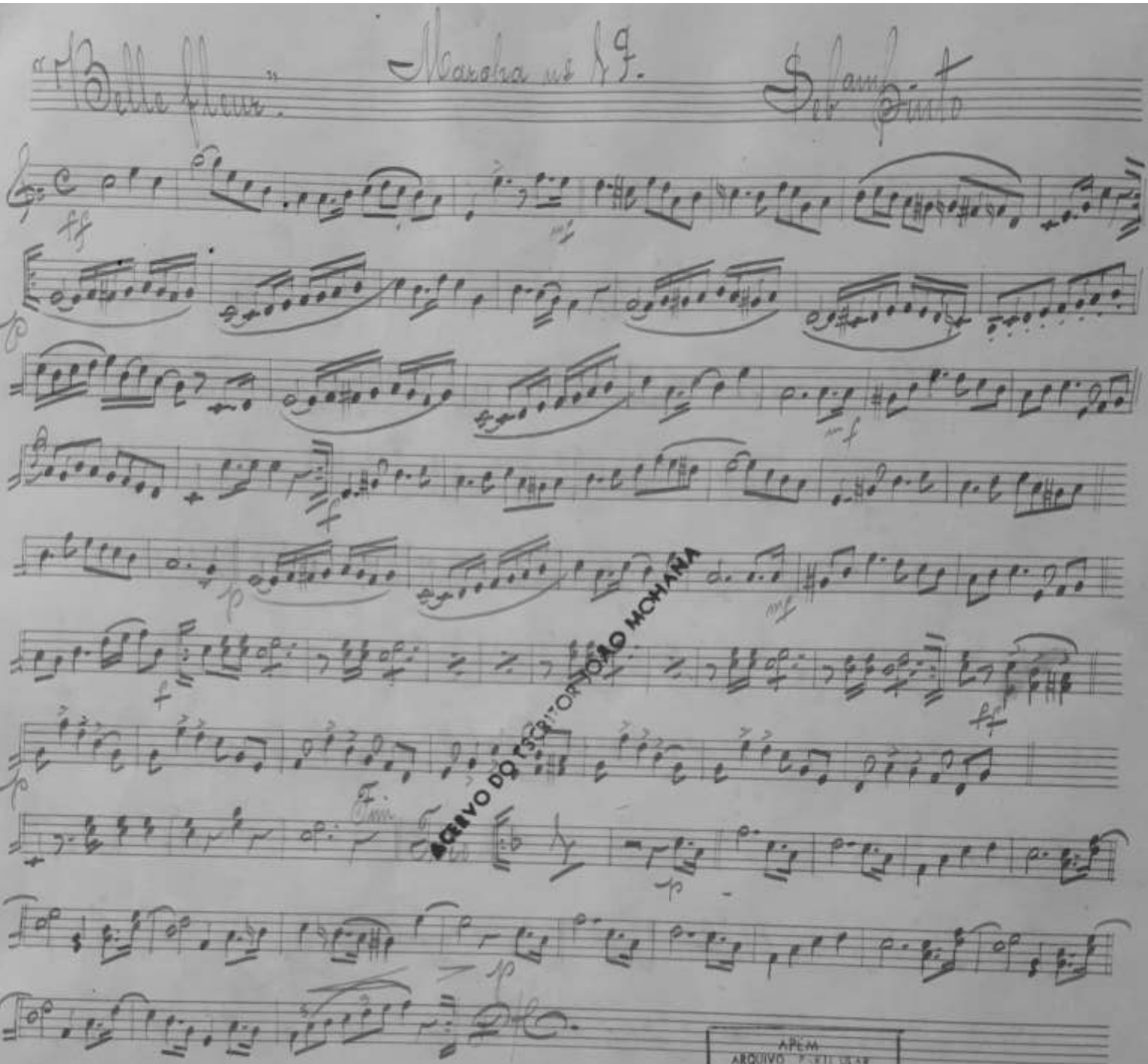
ACERVO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO [redacted]
REG. [redacted]
DATA 06/09/1988

1519/95


Mariquinha.
Valsa.
Fim

"Belle fleur". Marcha nº 17. Sebastiano Pinto

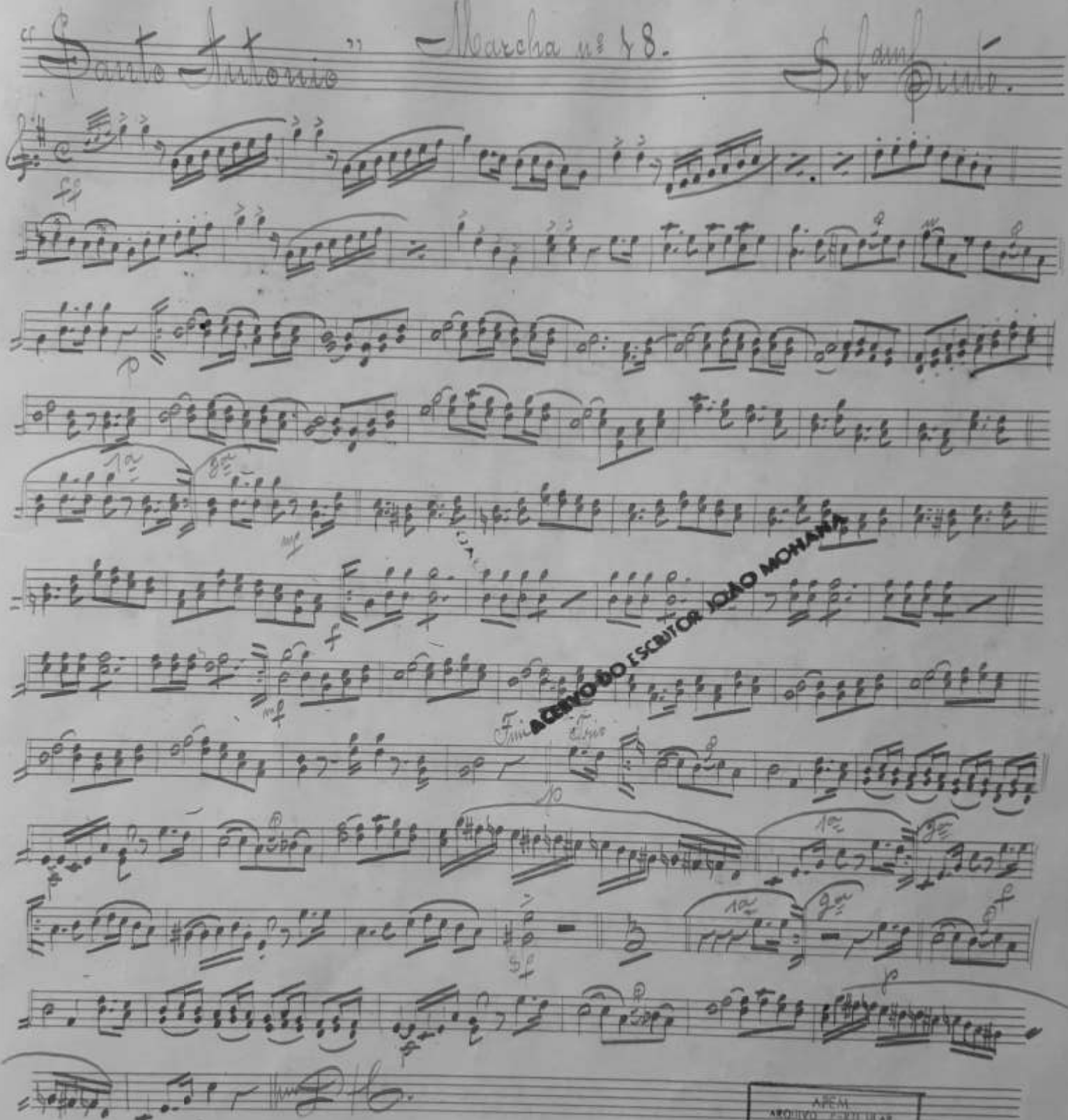


ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº [illegible]
DATA 06-04-1989

1634/95

"Santo Antonio" Marcha nº 18. Seb.am Pinto.

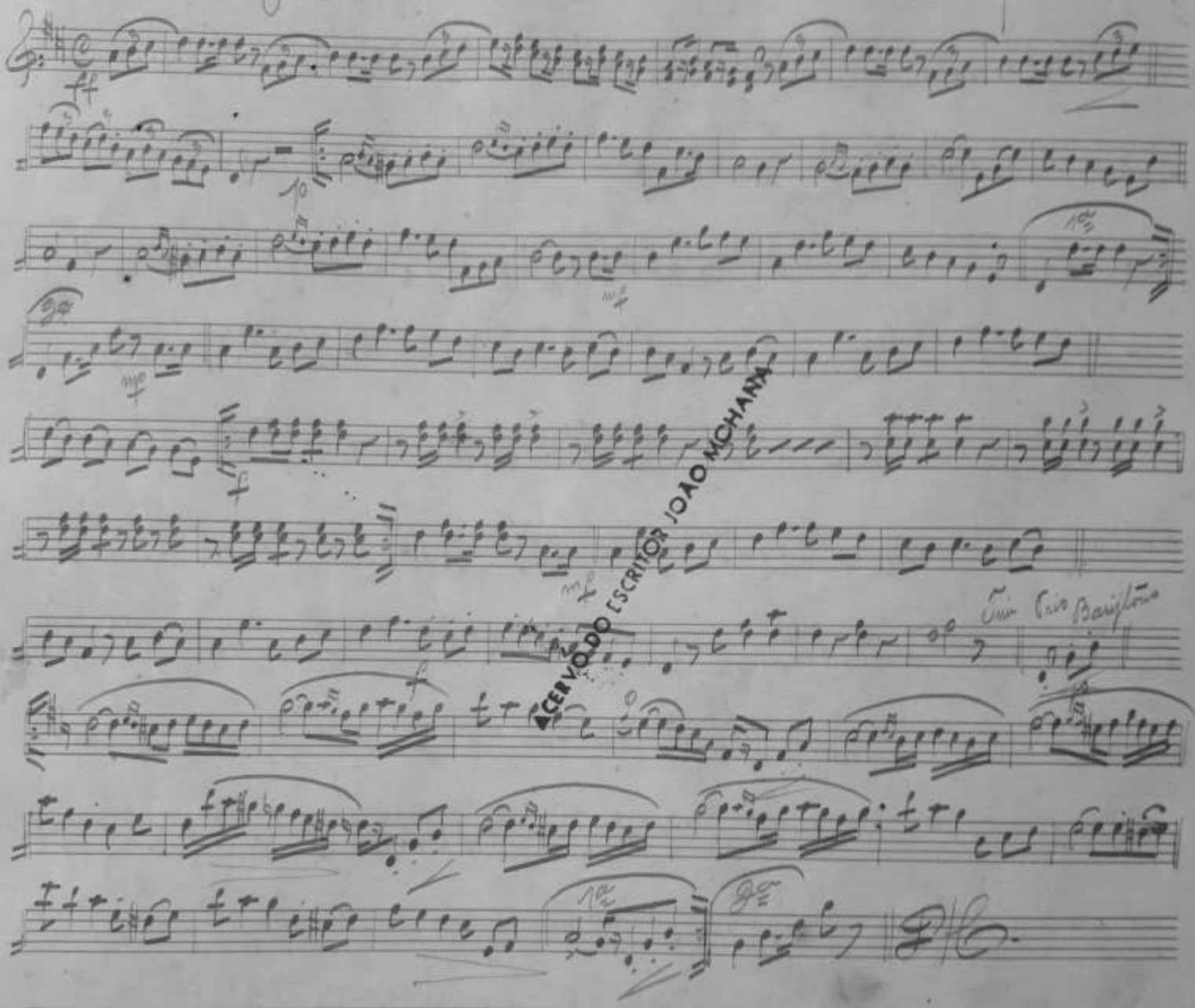


ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
DATA 06 09 1983

1633/95

N. S. da Graça. — Marcha nº 47. — Sel. Pinto.



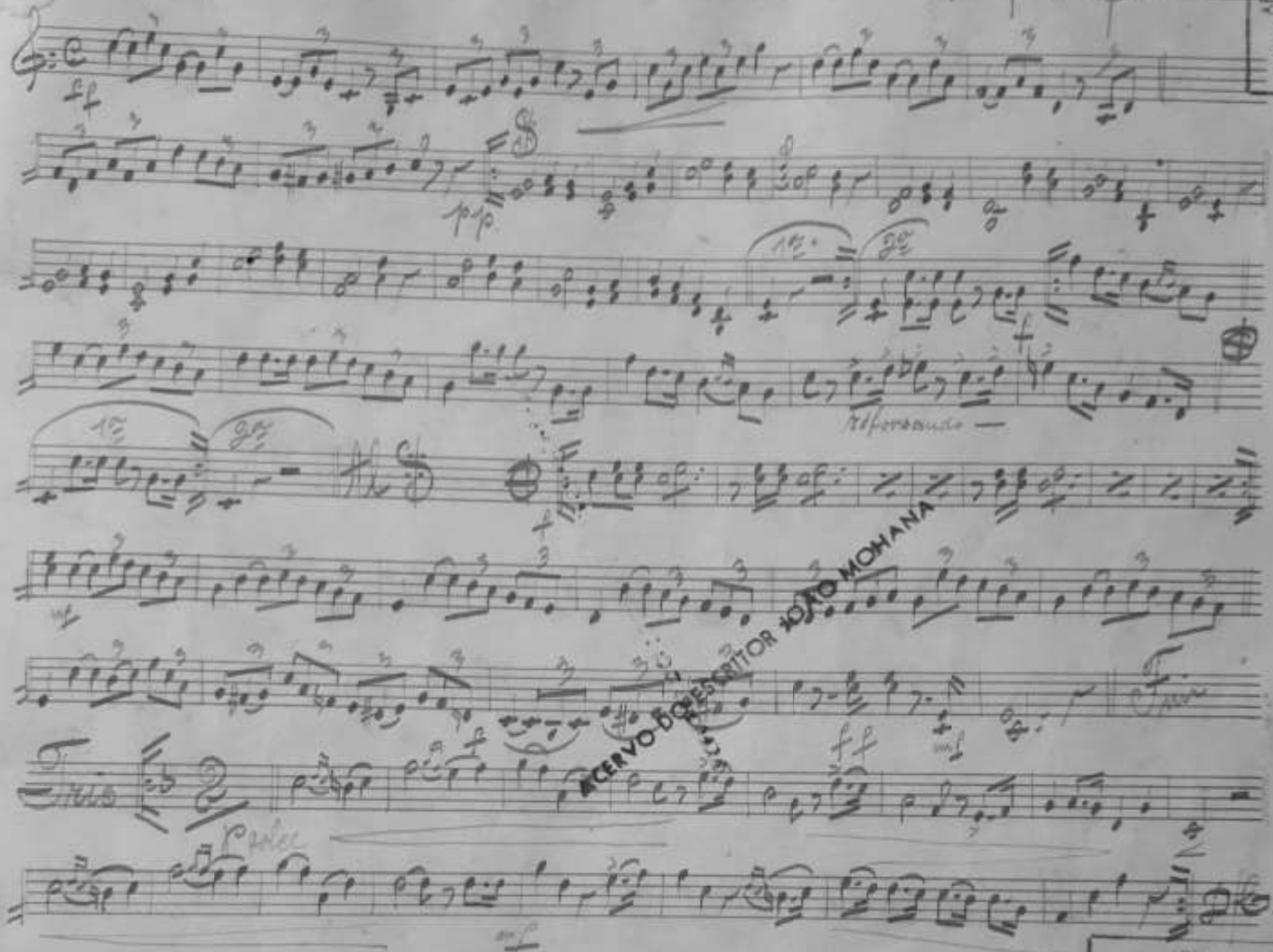
ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N. 12.39/88
DATA 06 09 1988

1632/95

83
1631/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N.
DATA 06/09/88

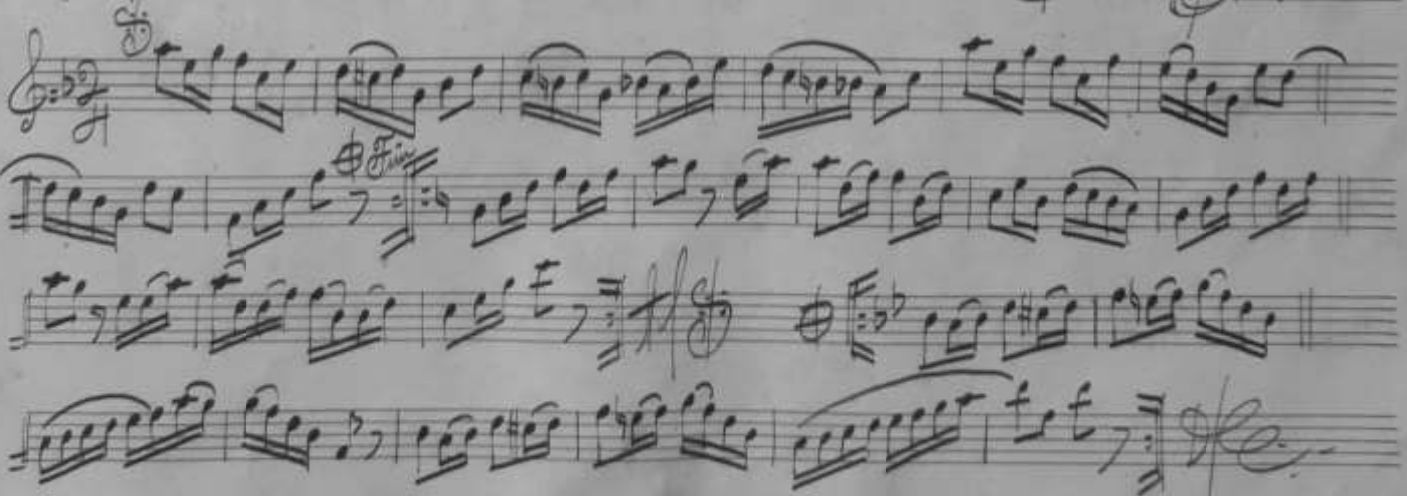
"N. S. de Nazareth." Marcha nº 16. Sel. am. Pinto.



ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N. 1592/95
DATA 06/09/88

"24 de Fevereiro." Polka. Sel. am. Pinto.



82

B

1630/95

"Triumpho"

Marcha nº 15.

Seb.am Pinto.

Fim

Trio

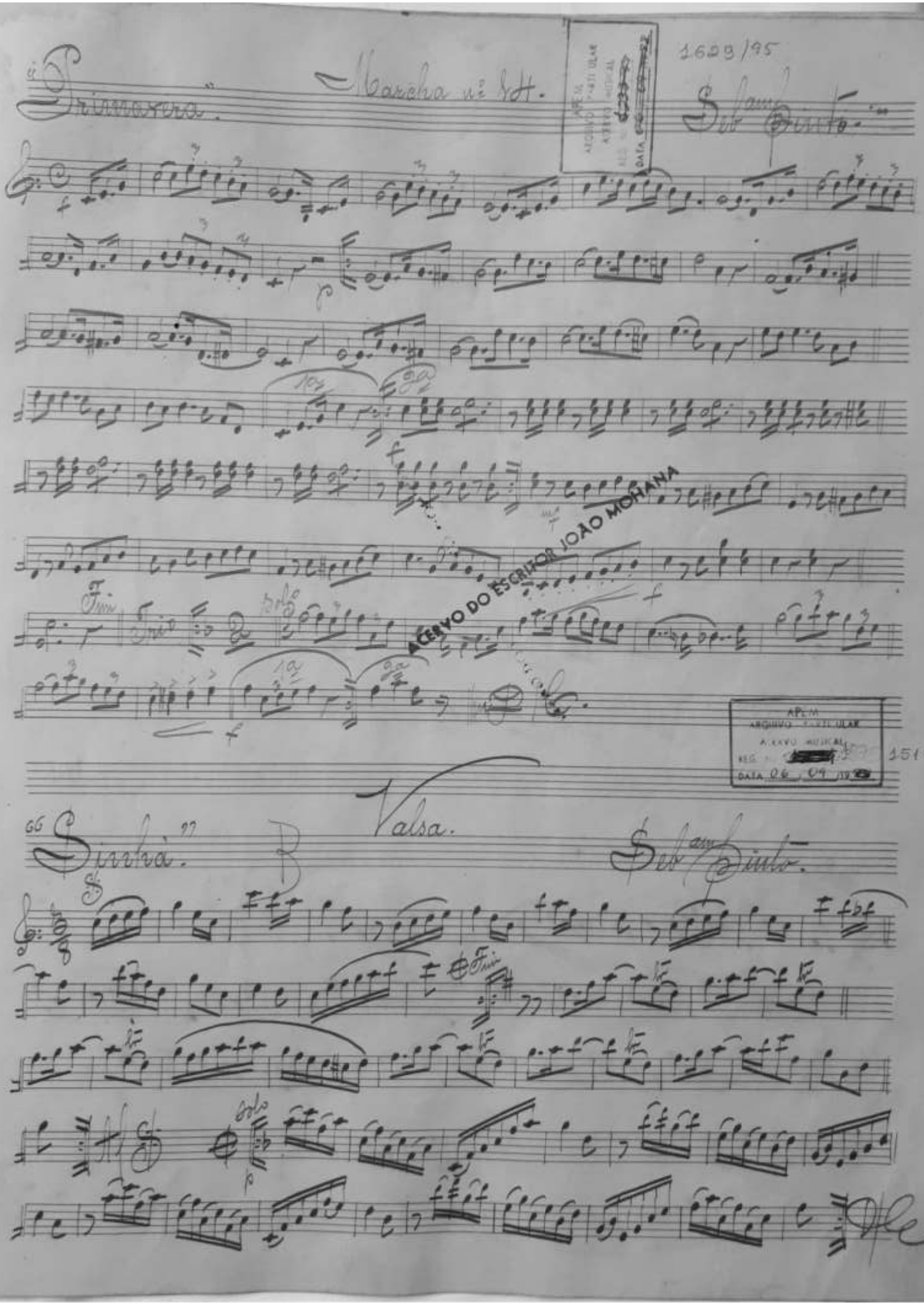
ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
REG. [redacted] 1518/95
DATA 06 / 09 / 1995

Valsa.

Seb.am Pinto.

Fim



1629/95

"Primavera". Marcha nº 84. Seb.am Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [redacted]
DATA [redacted]

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

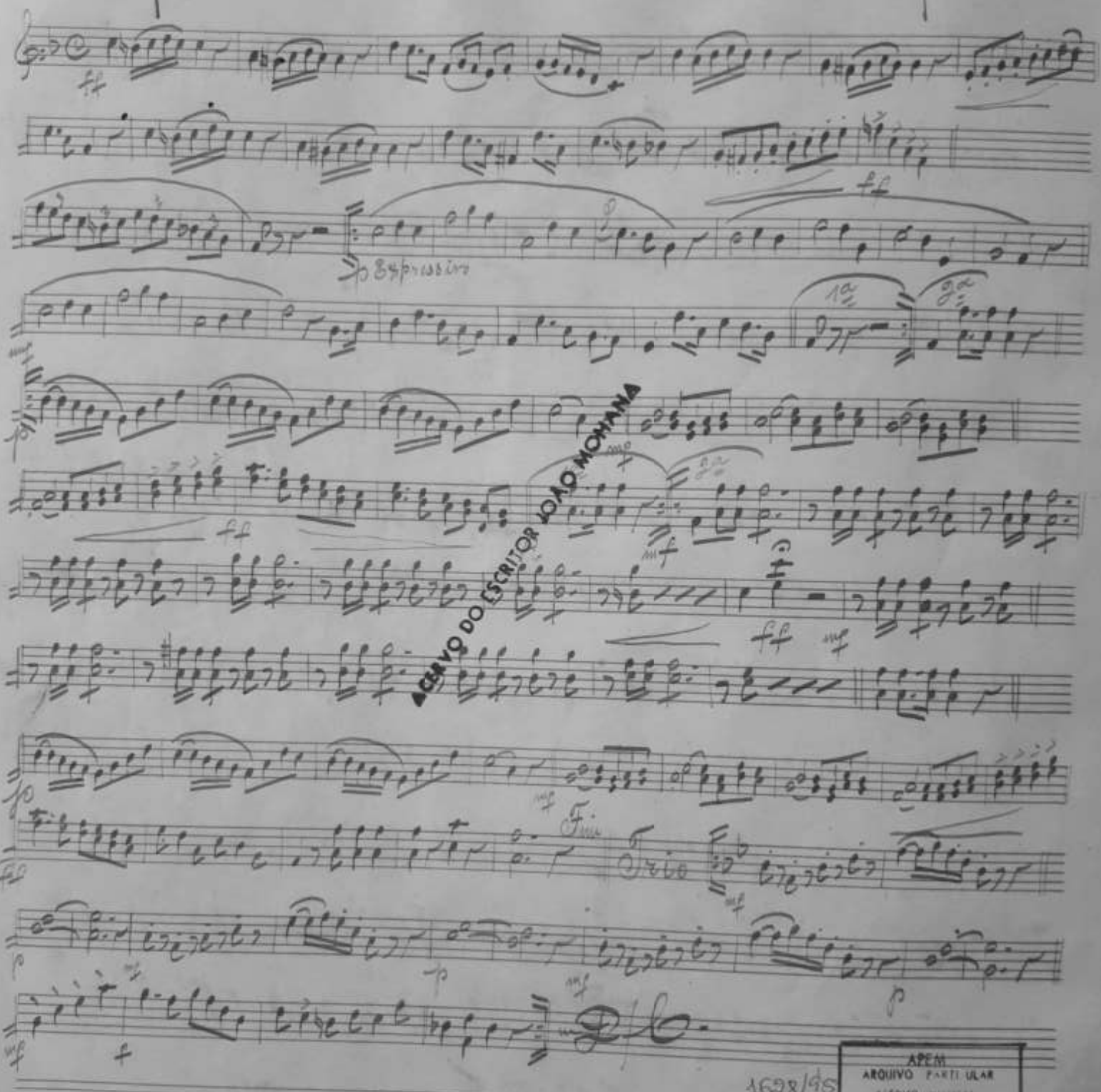
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [redacted]
DATA 06 04 19

1517

Valsa.

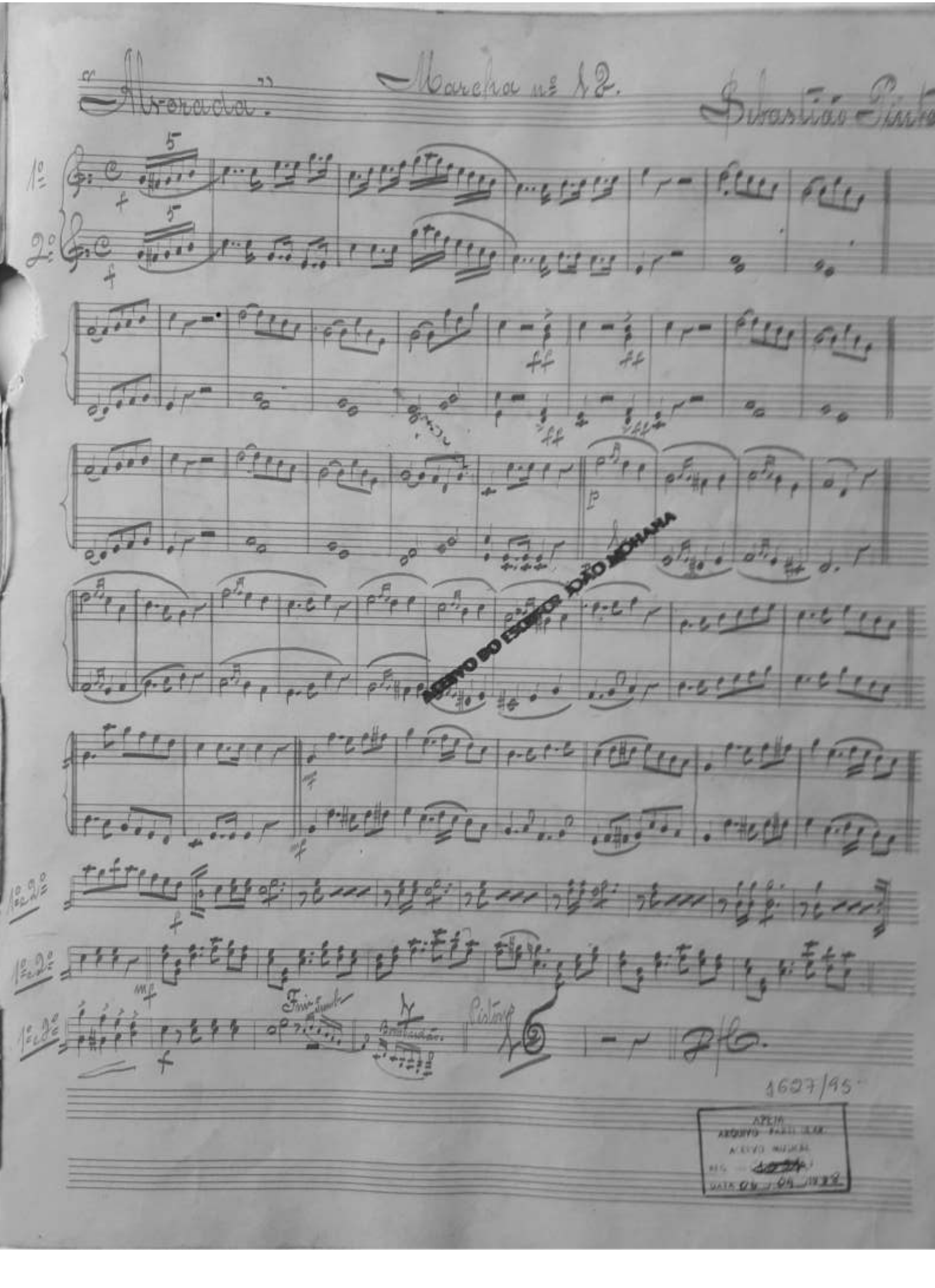
"Sinhá". B Seb.am Pinto.

"Morphéu" Marcha nº 13. Seb. Pinto.



ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

1628/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [illegible]
DATA [illegible]



"Alvorada". Marcha nº 12. Sebastião Pinto

1º
2º

ff ff ff ff

p

mf

1º e 2º

f

1º e 2º

mf

1º e 2º

f

Fim Sunk

Pistons

D.C.

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

1627/95

APEJA
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [illegible]
DATA 06/04/1998

1626/95

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [redacted]

"Aurora". Marcha nº 11. Seb.am Pinto.

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

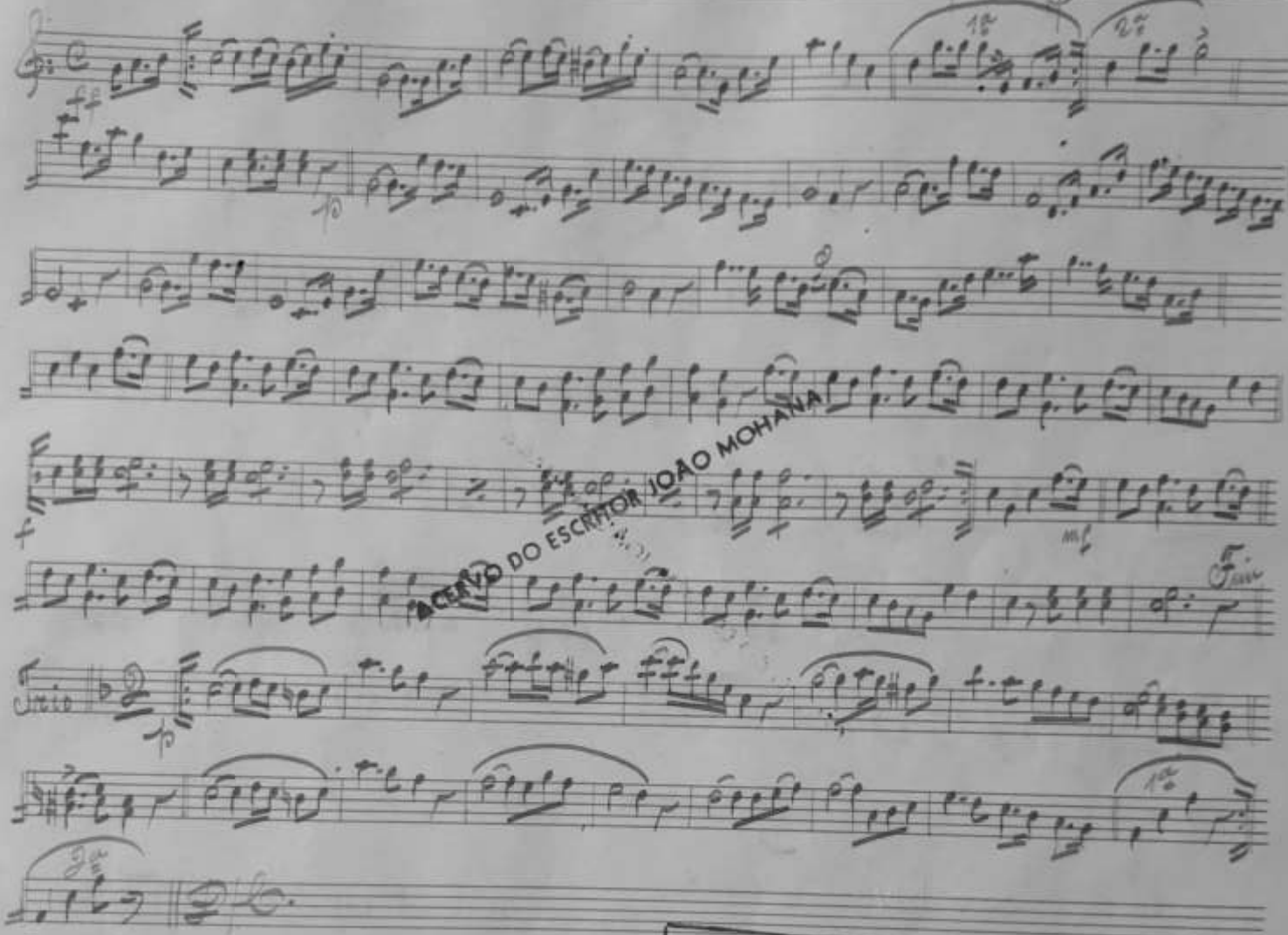
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [redacted]
DATA 06 / 09 / 19[redacted]

1516/95

Valsa.

Seb.am Pinto.

"Sm Benedicto" Marcha nº 10. Seb.am Pinto.



ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº
DATA 08/04/1988

1625/45

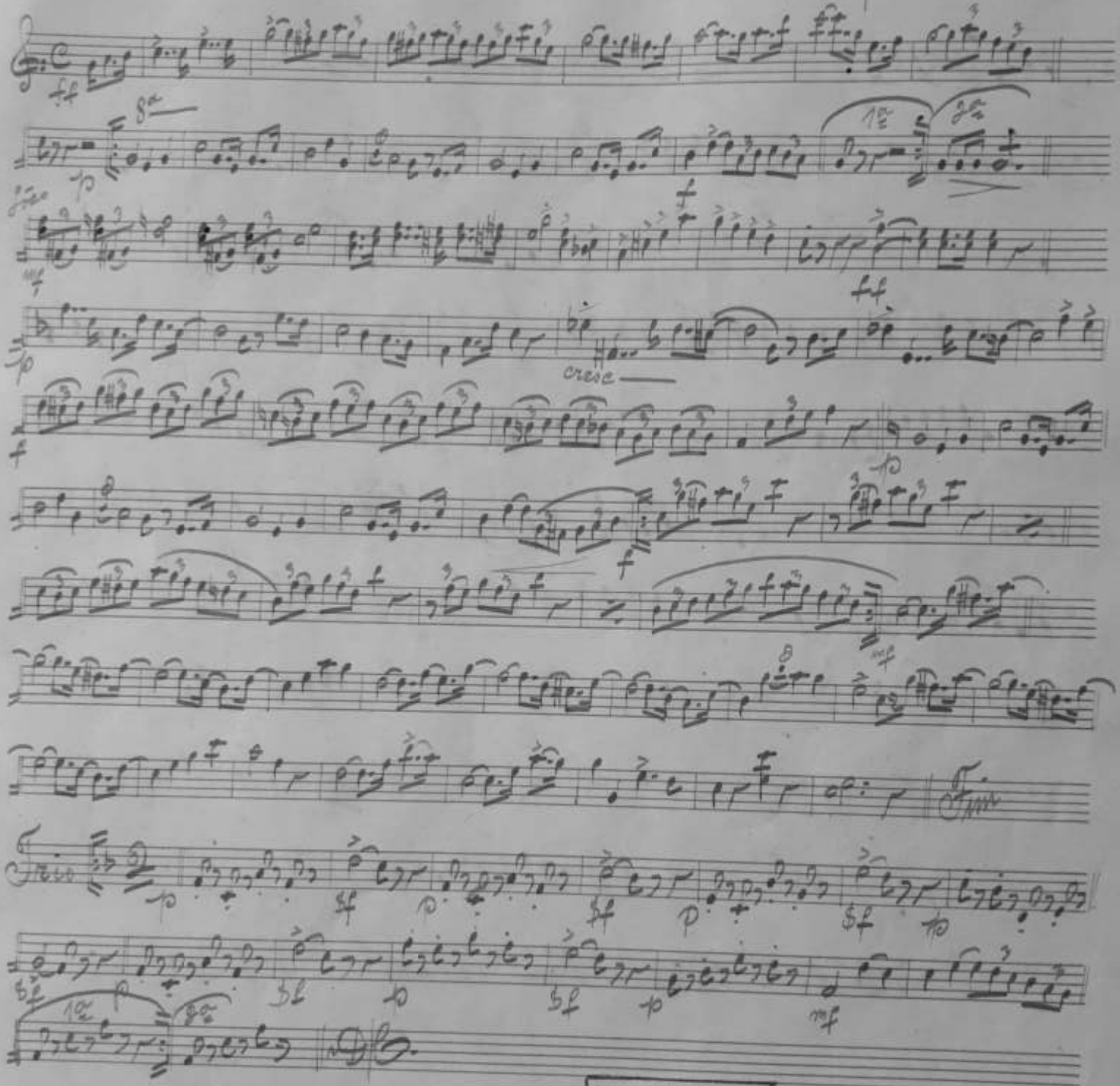
"N. S. de Nazareth." Marcha nº 9. Sebam Pinto.

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1239
DATA 06 . 04 . 1988

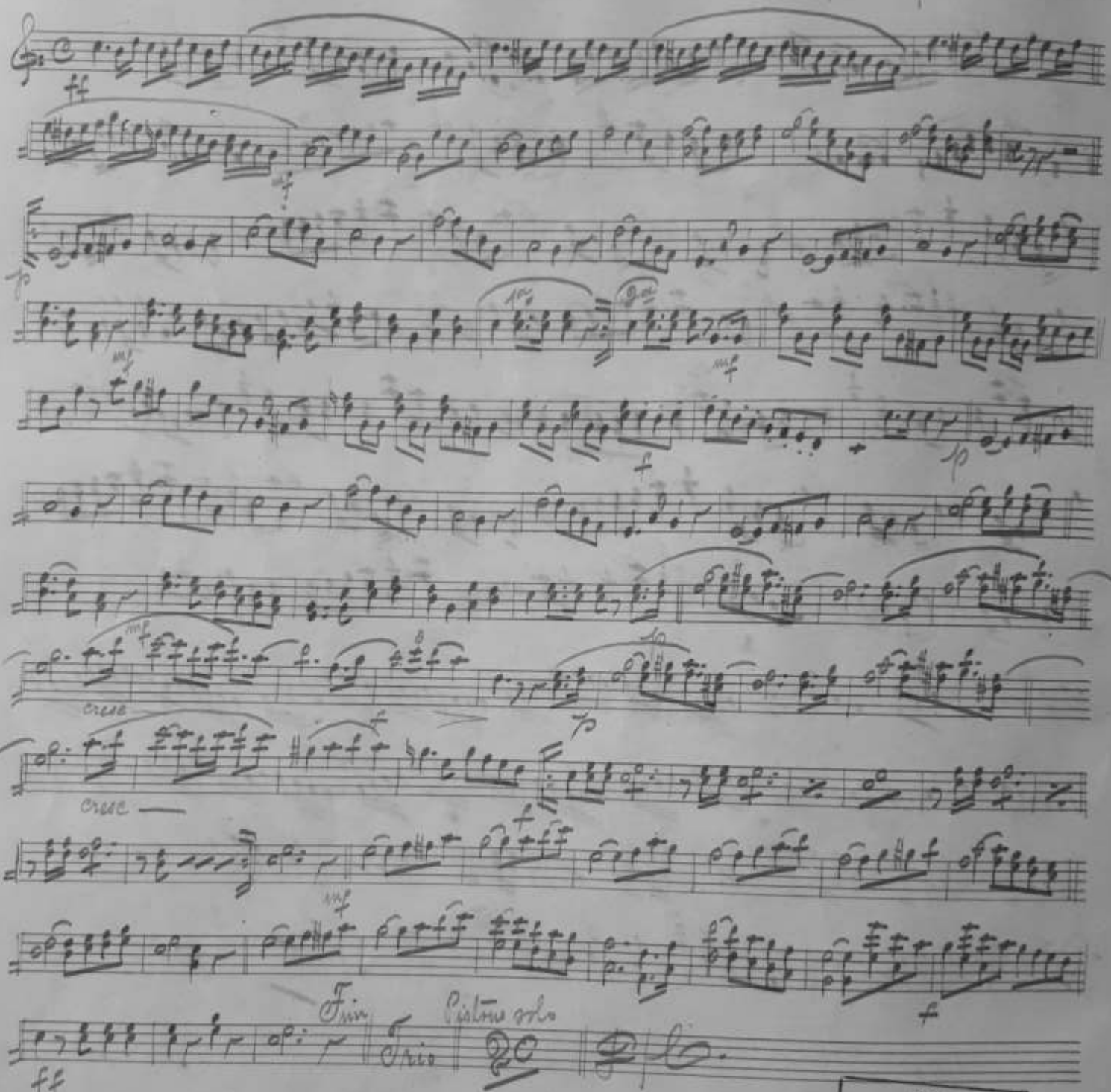
1624/95

"Esmeralda" Marcha nº 8. Seb. Pinto.



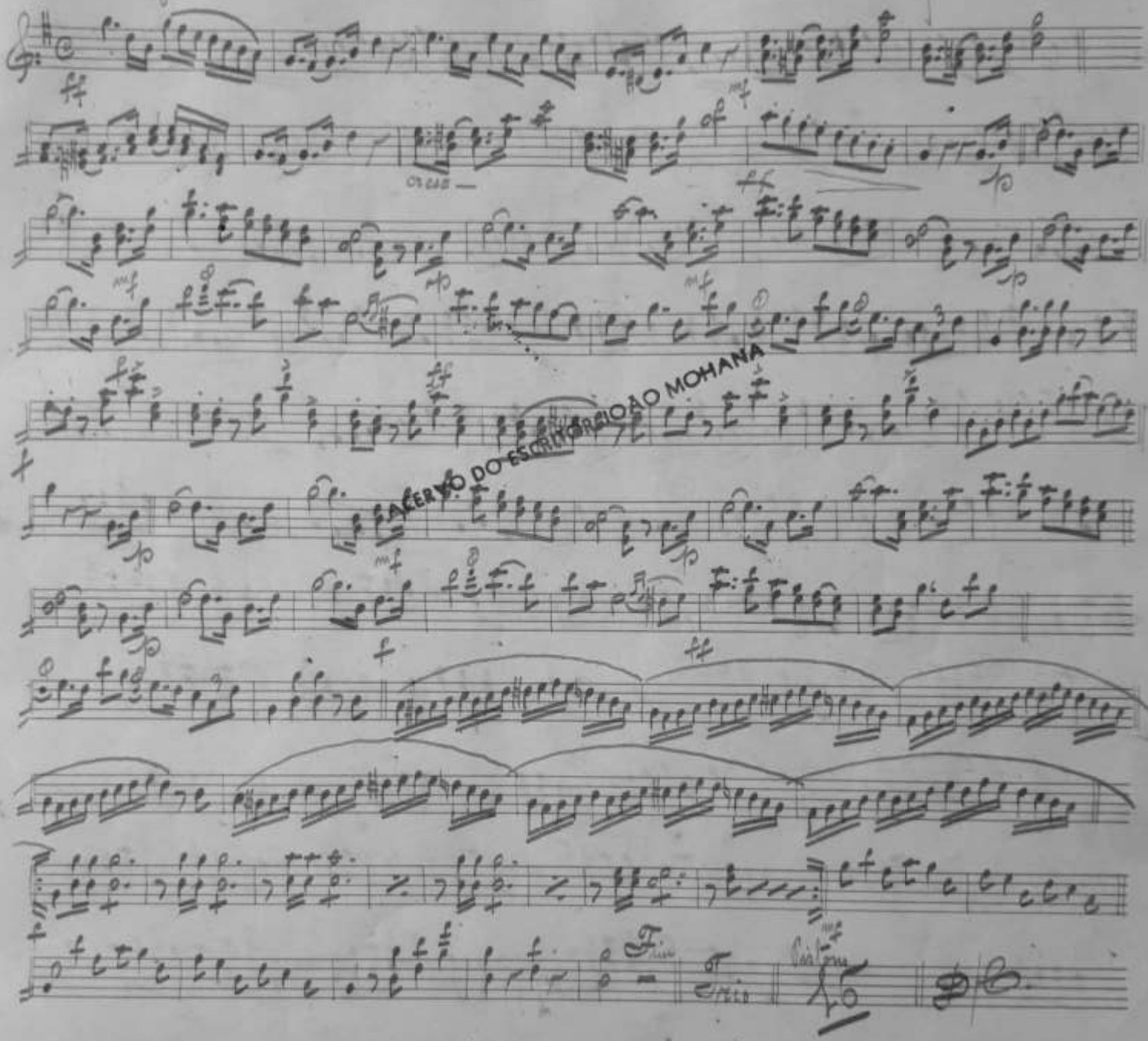
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [illegible]
DATA 06 04 1988
1623/95

"São Francisco" Marcha nº 4. Silveira Pinto.



1699/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
DATA 06 04 1992

"Benjamin Constant" Marcha nº 6. Sebam Pinto.



ACERVO DO ESCRITOR CIOÃO MOHANA

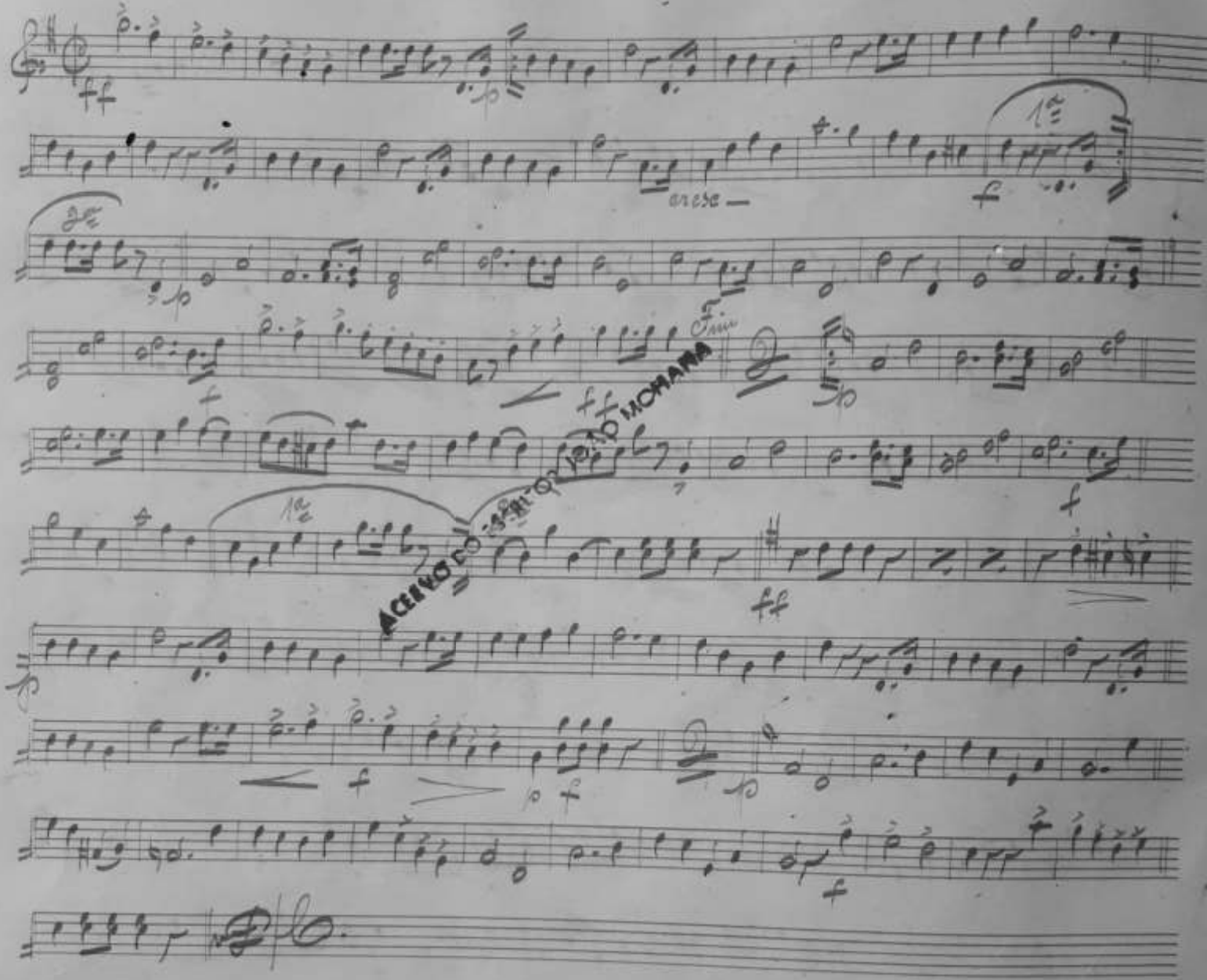
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. 1224/38
DATA 06/04/1938

1621/95

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [illegible]
DATA 06 / 04 / 1998

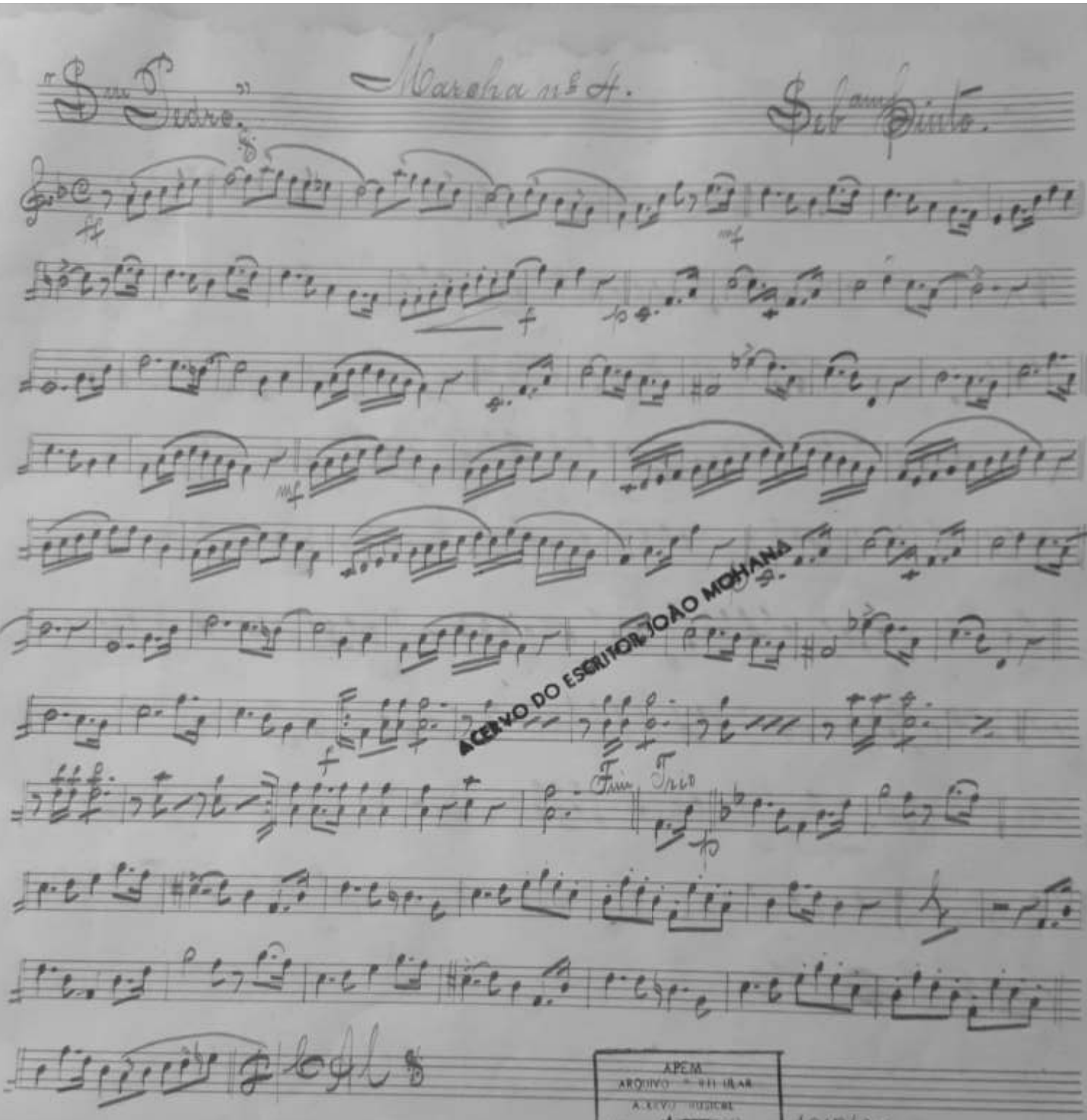
Marcha nº 5.

São Paulo.



"S.ta Pedro." Marcha nº 4. Seb.am Pinto.

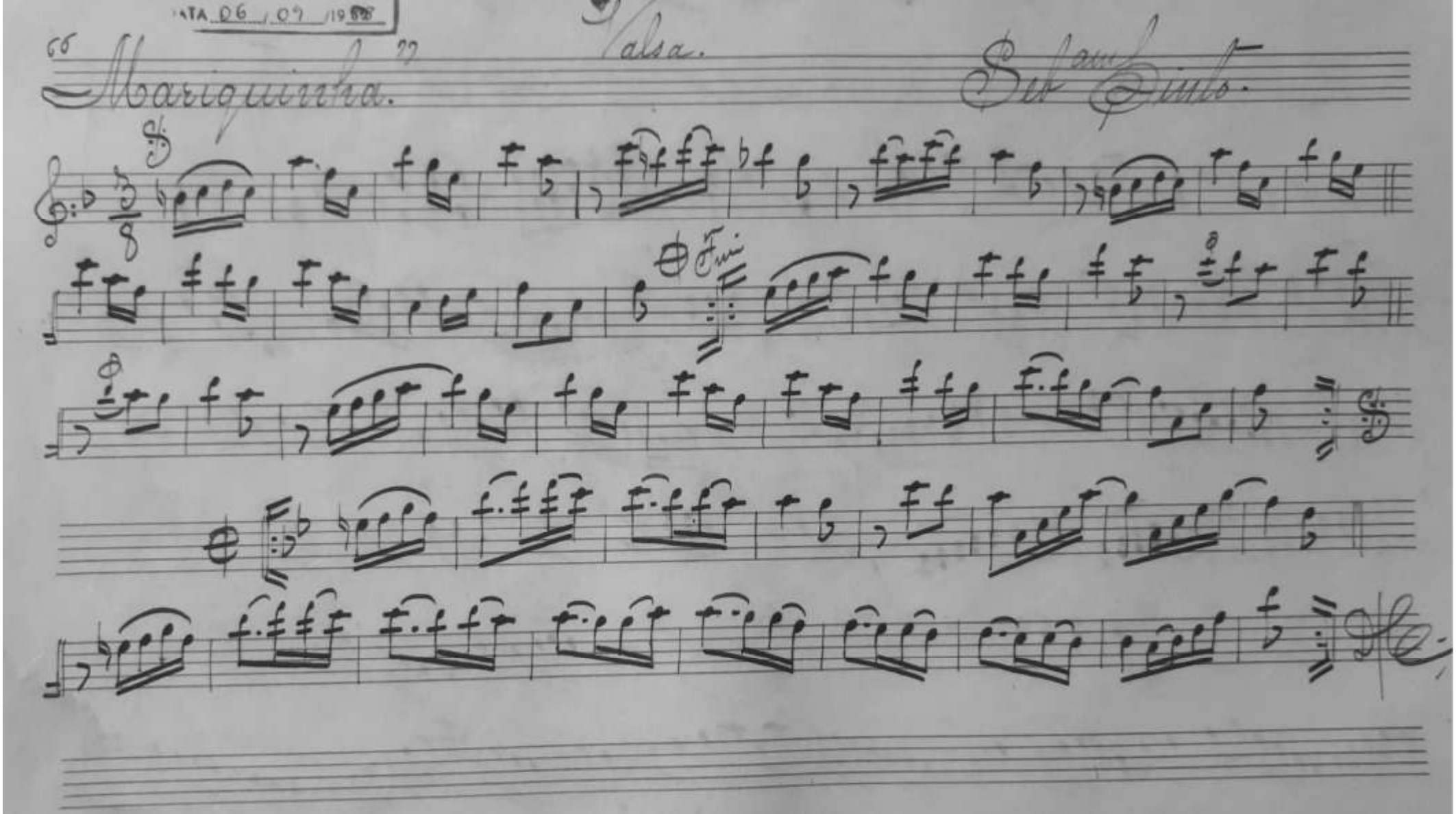
ff mf f p mf f Fim Trio p

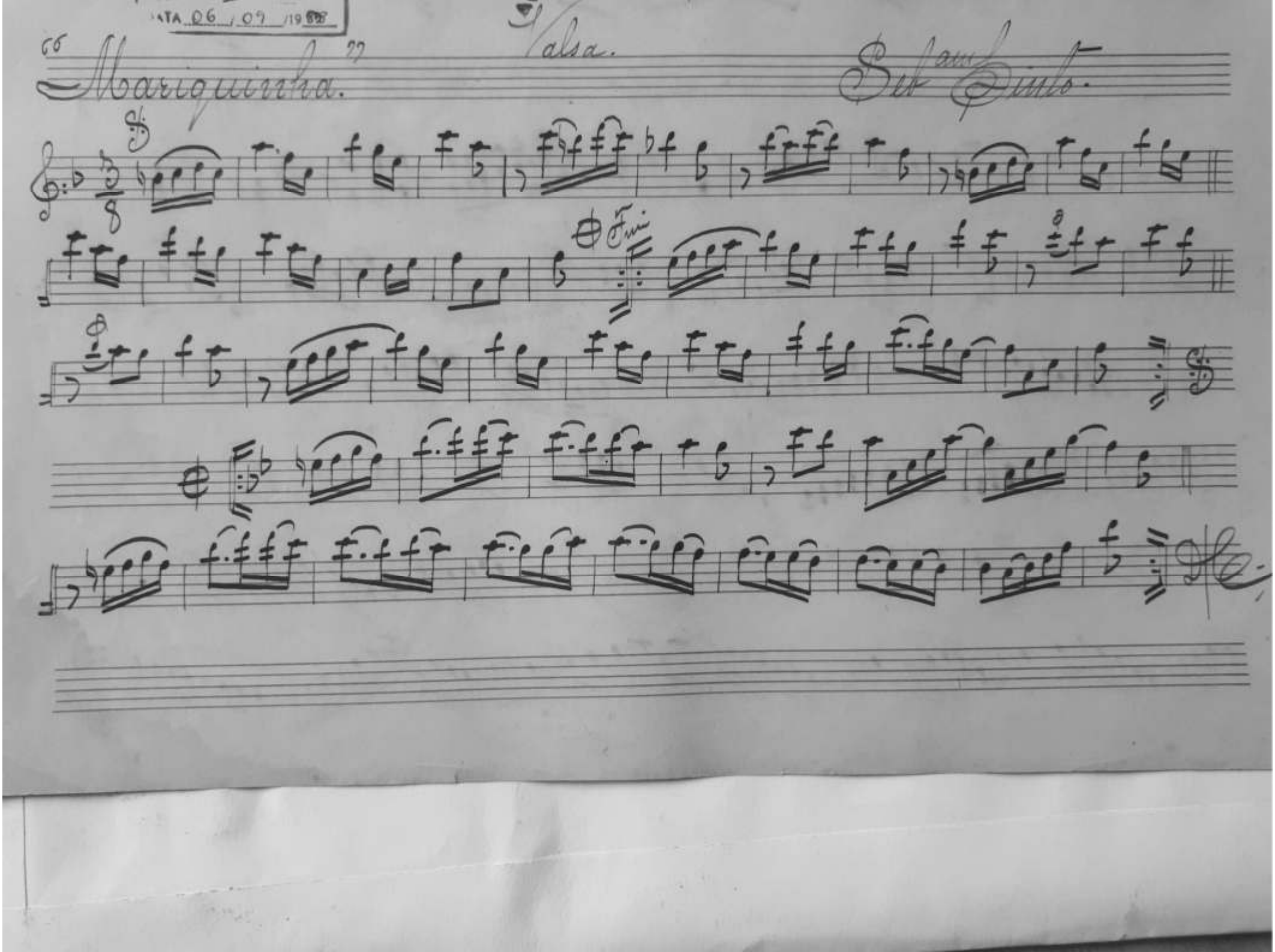


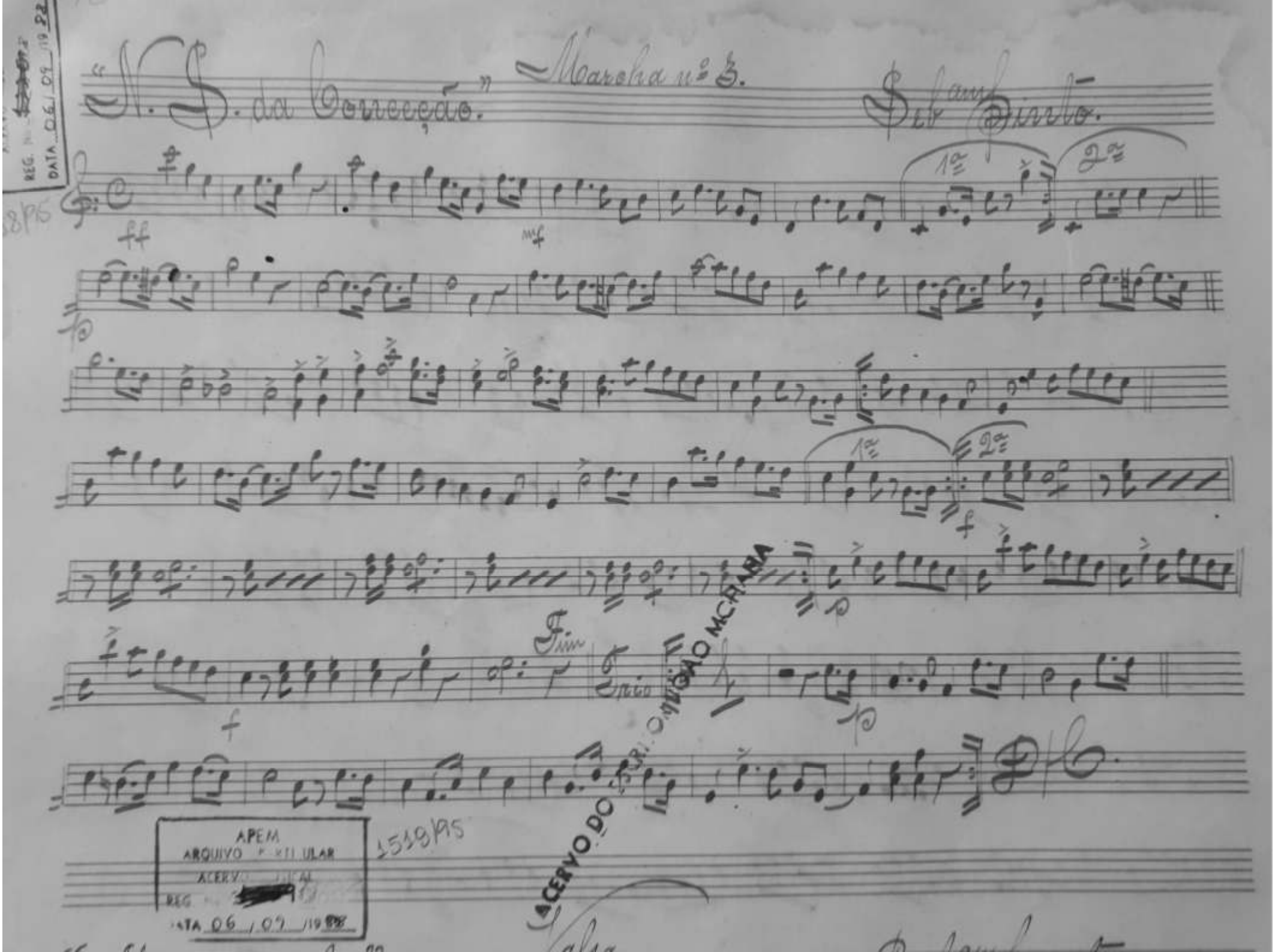
ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PÚBLICO
ACERVO MUSICAL
REG. [redacted]
DATA 06 04 1988

1619/95


Mariquinha.
Valsa.
Sul Ponto.
Fim


Mariquinha.
Valsa.
Fim



"N. S. da Conceição." Marcha nº 3. Sebam Pinto.

REG. Nº [redacted]
DATA 06/09/1988

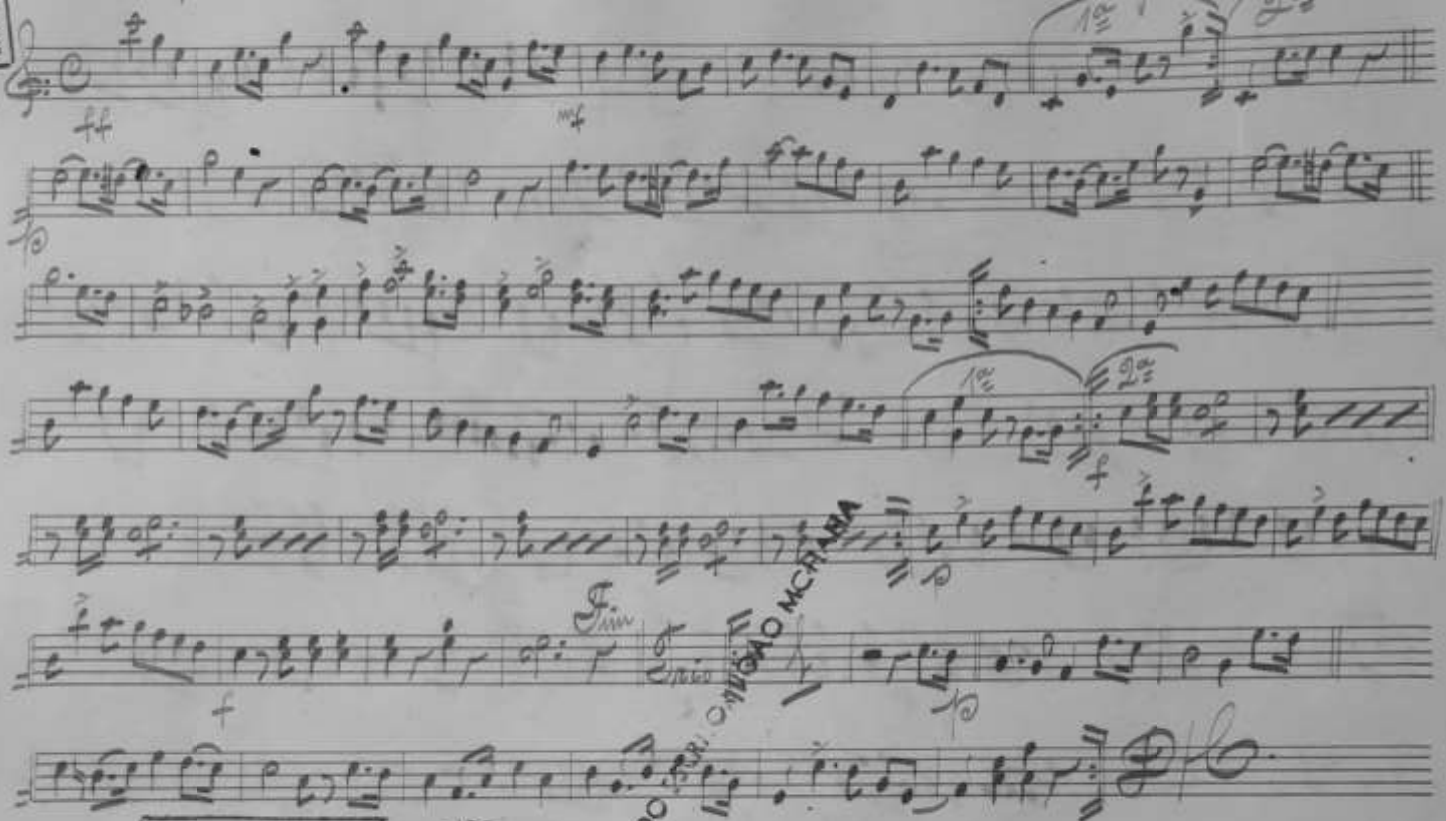
ACERVO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO MCHABA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO [redacted]
REG. [redacted]
DATA 06/09/1988

1519/95

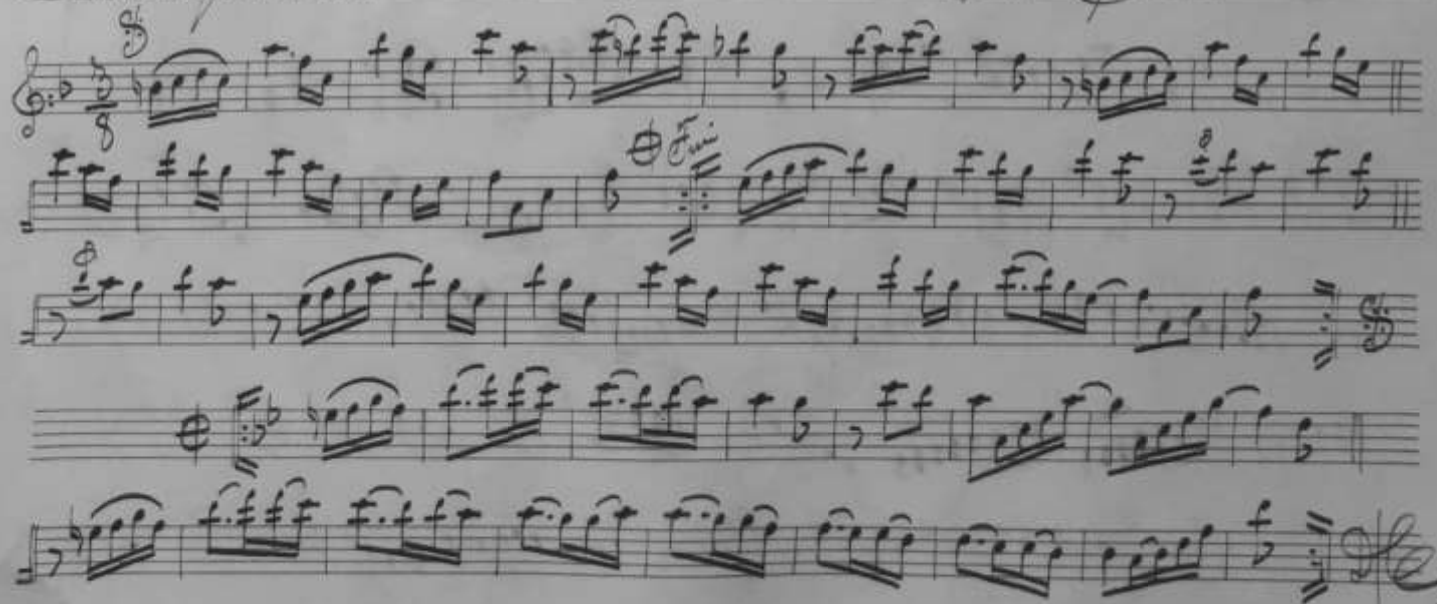
70
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [redacted]
DATA 06/09/1982
1518/95

"N. S. da Conceição." Marcha nº 3. Seb.am Pinto.



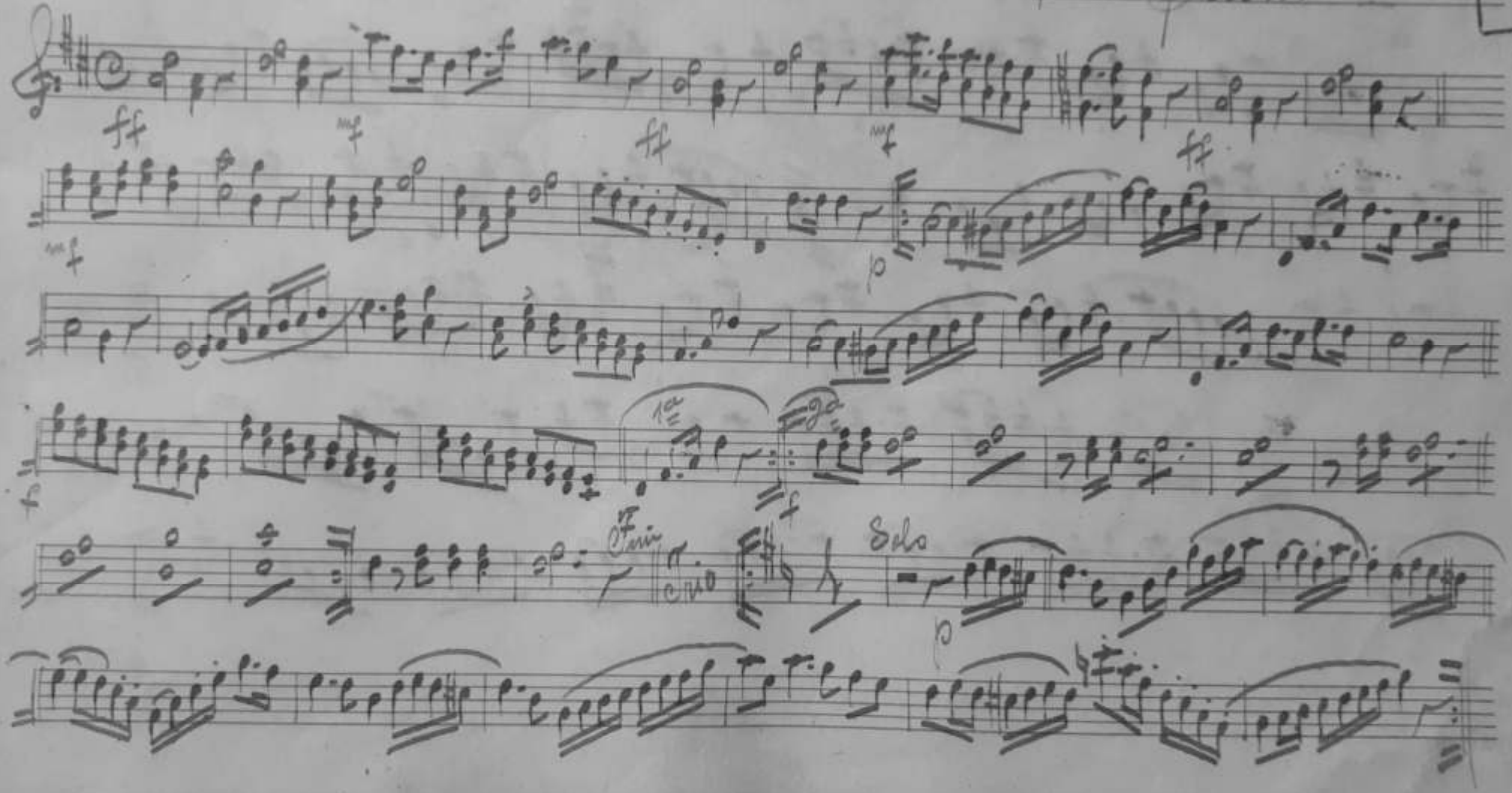
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [redacted]
DATA 06/09/1982
1519/95
ACERVO DO ESTRIONÇÃO MCHABA

"Mariquinha." Valsa. Seb.am Pinto.



Marcha nº 2.

Seb.am Pinto.

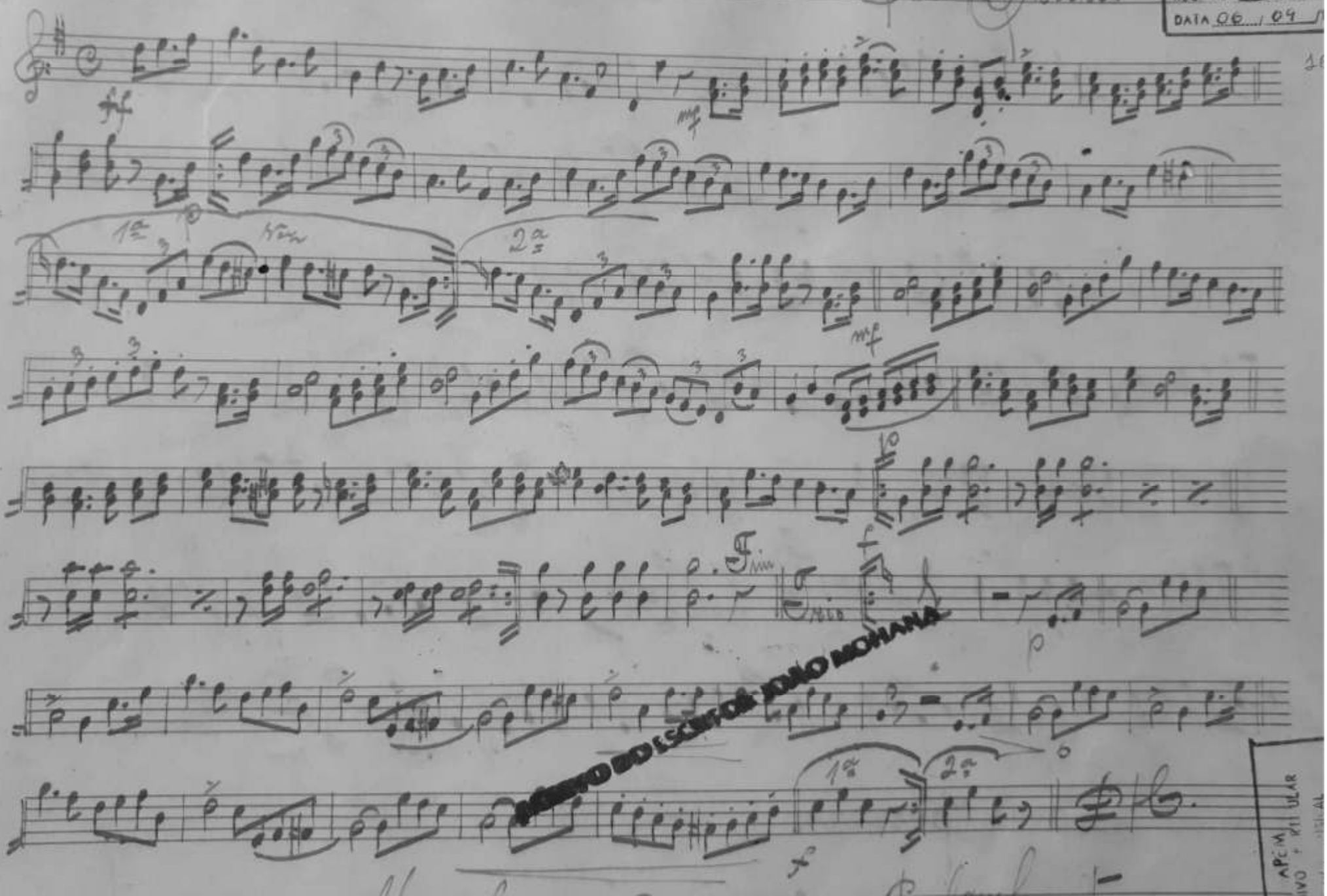


"Sm Sebastião."

Marcha nº 1.

Seb. Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTI U
ACERVO MUSICAL
REG. No
DATA 06 / 09



ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ALERVO MUSICAL
REG. Nº
DATA 06 / 09 / 19

"S.ra Sebastião."

Marcha nº 1.

Seb.am Pinto.

1616

Fim

Trio

ACERVO DO LSCM DE JOÃO MOHANA

Marcha nº 2.

Seb.am Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ALERVO MUSICAL
REG. Nº
DATA 06 / 09 / 19

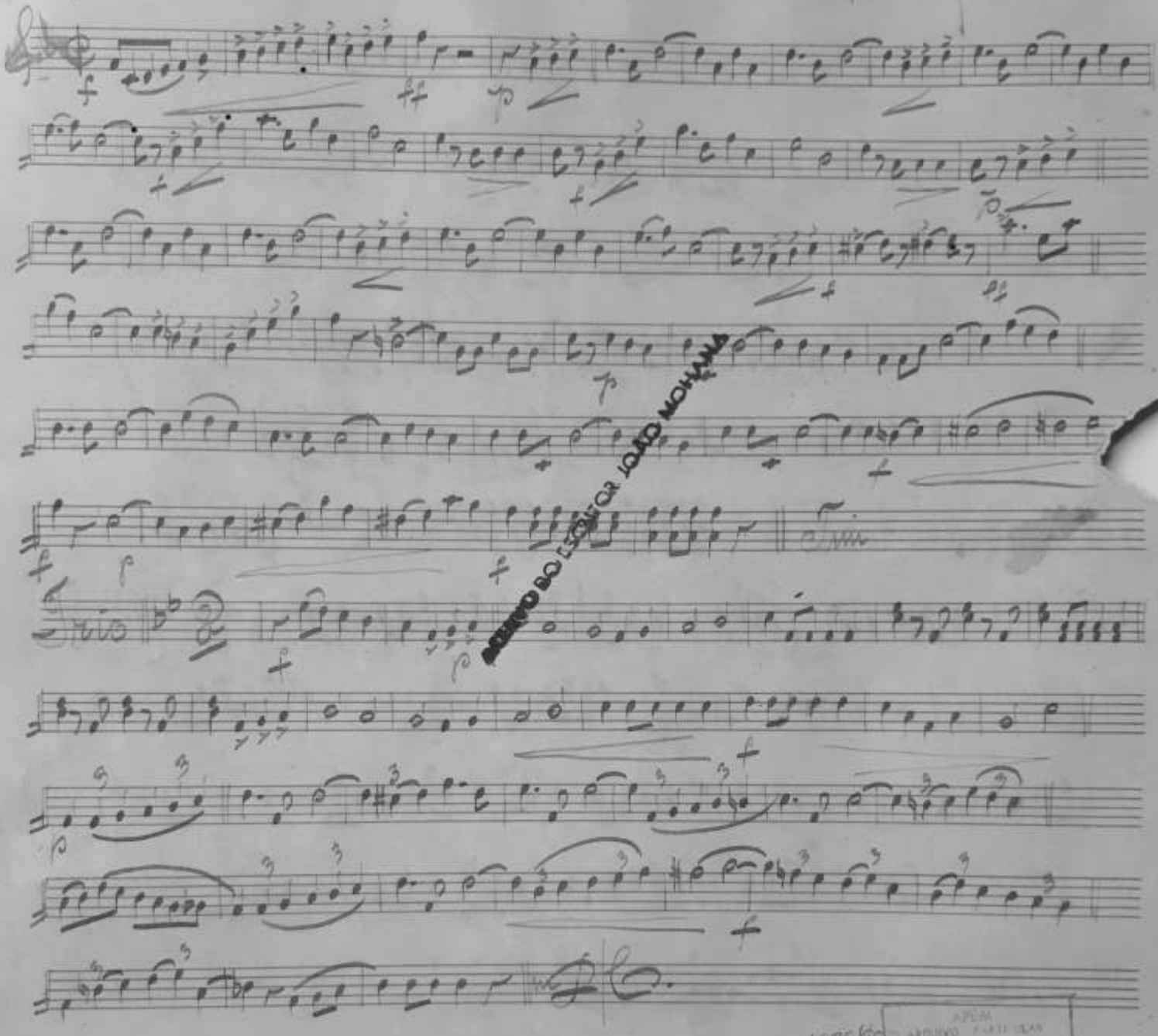
1617

Fim

Trio

Solo

"Scherzando". Marcha nº 21. Seb.am Pinto.



Trio

Tim

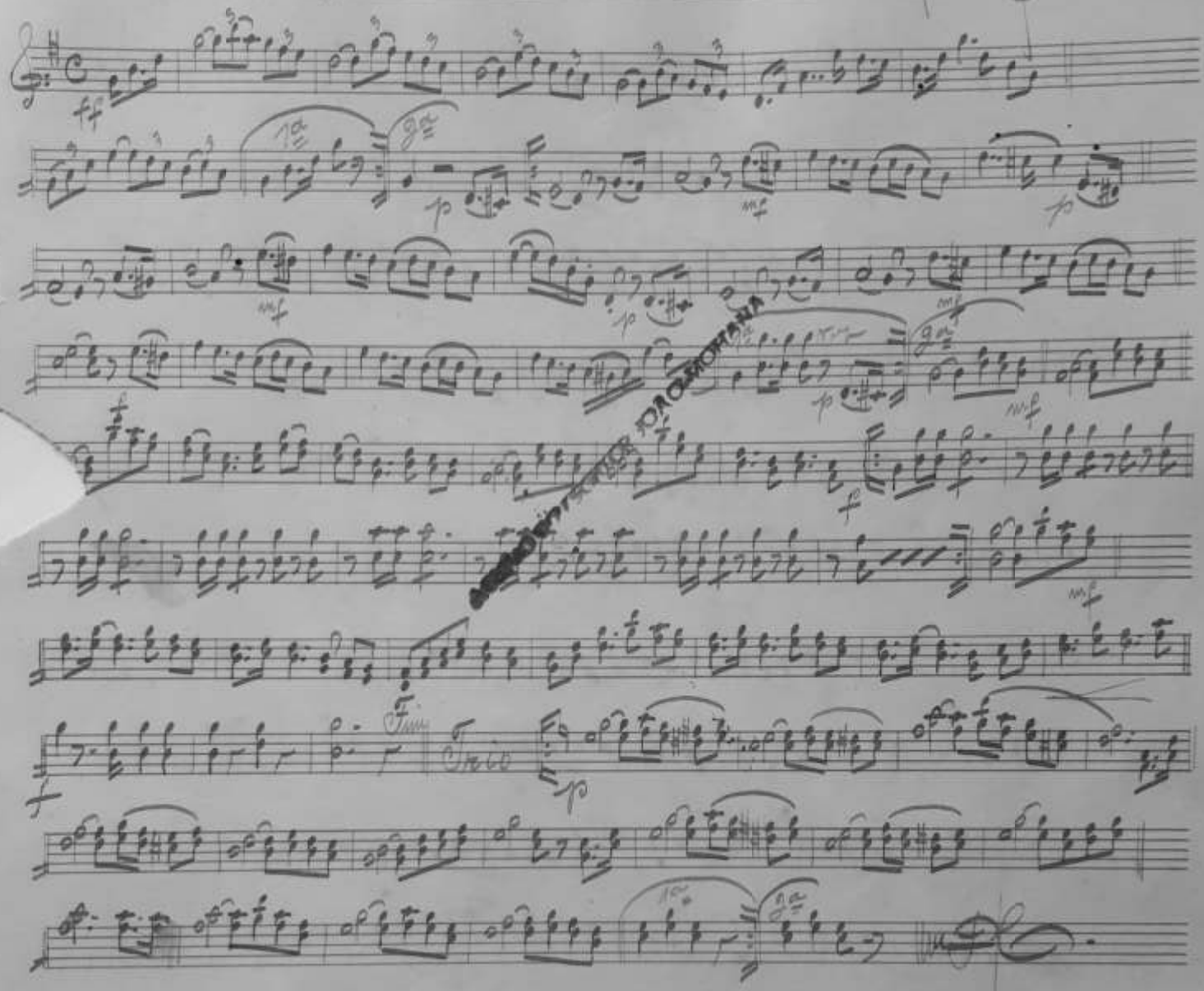
D.C.

ARQUIVO DO ESCULTOR JOÃO MOHANA

1636/95

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
MARMO MUSICAL
REG. 1217
DATA 06 / 09 / 88

"V de Outubro" Marcha nº 20. Sebam Pinto.



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
DATA 06 09 1988
1635/95

"Maroca" Valsa - Seb.am Pinto.

1512/95

Ao amigo e parente Raymundo G. Nogueira.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No 1213
DATA 08/04/85

Intr.ção Andante.

p

adlibitum

Tempo de Valsa

f

mf

1a 2a

Fim

f

p

1a 2a

Al S

solo soprano

mf

p Scherzando -

1a 2a

Tutti

f

solo -

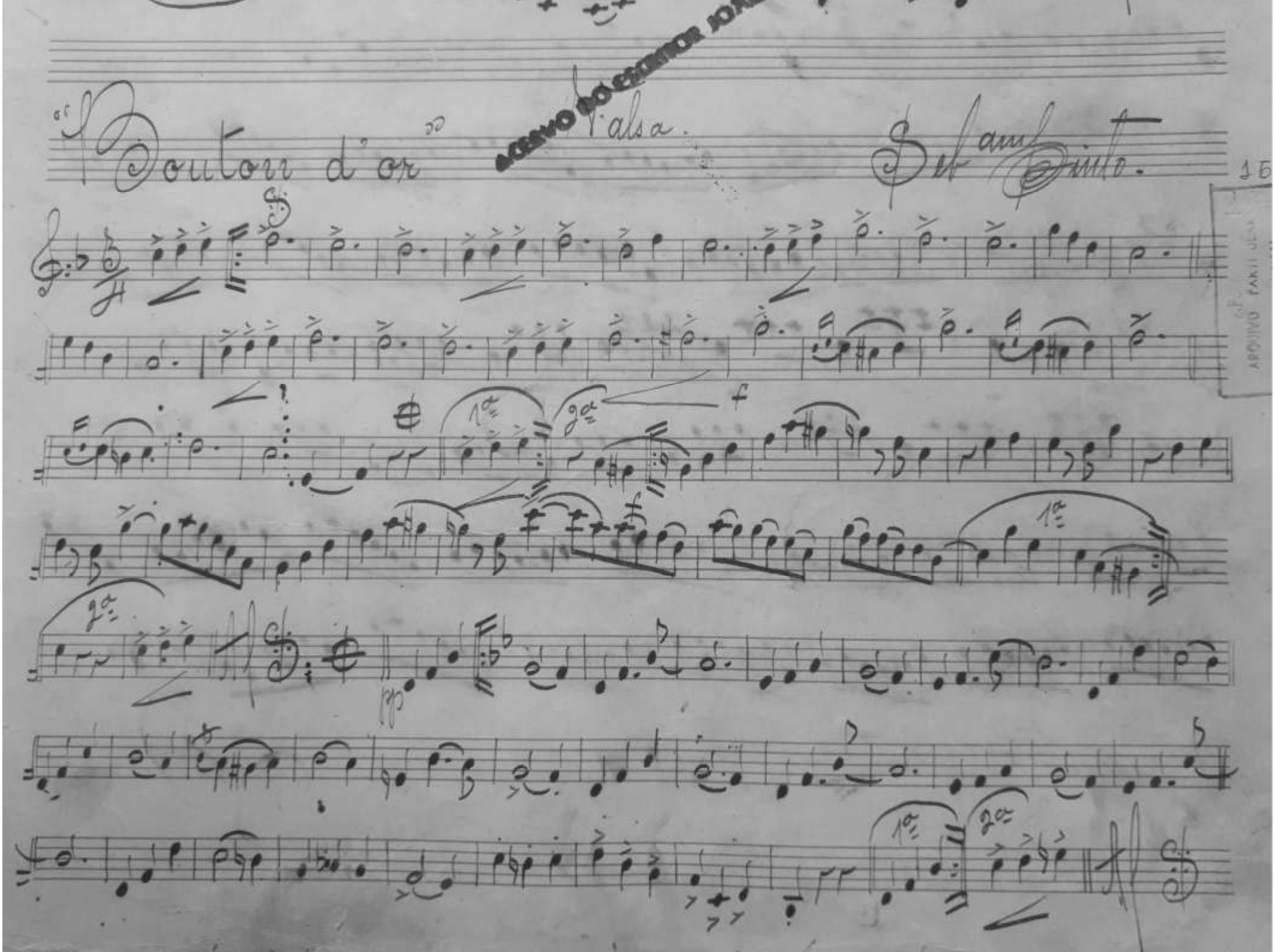
Soprano -

Scherzando

Tutti

Al S

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA



"Bouton d'or" Valsa. Sebam Pinto.

ACERVO DO ESCRITOR JOA

15

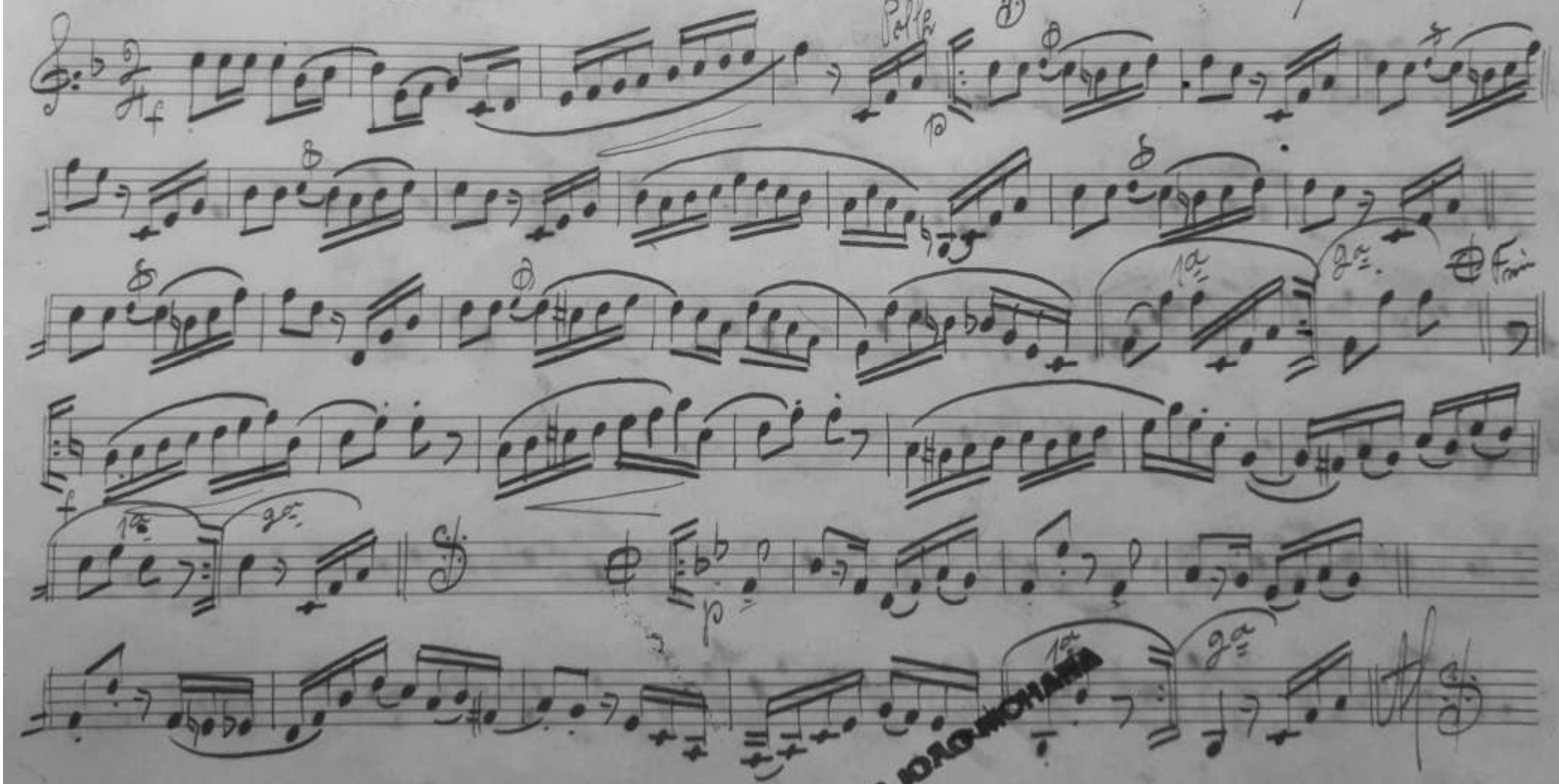
ARQUIVO PARTI ULAR

ABEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No 121353
DATA 06/04/1983

1588/95

Polka

Seb. Pinto.



ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº
DATA 06-09-1982

Polle.

Sebastiano Pinto.

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO ROCHAMA

"Bouton d'or" Valse

Sebastiano Pinto.

1620/8

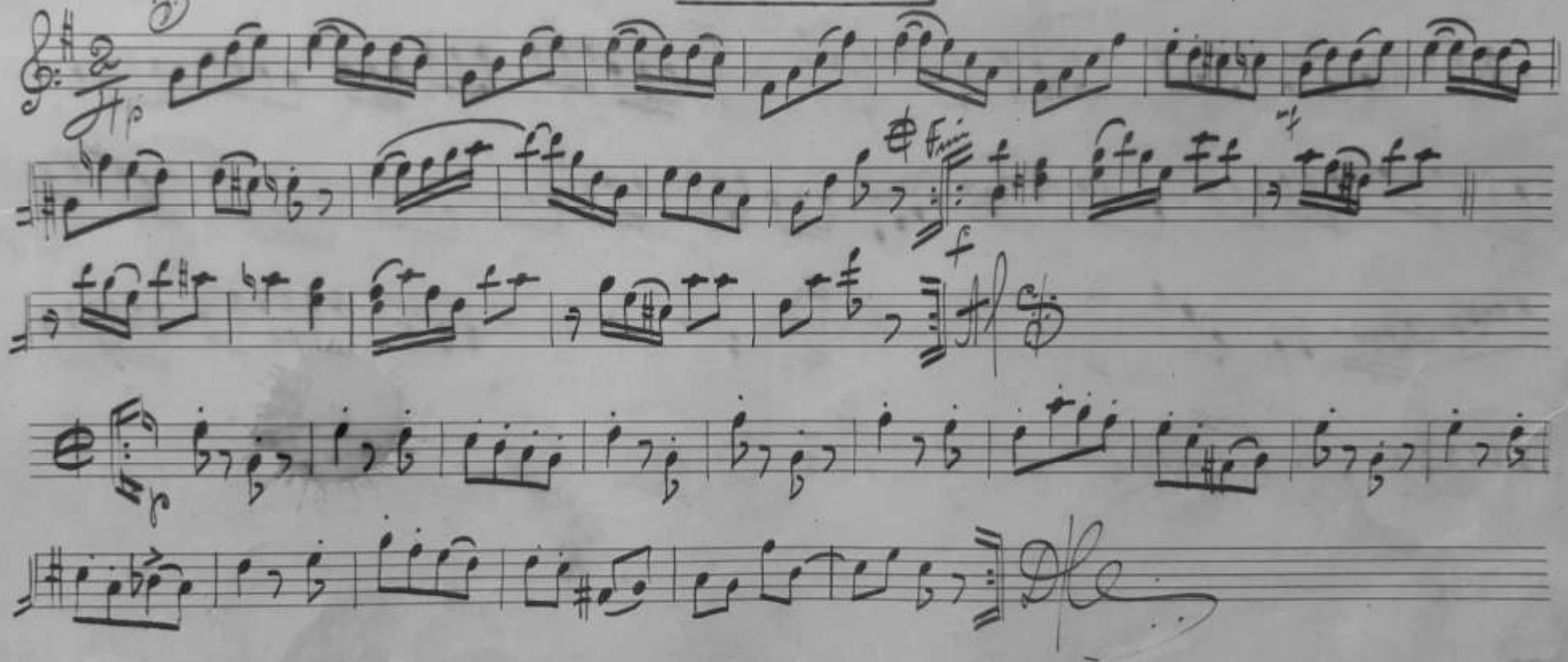
Polka.

66 "Rainha da beleza."

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No 1210
DATA 06/09/1988

1597/95

Seb.am Pinto.



Ao amigo Esteváo S. Lopes Gonçalves.
(Em 1908)

APEM
ARQUIVO
1554/95

"Lembrança do dia 3 de Agosto." Valsa.

Duarte Pinto.

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO ROMANO

Ao amigo Esteram S. Lopes Gonçalves.
(Em 1908)

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº [illegible]
DATA 06/09/88

1554/95

"Lembrança do dia 3 de Agosto". Valsa.

Seb.am Pinto.

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO ROMANA

p dolce

Polka.

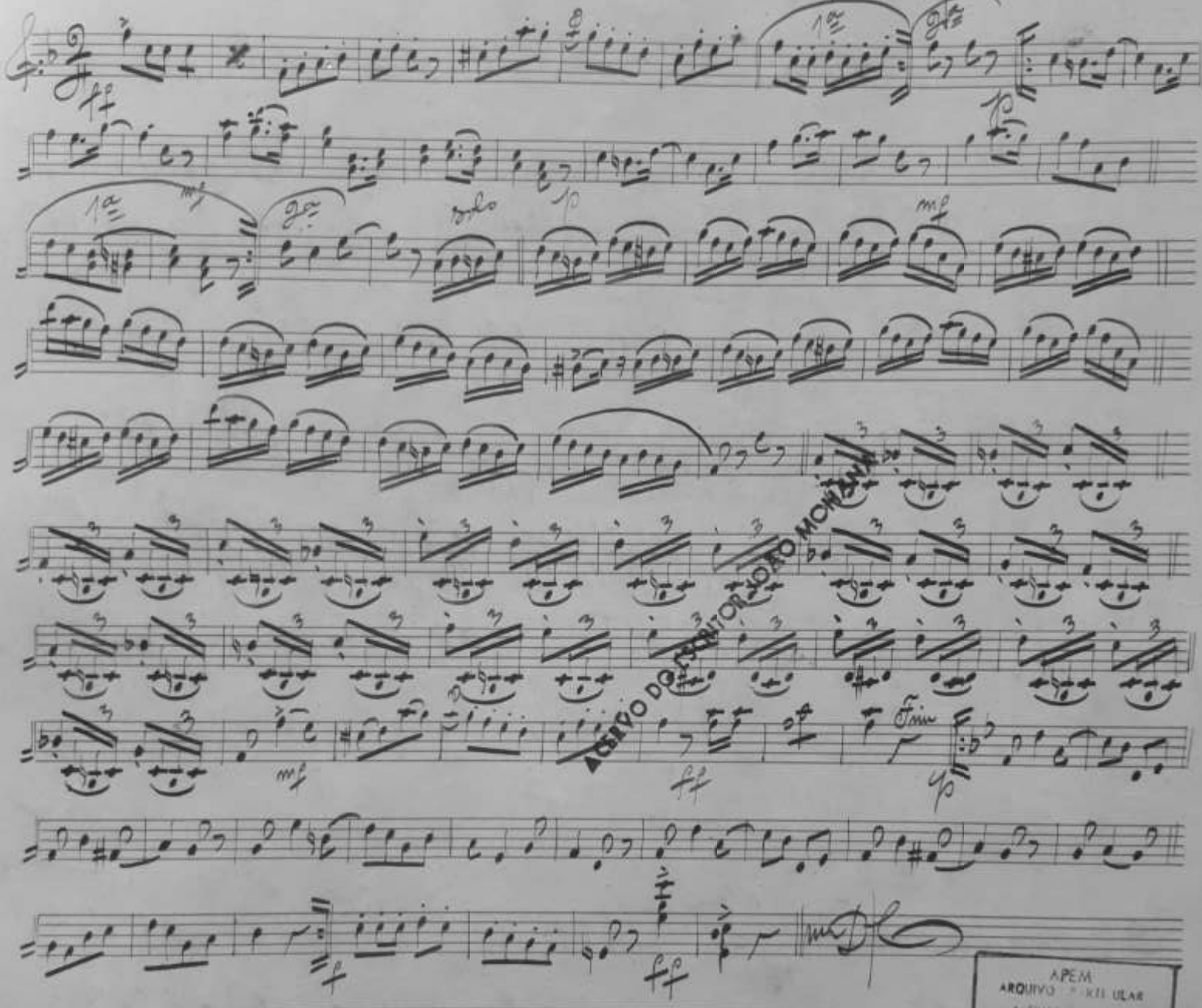
"Rainha da beleza".

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº [illegible]
DATA 06/09/88

1597/95

Seb.am Pinto.

Entre-acto. No 2. Sebam Pinto.



ACERVO DO CONTOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1600/95
DATA 06/09/1988

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No 1520/95
DATA 06/09/1988

"Une rose". Valse Seb.am Pinto.

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No 1575/95
DATA 06/09/1988

"O bravo branco". Polka. Seb.am Pinto.

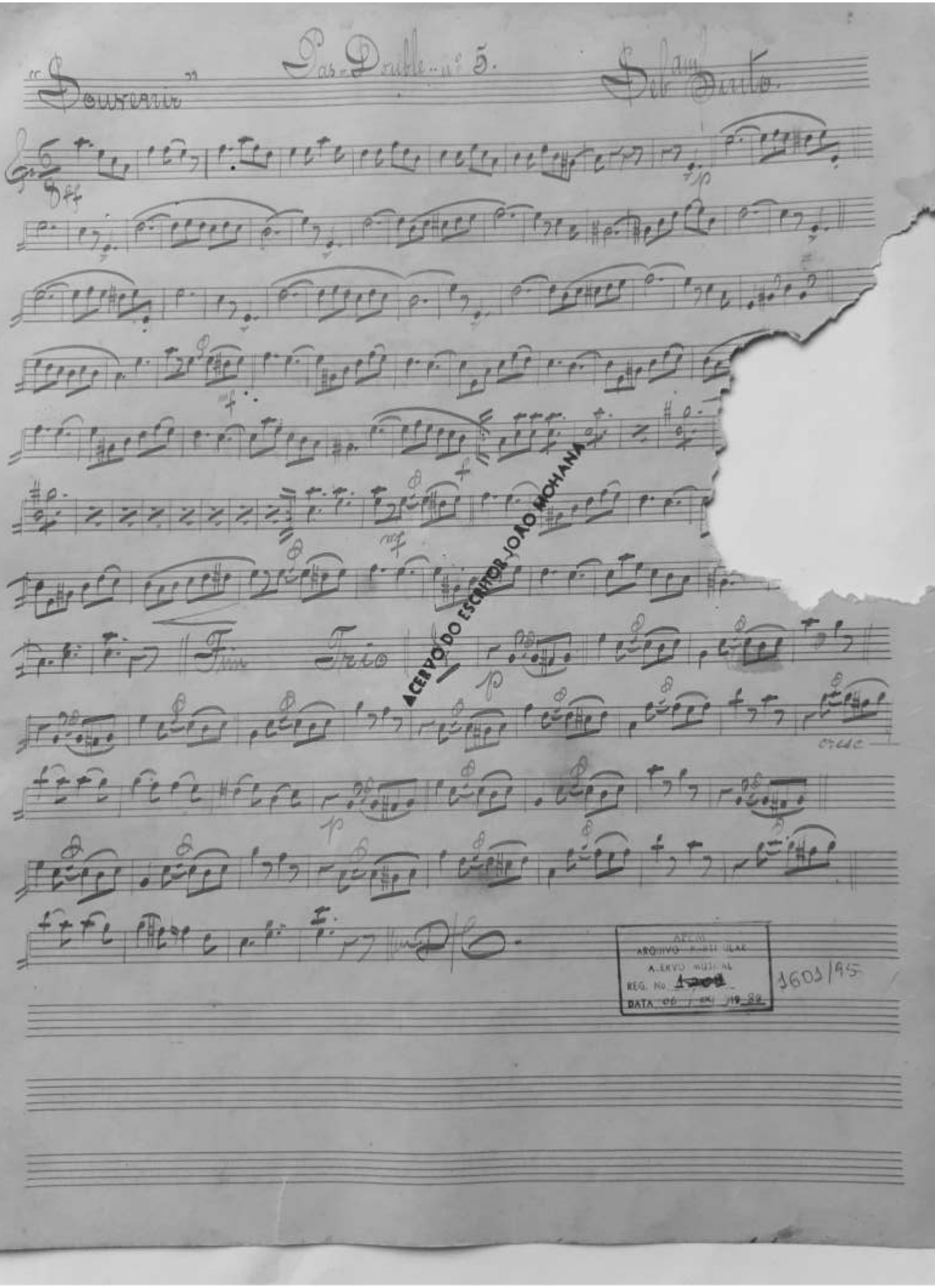
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1590/95
DATA 06/09/1988

"Une rose". Valse Sebam Pinto.

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1575/95
DATA 06/09/1988

"O bravo branco". Polka. Sebam Pinto.



"Souvenir" Pas-Double nº 5. Sebam Sinto.

Fim Trio

cresc

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No 1201
DATA 06 / 04 / 19 88

1601/95

"Não sei dizer."

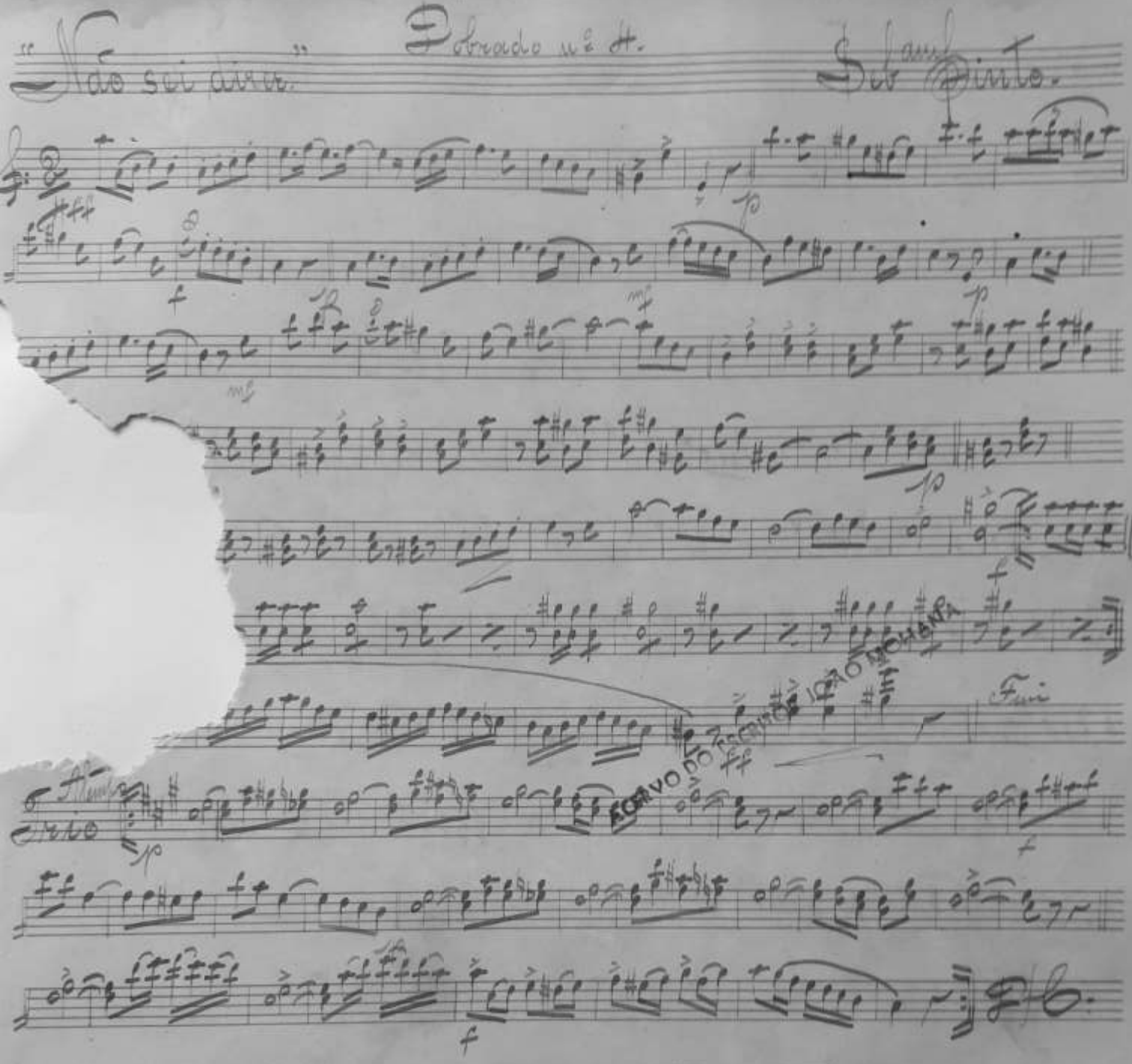
Dobrado nº 4.

Seb.ᵃᵐ Pinto.

Fim

Trio

D.C.



ARQUIVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ARQUIVO MUSICAL
REG. Nº 1607
DATA 26 04 1988

1641/45

"Club Recreativo Maranhense"

APEJA
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO LOCAL
REG. Nº
DATA 06 / 1988

1529/95

Valsa. Sebam Pinto.

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

cresc

cresc

cresc

Al 8da

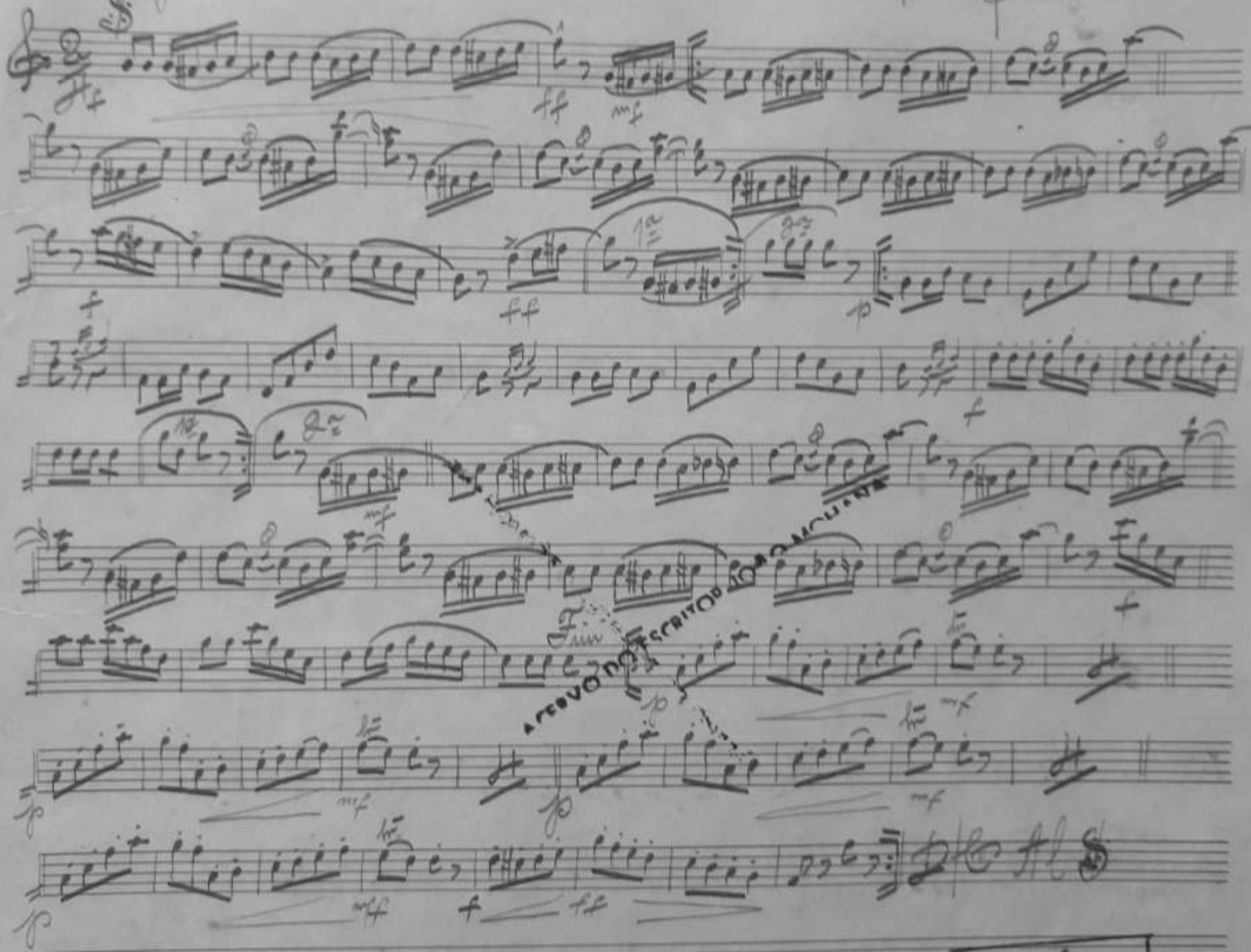
Coda.

Fim.

"Beija Flor."

Polla

Sebam Pinto

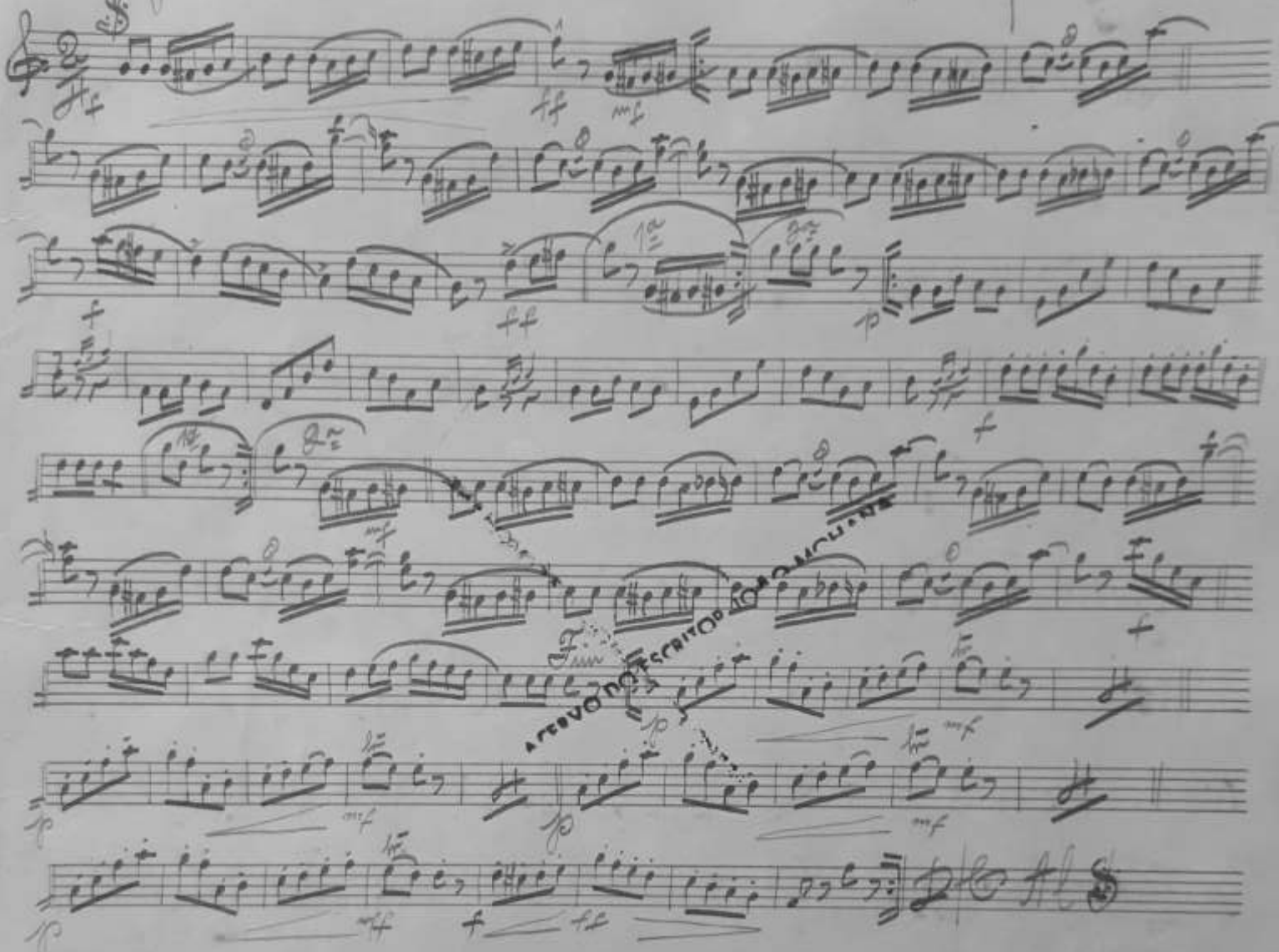


ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOURA

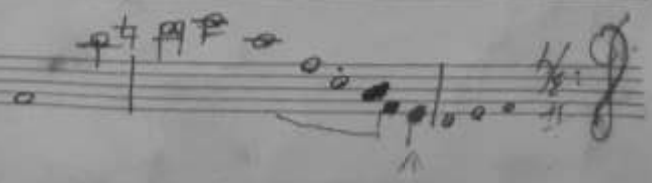
"Beija Flor."

Polka

Sebastiano Pinto



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1576/93
DATA 06/09/1988



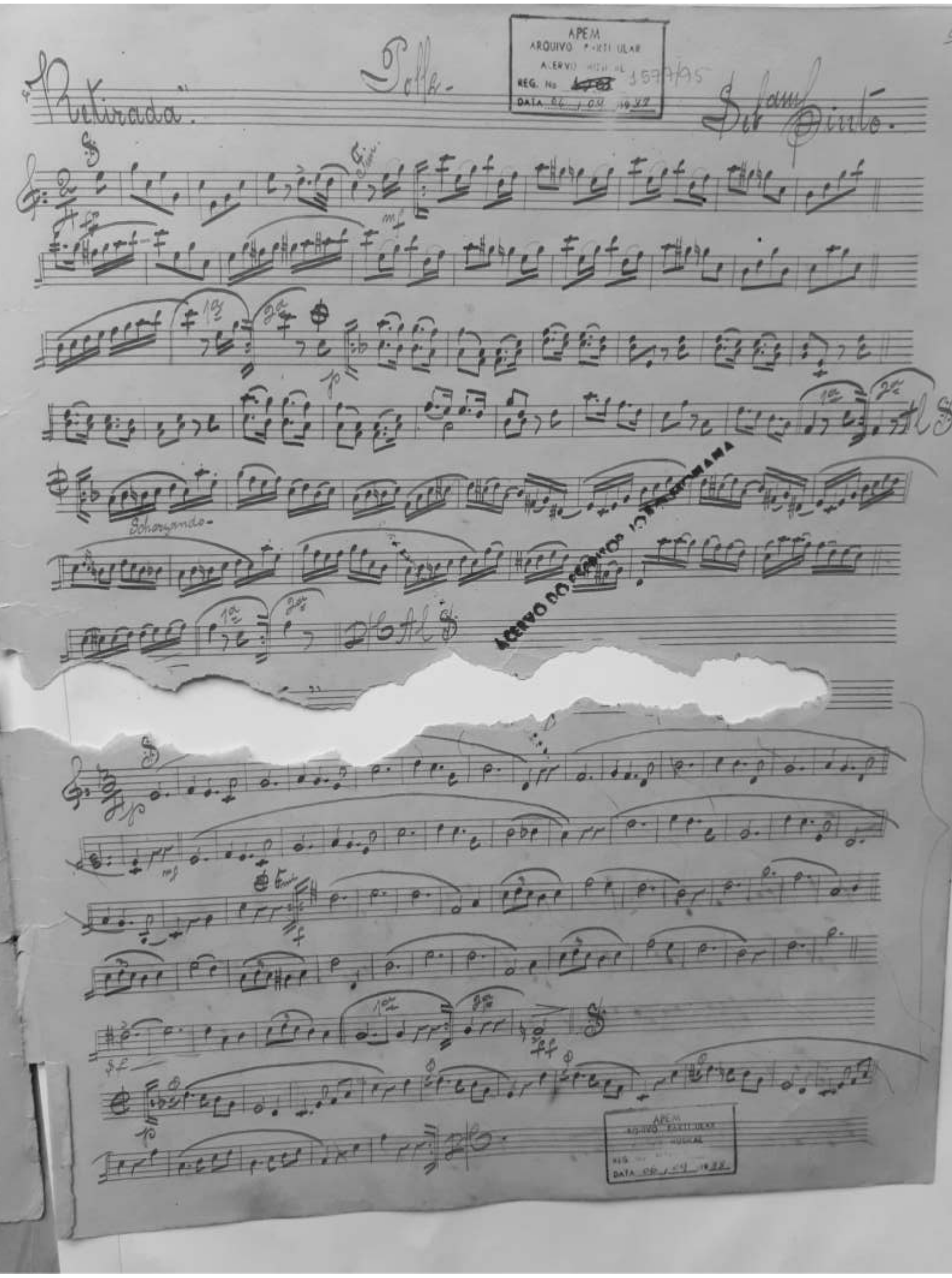
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No 1502/95
DATA 06 / 09 / 1988

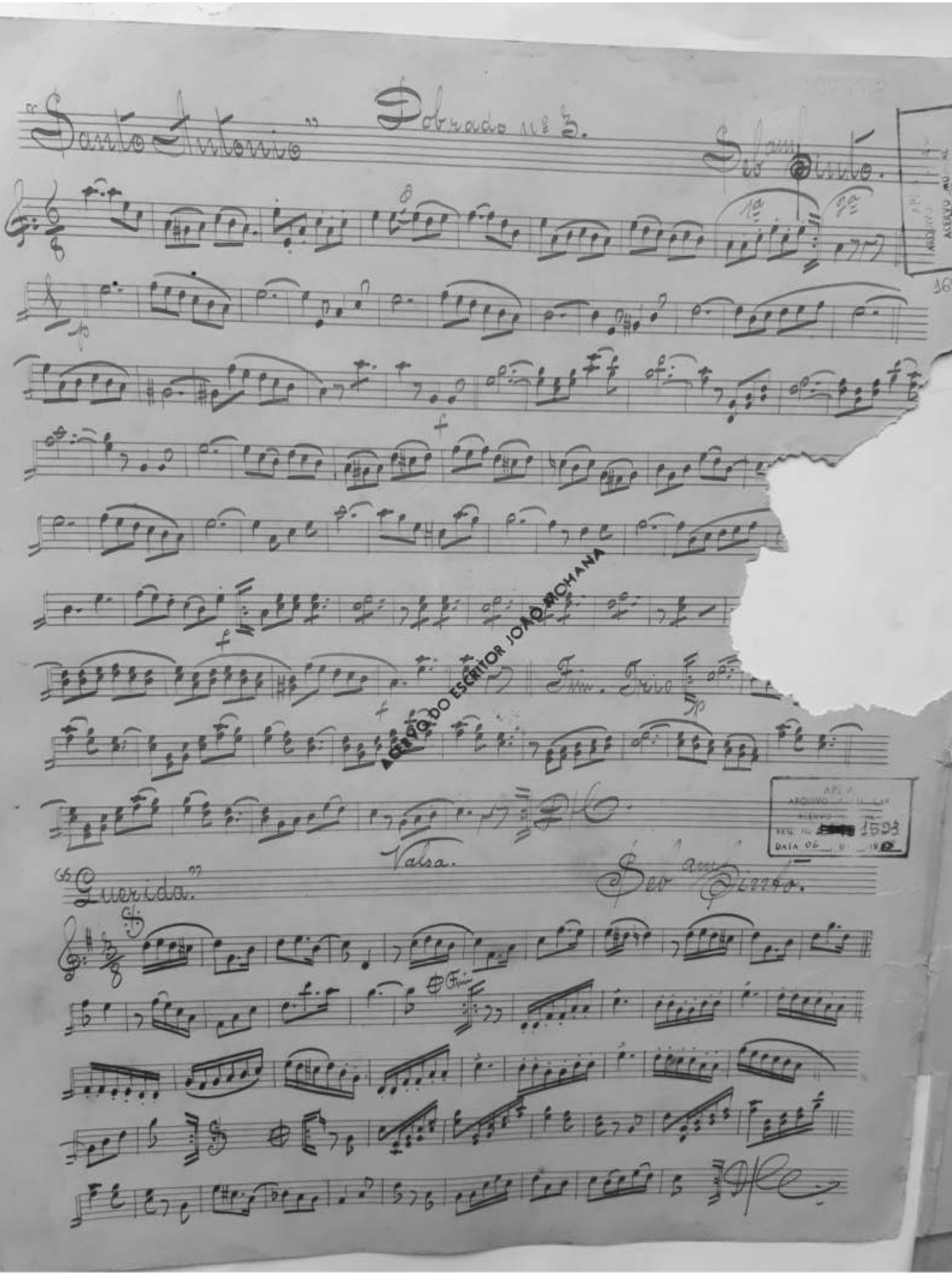
Entre-acto No 4. Seb. ant. Pinto.

ITOR JOÃO MOHANA

"Itapecuruense". Polka. Seb. ant. Pinto.

1578/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No 1502
DATA 06 / 09 / 1988


"Retirada".
Polka.
Sebastiano Pinto.
Schorzando.
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No
DATA


Dobrado nº 3.
Valsa.
Querida.
ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA
1593

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MICHIANA

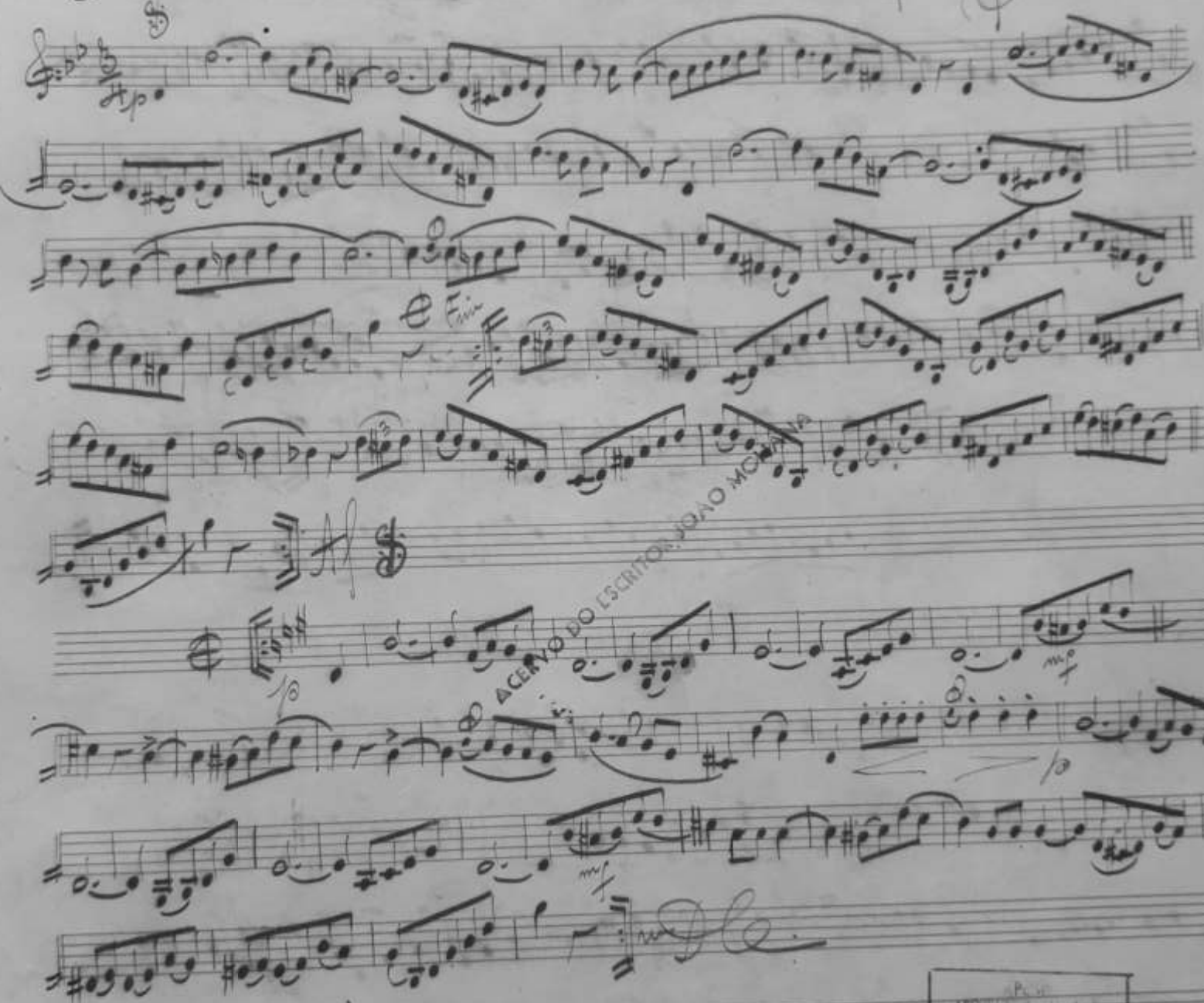
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1639/95
DATA 06 / 01 / 19 95

A Senhorita Nair Aranha.

Valsa.

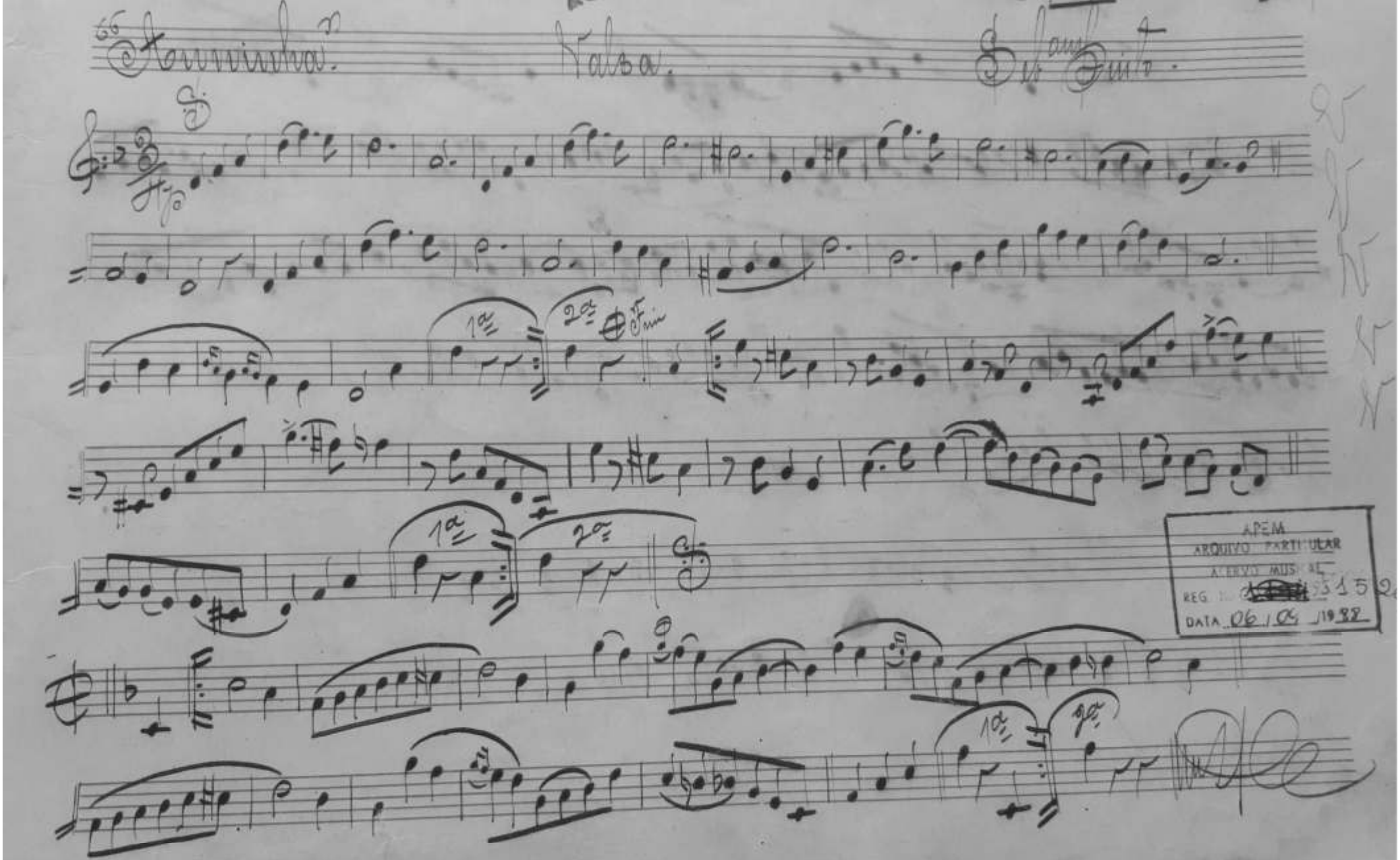
"Nair".

Sib. Pinto.



ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MORANA

REG. [redacted]
DATA 06/04/1988
1525/9



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. 3515
DATA 06/05/1988

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº [illegible]
DATA 06 / 04 / 1985

1557/95

Schottisch.

Seb.am Pinto.

p

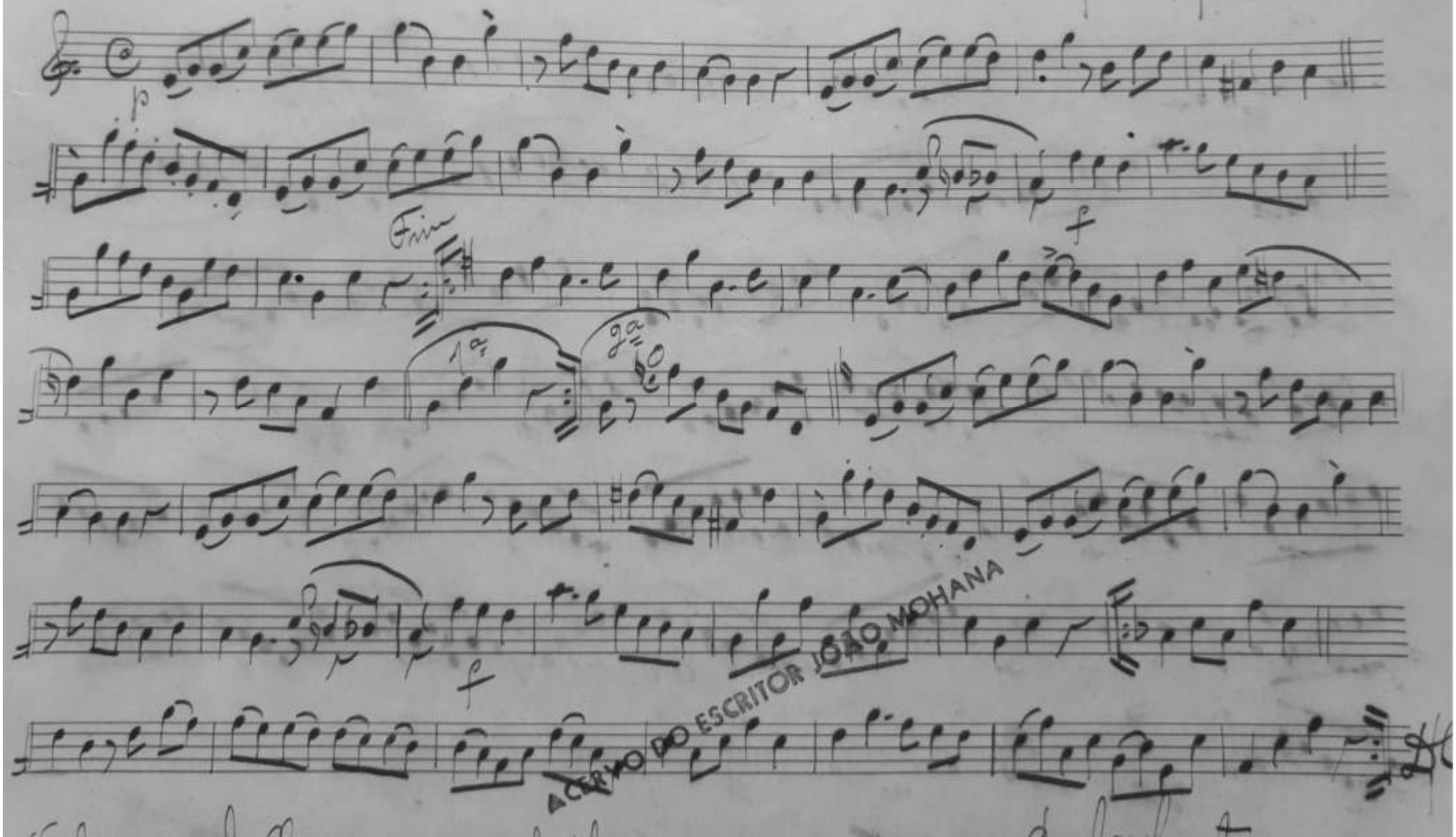
Fim

f

1ª

2ª

f



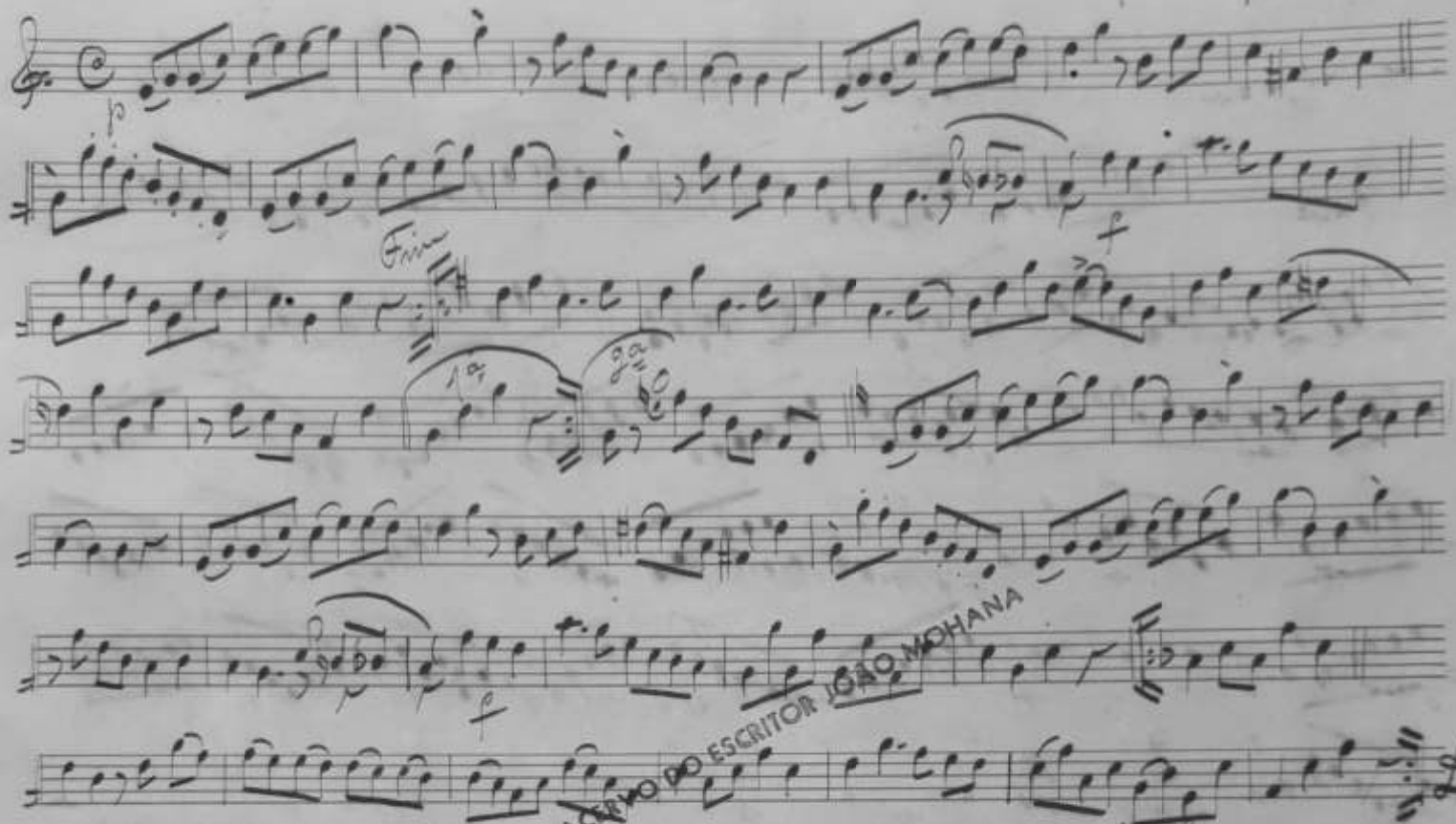
ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N. [illegible]
DATA 06 / 04 / 1988

1557/95

Schottisch.

Seb.am Pinto.

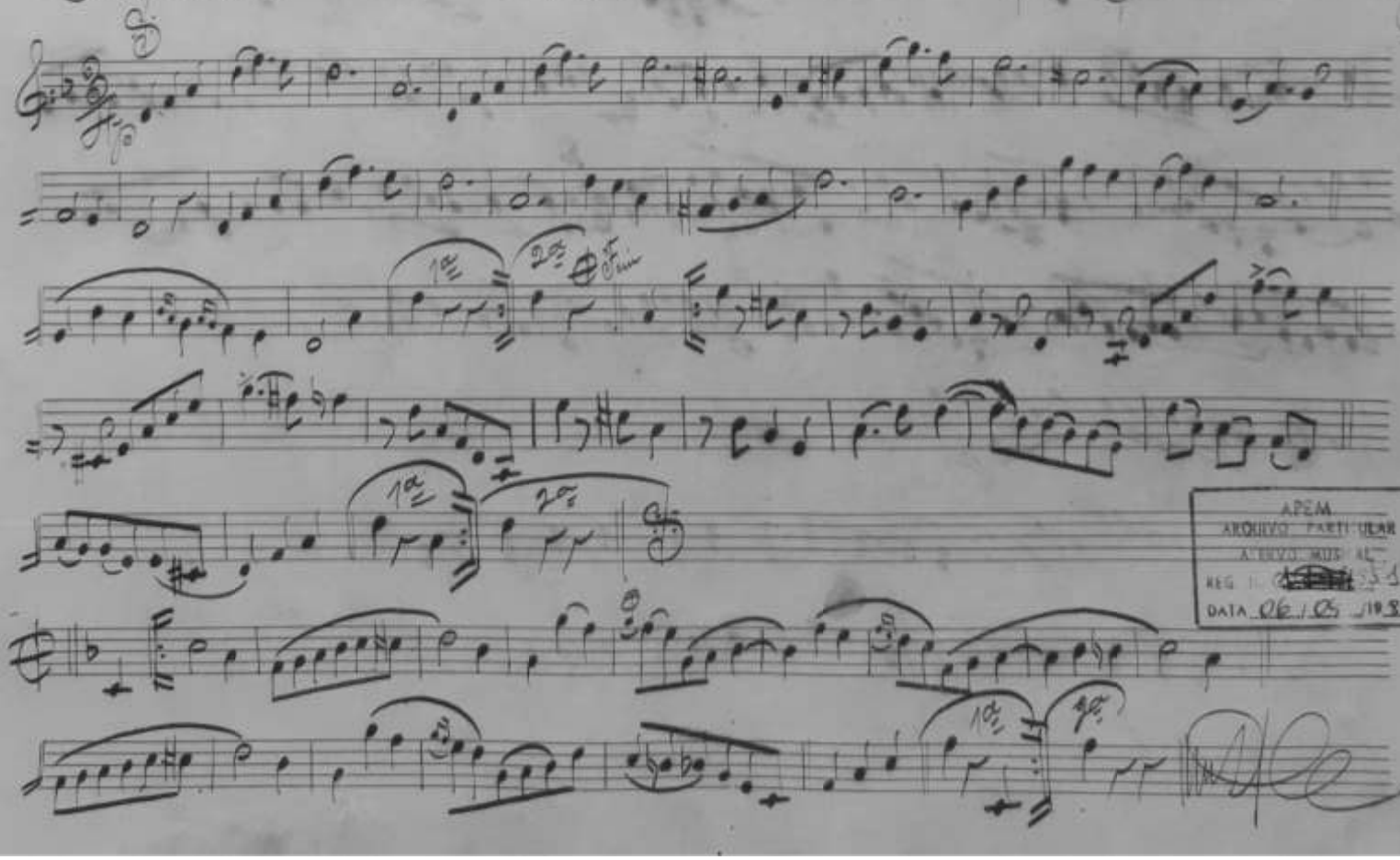


ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

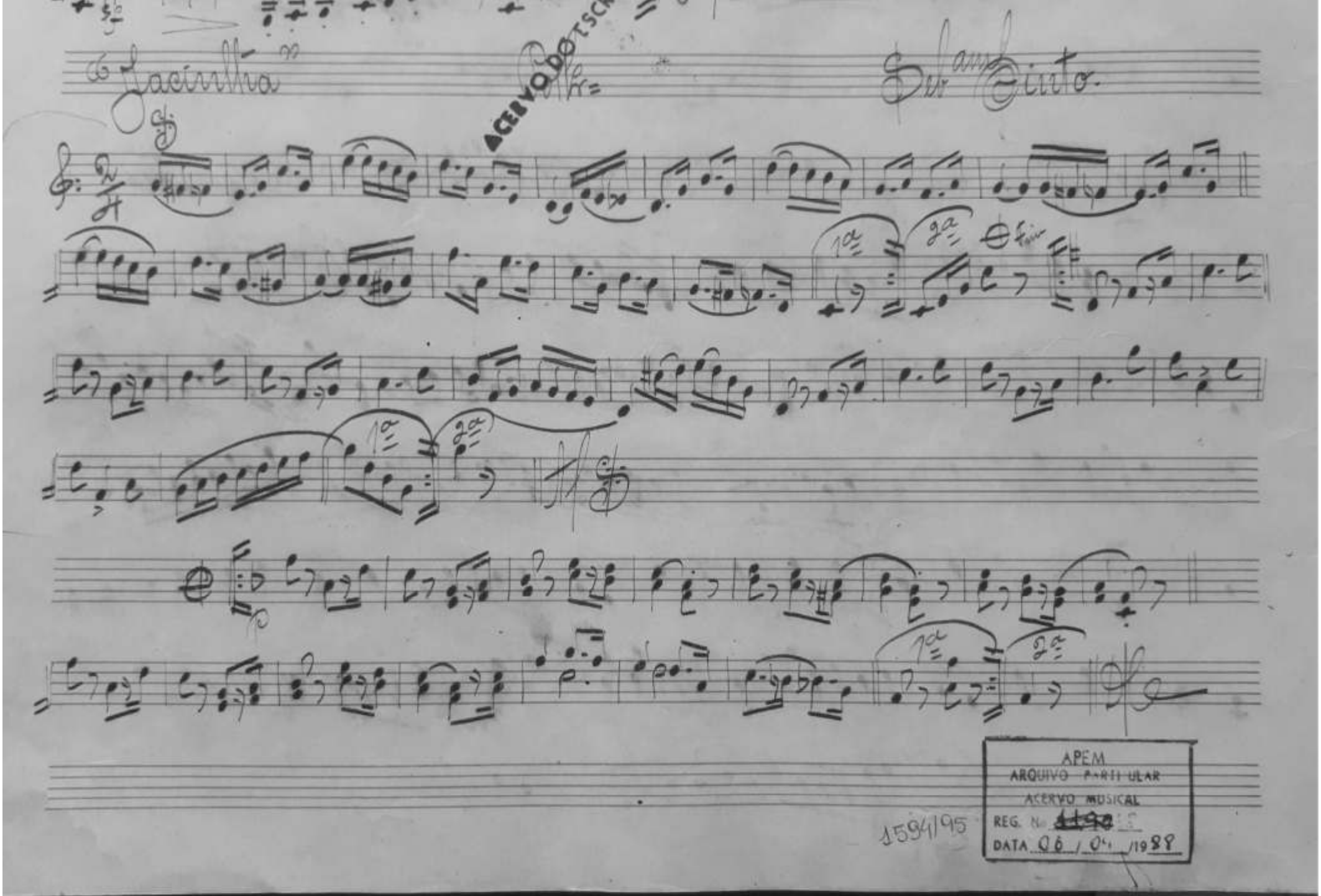
Annunciata.

Valsa.

Seb.am Pinto.



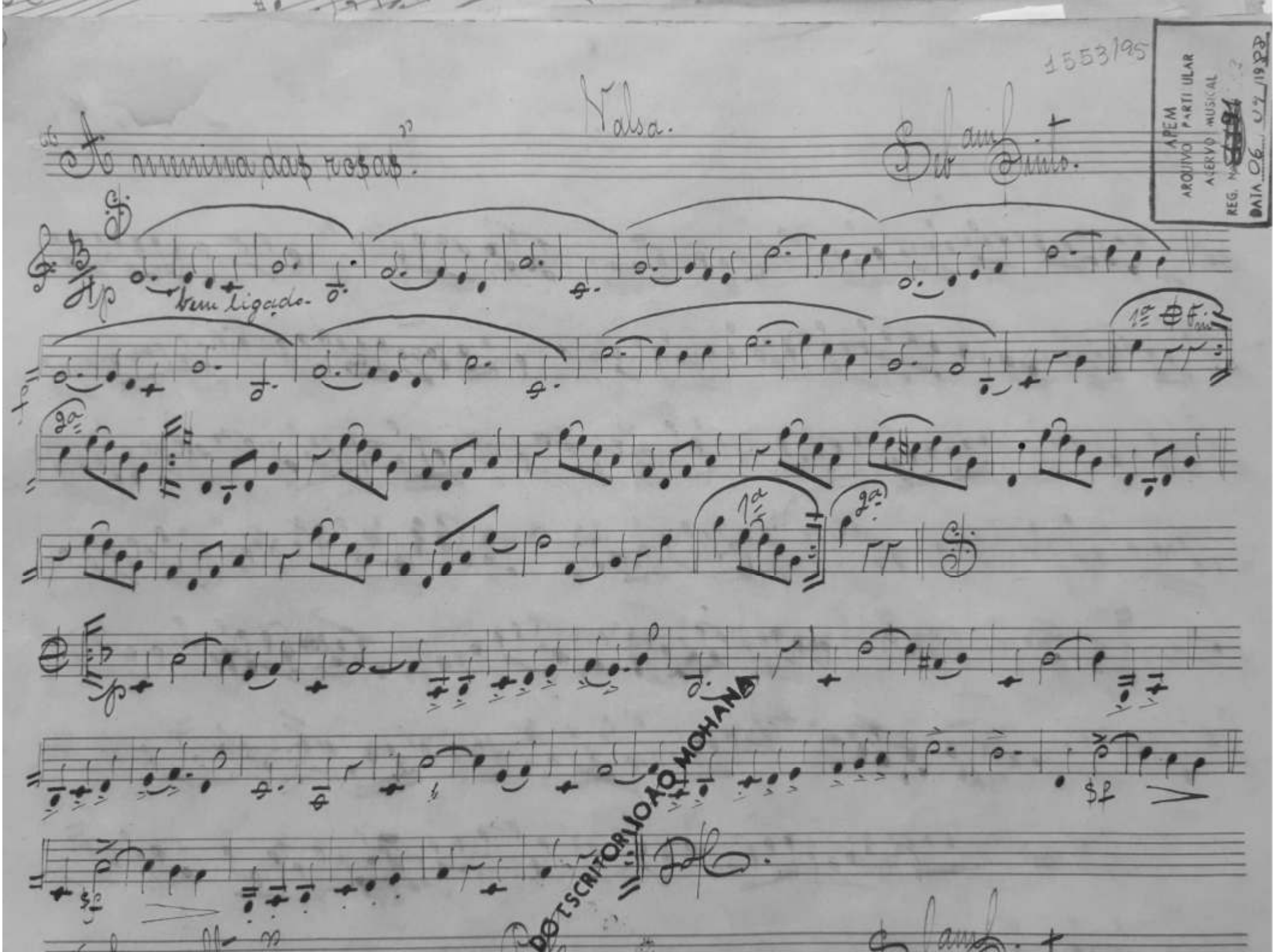
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N. [illegible]
DATA 06 / 05 / 1988



ACERVO DOTSCH

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1190
DATA 06 / 04 / 1988

1594/95



1553/95

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº
DATA 06 07 1988

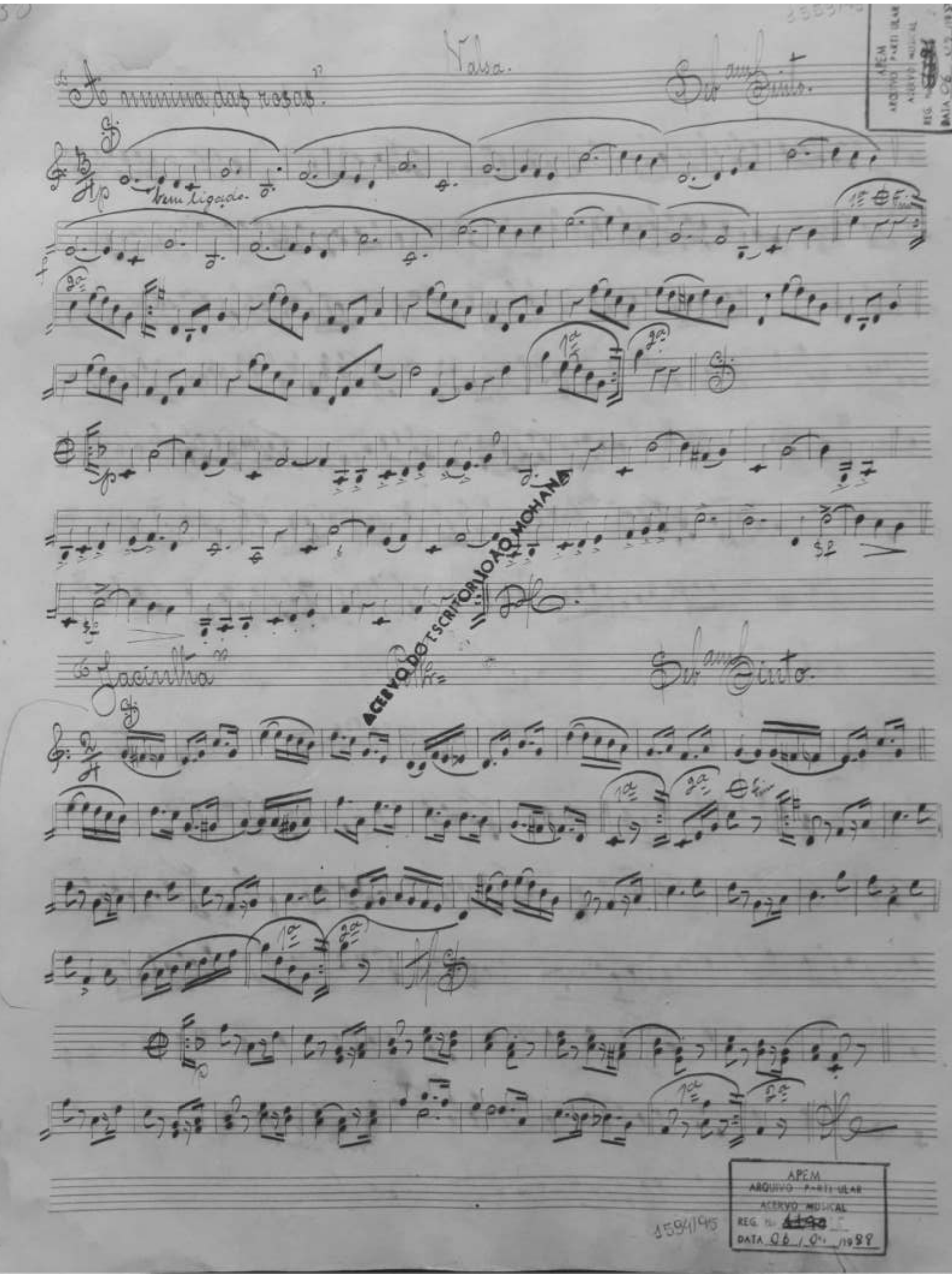
"A menina das rosas".

Valsa.

Sebam Sinto.

bem ligado.

DO ESCRITOR JOÃO MOHANA



Valsa.

"A menina das rosas".

Sebastião Pinto.

bem ligado

1a 2a

"Jacintha"

Sebastião Pinto.

1a 2a

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

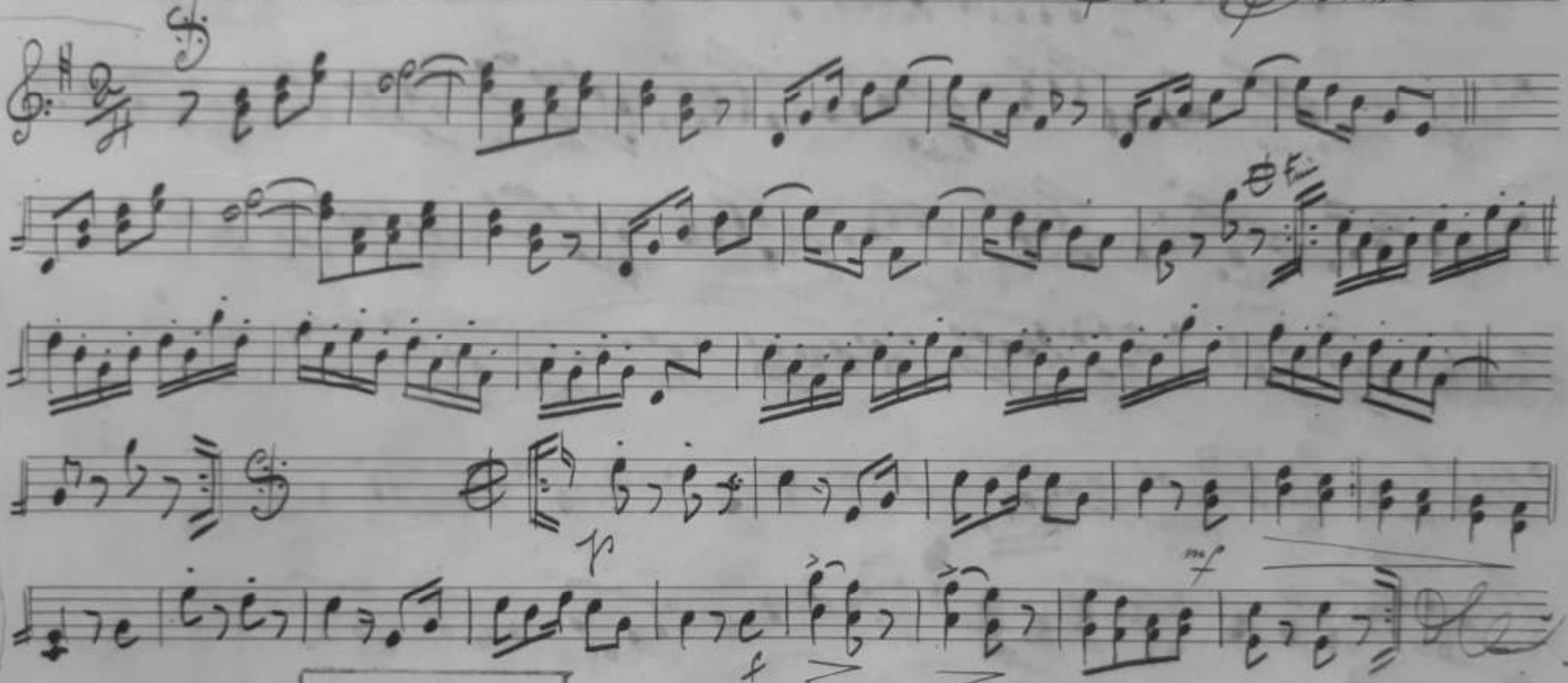
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N.º 1190
DATA 06/04/1988

1594/95

"Ahi Pachola"!!

Tango.

Deb.am Pinto.

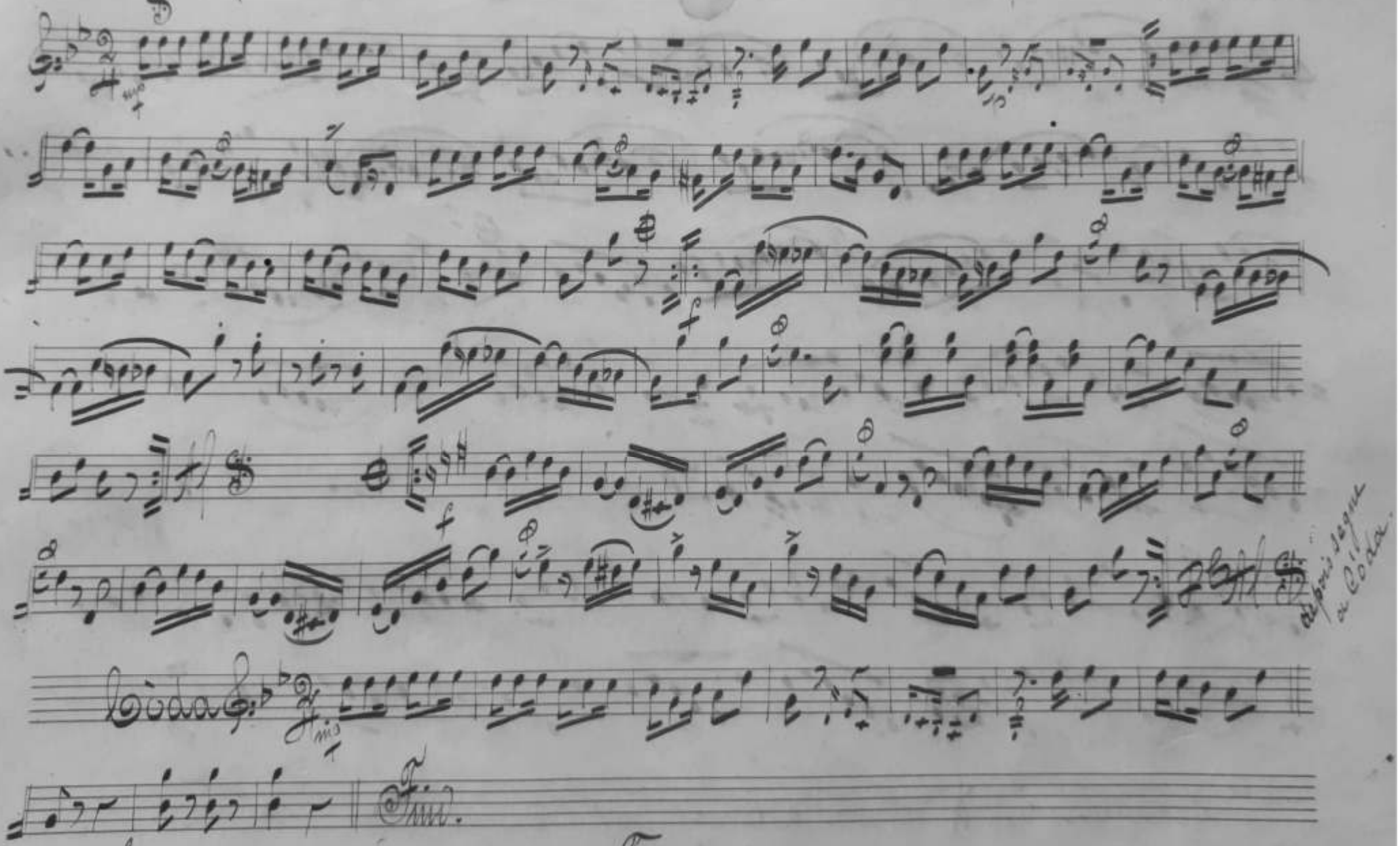


APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N. [illegible]
DATA 06 / 09 / 1988

1569/95

1568/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
DATA 06/09/1988

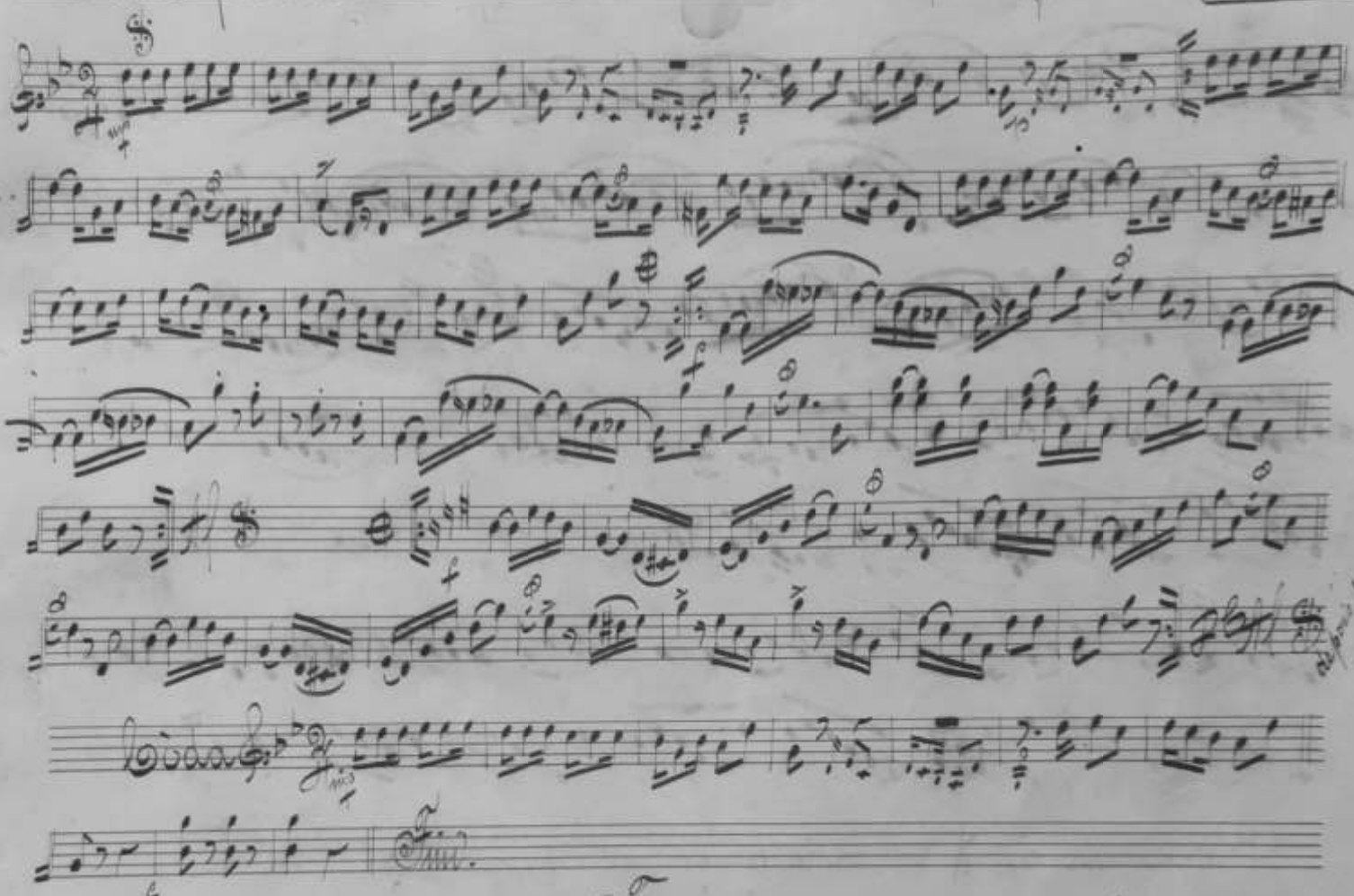
"Olhos perdidos" Tango Seb.am Pinto.



1568/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
DATA 06/09/19

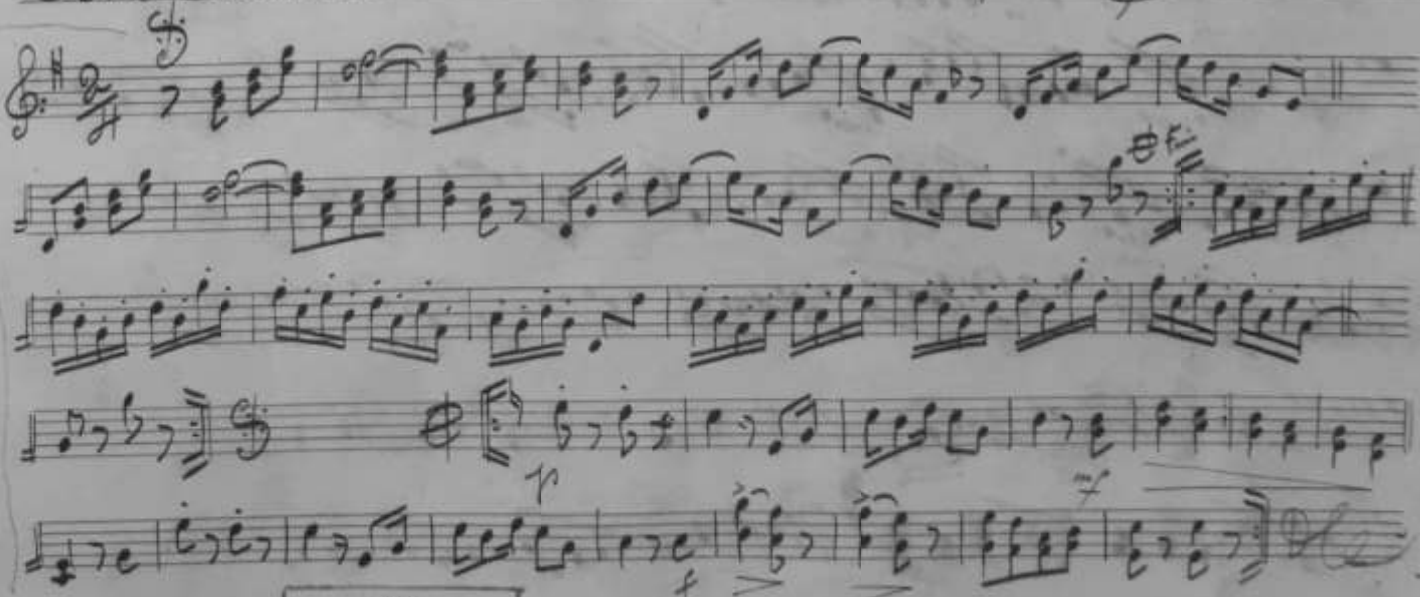
"Olhos perdidos" Tango Set.am Pinto.

Vida



Fim.

"Ahi Pachola"!! Tango. Set.am Pinto.



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
DATA 06/09/1988
1569/95

"Benzinho". Polka. Seb.am Pinto.

Introdução.

Polka

Fim

1a 2a

1a 2a

1548/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº [illegible]
DATA 06/04/1988

1552/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No. [illegible]
DATA 06/04/1988

O Segredo.

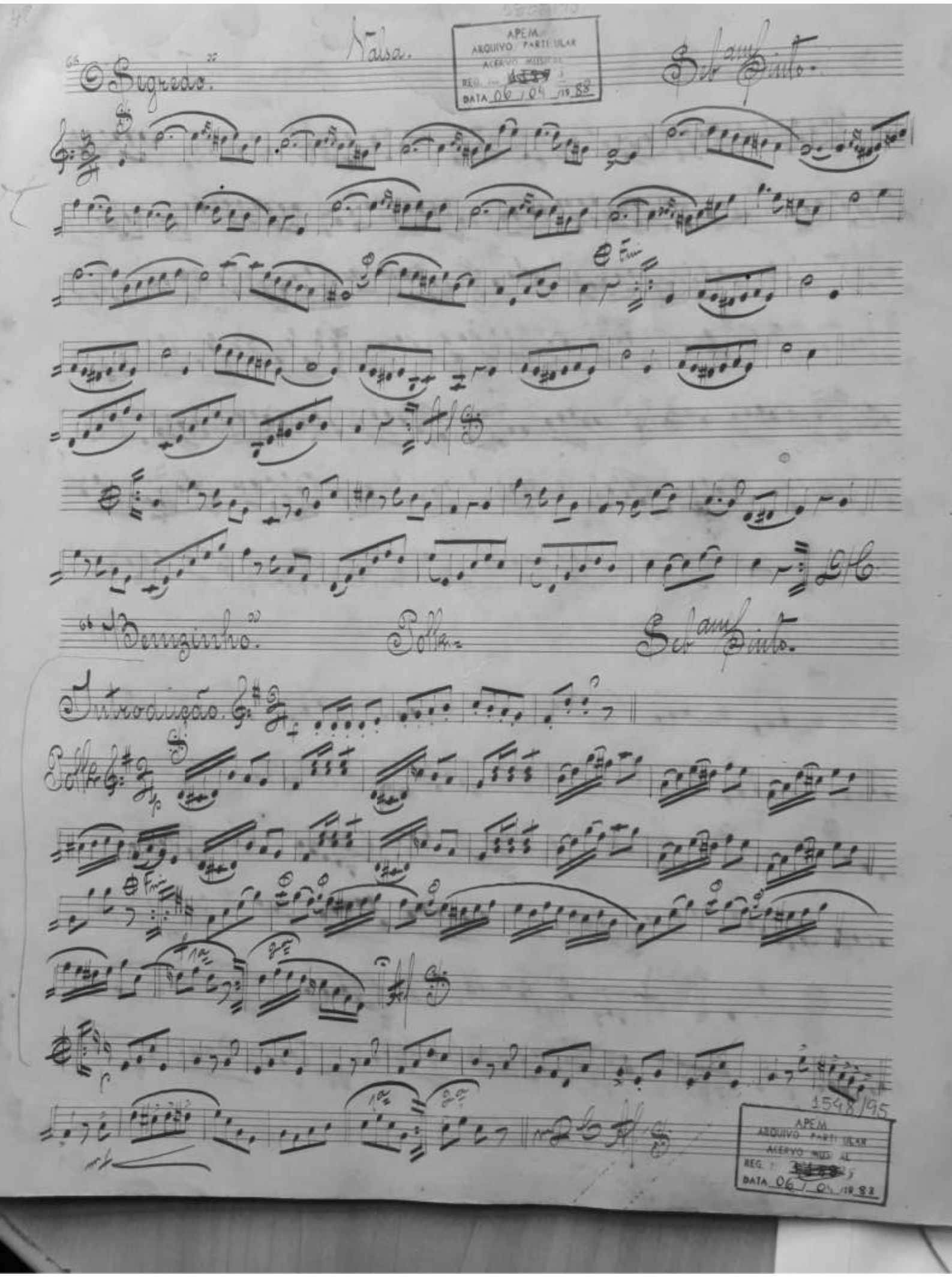
Valsa.

Seb. Pinto.

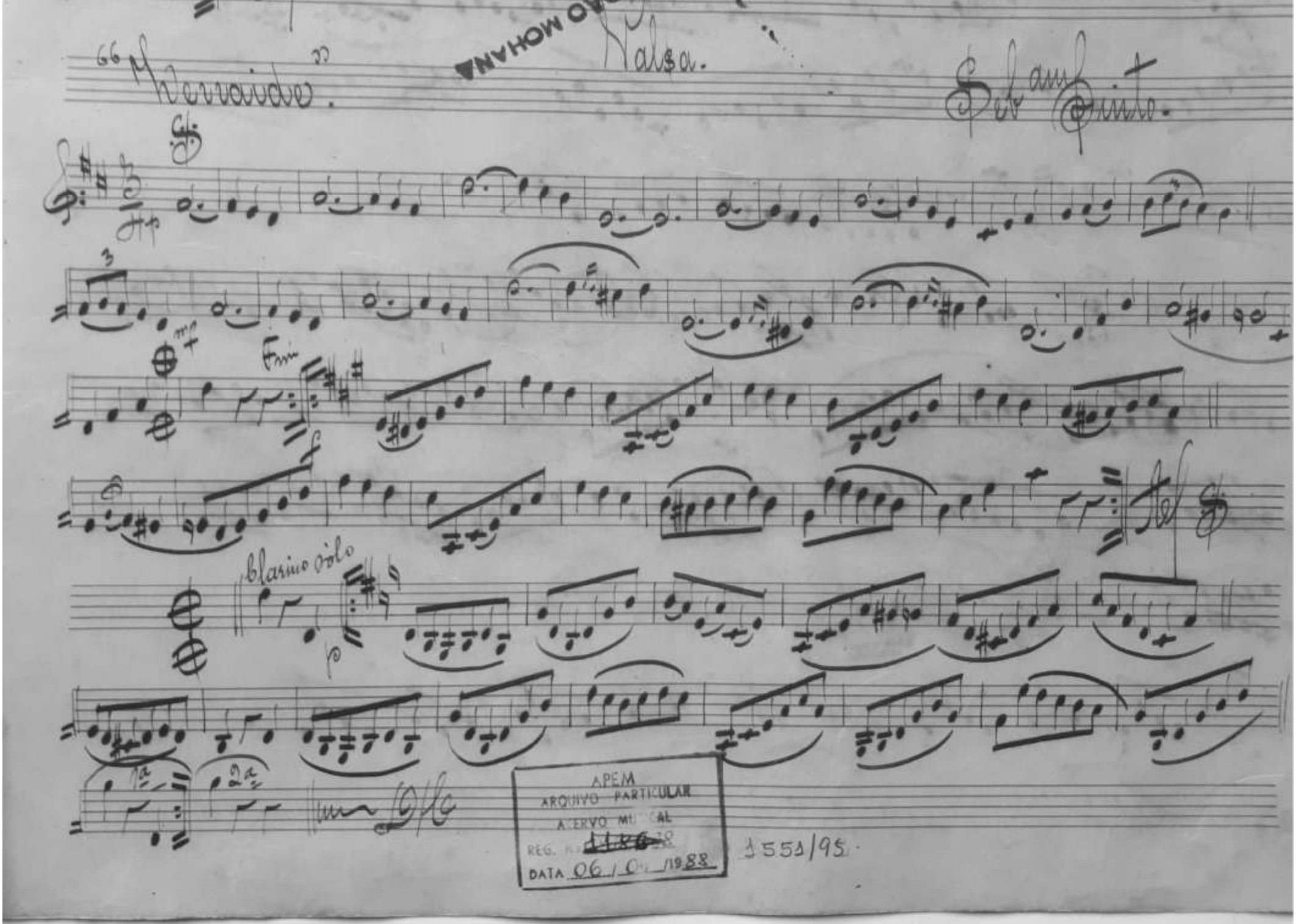
Fini

Al S

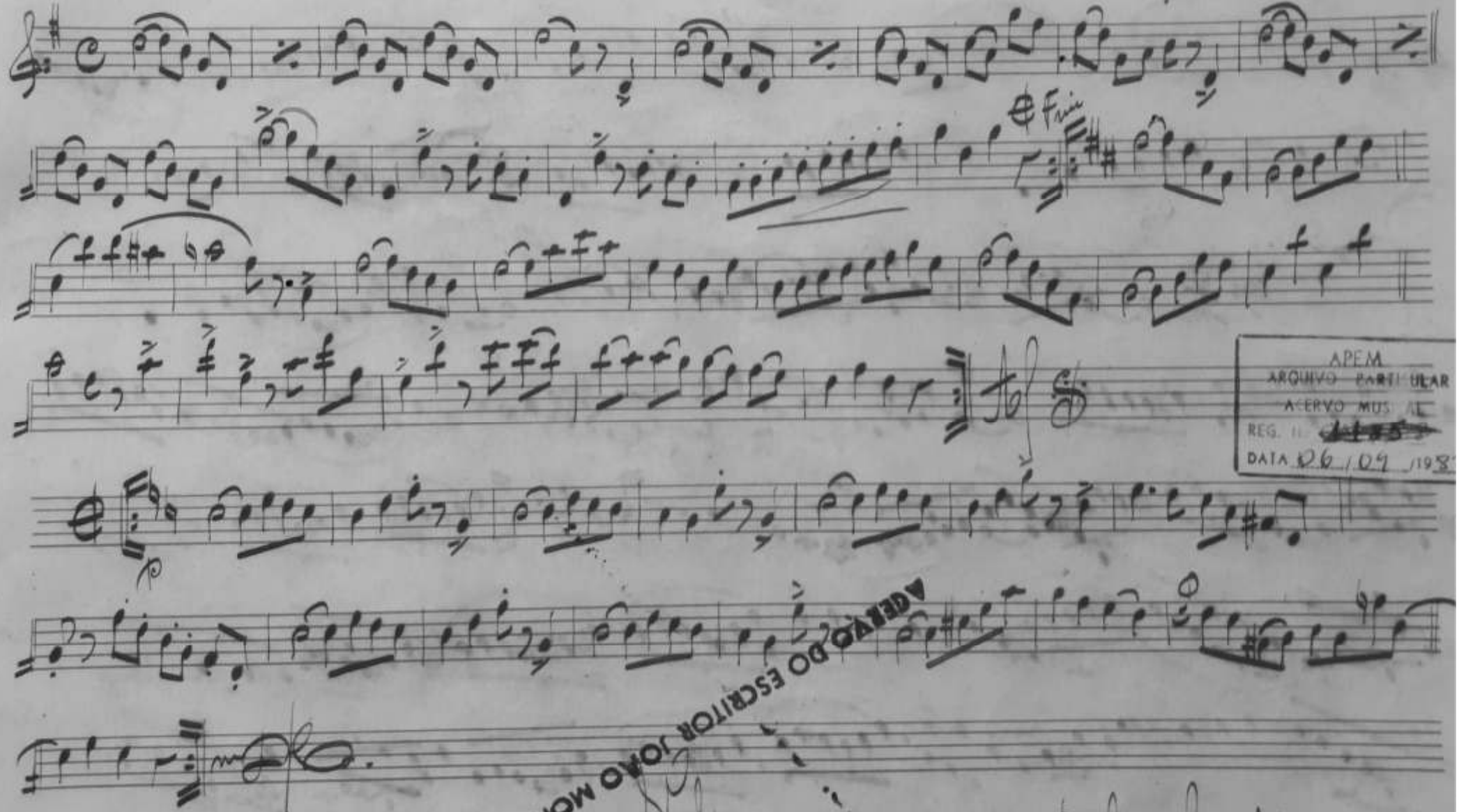
D.C.



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG.
DATA 06/04/1988
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG.
DATA 06/04/1988


66
Valsa.
Clarino solo
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
DATA 06/0[illegible]/1988
1551/95

"Nós somos treis". Schottisch. Seb.am Pinto.



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. II
DATA 06/09/198
ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

"Nós somos treis". Schottisch. Seb.am Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. 1155
DATA 06/07/1988

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

"Heraldo". Valsa. Seb.am Pinto.

Clarino solo

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. 1156
DATA 06/07/1988

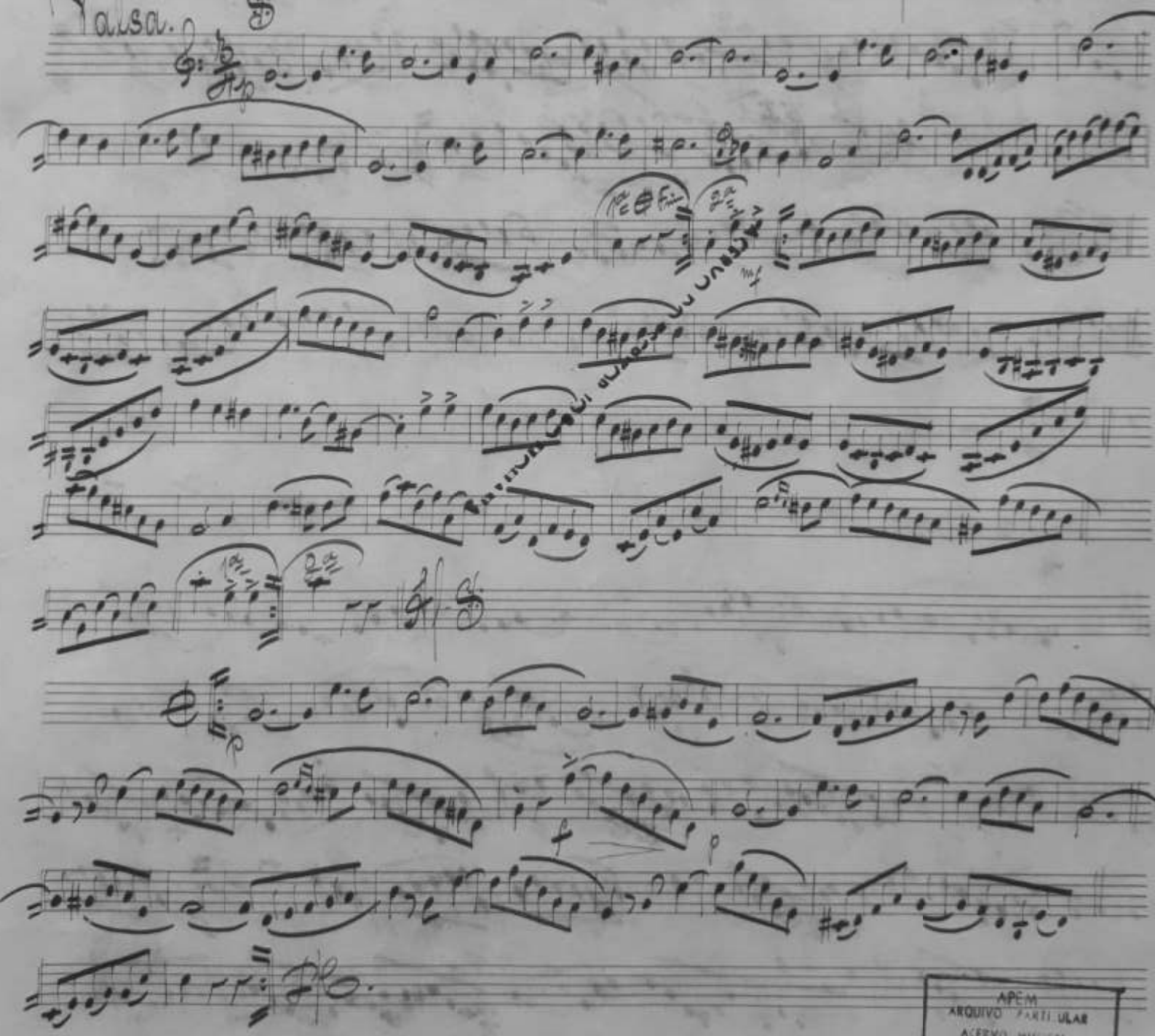
1551/95

- A Alvaro Matos -

"Lembrança de Alvaro Matos"

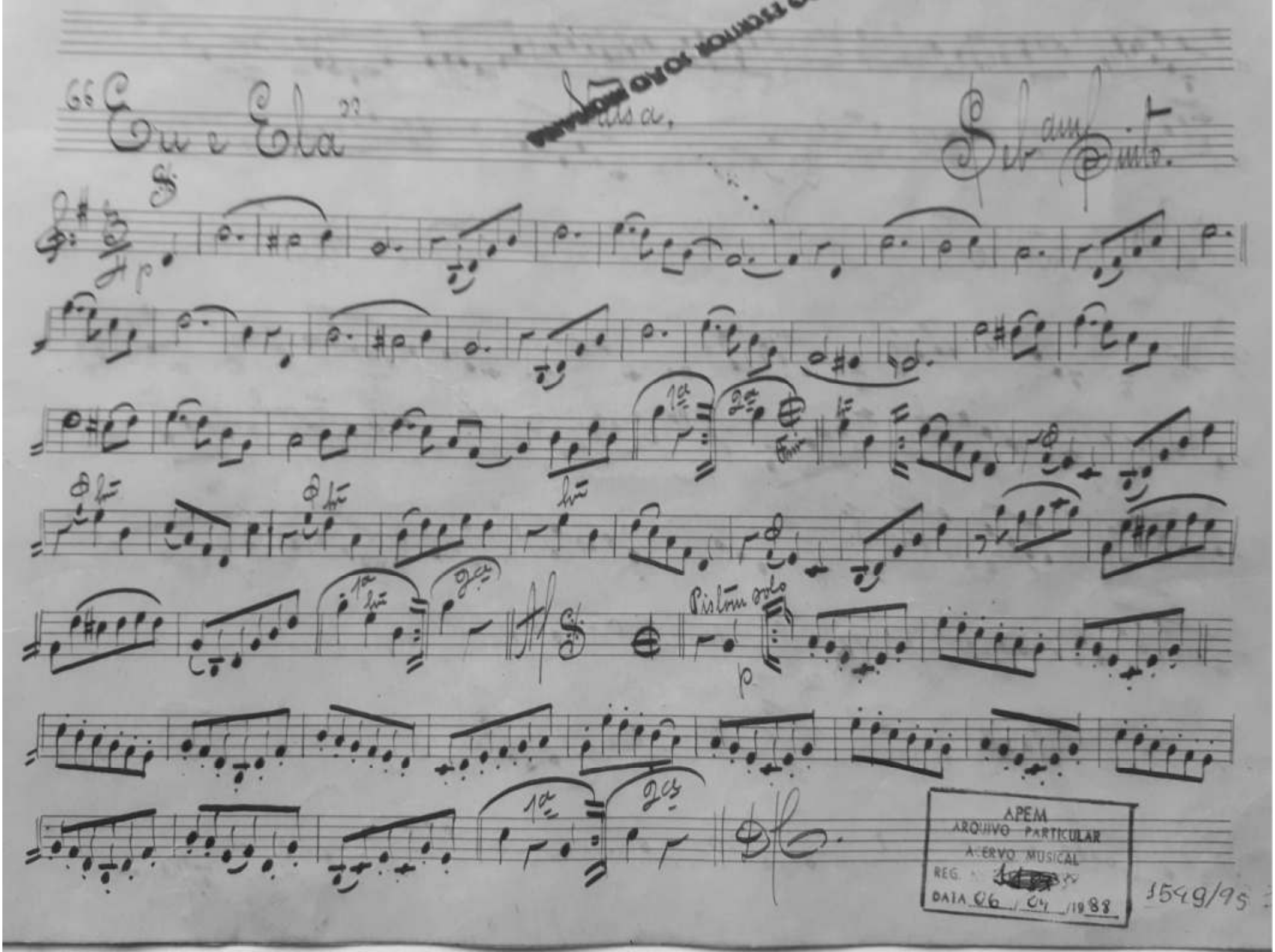
Valsa.

Sub. Pinto.



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N. 1550/95
DATA 06/04/1995

1550/95



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [redacted]
DATA 06 / 04 / 1988
1549/95

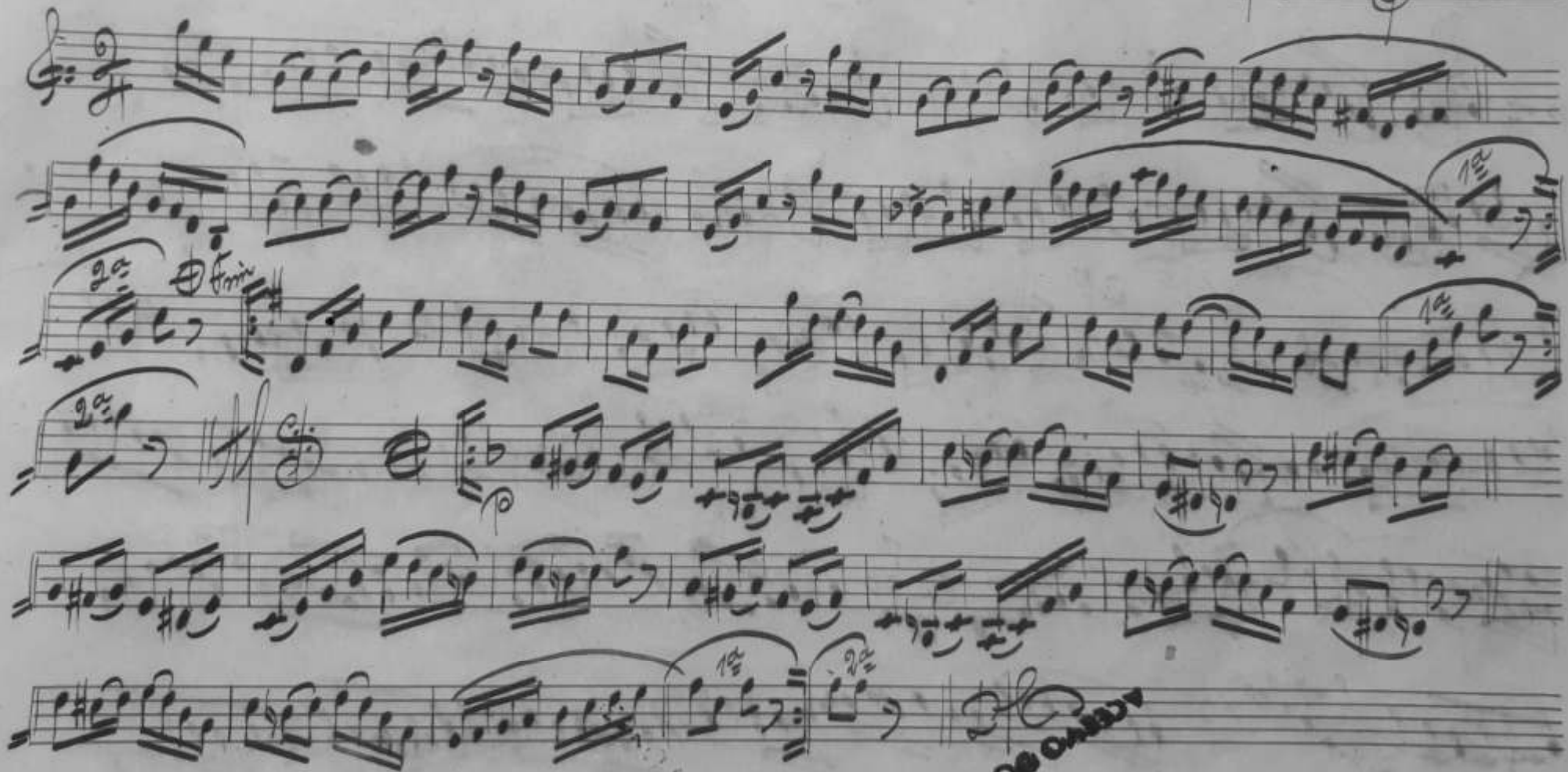
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N.
DATA 06 / 01 / 1988

1592/95

"Teu nome".

Polka.

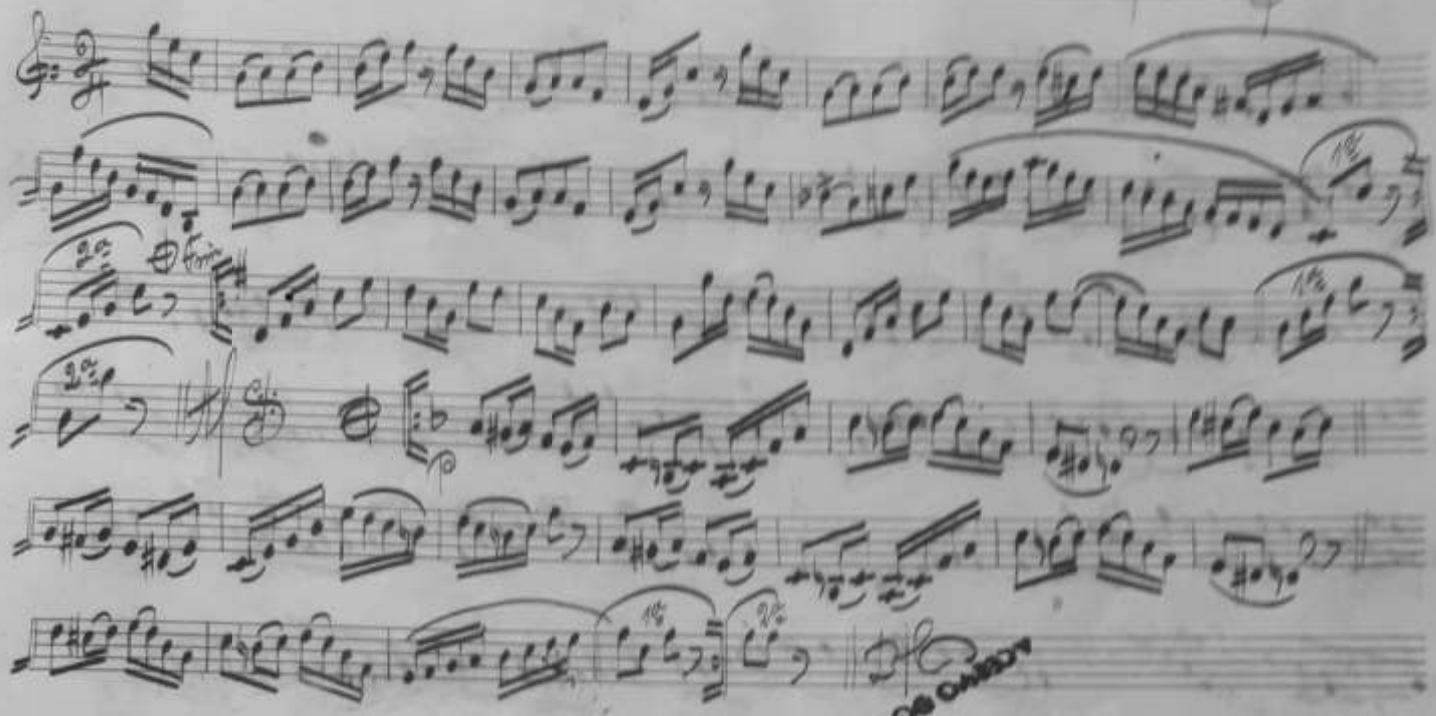
Seb. Pinto.



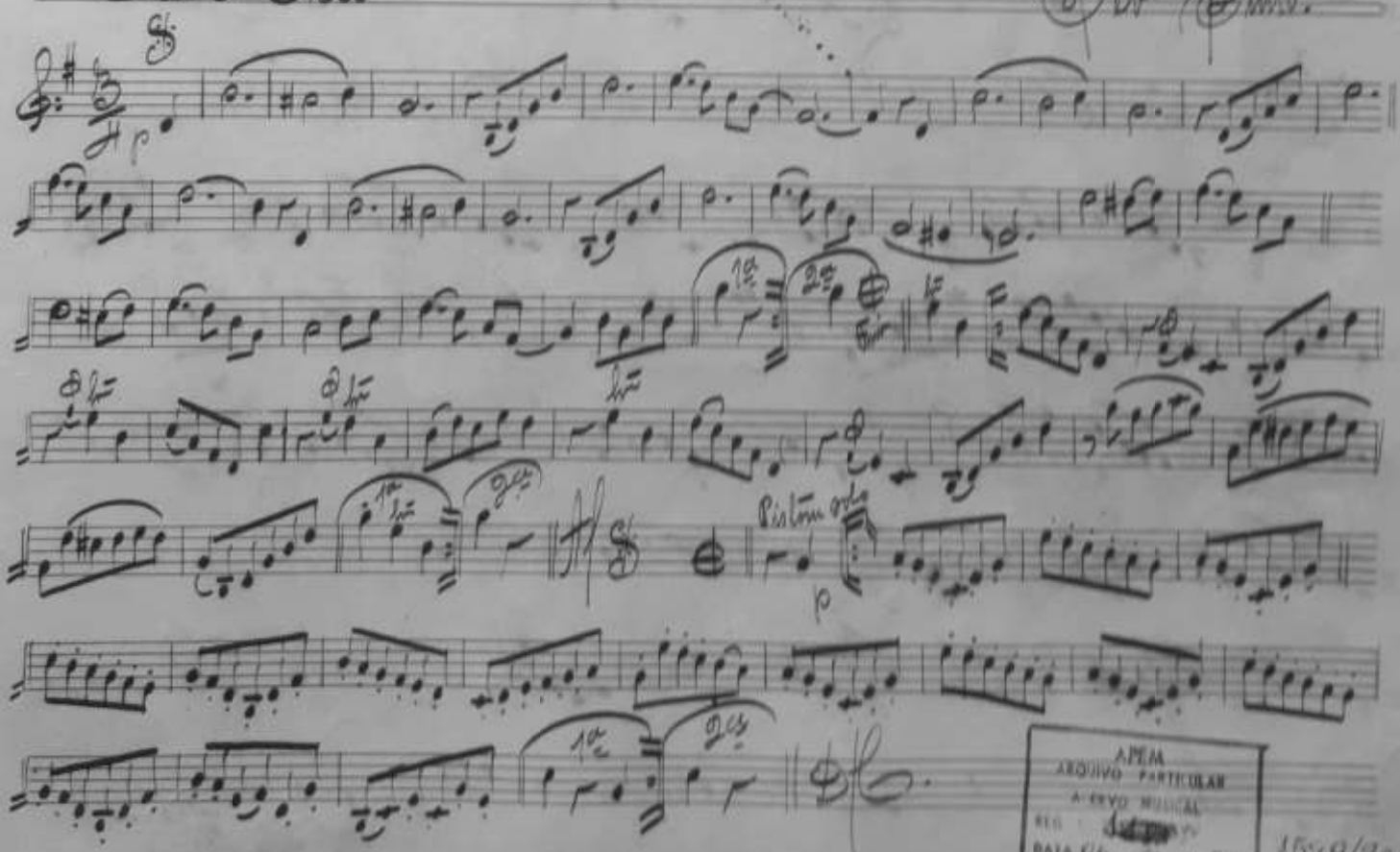
ACERVO DO ESCRITOR JOAO

ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [illegible]
DATA [illegible]

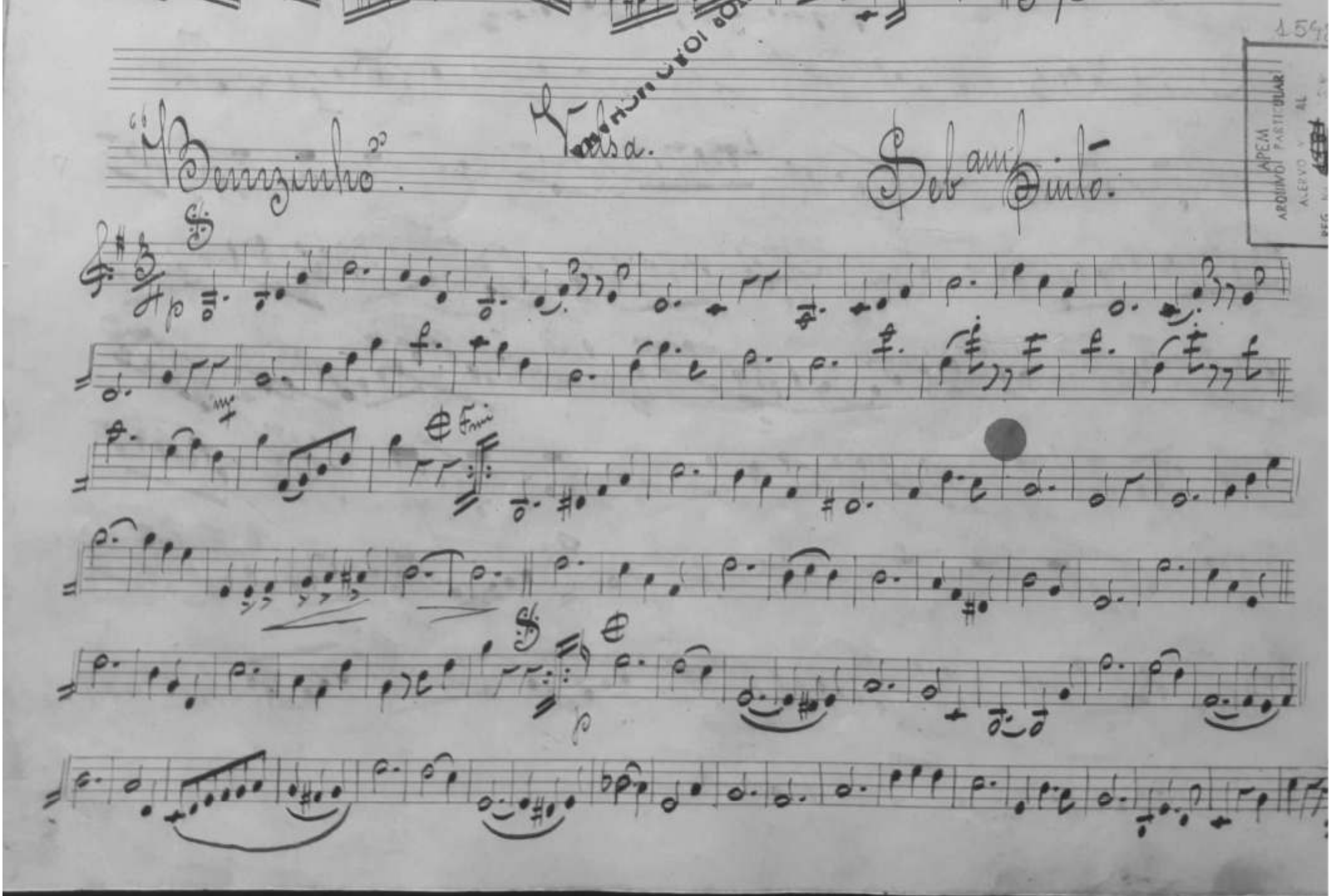
"Teu nome" — Polka — Seb.am Pinto



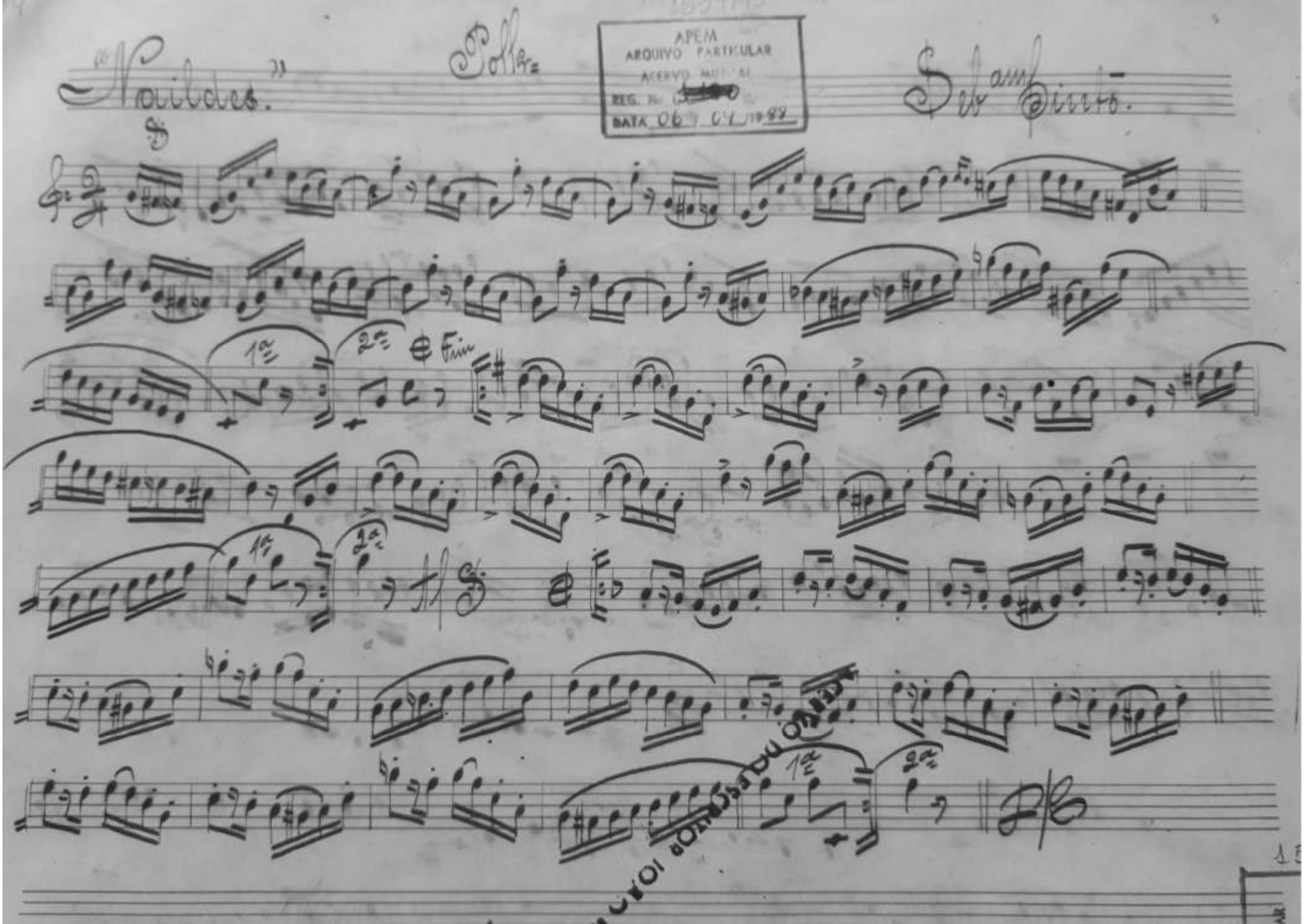
"Eu e Ela" — Valsa — Seb.am Pinto



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [illegible]
DATA [illegible]


"Benzinho".
Valsa.
Sebastião.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No [redacted]
DATA 06 / 04 / 1989

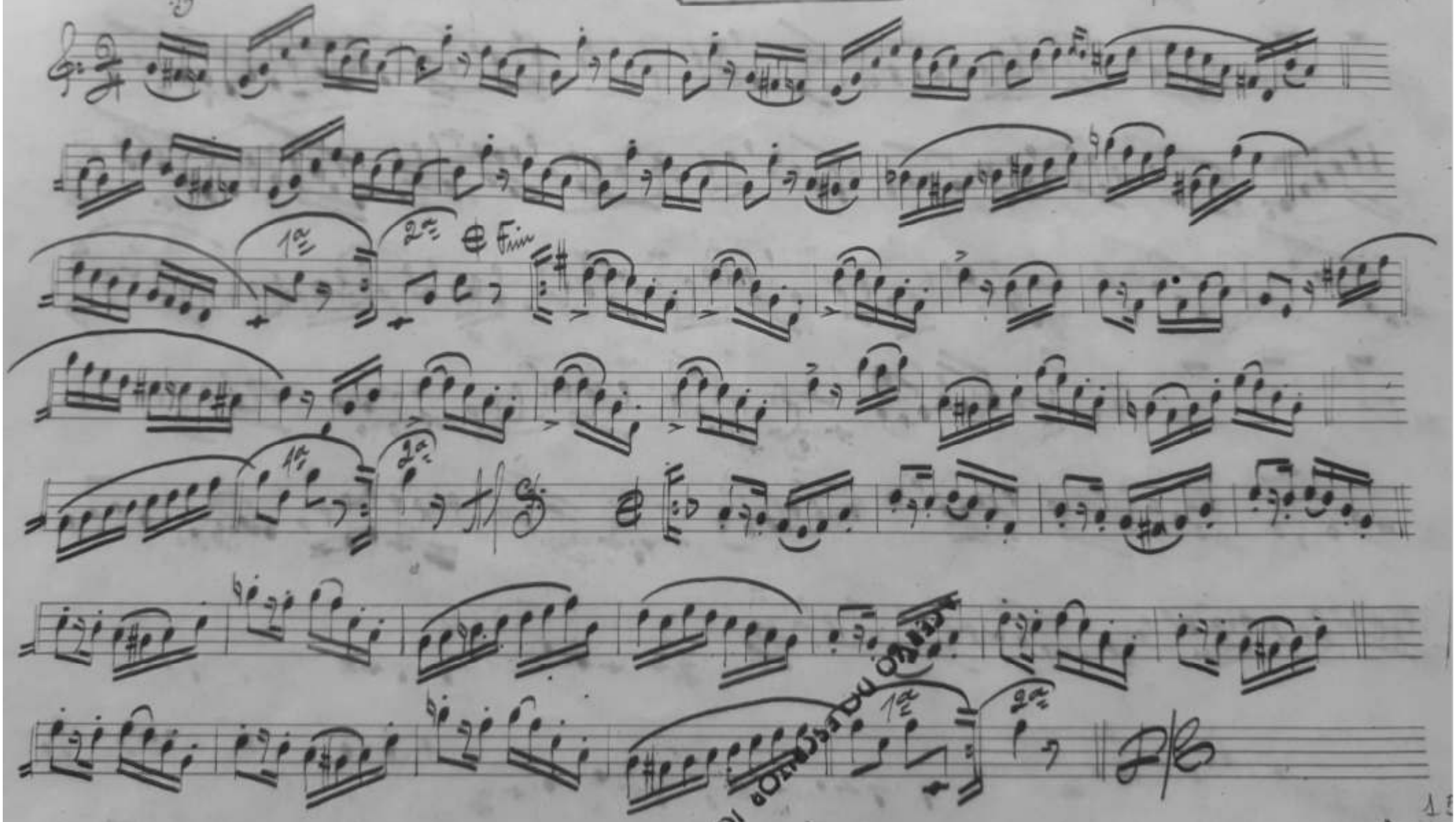


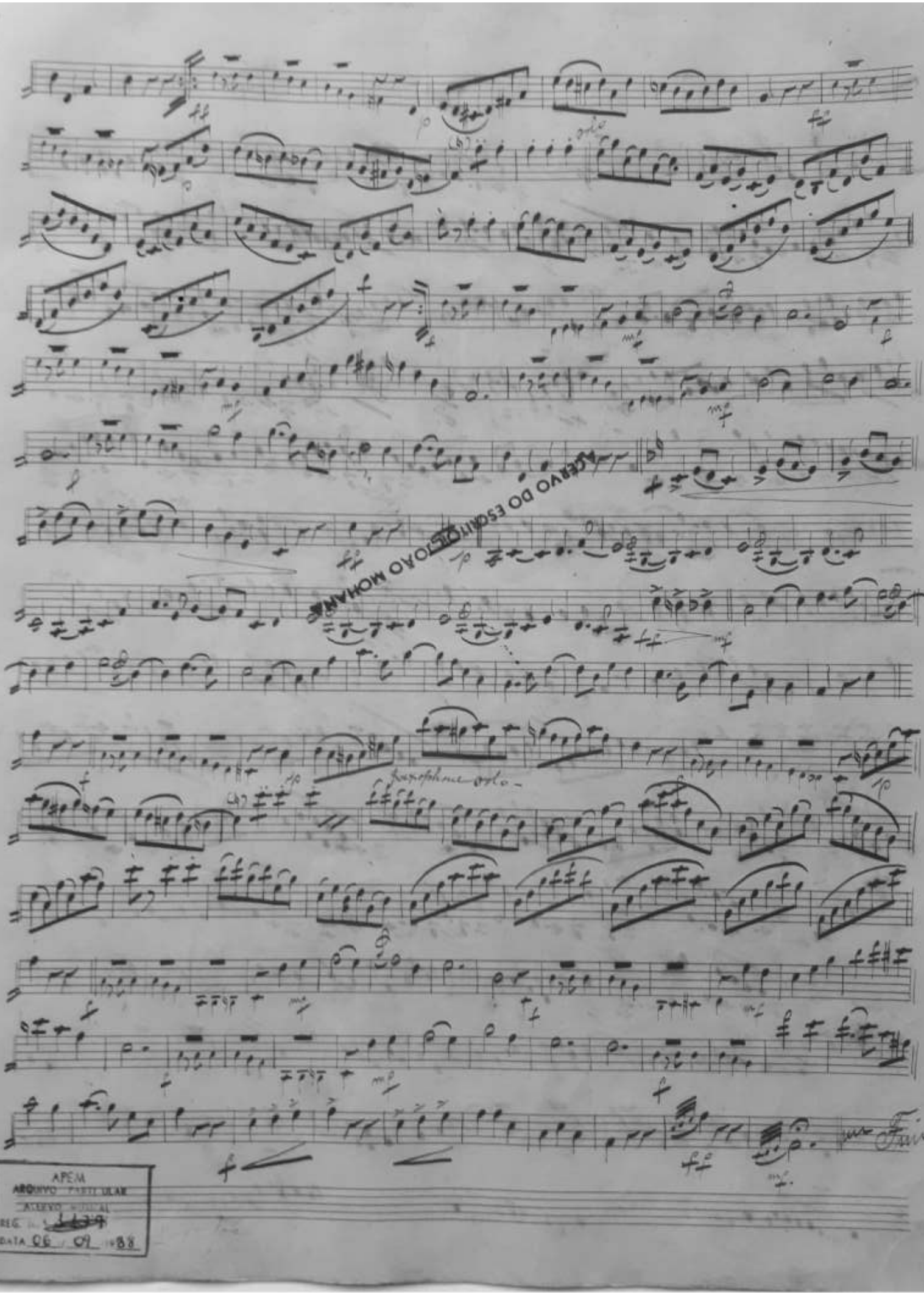
1534/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº
DATA 06 / 04 / 1988

"Naildes."

Polka

Seb. am Pinto.




ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA
Fim
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG.
DATA 06 / 09 1988

42

1597/95

"Maria Jozé" Valsa Seb.ᵃⁿ Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N. [illegible]
DATA 06 / 04 / 1988

Introdução Andante

Andantino

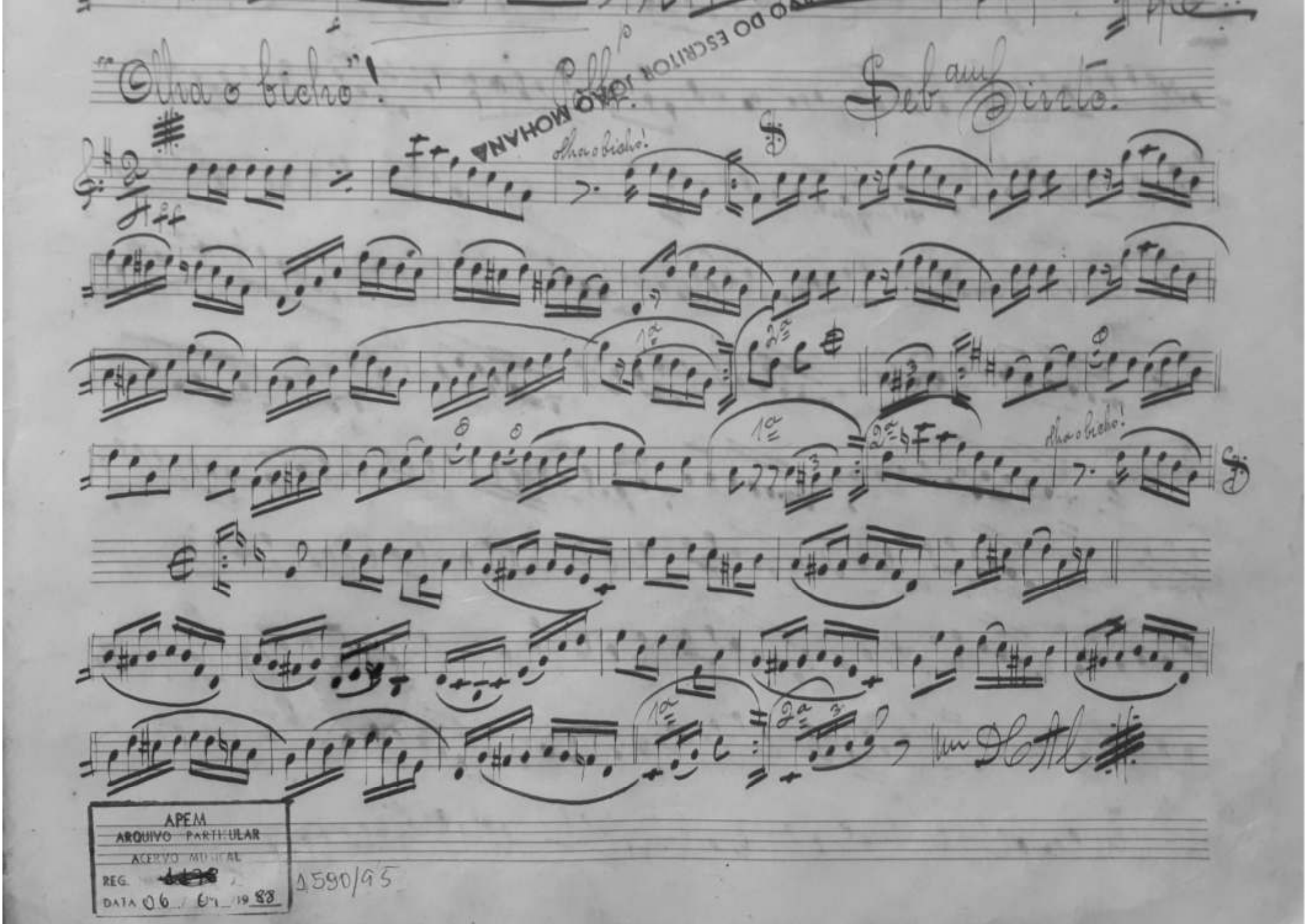
dim

rallentando

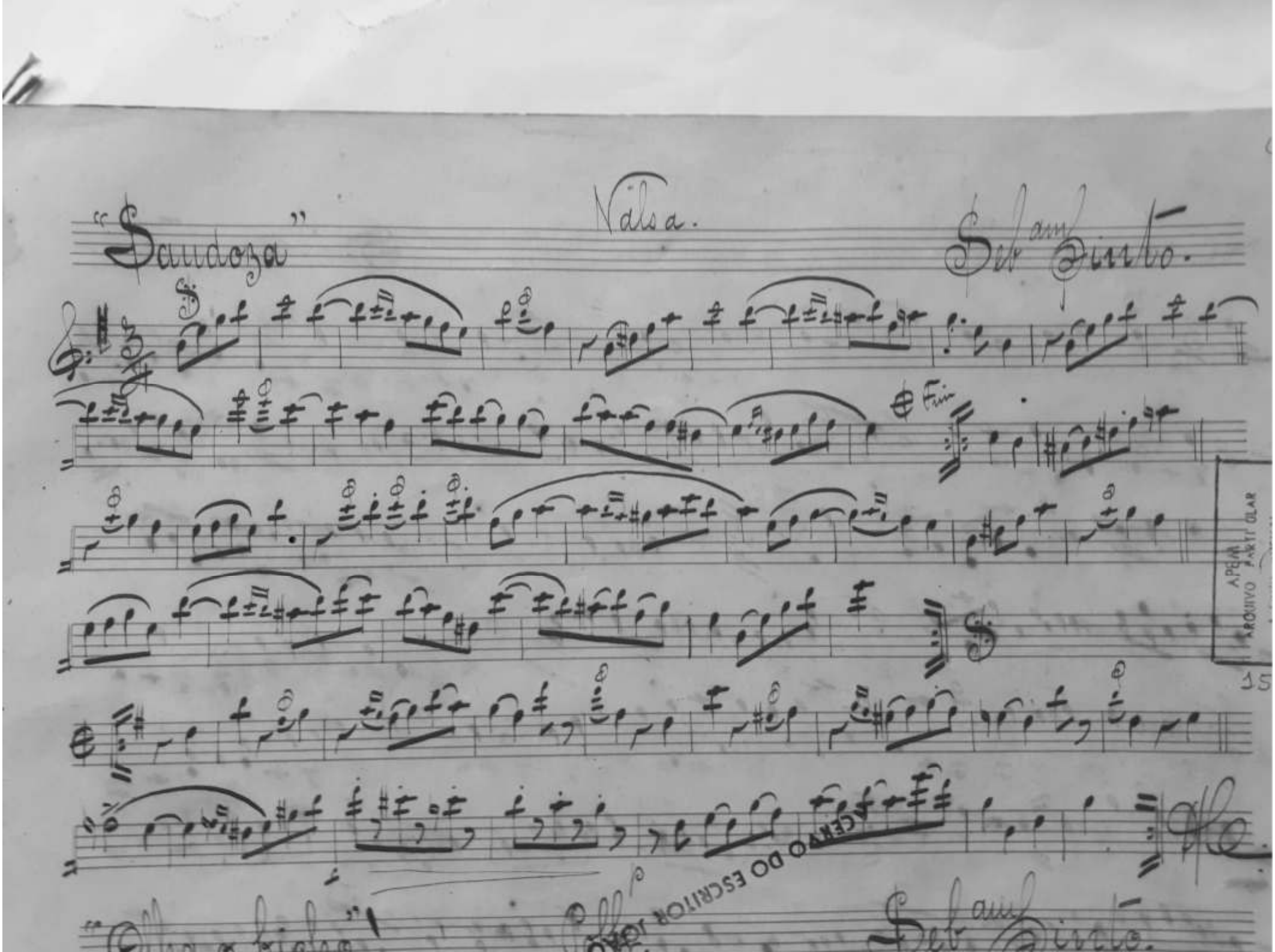
a tempo

Tempo de Valsa

ACERVO DO PESQUISA TOAD LUCHA



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. [redacted]
DATA 06 / 07 / 1988
1590/95



"Saudoza"

Valsa.

Seb.am Pinto.

Fim

APEM
ARQUIVO PARTICULAR

15

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO

"Olha o bicho"!

Seb.am Pinto.

"Saudoza" Valsa. Seb.am Pinto.

"Olha o bicho"! Polka. Seb.am Pinto.

Olha o bicho!

Olha o bicho!

D.C. Al

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG.
DATA 06 04 83

1590/45

1546

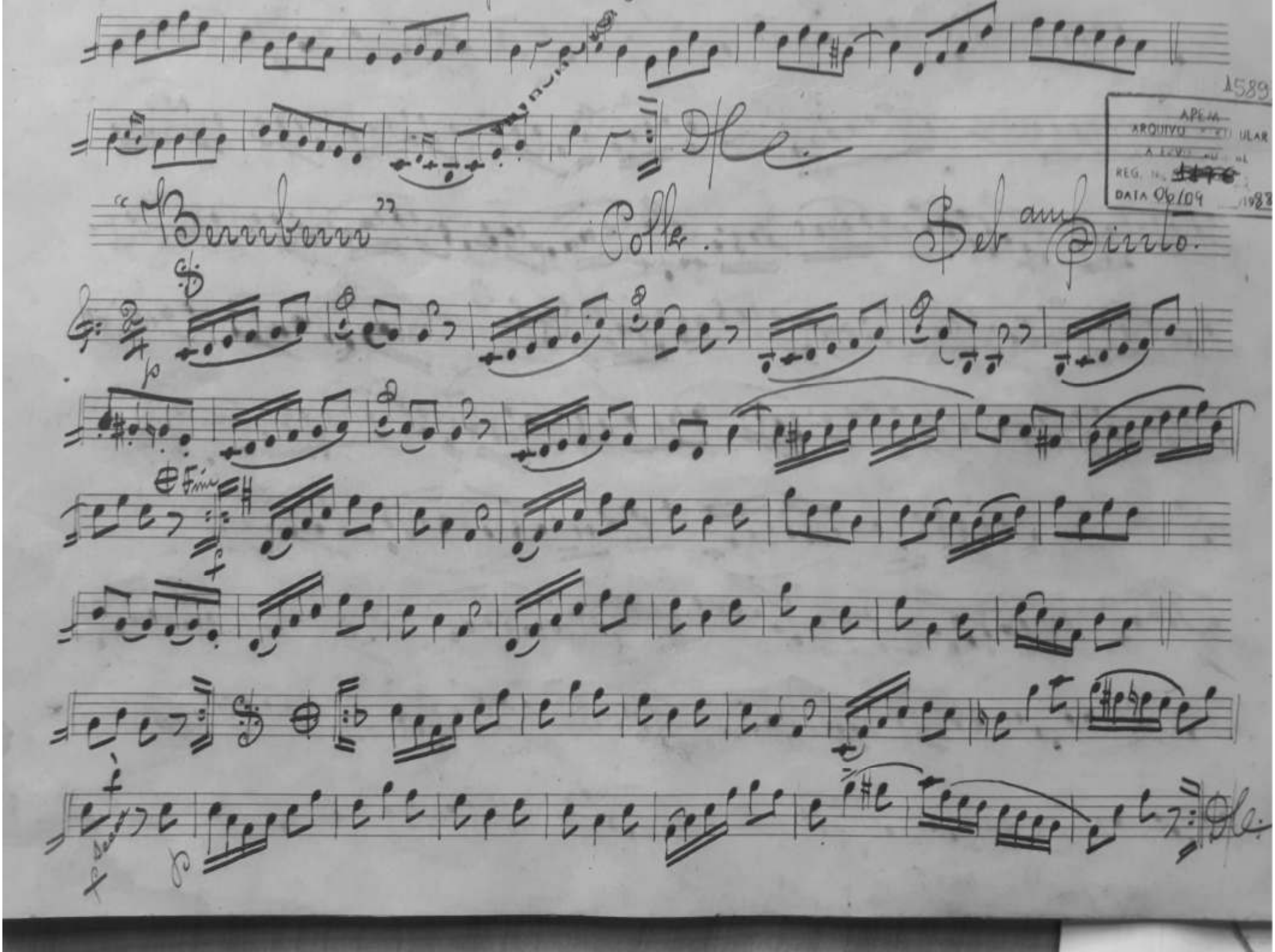
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº [illegible]
DATA 06 / 01 / 1988

Esperança

Valsa.

Sit. Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº [illegible]
DATA 06/09


1589
APEM
ARQUIVO
REG. N.
DATA 06/09 1988
"Bernberm"
Polka.
Seb am Sinto.
p
Fine
f
p

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO NOCTURNO
REG. Nº
DATA 06 / 01 / 88

"Esperança" Valsa. Seb.am Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO NOCTURNO
REG. Nº
DATA 06/04 / 87

"Bimbem" Polka. Seb.am Pinto.

15/03/95

"Um sorriso!"

Valsa

Seb. Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº
DATA 06/09/1988

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

Polka

Seb. Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
DATA 06/09/1988

"Um sorriso!"

Valsa

Sib. amf. Pinto.

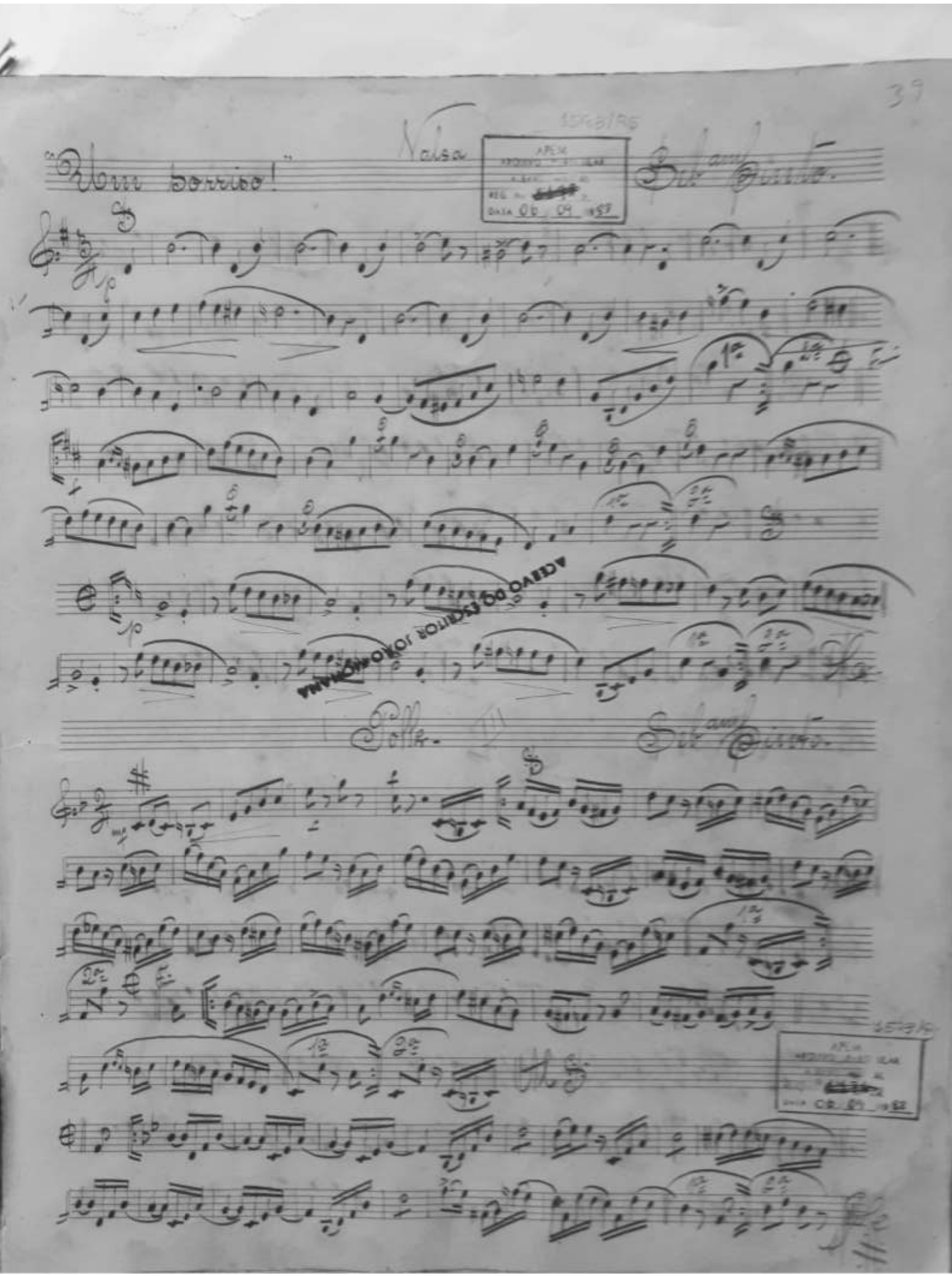
APEM
DATA 06 09 1957

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

Polka.

Sib. amf. Pinto.

APEM
DATA 06 09 1957

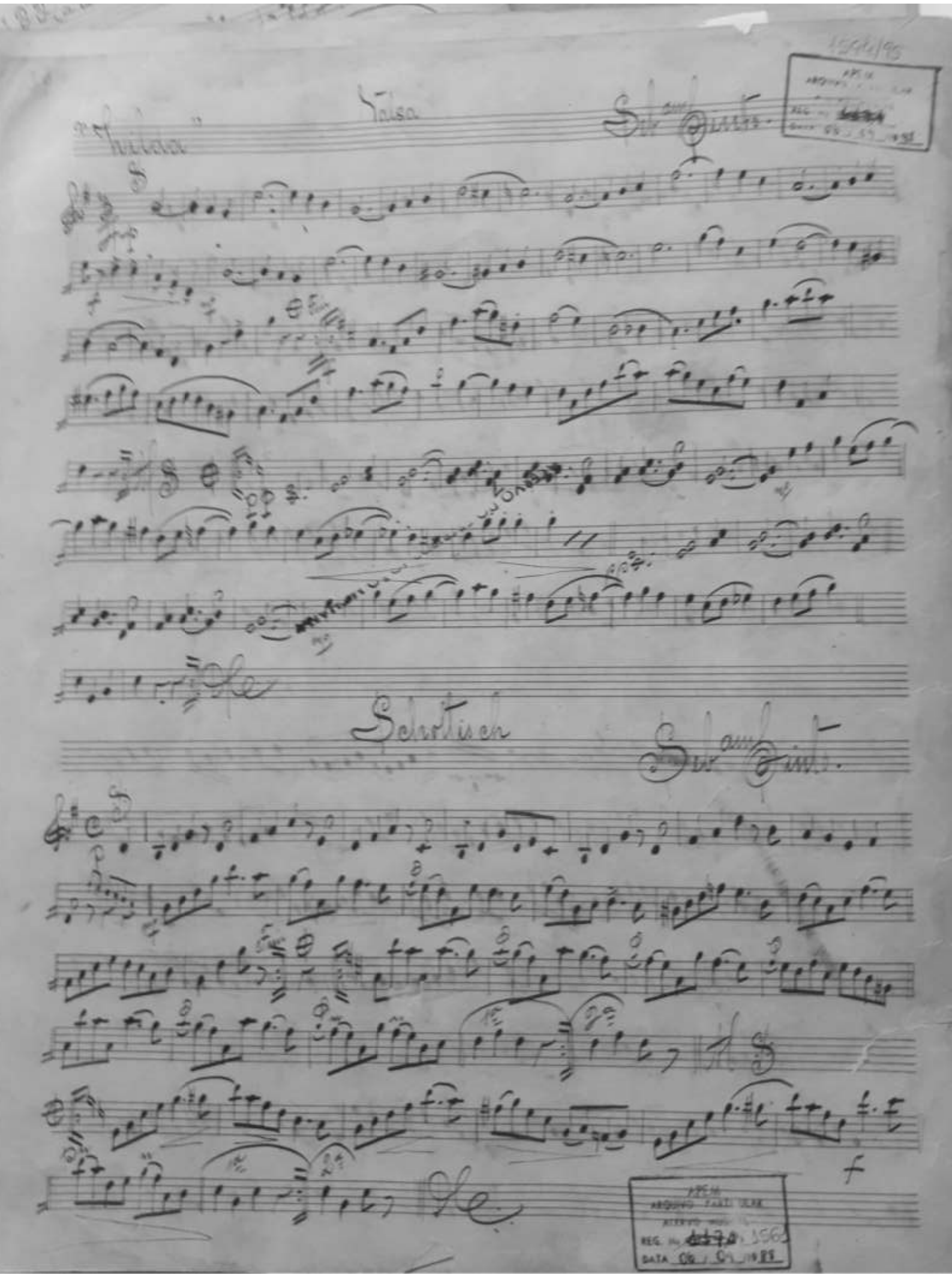


1544/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
REG. Nº
DATA 06 / 09 / 1988

"Hilda" Valsa Seb. am Pinto.

Schottisch Seb. am Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO
REG. Nº 1563
DATA 06 / 09 / 1988


Valsa
Schottisch

37

"Un reve fleuri". Schottisch. Seb. Pinto.

ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº
DATA 06 04 1988

3560/95

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

"Jandira" Valsa. Seb. Pinto.

ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº
DATA 06 04 1988

5402/88

cresc

Animato

"Machuca Juca". Tango. Sebastiano Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1107
DATA 04/09/1988

ACERVO DO ESCRITÓRIO DO MOHAMA

"Lugar de Agosto". Valsa. Sebastiano Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1541
DATA 06/01/1988

Ao amigo Americo Nascimento.

"Noemia". Valsa. Deb.am Pinto.

Introdução Andante

Tempo de Valsa

rall

Fim

Dlettl

ARQUIVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N. 1540/95
DATA 04 / 04 / 1999

Ao amigo Americo Nascimento.

"Noemia". Valsa. Deb.mo Pinto.

Introdução Andante

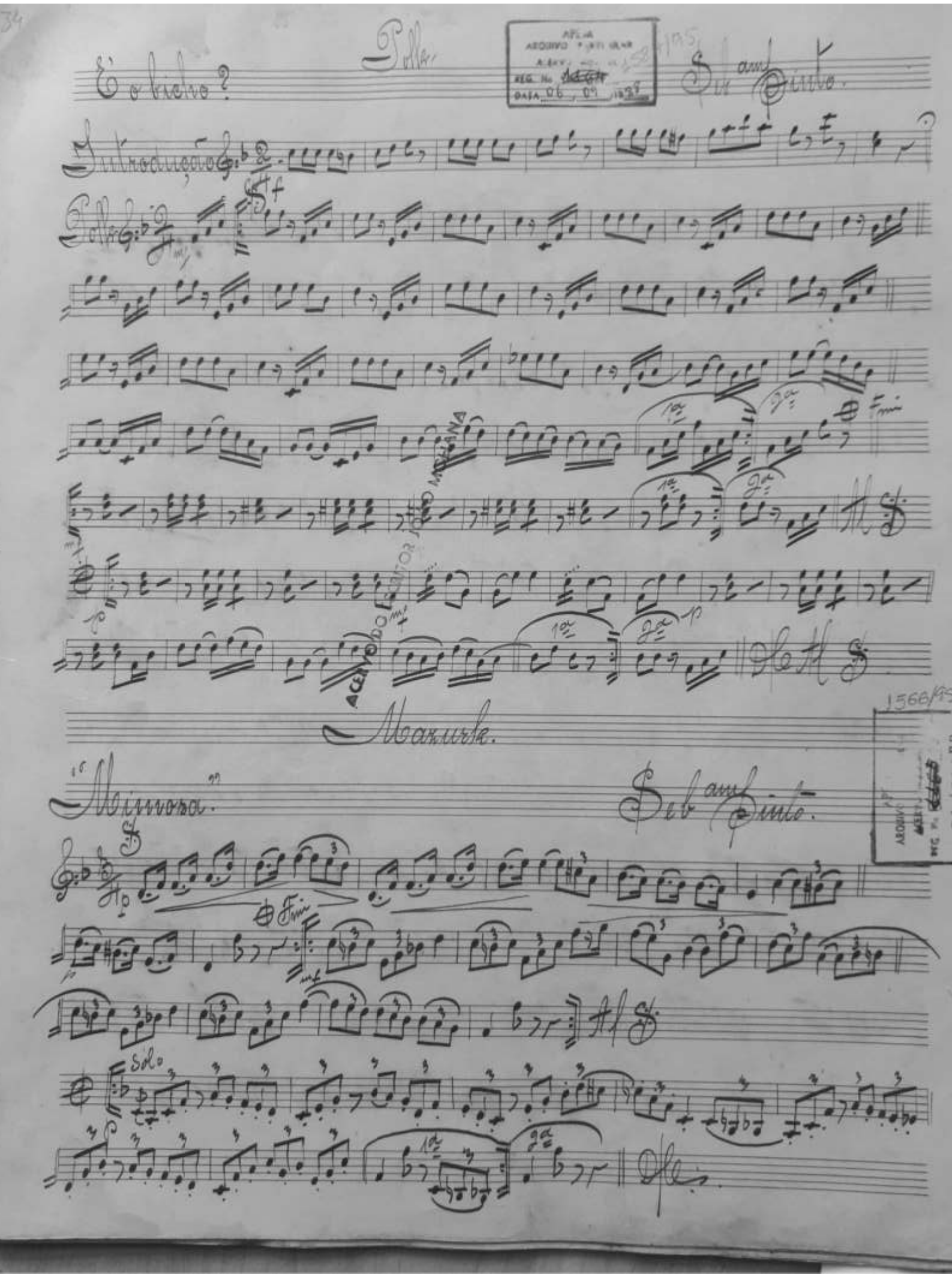
Tempo de Valsa

rall.

Fim

ARQUIVO DO ESCRITOR JOÃO MORANA

ARQUIVO PARTICULAR
A ESVO MUSICAL
REG. N. [redacted] 5540/75
DATA 06 . 04 . 19[redacted]



APESA
ARQUIVO PARTICULAR
REG. No
DATA 06 / 09 1938

Polka

É o bicho?

Seb.am Pinto.

Introdução

Polka

Fmi

Al S

Dc Al S

ACERVO DO CONTOR JOÃO MOHANA

Mazurka.

"Mimosa"

Seb.am Pinto.

1566/95
ARQUIVO

Fmi

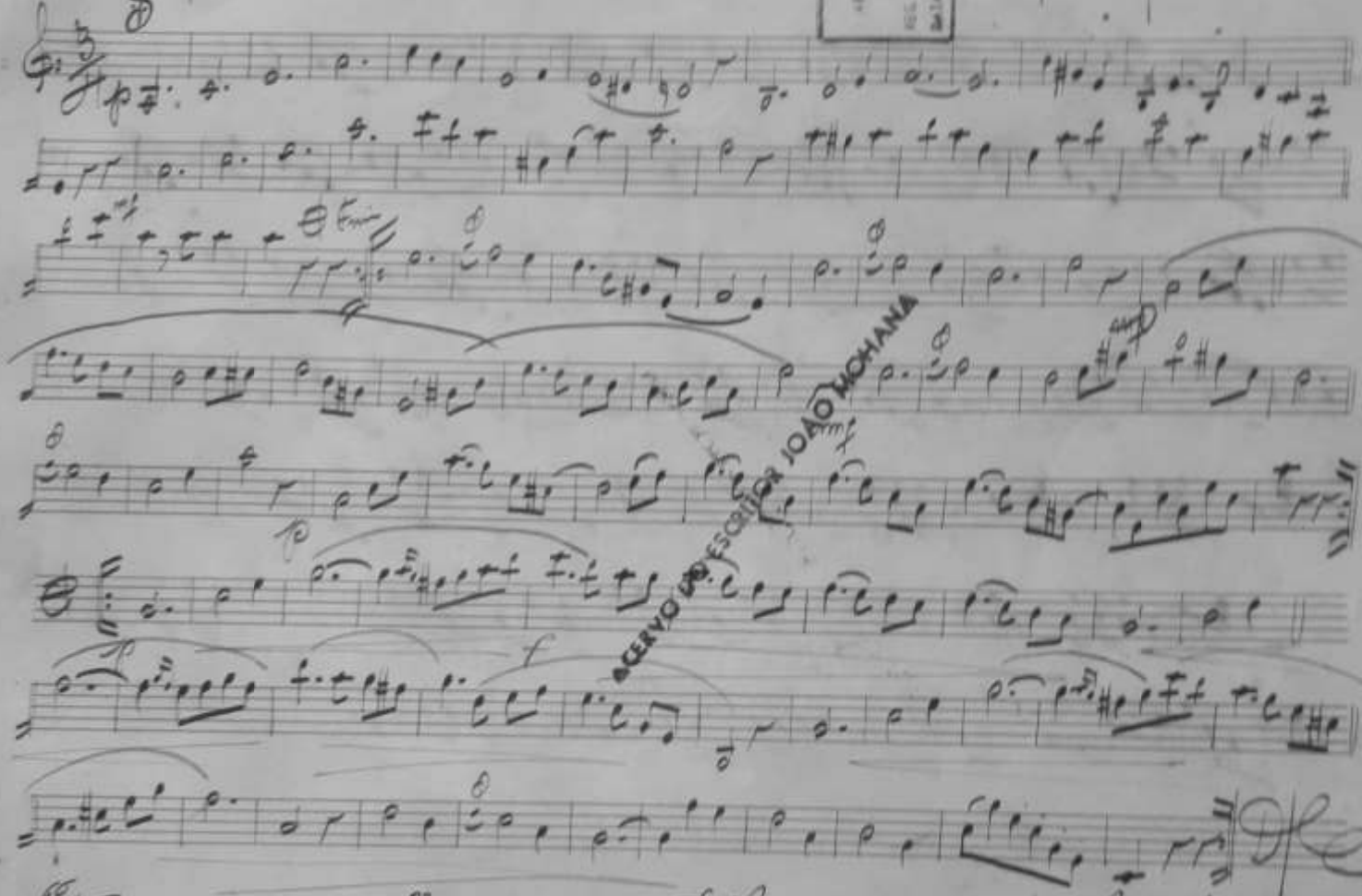
Al S

Solo

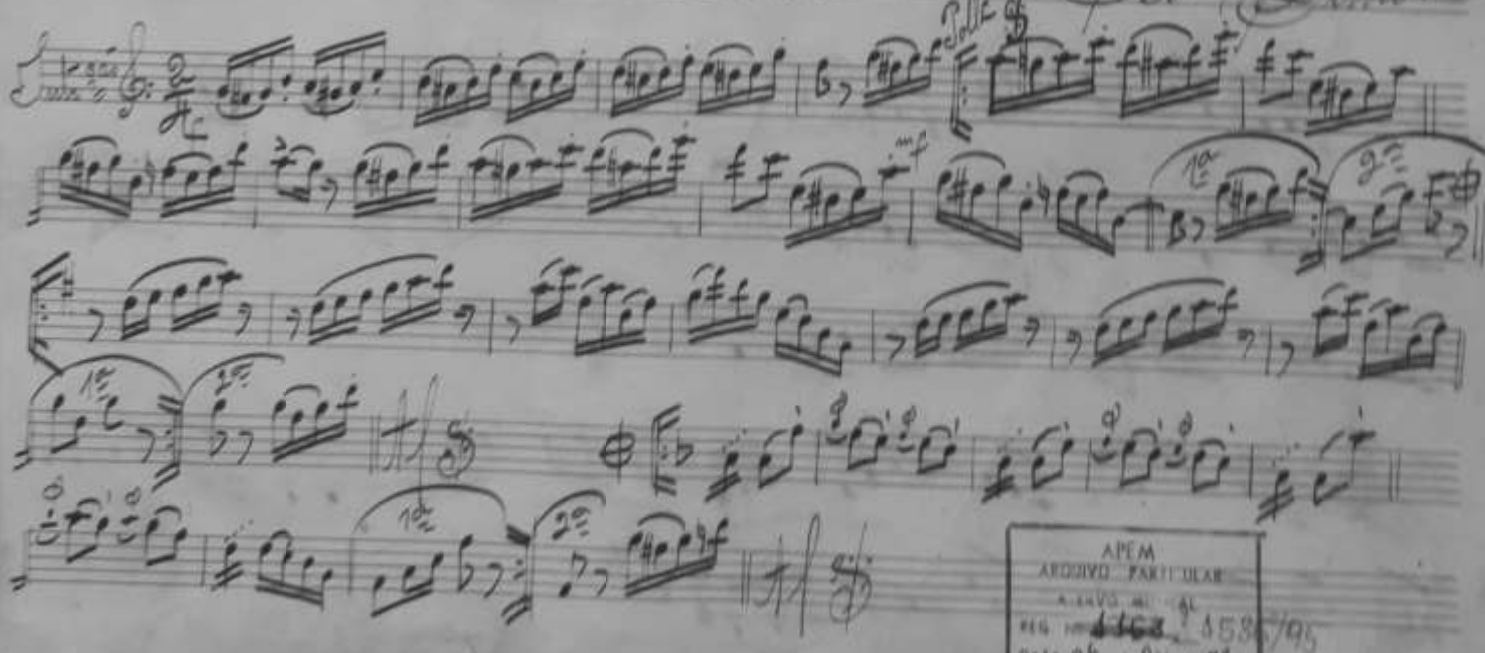
Dc

Ao Revdmo Senr Conigo J. H. R. Britto. (1903)

"Despedida de Monção." Valsa. Sebam Pinto.



"Vae ou não vae?" Polk. Sebam Pinto.



ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1163 1536/95
DATA 06 / 0 / 1988

Ao Revdmo Senr Conego J. H. R. Britto. 1908

"Despedida de Conção." Valsa. Sebm Pinto.

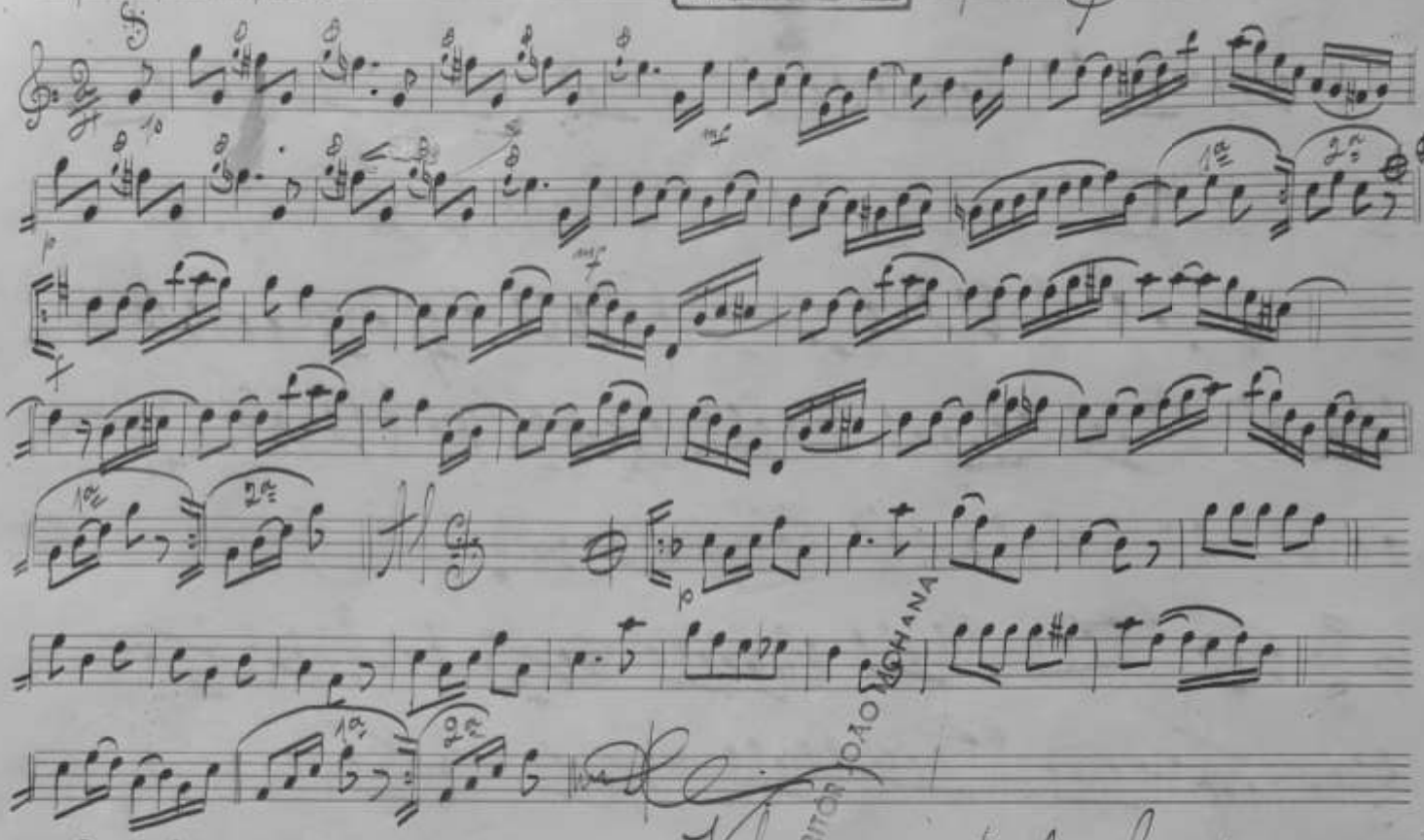
"Vae ou não vae?" Polk. Sebam Pinto.

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ALVARO MARTINS
REG. 4526/95
DATA 06 6 1911

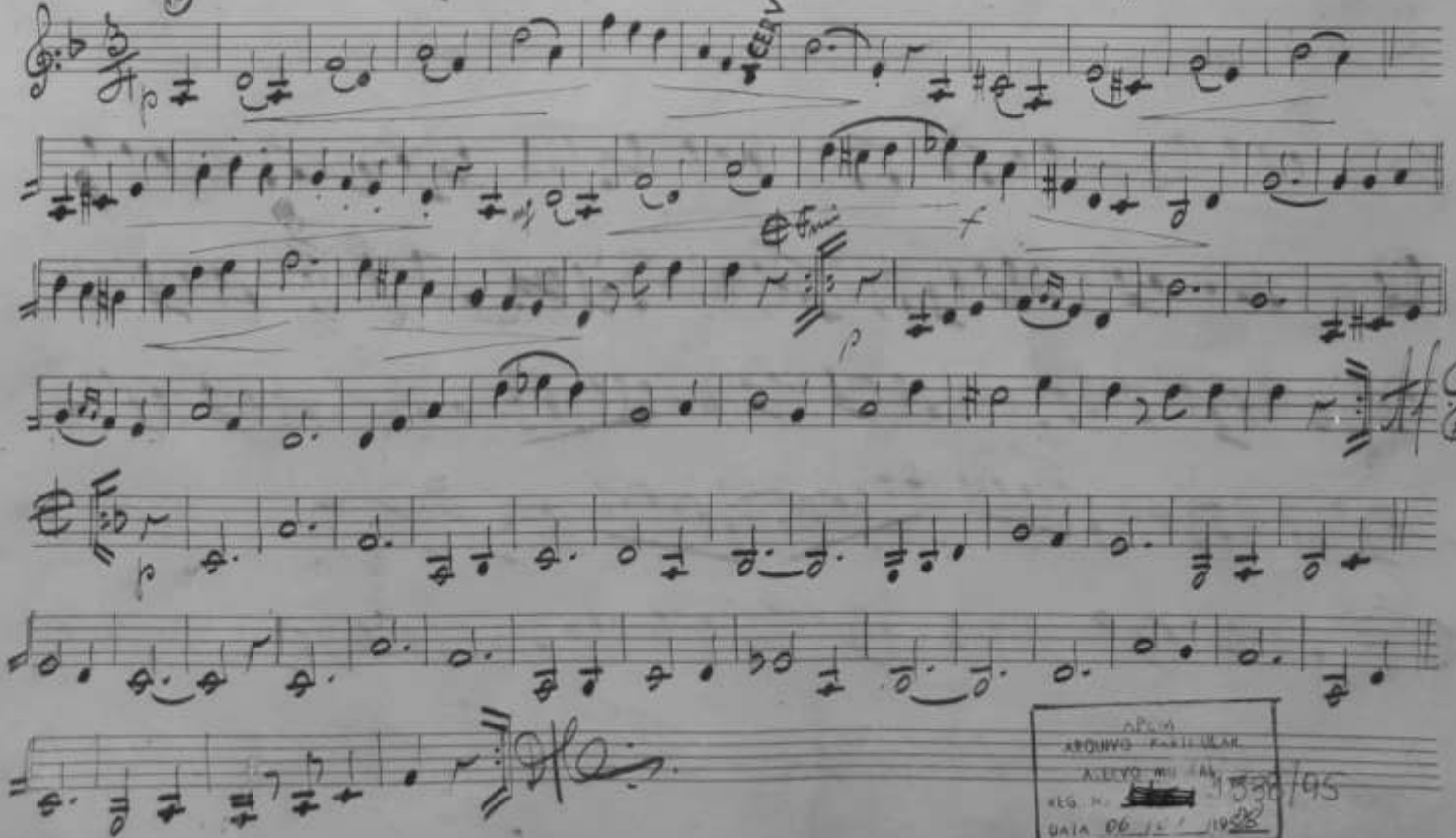
"Sarabatana". Polka. São Paulo.

ARQUIVO
REG. Nº
DATA



"Lembrança do passado". Valsa. São Paulo.

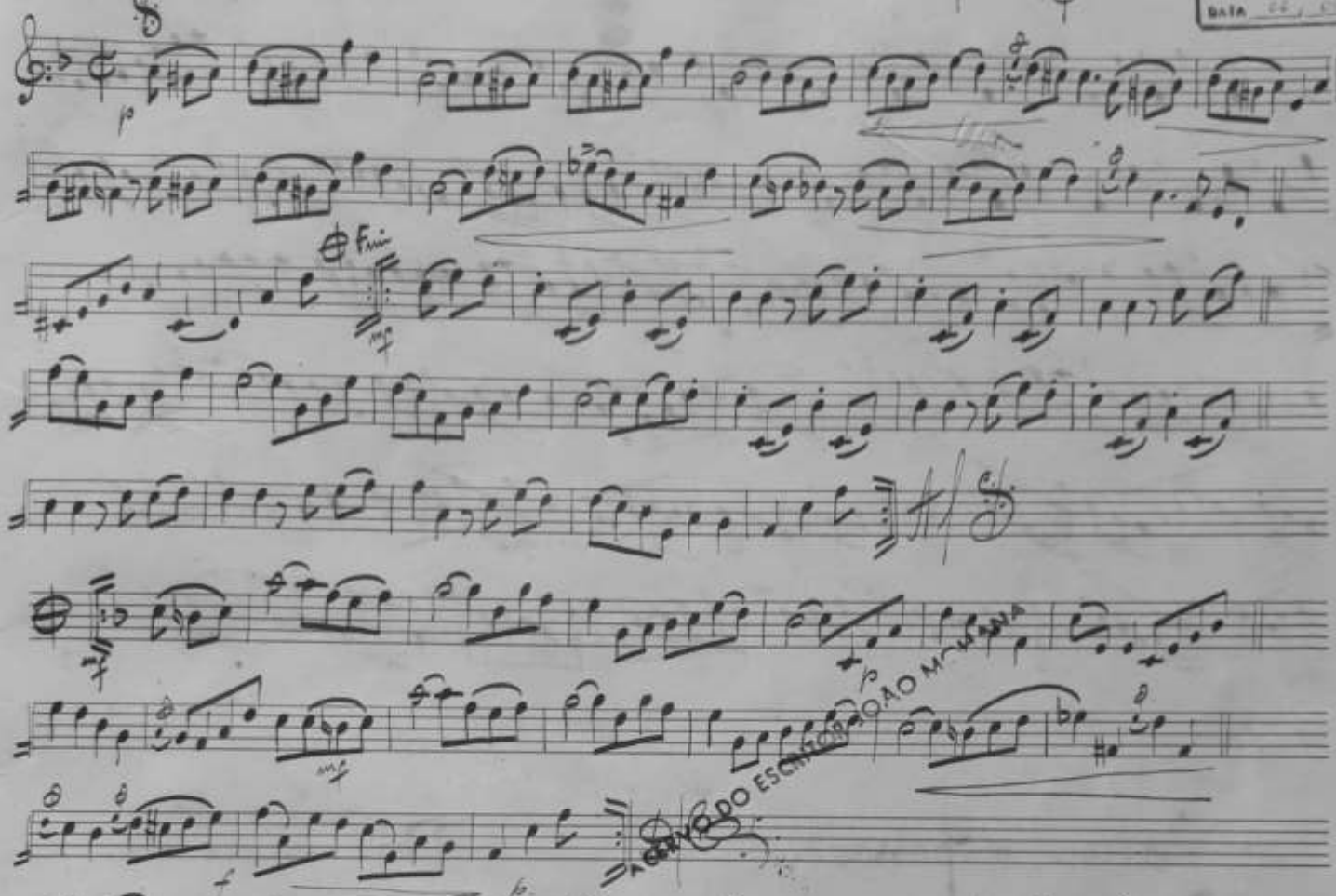
ACERVO DO ESCRITOR JOÃO ROMANA



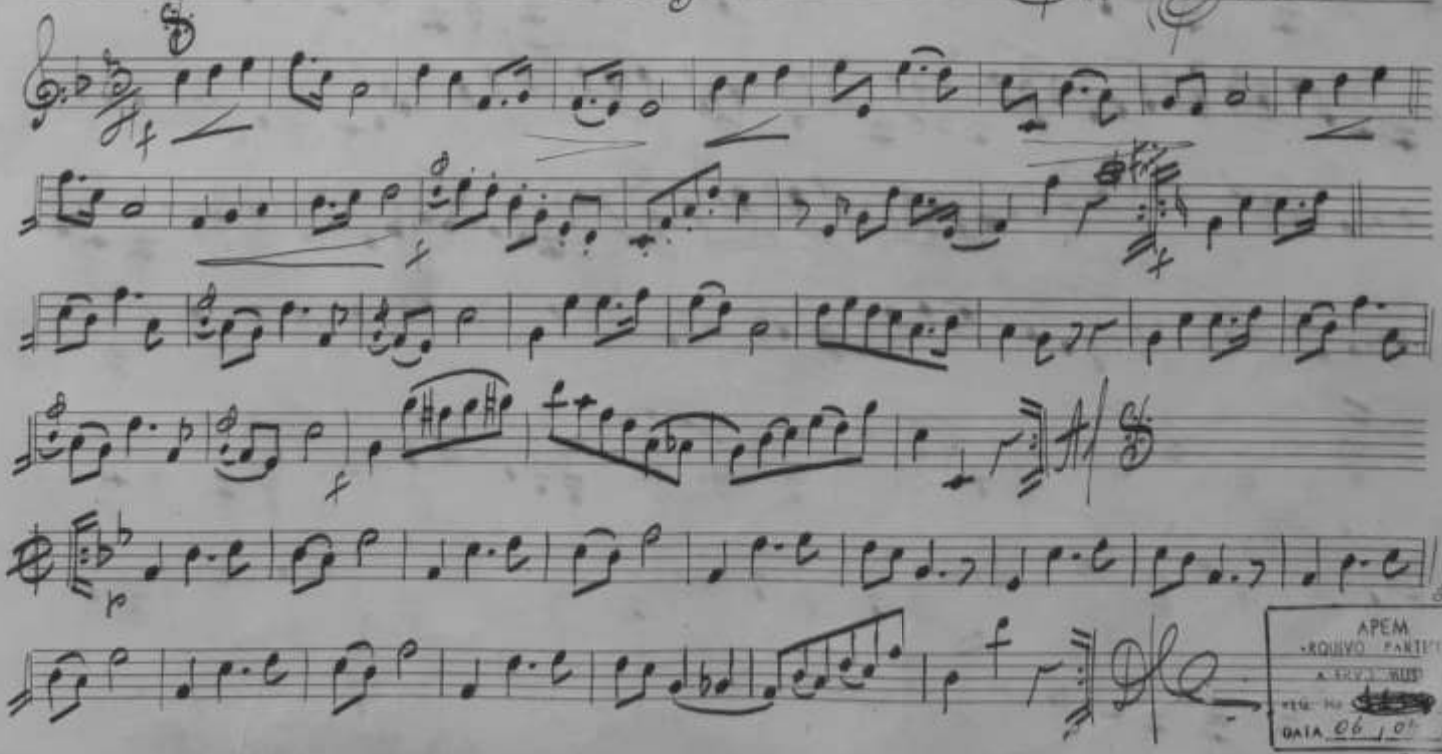
APERJ
ARQUIVO PÚBLICO
REG. Nº 1530/95
DATA 06/12/1995

1559/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº [redacted]
DATA 06/07/1988

"Un amour." Schottisch. Seb.am Pinto.



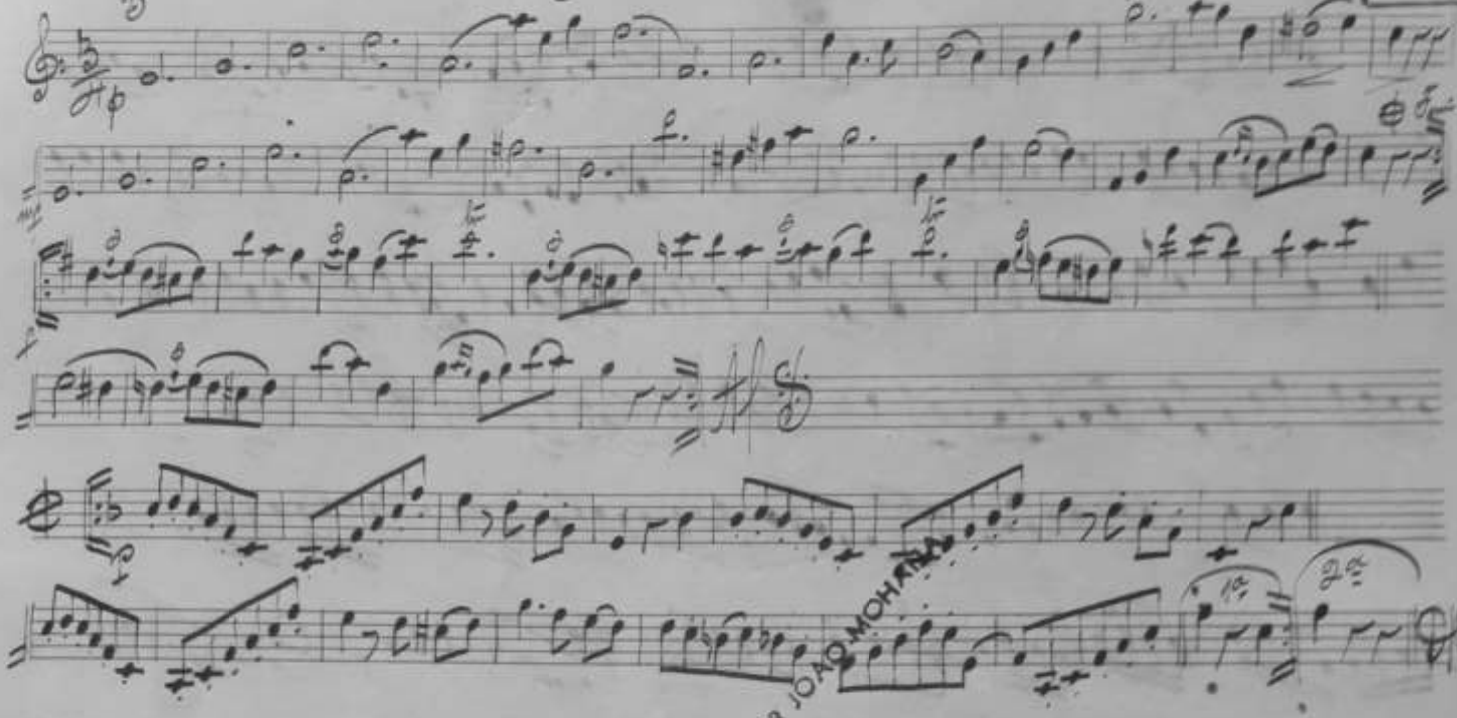
"Peruca." Mazurk. Seb.am Pinto.



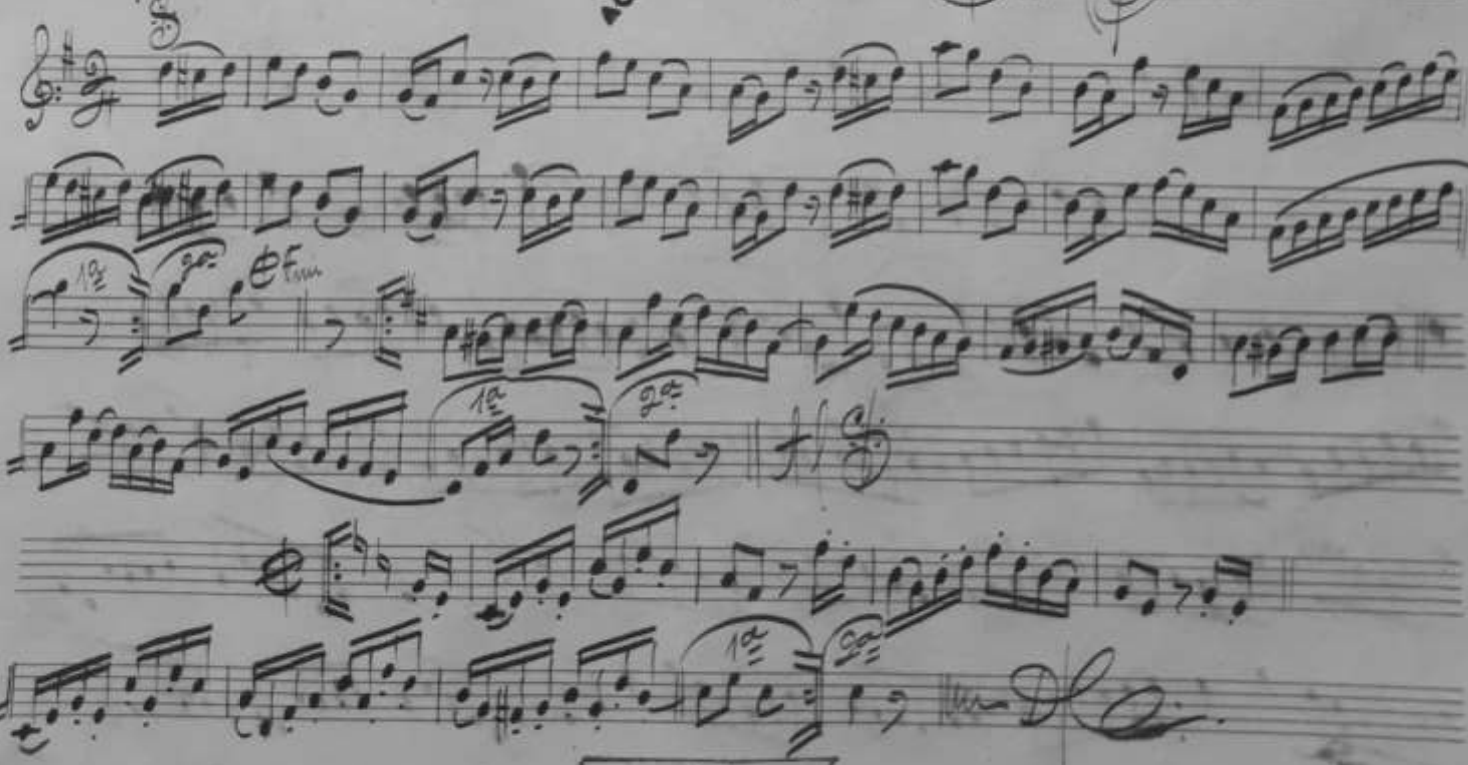
1565/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº [redacted]
DATA 06/07/1988

30

"Lembrança de um amigo." Valsa. Seb.am Pinto.



"Sinhá." Polka. Seb.am Pinto

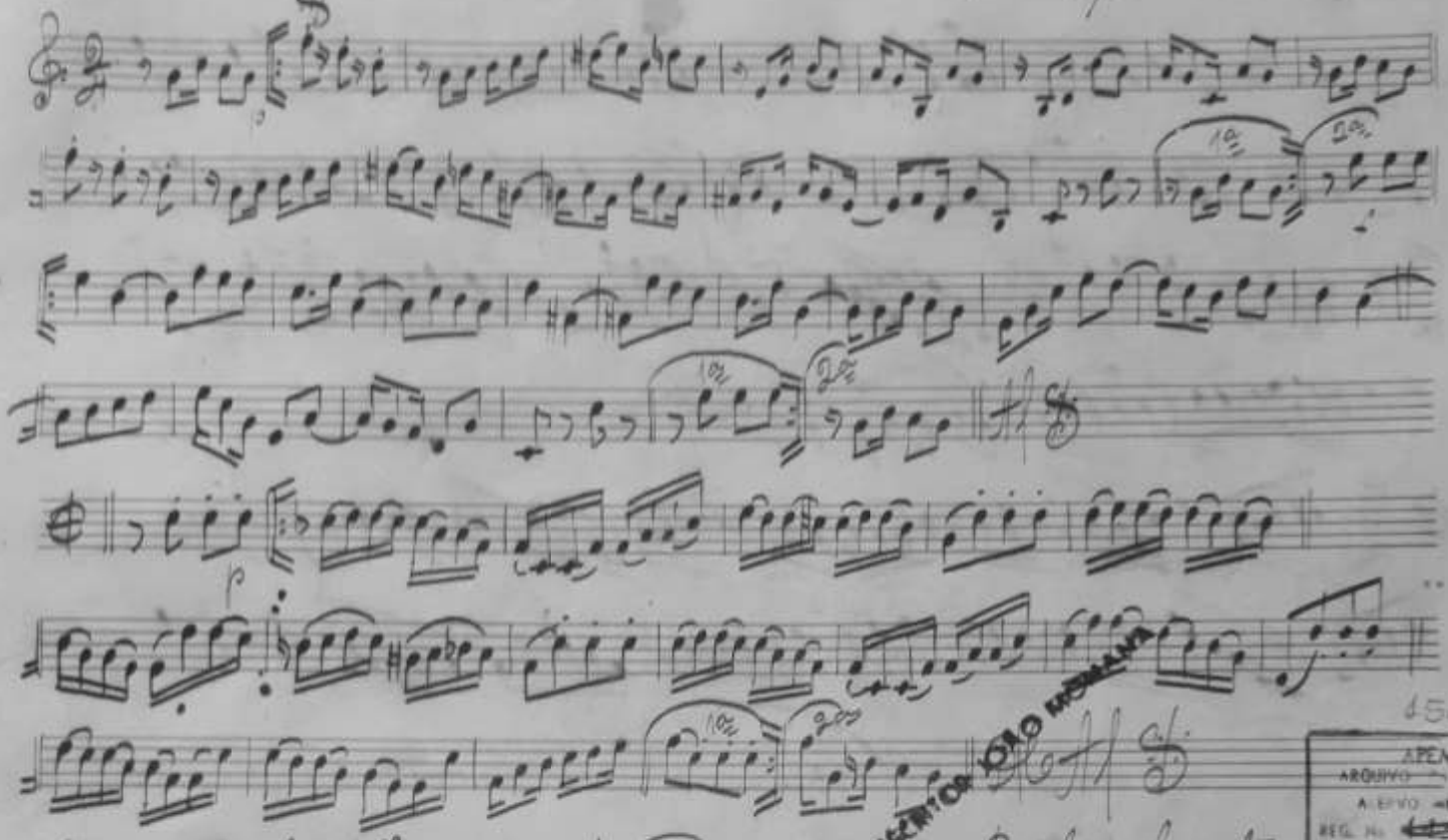


ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

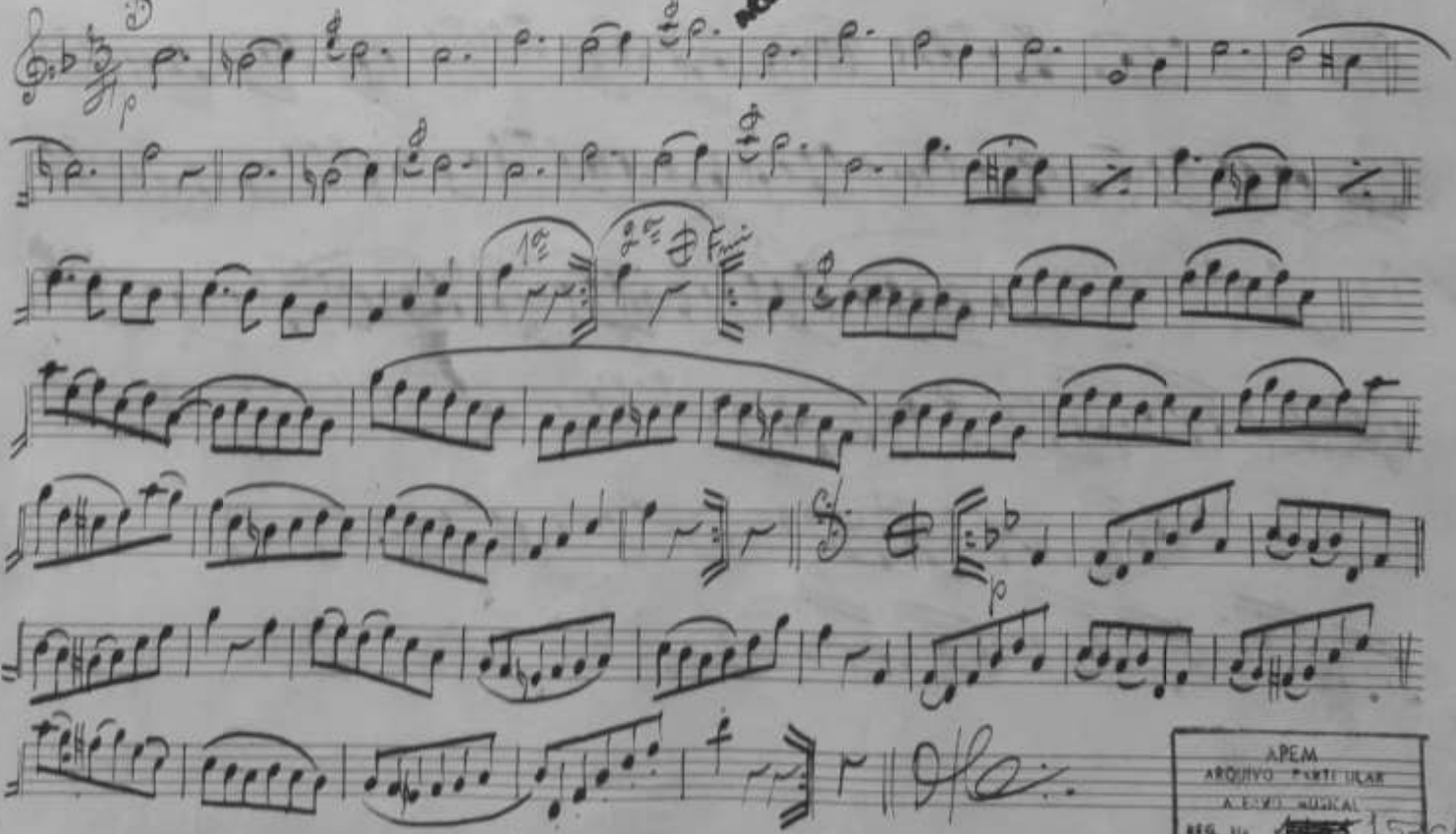
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº
DATA 06 / 04 / 1988

1589/95

"Faceira" Habanera. Seb.am Pinto.



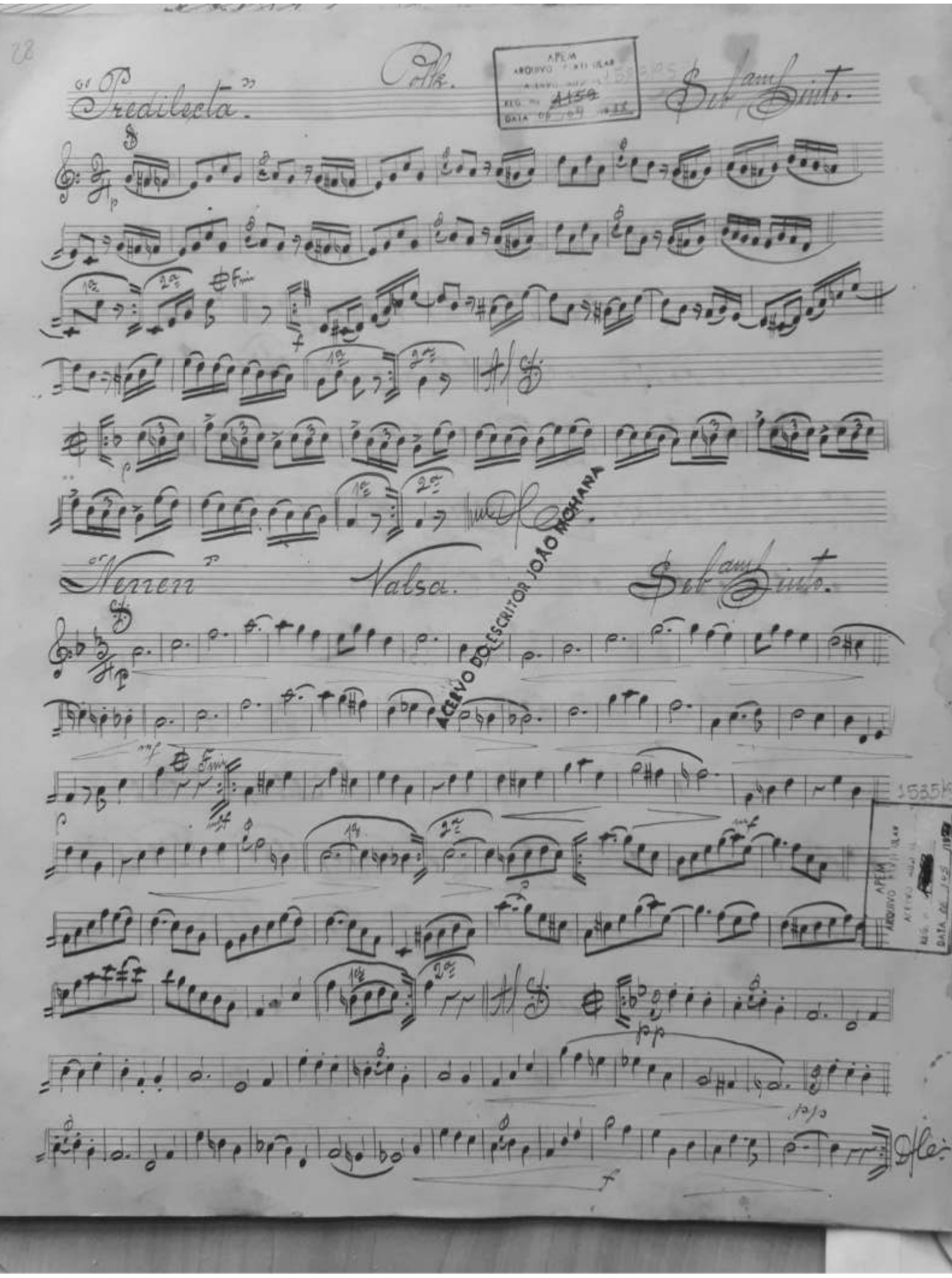
"Em um baile." Valsa. Seb.am Pinto.



ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MORANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº
DATA 06

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 3536/6
DATA 06/04/19



28

"Predilecta" Polka. Seb.am Pinto.

APEM ARQUIVO PARTICULAR ACERVO ... REG. Nº A159 DATA ...

"Nenen" Valsa. Seb.am Pinto.

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

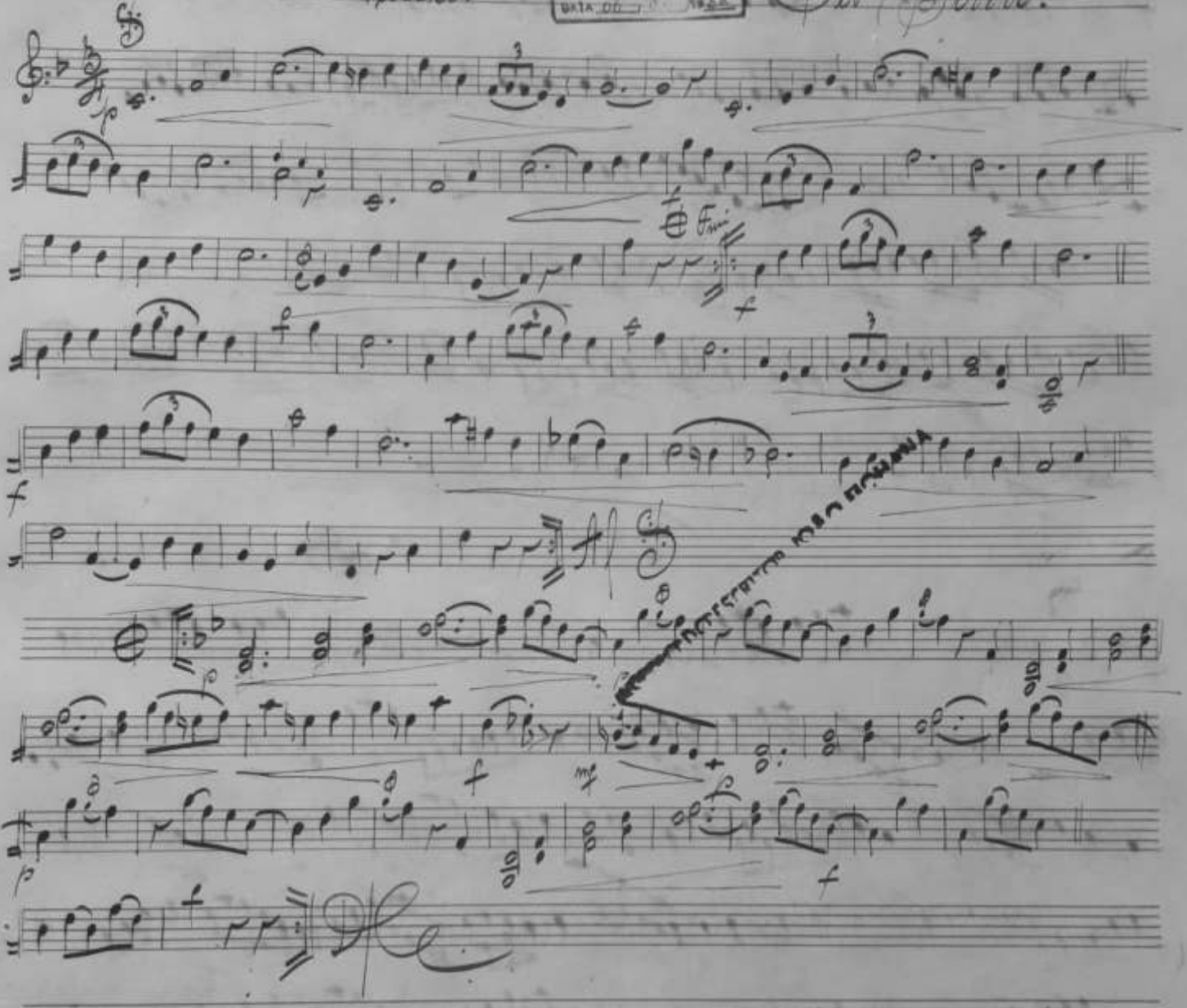
1535K APEM ARQUIVO PARTICULAR ACERVO ... REG. ... DATA ...

"Lembrança do Maranhão"

Valsa.

Seb.am Pinto.

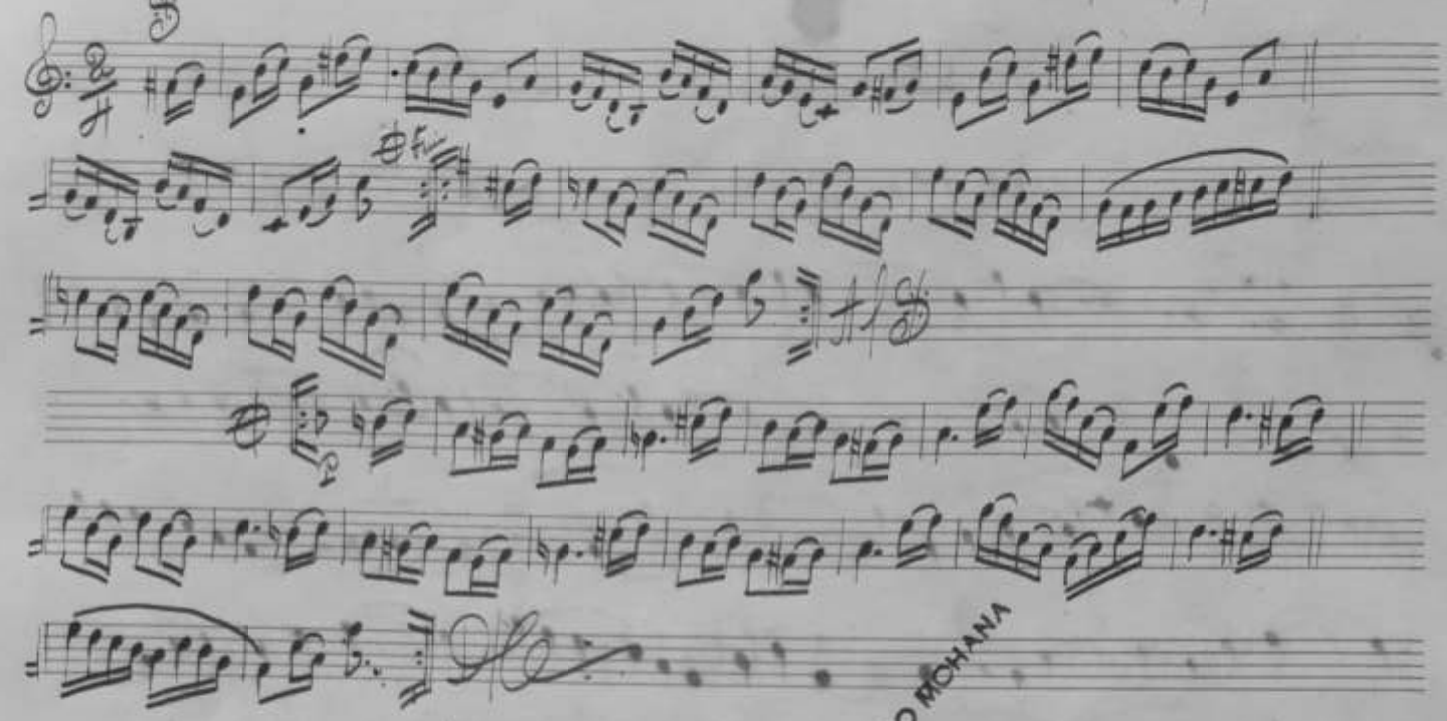
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1451
DATA 06 ... 88
1511/95



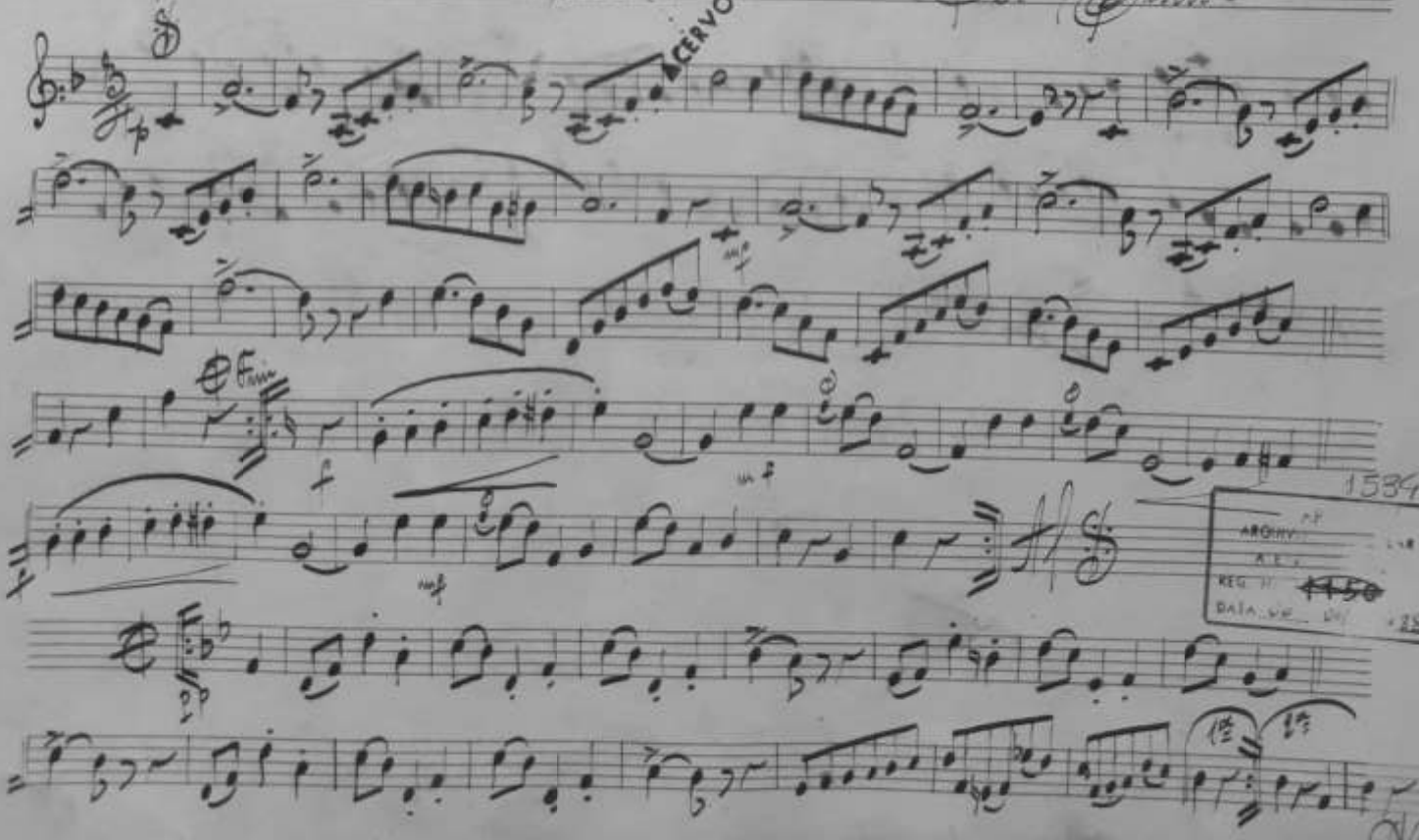
26

1533/95
AP
ARQUIVO ... ULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1140
DATA 26 07 19 88

"Eurrice" Polka. Sebam Pinto.



"Naildes" Valsa. Sebam Pinto.



ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

1534/95
AP
ARQUIVO ... ULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1150
DATA 26 07 19 88

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No [redacted]
DATA 02 / 04 / 1988

Ao Senr Dr Alvaro Cutrim

"Ordinha"

Valsa.

Sebam Sinto.

Lento.

p Sentimental — cresc —

f rit — p

pp

1a Fim 2a

Animado f

mf cantado —

f

mf

p

1a 2a

mf rit

Al S

p cantado —

f menos

f

Tempo

sf p

f

tempo.

poco menos

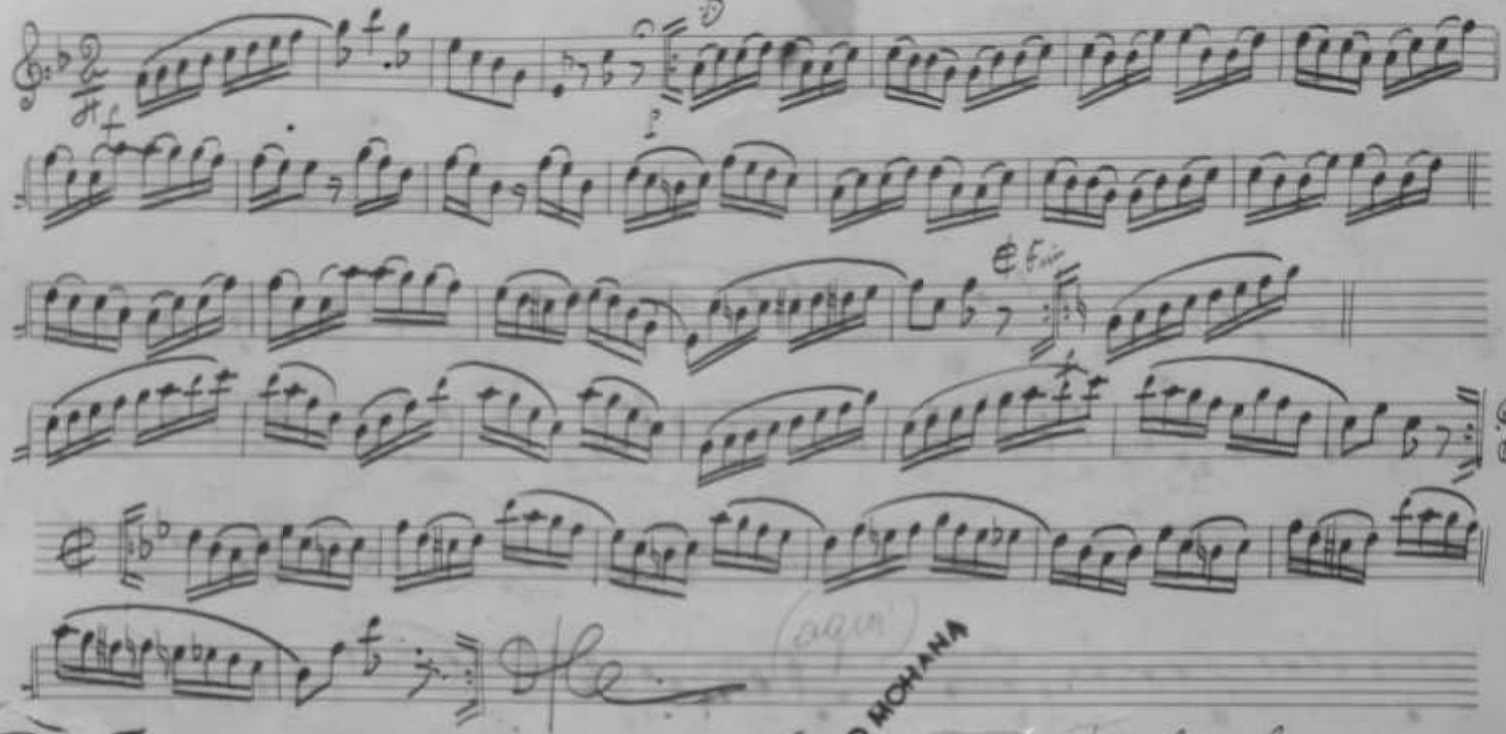
p

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No 1939
DATA 06 / 09 / 1988

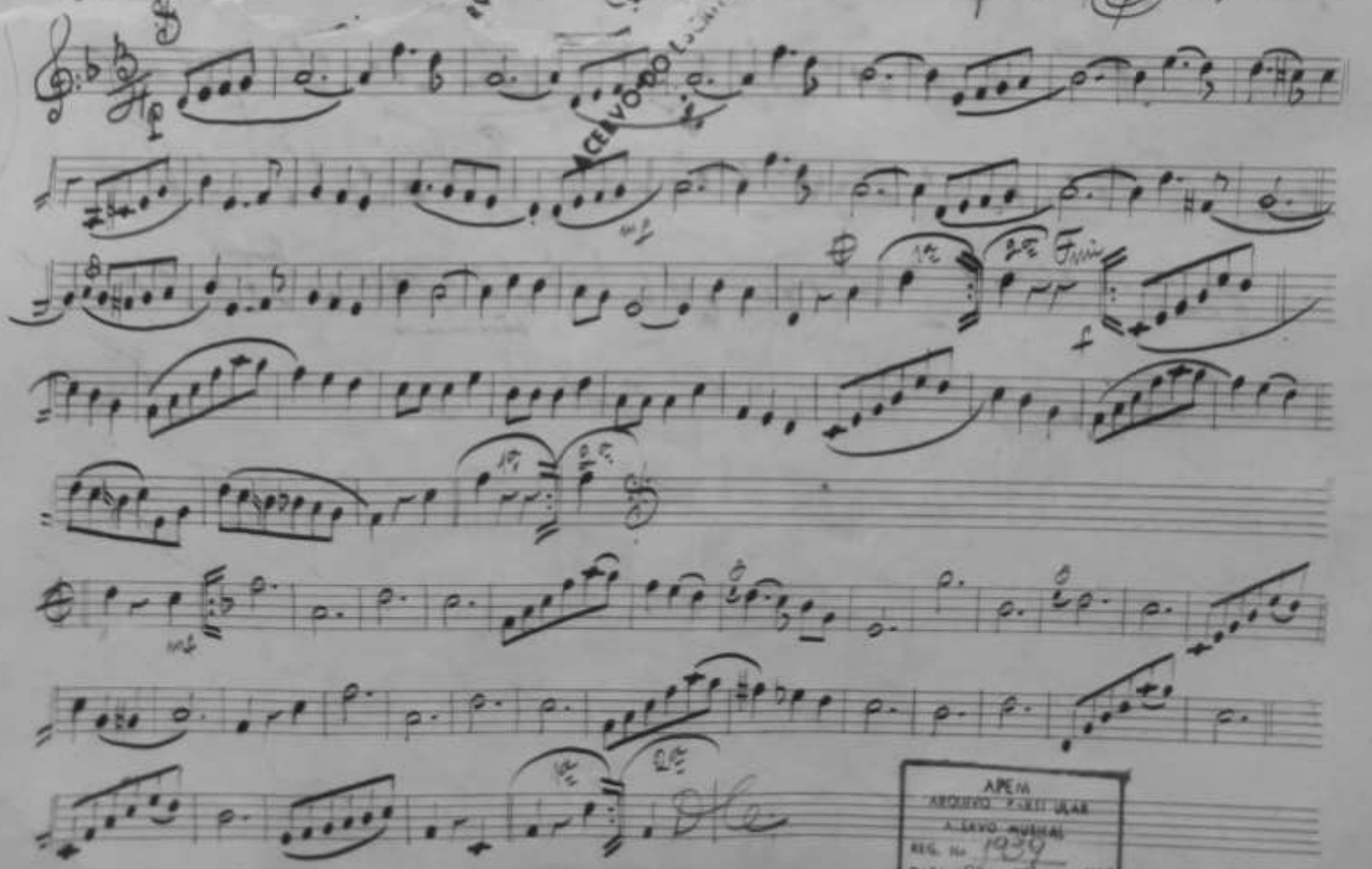
Polka. I

Seb.am Pinto.



(aqui)

Seb.am Pinto.



ACERVO DO ESCRITOR ... MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. No 1939
DATA 06 / 09 / 1988

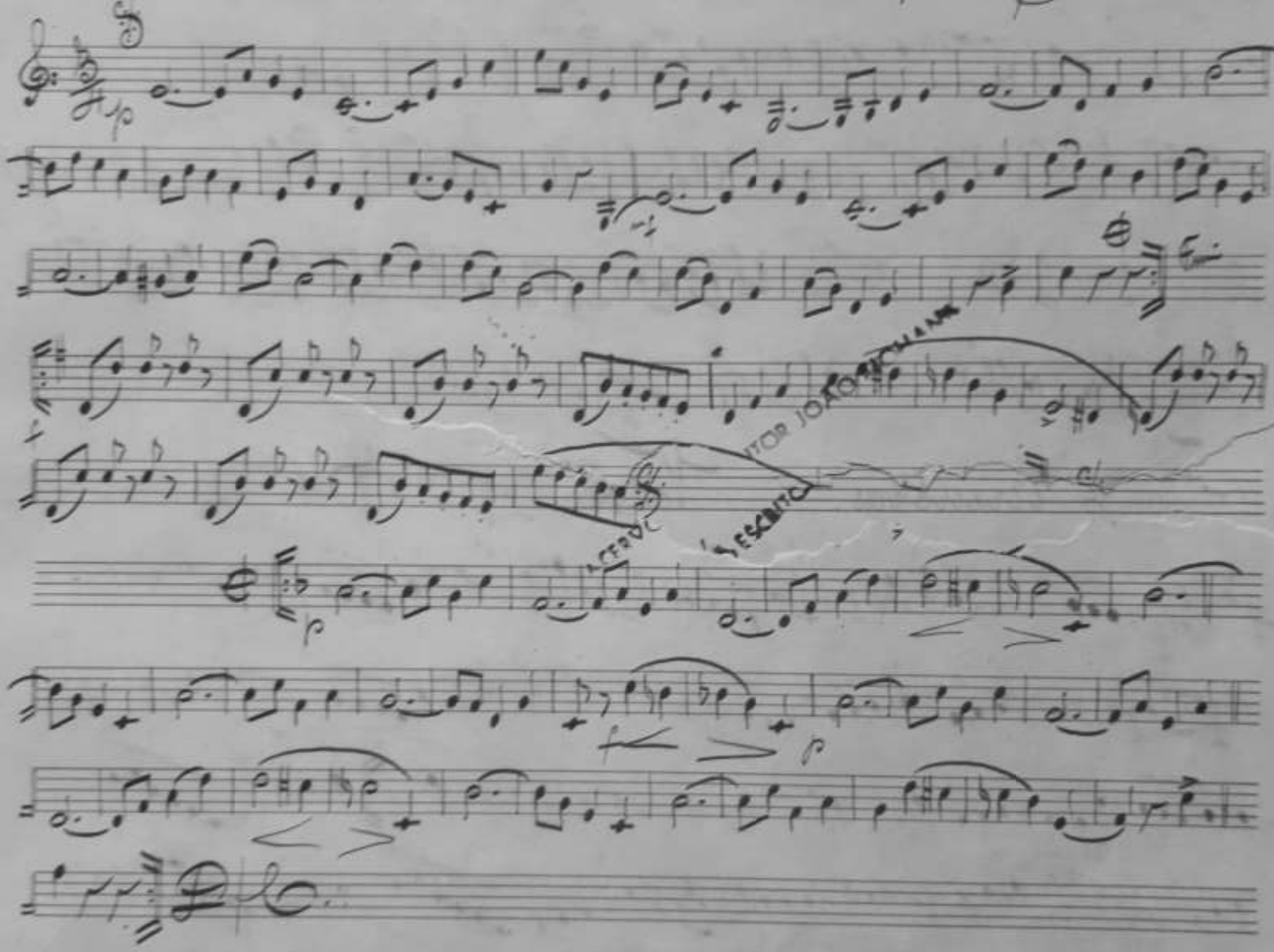
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MEDICAL
REG. No 1146
DATA 06/00

"Debruita"

Valsa.

Sebani Sinto.

ACERVO
ESCRITO

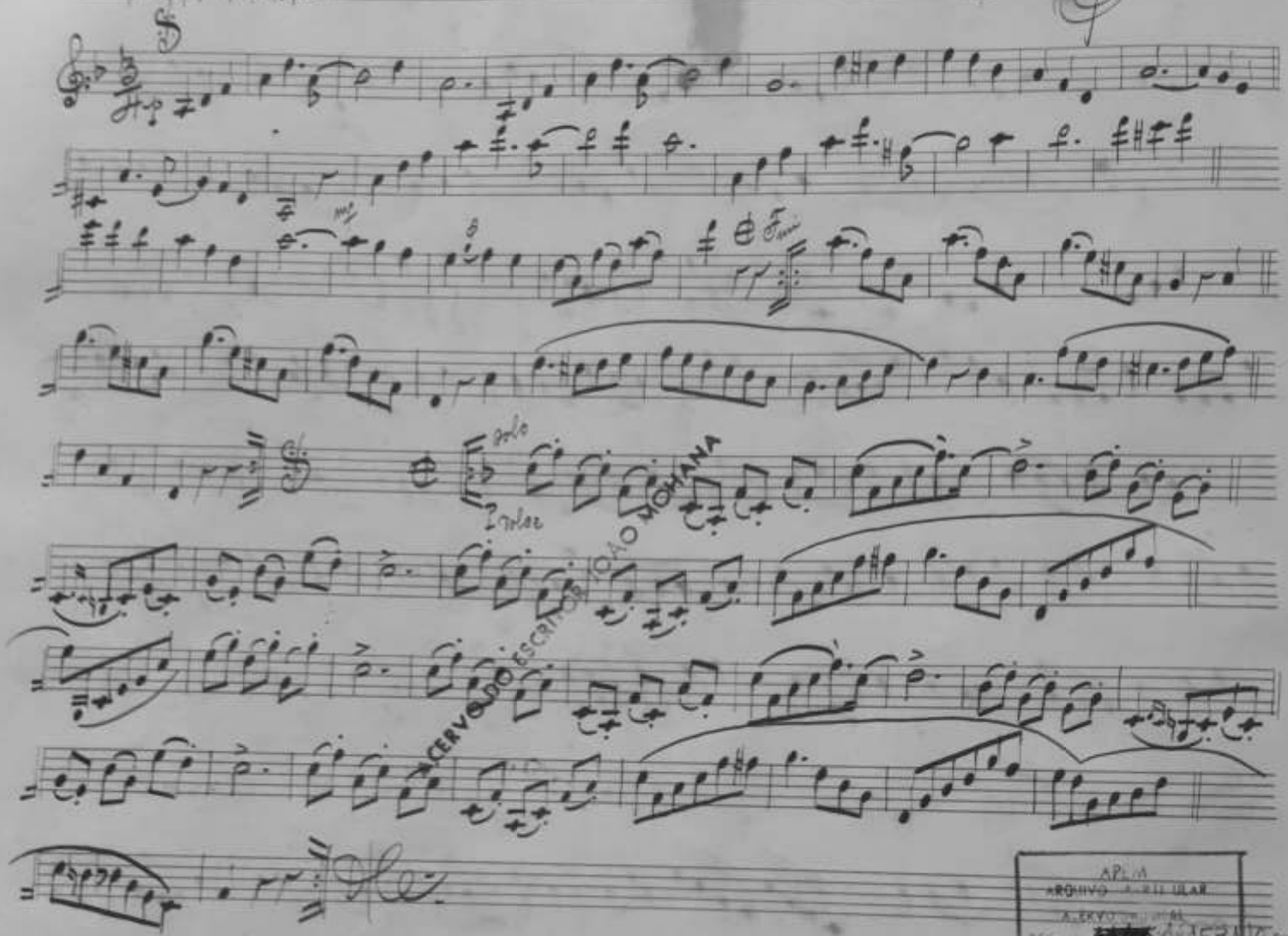


22

"Recordação"

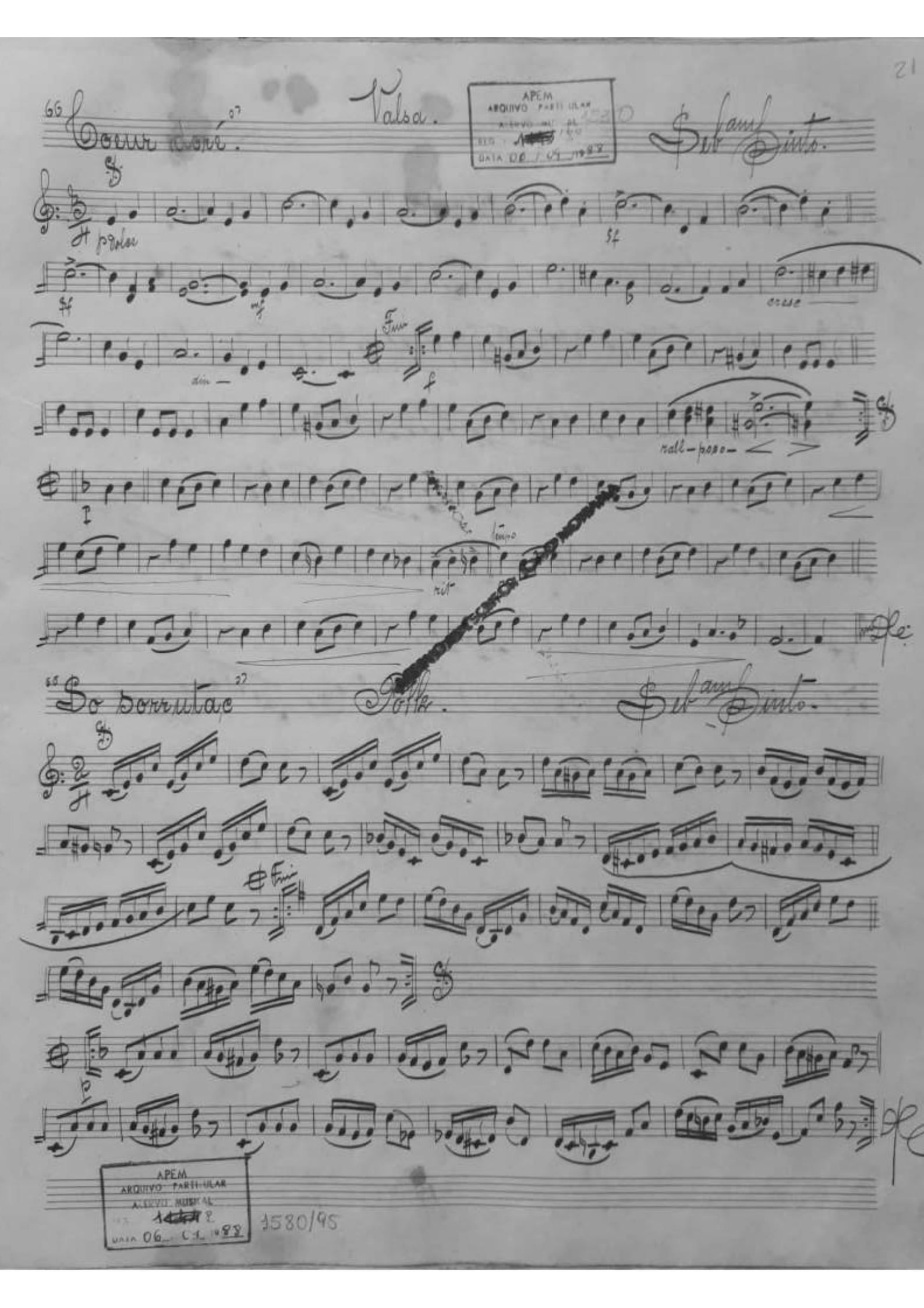
Valsa.

Sev. Pinto



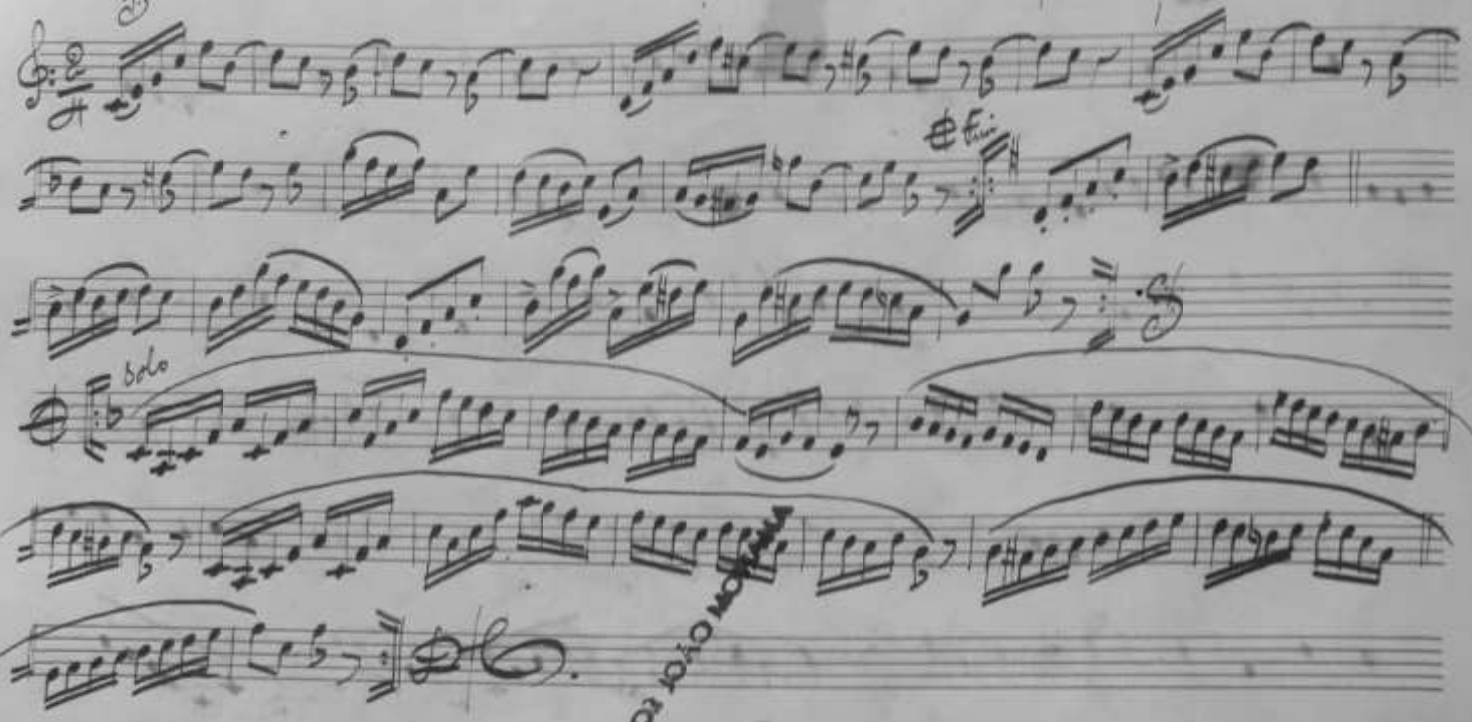
CERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO ORIGINAL
REG. [redacted] 41531/95
DATA 06 / 03 / 19[redacted]

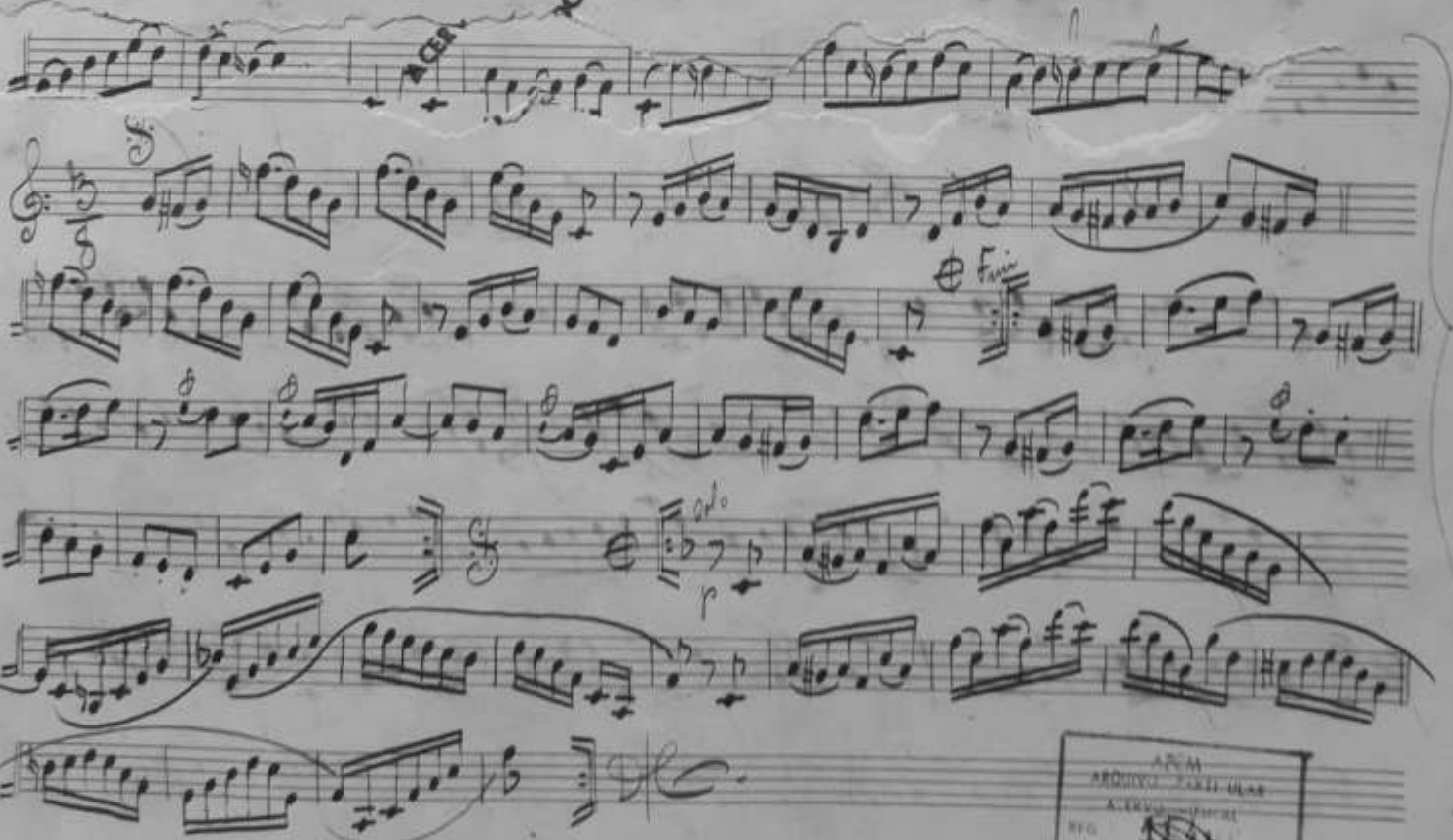

Coeur doré.
Valsa.
Seb. Pinto.
p dolce
sf
cresc
dim
Fini
f
rall-poco
tempo
rit
So sorrutac
Polka.
Seb. Pinto.
Fini
p
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
DATA 06 / 04 / 1988
1580/95

"Mimosa." Polka. Sebastiano.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MEMORIAL
REG. [illegible]
DATA 06/04/1988



ACERVO ESCRITOR JOÃO MORAMA



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MEMORIAL
REG. [illegible]
DATA 06/04/1988

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO
REG. N. 38
DATA 06/09/1988

1523/95

Valsa.

Sympathia.

Sebastião Pinto.

Fim

Solo

Scherzando

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

Rutac

Porte.

Sebam Pinto.

"O Echo"

Schottisch.

Sebam Pinto.

Fim

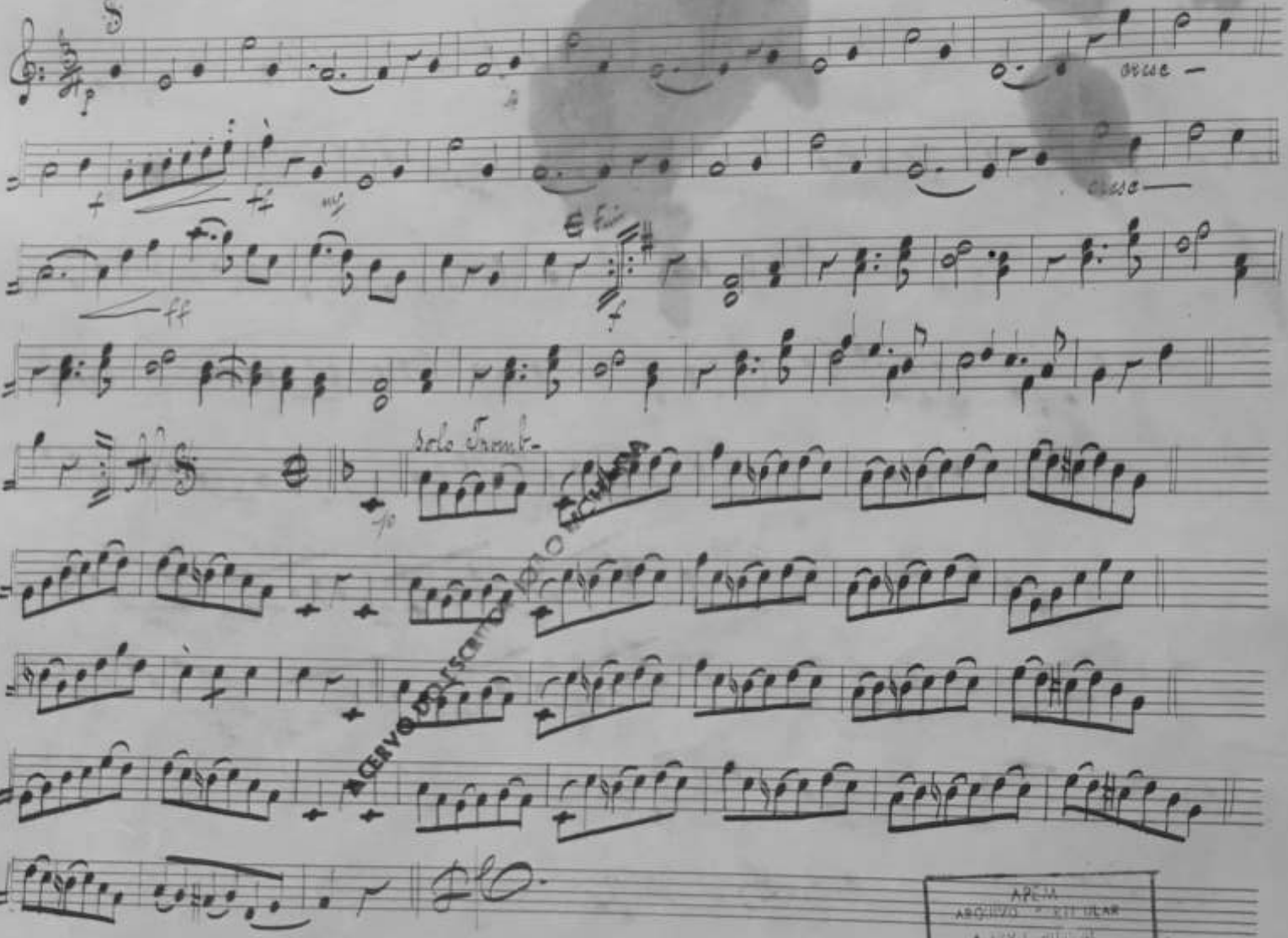
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N. 38
DATA 06/09/1988

1916/93

"Lembrança"

Valsa.

S[illegible]



APEM
ARQUIVO PERITULAR
ACERVO HUMAL
REG. N. [illegible] 1528
DATA 06 / 09 / 1988

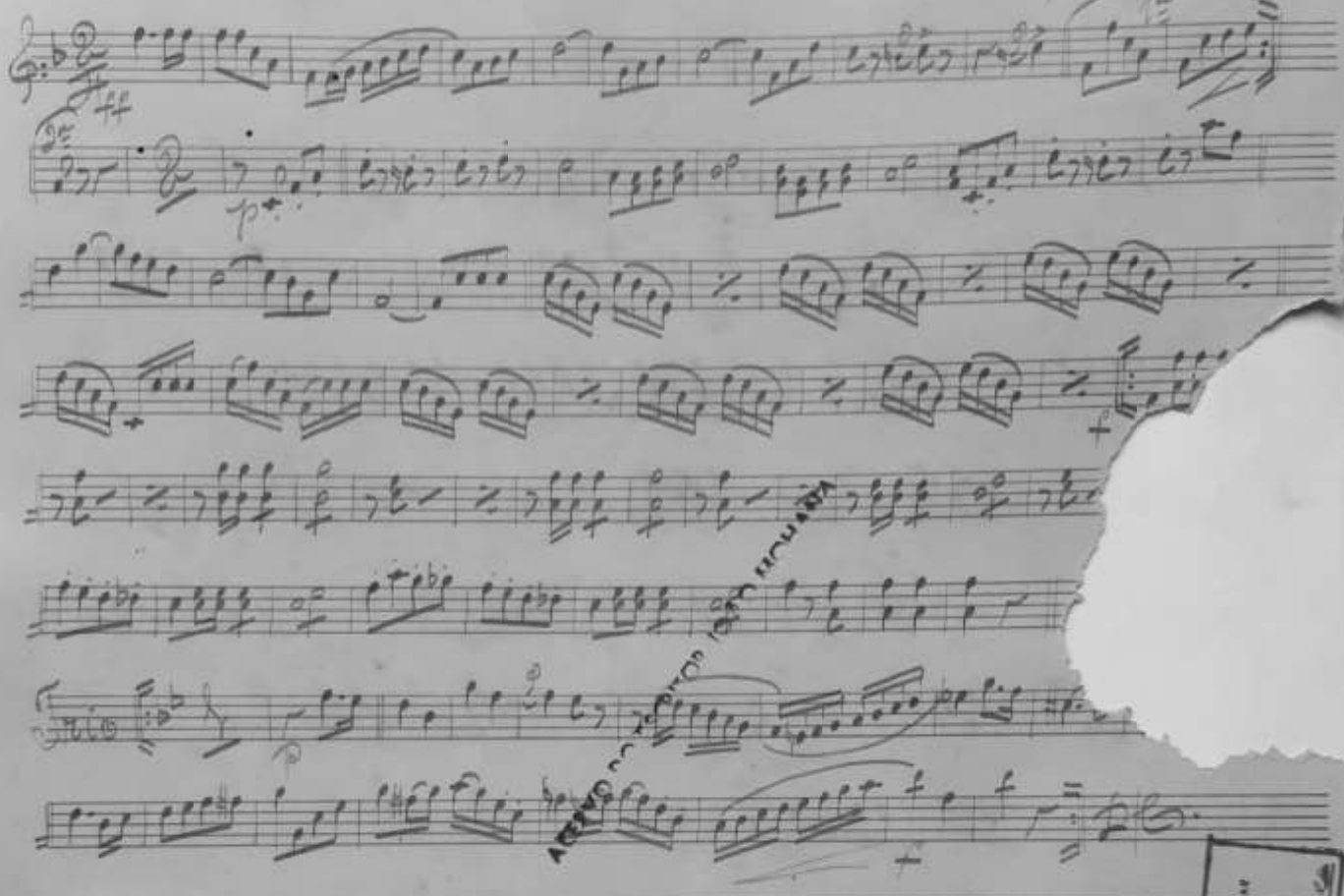
ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MORAES

16

1638/95

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ALEXANDRE MUSICAL
REG. Nº 1136
DATA 06 04 1955

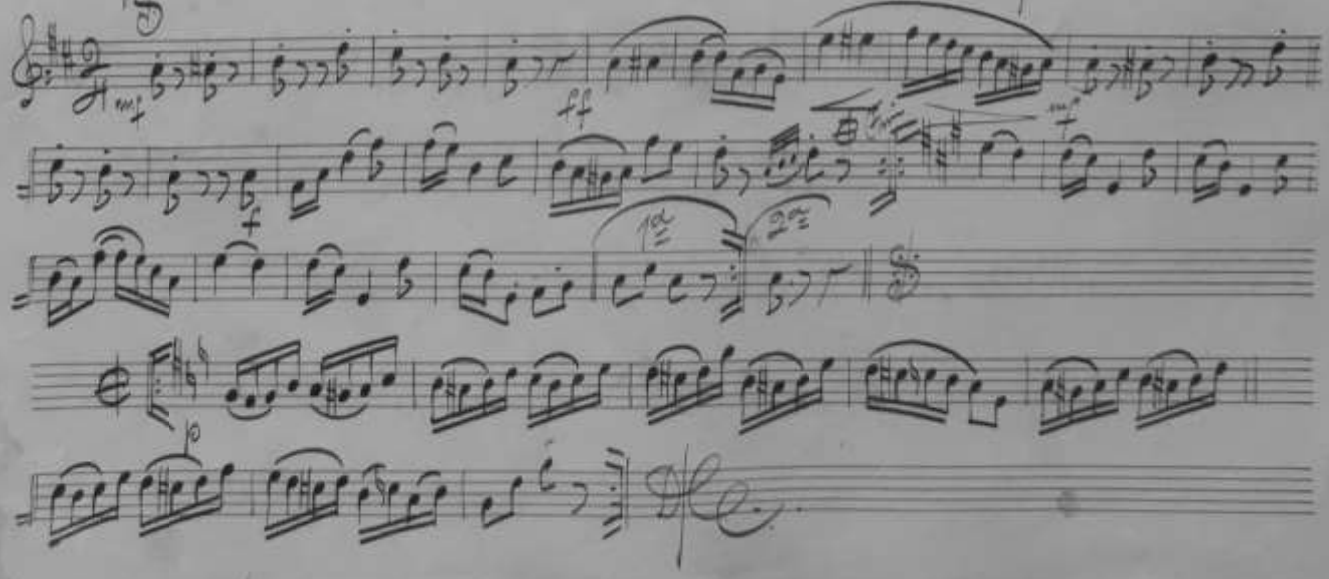
"Valente" Dobrado nº 4. Seb.am Pinto



1595/95

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ALEXANDRE MUSICAL
REG. Nº 1137
DATA 06 04 1955

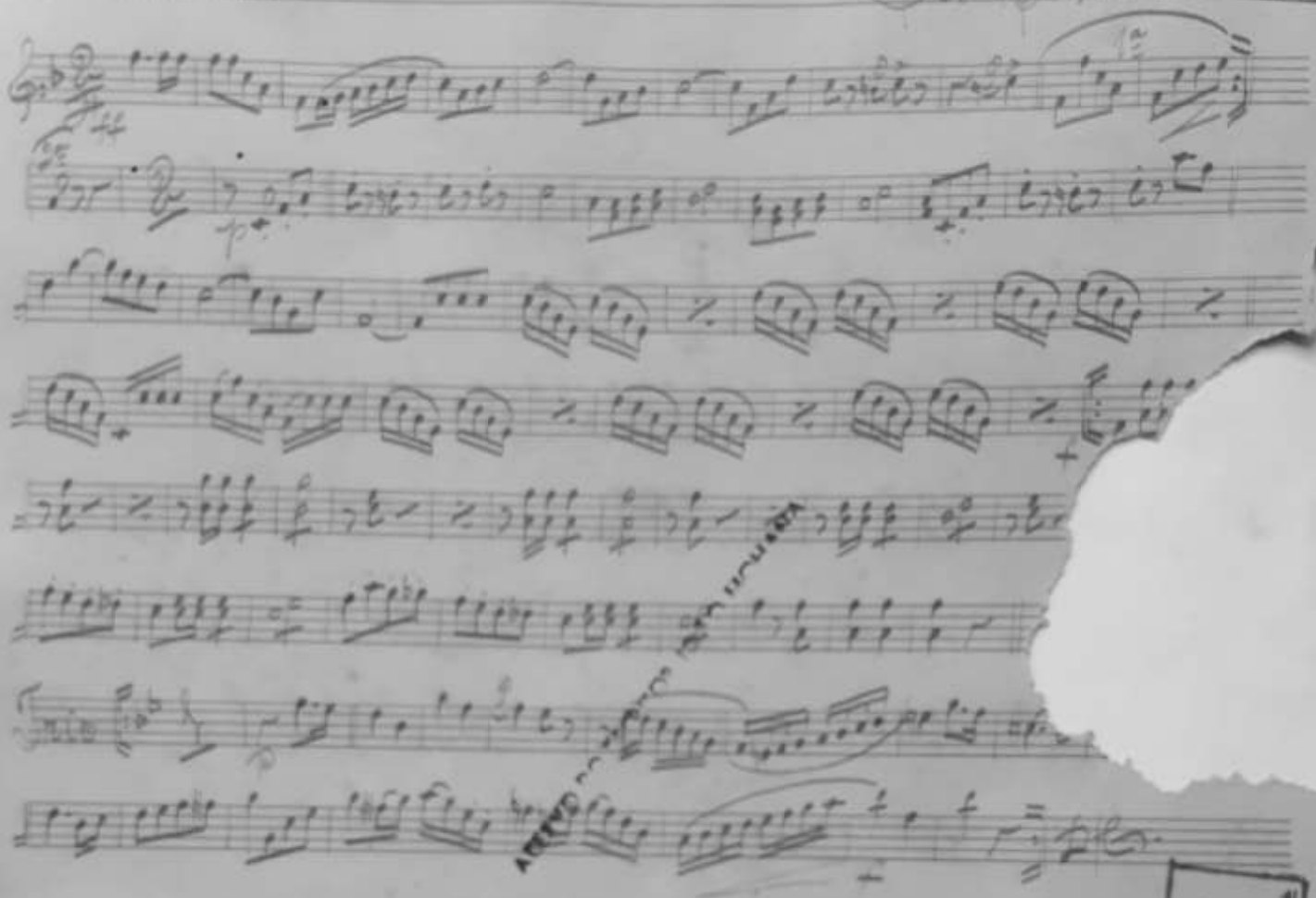
"Esquecimento" Polk. Seb.am Pinto



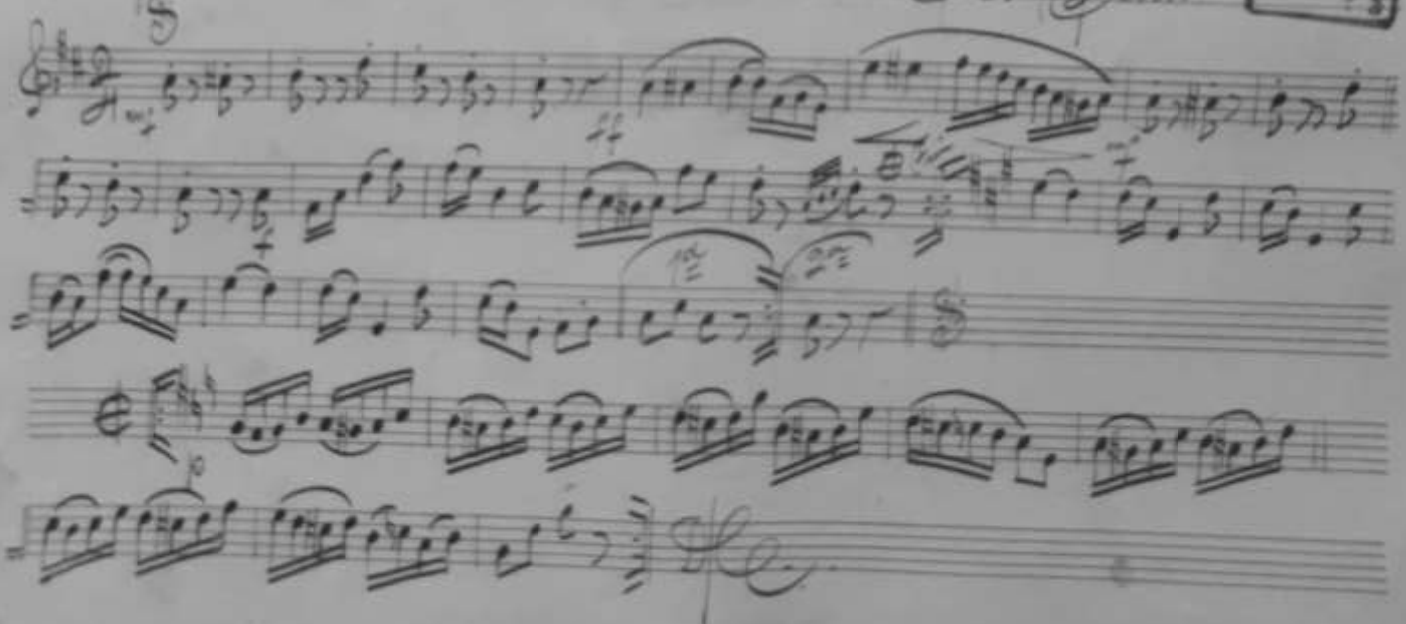
16

"Valente." Dobrado nº 4. Seb.am Pinto

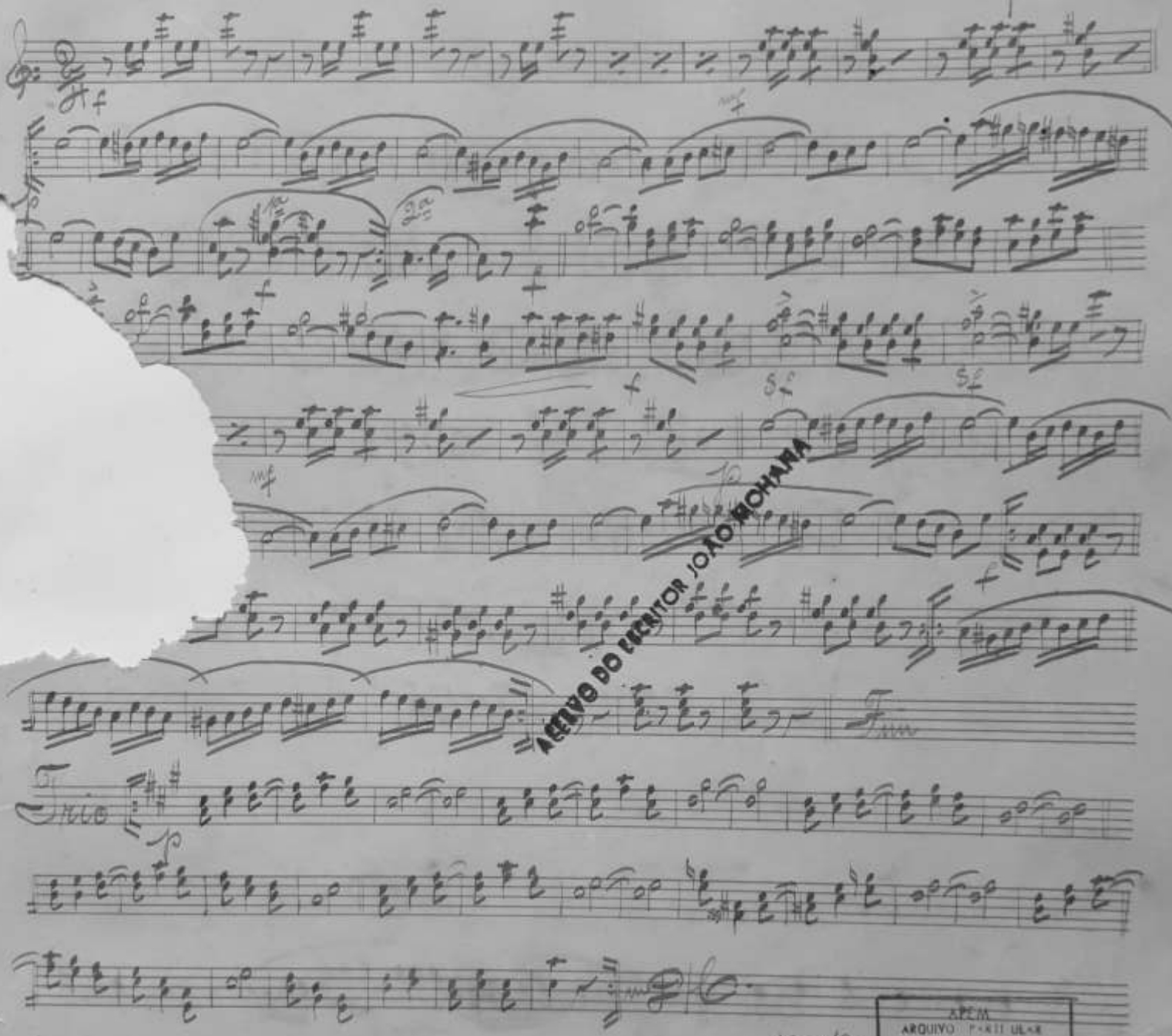
APEM ARQUIVO PARTICULAR ALEXANDRO MUSICAL REG. Nº 1156 DATA 26 09 1955



"Esquecimento." Polka. Seb.am Pinto



"Val Paraiso." Marcha nº 22 (a dois tempos) Seb.am Pinto.



ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

1637/95
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº
DATA

"Delzuita". Minuetto. Sebastiano Pinto.

rallentando Tempo

solo Pistoni

Tutti

solo Pistoni

Fine

ff acelerando p ff p

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 0 [redacted] 573/95
DATA 06 / 09 1938

ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº
DATA 06 ... 1988

Dobrado nº 15.

Seb. Vinto

Não chores!...

1ª vez

2ª

mf

1ª vez

2ª

p

f

p

mf

Fmi

Trio

1ª vez

2ª

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

"Napoleonmarsc".

Hymne por Seb.am Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
REG. Nº 1436/01
DATA 06/09/1988

Fedora (Dr. Luiz Antonio Dorneles)

Por Seb.am Pinto

Fim

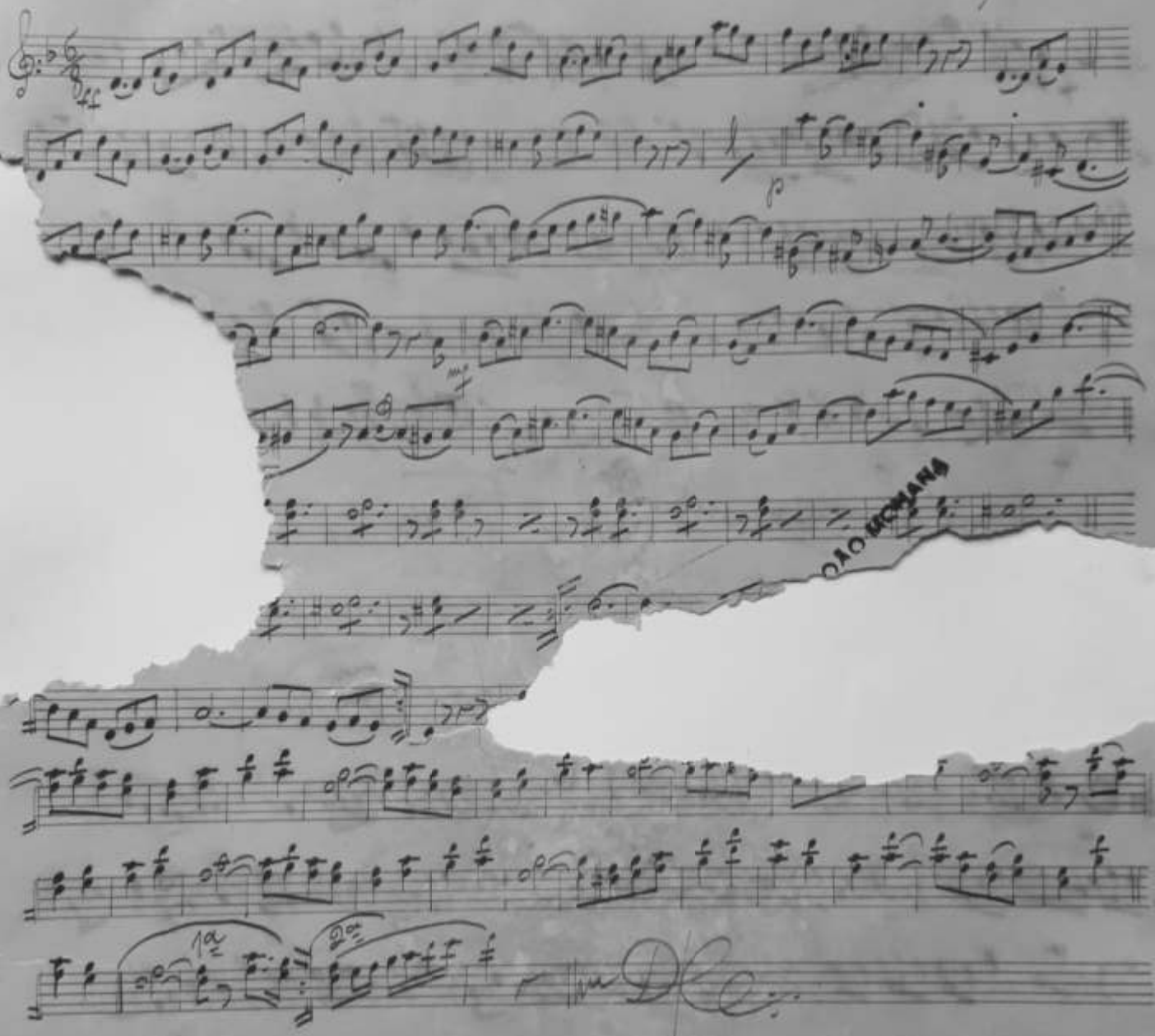
ACERVO DO FOTOGRAFITOR IDAO MOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº
DATA 06/09/1988

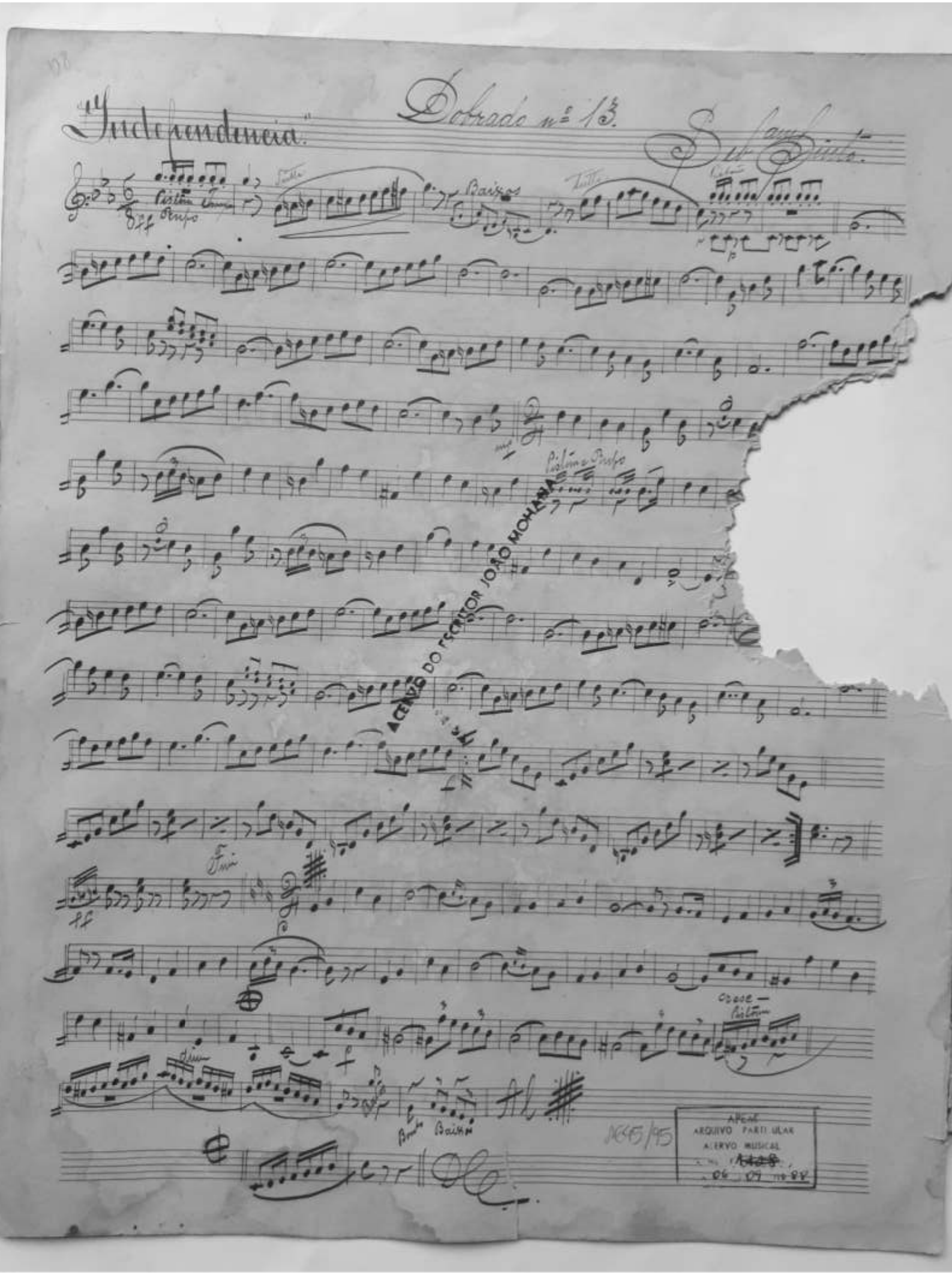
"Verdi=Gomes."

Dobrado nº 14.

Sev.ª Pinto.



APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ARQUIVO MUSICAL
1696/95
DATA 06/09/1988



"Independencia"

Dobrado nº 13.

Seb. Pinto

Pistom Tempo

Tutti

Baixos

Tutti

Pistom

Pistom e Tempo

Fim

Cresc —

Pistom

Baixos

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

A645/95
APESE
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
06 09 1988

07

Dobrado nº 12.

Seb.am Pinto.

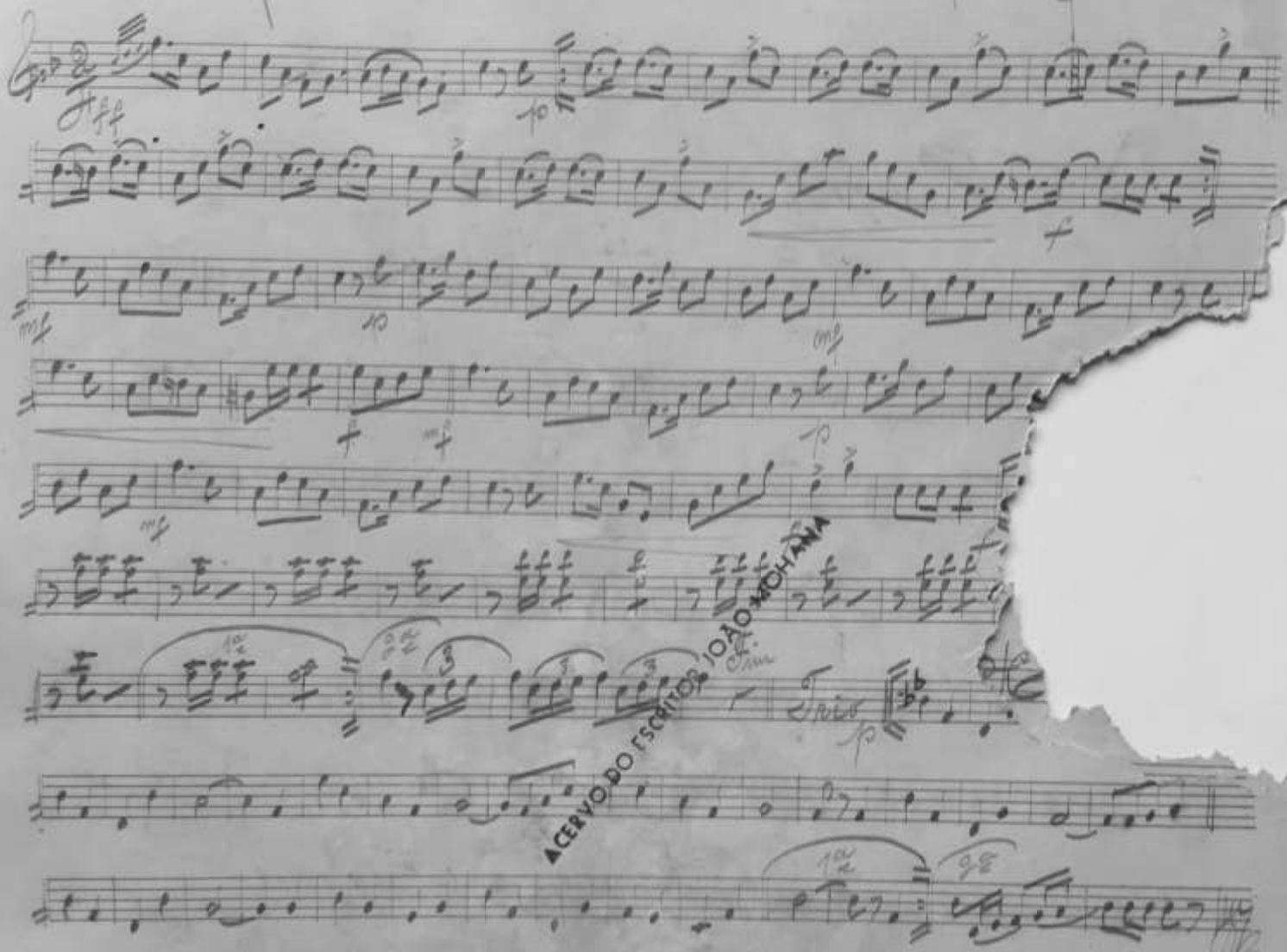
ACERVO DO ESCRITOR JOÃO JOHANA

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1727
DATA 06/04/1982

1694/95

06

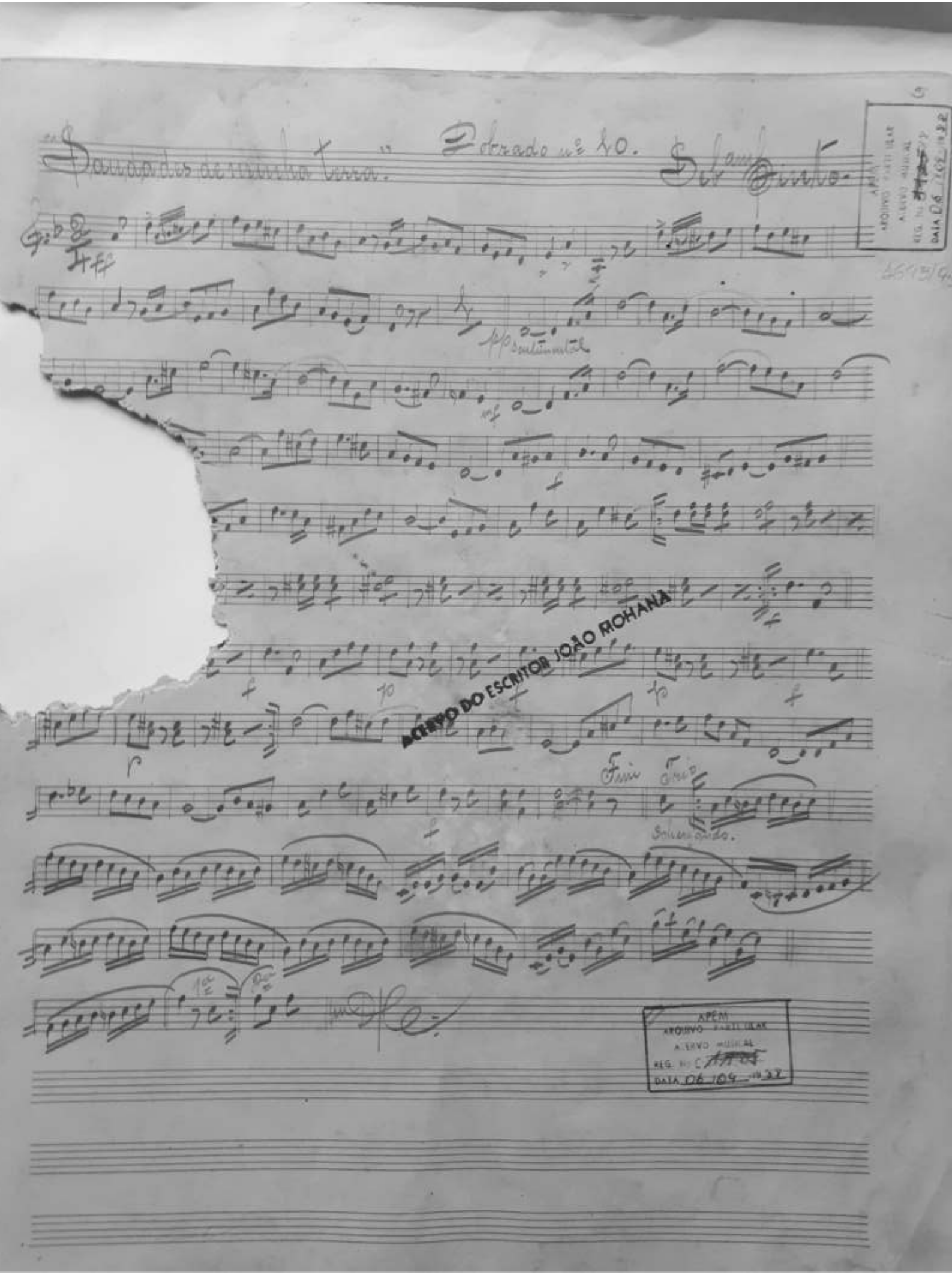
"Le Triomphe" Pas-Double n° 11. Seb. Pinto.



ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

1605/95

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N. 1486
DATA 06/09/1988



"Saudades de minha terra." Dobrado nº 10. Seb.am Pinto.

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº C
DATA 06 / 04 / 38

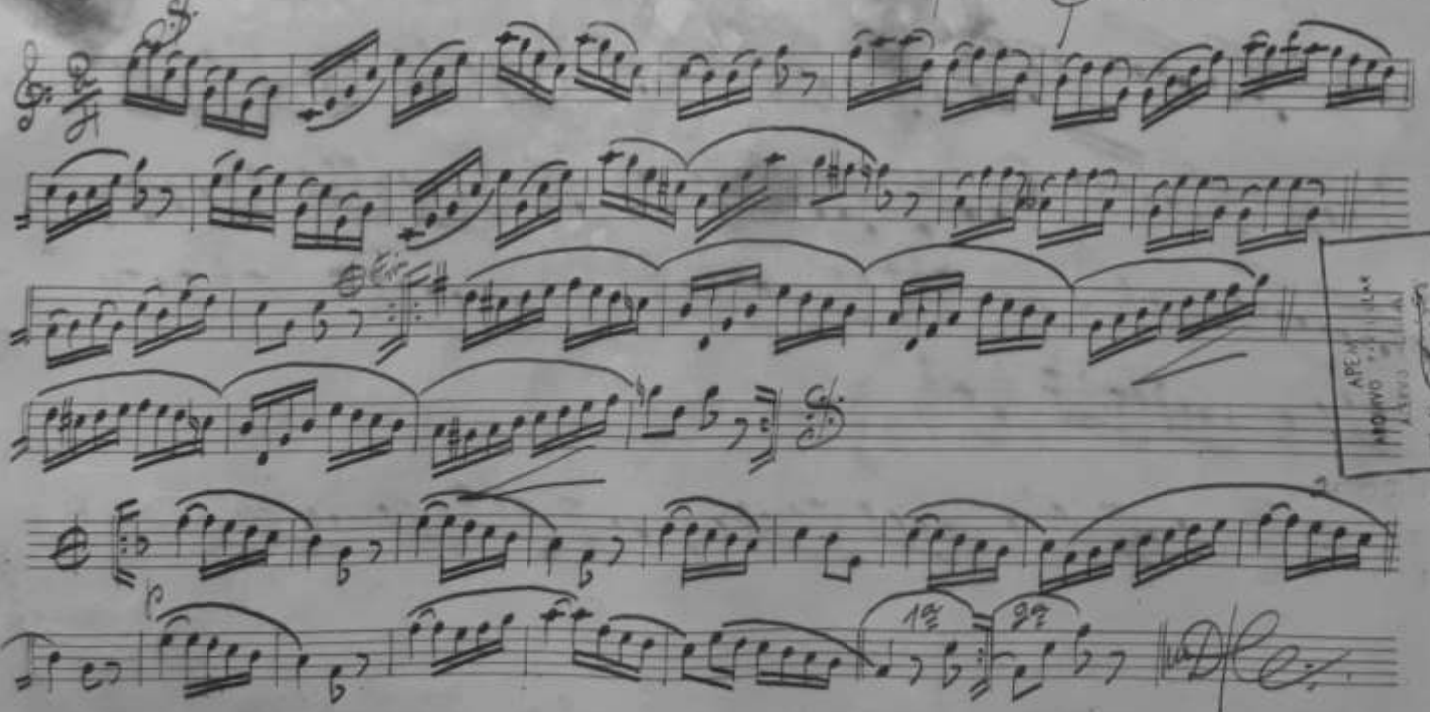
ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

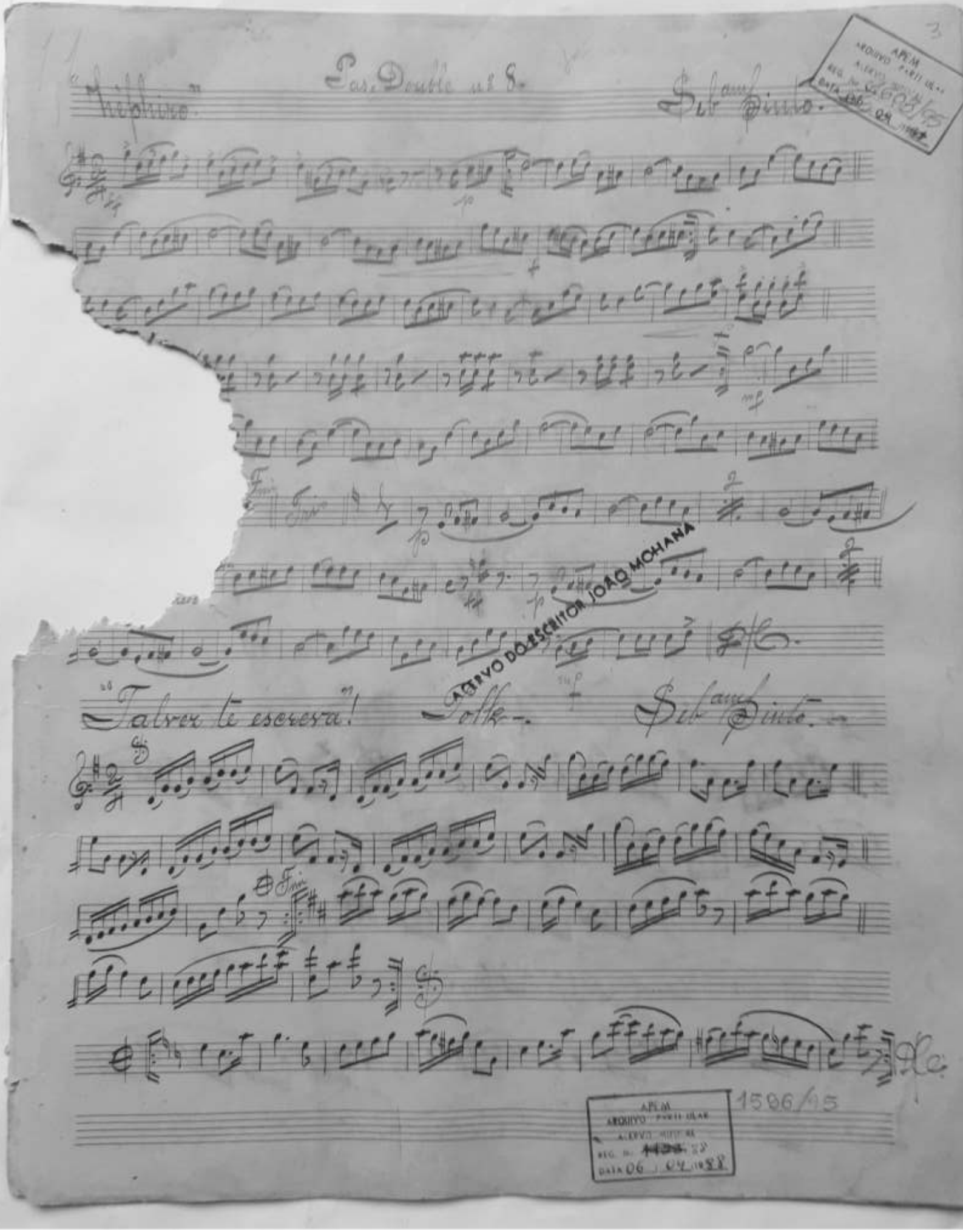
APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº C
DATA 06 / 04 / 38

"Esperança" Pas-Double nº 9. Sebam Pinto.

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

Sebam Pinto.





"Hephiro" Pas. Double nº 8. Seb.am Pinto.

Fim Trio

"Talvez te escreva"! Polk. Seb.am Pinto.

Fim

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1596/95
DATA 06 / 04 / 1988

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA

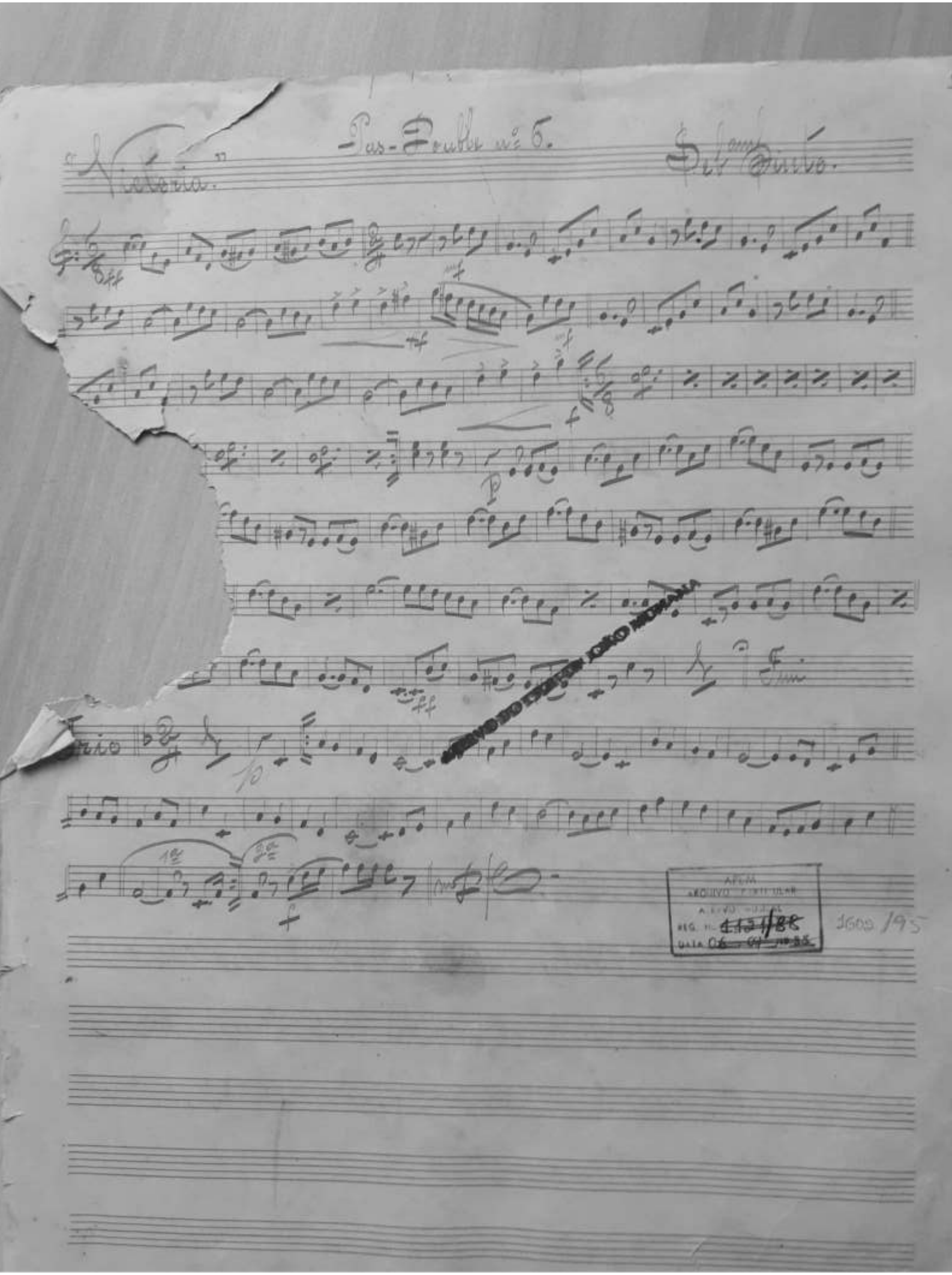
1596/95

"7 de Setembro". Dobrado nº 7. Sebastiano Pinto.

Fim

Trio

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
RESERVA MUSICAL
REG. Nº [illegible]
DATA [illegible]



"Victoria."

Pas-Double nº 6.

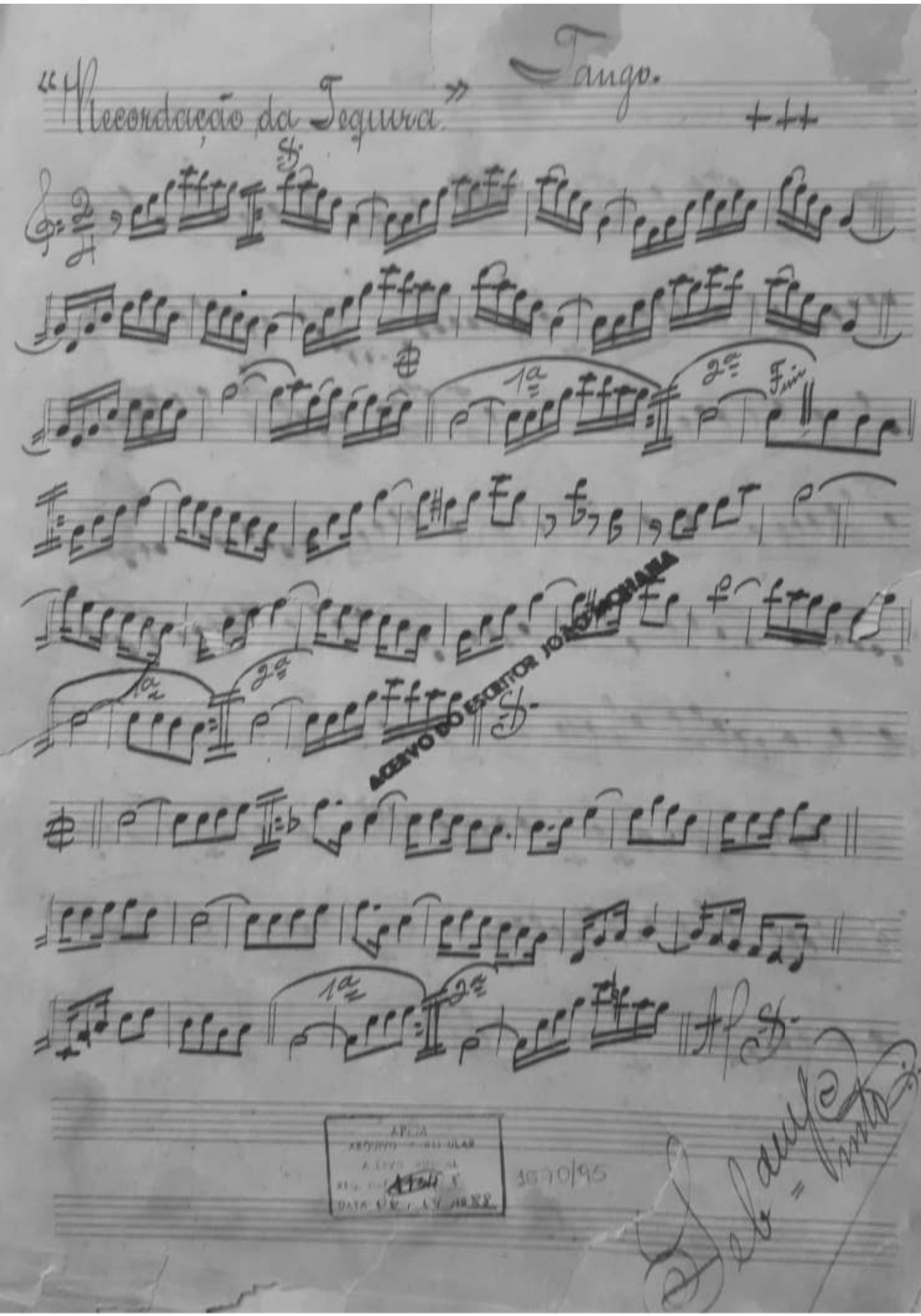
Sebastiano Pinto.

Trio

Fim

APEM
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. Nº 1121/88
DATA 06-04-88

1602/95



"Recordação da Tequira" Tango.

+++

1a 2a Fim

1a 2a

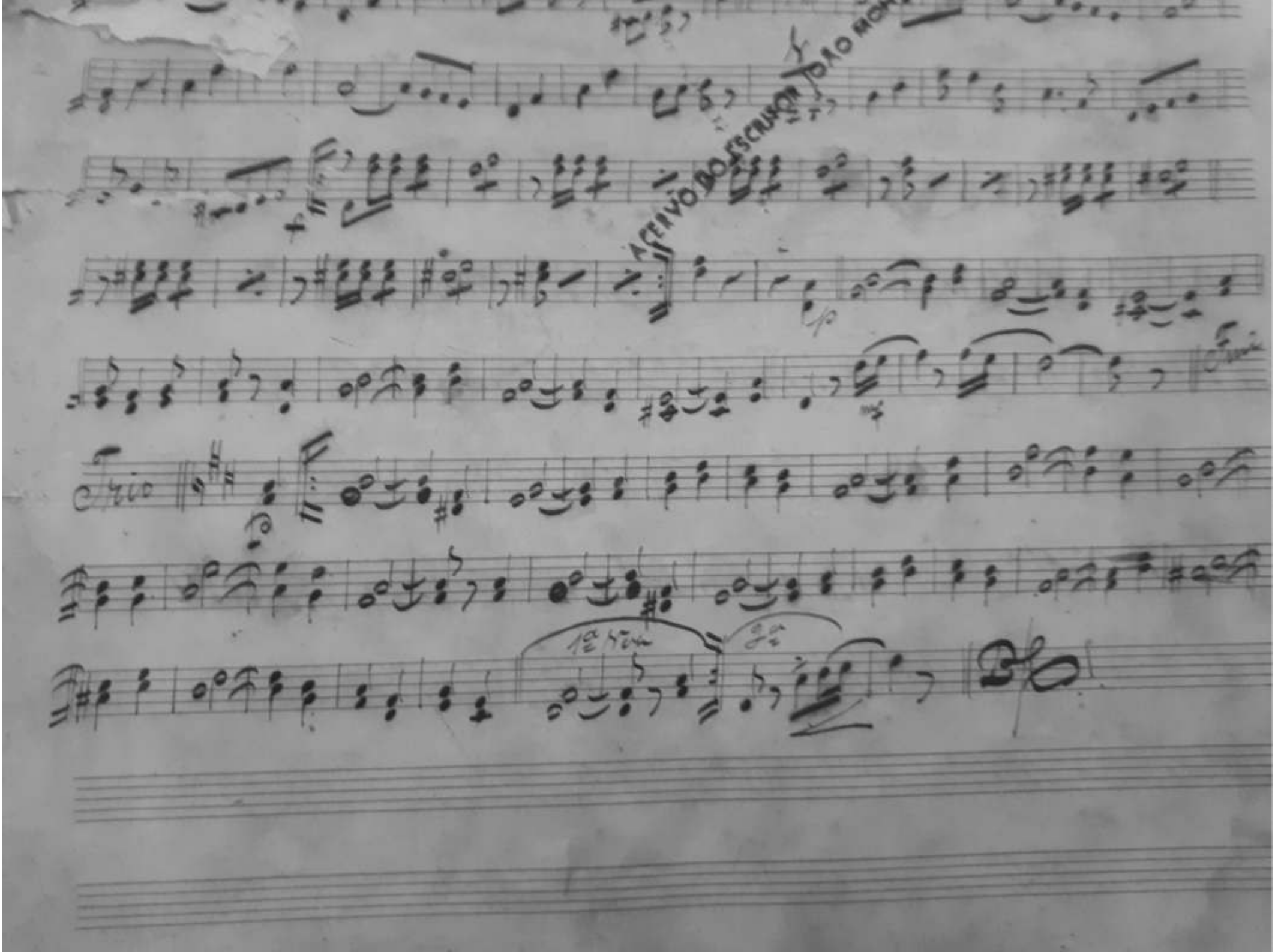
1a 2a

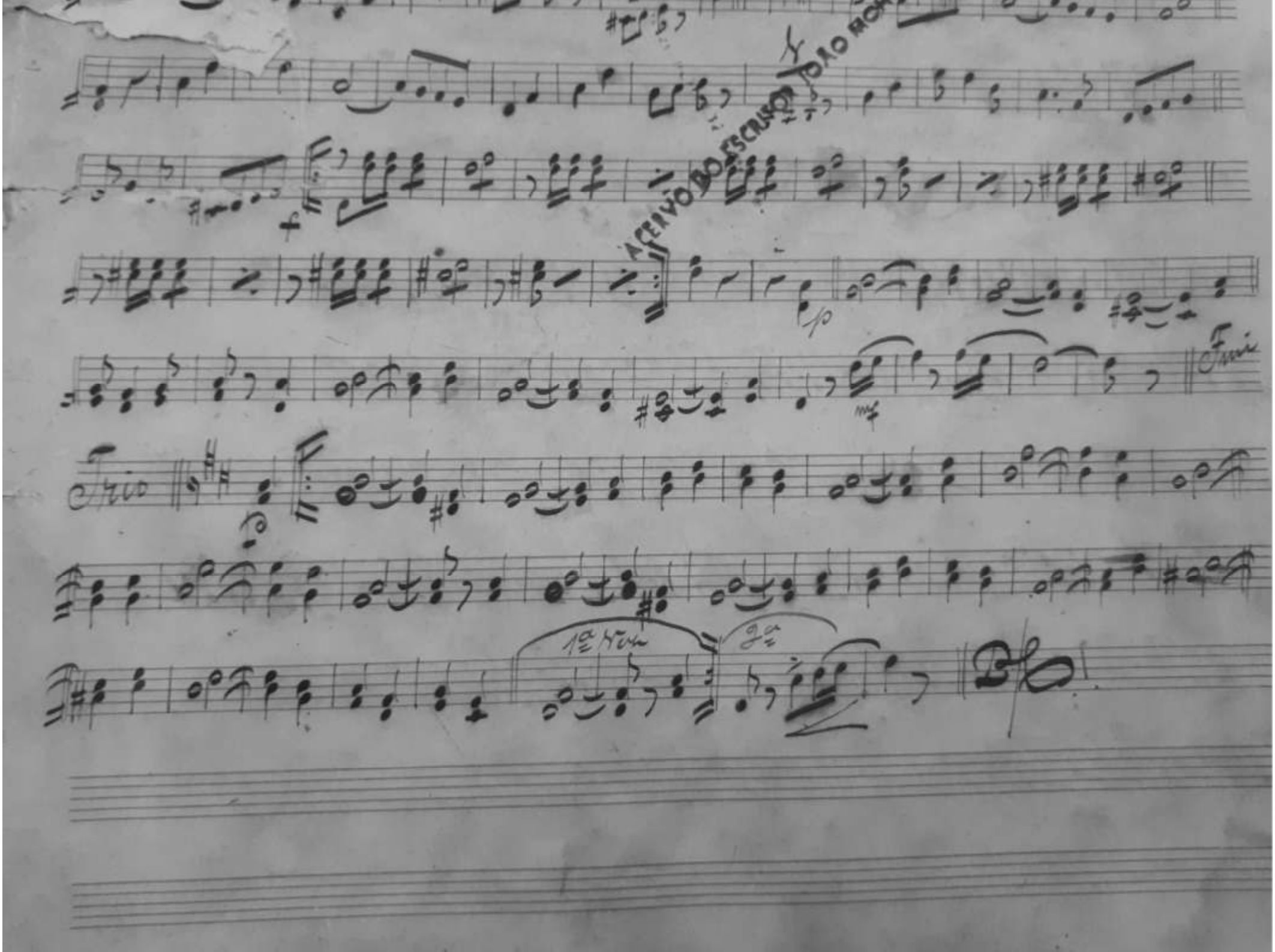
ACERVO DO ESCRITOR JOÃO ROMANA

APESA
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. DE [illegible]
DATA [illegible]

1870/95

Seb. Vinto




ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOR
Trio
1ª vez
2ª

1647/95
APESA
ARQUIVO PARTICULAR
ACERVO MUSICAL
REG. N.º 1134
DATA 06 / 04 / 1983

Não chores!...

Dobrado nº 15.

Sebastião Pinto

1ª vez

2ª

1ª vez

2ª

DESCRISOR JOÃO MOHANA

Não chores!!..

Debrada nº 18.

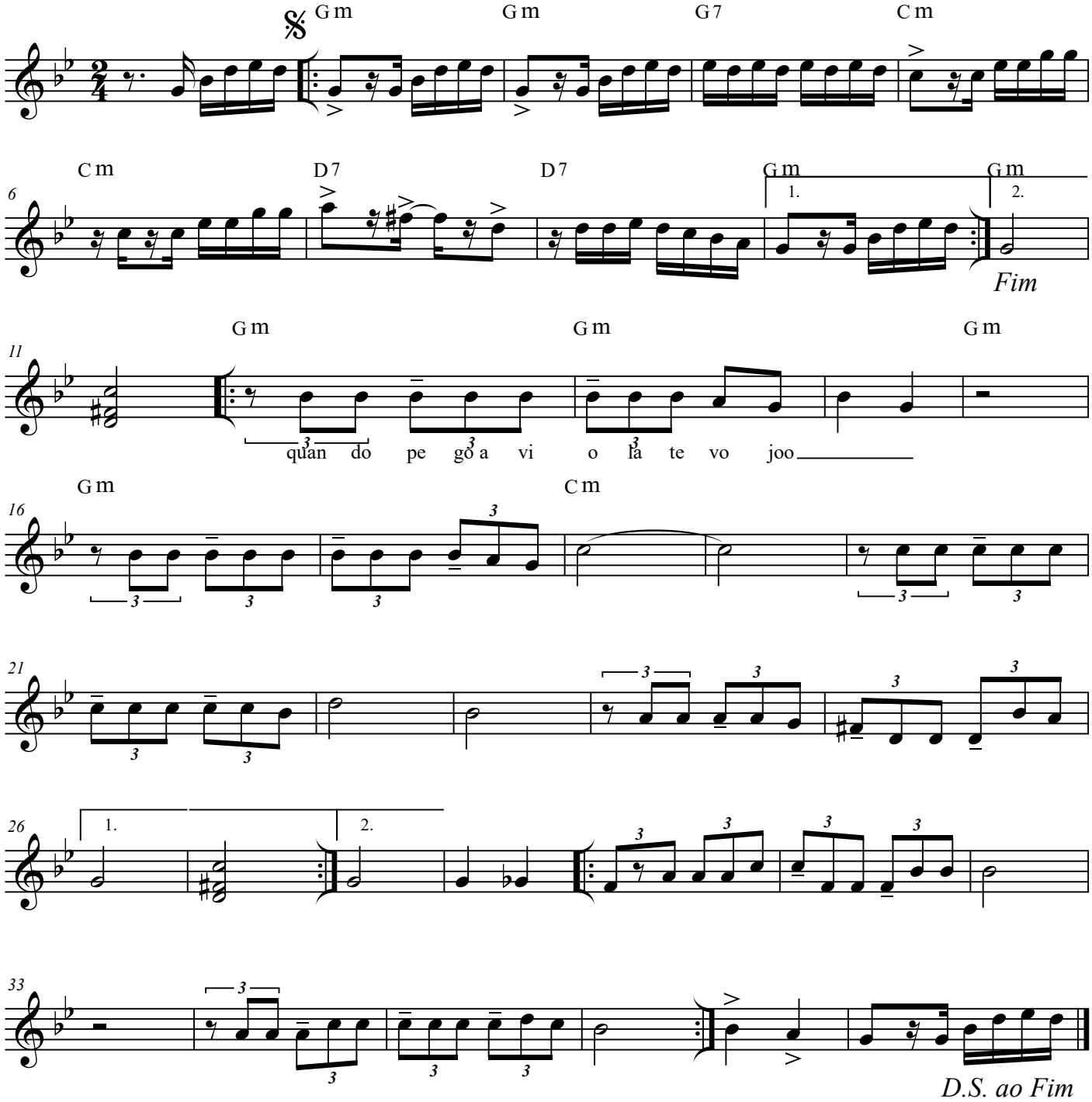
Seb. Vinte

Trio

Fim

BAIÃO A SWAMI

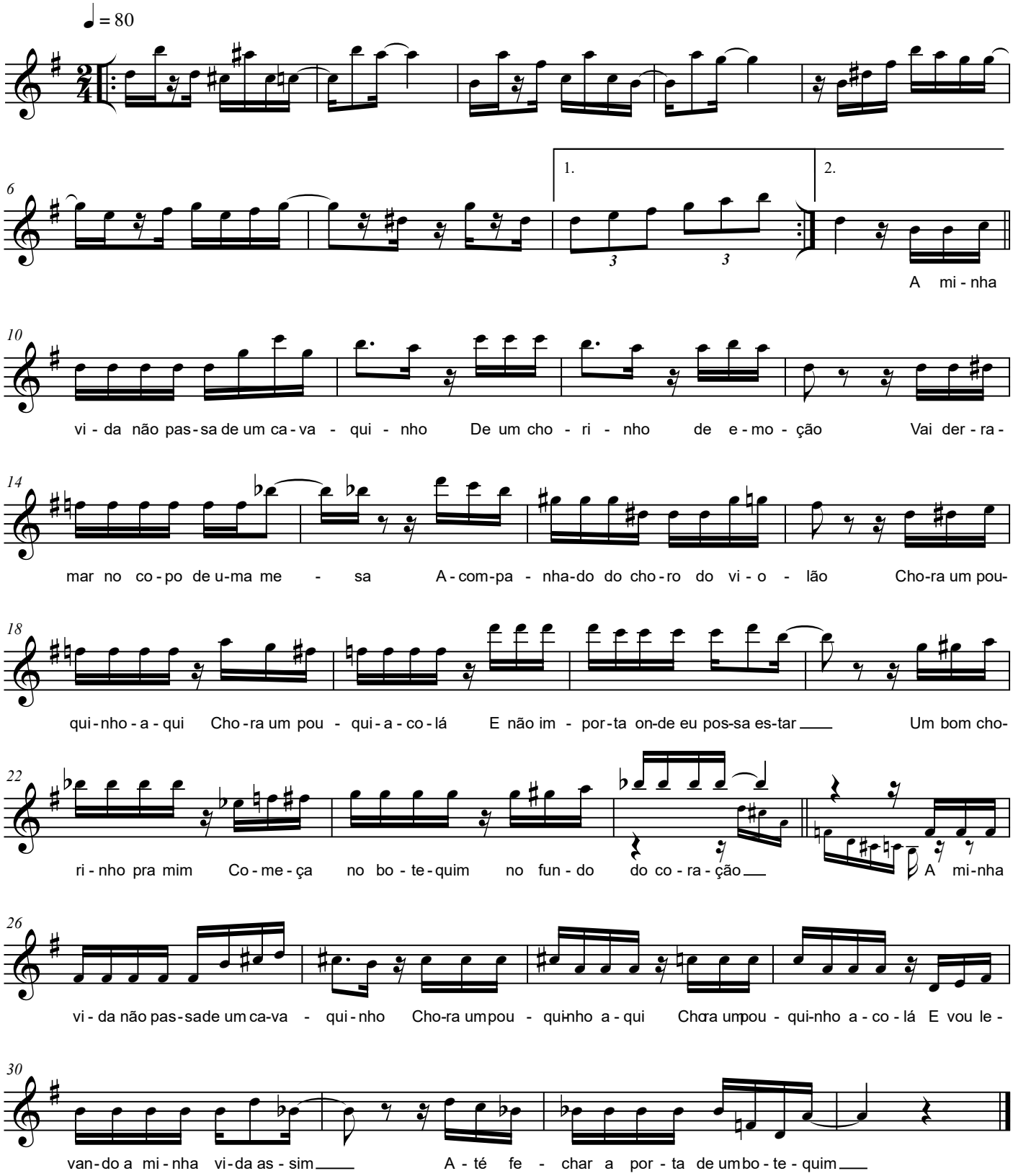
Uimar Cavalcante



BOTEQUIM

(Choro)

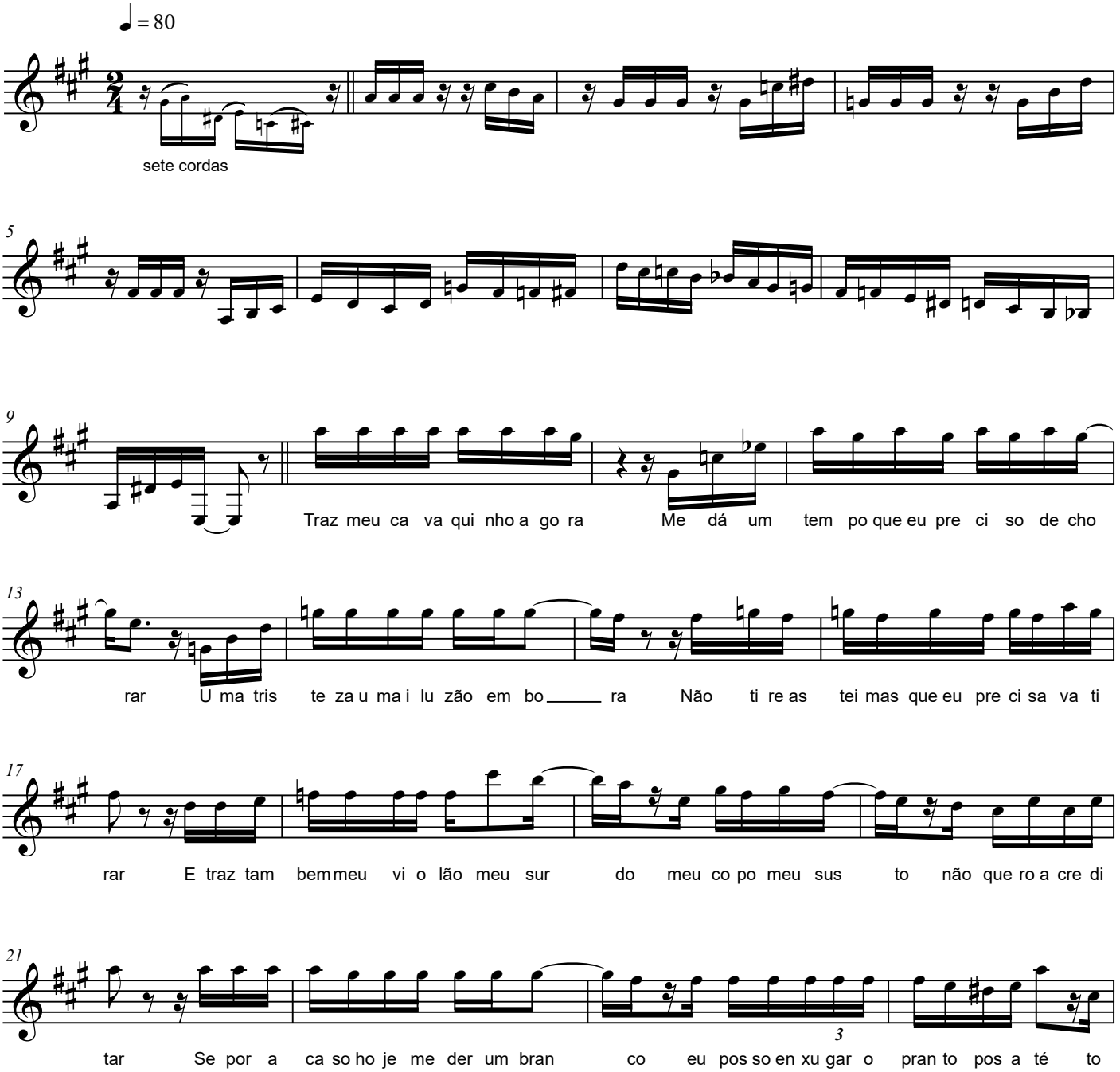
César Teixeira

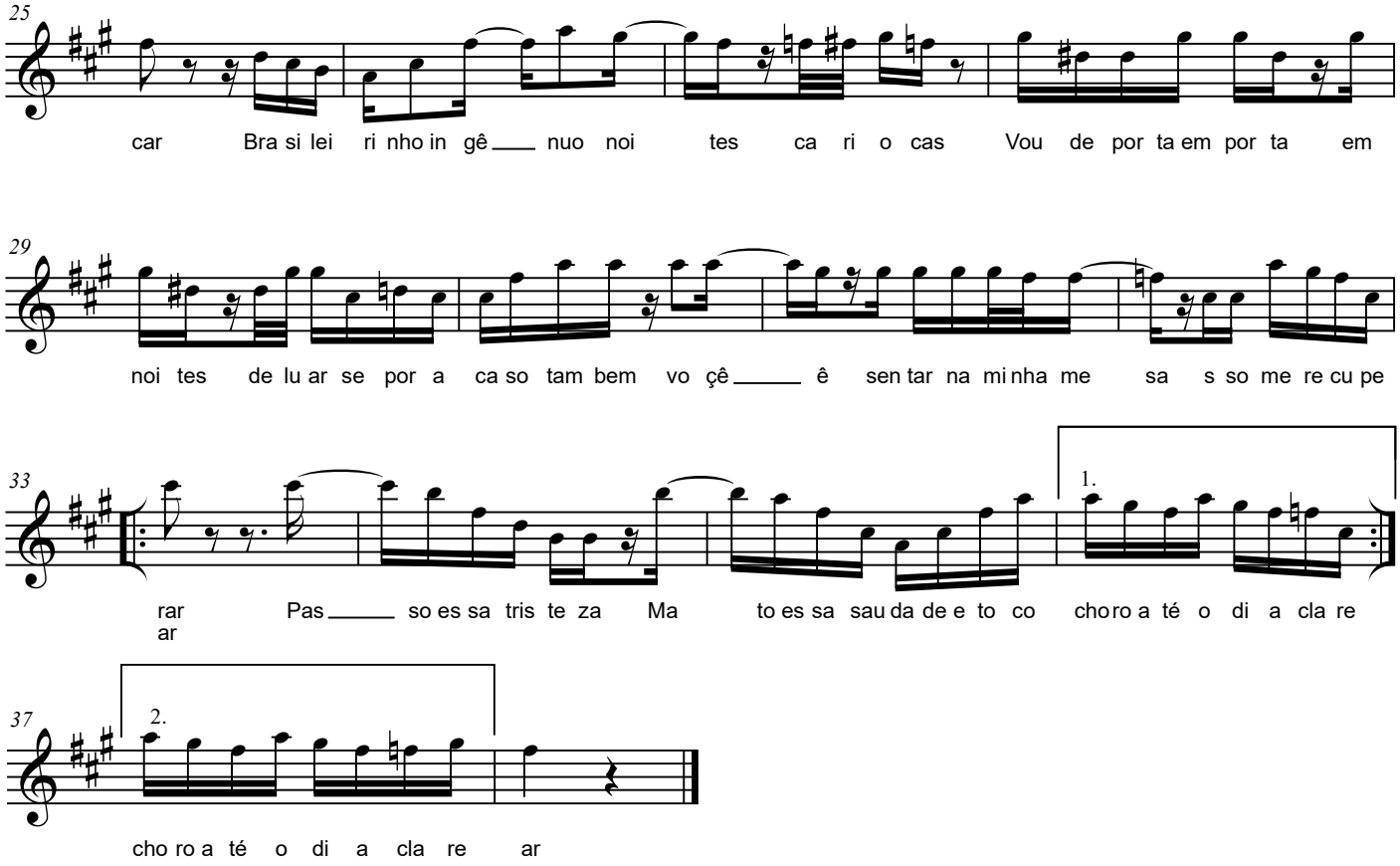


BRANCO

(choro)

Chico Saldanha

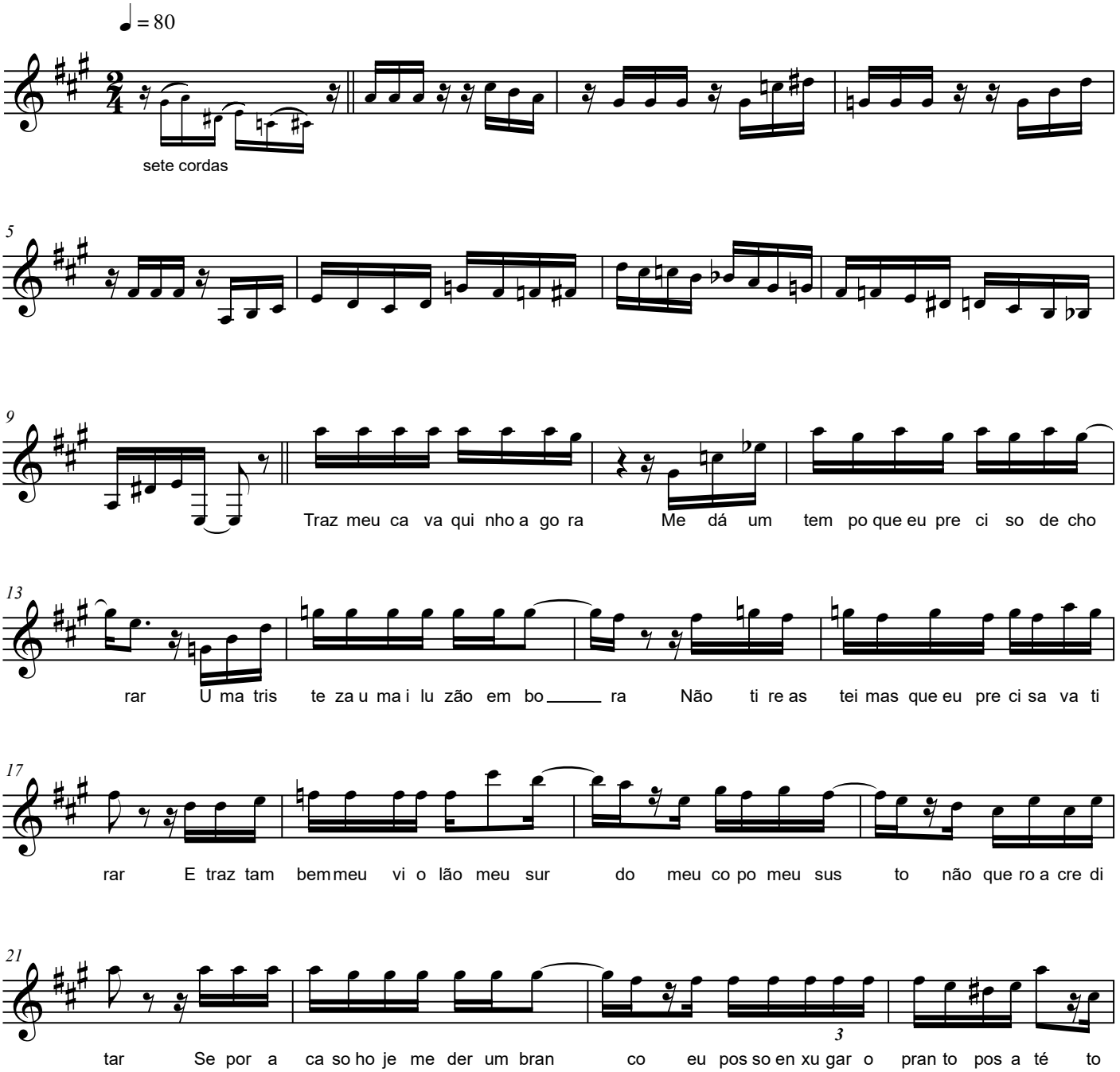


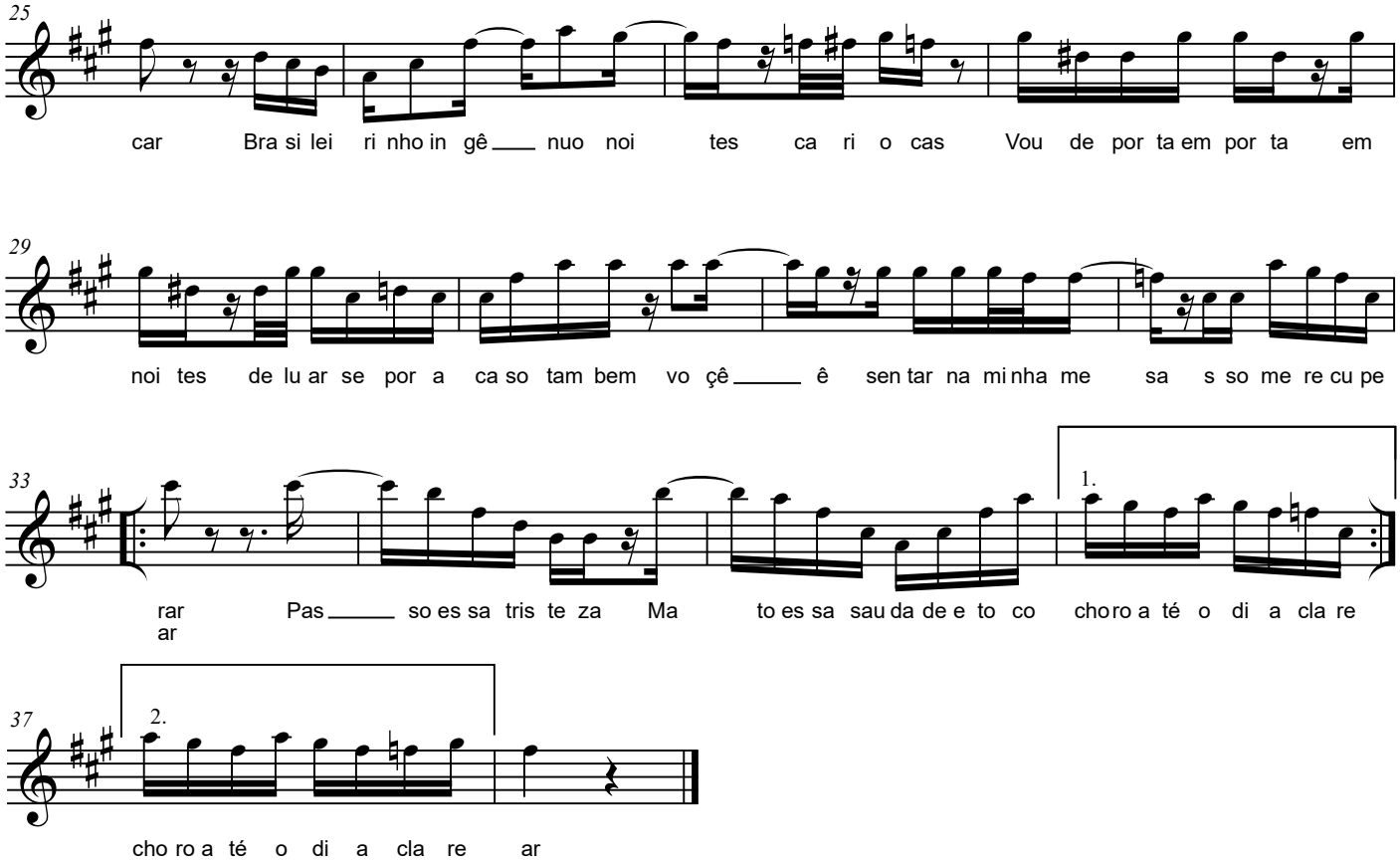

25
car Bra si lei ri nho in gê nuo noi tes ca ri o cas Vou de por ta em por ta em
29
noi tes de lu ar se por a ca so tam bem vo çê ê sen tar na mi nha me sa s so me re cu pe
33
rar Pas so es sa tris te za Ma to es sa sau da de e to co cho ro a té o di a cla re
ar
1.
37
2.
cho ro a té o di a cla re ar

BRANCO

(choro)

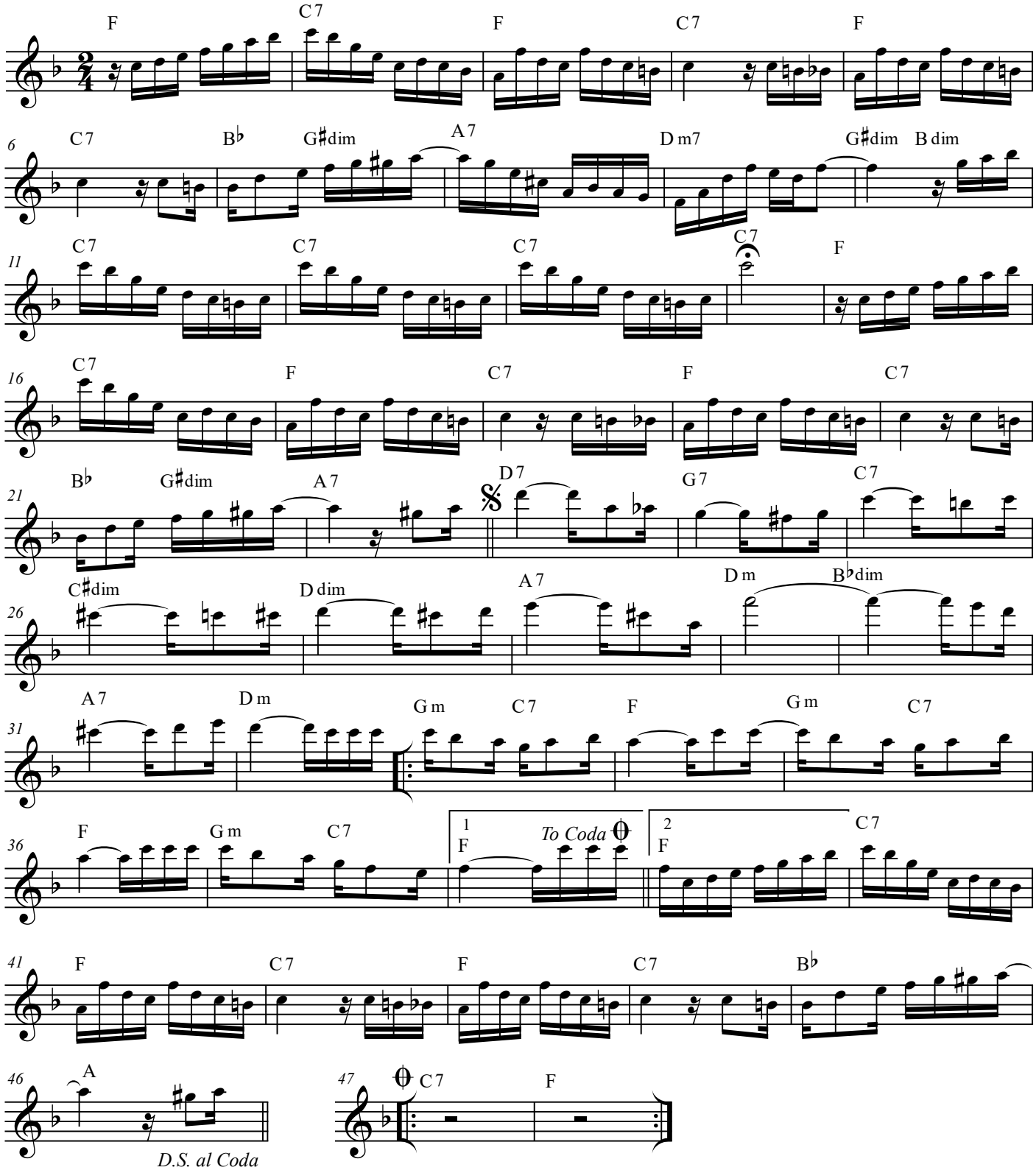
Chico Saldanha




25
car Bra si lei ri nho in gê nuo noi tes ca ri o cas Vou de por ta em por ta em
29
noi tes de lu ar se por a ca so tam bem vo çê ê sen tar na mi nha me sa s so me re cu pe
33
rar Pas so es sa tris te za Ma to es sa sau da de e to co cho ro a té o di a cla re
ar
1.
37
2.
cho ro a té o di a cla re ar

CANDIRU

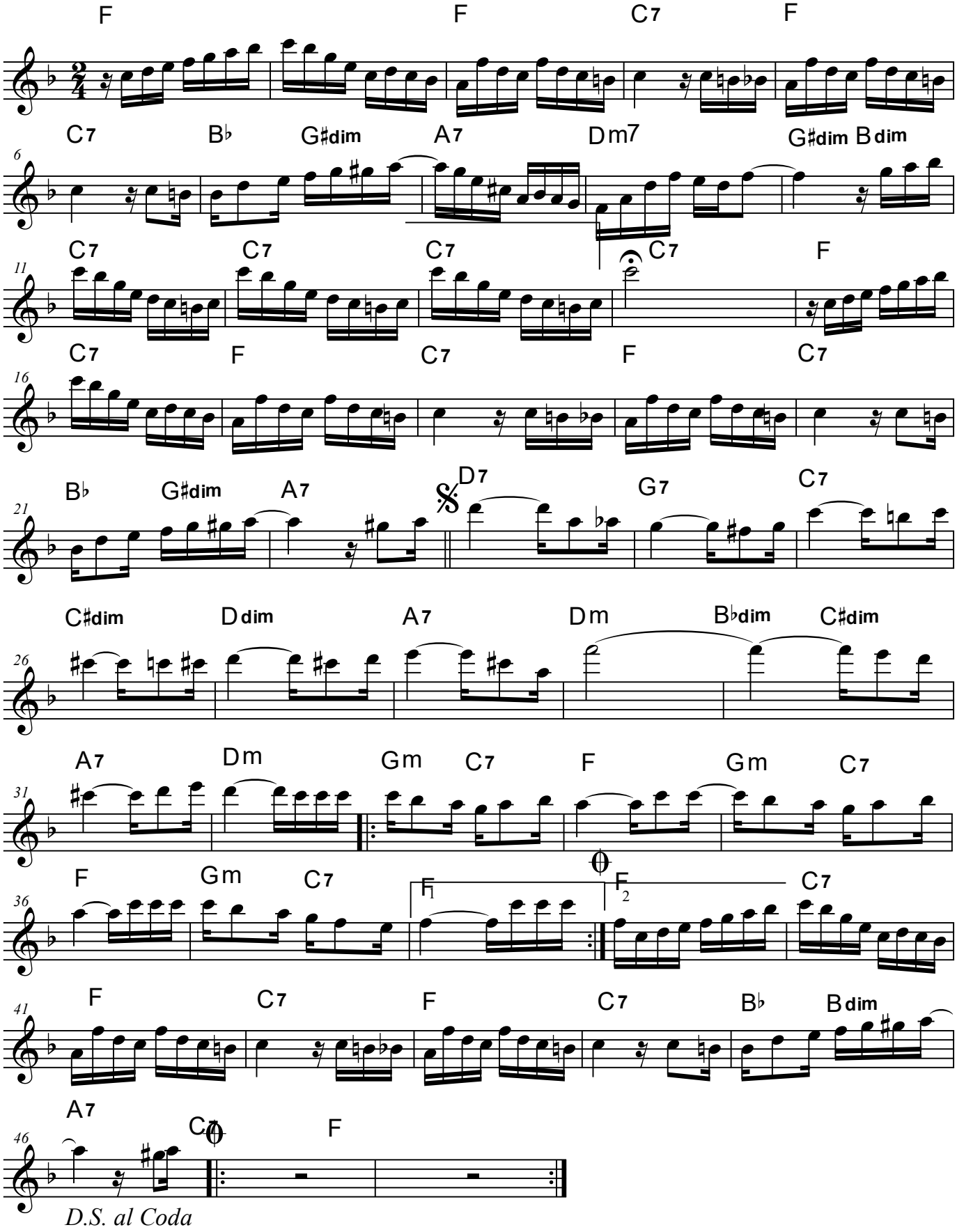
Zezé Alves e Omaar Cutrim



CANDIRÚ

Zezé Alves e Omar Cutrim

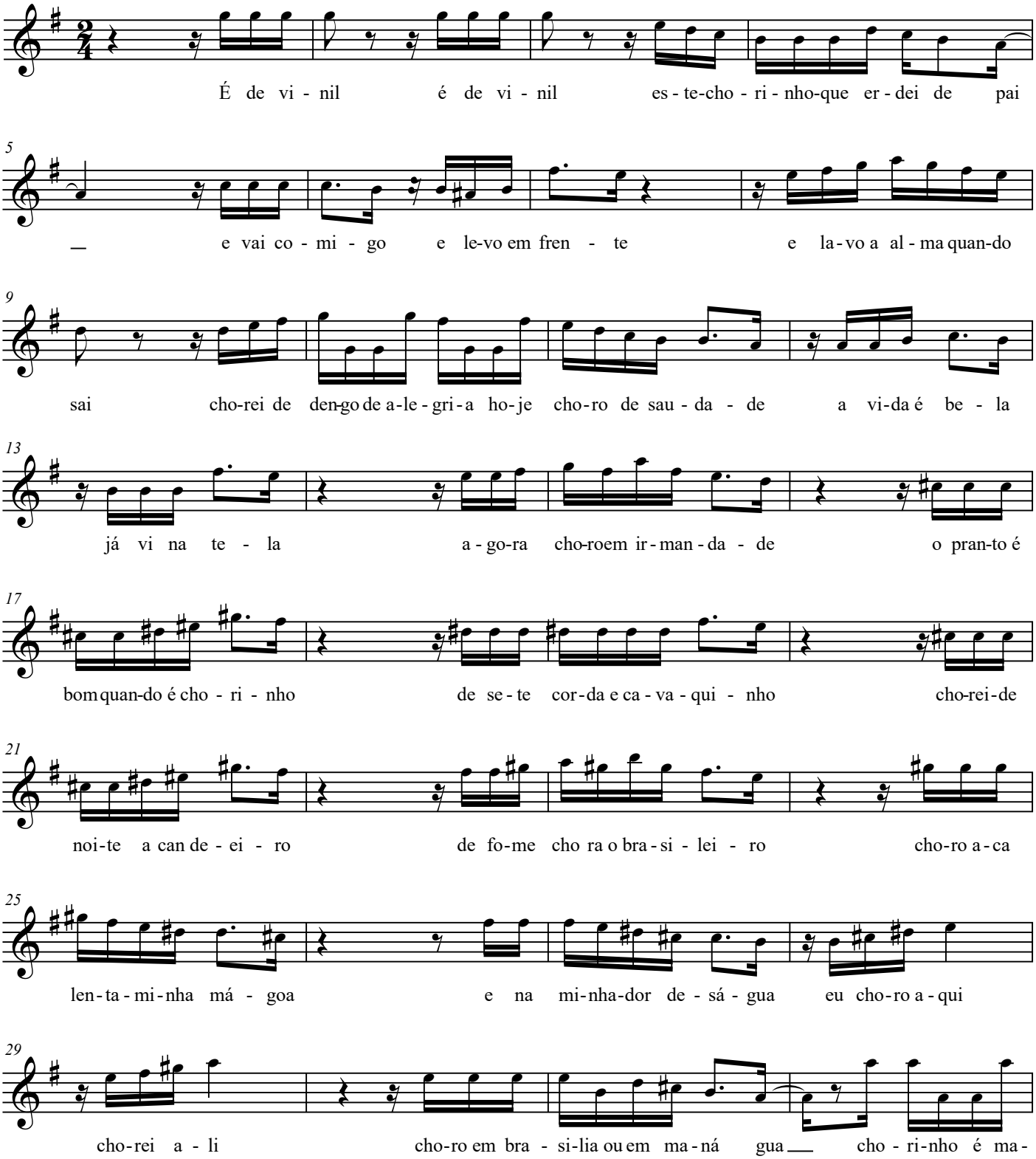
Score



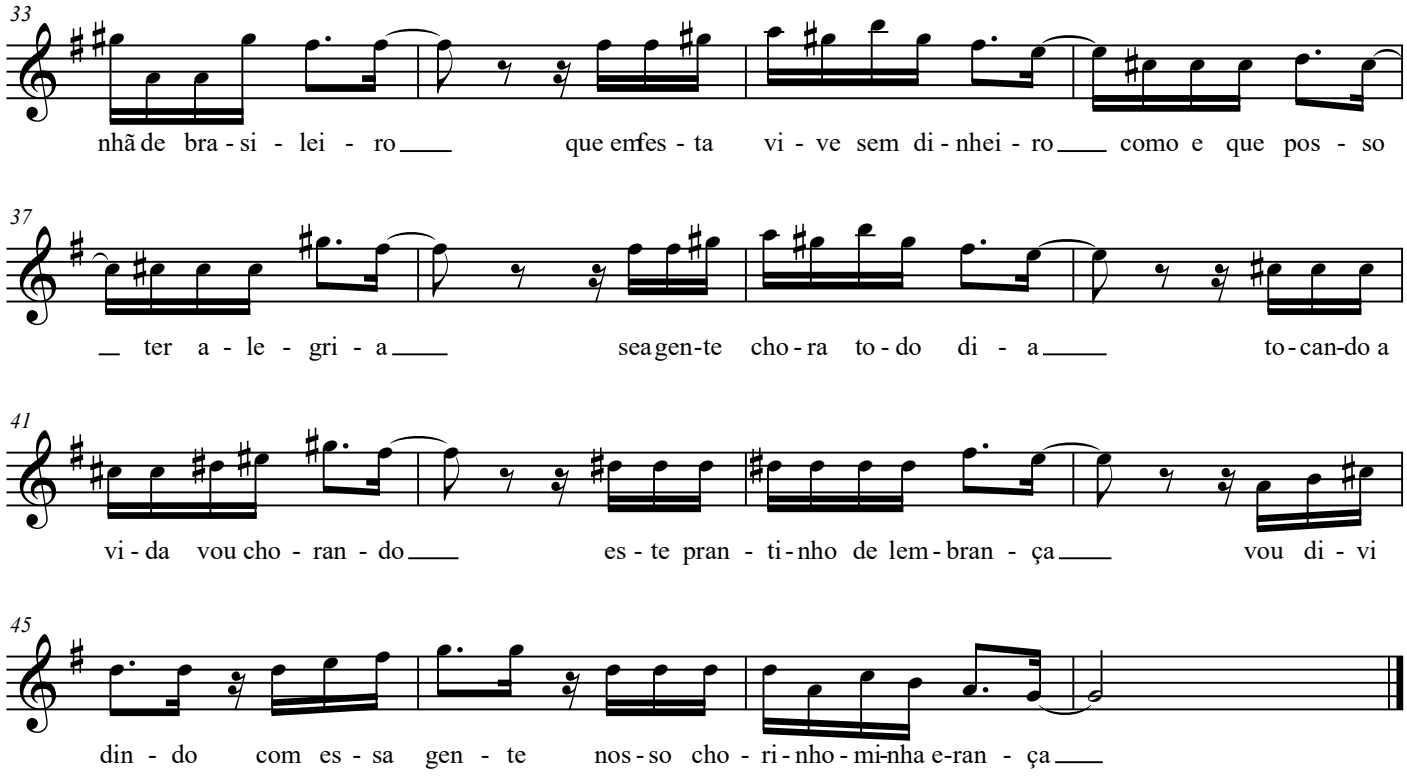
CHORINHO DE HERANÇA

(Choro)

Chico Nô e Ricarte Almeida

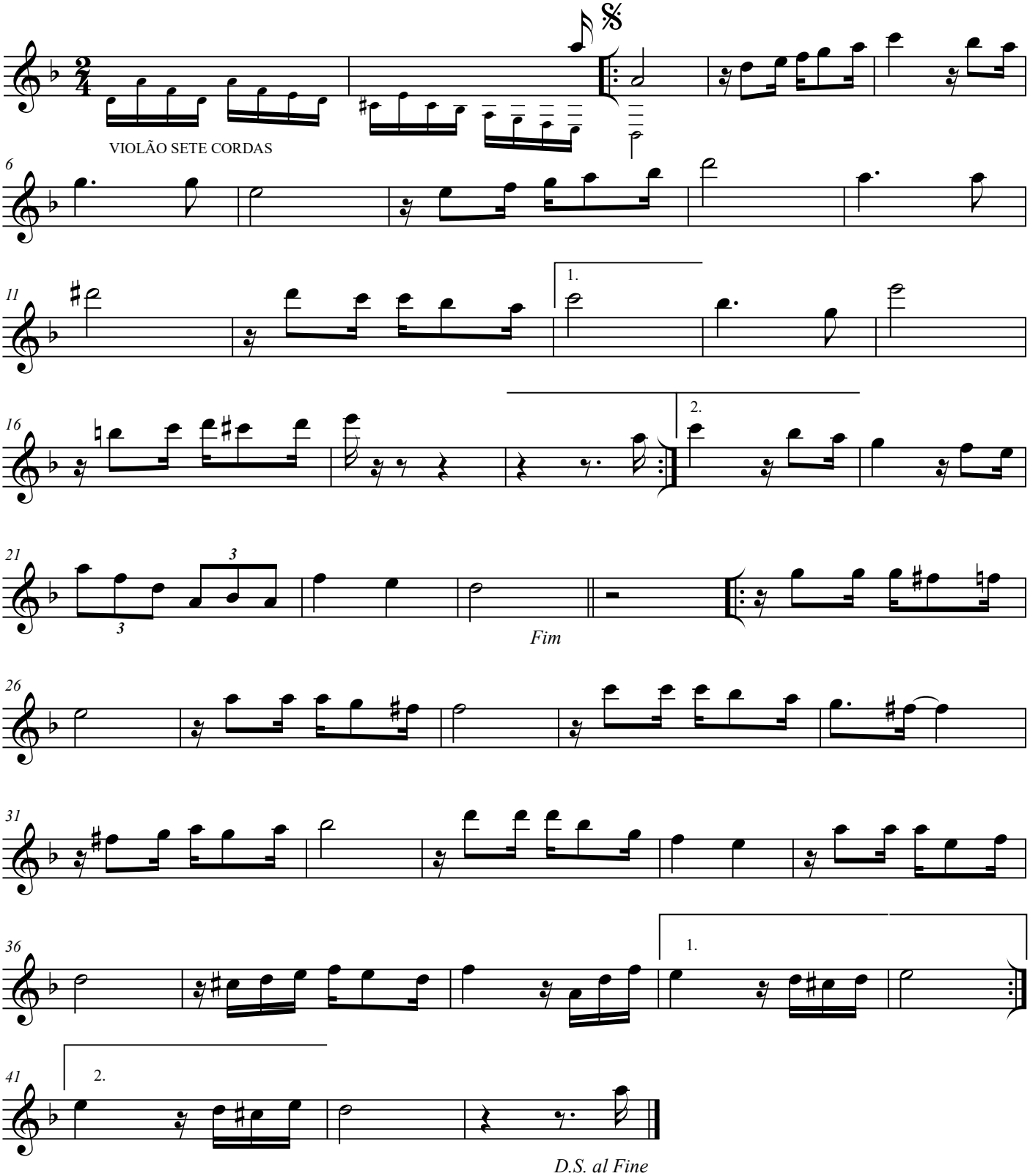


CHORINHO DE HERANÇA



MIRITIBANO

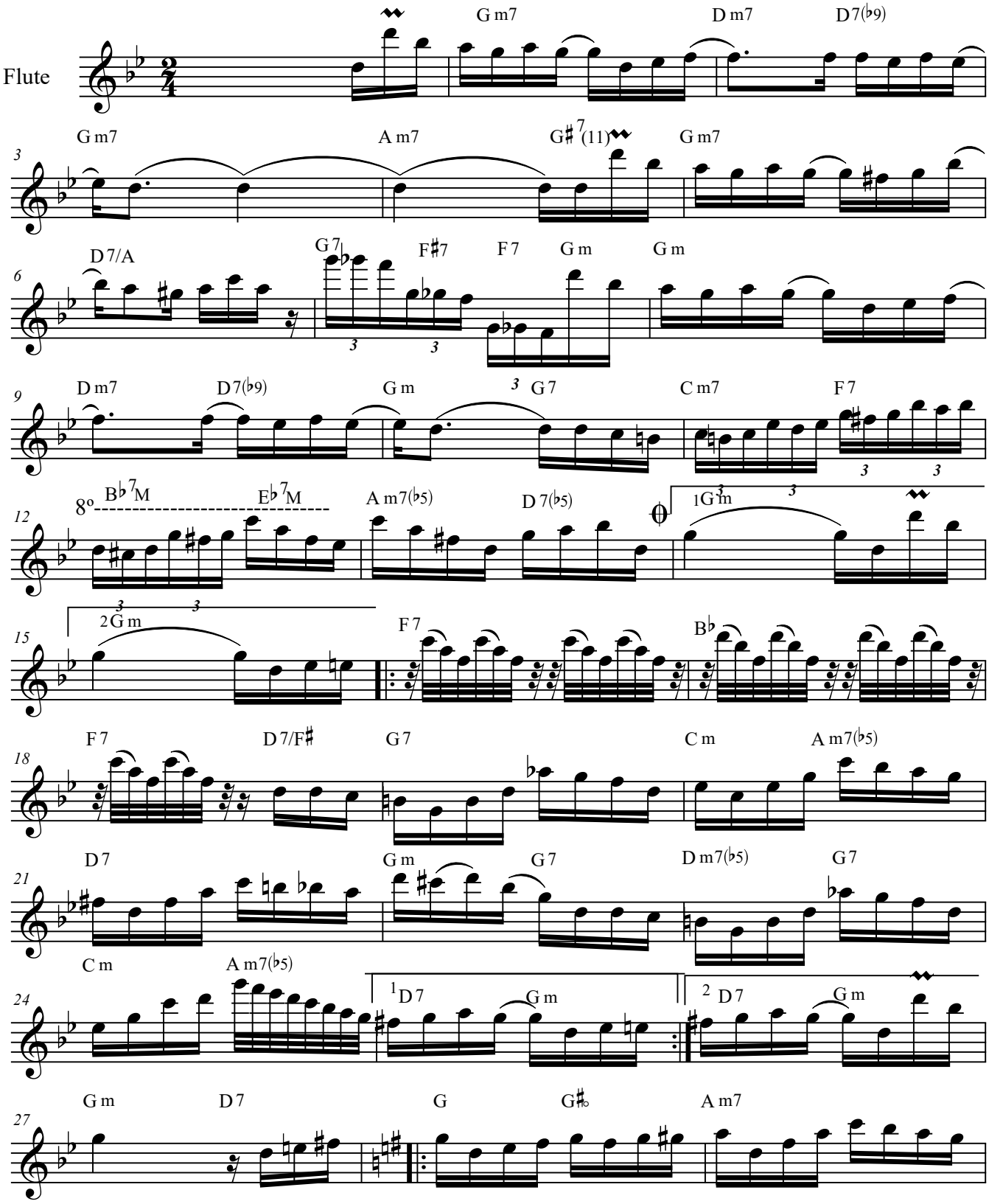
Domingos Santos



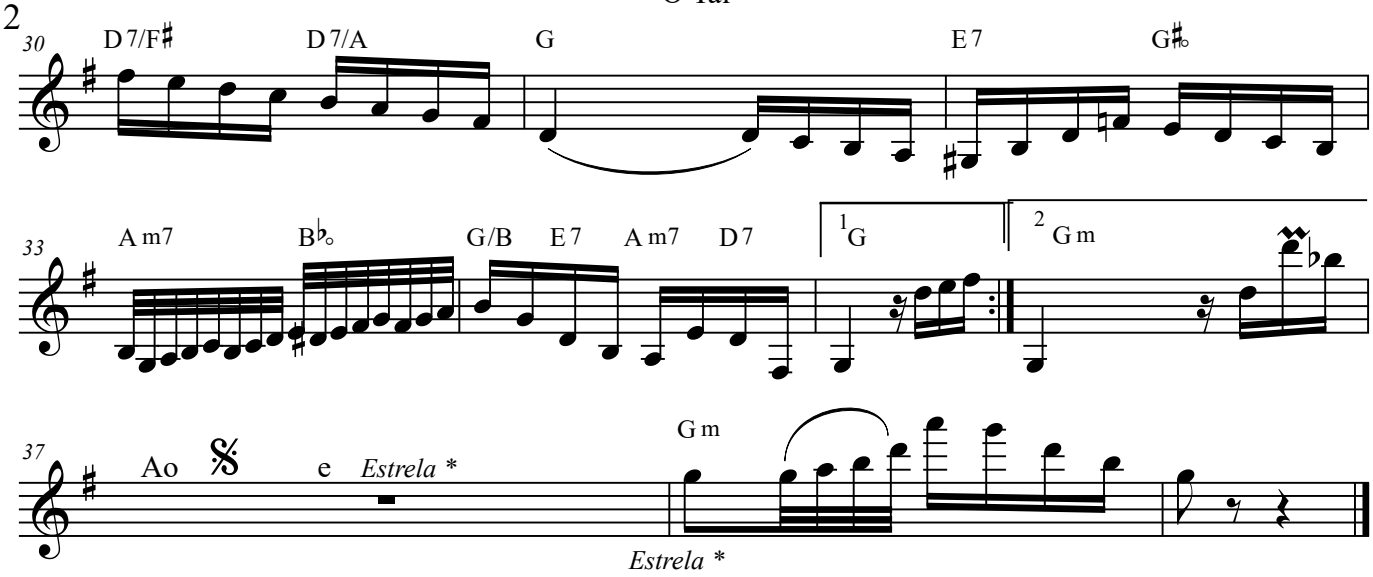
O Tal

Cifras Prof° Domingos Santos

Comp. **Tomaz de Aquino Leite**



O Tal

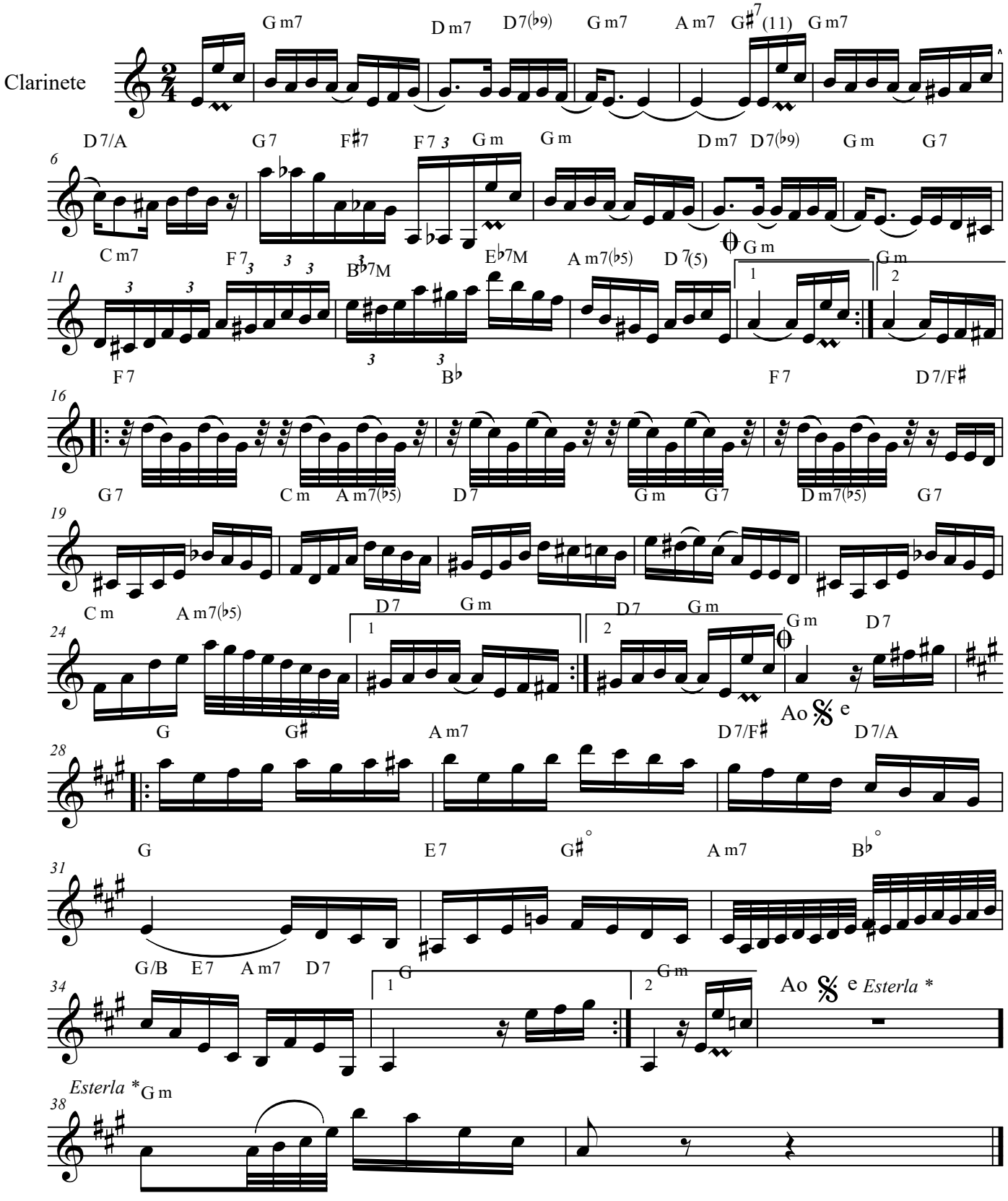


Ofereço Este Chorinho aos Amigos "Clarinetista"

O Tal

Cifras Profº Domingos Santos

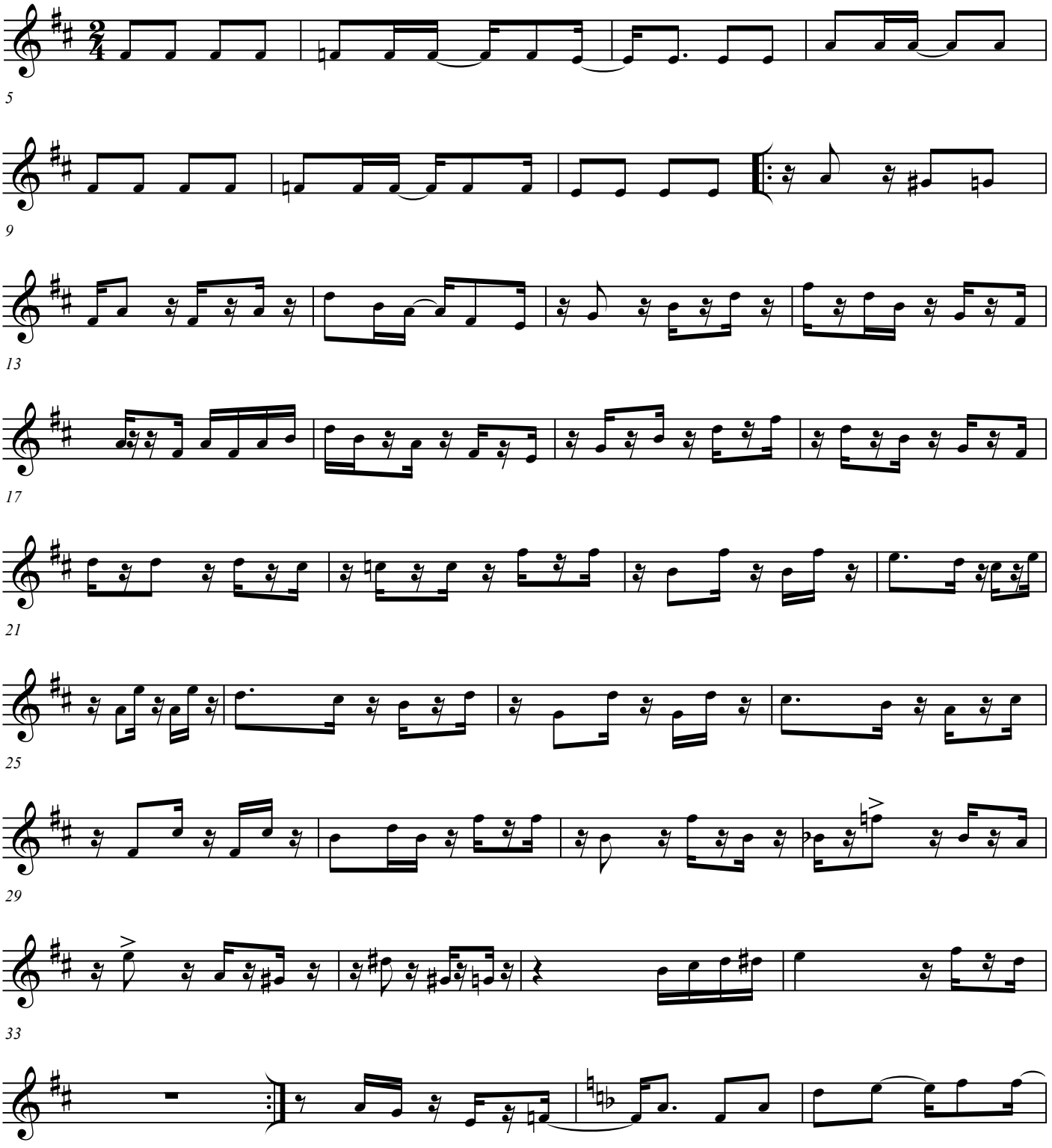
Comp. **Tomaz de Aquino Leite**

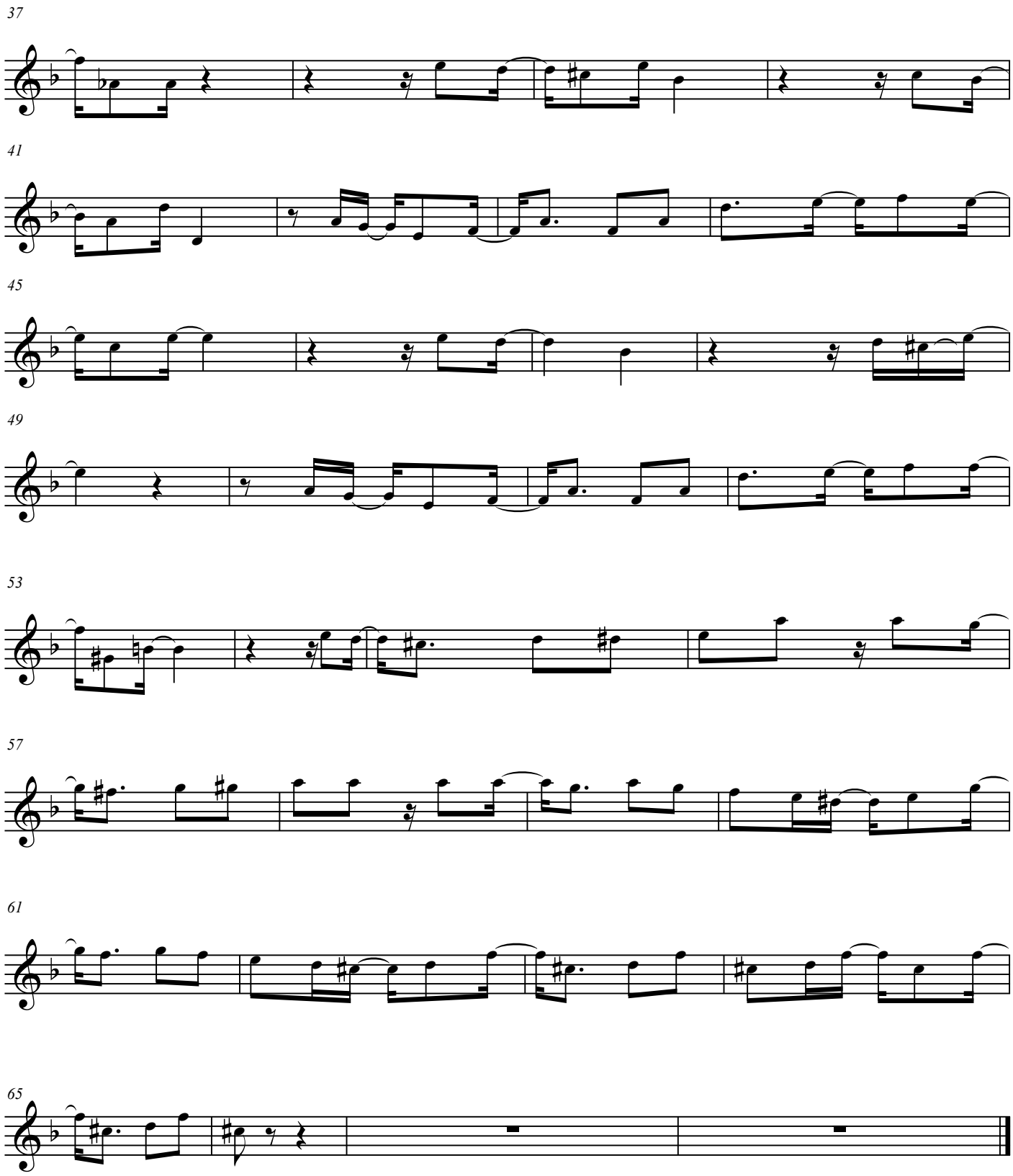


W.R

COMPANHEIRO

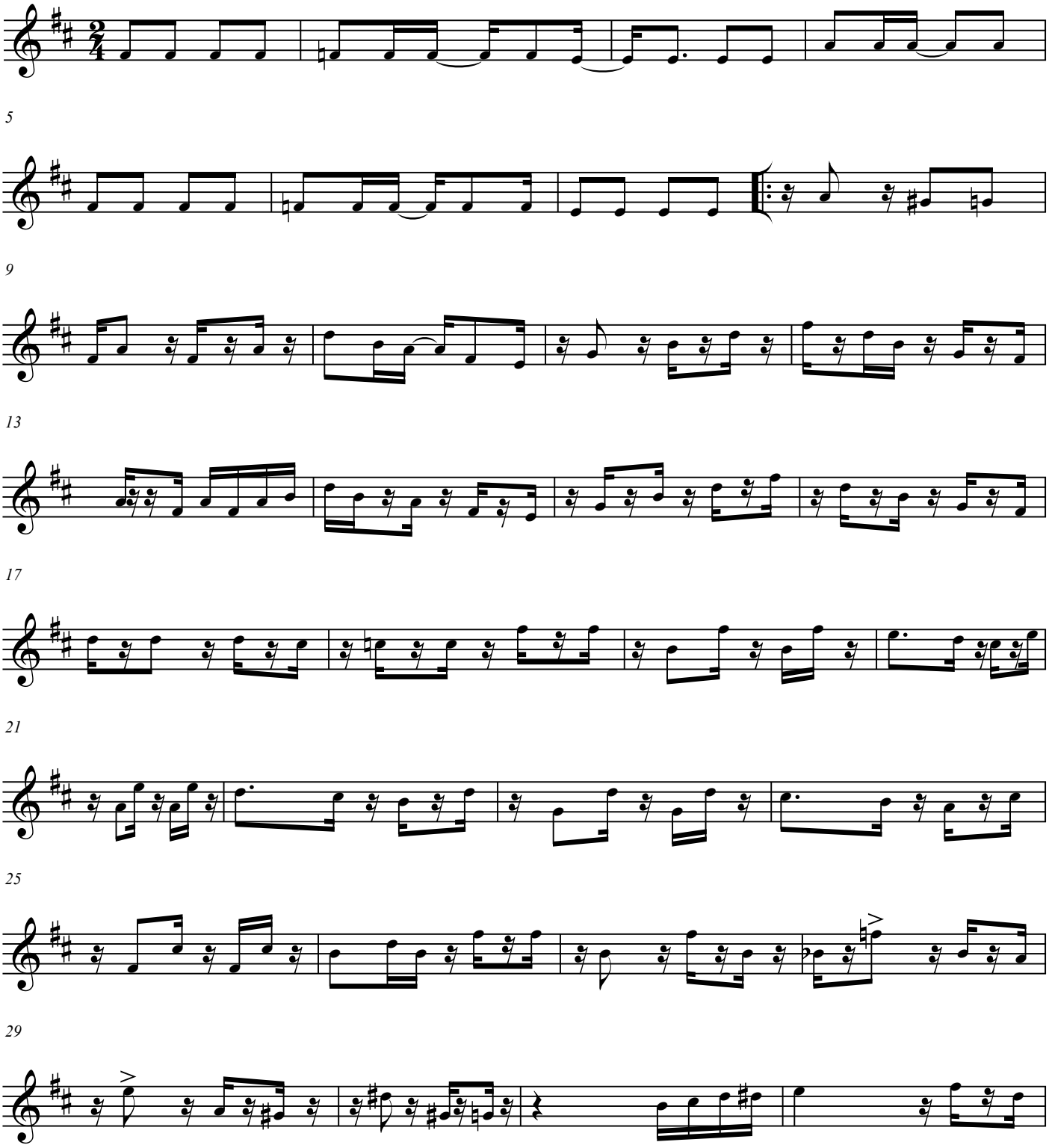
Solano e Paulo Trabulsi



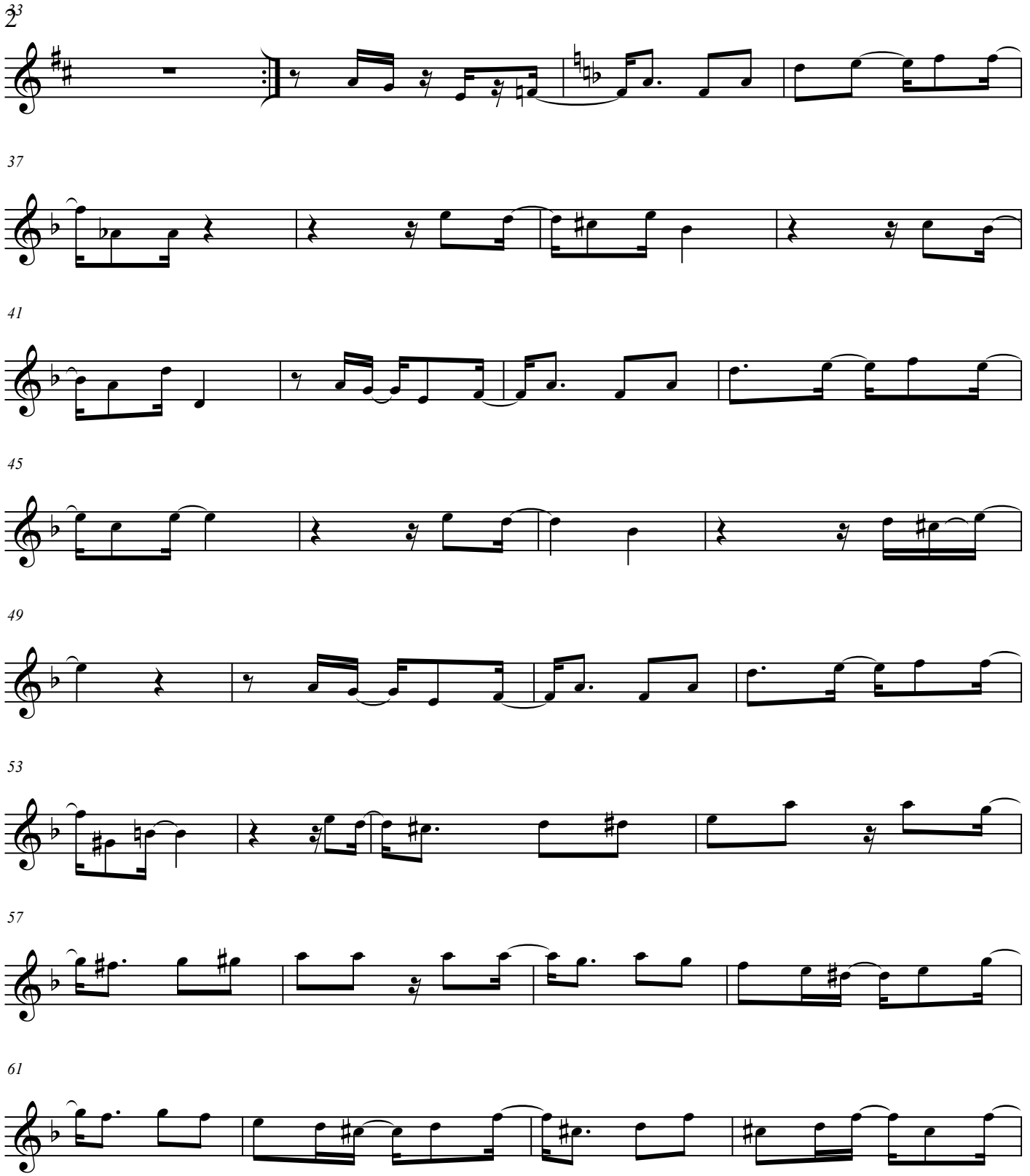

37
41
45
49
53
57
61
65

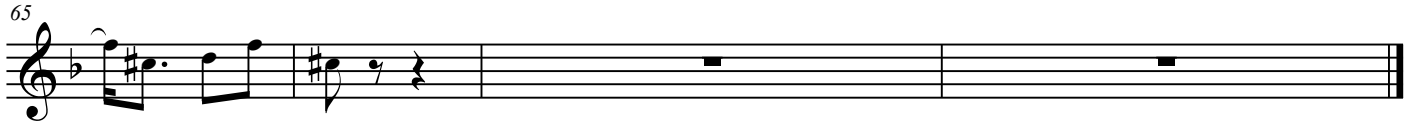
COMPANHEIRO

Solano e Paulo Trabulsi



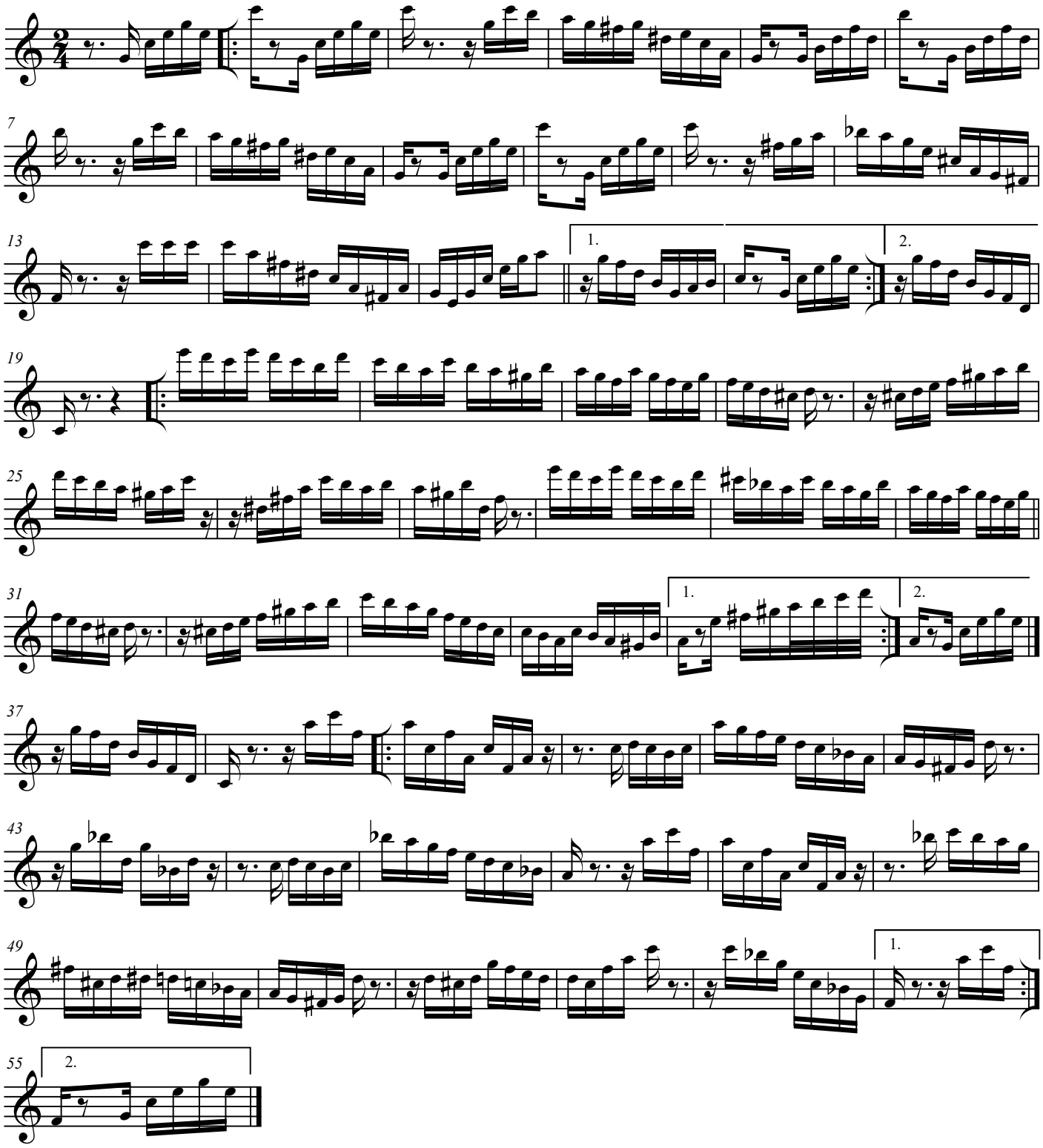
COMPANHEIRO




65

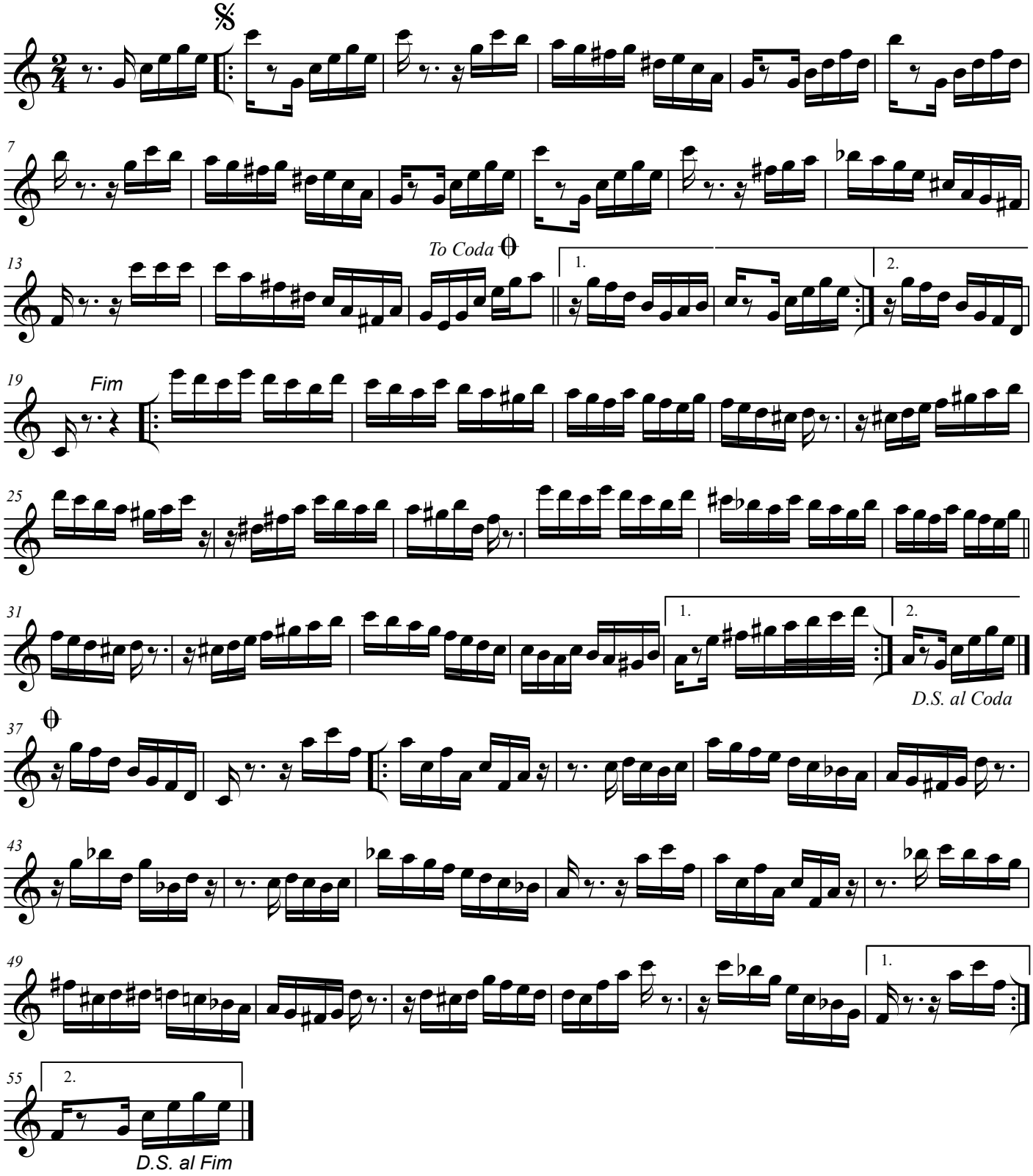
DOM CHIQUIN

Serra de Almeida



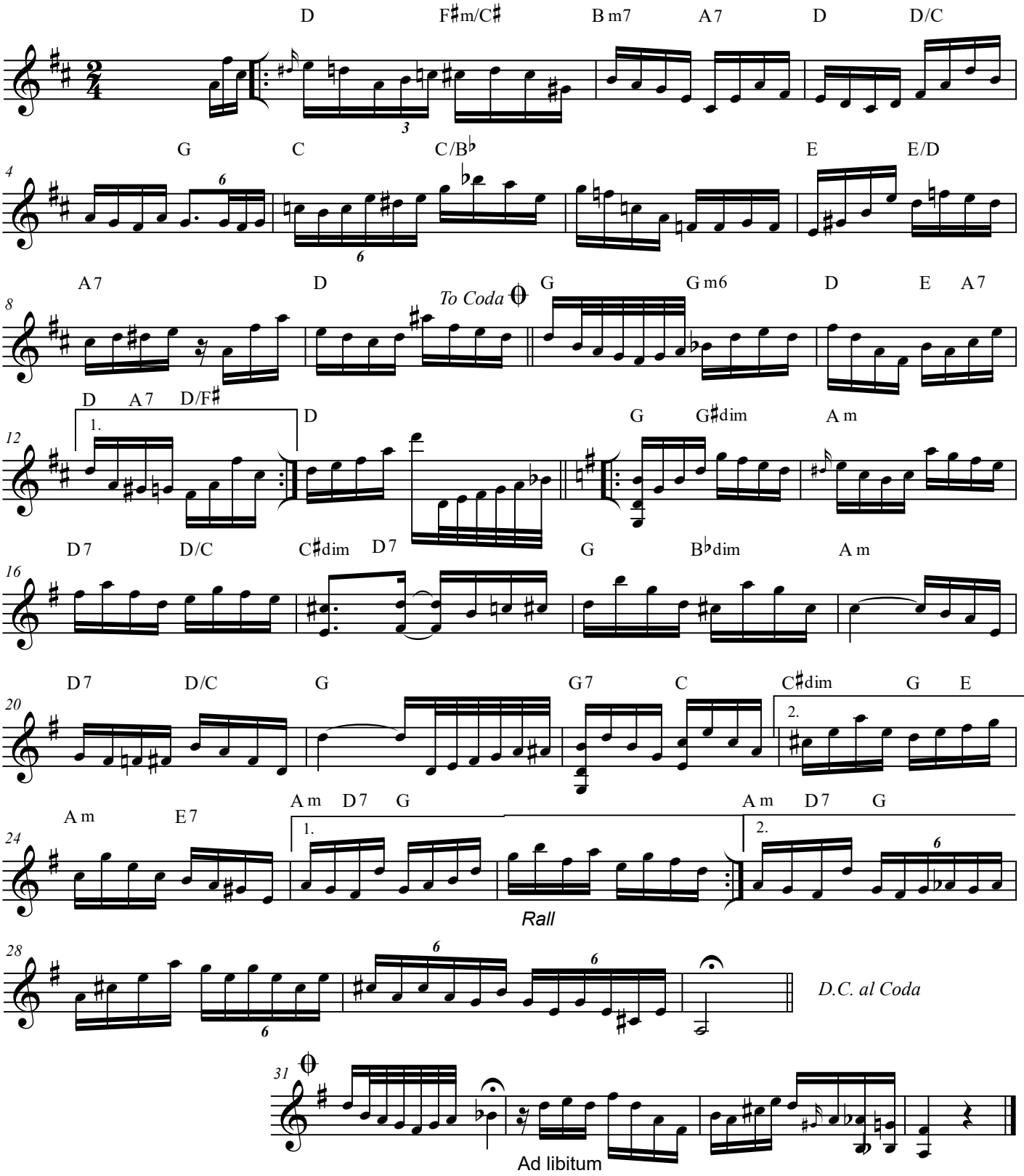
DOM CHIQUIN

Serra de Almeida



ELEGANTE

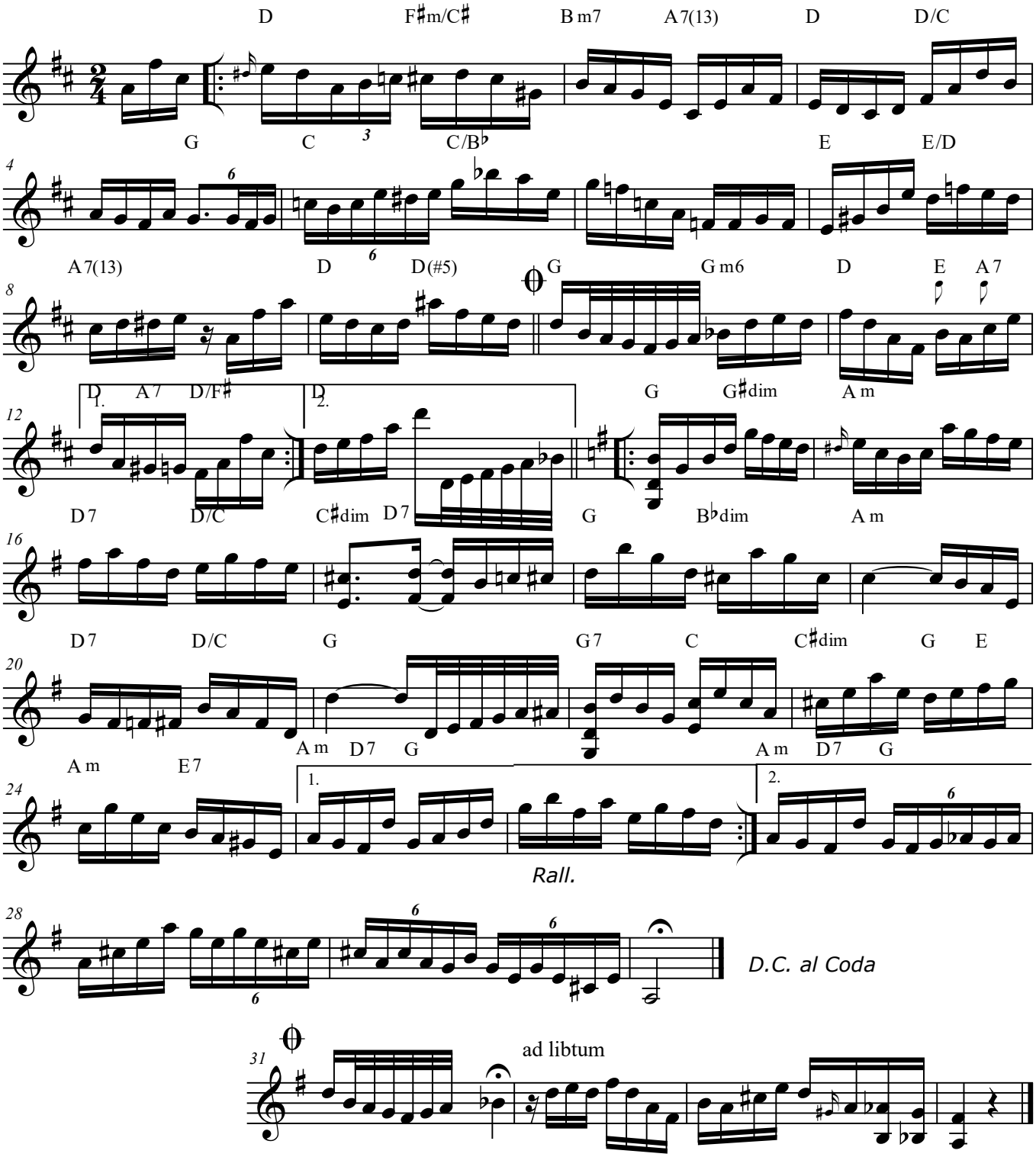
Raimundo Luiz



ELEGANTE

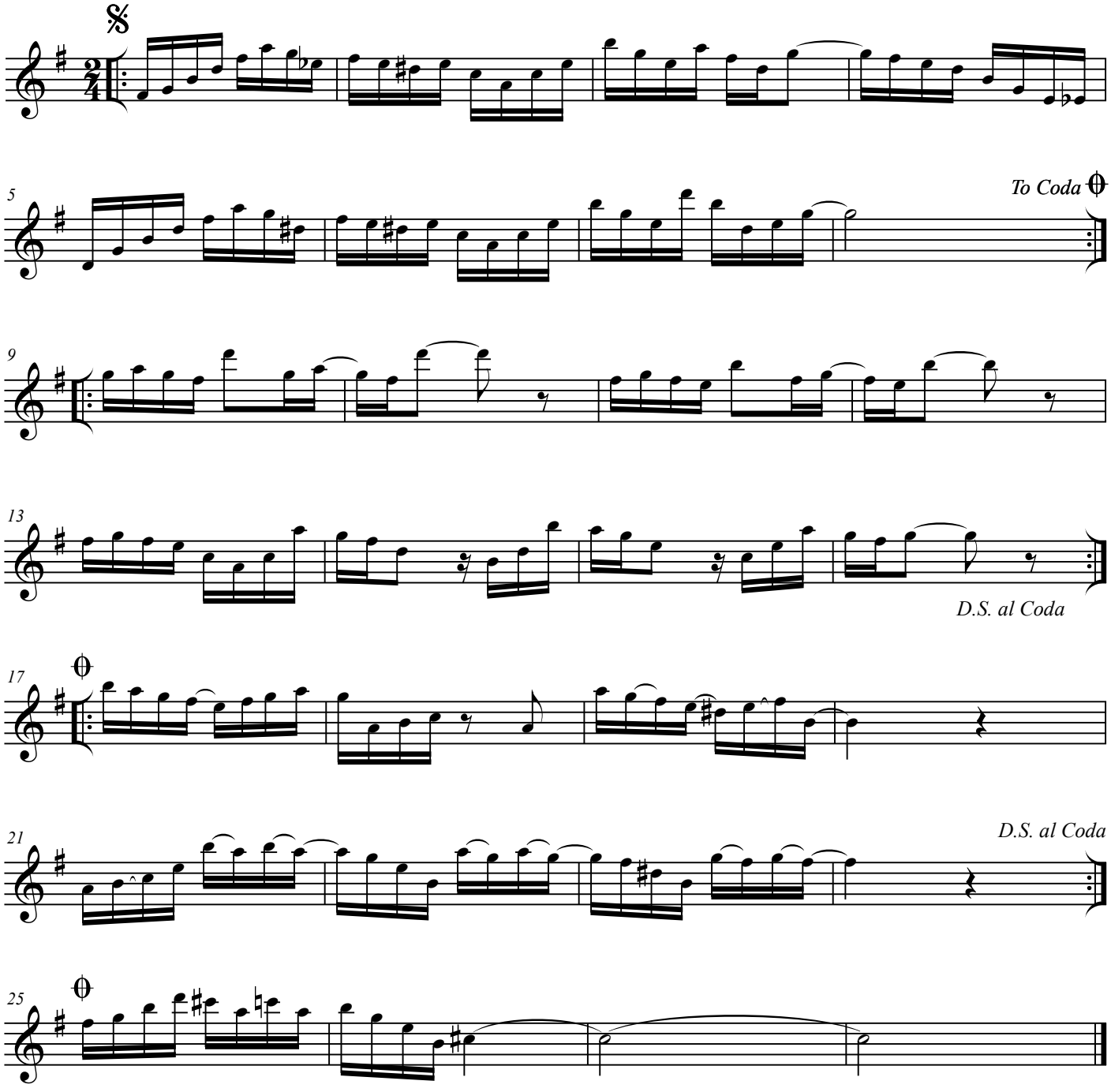
(Choro)

Raimundo Luiz



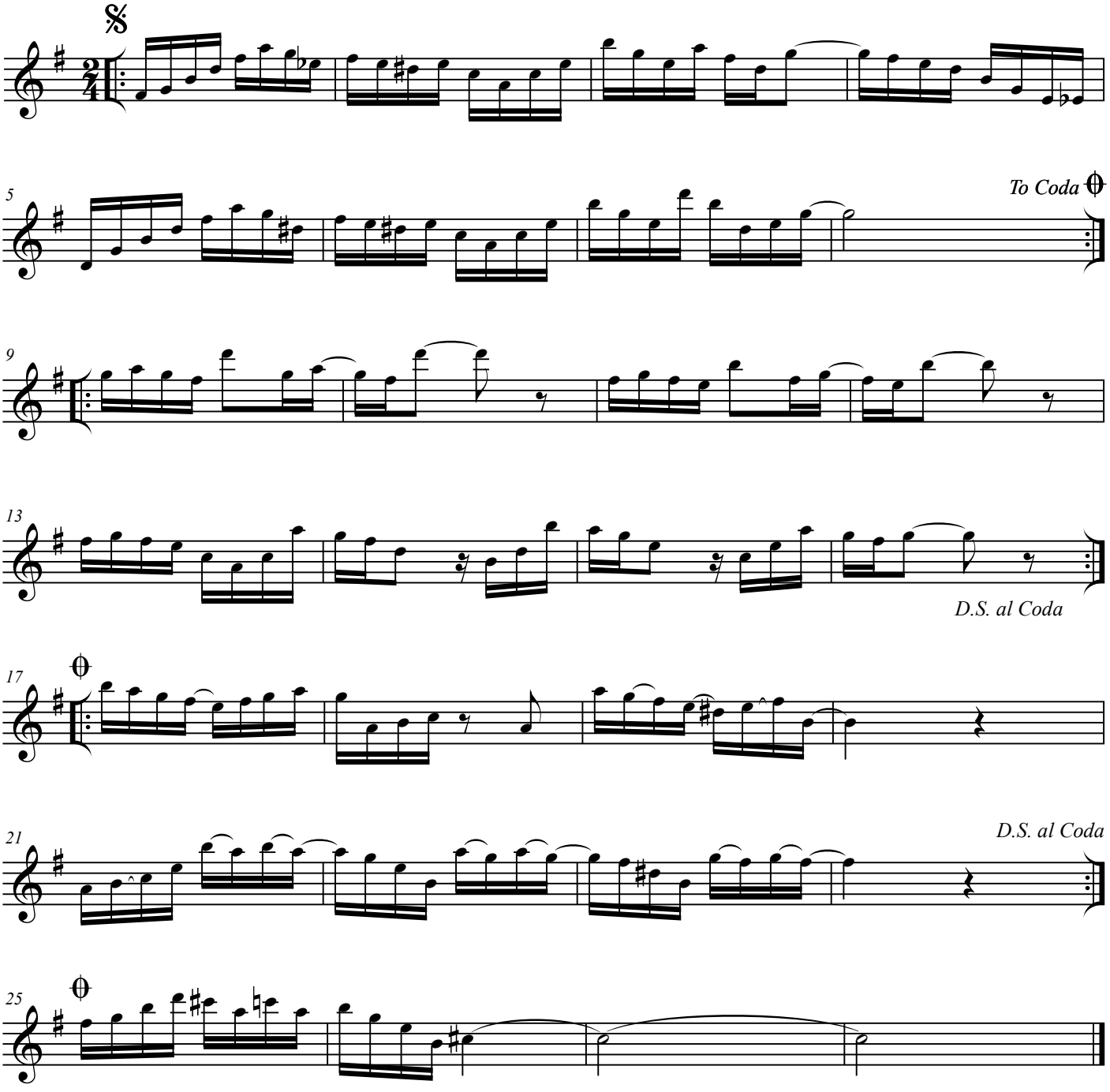
FRESQUINHO

Cleômenes Teixeira



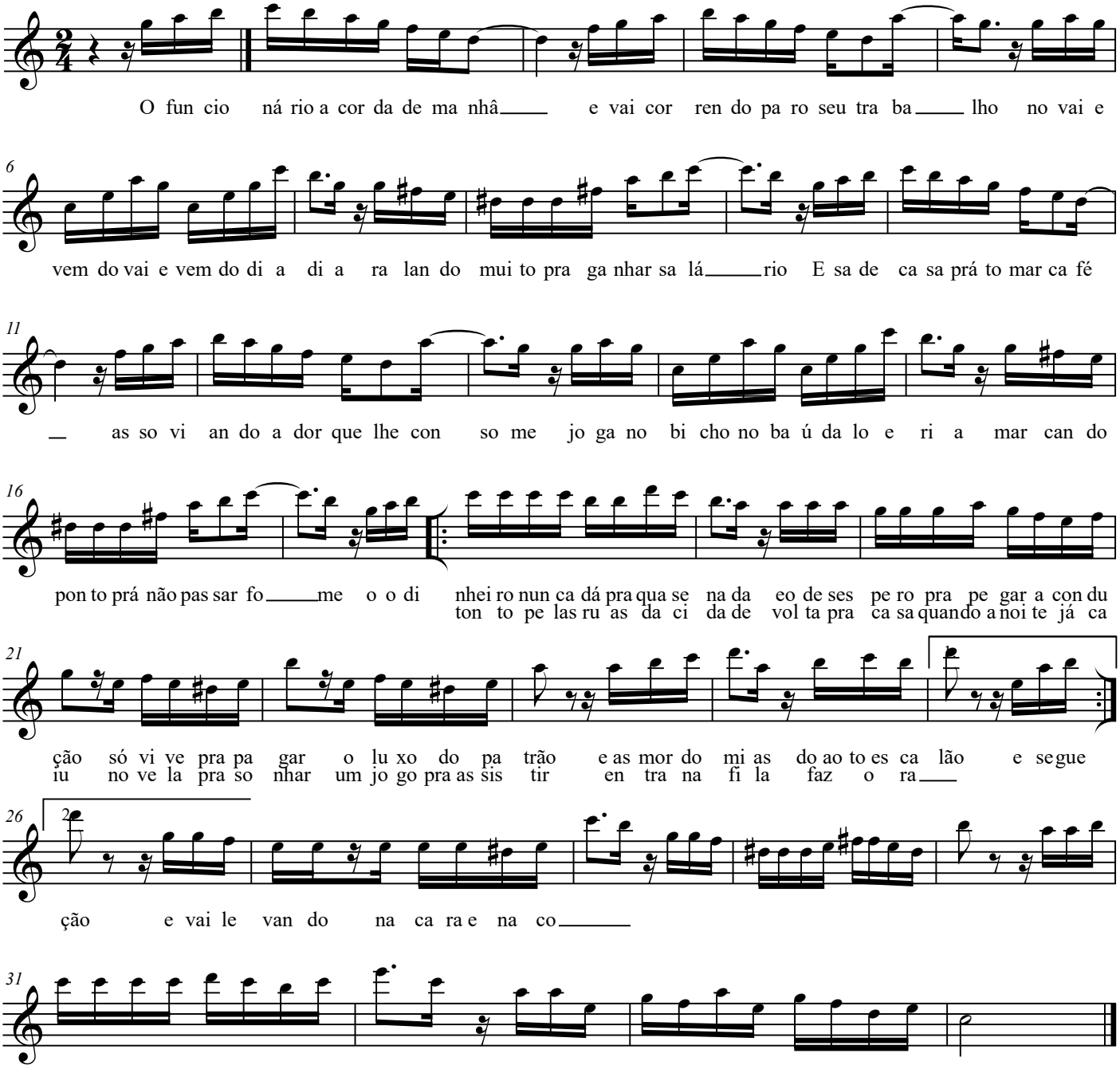
FRESQUINHO

Cleômenes Teixeira



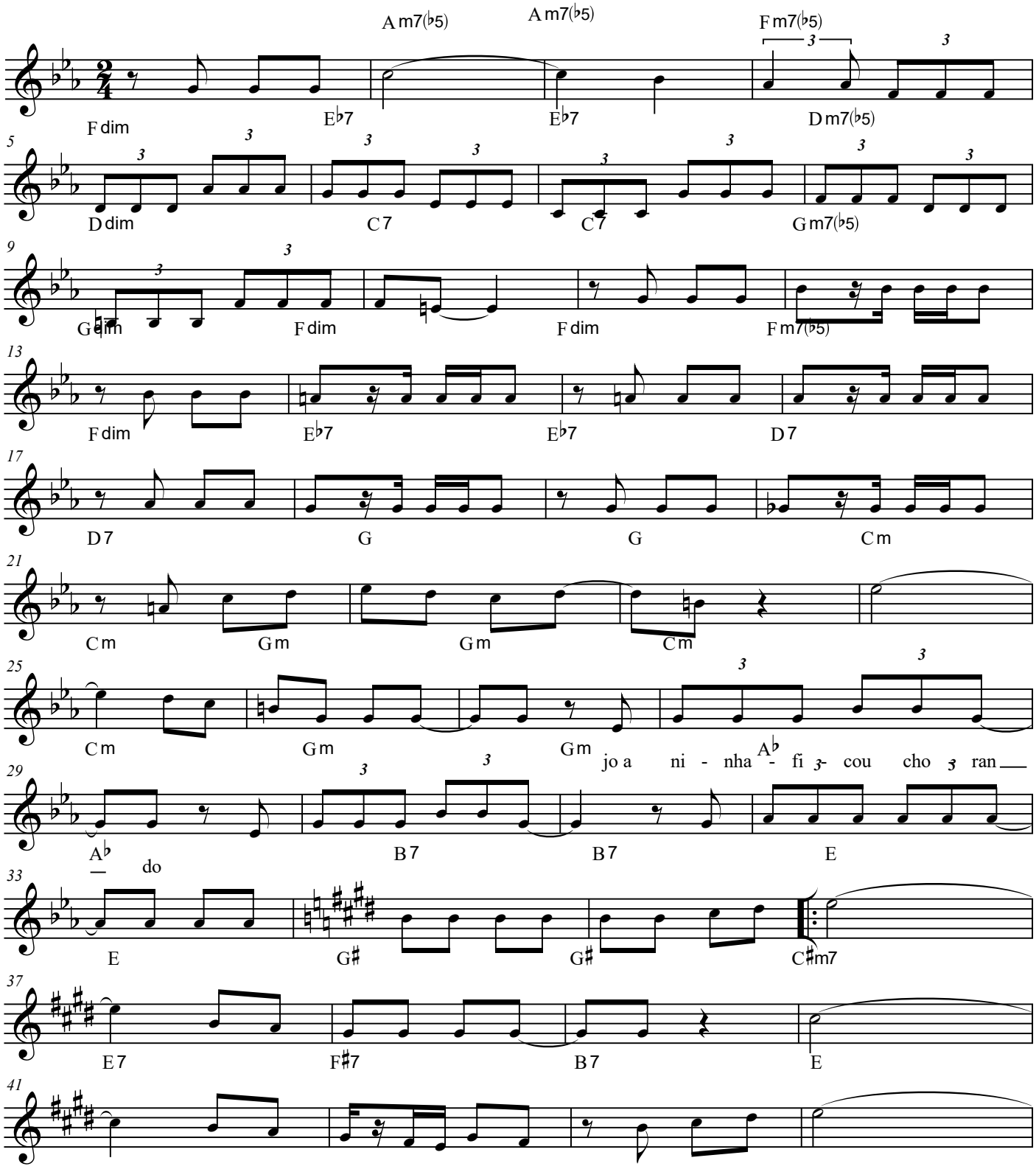
O FUNCIONÁRIO

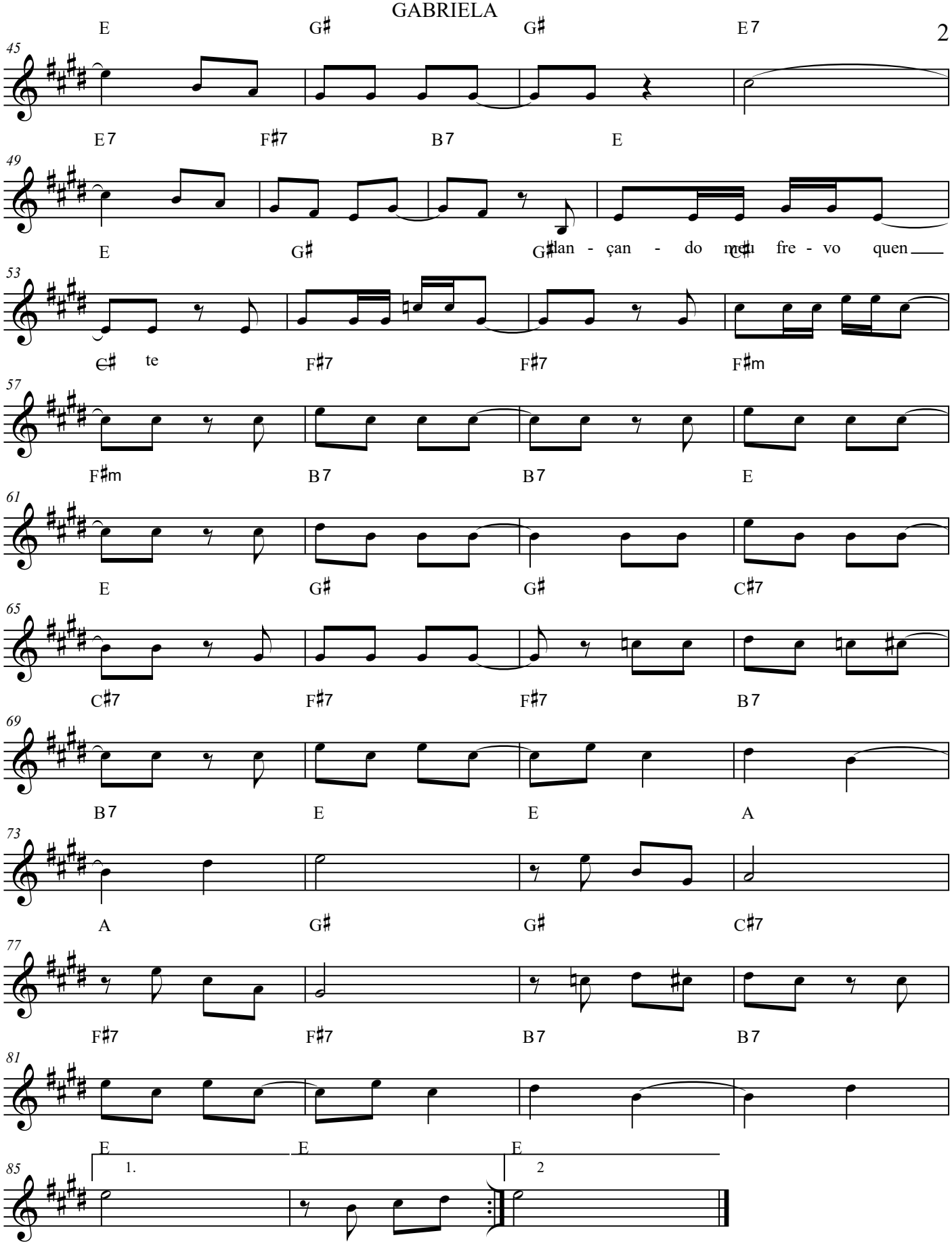
Chico Nô e MP Haickel



GABRIELA

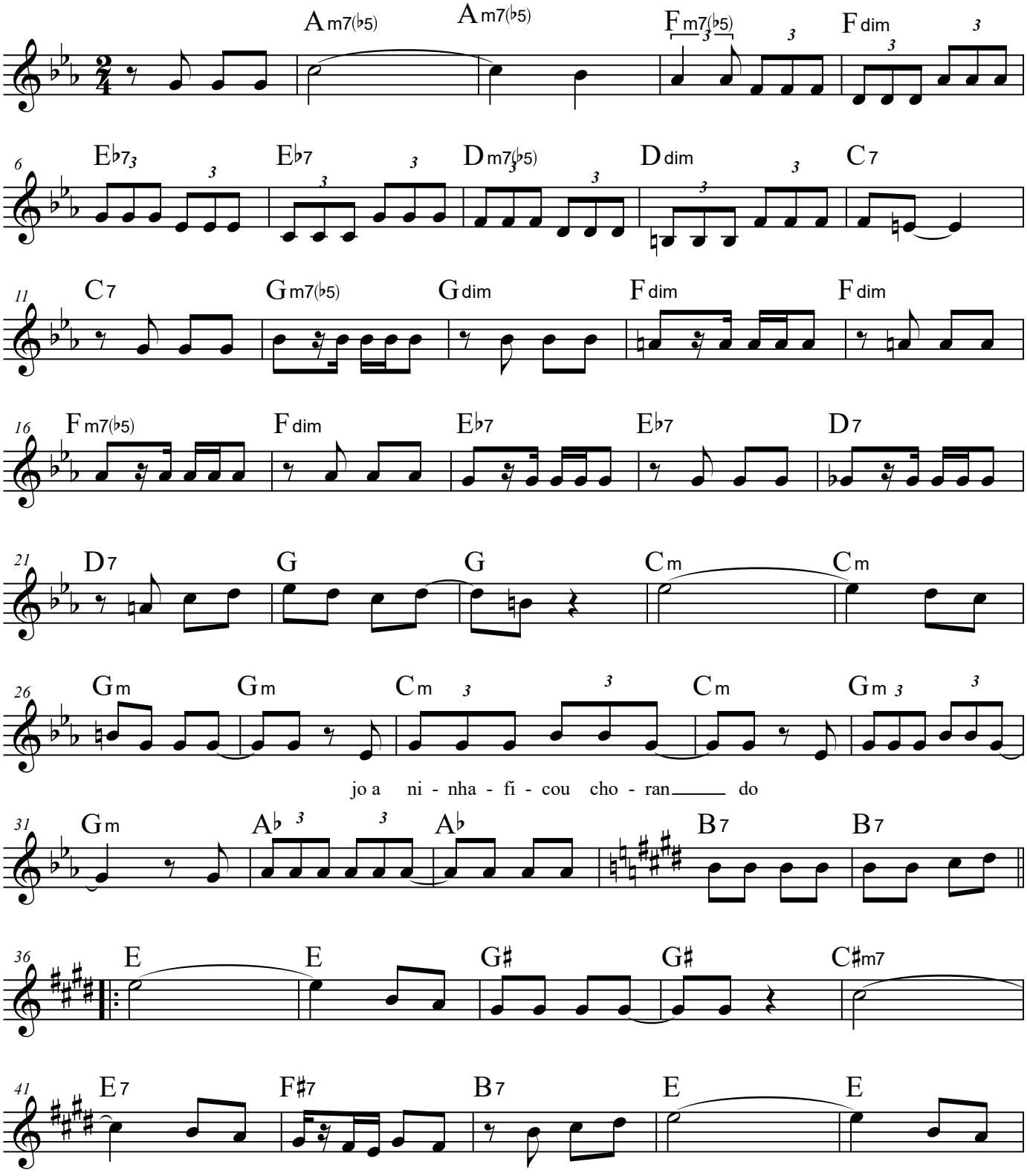
Chico Maranhão

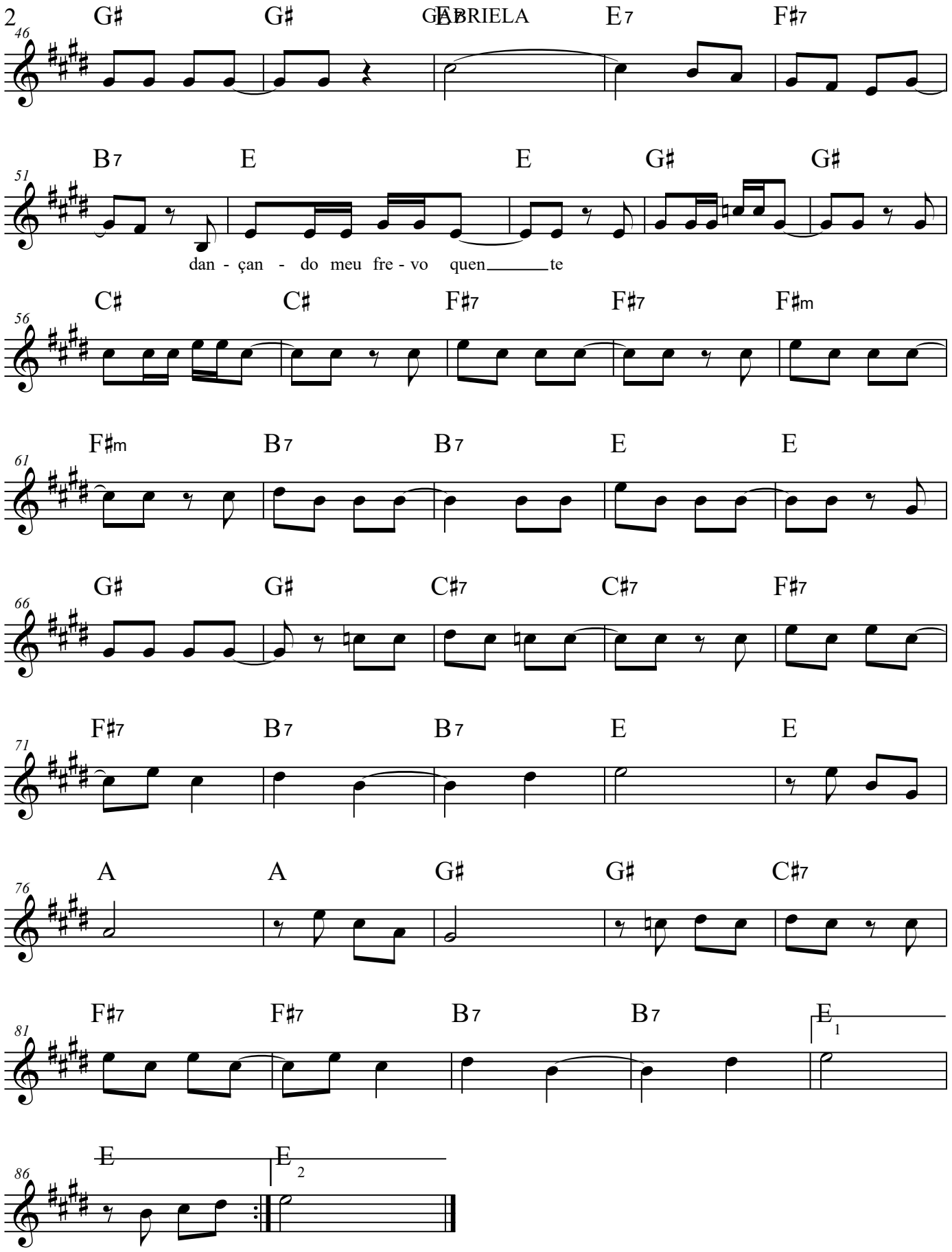



E G♯ G♯ E7
45
E7 F♯7 B7 E
49
E G♯ G♯ lan - çan - do meu fre - vo quen
53
C♯ te F♯7 F♯7 F♯m
57
F♯m B7 B7 E
61
E G♯ G♯ C♯7
65
C♯7 F♯7 F♯7 B7
69
B7 E E A
73
A G♯ G♯ C♯7
77
F♯7 F♯7 B7 B7
81
E E E
85
1.
2

GABRIELA

Chico Maranhão

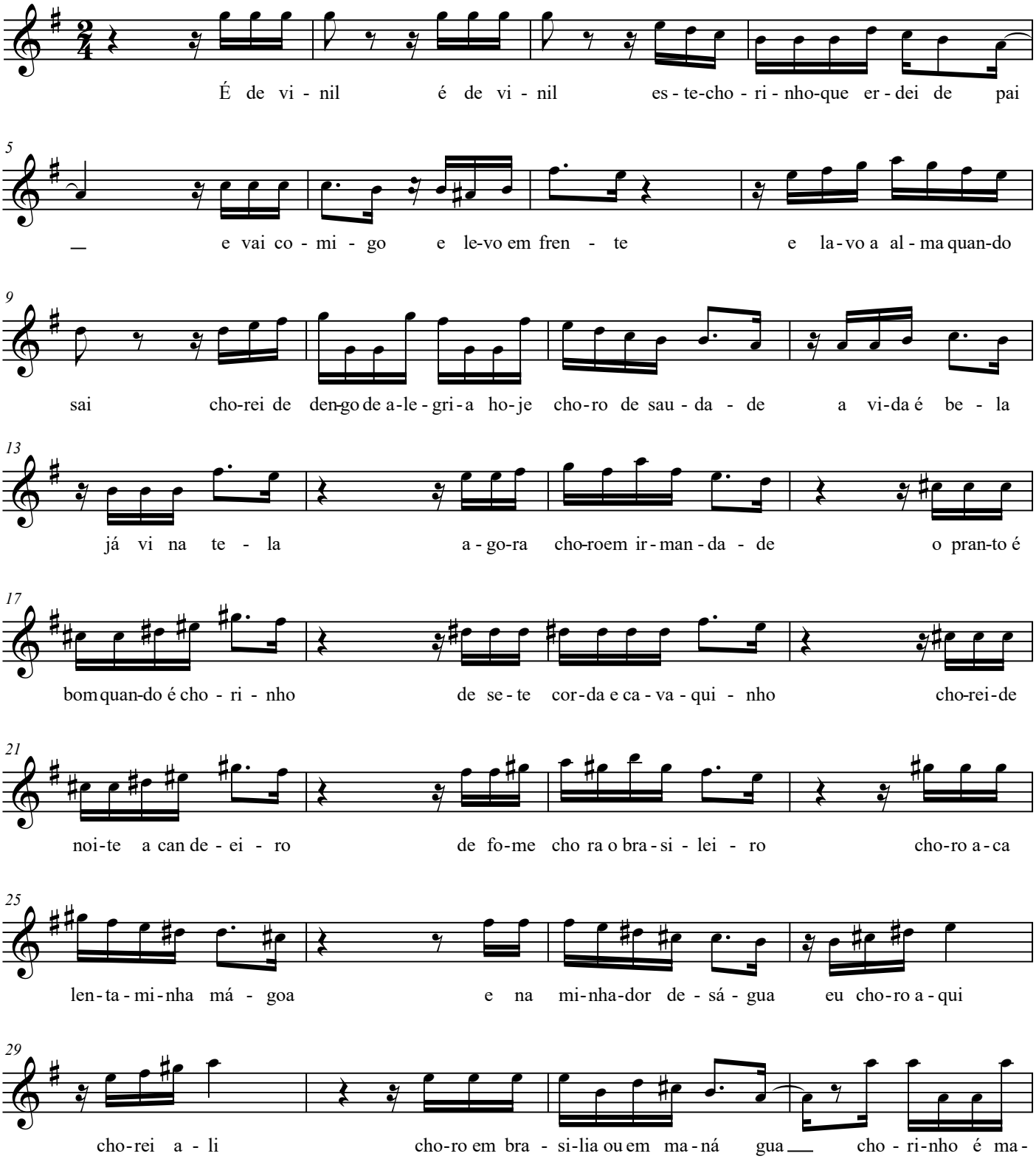



2
G♯ G♯ E7 F♯7
GABRIELA
B7 E E G♯ G♯
dan - çan - do meu fre - vo quen te
C♯ C♯ F♯7 F♯7 F♯m
F♯m B7 B7 E E
G♯ G♯ C♯7 C♯7 F♯7
F♯7 B7 B7 E E
A A G♯ G♯ C♯7
F♯7 F♯7 B7 B7 E 1
E E 2

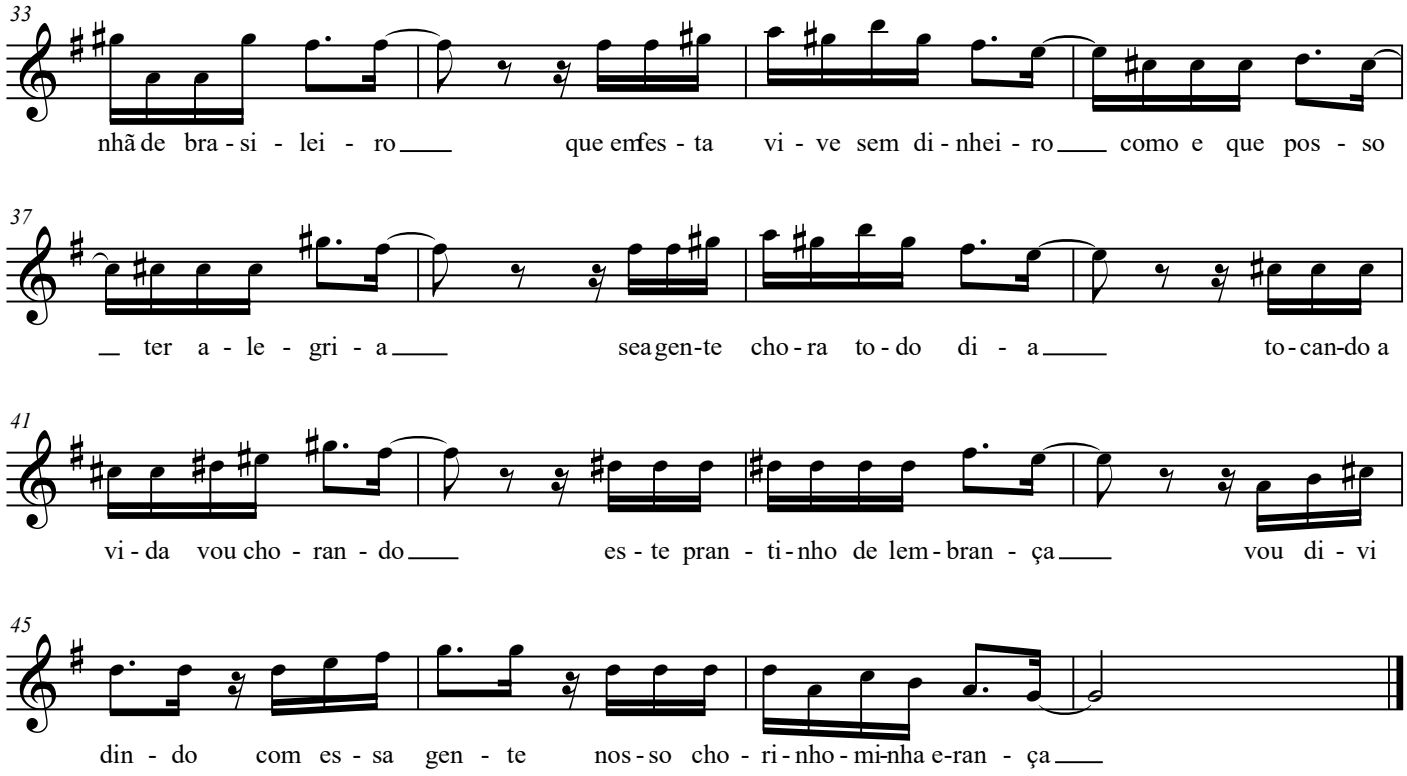
CHORINHO DE HERANÇA

(Choro)

Chico Nô e Ricarte Almeida

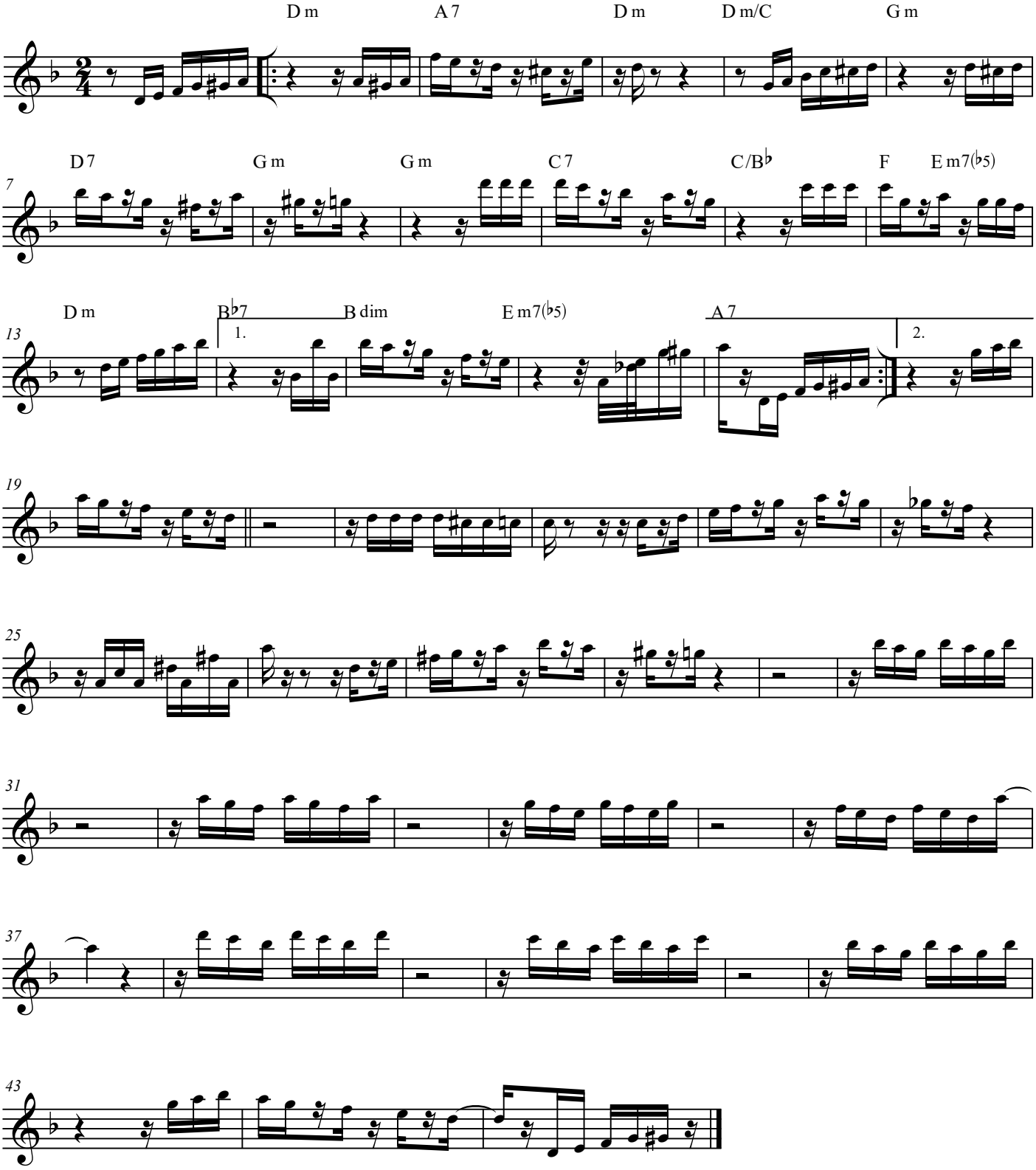


CHORINHO DE HERANÇA



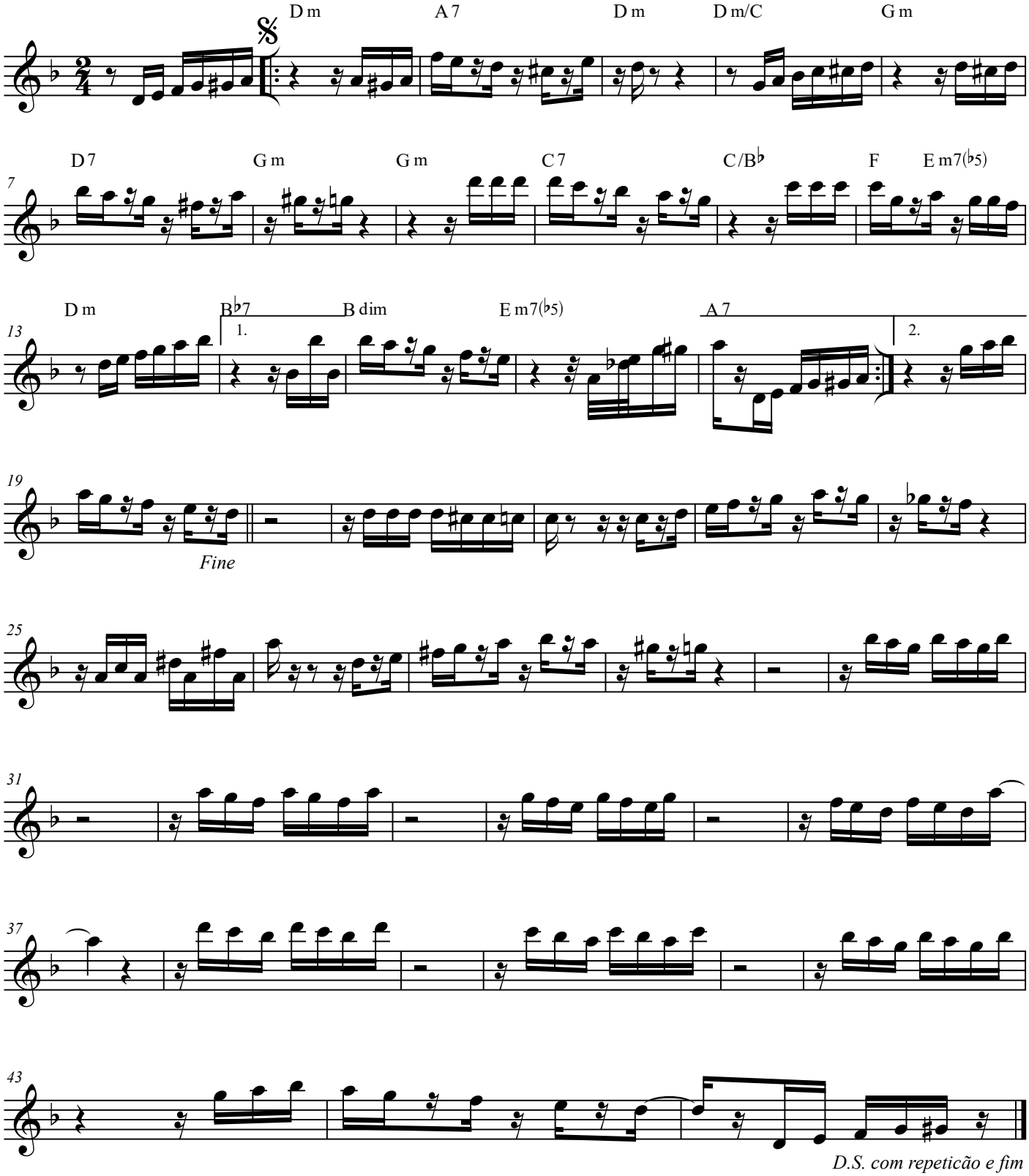
LEMBRO-ME DE VOCÊ ASSIM

Juca do Cavaco



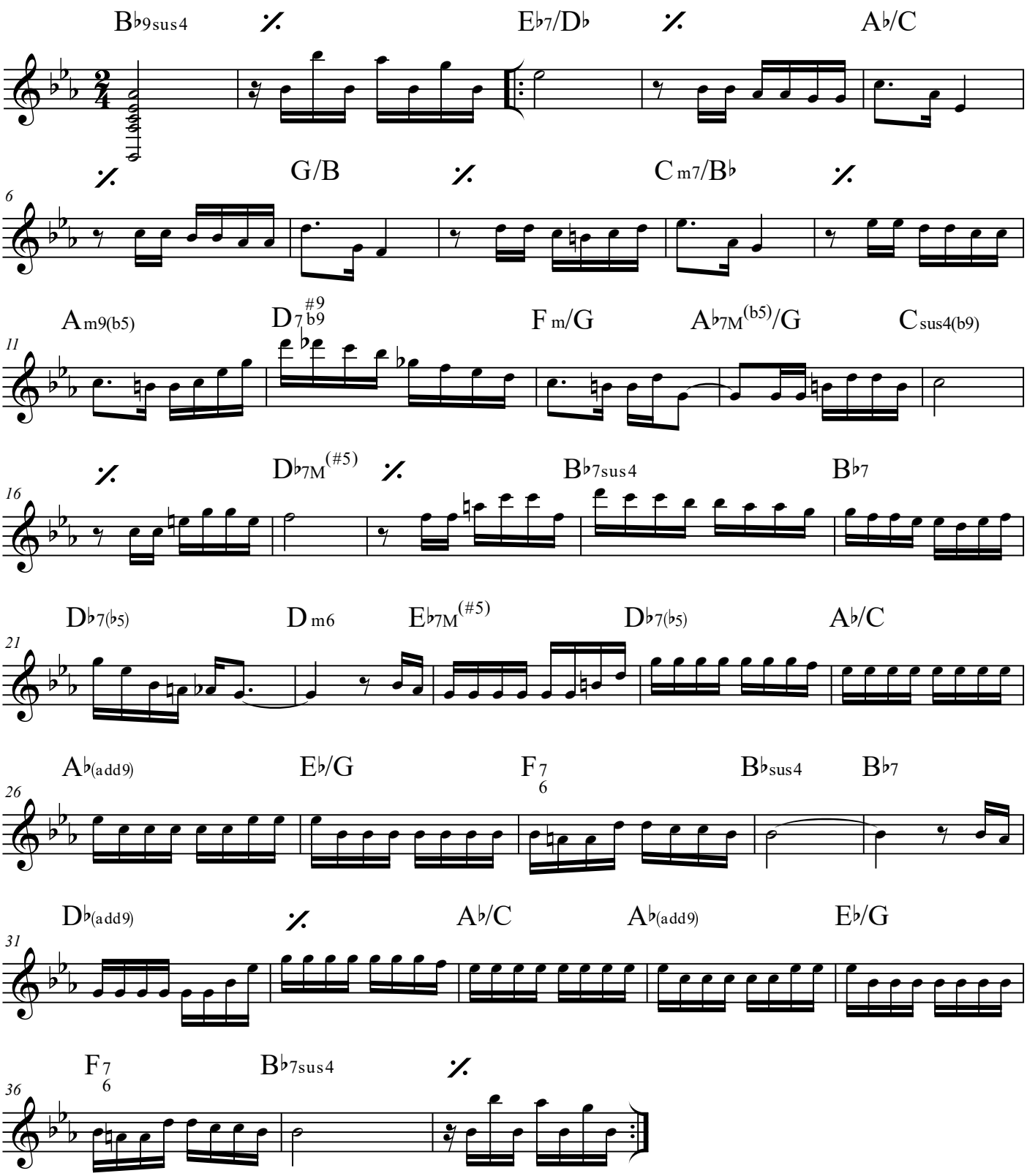
LEMBRO-ME DE VOCE ASSIM

Juca do Cavaco



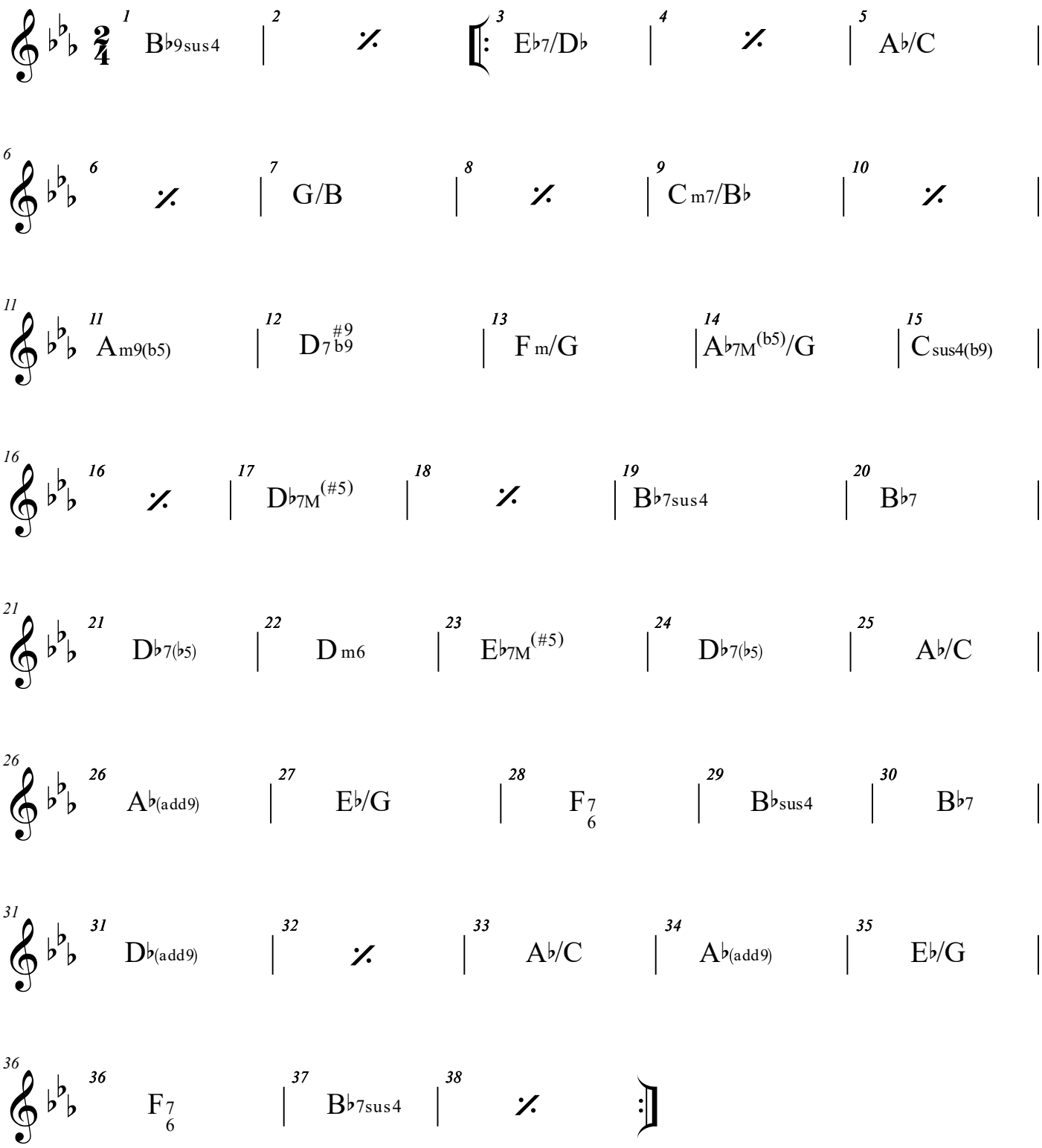
LORO

Egberto Gismonti



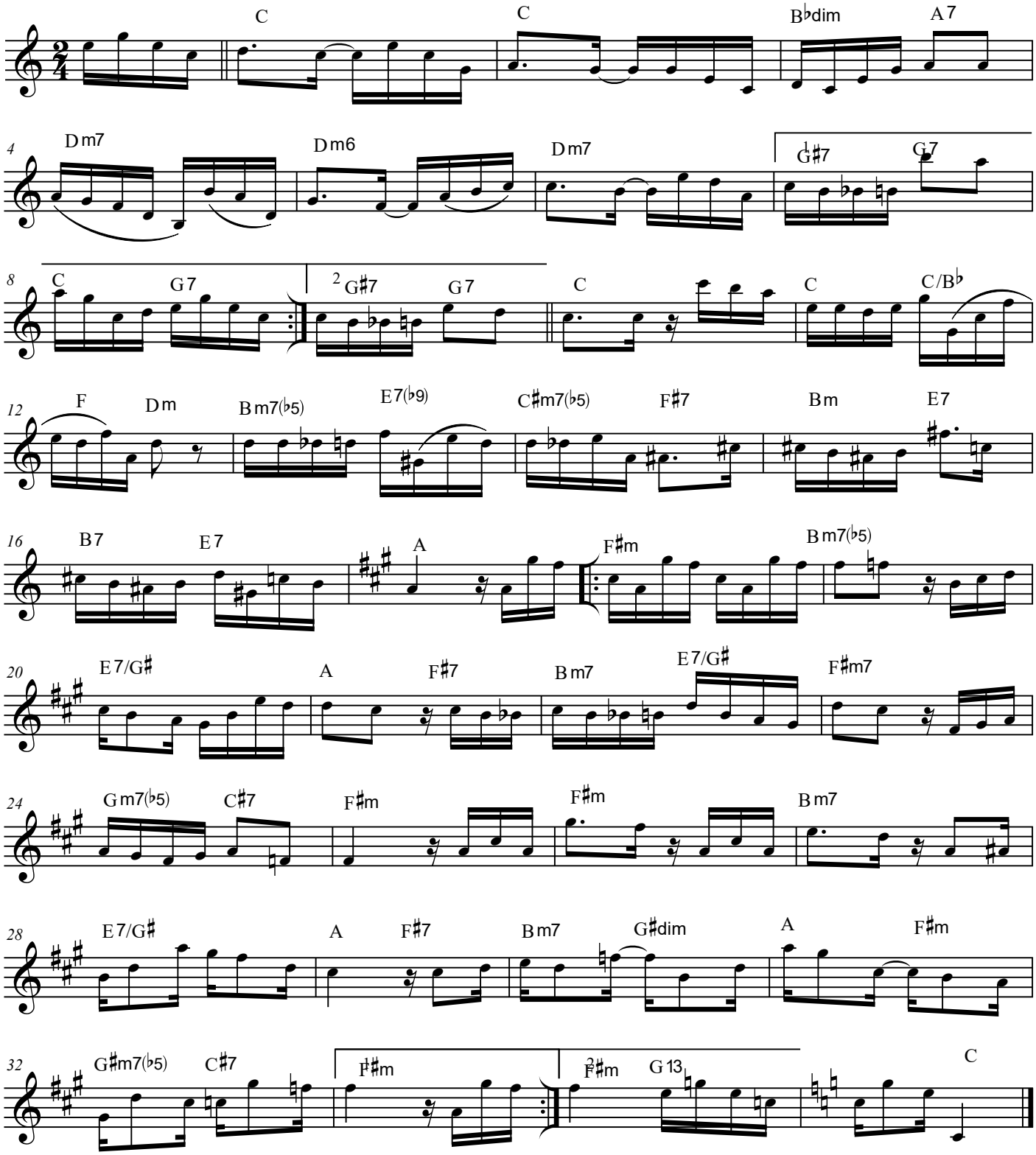
LORO

Egberto Gismonti



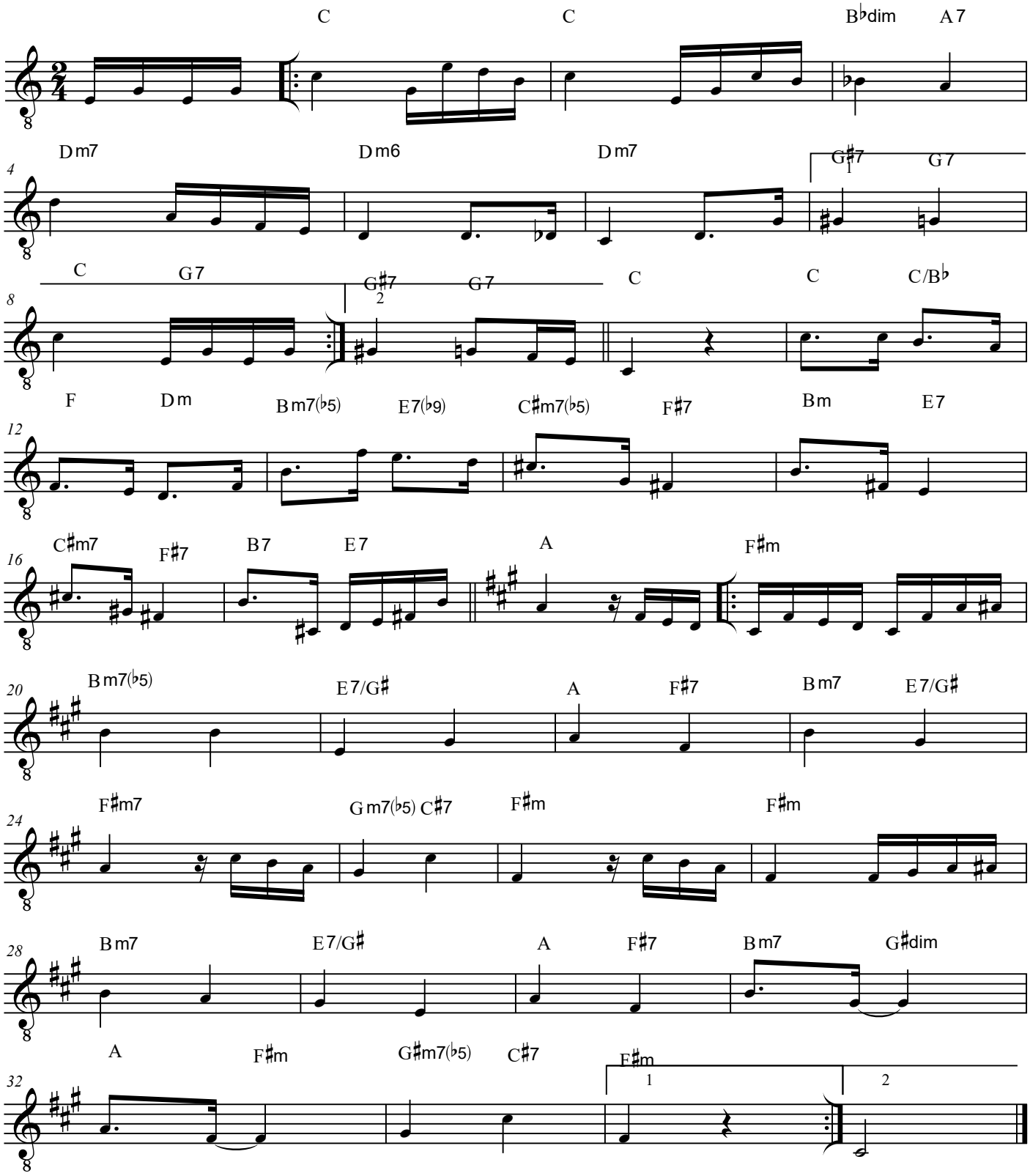
MANICOTA

Aziz Bahury



MANICOTA

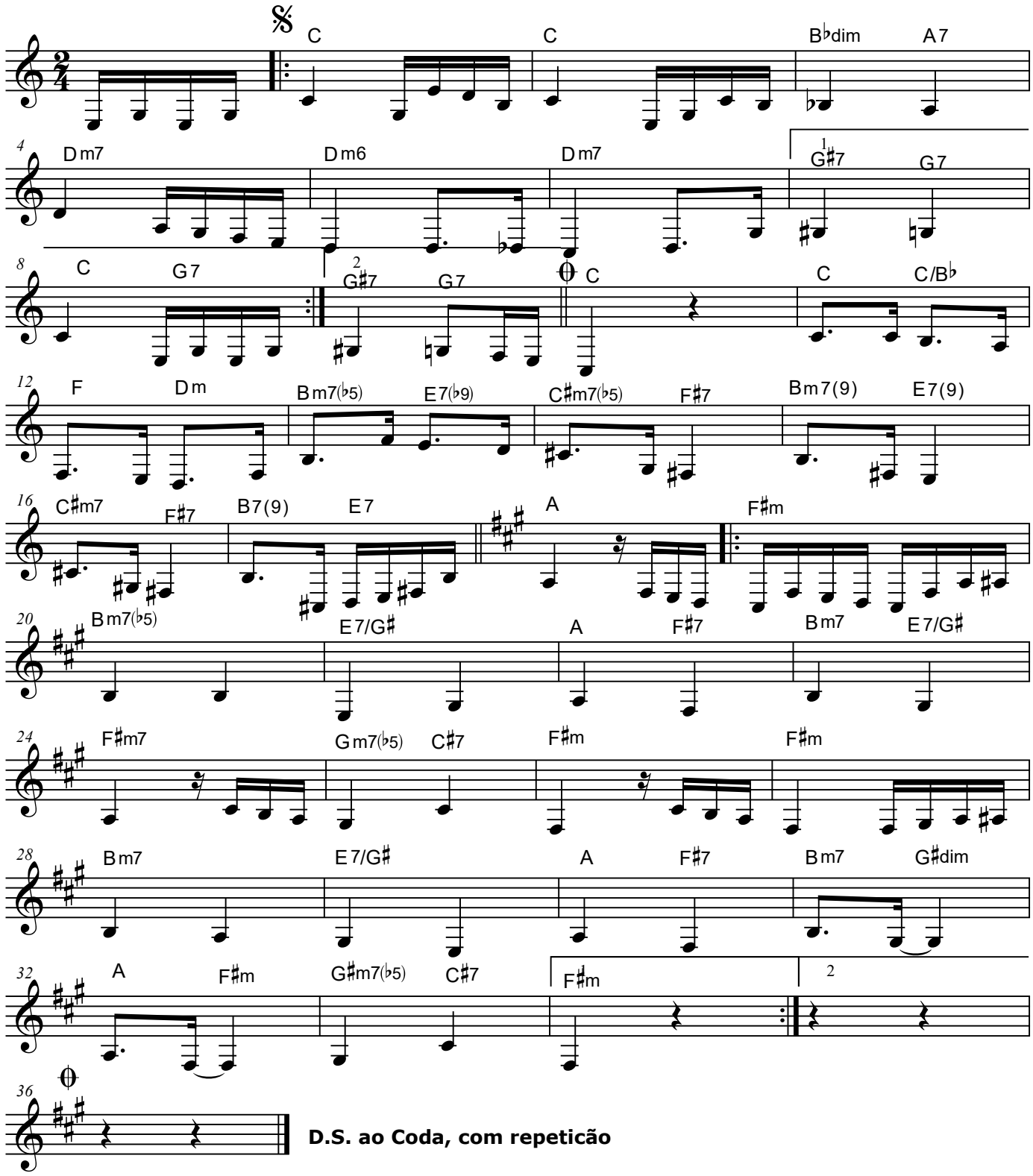
Aziz Bahury



Violão 7 cordas

MANICOTA

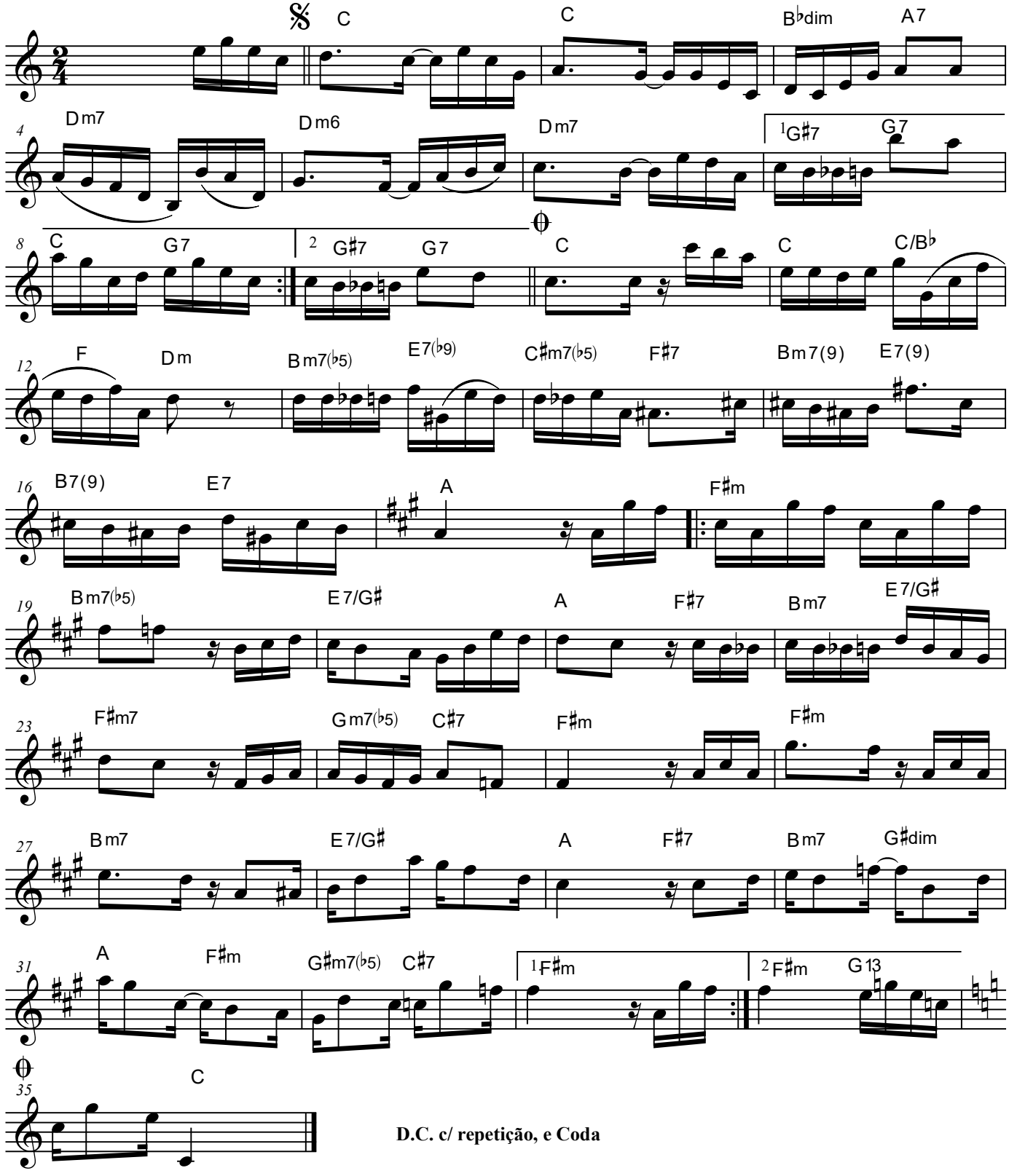
Aziz Bahury



MANICOTA

(Choro Polca)

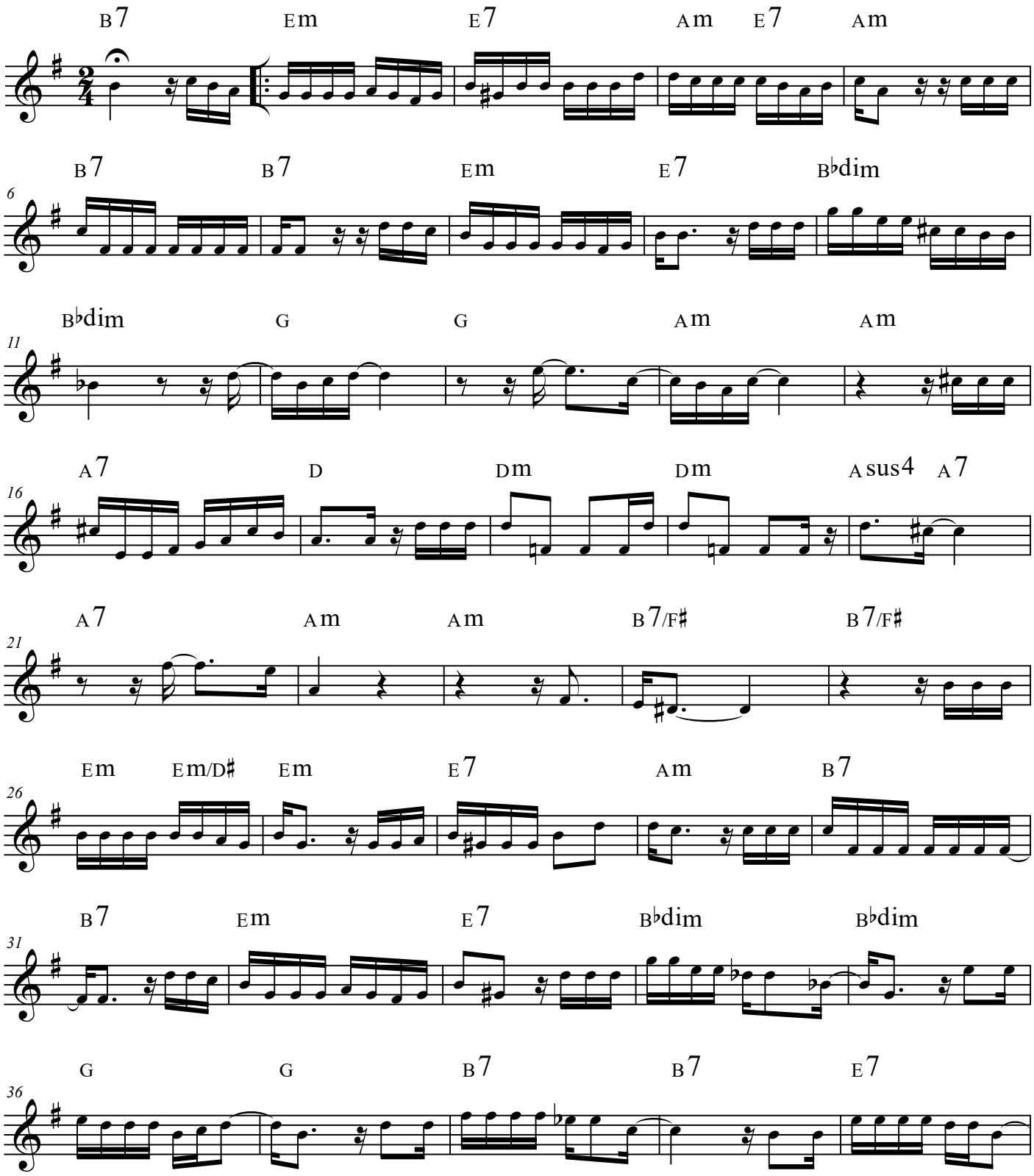
Aziz Bahury



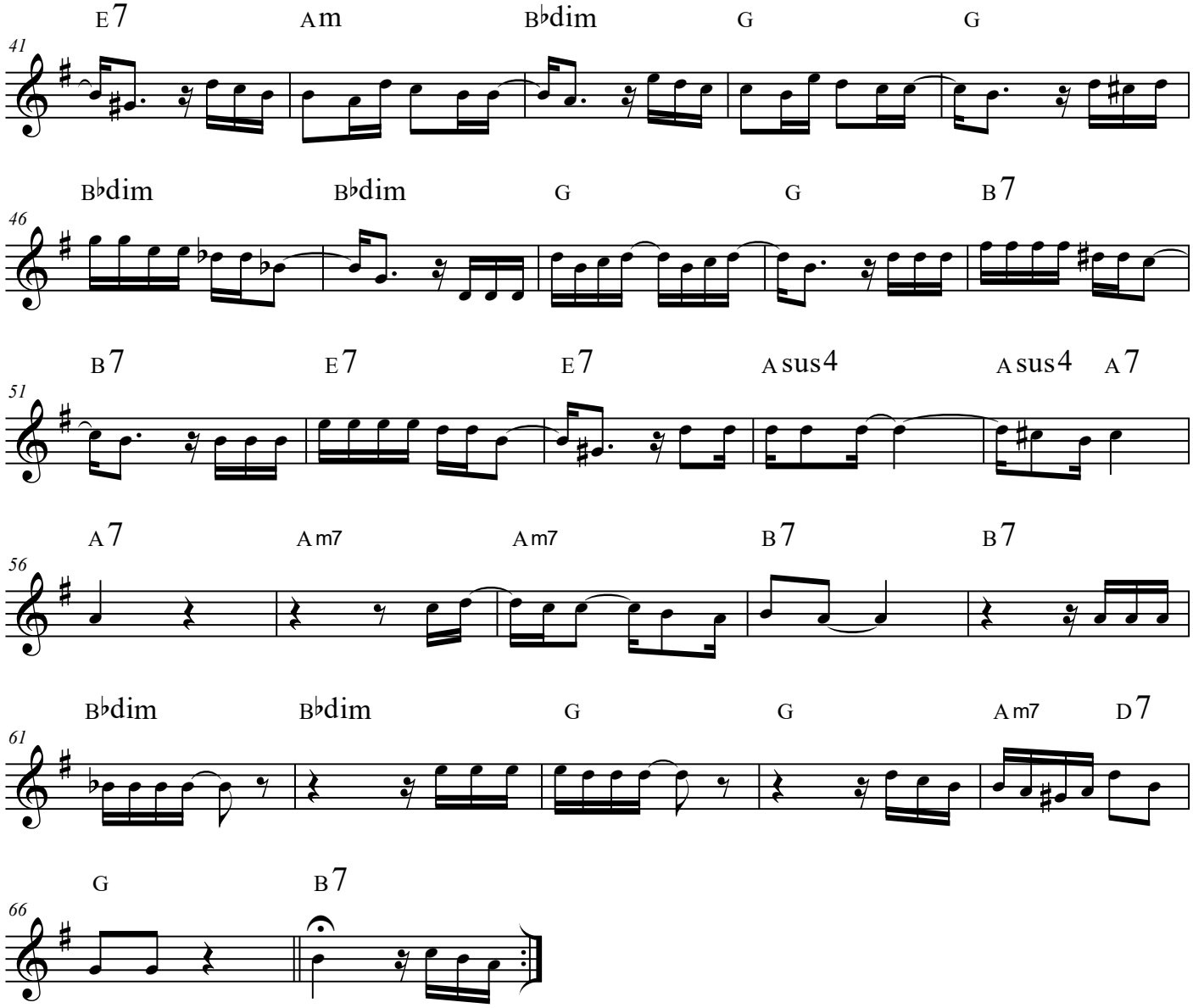
D.C. c/ repetição, e Coda

MEU SAMBA CHORO

Chico Maranhão



MEU SAMBA CHORO



MEU SAMBA CHORO

Chico Maranhão

2/4 B7	Em	E7	Am	E7	
5 Am	B7	B7	Em		
9 E7	B♭dim	B♭dim	G		
13 G	Am	Am	A7		
17 D	Dm	Dm	Asus4	A7	
21 A7	Am	Am	B7/F♯		
25 B7/F♯	Em	Em/D♯	Em	E7	
29 Am	B7	B7	Em		

33

E7 | B♭dim | B♭dim | G |

37

G | B7 | B7 | E7 |

41

E7 | Am | B♭dim | G |

45

G | B♭dim | B♭dim | G |

49

G | B7 | B7 | E7 |

53

E7 | Asus4 | Asus4 A7 | A7 |

57

Am7 | Am7 | B7 | B7 |

61

B♭dim | B♭dim | G | G |

65

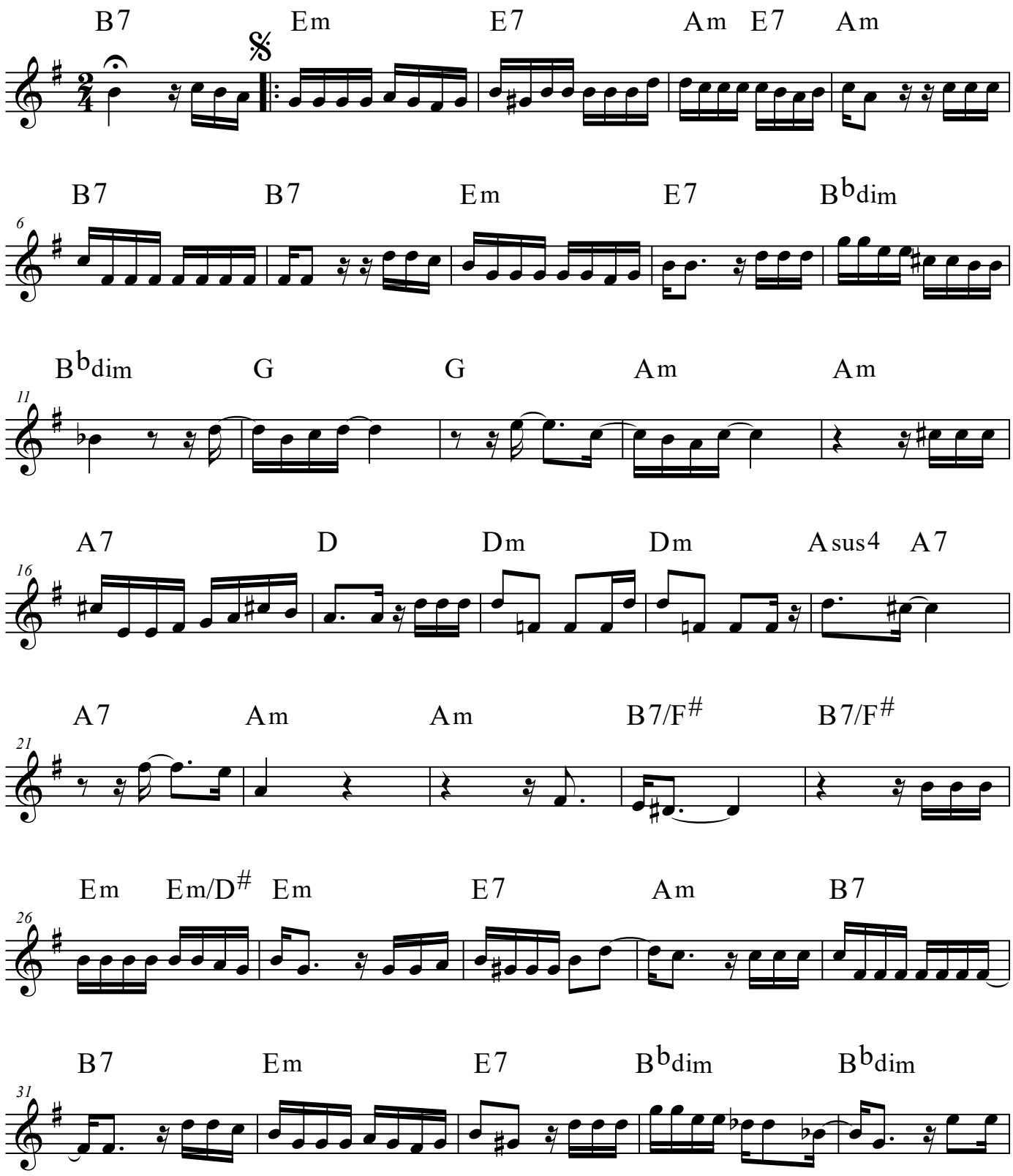
Am7 D7 | G | B7 |

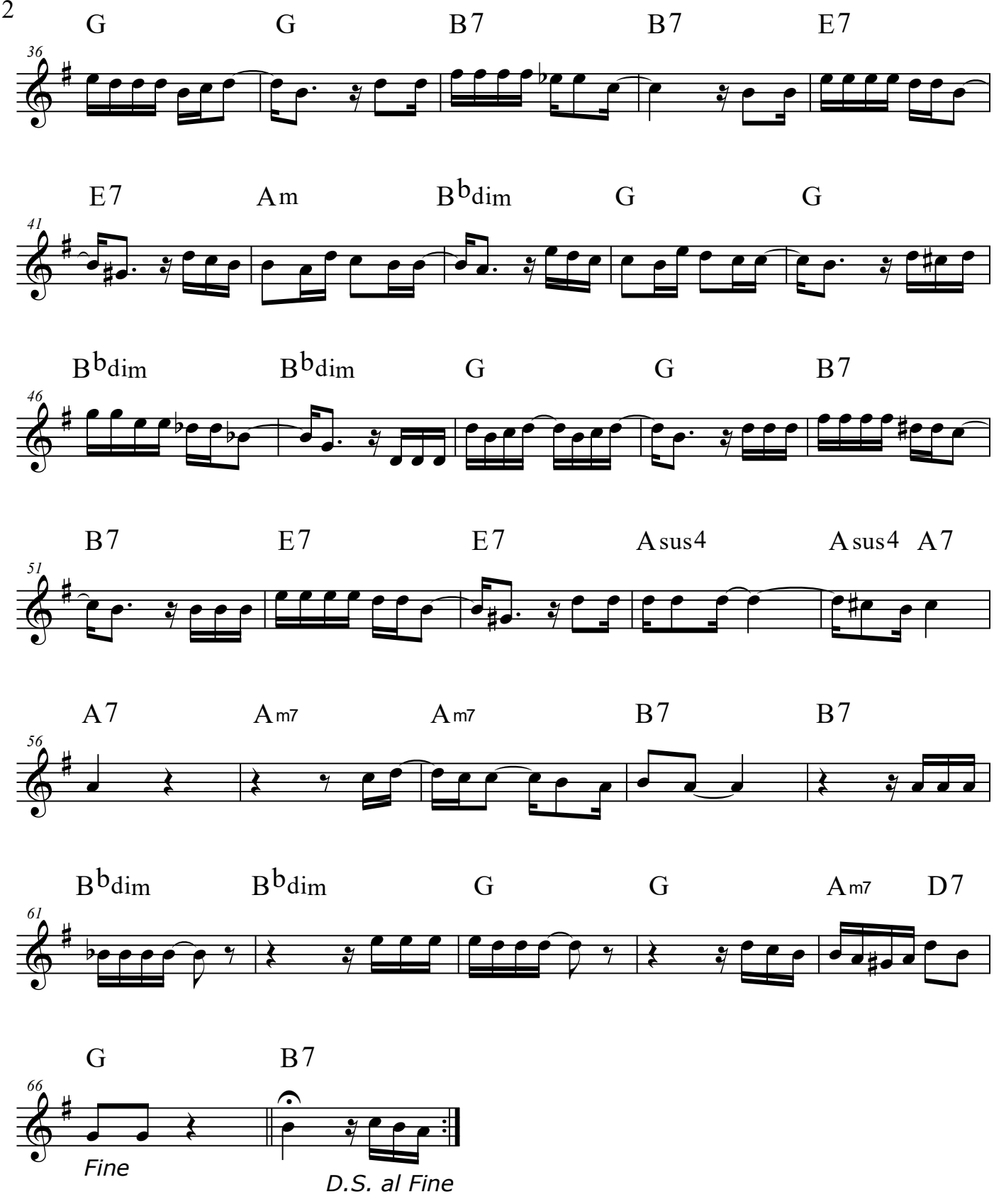
Fine

D.S. al Fine

MEU SAMBA CHORO

Chico Maranhão

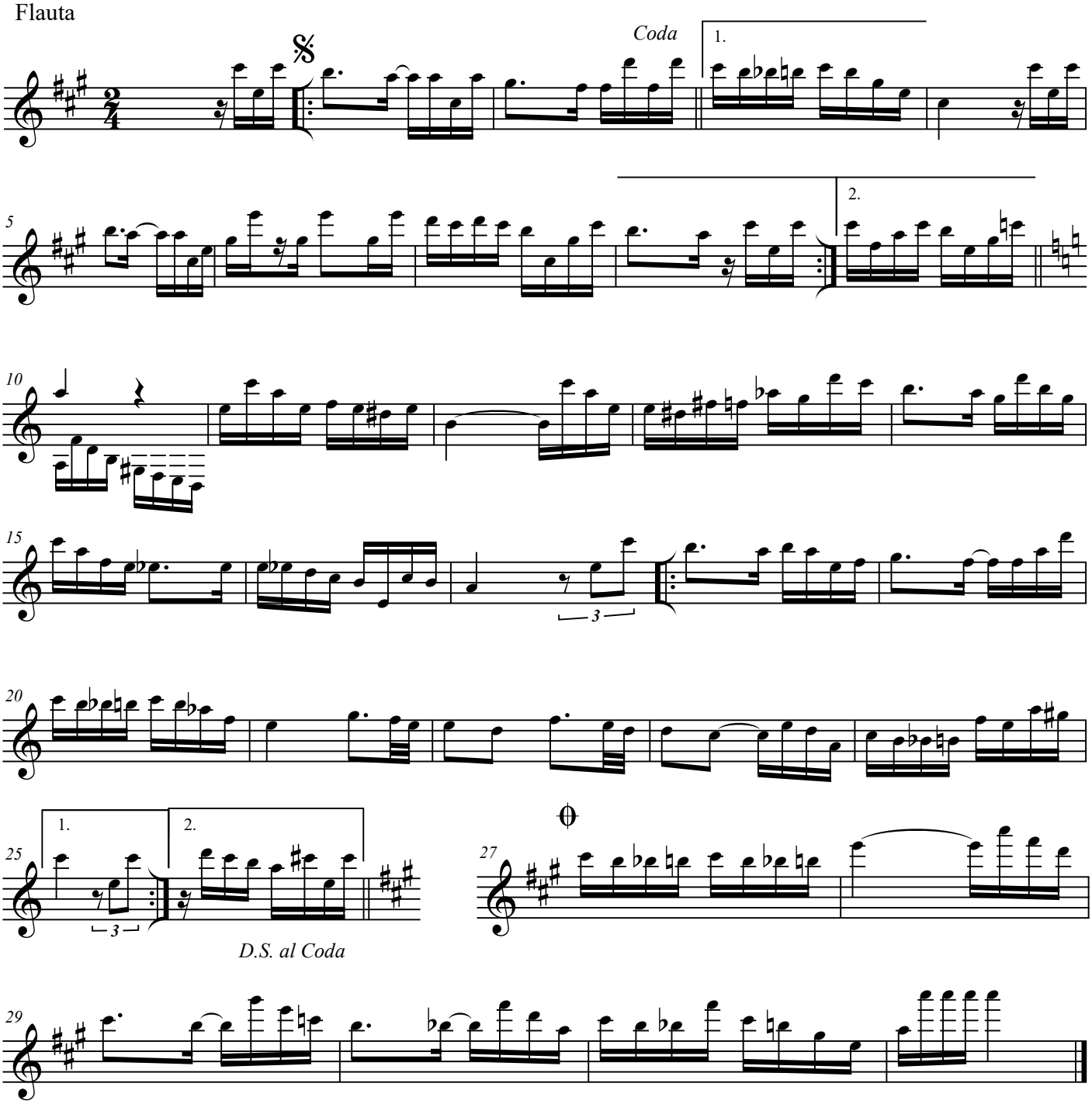



G G B7 B7 E7
36
E7 Am B♭dim G G
41
B♭dim B♭dim G G B7
46
B7 E7 E7 Asus4 Asus4 A7
51
A7 Am7 Am7 B7 B7
56
B♭dim B♭dim G G Am7 D7
61
G B7
66
Fine
D.S. al Fine

MINEIRINHA

João Neto

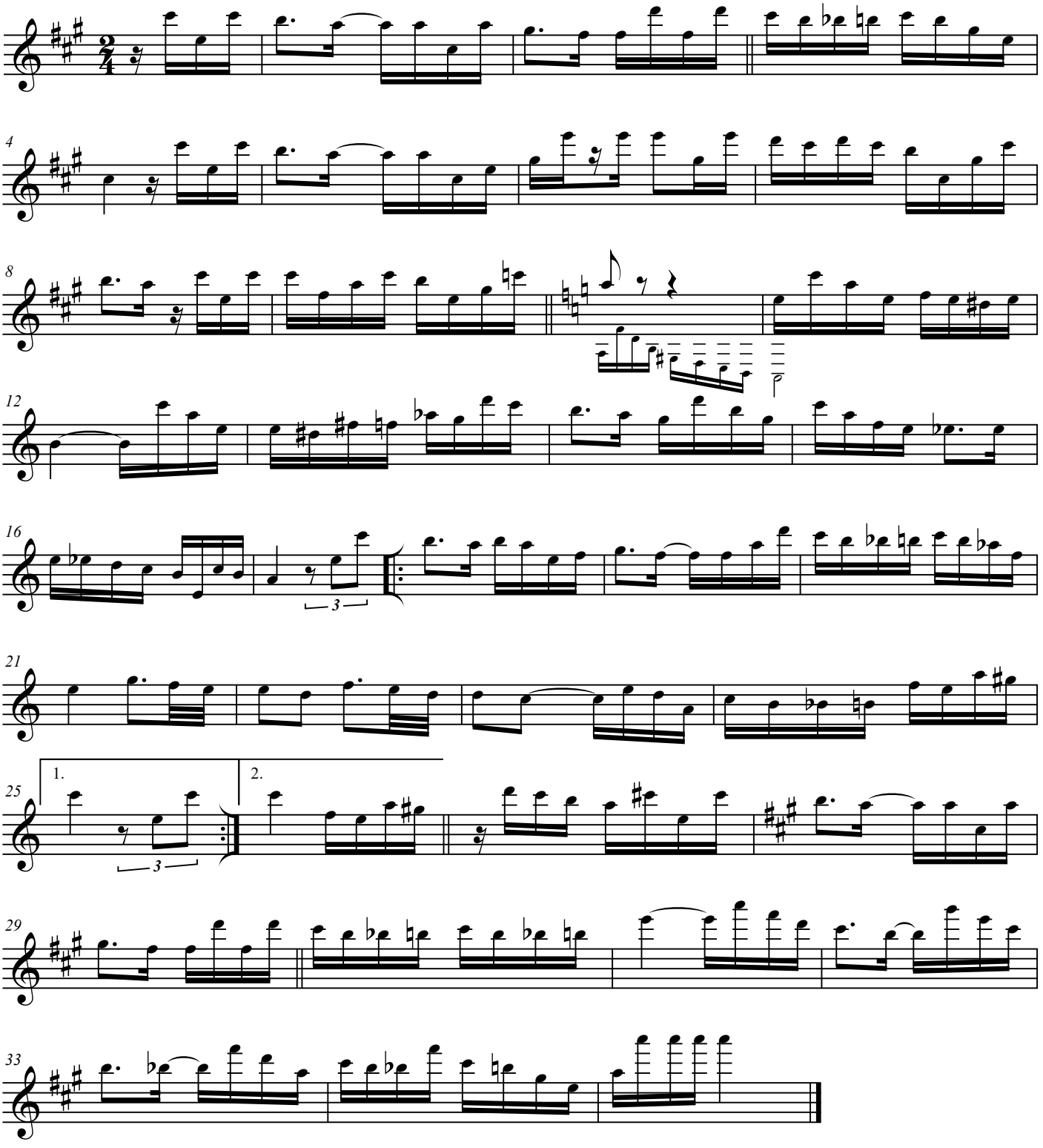
Flauta



MINEIRINHA

(Choro)

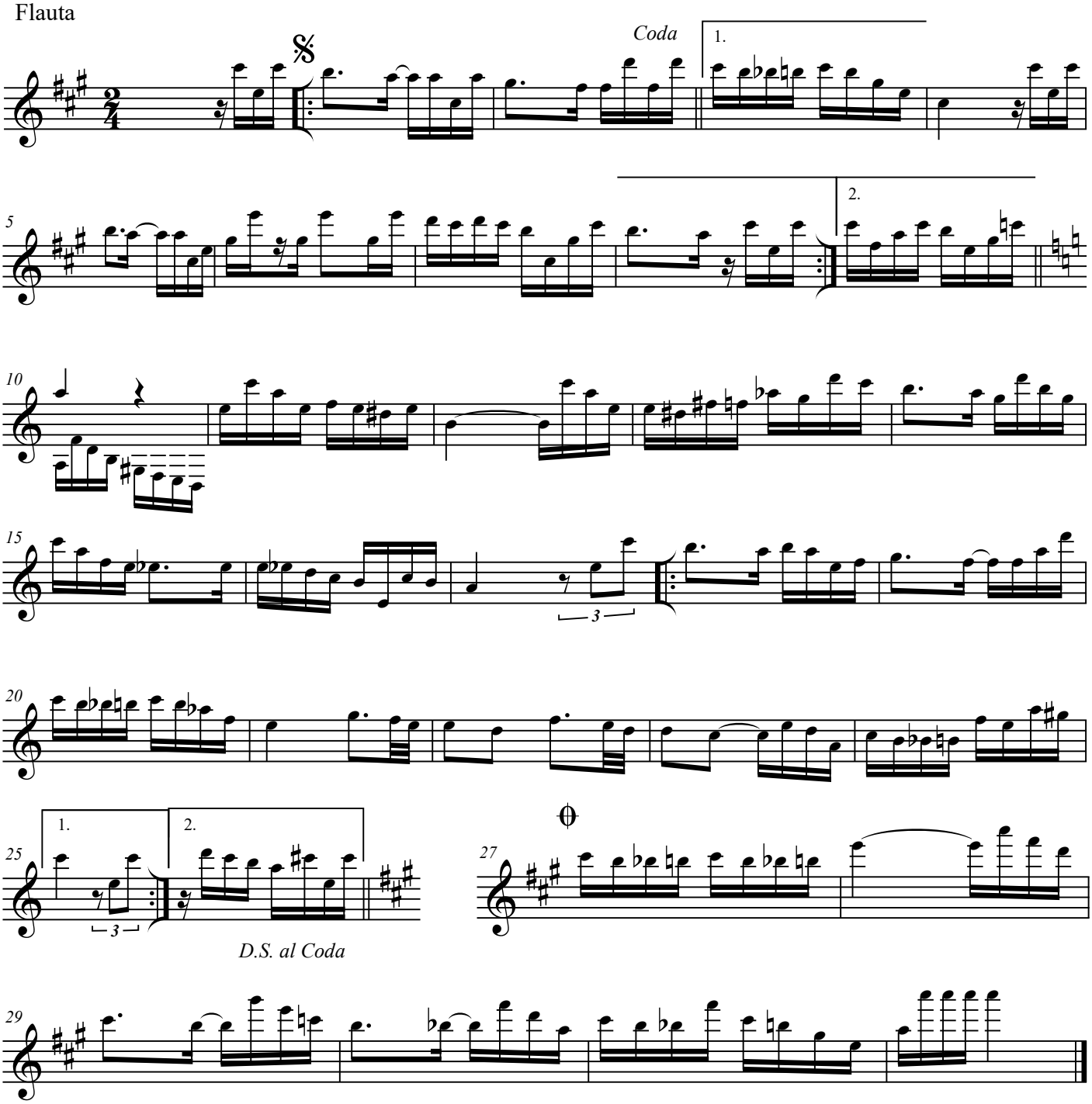
João Neto



MINEIRINHA

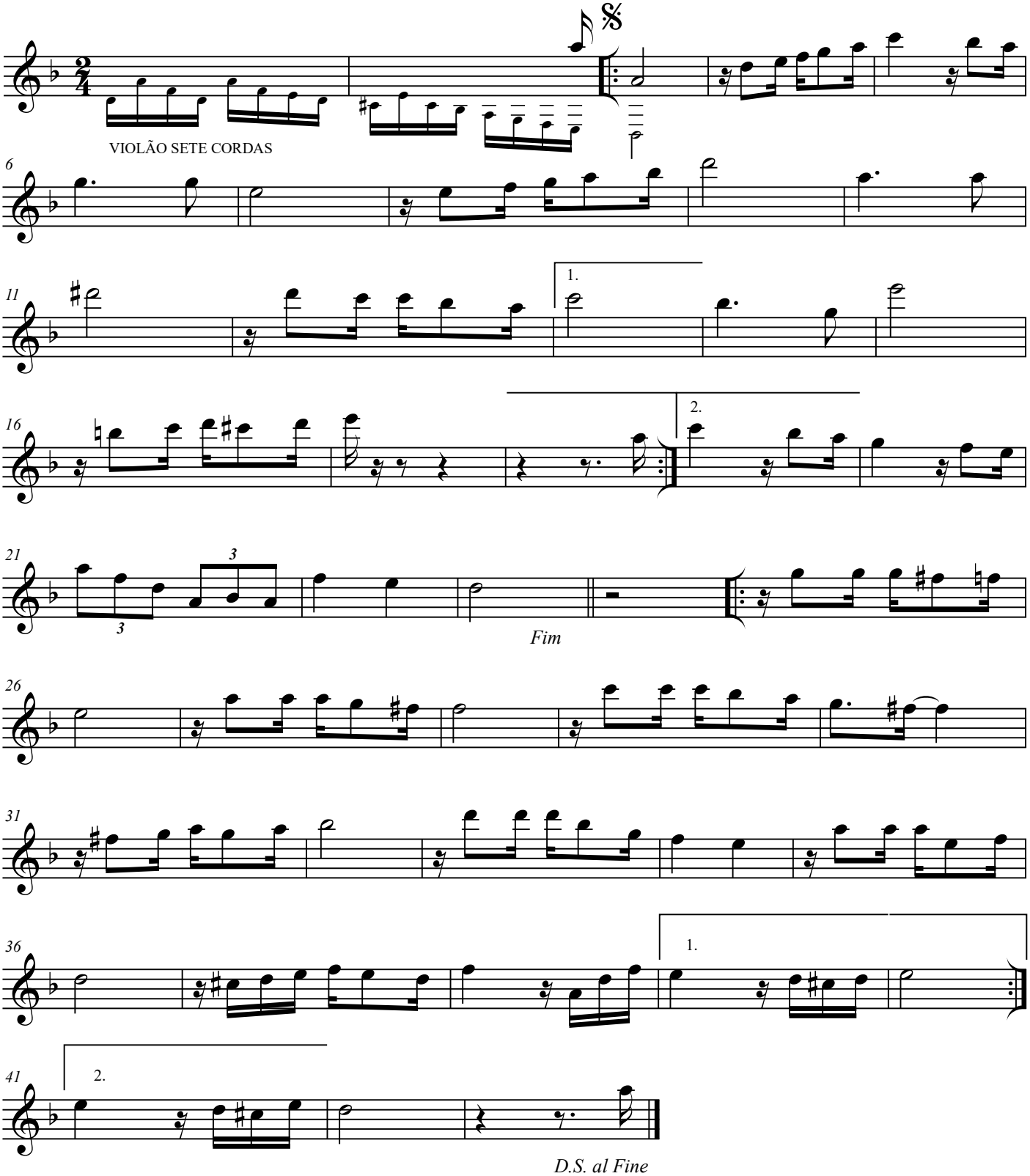
João Neto

Flauta



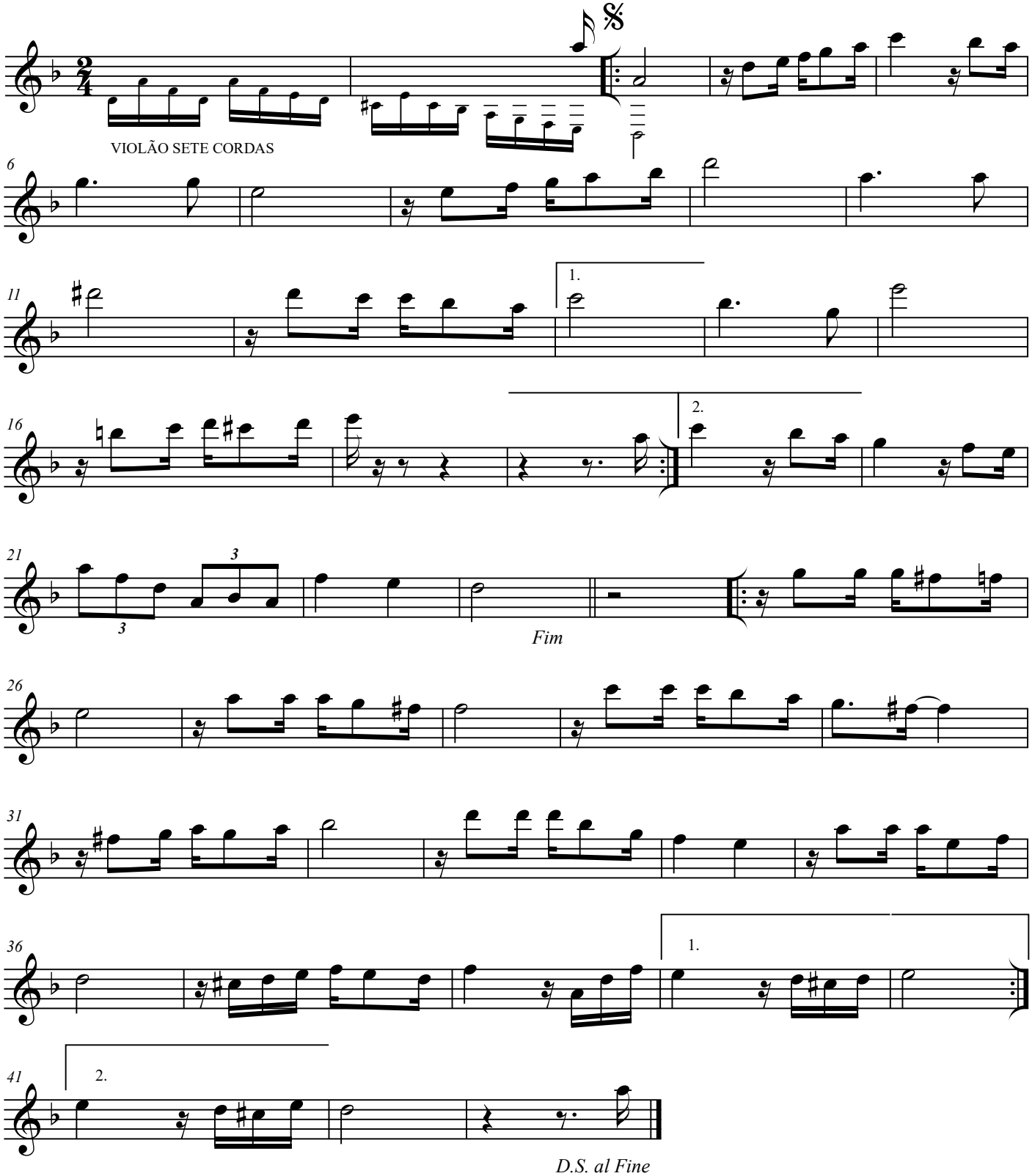
MIRITIBANO

Domingos Santos



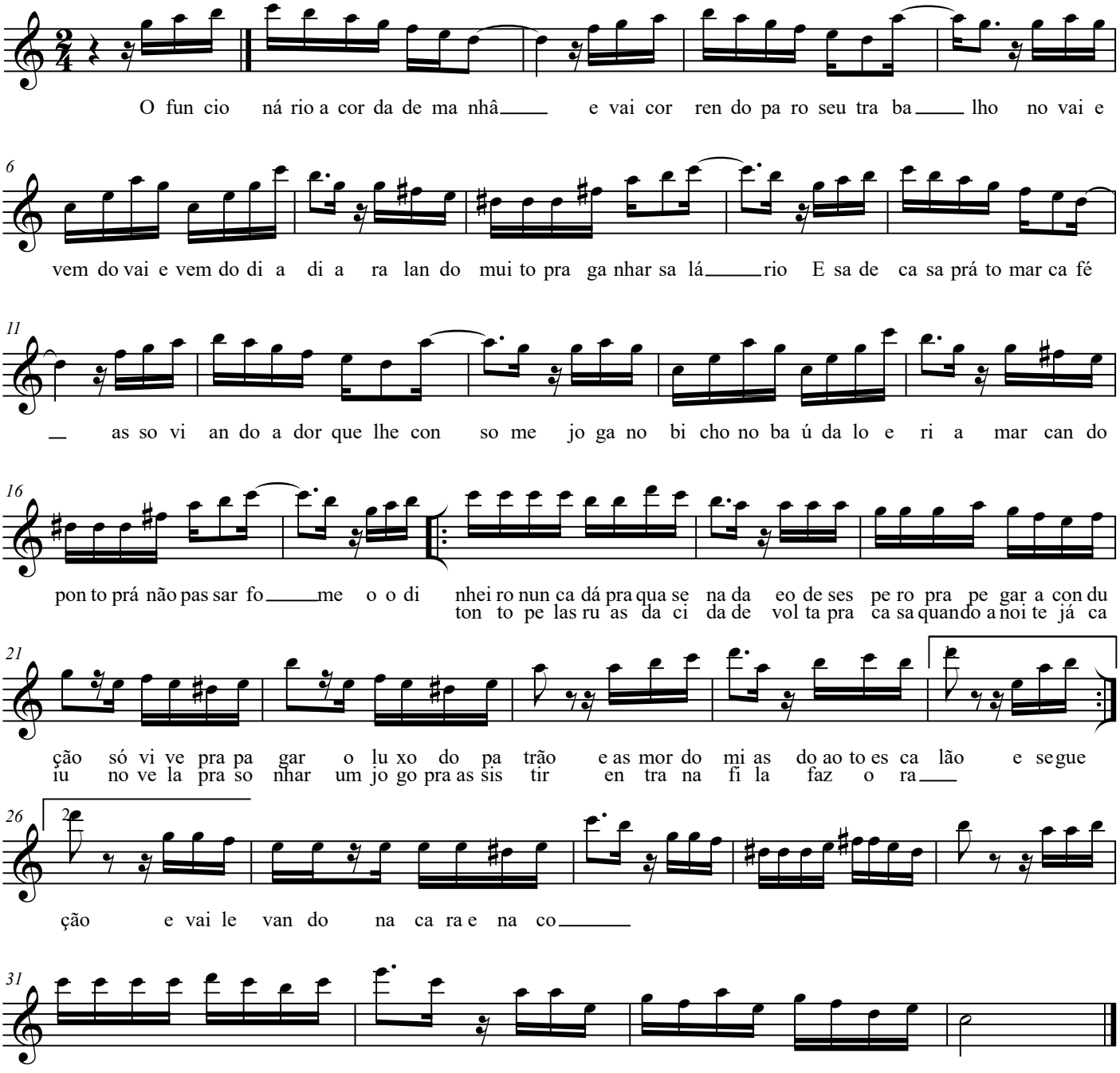
CHORO MIRITIBANO

Domingos Santos



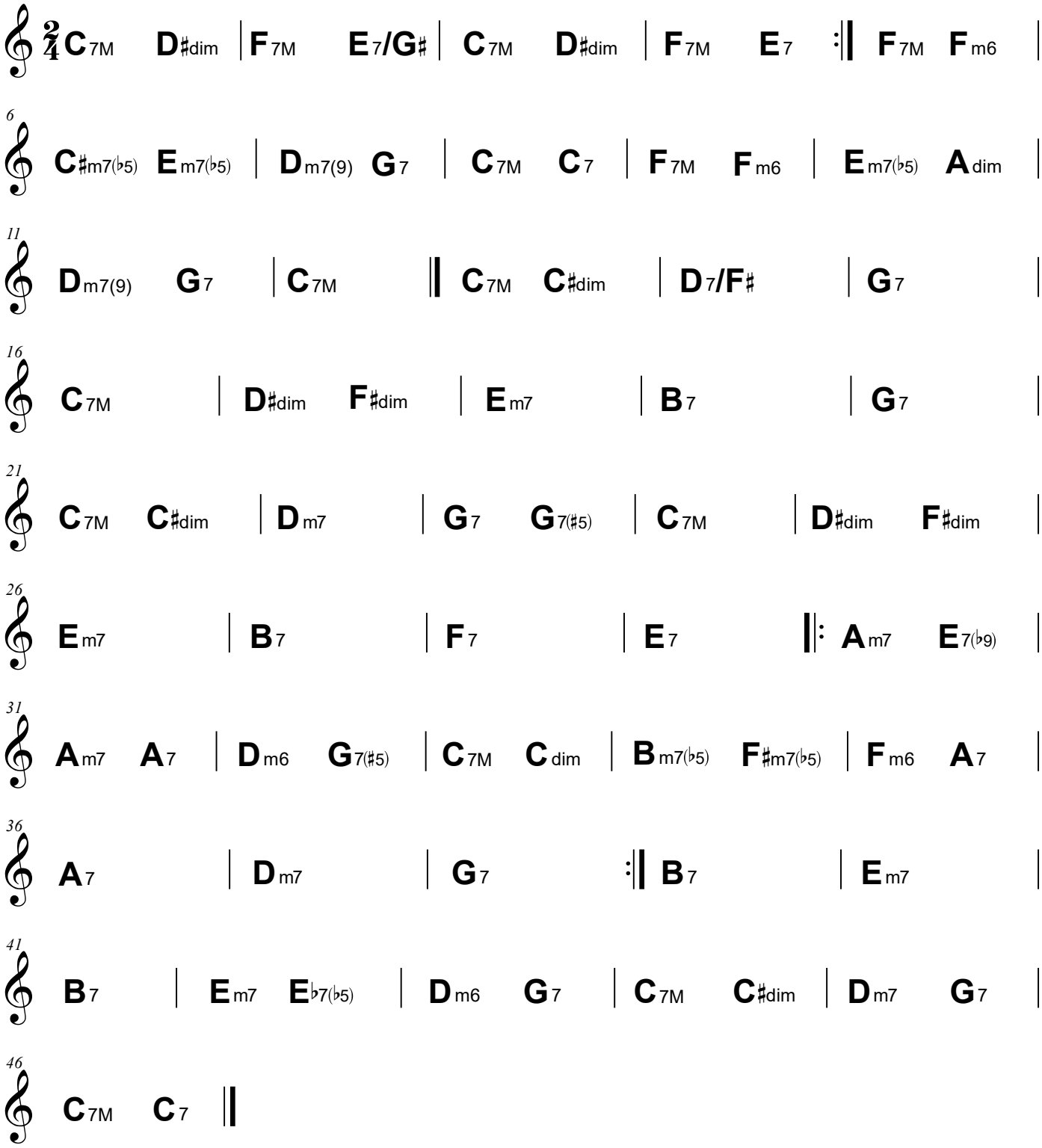
O FUNCIONÁRIO

Chico Nô e MP Haickel



O FUNCINÁRIO

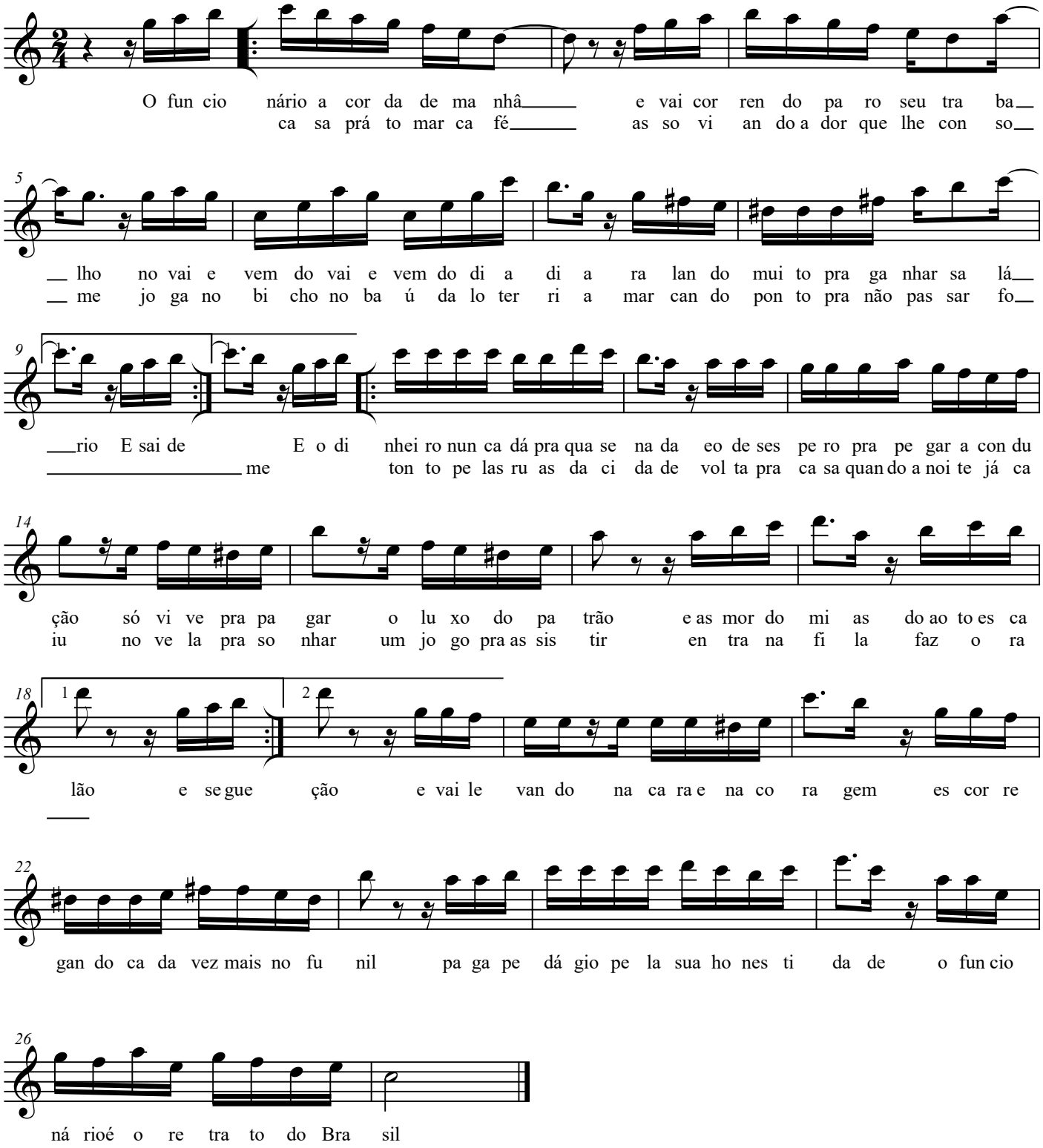
Chico Nô e MP Haickel



O FUNCINÁRIO

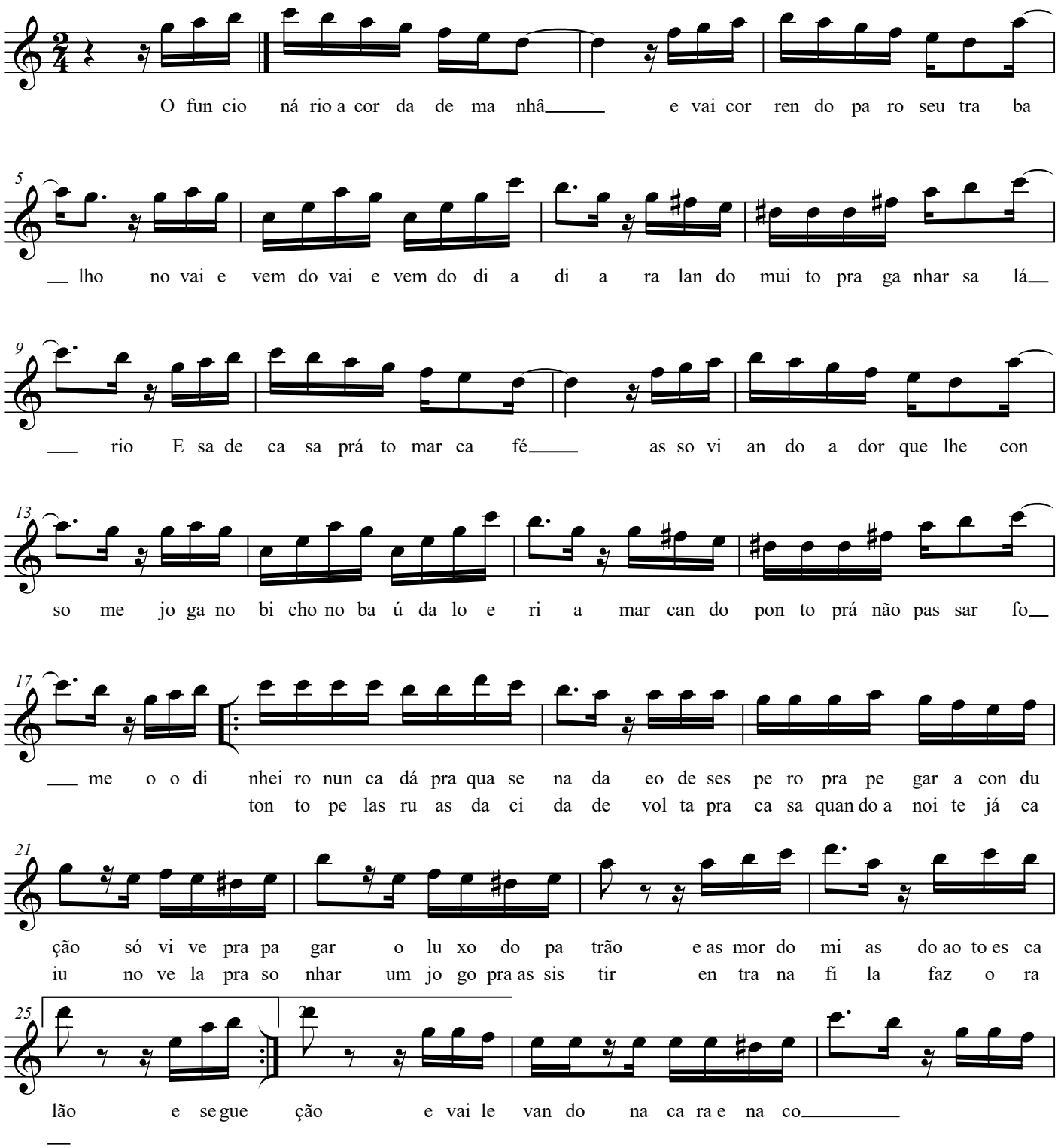
(choro)

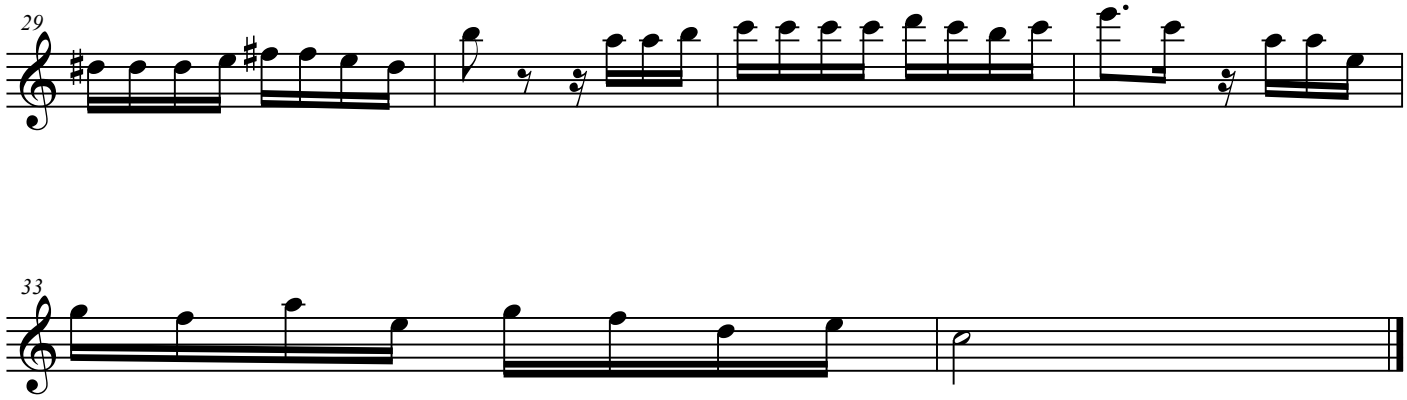
Chico Nô e MP Haickel



O FUNCINÁRIO

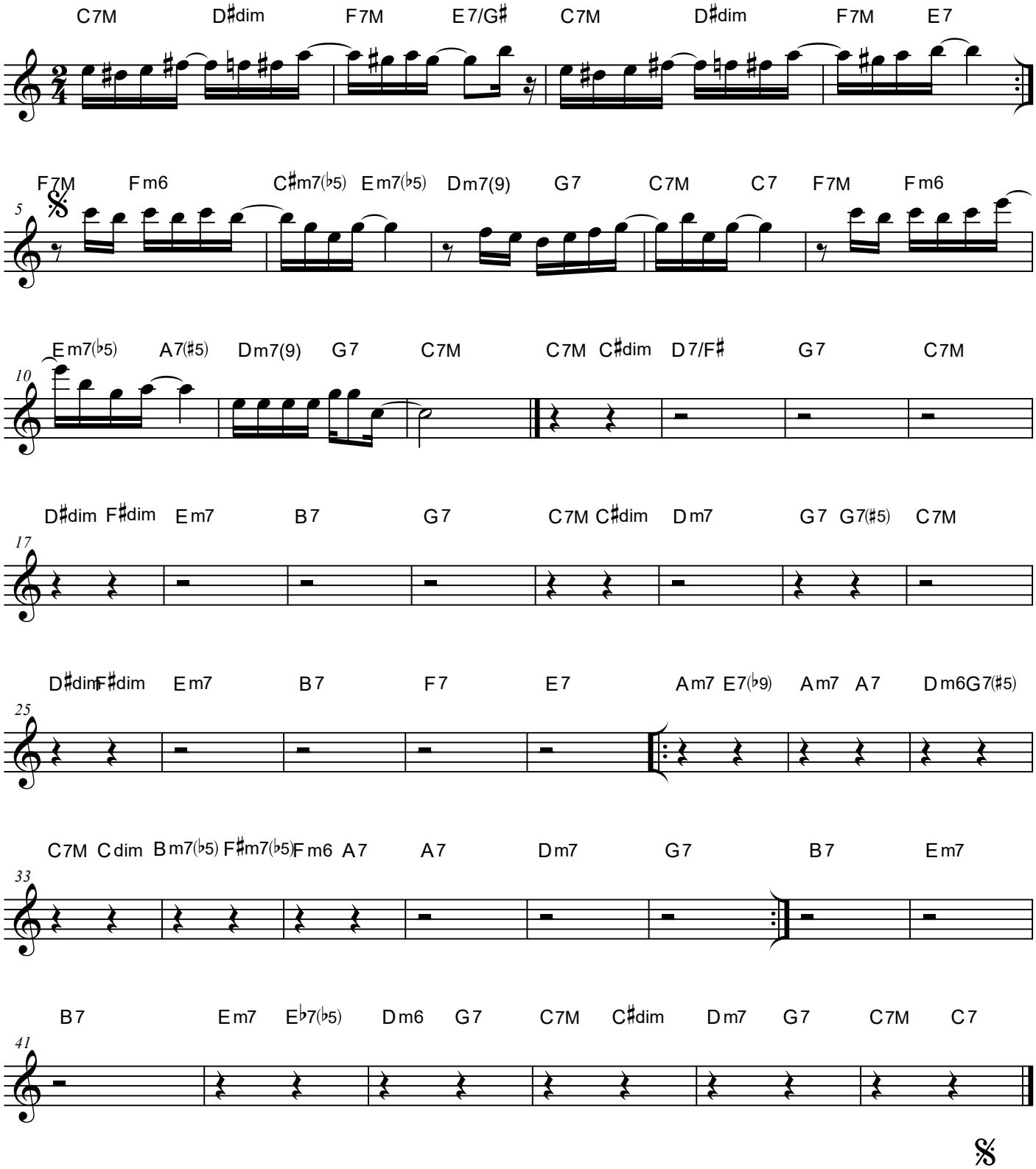
Chico Nô e MP Haickel




29
33

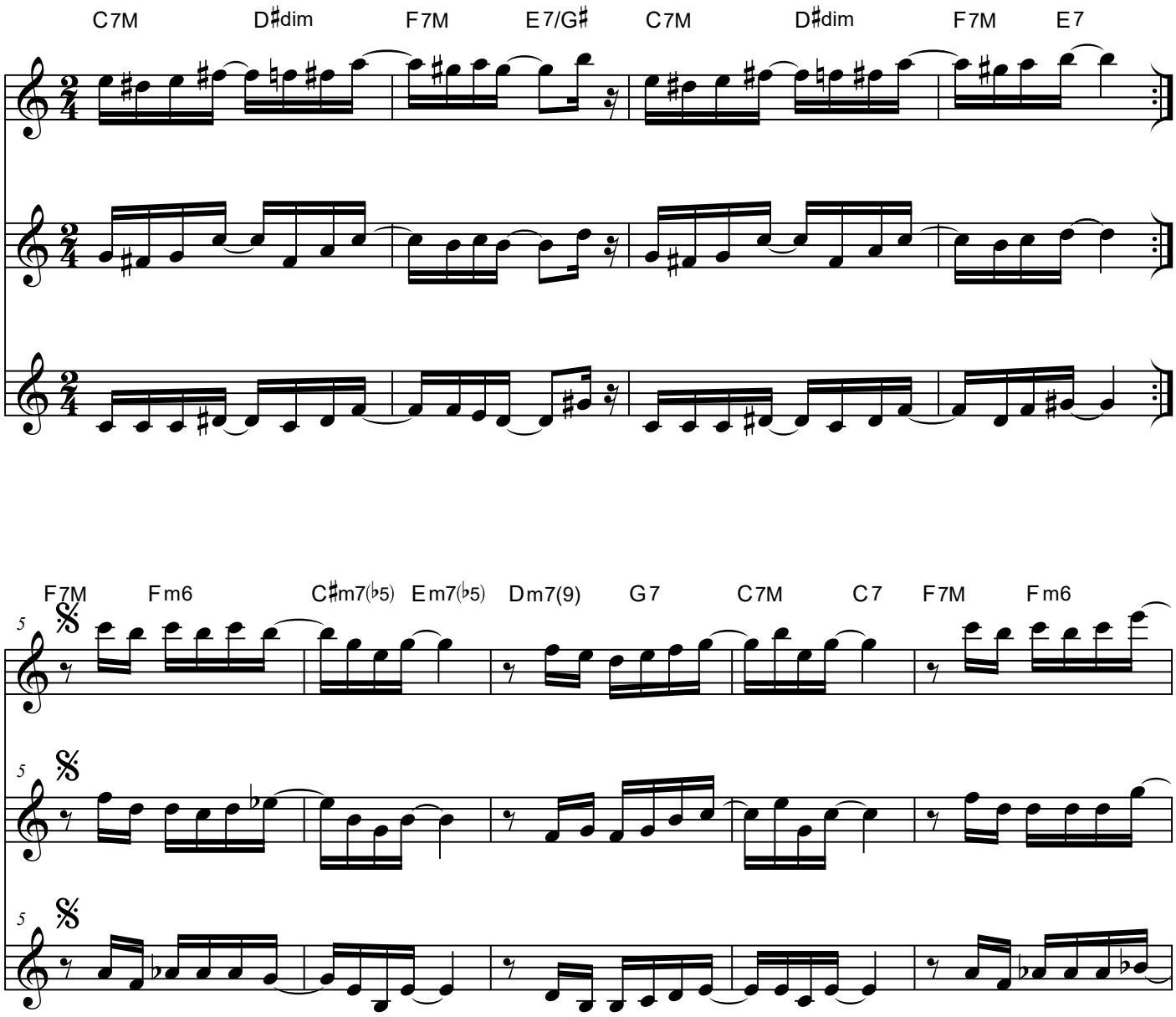
O FUNCINÁRIO

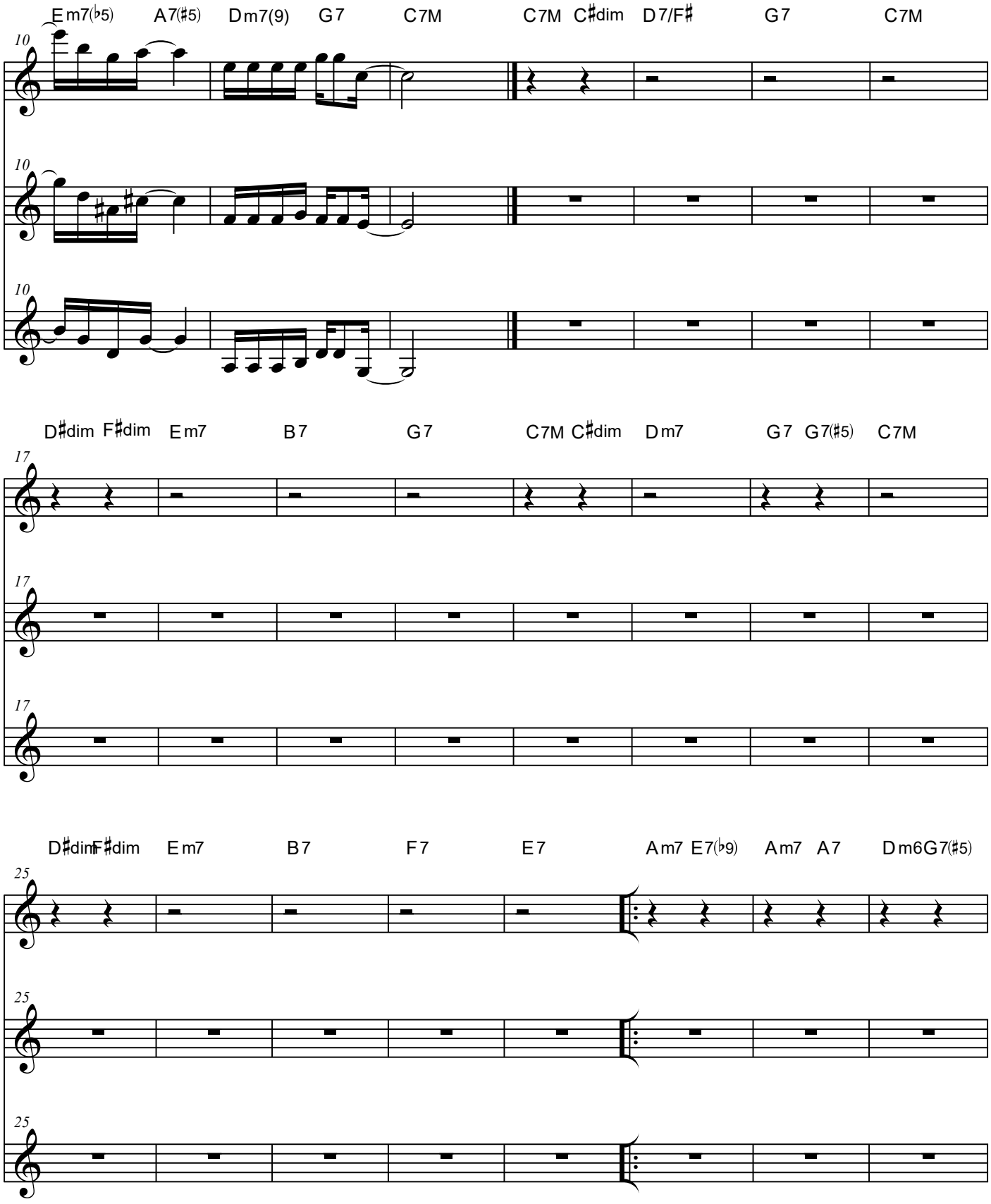
Chico Nô e MP Haickel

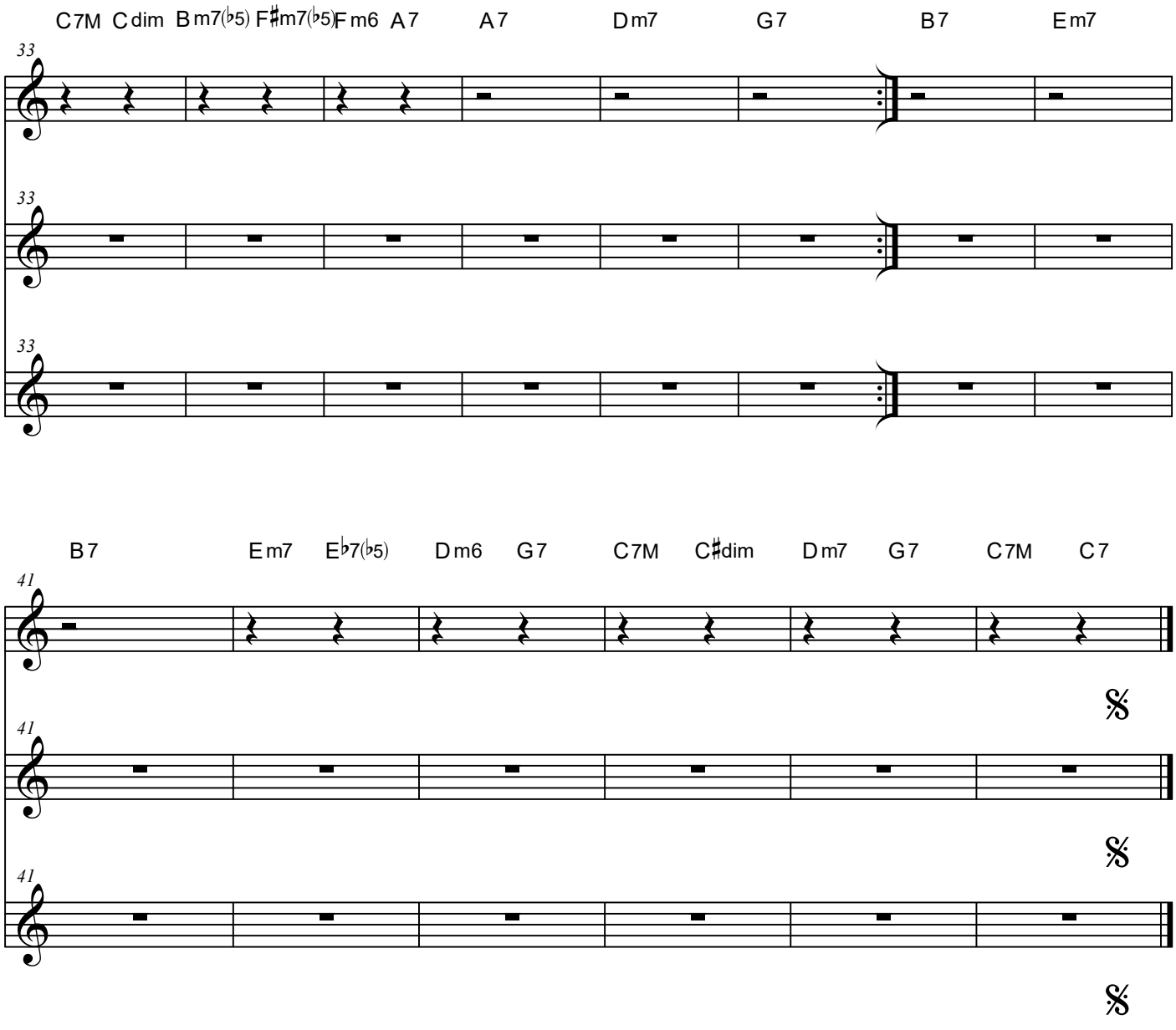


O FUNCINÁRIO

Chico Nô e MP Haickel

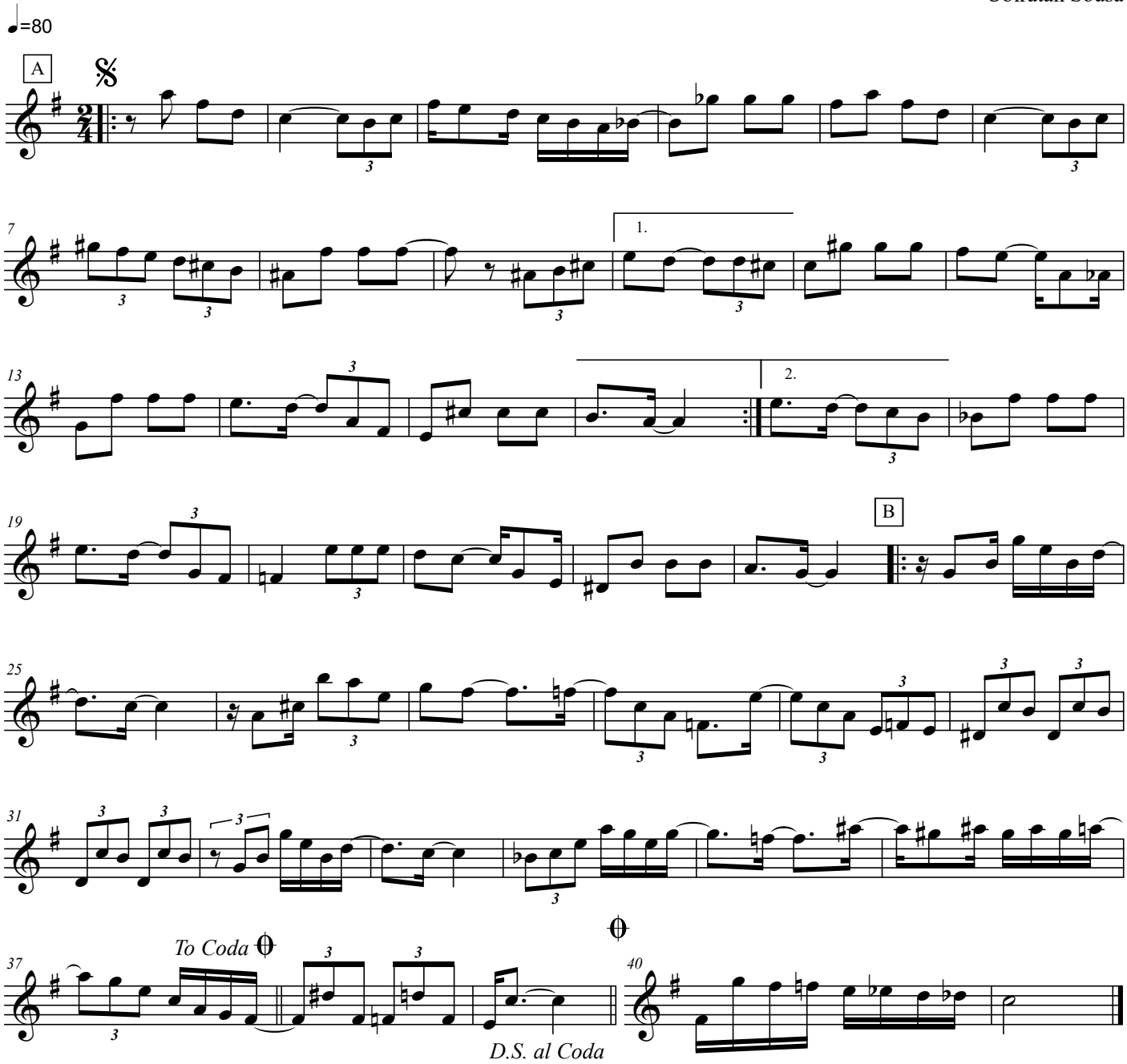



Em7(♭5) A7(♯5) Dm7(9) G7 C7M C7M C♯dim D7/F♯ G7 C7M
10
10
10
D♯dim F♯dim Em7 B7 G7 C7M C♯dim Dm7 G7 G7(♯5) C7M
17
17
17
D♯dim F♯dim Em7 B7 F7 E7 Am7 E7(♭9) Am7 A7 Dm6 G7(♯5)
25
25
25


C7M Cdim Bm7(♭5) F♯m7(♭5) Fm6 A7 A7 Dm7 G7 B7 Em7
33
33
33
B7 Em7 E♭7(♭5) Dm6 G7 C7M C♯dim Dm7 G7 C7M C7
41
41
41
𝄋
𝄋
𝄋

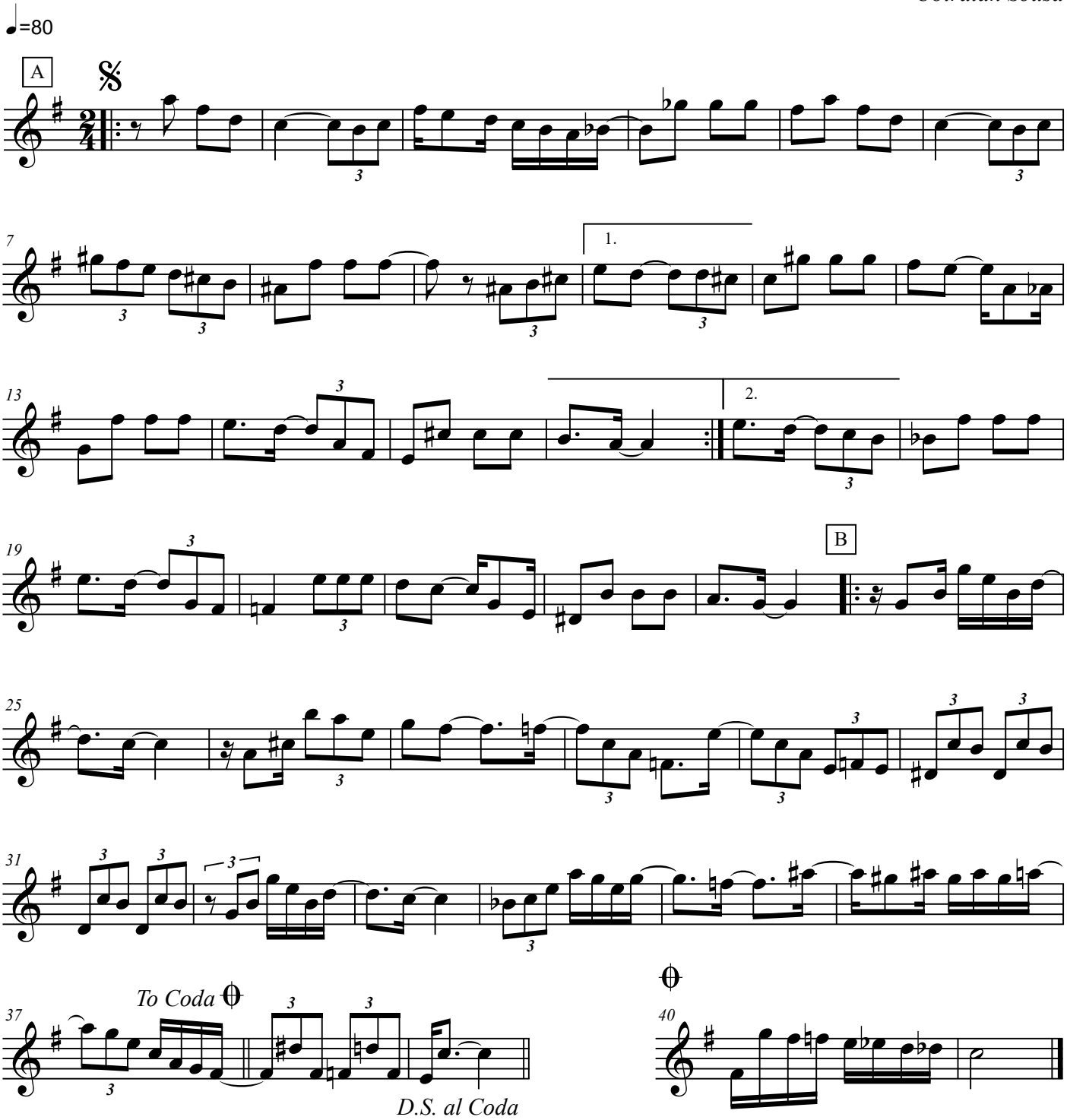
RABO DE VACA

Ubiratan Sousa



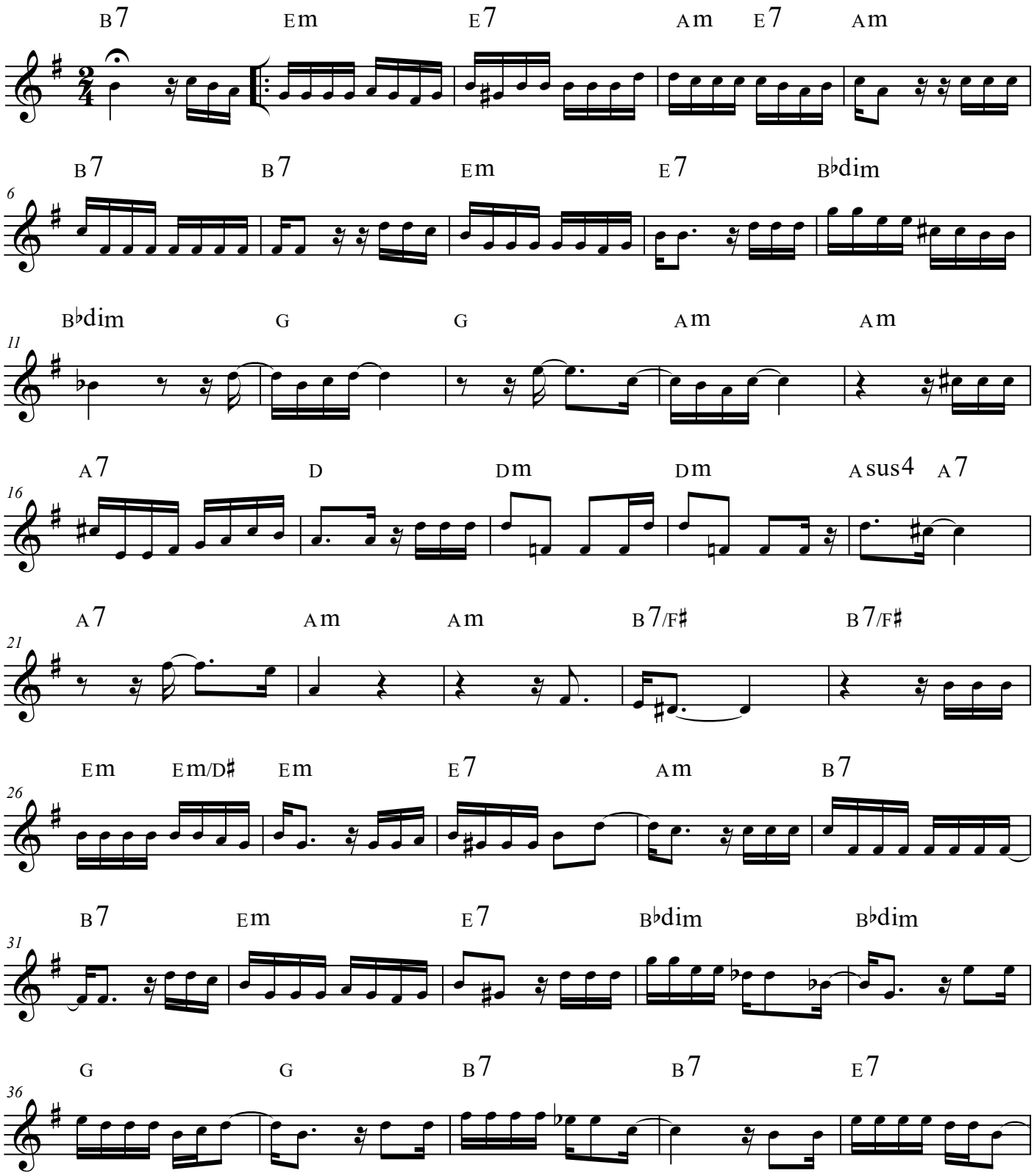
RABO DE VACA

Ubiratan Sousa

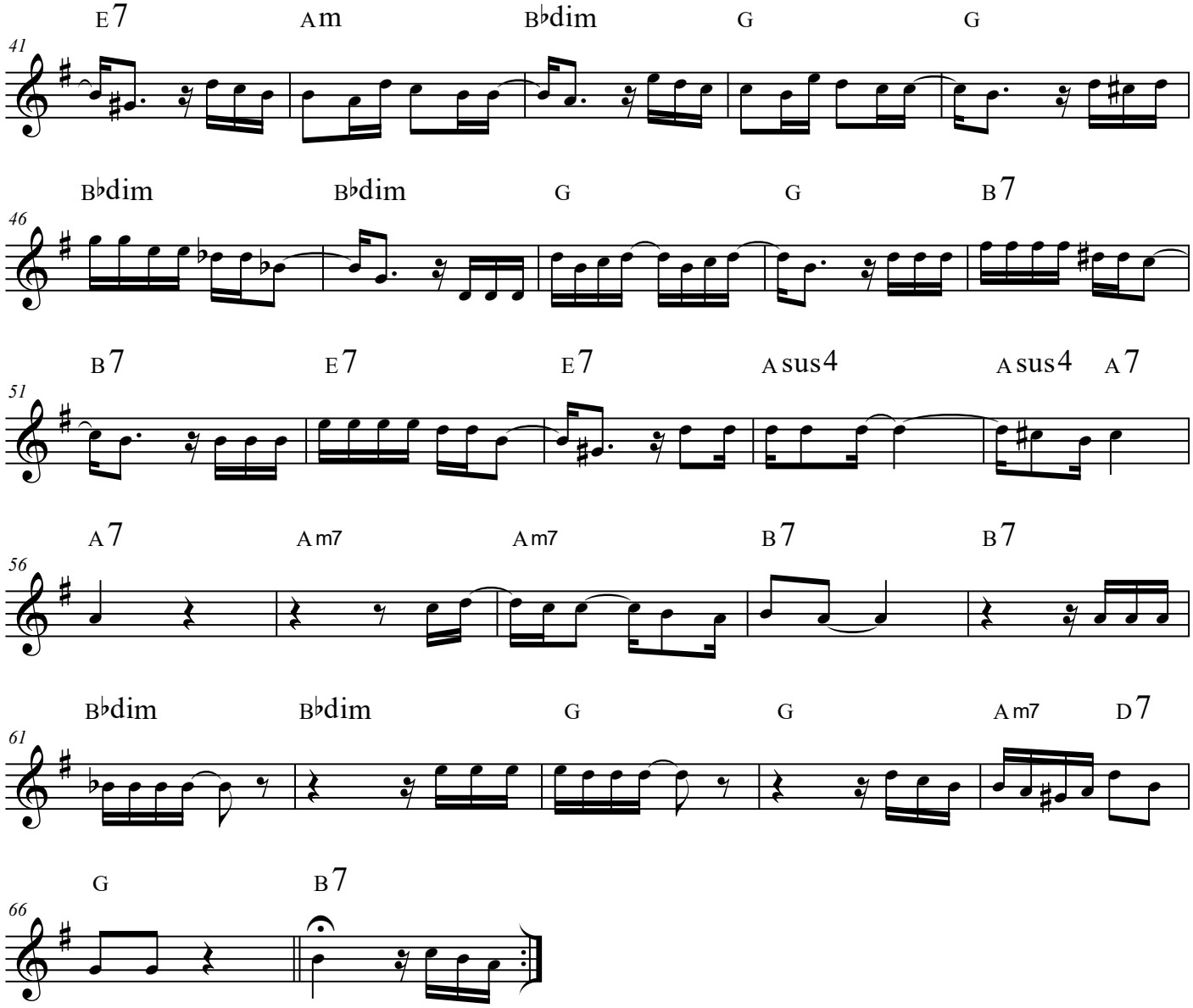


SAMBA CHORO

Chico Maranhão

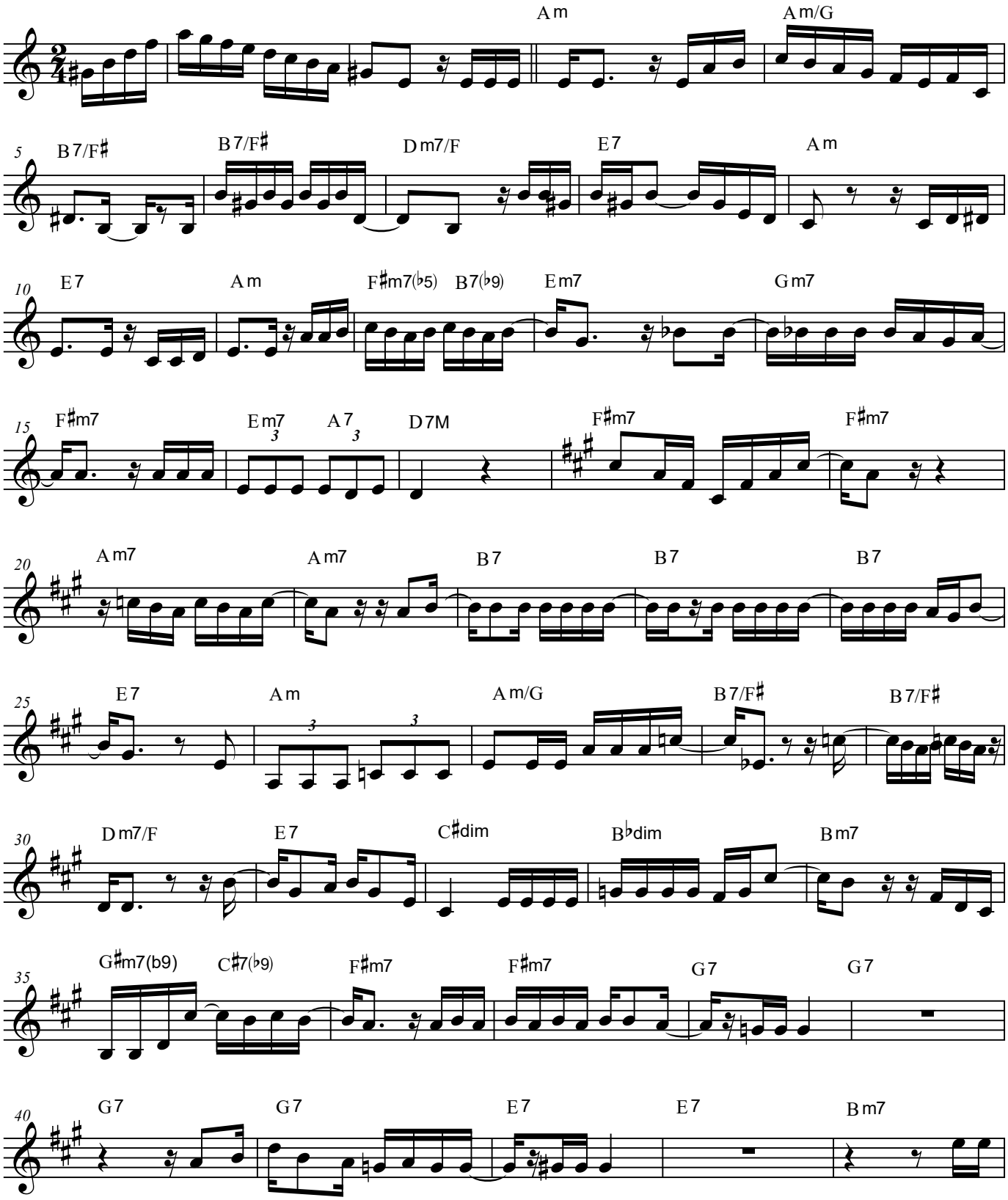


SAMBA CHORO

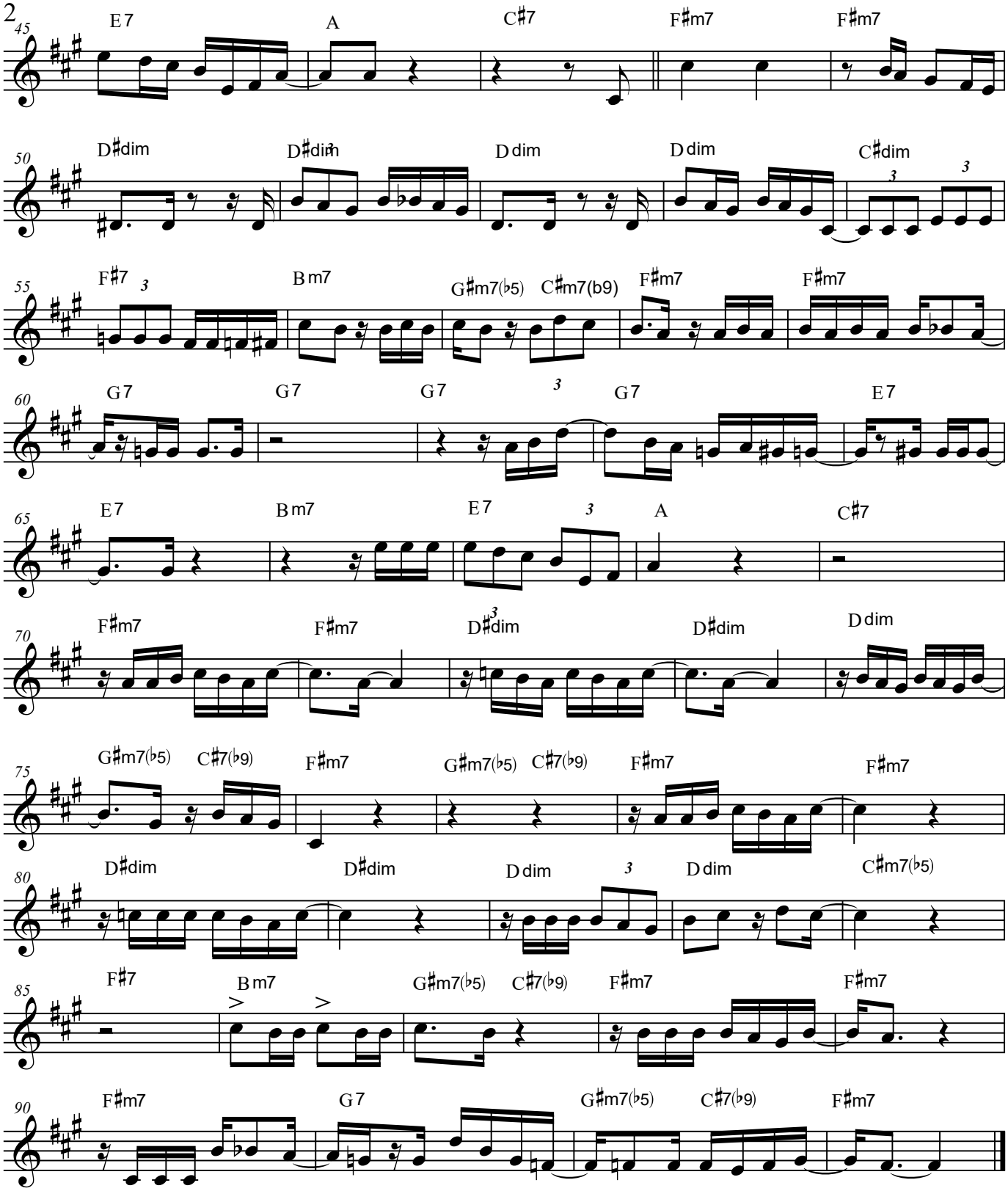

E7 Am B♭dim G G
41
B♭dim B♭dim G G B7
46
B7 E7 E7 Asus4 Asus4 A7
51
A7 Am7 Am7 B7 B7
56
B♭dim B♭dim G G Am7 D7
61
G B7
66

SÁ VIANA

Chico Maranhão

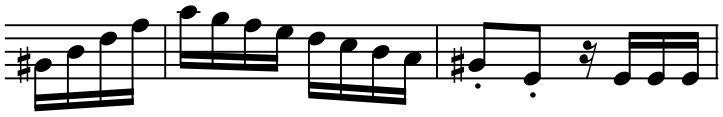


SÁ VIANA


45
E7
A
C♯7
F♯m7
F♯m7
50
D♯dim
D♯dim
D dim
D dim
C♯dim
55
F♯7
B m7
G♯m7(♭5)
C♯m7(b9)
F♯m7
F♯m7
60
G7
G7
G7
G7
E7
65
E7
B m7
E7
A
C♯7
70
F♯m7
F♯m7
D♯dim
D♯dim
D dim
75
G♯m7(♭5)
C♯7(♭9)
F♯m7
G♯m7(♭5)
C♯7(♭9)
F♯m7
F♯m7
80
D♯dim
D♯dim
D dim
D dim
C♯m7(♭5)
85
F♯7
B m7
G♯m7(♭5)
C♯7(♭9)
F♯m7
F♯m7
90
F♯m7
G7
G♯m7(♭5)
C♯7(♭9)
F♯m7

SÁ VIANA

Chico Maranhão



Am | Am/G |

5

B7/F♯ | B7/F♯ | Dm7/F | E7 | Am |

10

E7 | Am | F♯m7(♭5) B7(♭9) | Em7 | Gm7 |

15

F♯m7 | Em7 A7 | D7M | D♭7(♭9) D♭7 | F♯m7 ‖

20

F♯m7 | Am7 | Am7 | B7 | B7 |

25

B7 | E7 | Am | Am/G | B7/F♯ |

30

B7/F♯ | Dm7/F | E7 | C♯dim | B♭dim |

35

Bm7 | G♯m7(b9) C♯7(♭9) | F♯m7 | F♯m7 | G7 |

40

G7 | G7 | G7 | E7 | E7 |

45

Bm7 | E7 | A | C♯7 | F♯m7 |

50

F♯m7 | D♯ dim | D♯ dim | D dim | D dim |

55

C♯ dim | F♯7 | B m7 | G♯m7(♭5) C♯m7(b9) | F♯m7 |

60

F♯m7 | G7 | G7 | G7 | G7 |

65

E7 | E7 | B m7 | E7 | A |

70

C♯7 | F♯m7 | F♯m7 | D♯ dim | D♯ dim |

75

D dim | G♯m7(♭5) C♯7(♭9) | F♯m7 | G♯m7(♭5) C♯7(♭9) | F♯m7 |

80

F♯m7 | D♯ dim | D♯ dim | D dim | D dim |

85

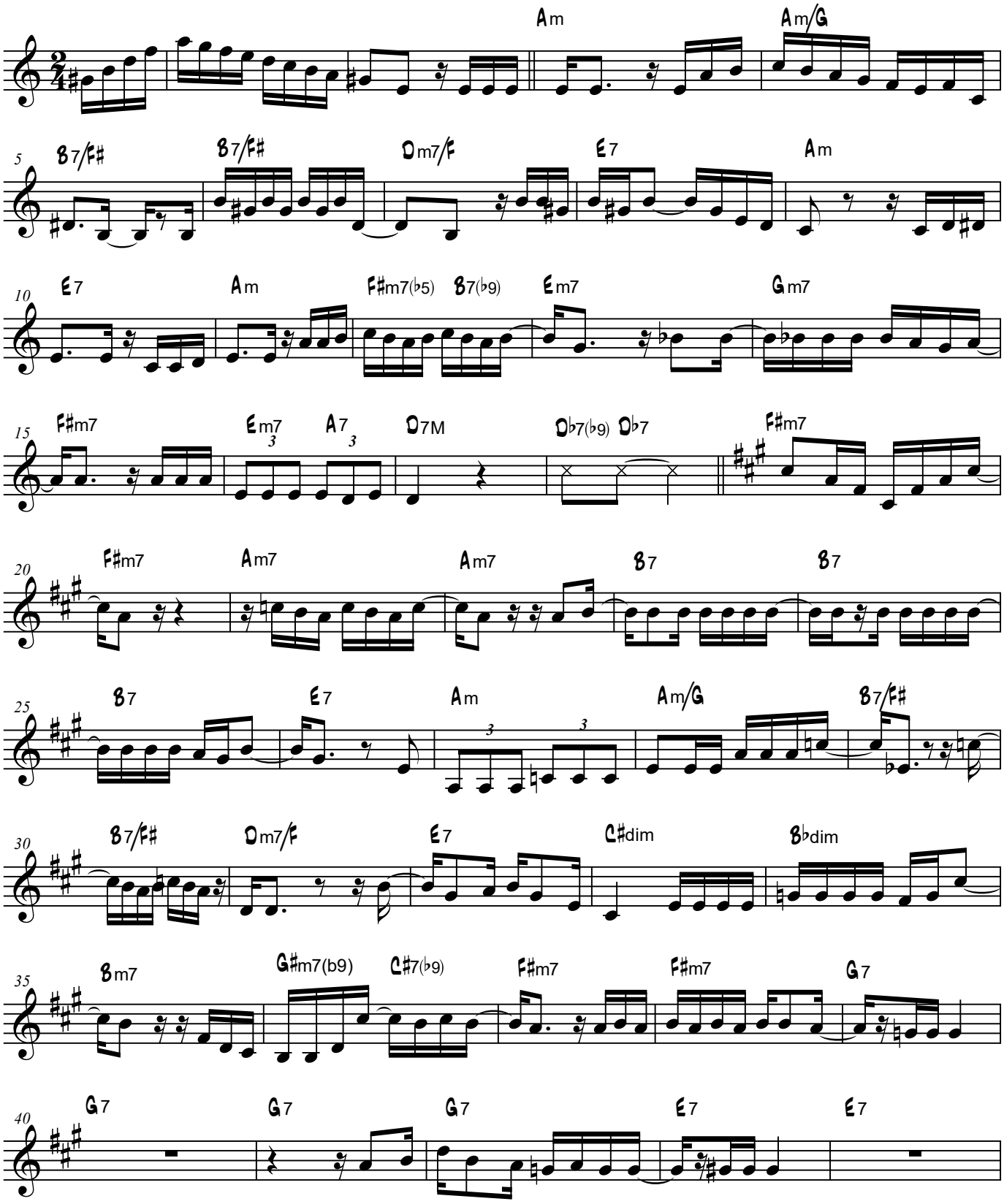
C♯m7(♭5) | F♯7 | B m7 | G♯m7(♭5) C♯7(♭9) | F♯m7 |

90

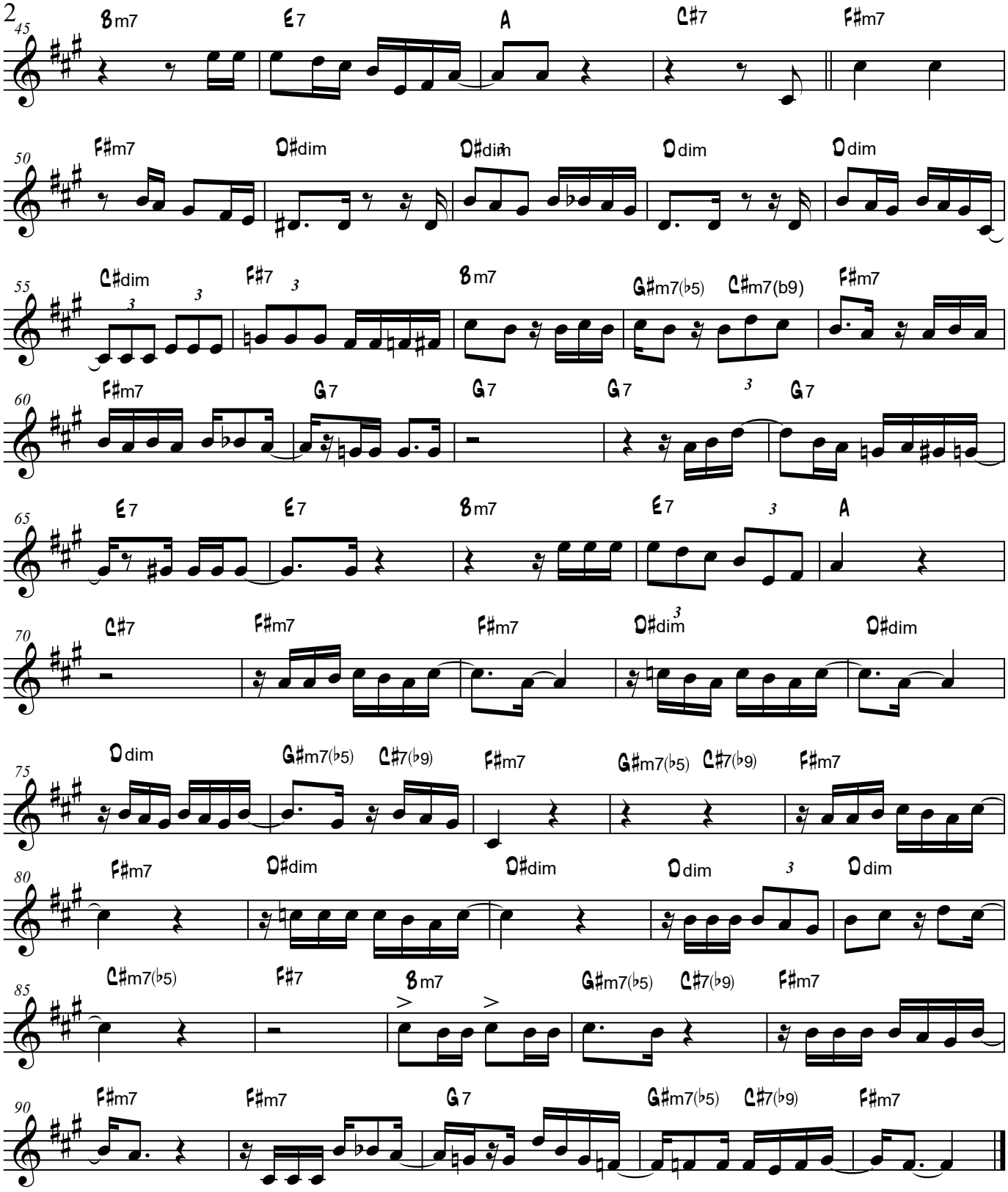
F♯m7 | F♯m7 | G7 | G♯m7(♭5) C♯7(♭9) | F♯m7 ‖

SÁ VIANA

Chico Maranhão

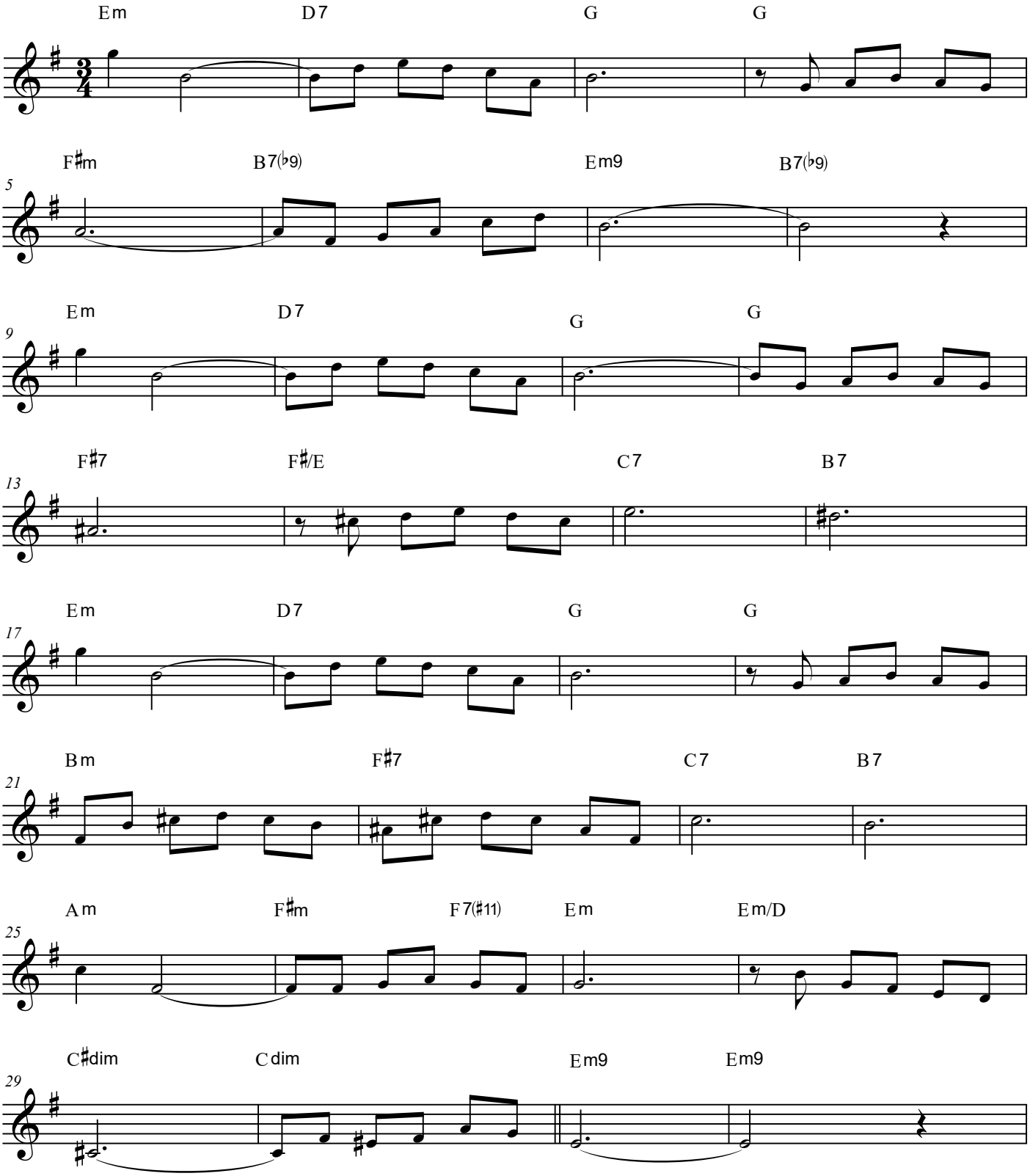


SÁ VIANA

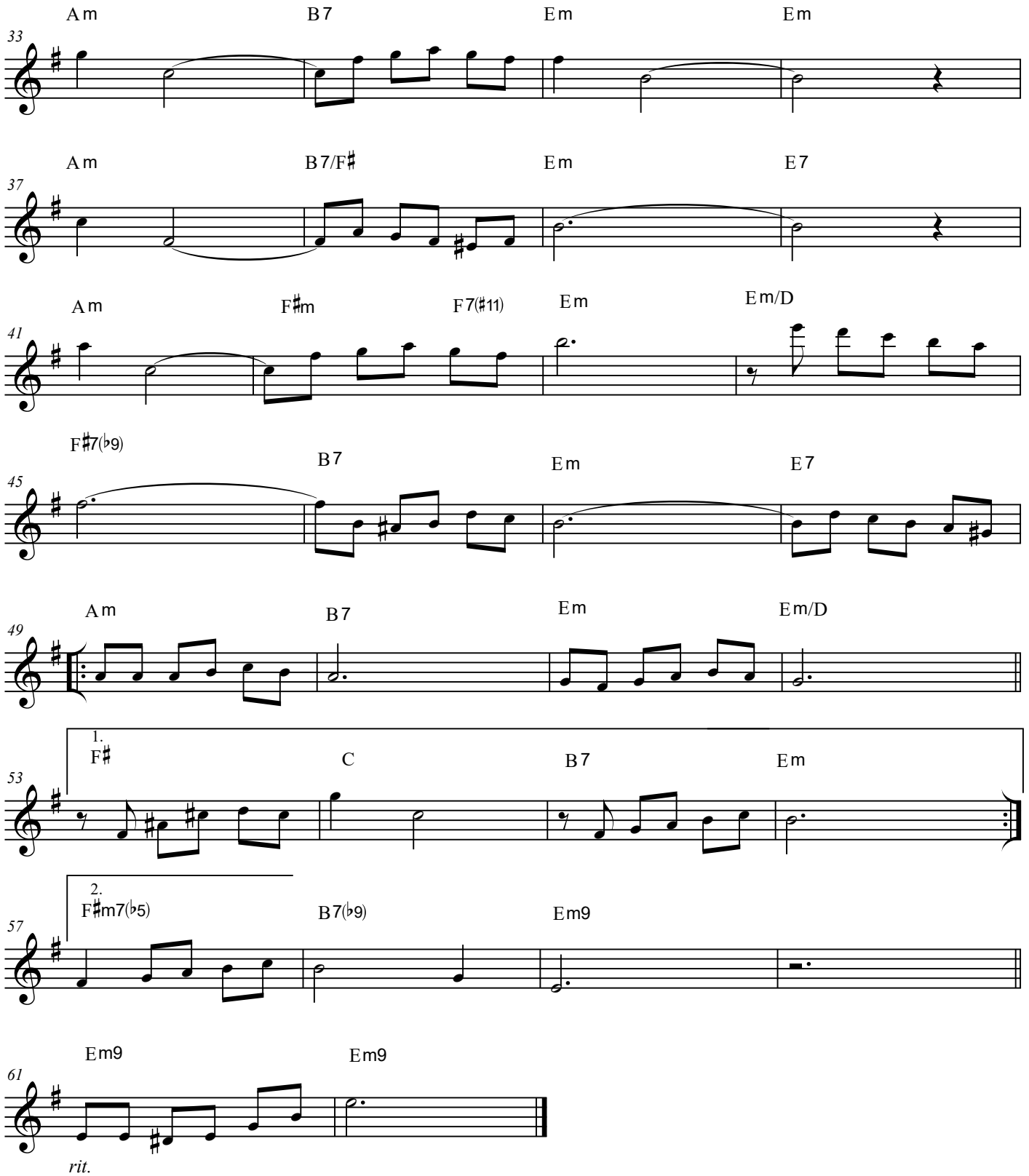

45
Bm7
E7
A
C#7
F#m7
50
F#m7
D#dim
D#dim
D dim
D dim
55
C#dim
F#7
Bm7
G#m7(♭5)
C#m7(b9)
F#m7
60
F#m7
G7
G7
G7
G7
65
E7
E7
Bm7
E7
A
70
C#7
F#m7
F#m7
D#dim
D#dim
75
D dim
G#m7(♭5)
C#7(♭9)
F#m7
G#m7(♭5)
C#7(♭9)
F#m7
80
F#m7
D#dim
D#dim
D dim
D dim
85
C#m7(♭5)
F#7
Bm7
G#m7(♭5)
C#7(♭9)
F#m7
90
F#m7
F#m7
G7
G#m7(♭5)
C#7(♭9)
F#m7

VALSA MIRITIBANA

Domingos Santos

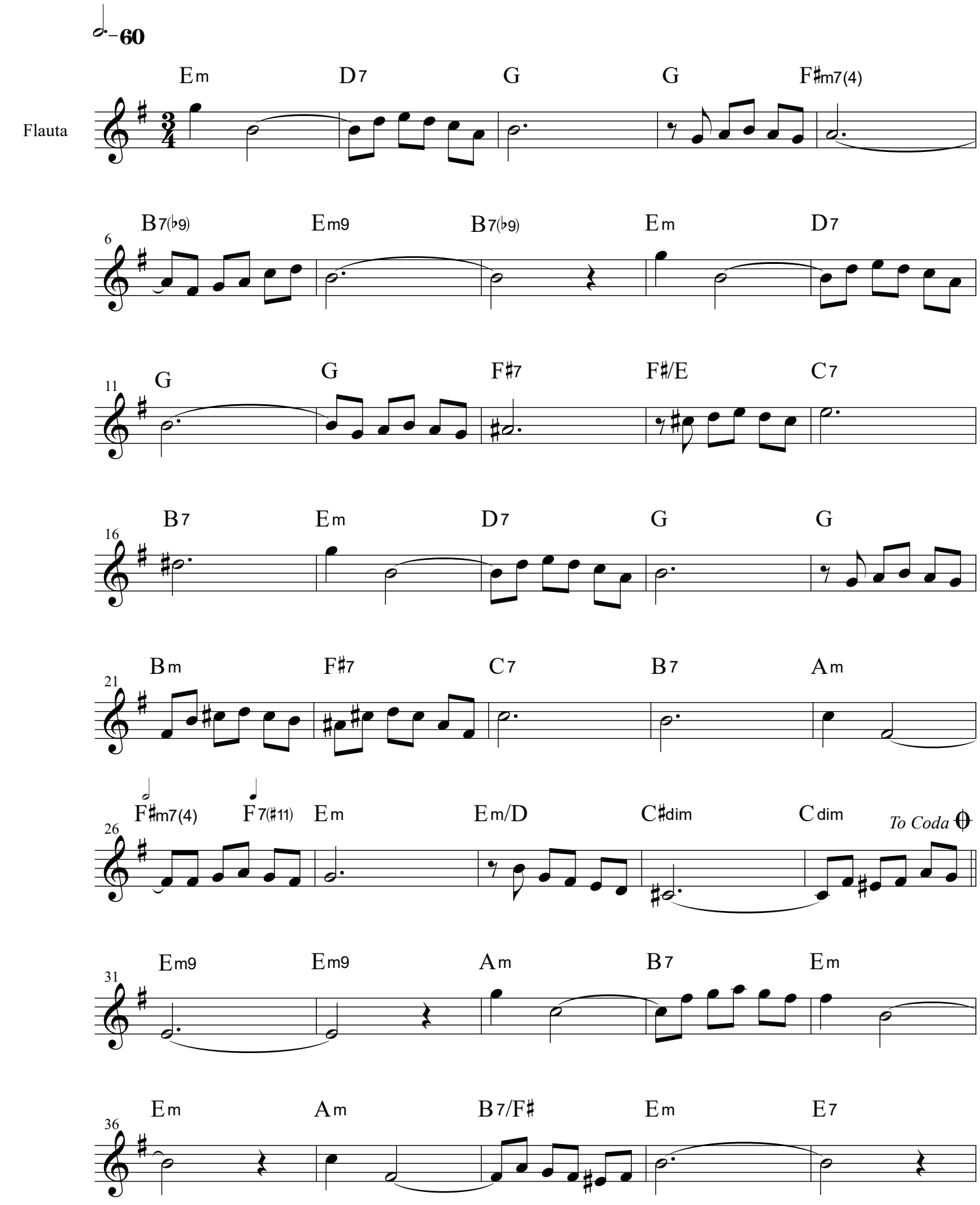


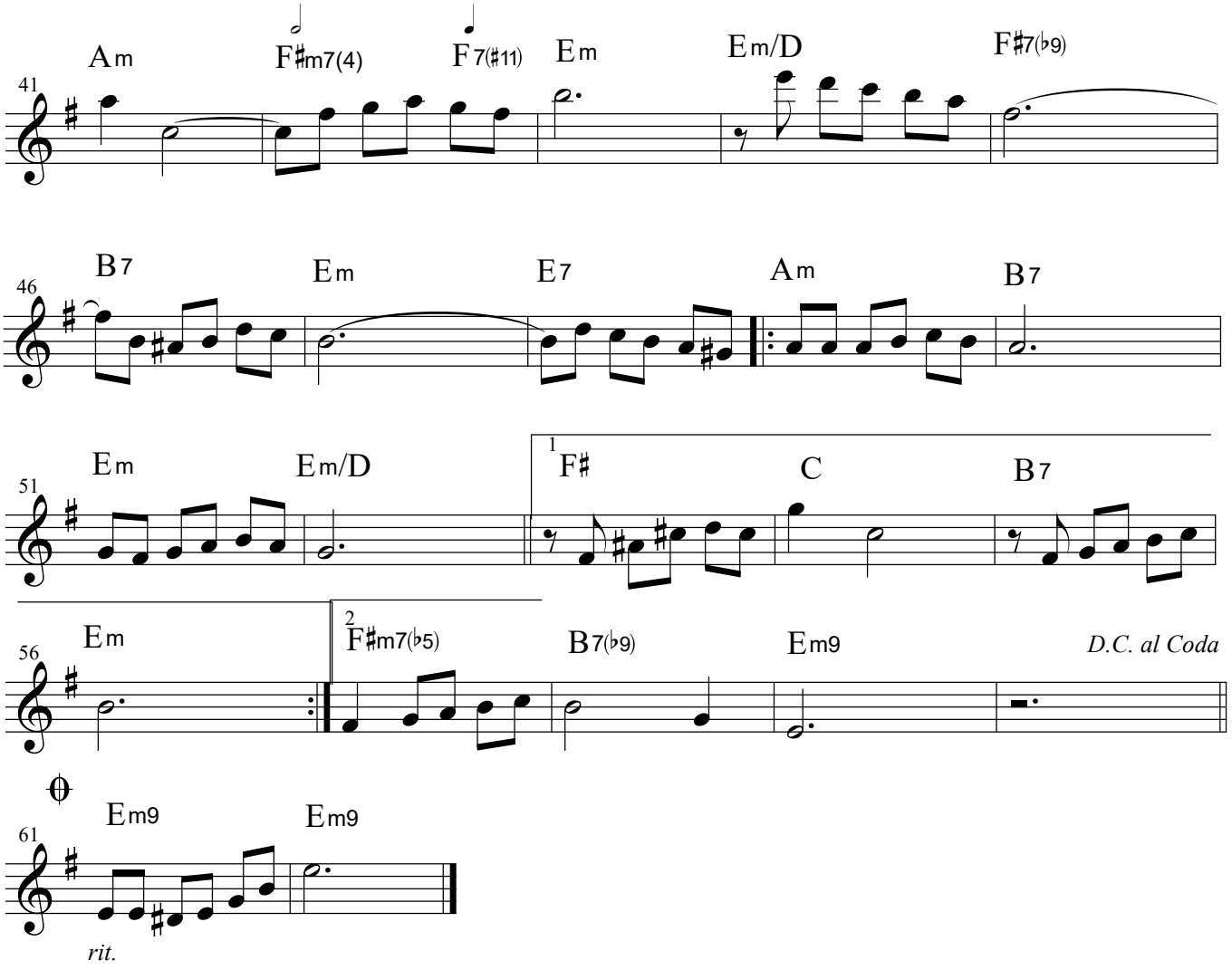
VALSA MIRITIBANA



VALSA MIRITIBANA

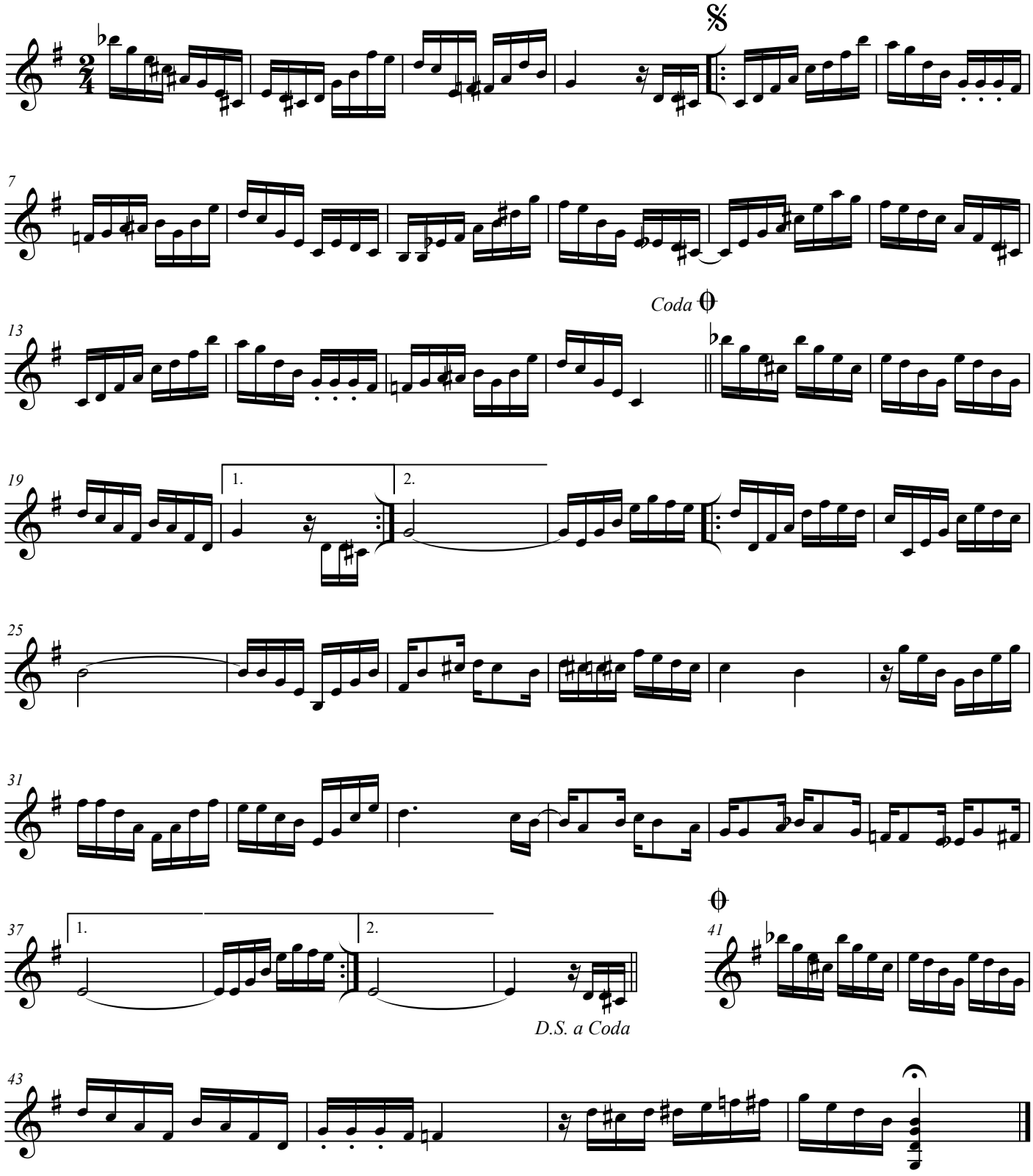
DOMINGOS SANTOS




41
Am
F♯m7(4)
F7(♯11)
Em
Em/D
F♯7(♭9)
46
B7
Em
E7
Am
B7
51
Em
Em/D
1
F♯
C
B7
56
Em
2
F♯m7(♭5)
B7(♭9)
Em9
D.C. al Coda
61
Em9
Em9
rit.

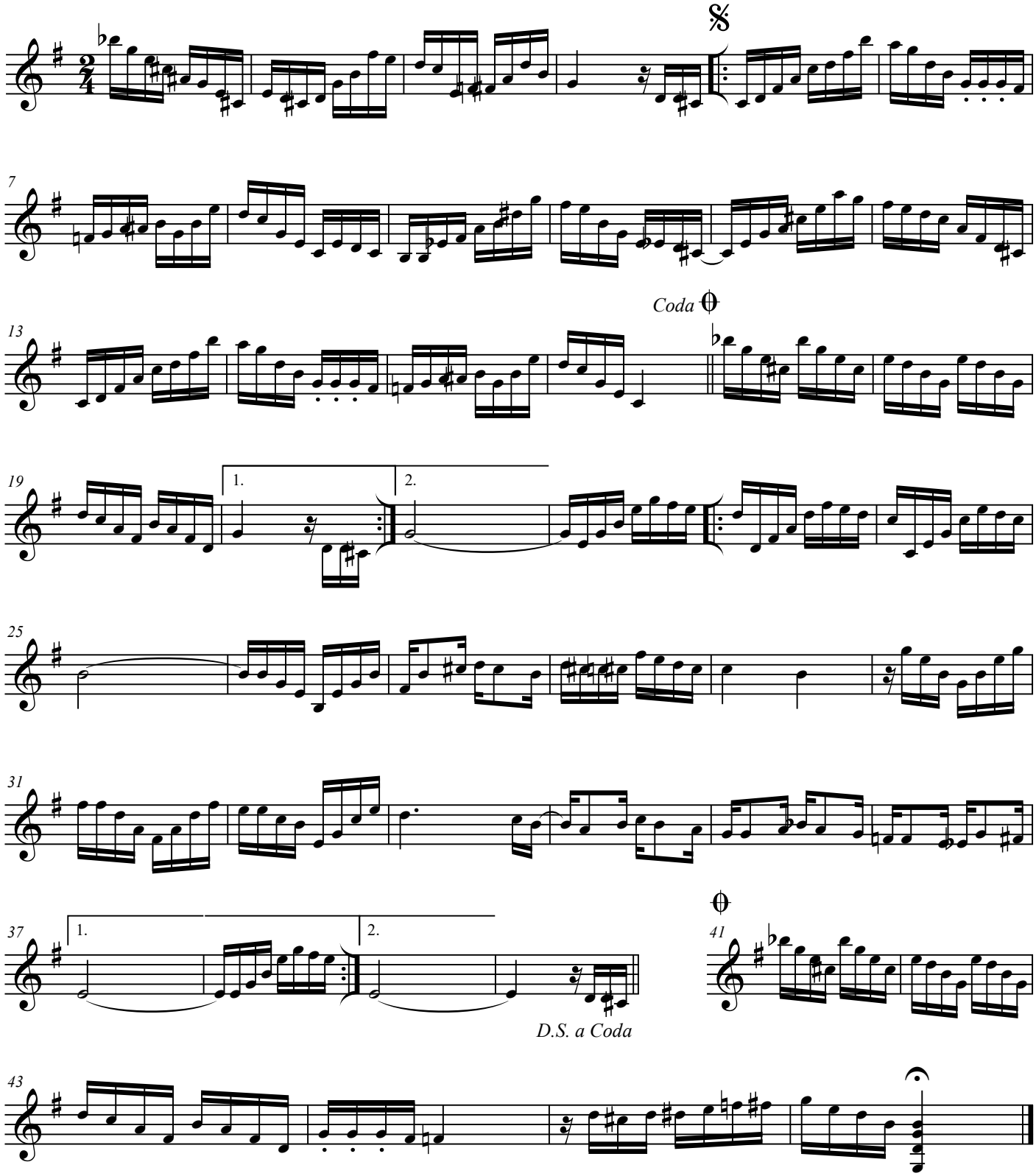
VIAJANDO PARA CARAJÁS

Zé Hemetério



VIAJANDO PARA CARAJÁS

Zé Hemetério



CHOROS MARANHENSES

CADERNO DE PARTITURAS

Zezé Alves
(Organizador)

CHOROS MARANHENSES

CADERNO DE PARTITURAS

São Luís
2012

FICHA TÉCNICA:

Produção executiva: **Zezé Alves** (José Alves Costa)

Assistente de Produção: **Domingos Santos**

Xilogravuras: **Airton Marinho**
(com base em uma fotografia de Chico Otoni)

Capa: **Edson Cosmos**

Harmonização: **Domingos Santos e Marcelo Moreira**

Violão Base: **Domingos Santos**

Cavaquinho: **Juca do Cavaco**

Pandeiro: **João Carbrasa**

Gravação, mixagem e masterização: **Othon Moraes**

Choros maranhenses - caderno de partituras / organizador, Zezé Alves (José Alves Costa). São Luís: **BNB Cultural**, 2012.

88 p.: il.

Inclui 37 partituras.

1.Música popular brasileira. 2.Música popular maranhense. 3.Choro. 4.Editoração de partituras. I.Alves, Zezé (José Alves Costa). II.Título.

CDU: 78.089.6(812.1)

Apresentação

PARA O "CHORO DO MARANHÃO" ESPALHAR AS BRASAS MUNDO AFORA!

Por Ricarte Almeida Santos[1]

Há muito que o Choro faz parte da cultura musical do Maranhão. Embora este gênero musical – o primeiro surgido em terras brasileiras, fruto da mistura dos diferentes elementos culturais constituidores da formação do povo brasileiro – tenha nascido, segundo os registros históricos, no Rio de Janeiro, ele carrega consigo um apelo identitário nacional.

Em outras palavras, o Choro expressa um sentimento de identidade, de uma linguagem musical brasileira, uma espécie de idioma instrumental, nessa ampla pluralidade que é esse gigante território de sonoridades e culturas.

De marginal, como fora tratado quando surgiu, desenvolvido por músicos negros, populares, ainda na última metade do século XIX, quando prevalecia o domínio das teorias raciais no país, portanto, de forte carga racista, o Choro só a partir da segunda década do século XX, é que passa a ser aceito pelos intelectuais e pela sociedade como uma música a ser respeitada e reverenciada, até se tornar, aos poucos, um traço importante na formação de nossa identidade cultural. Mas até aí foi, e tem sido de lá para cá, uma saga hercúlea de afirmação deste gênero musical, tão rico quanto simbólico de nossa identidade musical.

São barreiras que se erguem tanto pelo preconceito, muito mais forte no princípio, quanto pela imposição da lógica de mercado. Esta, mais recente, necessita de produtos culturais de apelo fácil, em vista de ampliar seus lucros em grande velocidade e escala.

O Choro, com toda a sua riqueza, pluralidade e complexidade, não se presta a isso. Daí sua grande dificuldade de sobreviver frente a estratégias mercadológicas vorazes e sequiosas do lucro fácil. Mas ainda assim, o gênero Choro se difunde em todo o Brasil, como algo que faz parte de uma identidade nacional.

Em recente trabalho, intitulado *Princípios do Choro*, que mais tarde resultou na coletânea *Choro Carioca – Música do Brasil*, os músicos Maurício Carrilho, Anna Paes e Luciana Rabello, desenvolveram uma pesquisa em todo o país mapeando e registrando em disco a produção chorística do século XIX. Trata-se de um trabalho rico e consistente, que confirma a beleza e a força deste gênero em todas as regiões do Brasil, já naqueles idos tempos.

---

1 Ricarte Almeida Santos é sociólogo e radialista, produtor e apresentador do programa Chorinhos e Chorões da Rádio Universidade FM.

Segundo Luciana Rabello, "constata-se assim o quanto o choro influenciou não apenas a música carioca, mas também diversos outros gêneros da música brasileira, como o frevo, o baião e o xote nordestinos, por exemplo. Assim como recebeu contribuições importantes da cultura de cada região brasileira, criando assim sotaques diversos". E o Maranhão integra essa pesquisa com diversas peças chorísticas de refinada elaboração.

Constatação que o pe. João Mohana já fizera, em *A Grande Música do Maranhão* (1995), quando registrou e catalogou a existência de diversas composições chorísticas da transição do século XIX para o XX. Em *Inventário do Acervo João Mohana* (1997), há um vasto acervo de partituras de choros maranhenses, dentre outros gêneros, daqueles primórdios.

De modo semelhante, este ***Caderno de Partituras "Choros Maranhenses"***, iniciativa desenvolvida pelo professor, músico e flautista Zezé Alves é um registro de parte da produção chorística maranhense dos anos 1950 (do século XX) para cá.

Nesse intervalo de seis décadas de produção musical, certamente muito se fez em termos de Choro no Maranhão, com consequências balizares para a música maranhense. São diversas gerações de compositores, músicos e instrumentistas que, nesse período, com maior, menor ou nenhuma visibilidade, conseguiram dar continuidade, em terras maranhenses, à prática do Choro, enquanto linguagem musical.

Nomes como José Maria Fontoura, João Carlos de Nazareth, Francisco Solano, Raimundo Luís, Nuna Gomes, José Hemetério, Marcelo Moreira, Henrique Guimarães, Serra de Almeida, Raimundo Amaral, Francisco de Assis Carvalho da Silva (o Six), Robertinho Chinês, Luiz Júnior, Chico Nô, Domingos Santos, Juca do Cavaco, Josias Sobrinho, Cesar Teixeira, Chico Maranhão, Omar Cutrim, Zezé Alves, Ubiratan Sousa, Chico Saldanha, dentre outros, integram esse rico *Caderno de partituras* e ajudam a enriquecer nossa cultura musical.

Esse processo todo, com essas mais diferentes contribuições, evidentemente, tem sido um contributo essencial em toda a produção musical maranhense, oferecendo tanto a base instrumental chorística para a nossa prática instrumental; garantindo elementos estruturantes da formação dos nossos músicos e instrumentistas; como também influenciando esteticamente os nossos compositores, de tal modo que, tanto os chorões assumidos, quanto grande parte dos nossos melhores compositores populares têm em suas obras forte influência do Choro.

É claro que essa iniciativa se reveste de uma importância vital não só para o Choro, mas para toda a nossa cultura musical. Esse *Caderno* com 37 peças, produzidas dos anos 50 até os dias de hoje, evidentemente, não é tudo. É apenas o começo e mostra a vastidão do que ainda se tem a garimpar em termos de produção do Choro por aqui nas mais diferentes épocas.

Mas identificar, catalogar e registrar peças chorísticas de compositores maranhenses, além de revelar um acervo rico e identitário de nossa produção musical mais contemporânea e seus criadores é, igualmente, a possibilidade de um material agora disponível, a ser explorado pelas atuais e futuras gerações de chorões, instrumentistas, estudiosos e aficionados por boa música brasileira e maranhense.

É, seguramente, algo que transmite de geração em geração, os valores, símbolos e significados do nosso fazer musical e cultural no tempo e na história. Tal perspectiva servirá como fio condutor, veio de afirmação e atualização dessa linguagem musical que é o Choro em território maranhense, bem como poderá oferecer, na dimensão nacional, novos elementos da rítmica e do sotaque musical maranhense, no âmbito da diversidade que é o Choro em todo o Brasil, tornando-o cada vez mais rico e plural.

Este ***Caderno de Partituras "Choros Maranhenses"***, na verdade, é a retomada com maior volume, em um novo contexto, de uma antiga tentativa, ainda nos anos 90, de registro fonográfico de Choros de compositores maranhenses através do grupo Instrumental Pixinguinha e do programa Chorinhos e Chorões, da rádio Universidade FM. Iniciativa que, na época, esbarrou nas inúmeras dificuldades institucionais e políticas, sobretudo, na absoluta inexistência de políticas públicas de fomento à produção, registro e difusão musical por estas plagas.

Só posteriormente, com a colaboração do professor Marcelo Moreira e de outros integrantes do grupo Instrumental Pixinguinha, que haviam recuperado um conjunto de peças chorísticas de autores maranhenses e a inauguração do estúdio da Escola de Música do Maranhão Lilah Lisboa, foi possível a gravação do cd *Choros Maranhenses*, do citado instrumental.

Trata-se de um material de qualidade técnica e musical de altíssimo nível e revestido de um valor simbólico e cultural de extraordinário significado. *Choros Maranhenses*, o cd, além de ser o primeiro disco de Choro no Maranhão, revela sonoramente parte de um grande e rico acervo chorístico, da produção de mestres até então desconhecidos do grande público.

Por outro lado, foi algo instigante e provocador de um novo desafio: este ***Caderno de Partituras "Choros Maranhenses"***, que assume tanto uma perspectiva de continuidade do que lhe antecedeu em termos de registro e difusão do choro, como, igualmente, oferece amplas perspectivas. Possibilidades que podem vir a ser da edição de um novo caderno, de novas pesquisas acerca do Choro no Maranhão, de novos registros fonográficos, documentários, enfim.

Com este ***Caderno de Partituras "Choros Maranhenses"*** Zezé Alves bota mais lenha na fogueira do Choro e da nossa diversidade cultural e espalha o fogaréu do Choro Maranhense mundo afora.

O desafio agora é novo, é nosso, é de todos e todas!

Obrigado, mestre Zezé!

Introdução

É com satisfação e alegria que apresento aos estudantes de música, e músicos em geral, este caderno de partituras que faz parte de um projeto aprovado pelo BNB Cultural, o "OFICINAS DE MÚSICA "José Hemetério" - revitalizando o Choro no Interior do Maranhão. O projeto foi ministrado em quatro cidades do continente maranhense pelos professores de música: Zezé Alves; Raimundo Luiz; João Neto e Domingos Santos. Tal projeto sofreu uma modificação, pois além das oficinas seria feita uma reedição do CD "Choros Maranhenses", do Grupo Instrumental Pixinguinha. Modificamos o projeto, em comum acordo com o patrocinador e produzimos, no lugar da reedição do CD acima citado, um CD Playback com os Choros do caderno o que, certamente, dará maior dimensão pedagógico-musical. O repertório é constituído de composições de autores maranhenses do período da década de 1950 aos dias atuais.

Os dez choros: Candiru; Choro Miritibano; Elegante; Fresquinho; Lembro-me de Você Assim; Não se Esqueça de Mim; Nova República; Tatá; Um Sorriso e Viajando Para Carajás, os quais fazem parte do CD Choros Maranhenses, do Grupo Instrumental Pixinguinha, foram transcritas pelo violonista Marcelo Moreira.

Transcrevi, através de áudios fornecidos pelos autores, os choros: Branco; Cajueiro Velho; Chorinho de Herança; Lembrando Waldir; Manequinho; Nhozinho; O Funcionário; Pif-Paf e Samba Choro. As peças para piano, para violão, mais o restante, já vieram prontas dos respectivos autores. Os andamentos também estão de comum acordo com os autores. Não coloquei articulações, deixando para o interprete a criação de suas próprias. As harmonizações foram feitas em parceria com Domingos Santos, além de preciosas intervenções do violonista e professor Marcelo Moreira. Utilizei o software *Finale* para a editoração das partituras.

No playback, cada faixa tem a versão A e a versão B. Na versão A mantive a simulação de piano do *Finale* para a voz guia, com um acompanhamento real de violão base, cavaquinho e um pandeiro, executados pelos competentes músicos maranhenses Domingos Santos, Juca do Cavaco e João Carbrasa. Nas peças para violão ou para piano, prevalece a simulação do software *Finale*. Na versão B suprimi a voz guia, deixando o acompanhamento (playback). É neste momento que você tocará a partitura: uma vez tocando "cabeça de nota", outra vez improvisando, etc. Enfim, explore a sua criatividade.

Zezé Alves[1]
São Luís, fevereiro de 2012.

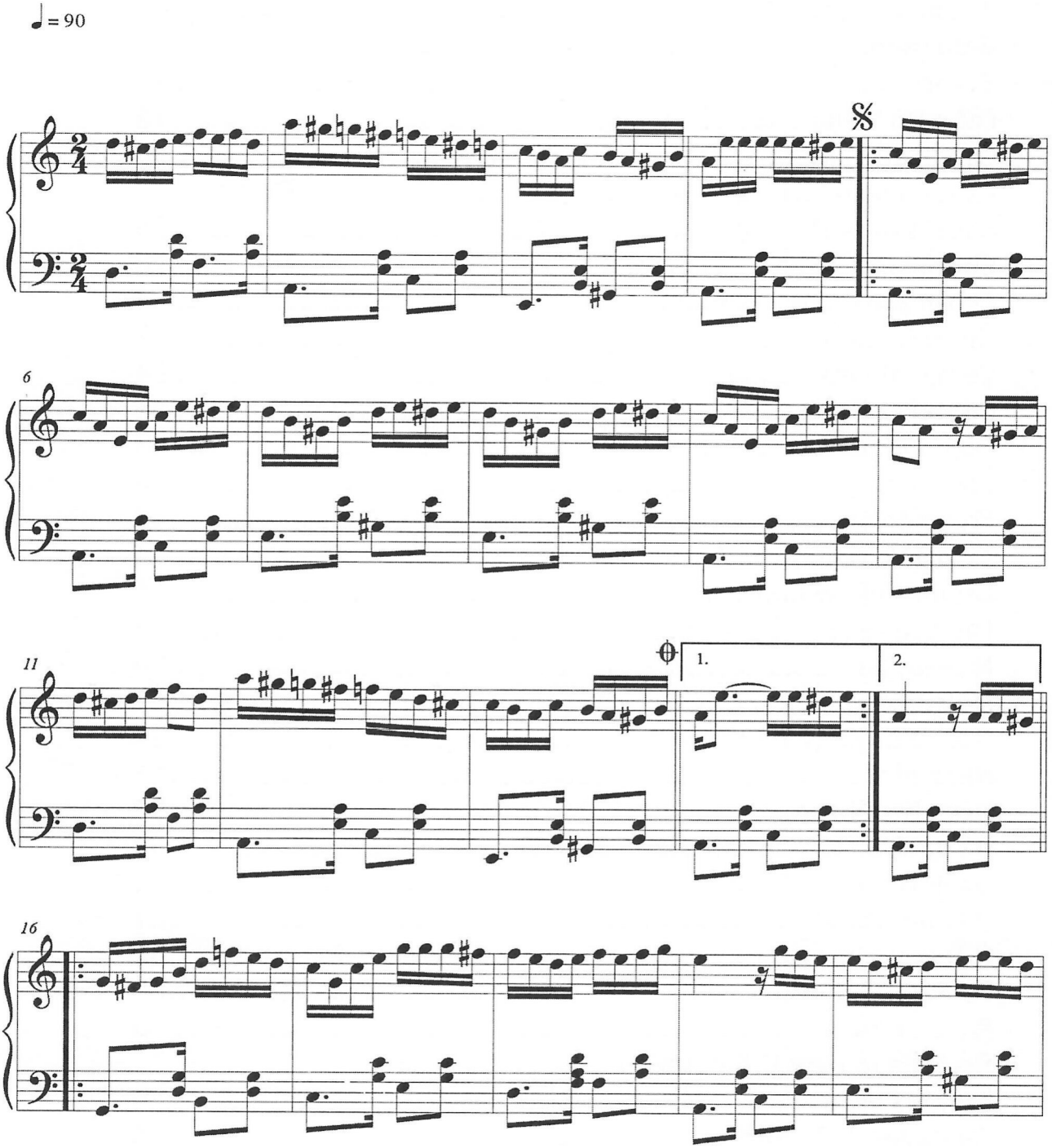
ZEZÉ ALVES (José Alves Costa) - Licenciado em Música pela Universidade Estadual do Maranhão-UEMA, Flautista, Violonista, Compositor e Professor da Escola de Música do Estado do Maranhão – "Lilah Lisboa de Araújo".

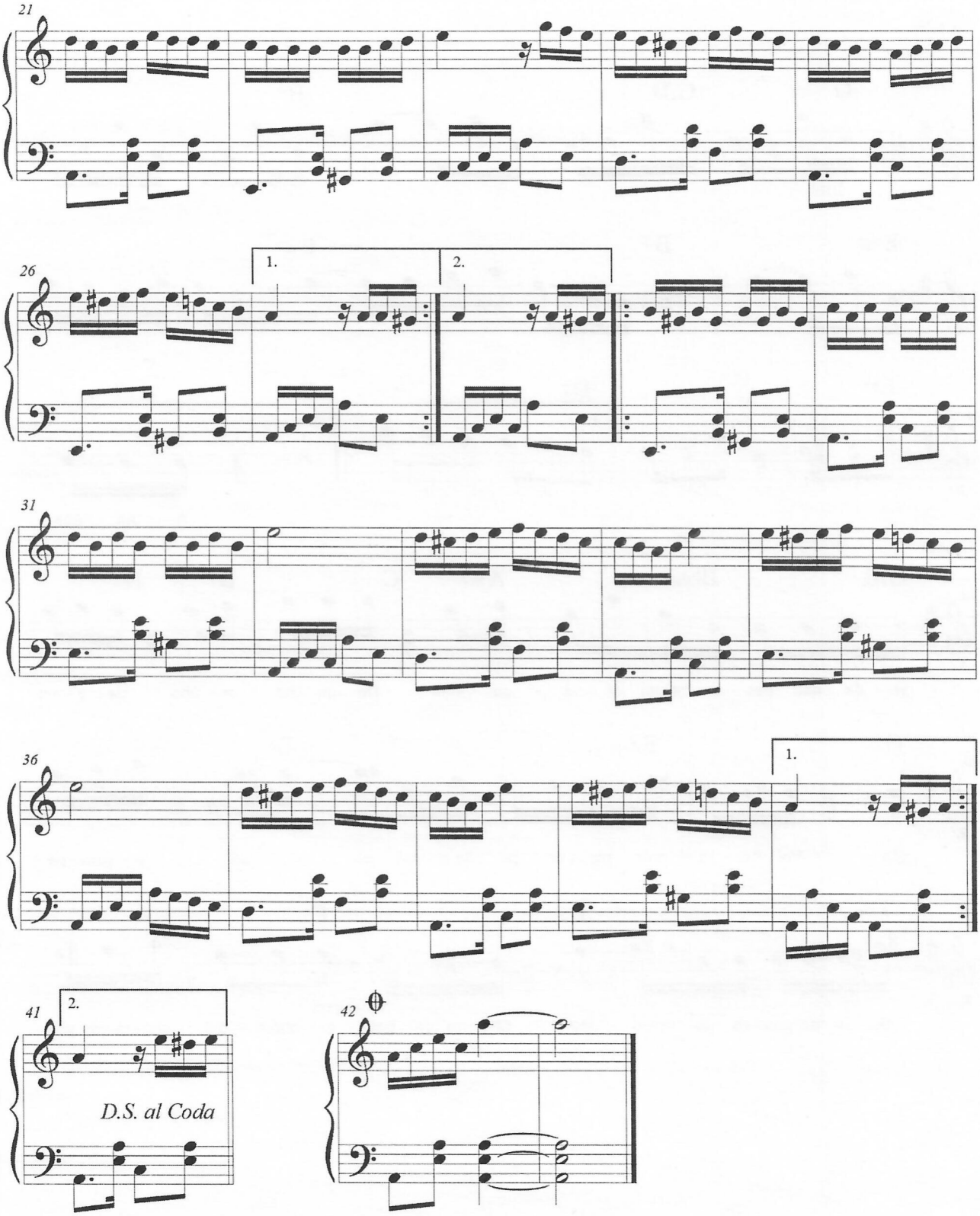
Sumário

Axixaense (piano) 12
Botequim 14
Branco 16
Cajueiro Velho 18
Candirú 20
Cantando ao Luar (piano) 22
Chorinho de Herança 26
Choro Miritibano 28
Choro pro Guinga (violão) 30
Cinco Gerações 32
Companheiro 34
Conversa Fiada 36
Dom Chiquin 38
Elegante 40
Fresquinho 42
Indo e Voltando 44
Lembrando Waldir 46
Lembro-me de Você Assim 48
Manequinho 50
Meiguice 52
Nao se Esqueça de Mim 54
Nhozinho 56
Nova República 58
O Chá 60
O Chorinho da Beatrice 62
O Funcionário 64
O Tal 66
Pif-Paf 68
Rabo de Vaca 70
Recordando um Velho Amigo 72
Samba Choro 74
Saudades de Tororoma 76
Tatá 78
Um Sorriso 80
Valsa Miritibana (flauta) 82
Valsa Miritibana (violão) 84
Viajando prá Carajás 86

AXIXAENSE

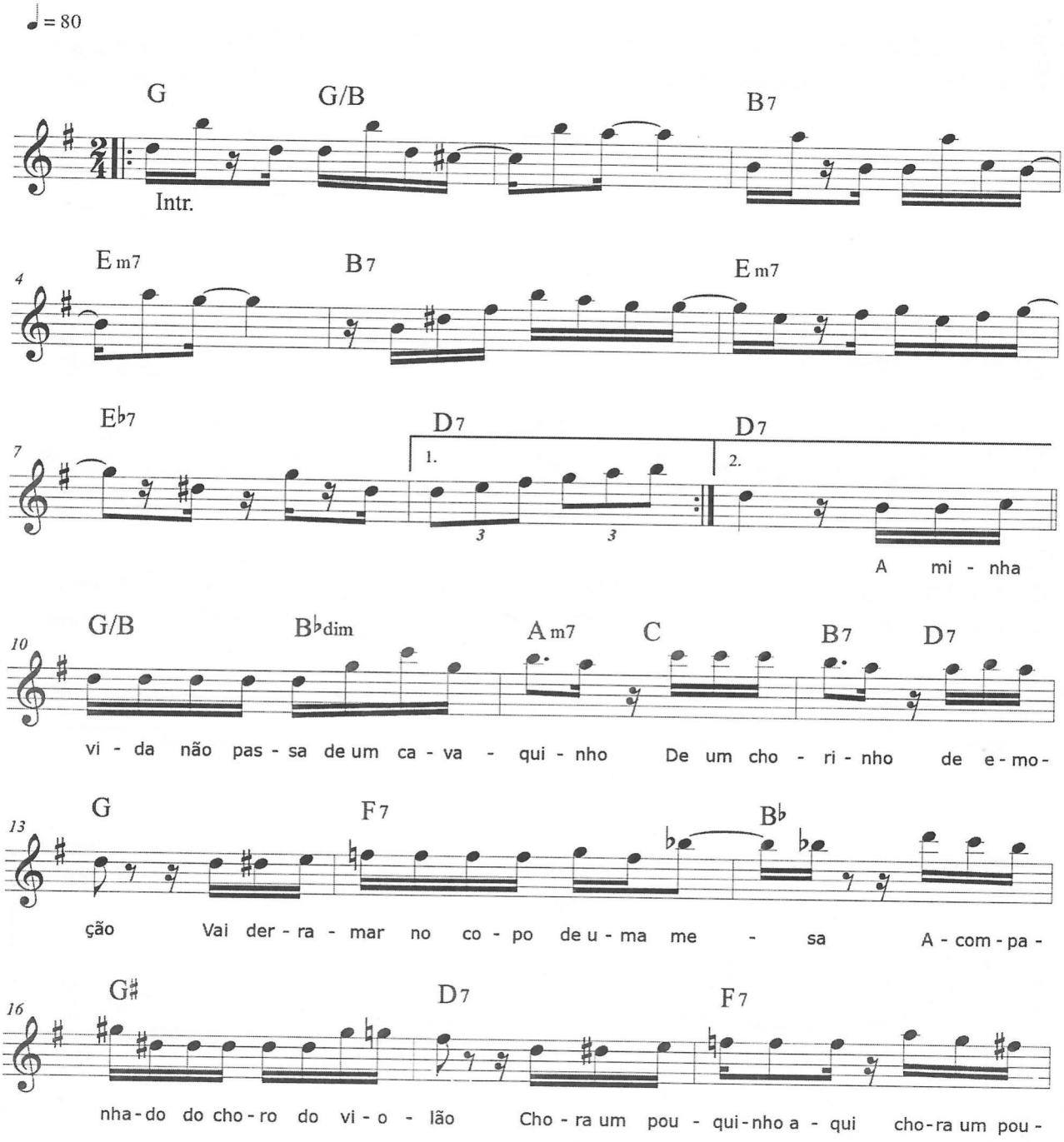
José Maria Fontoura



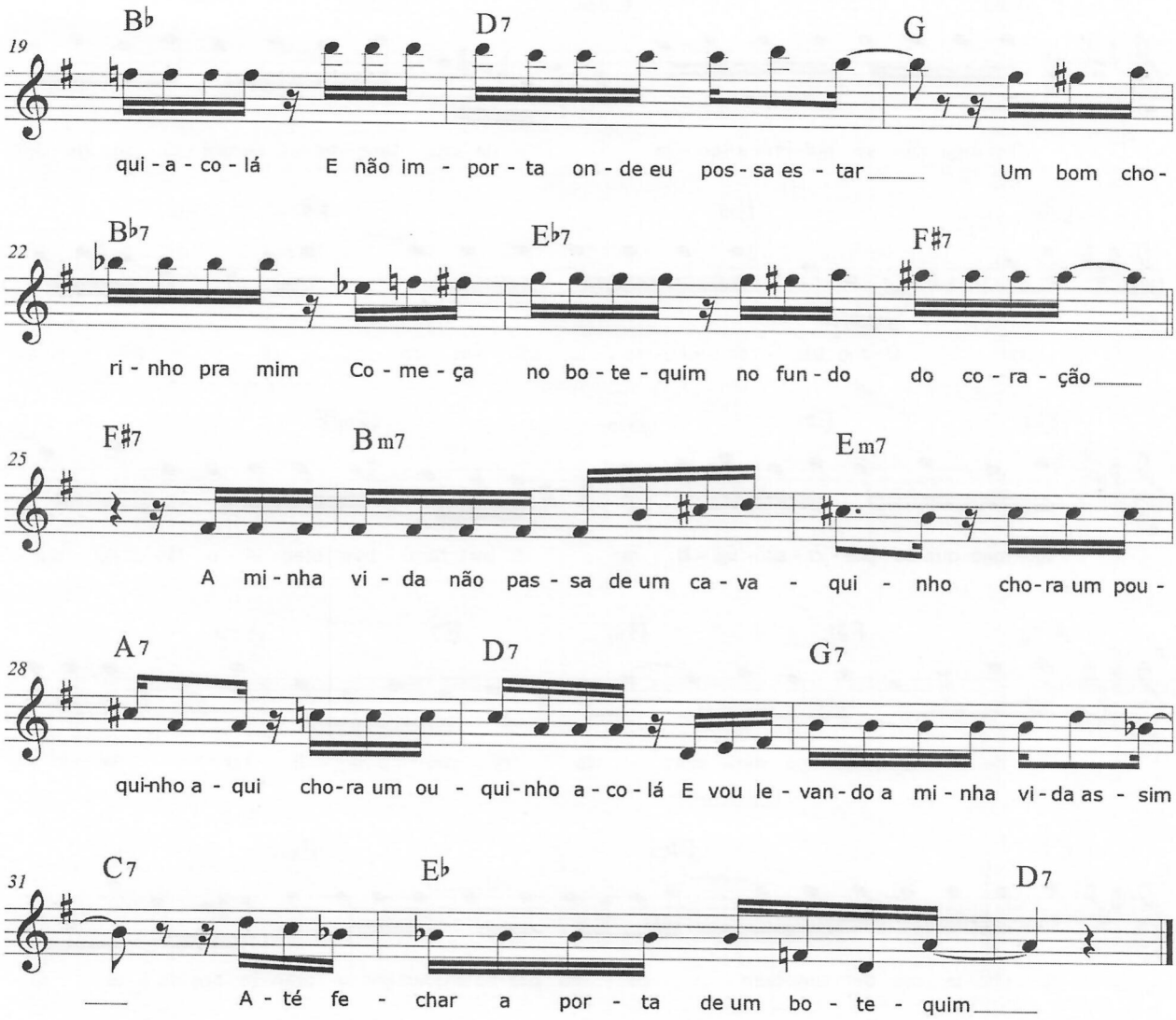

21
26
1.
2.
31
36
1.
41
2.
D.S. al Coda
42

BOTEQUIM

Cesar Teixeira

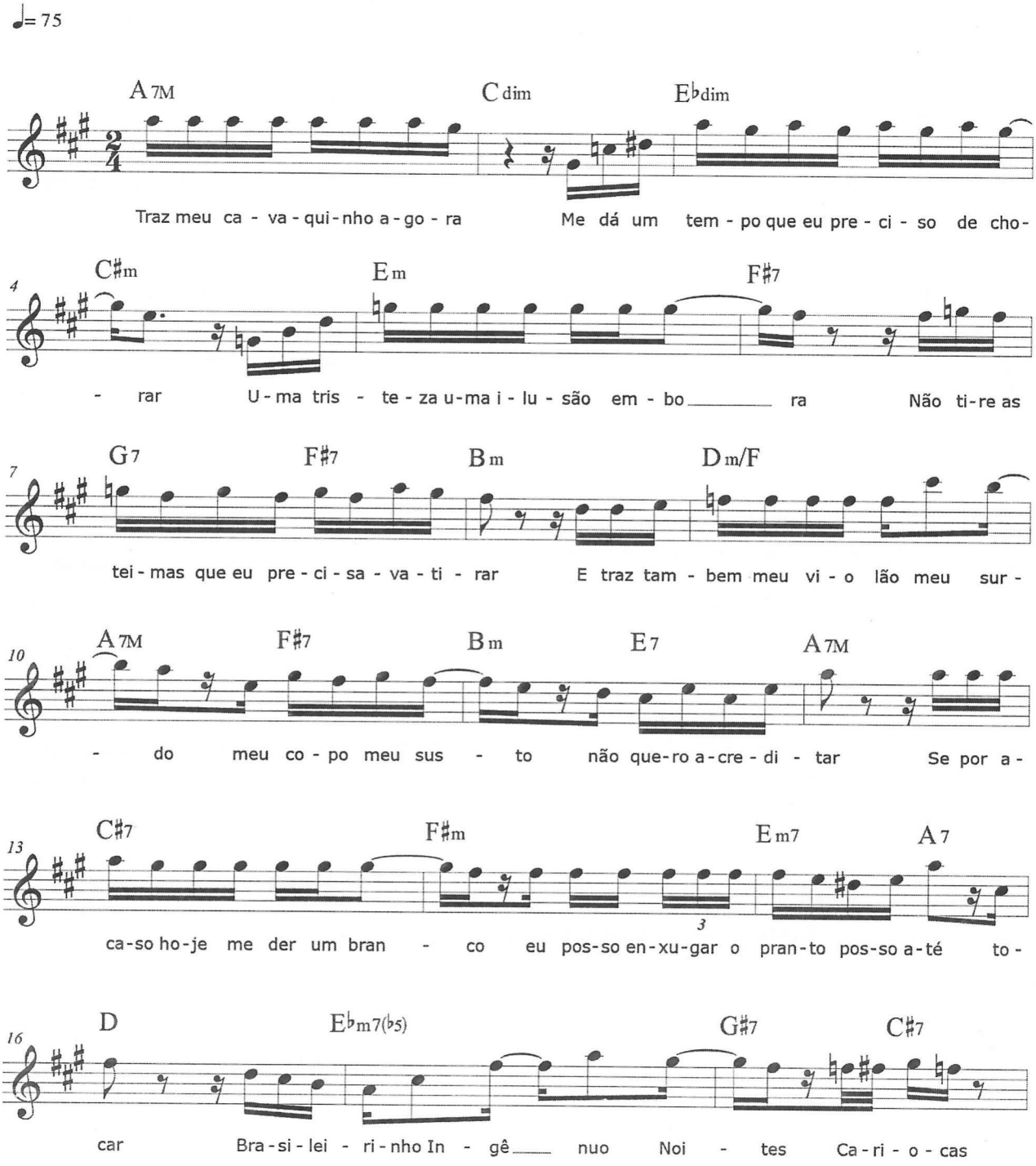


BOTEQUIM

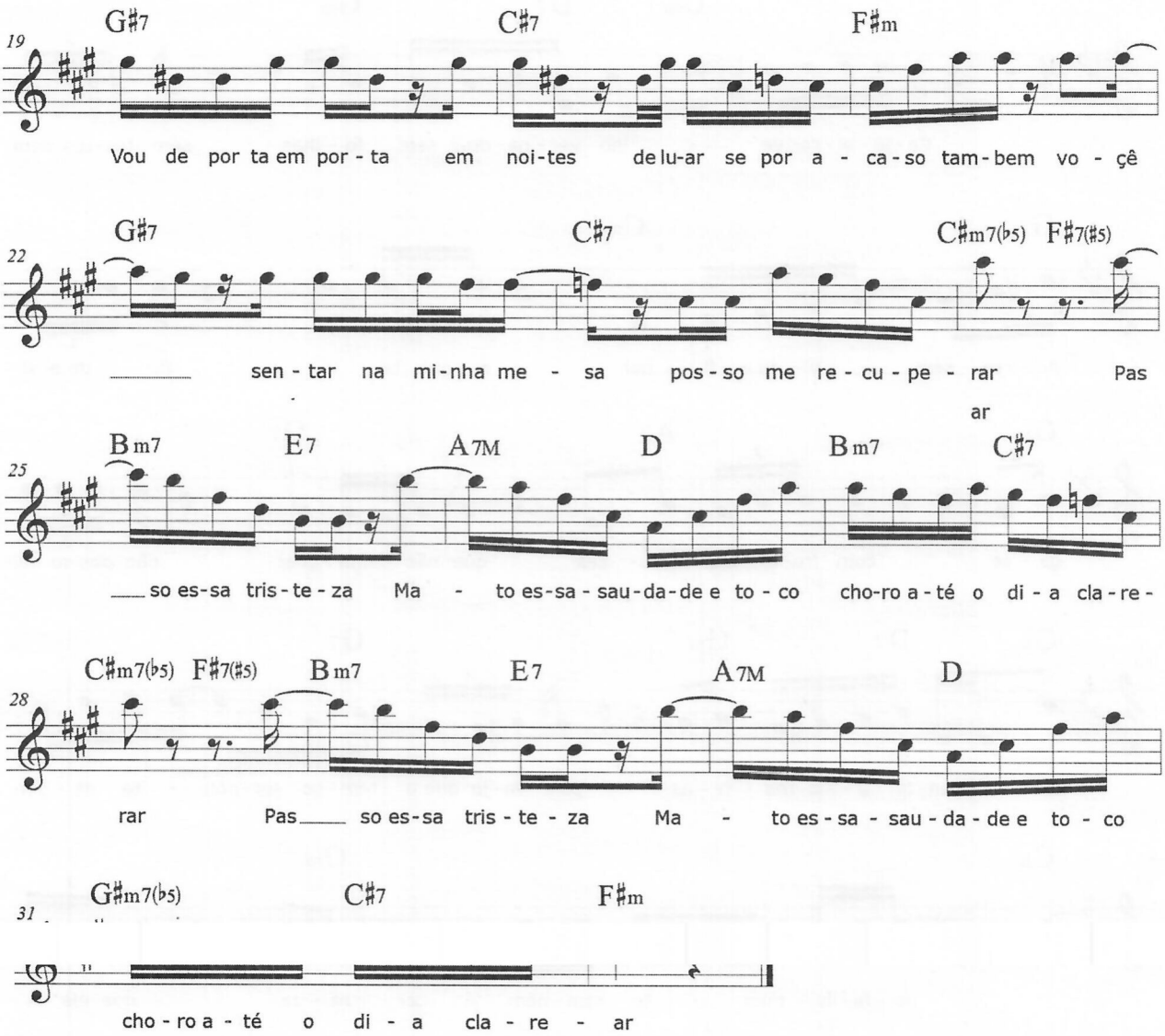

19
B♭ D7 G
qui - a - co - lá E não im - por - ta on - de eu pos - sa es - tar Um bom cho -
22
B♭7 E♭7 F♯7
ri - nho pra mim Co - me - ça no bo - te - quim no fun - do do co - ra - ção
25
F♯7 Bm7 Em7
A mi - nha vi - da não pas - sa de um ca - va - qui - nho cho - ra um pou -
28
A7 D7 G7
qui-nho a - qui cho - ra um ou - qui - nho a - co - lá E vou le - van - do a mi - nha vi - da as - sim
31
C7 E♭ D7
A - té fe - char a por - ta de um bo - te - quim

BRANCO

Chico Saldanha

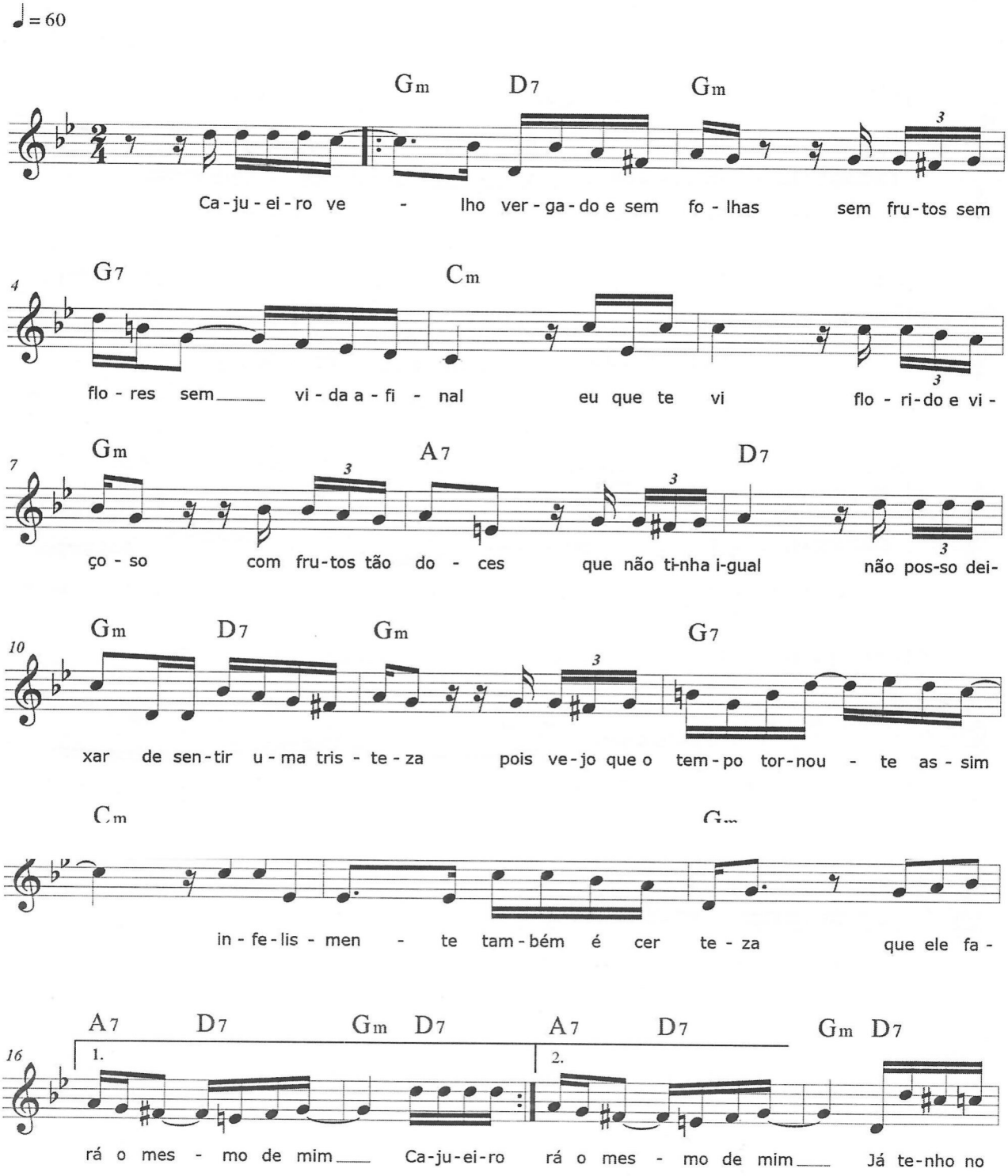


BRANCO

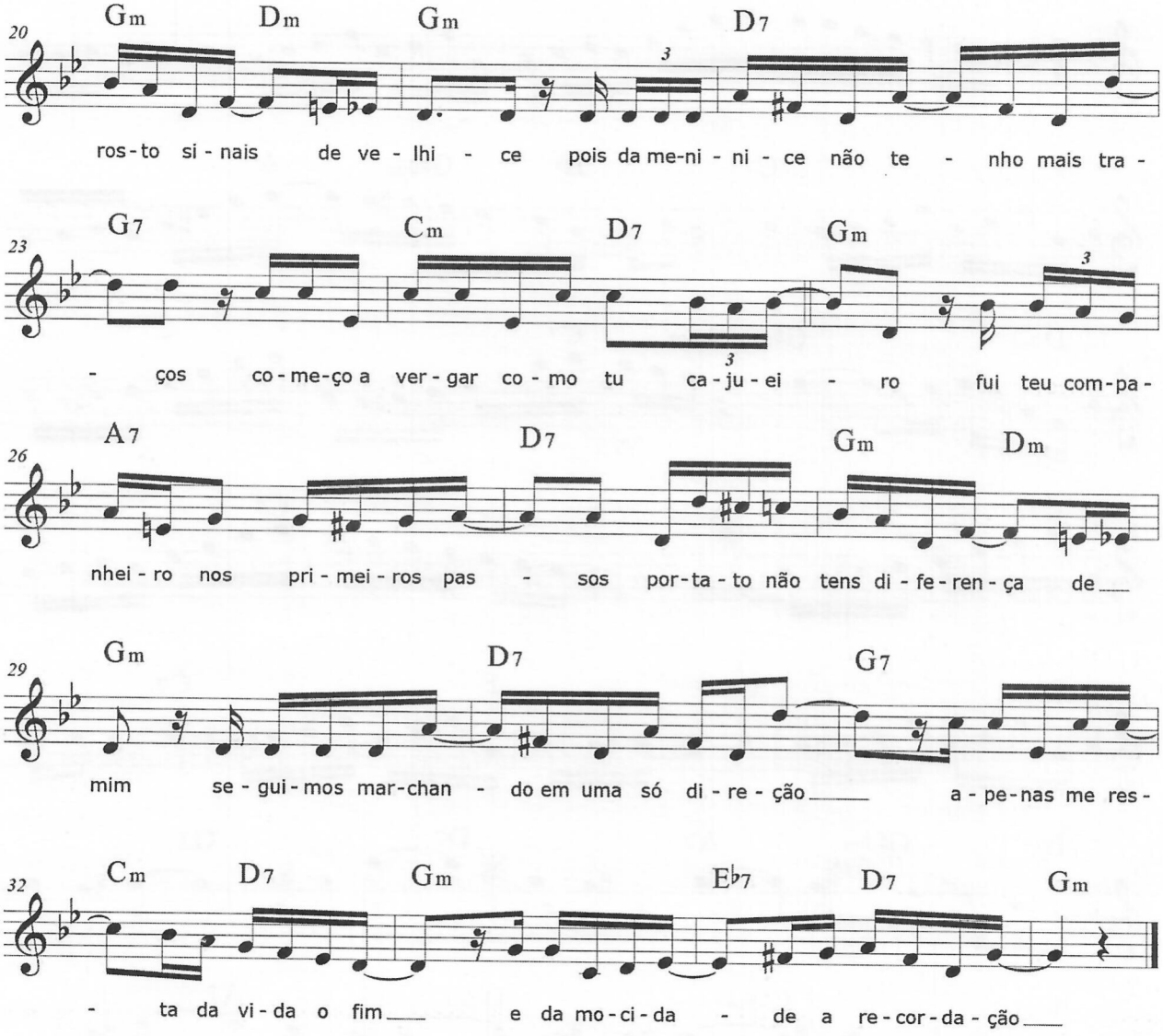

19
G♯7 C♯7 F♯m
Vou de por ta em por - ta em noi-tes de lu-ar se por a - ca-so tam-bem vo - çê
22
G♯7 C♯7 C♯m7(♭5) F♯7(♯5)
sen - tar na mi-nha me - sa pos-so me re - cu - pe - rar Pas
ar
25
B m7 E7 A7M D B m7 C♯7
so es-sa tris-te-za Ma - to es-sa-sau-da-de e to - co cho-ro a-té o di - a cla-re-
28
C♯m7(♭5) F♯7(♯5) B m7 E7 A7M D
rar Pas so es-sa tris - te - za Ma - to es - sa - sau - da - de e to - co
31
G♯m7(♭5) C♯7 F♯m
cho - ro a - té o di - a cla - re - ar

CAJUEIRO VELHO

João Carlos Dias Nazareth

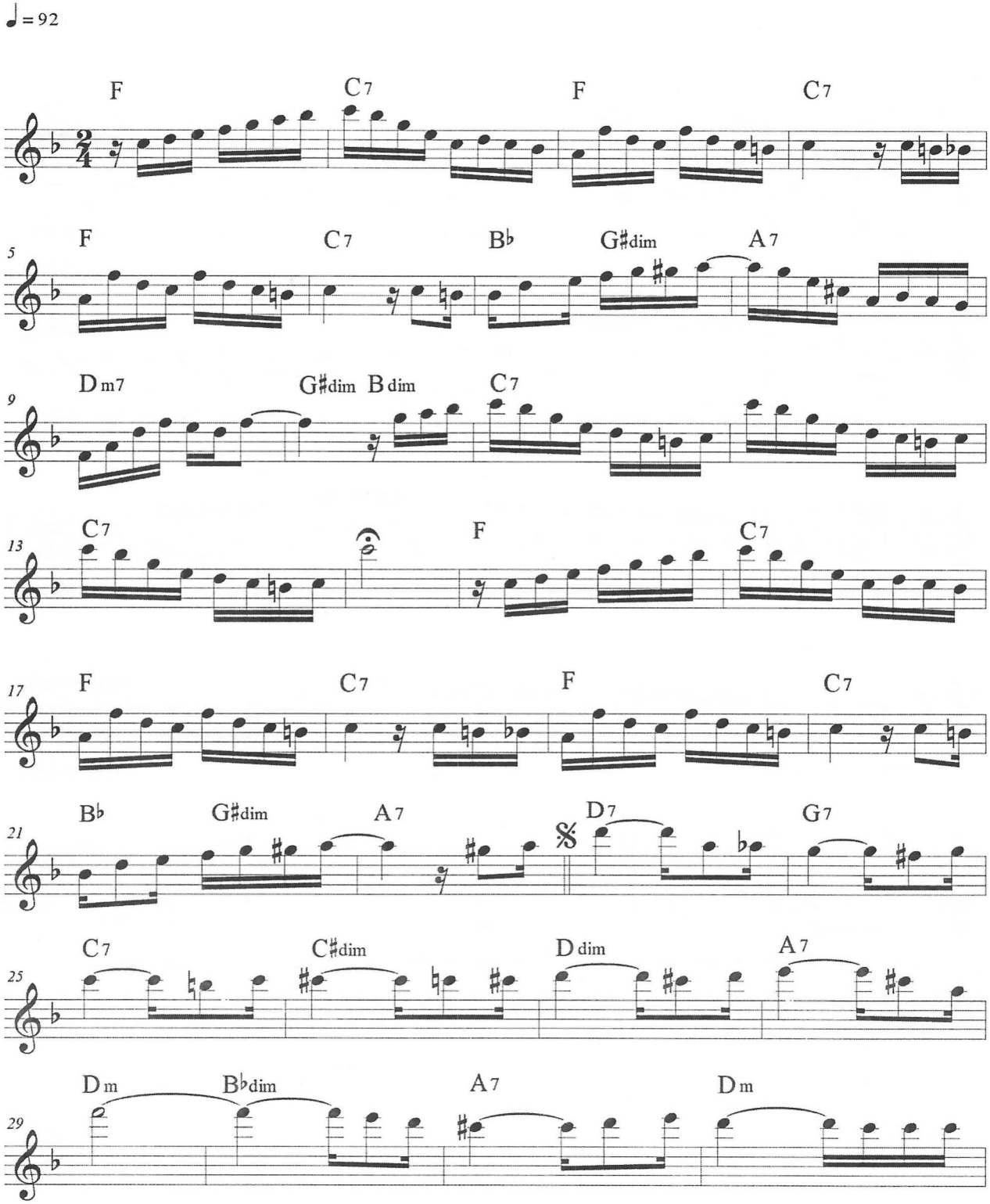


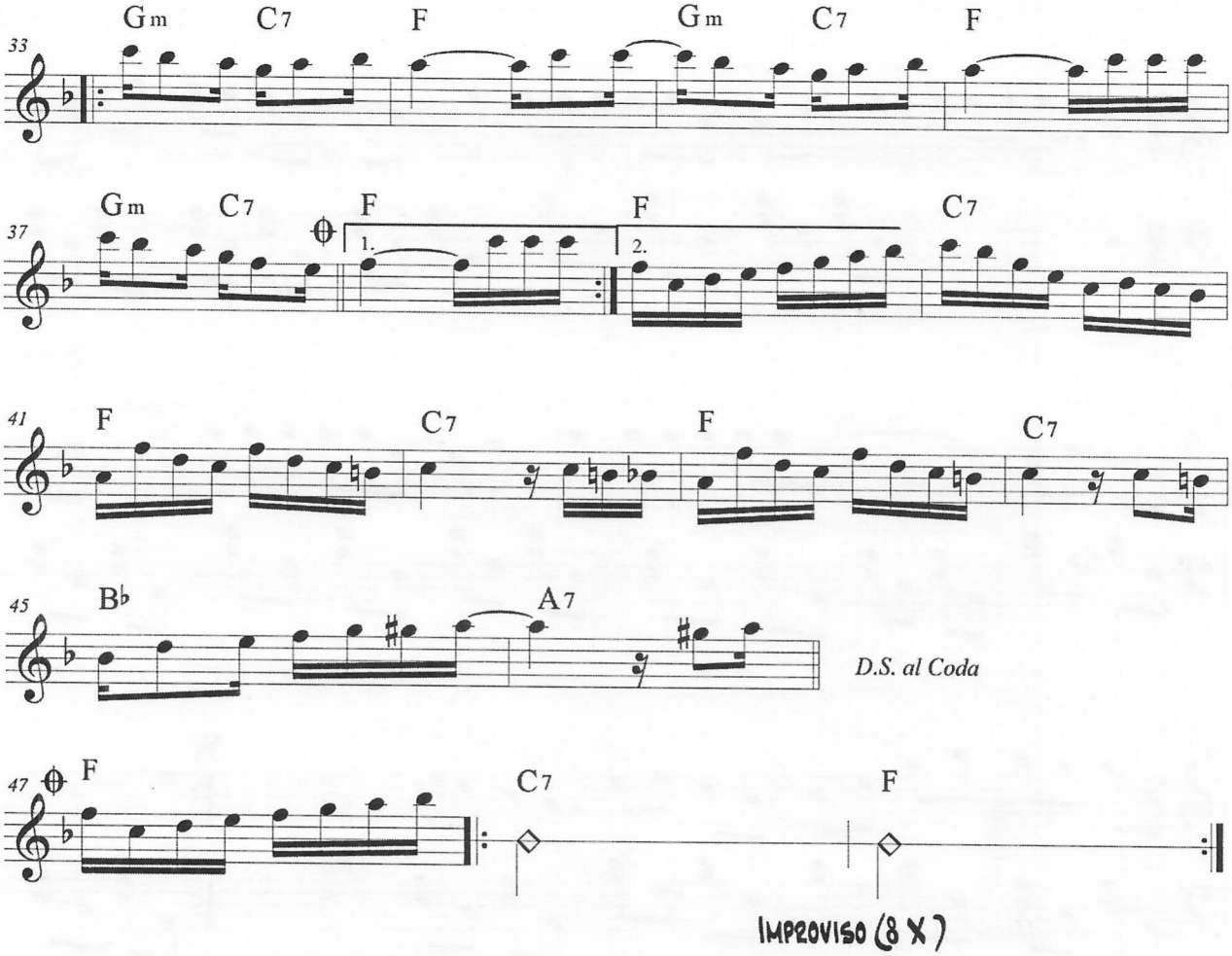
CAJUEIRO VELHO



CANDIRÚ

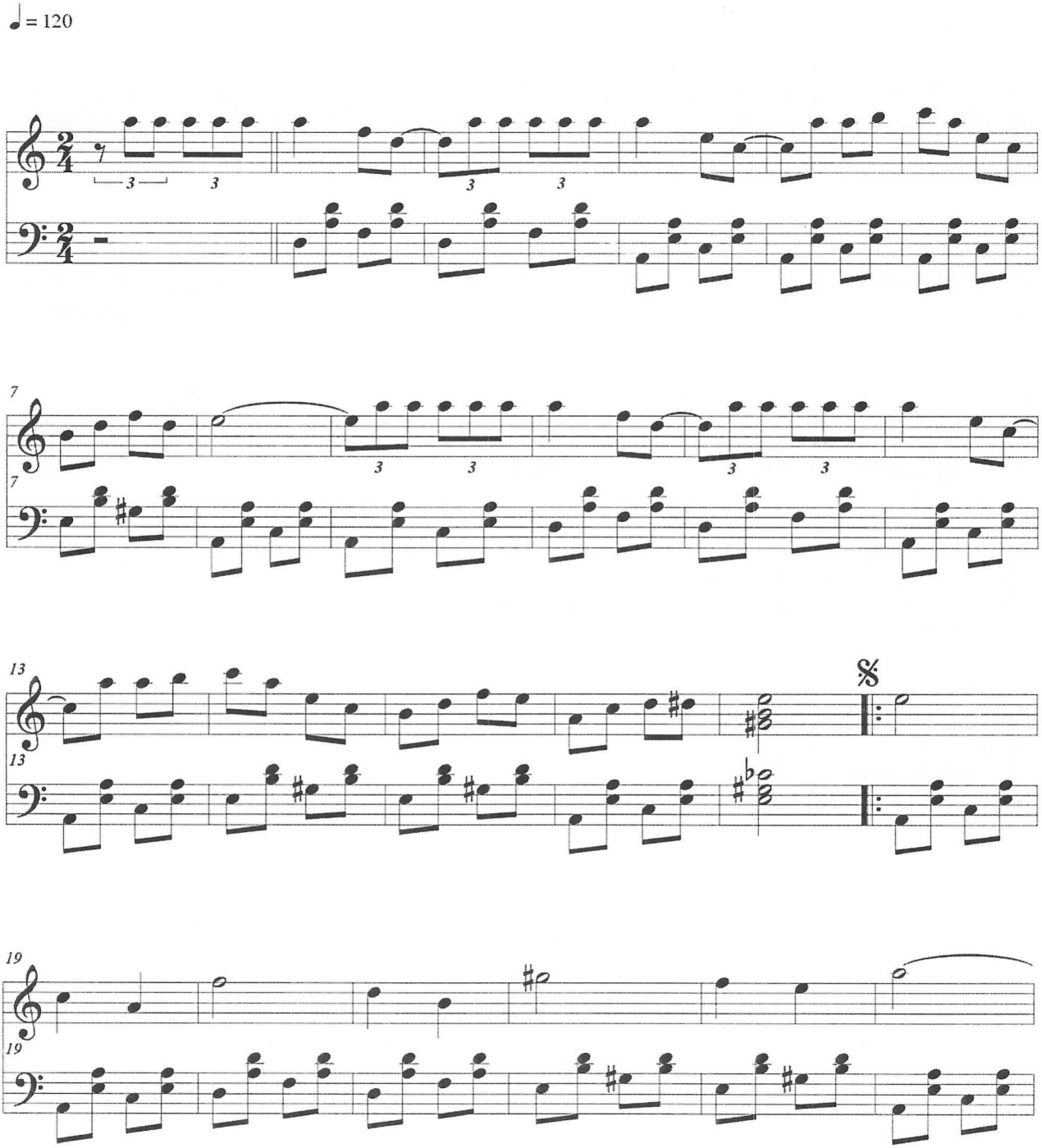
Zezé Alves e
Omar Cutrim

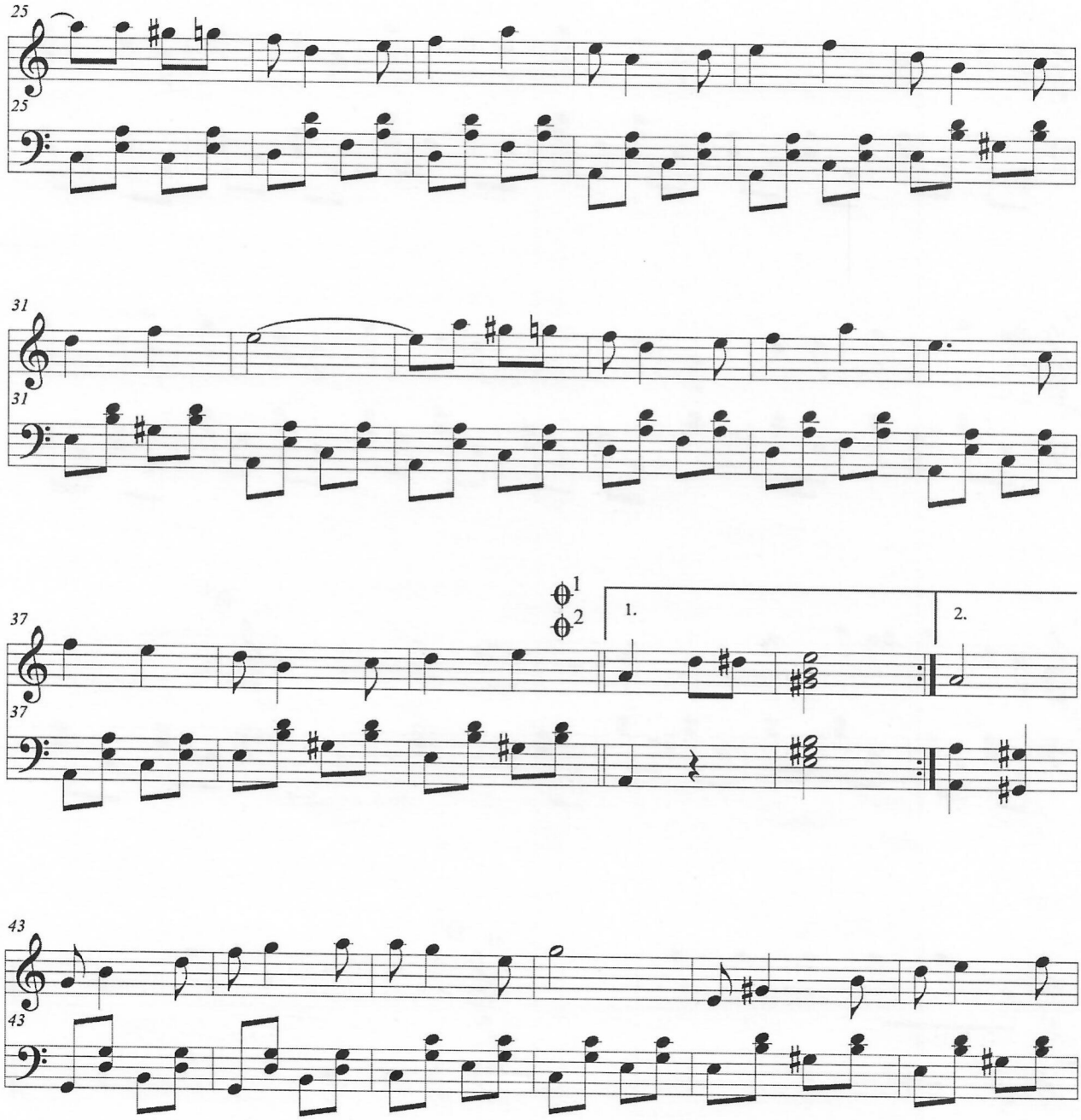


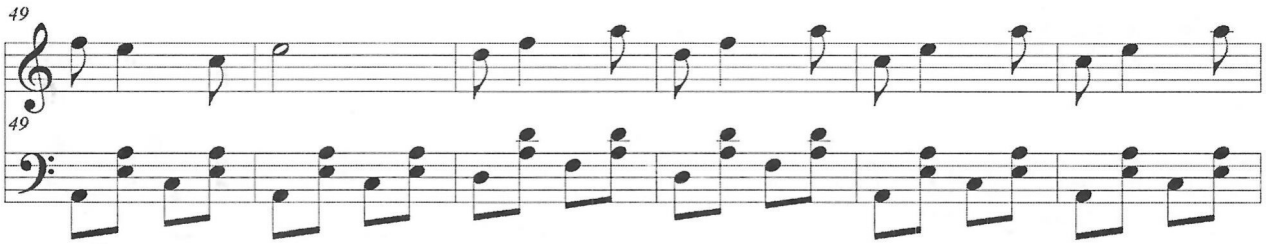

33
Gm C7 F Gm C7 F
37
Gm C7 F F C7
1. 2.
41
F C7 F C7
45
B♭ A7
D.S. al Coda
47
F C7 F
IMPROVISO (8 X)

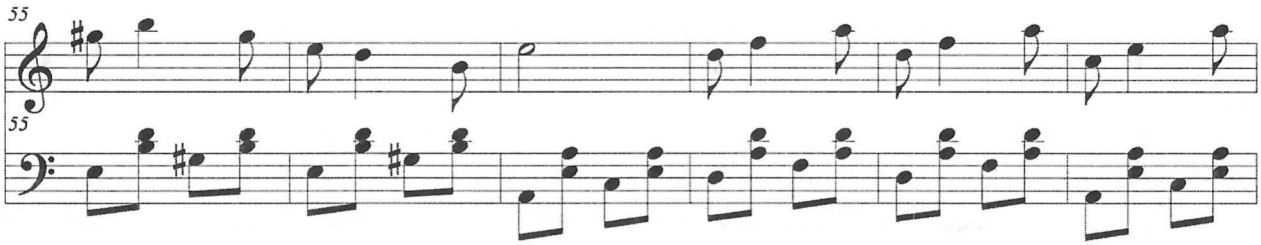
CANTANDO AO LUAR

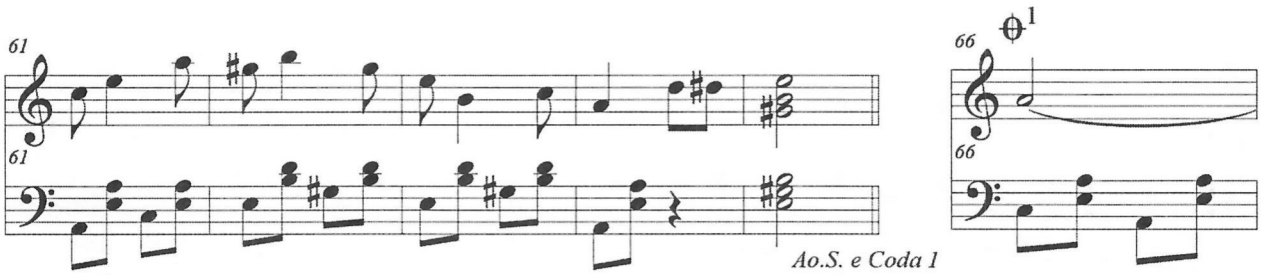
José Maria Fontoura



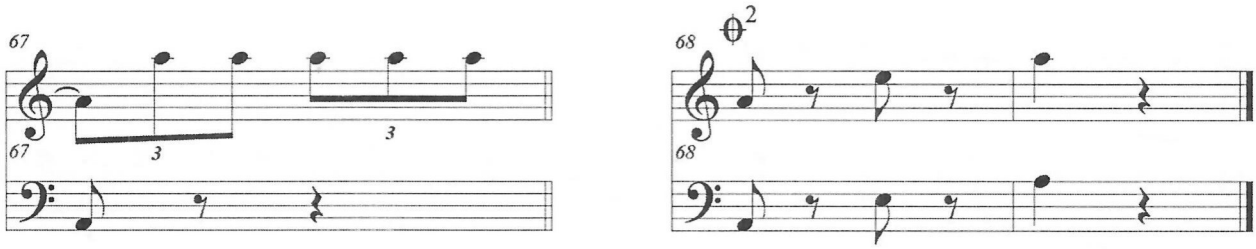

25
25
31
31
37
37
1.
2.
43
43







Ao.S. e Coda 1

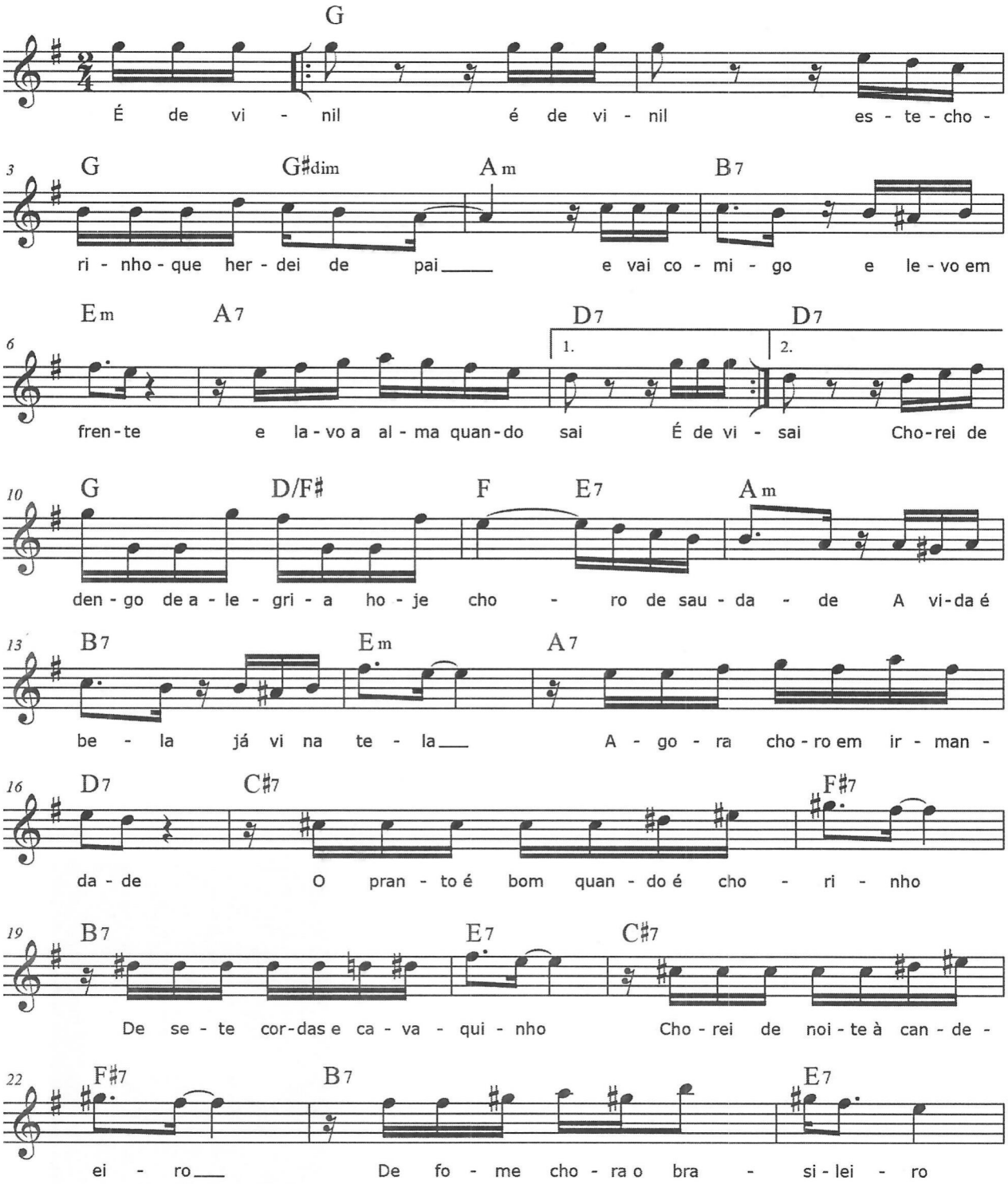


D.C. e Coda 2

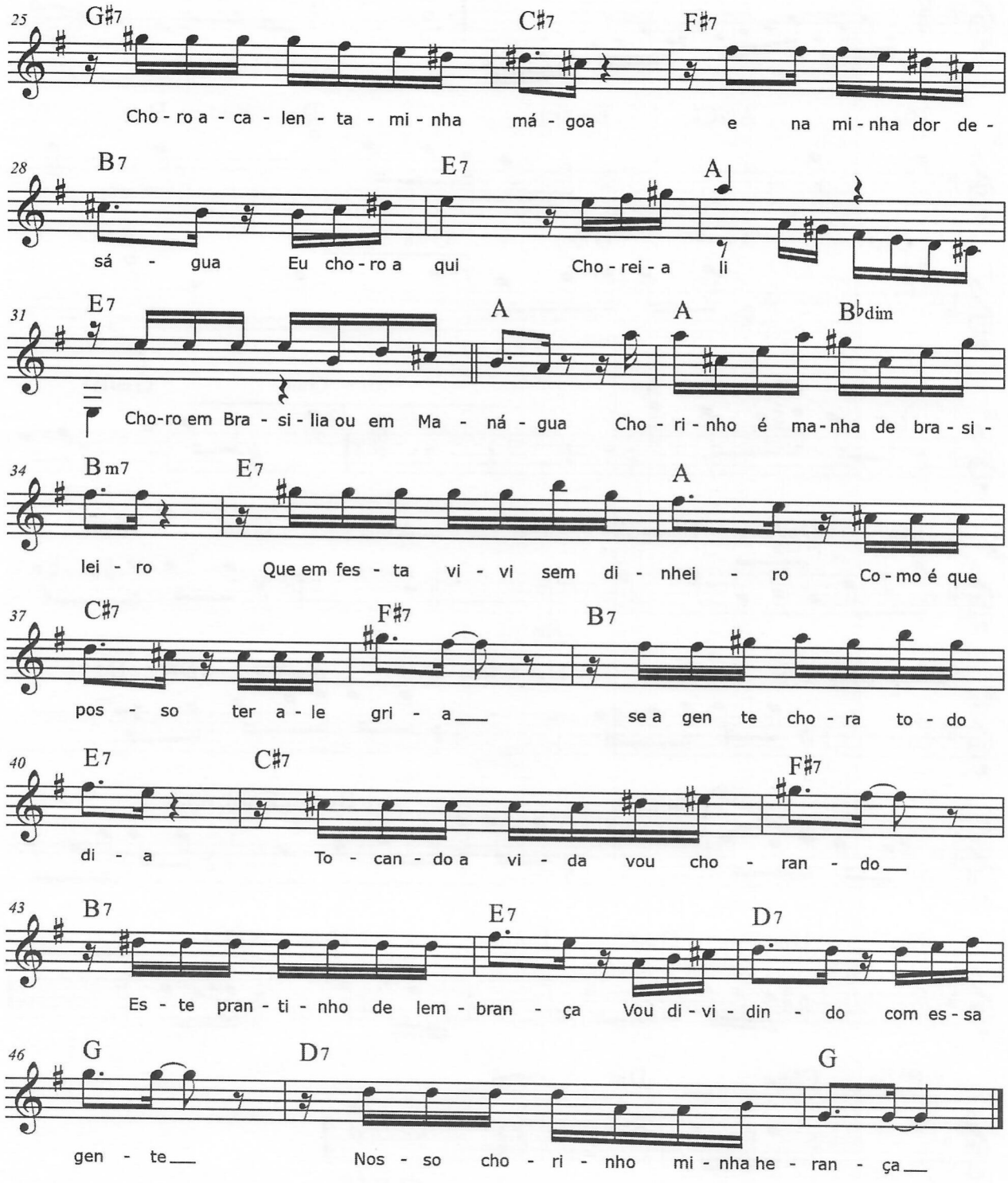
CHORINHO DE HERANÇA

Chico Nô e
Ricarte Almeida

♩ = 80



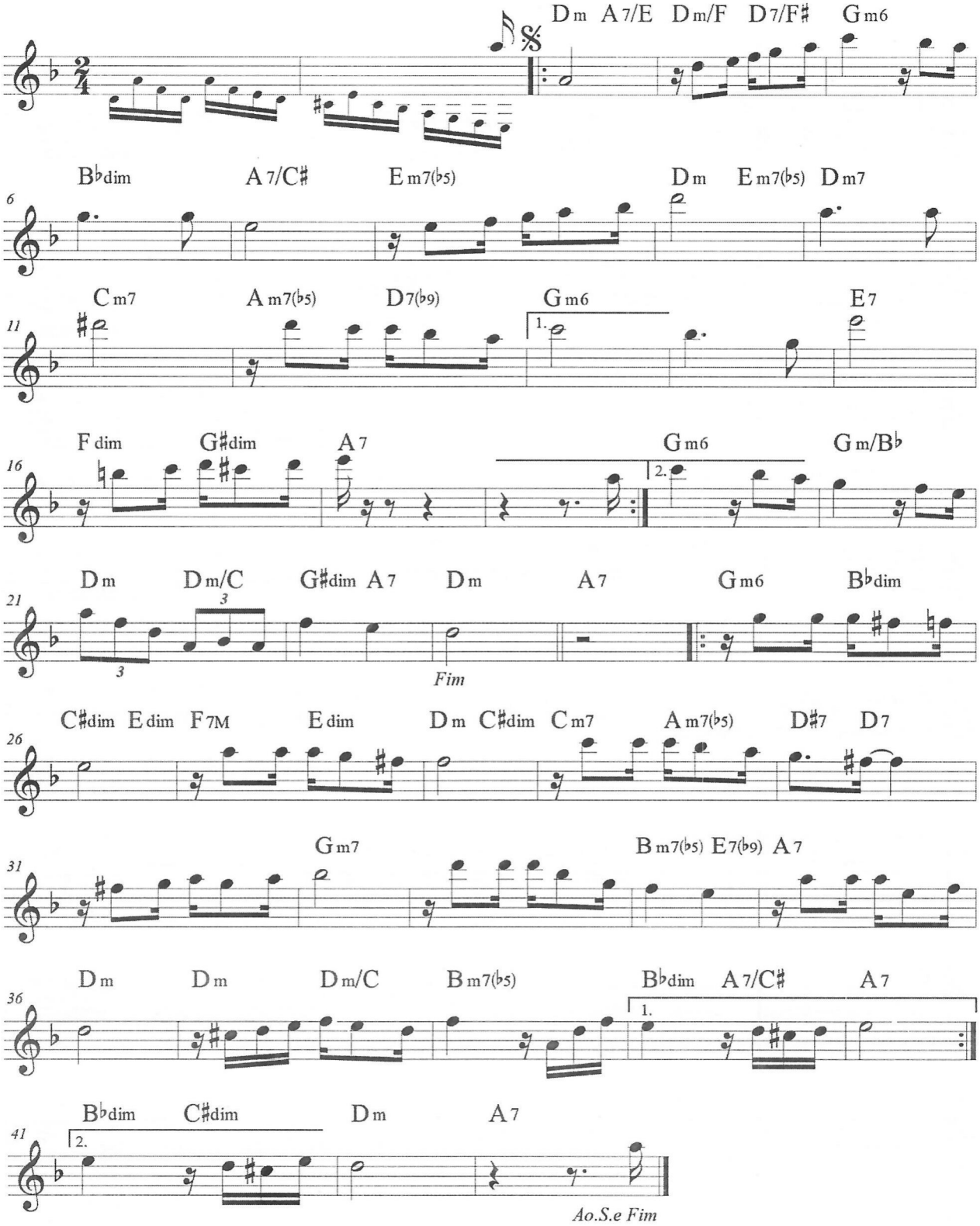
CHORINHO DE HERANÇA



CHORO MIRITIBANO

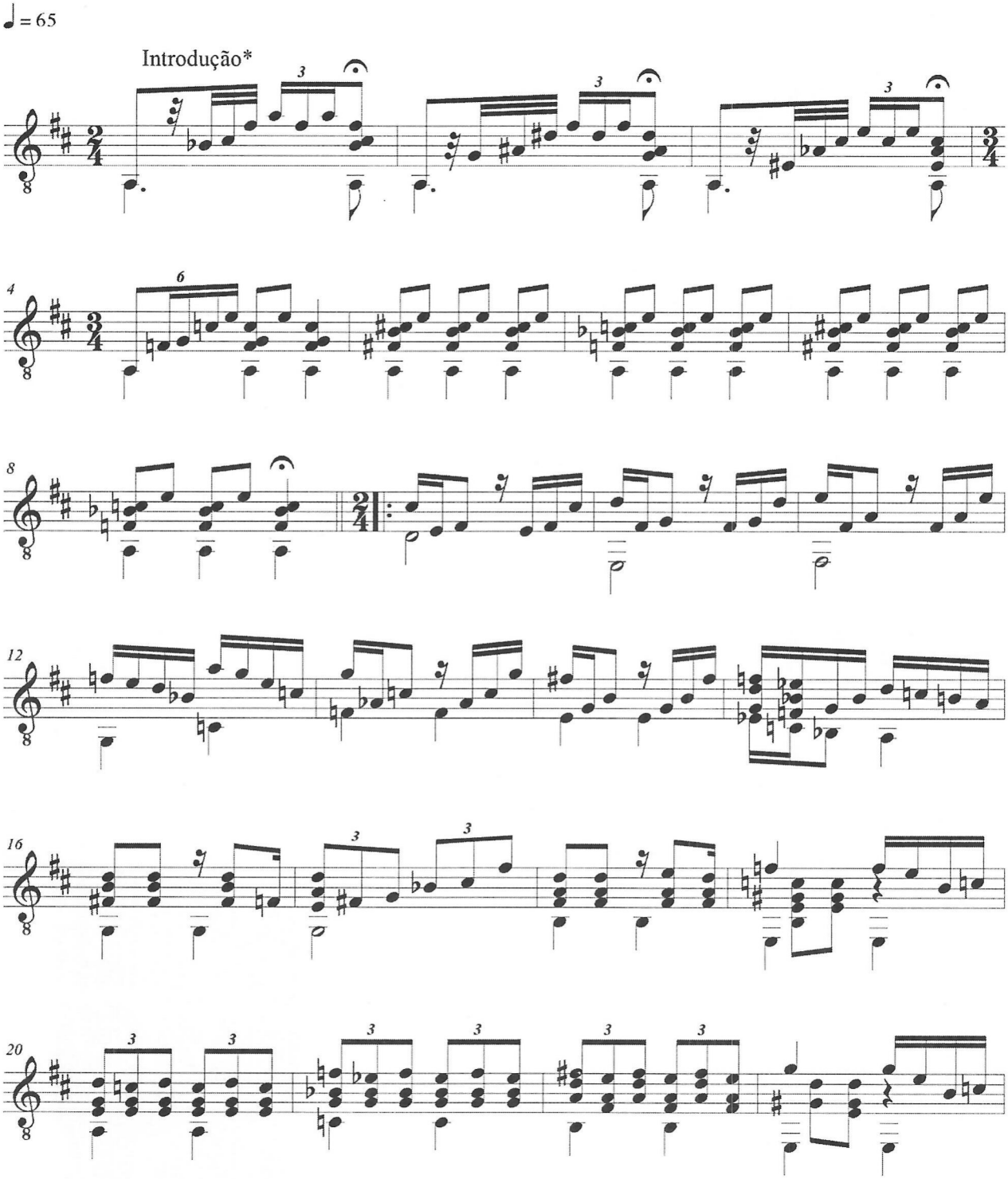
♩ = 80

Domingos Santos

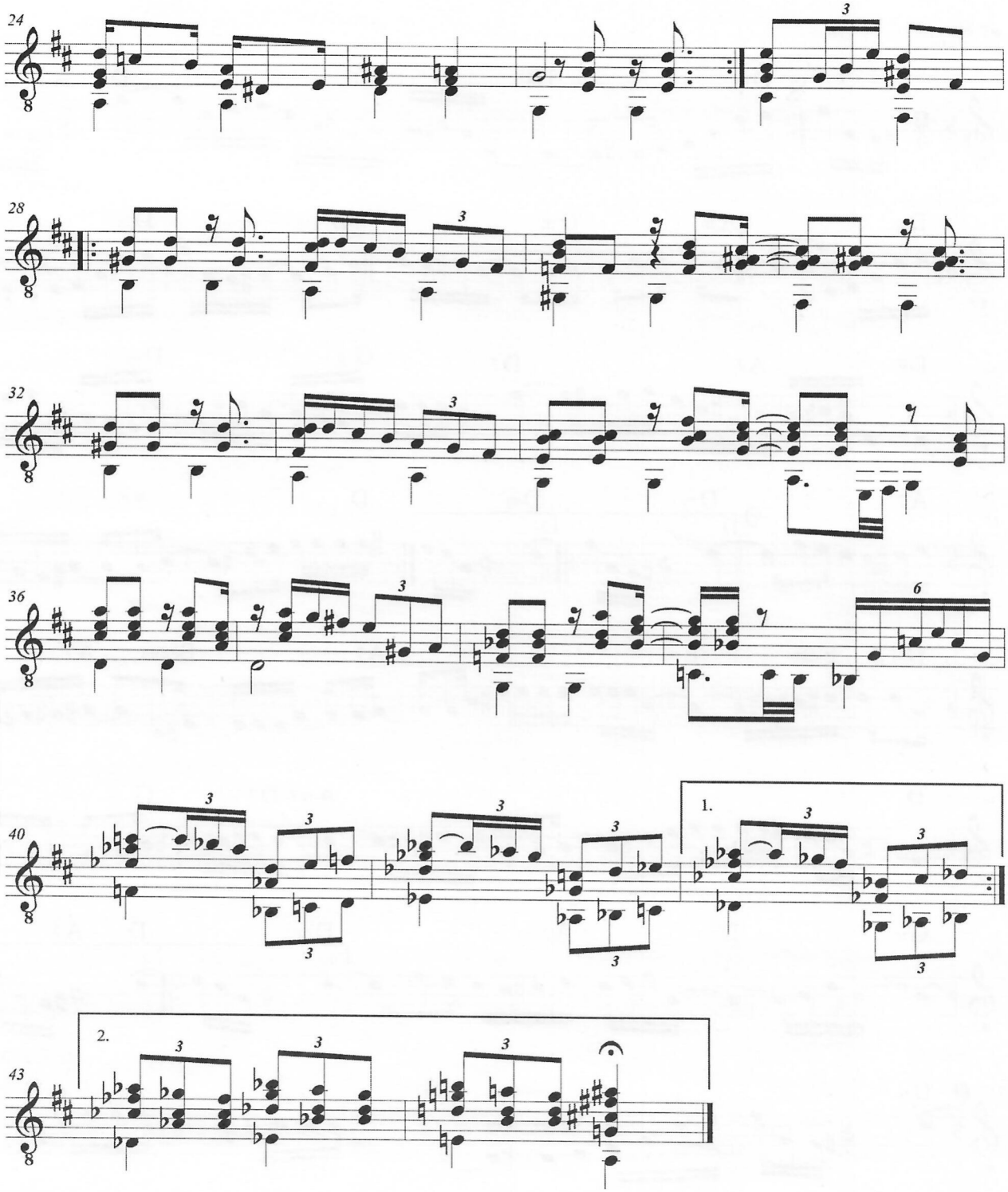


CHORO PRO GUINGA

Luiz Junior



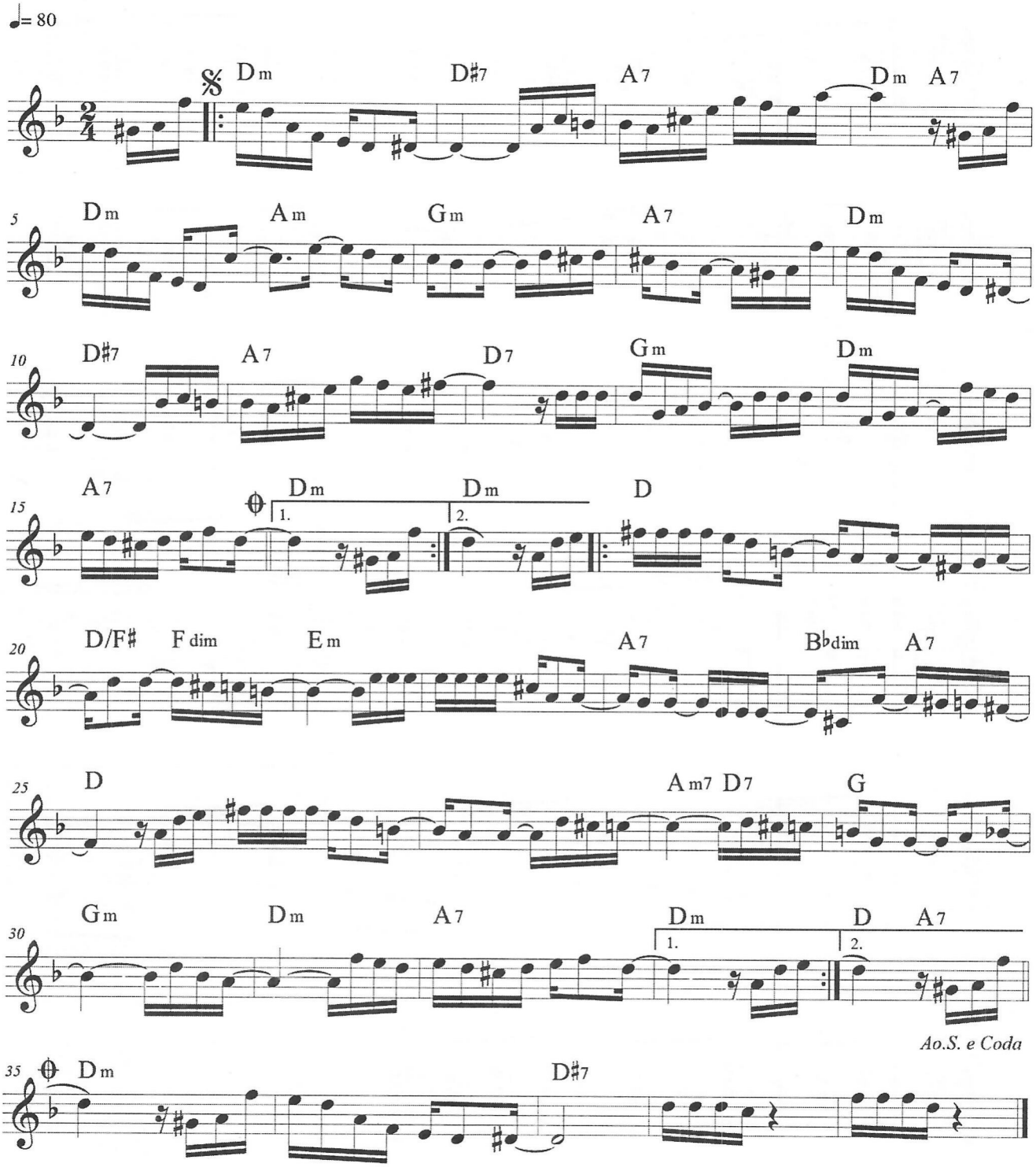
CHORO PRO GUINGA



*A introdução é de autoria do compositor e violonista Guinga

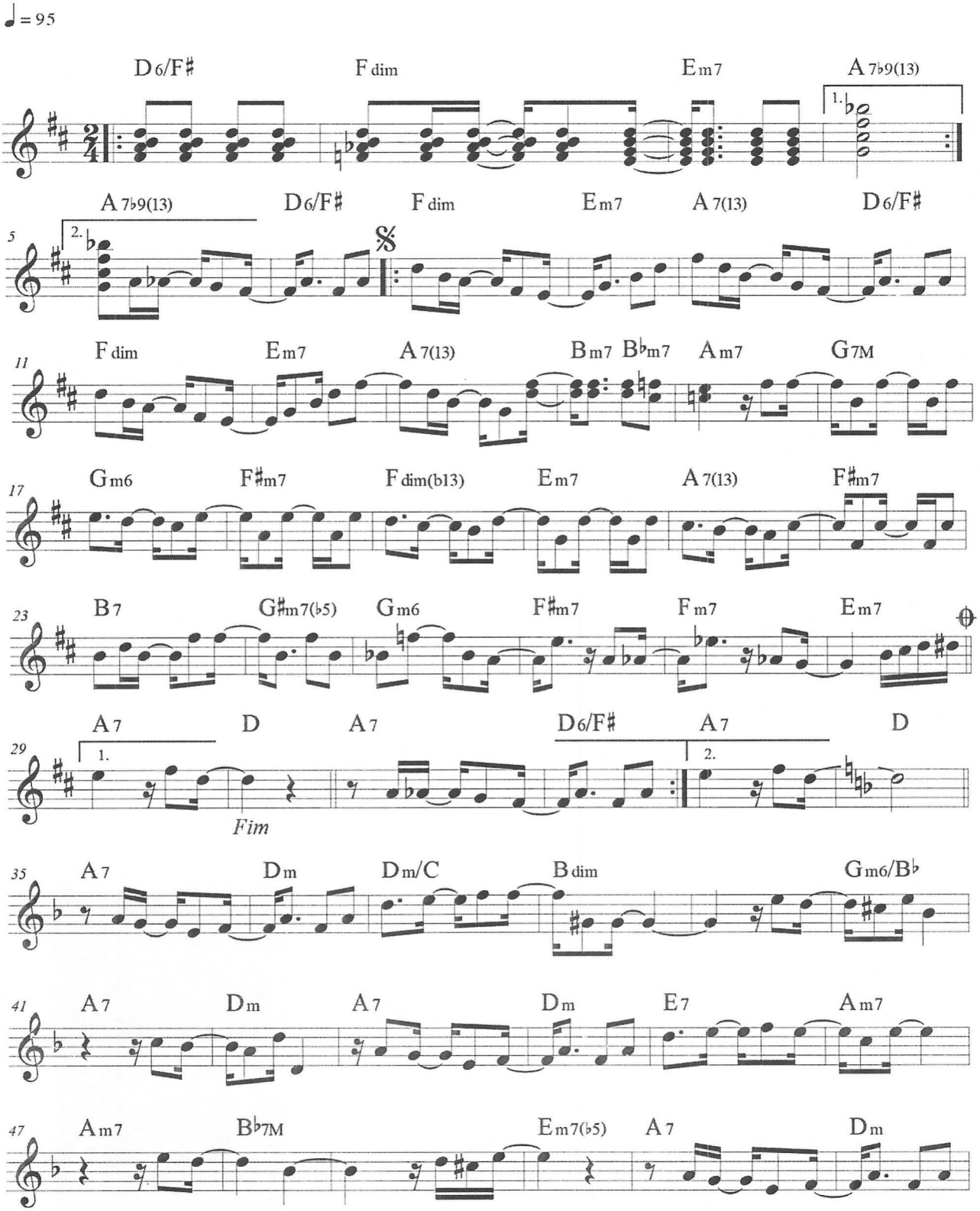
CINCO GERAÇÕES

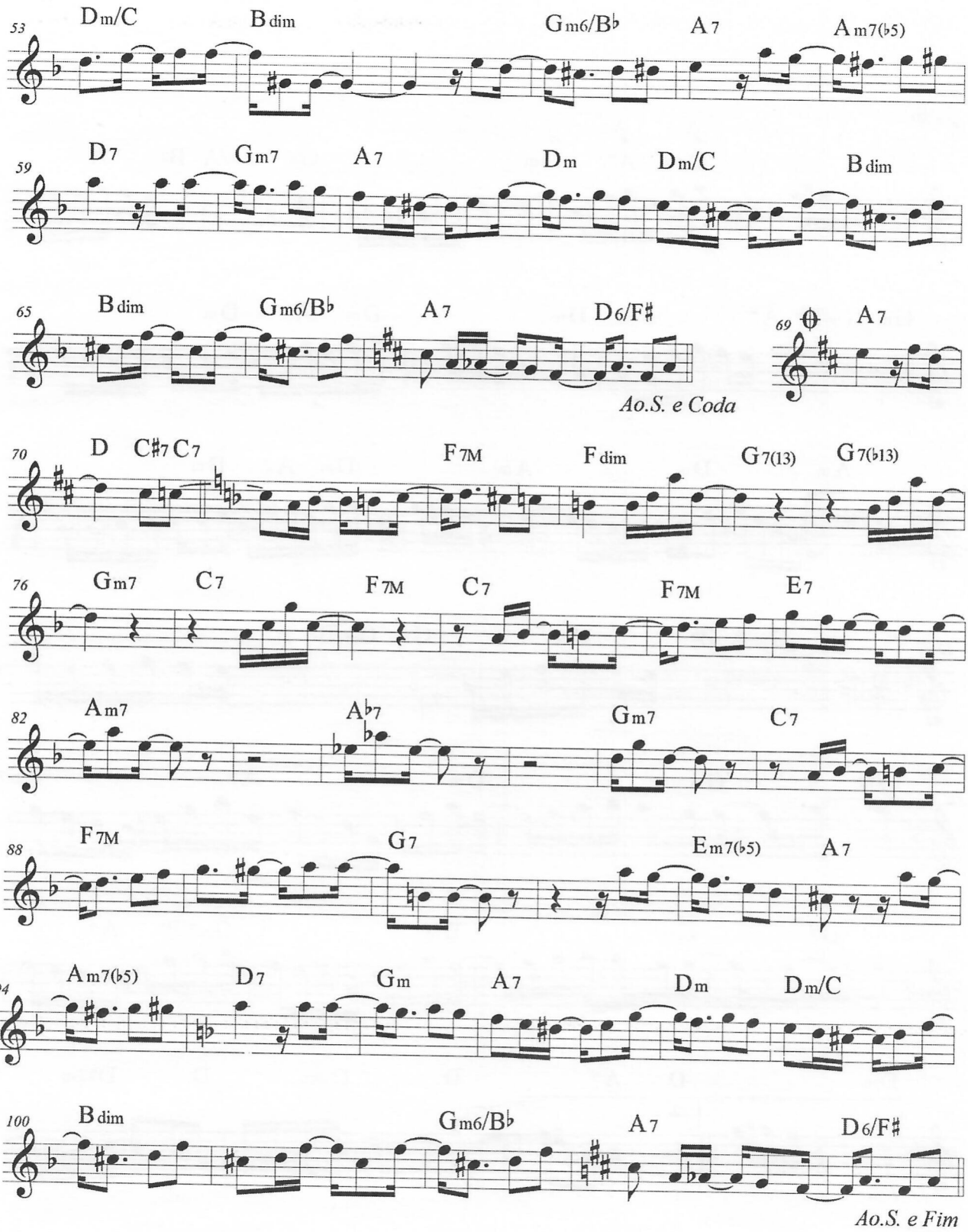
Osmar Furtado



COMPANHEIRO

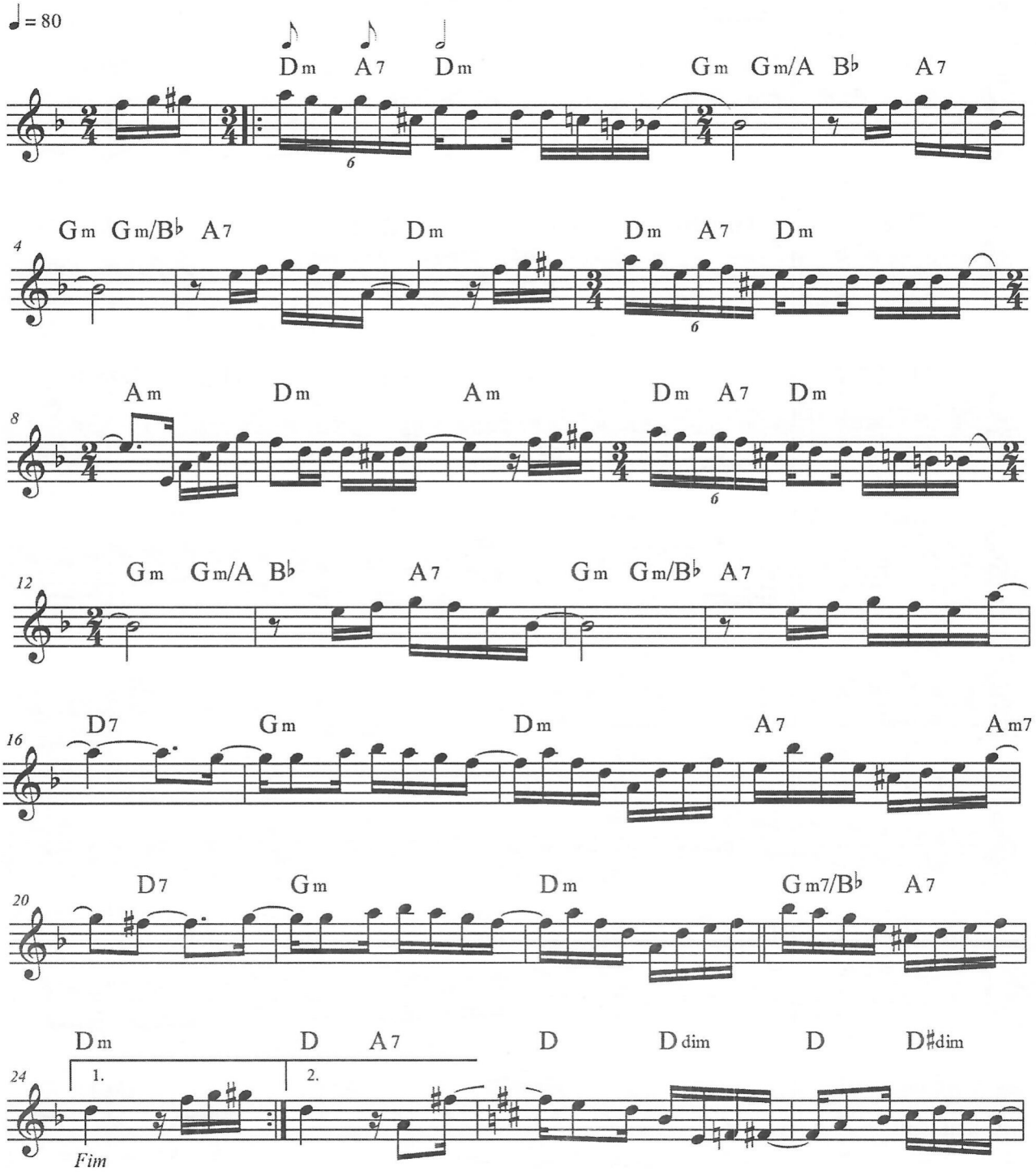
Solano e Paulo Trabulsi



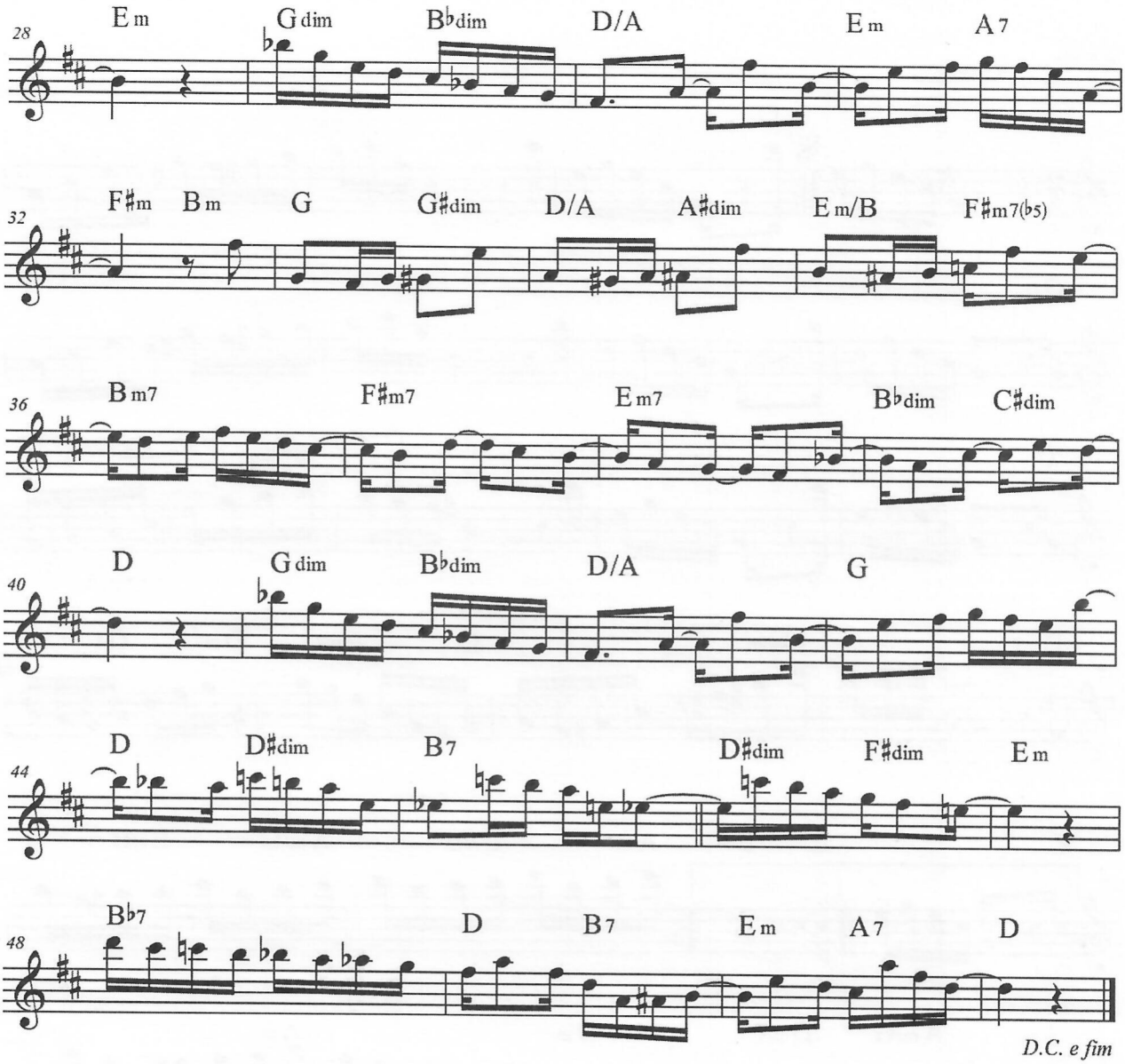

53
Dm/C
B dim
Gm6/B♭
A7
Am7(♭5)
59
D7
Gm7
A7
Dm
Dm/C
B dim
65
B dim
Gm6/B♭
A7
D6/F♯
Ao.S. e Coda
69
A7
70
D
C♯7 C7
F7M
F dim
G7(13)
G7(♭13)
76
Gm7
C7
F7M
C7
F7M
E7
82
Am7
A♭7
Gm7
C7
88
F7M
G7
Em7(♭5)
A7
94
Am7(♭5)
D7
Gm
A7
Dm
Dm/C
100
B dim
Gm6/B♭
A7
D6/F♯
Ao.S. e Fim

CONVERSA FIADA

Cesar Teixeira

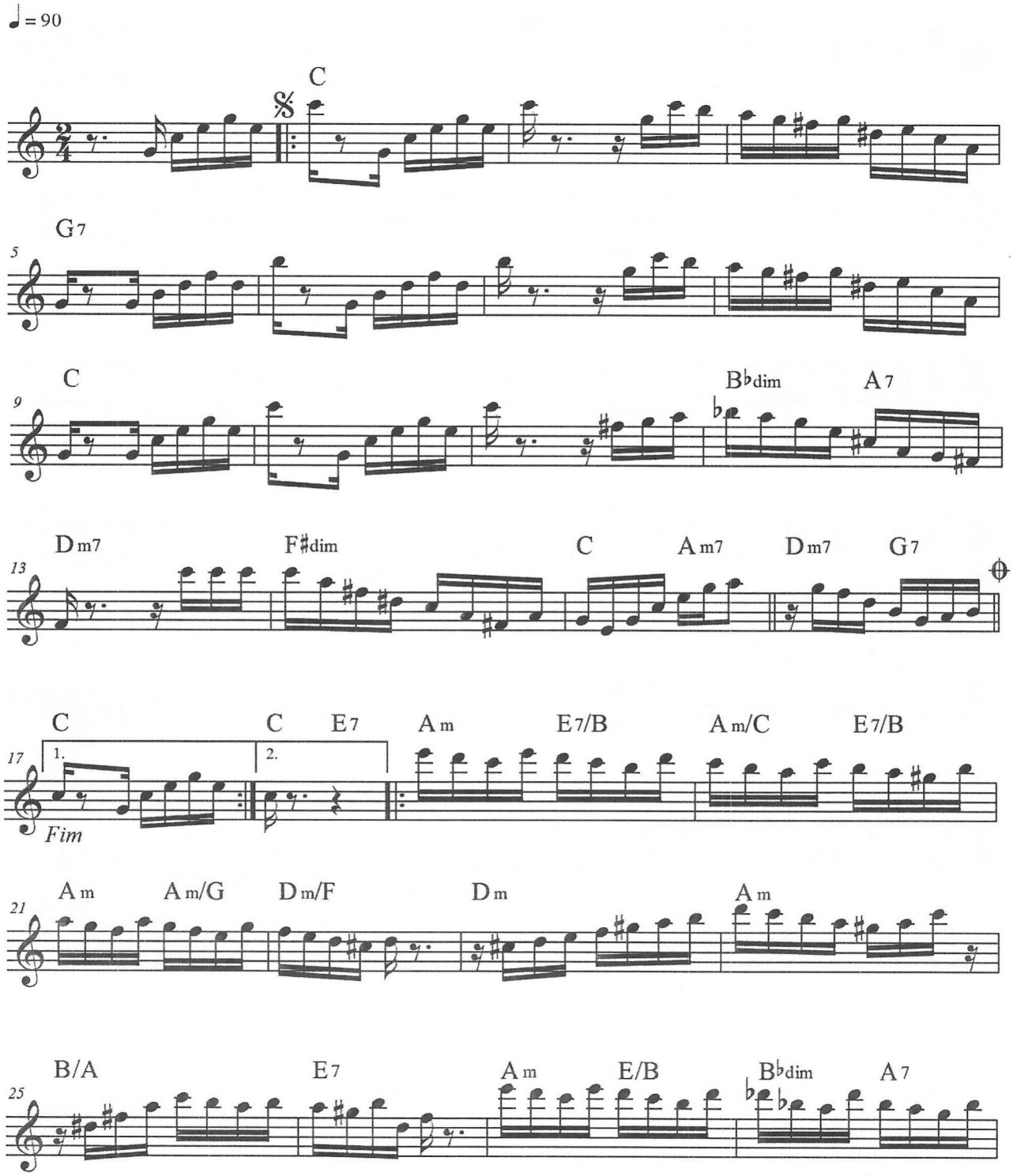


CONVERSA FIADA

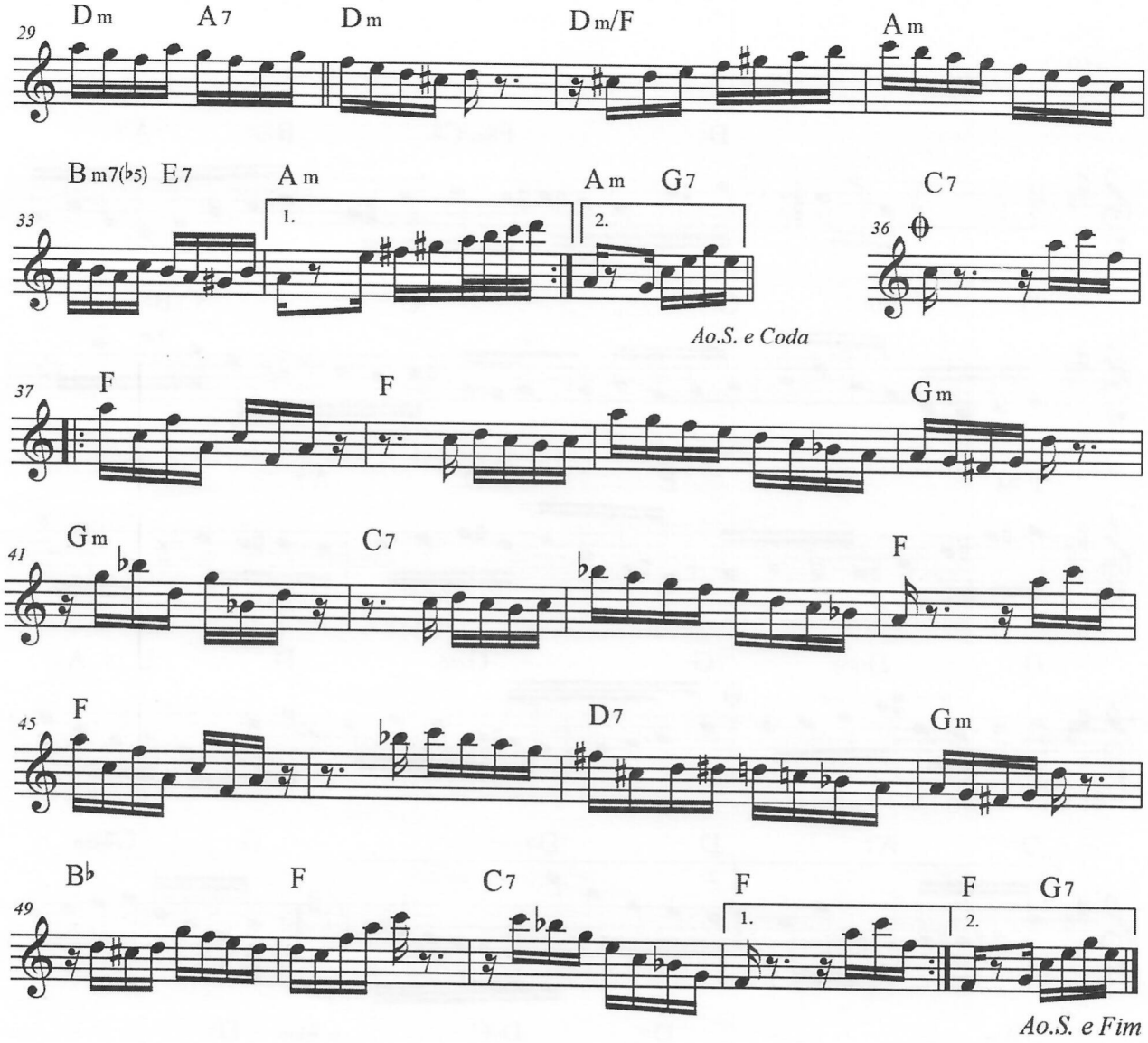


DOM CHIQUIN

Serra de Almeida

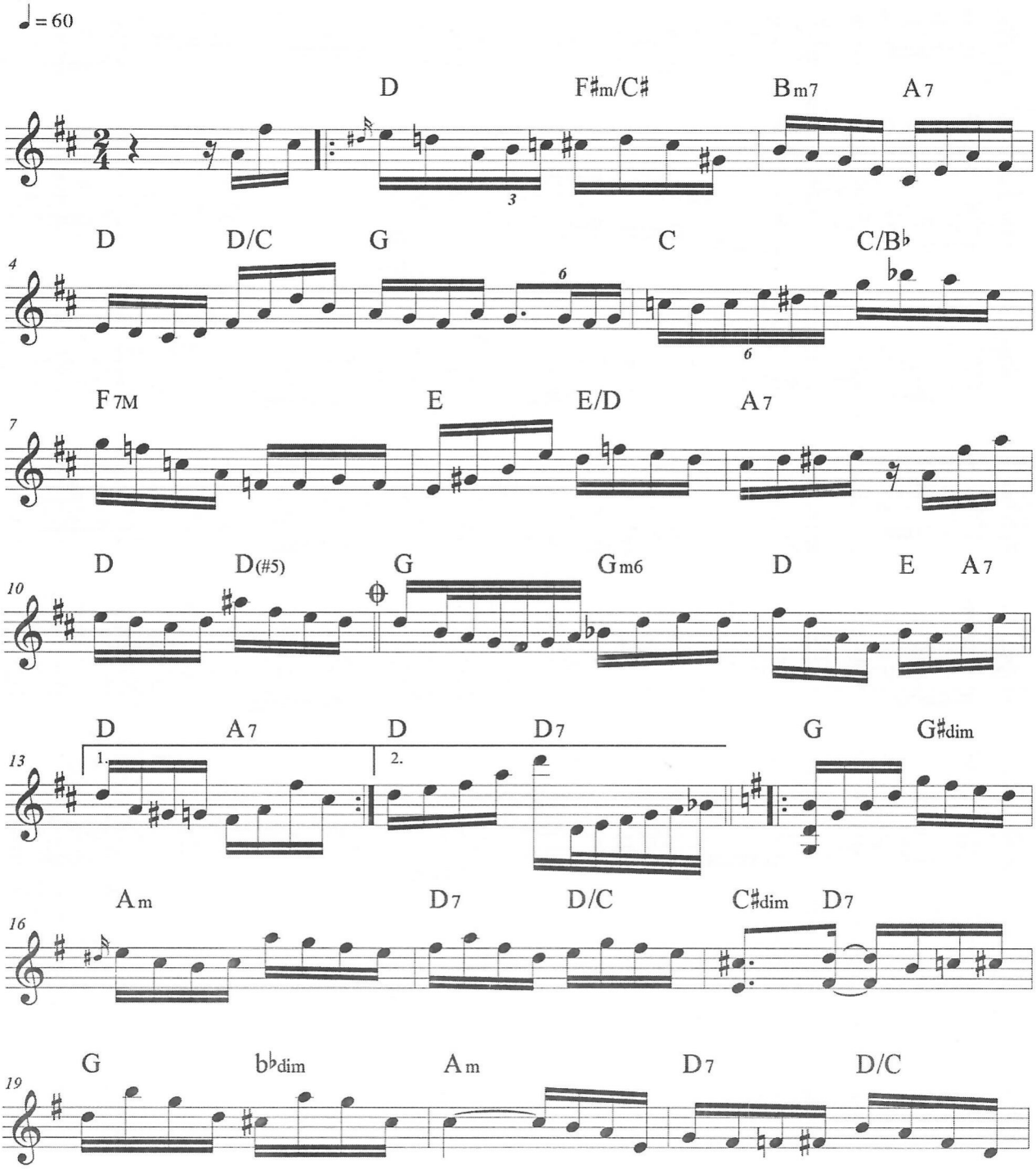


DOM CHIQUIN

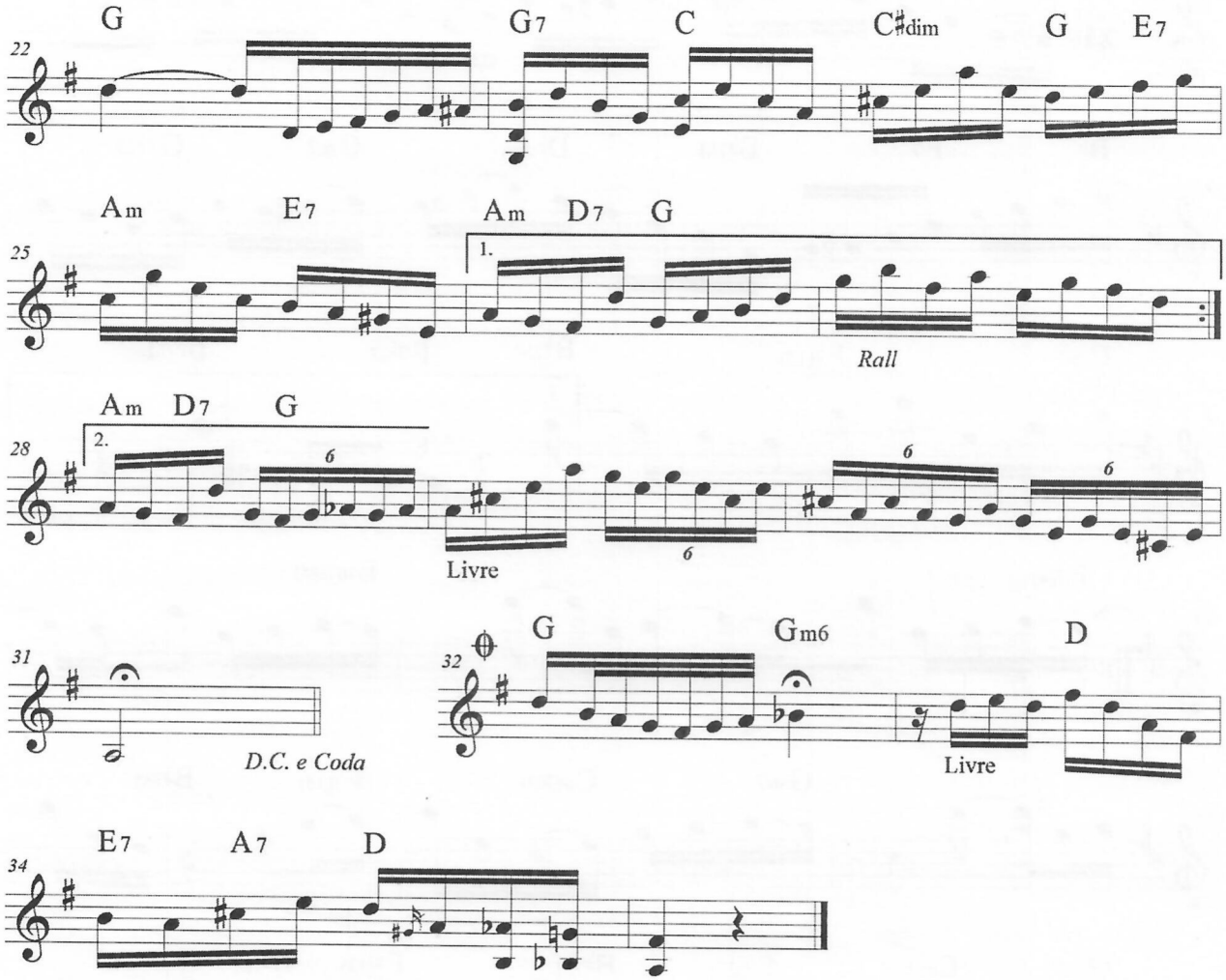

29
Dm
A7
Dm
Dm/F
Am
33
Bm7(♭5)
E7
Am
1.
Am
G7
2.
C7
36
Ao.S. e Coda
37
F
F
Gm
41
Gm
C7
F
45
F
D7
Gm
49
B♭
F
C7
F
1.
F
2.
G7
Ao.S. e Fim

ELEGANTE

Raimundo Luiz

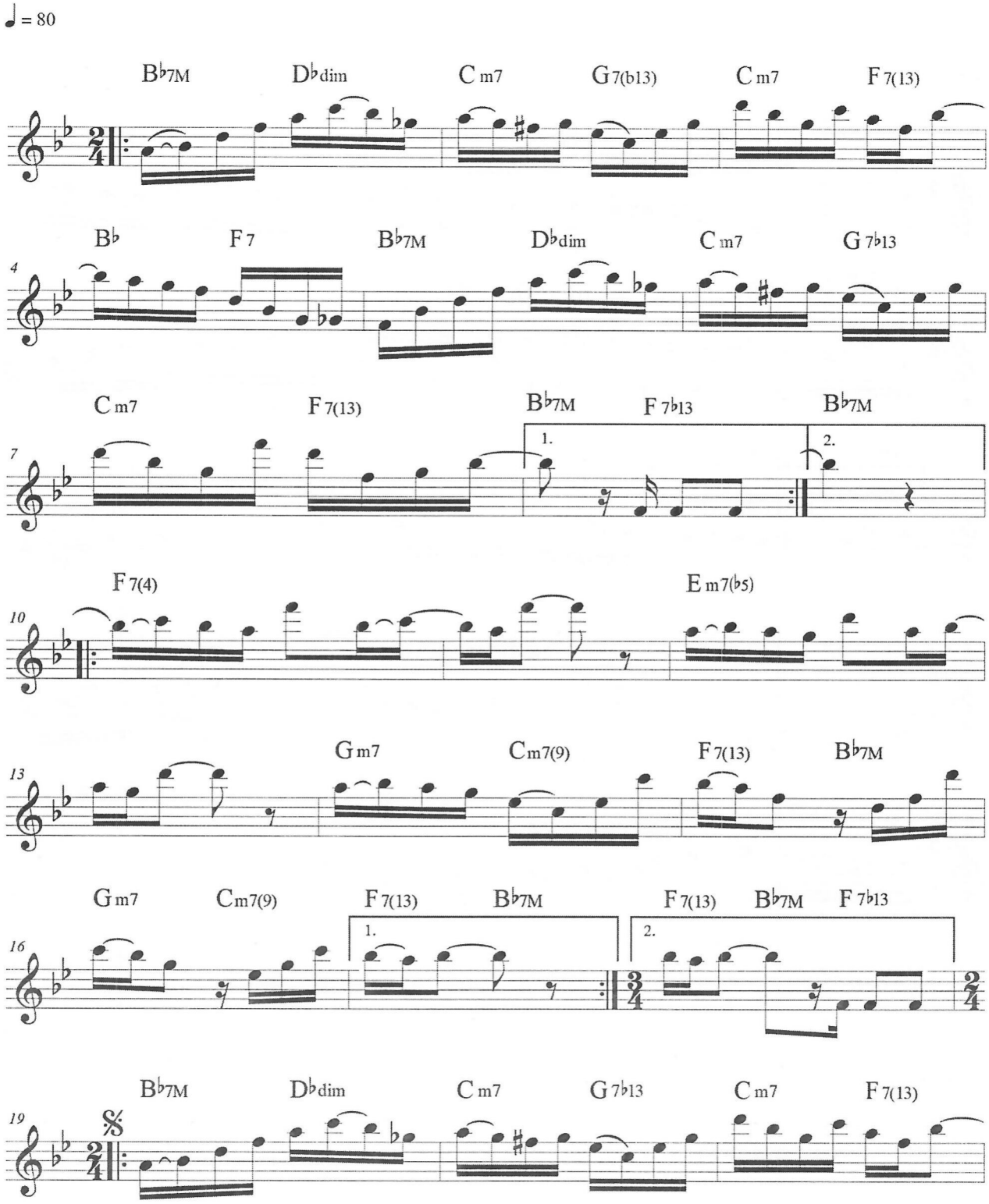


ELEGANTE

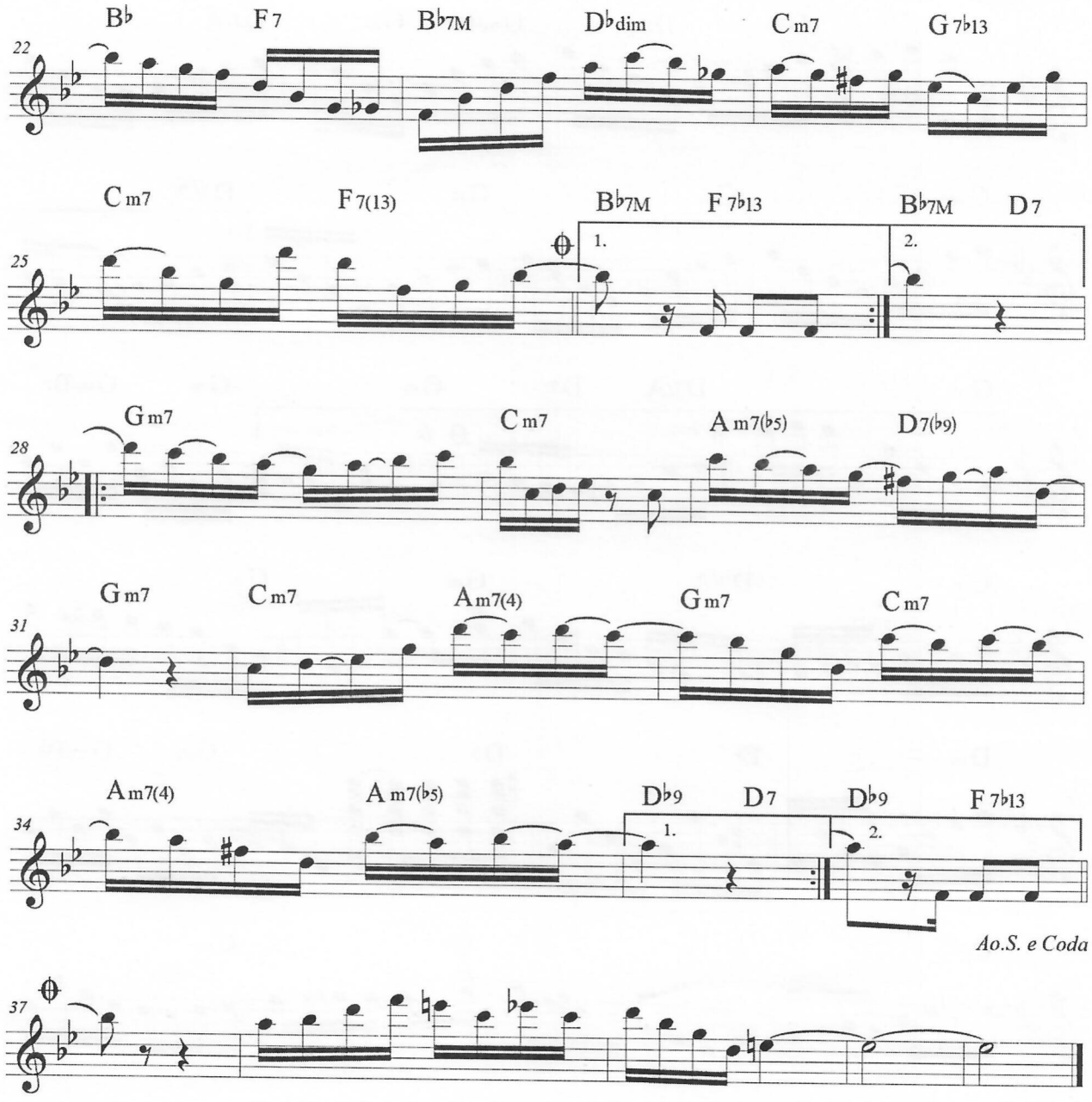

22
G
G7
C
C♯dim
G
E7
25
Am
E7
Am
D7
G
1.
Rall
28
Am
D7
G
2.
6
Livre
6
6
6
31
D.C. e Coda
32
G
Gm6
D
Livre
34
E7
A7
D

FRESQUINHO

Cleômenes Teixeira

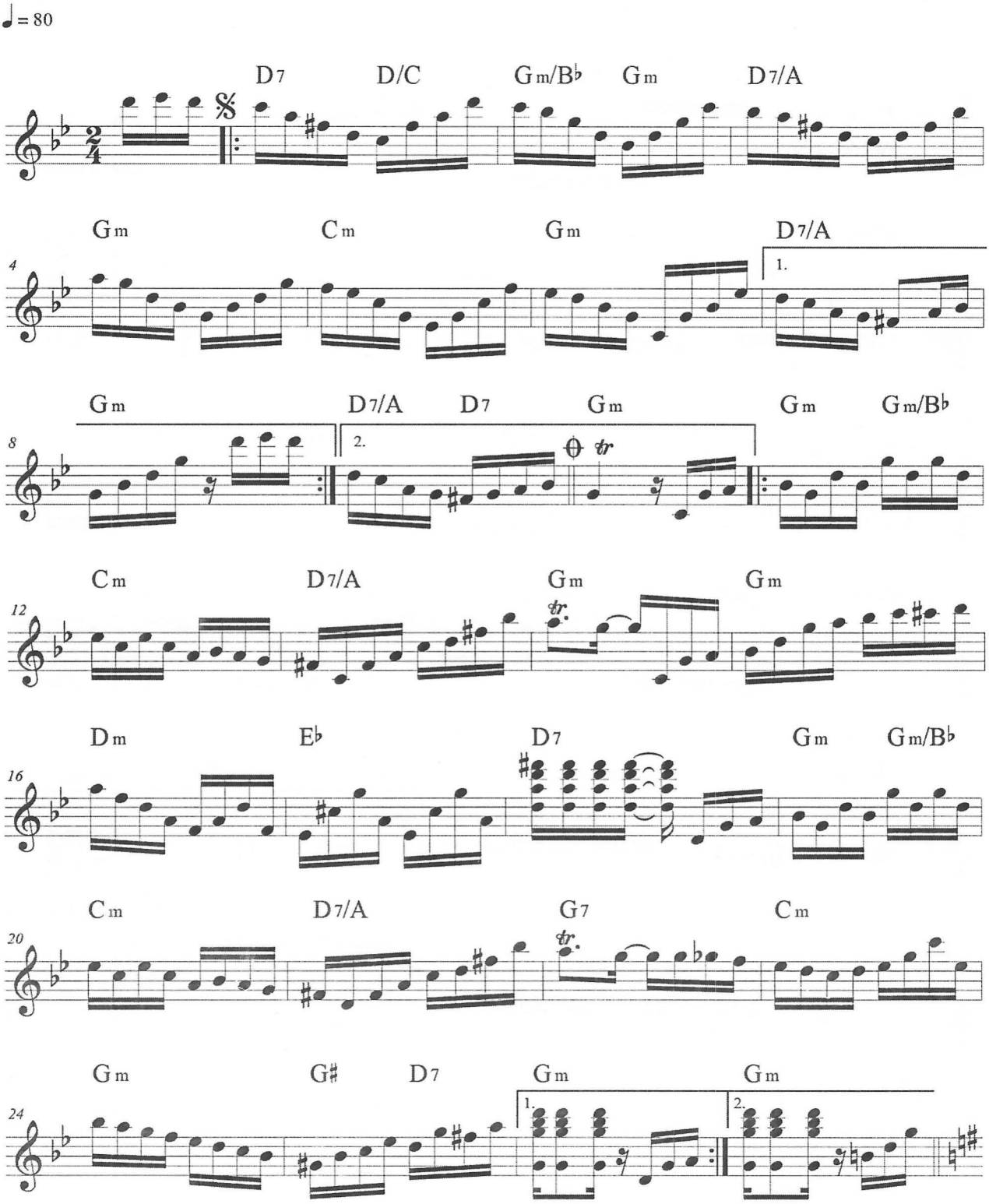


FRESQUINHO

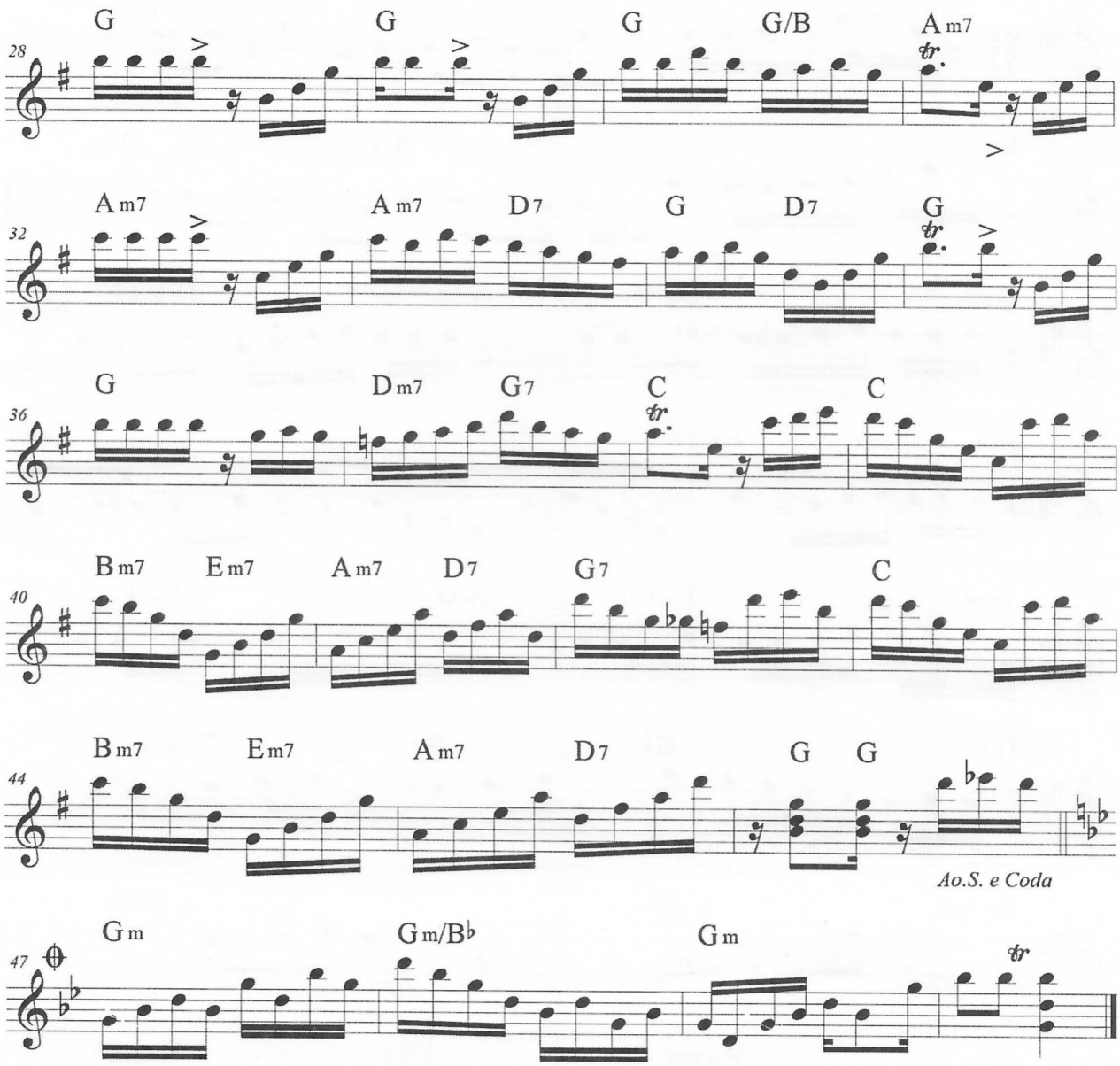

B♭
F 7
B♭7M
D♭dim
C m7
G 7♭13
22
C m7
F 7(13)
B♭7M
F 7♭13
B♭7M
D7
25
1.
2.
G m7
C m7
A m7(♭5)
D7(♭9)
28
G m7
C m7
A m7(4)
G m7
C m7
31
A m7(4)
A m7(♭5)
D♭9
D7
D♭9
F 7♭13
34
1.
2.
Ao.S. e Coda
37

INDO E VOLTANDO

Biné do Banjo

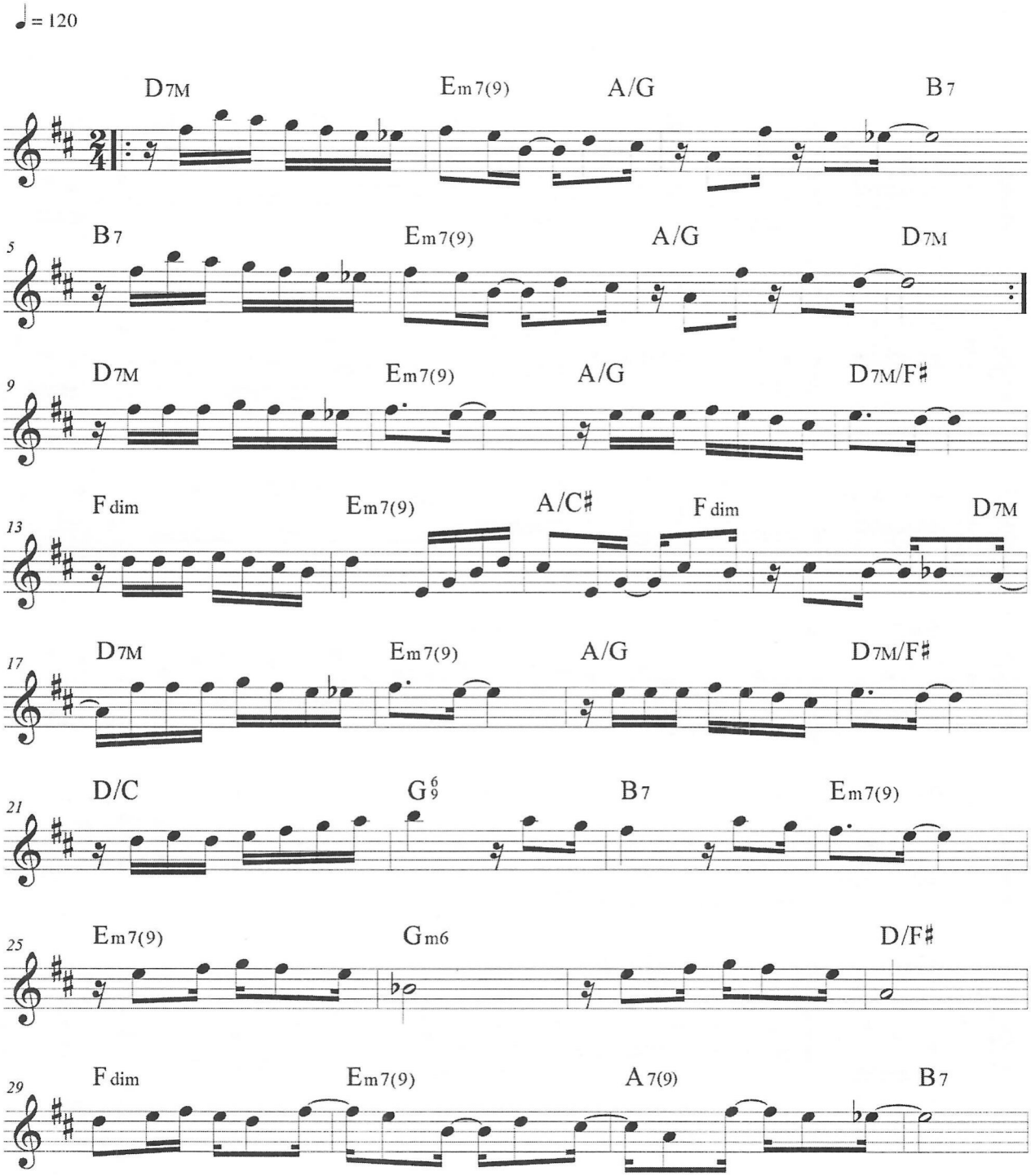


INDO E VOLTANDO

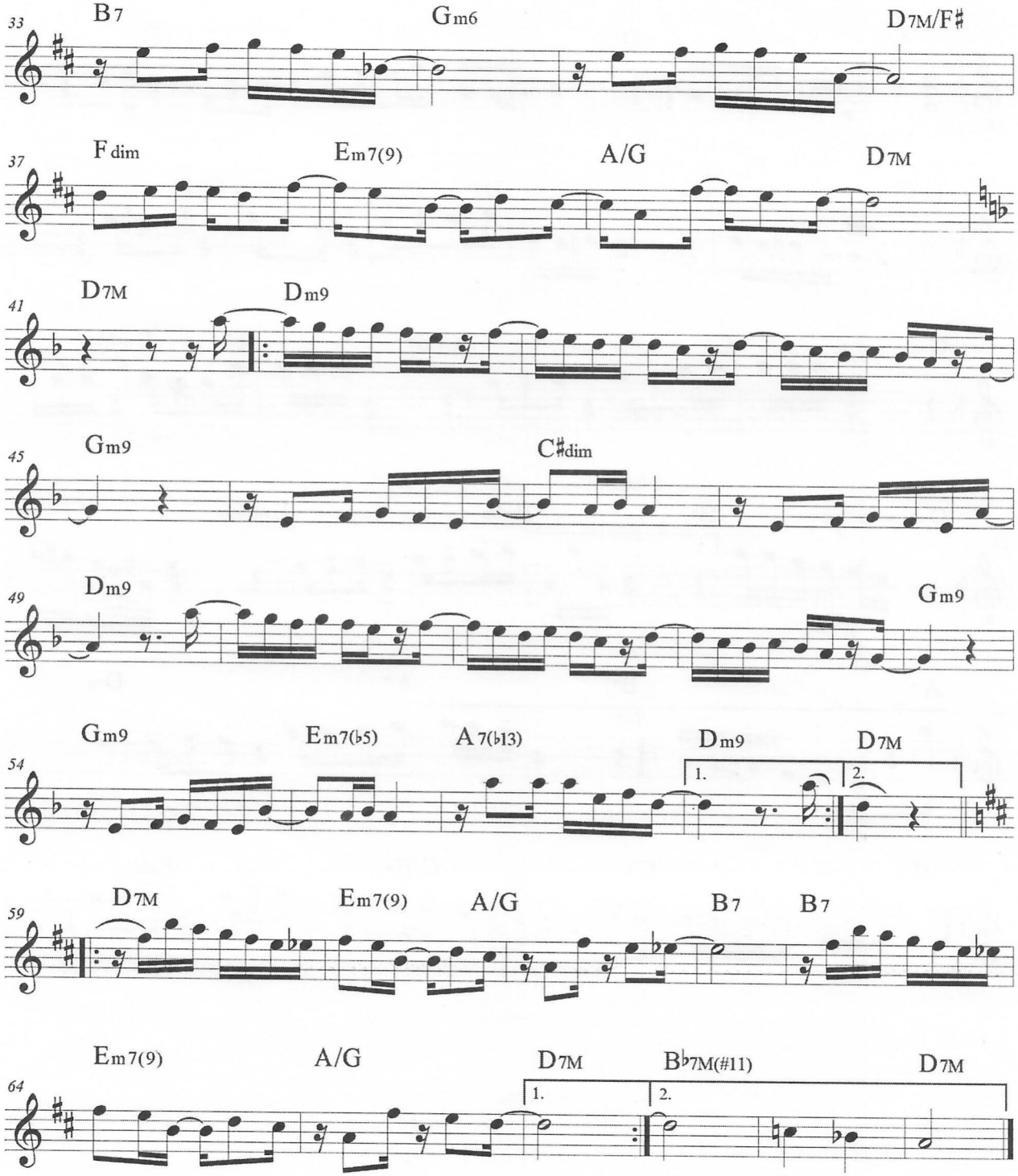


LEMBRANDO WALDIR

Robertinho Chinês e Luiz Jr.

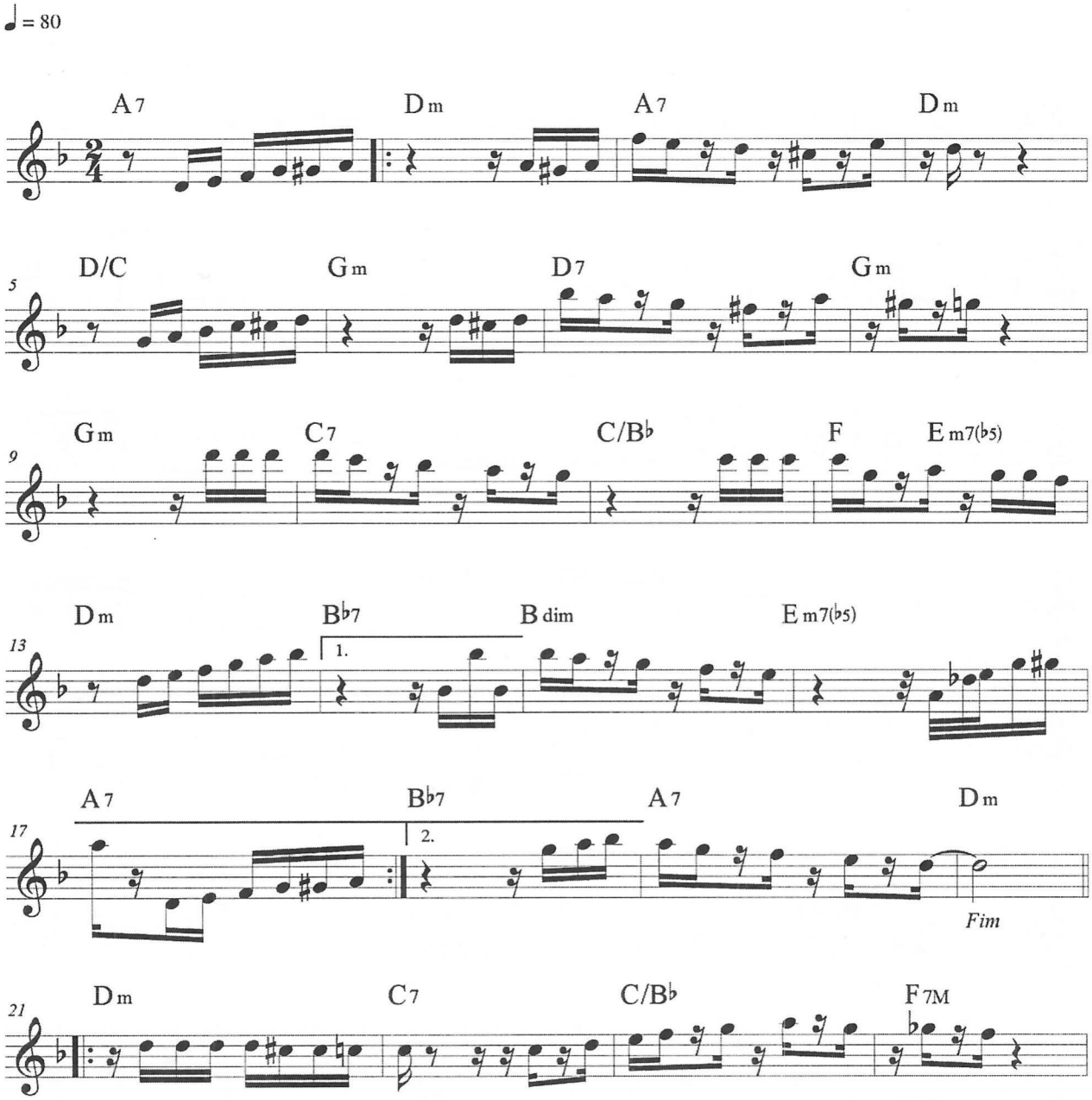


LEMBRANDO WALDIR

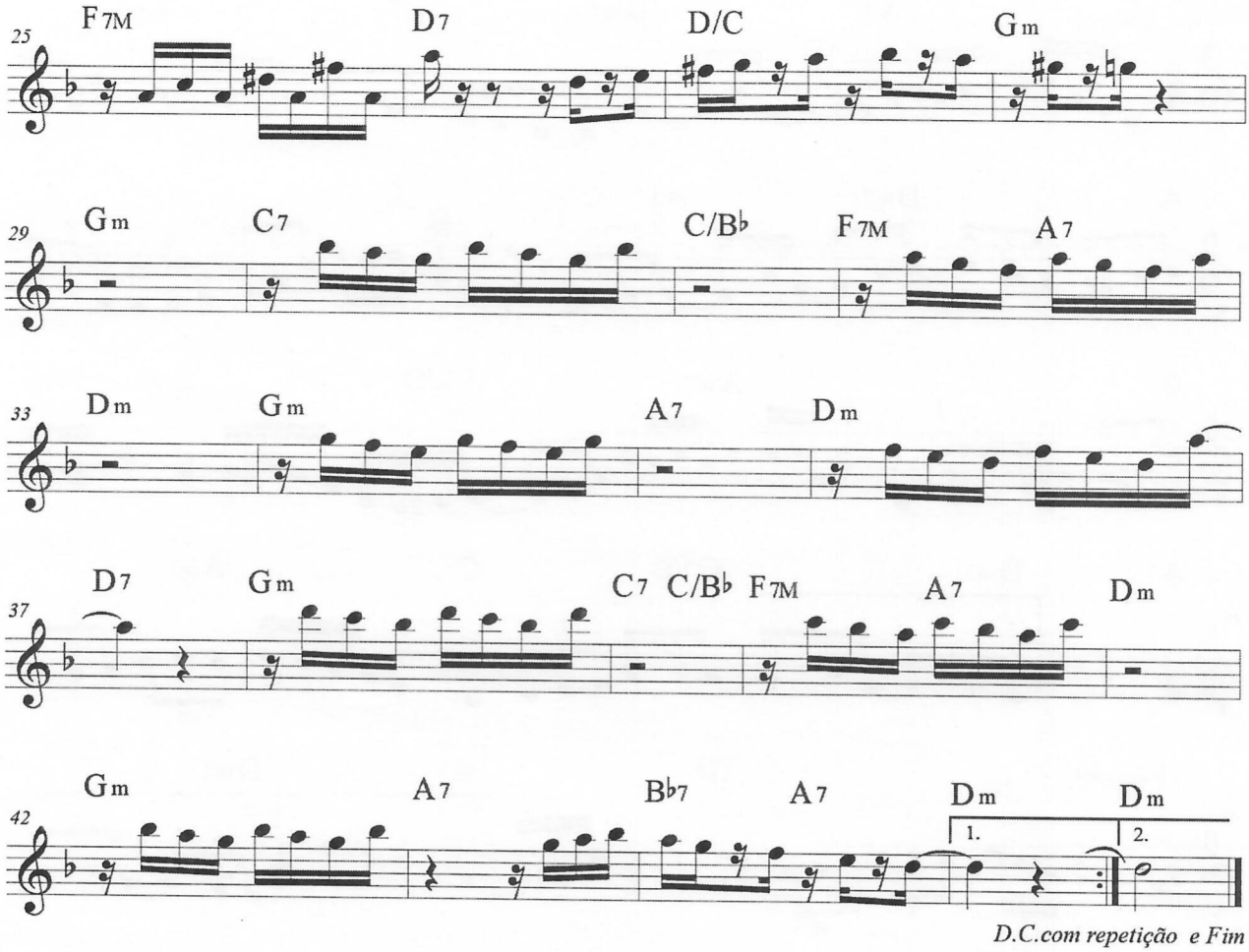


LEMBRO-ME DE VOCÊ ASSIM

Juca do Cavaco



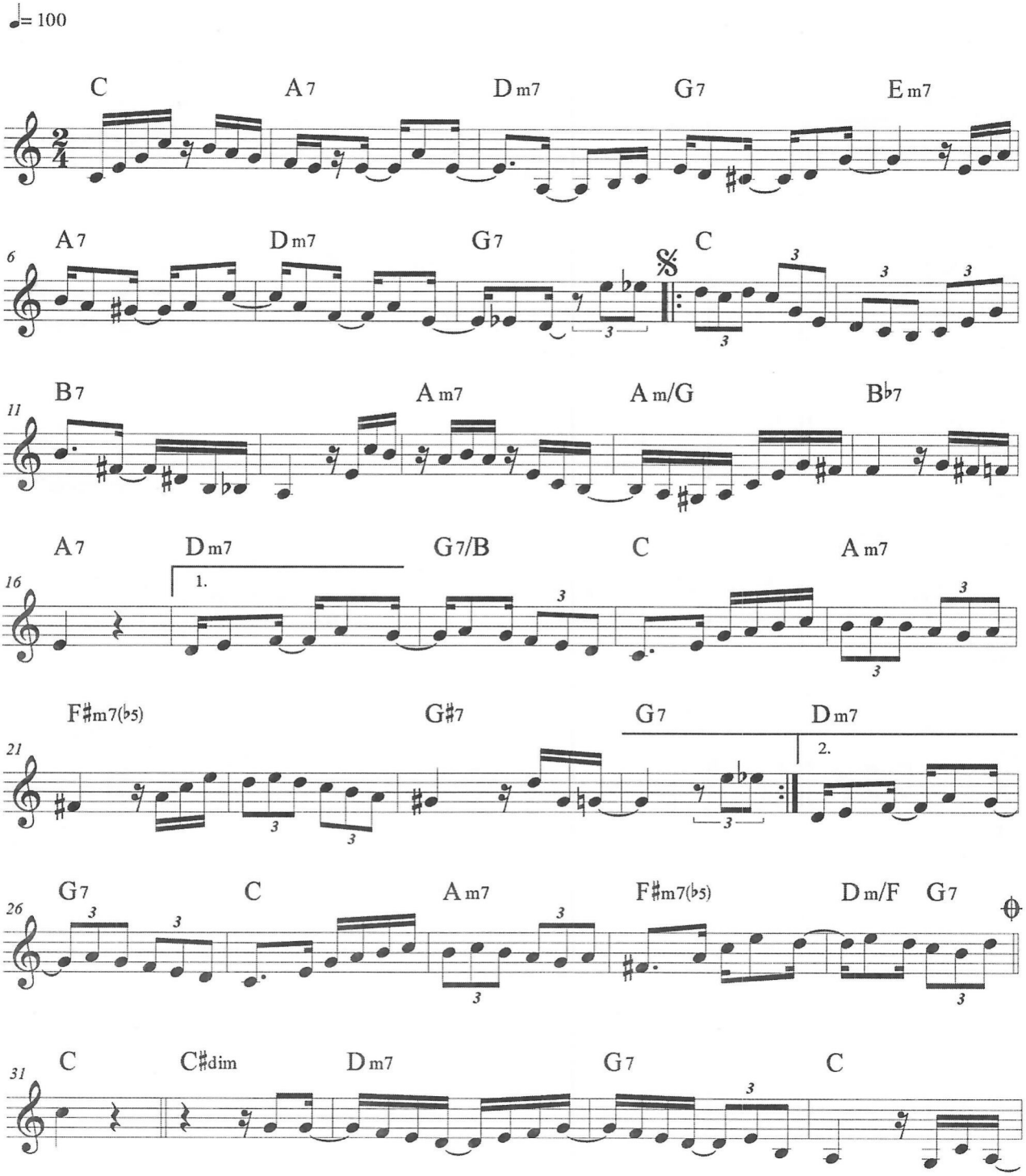
LEMBRO-ME DE VOCÊ ASSIM



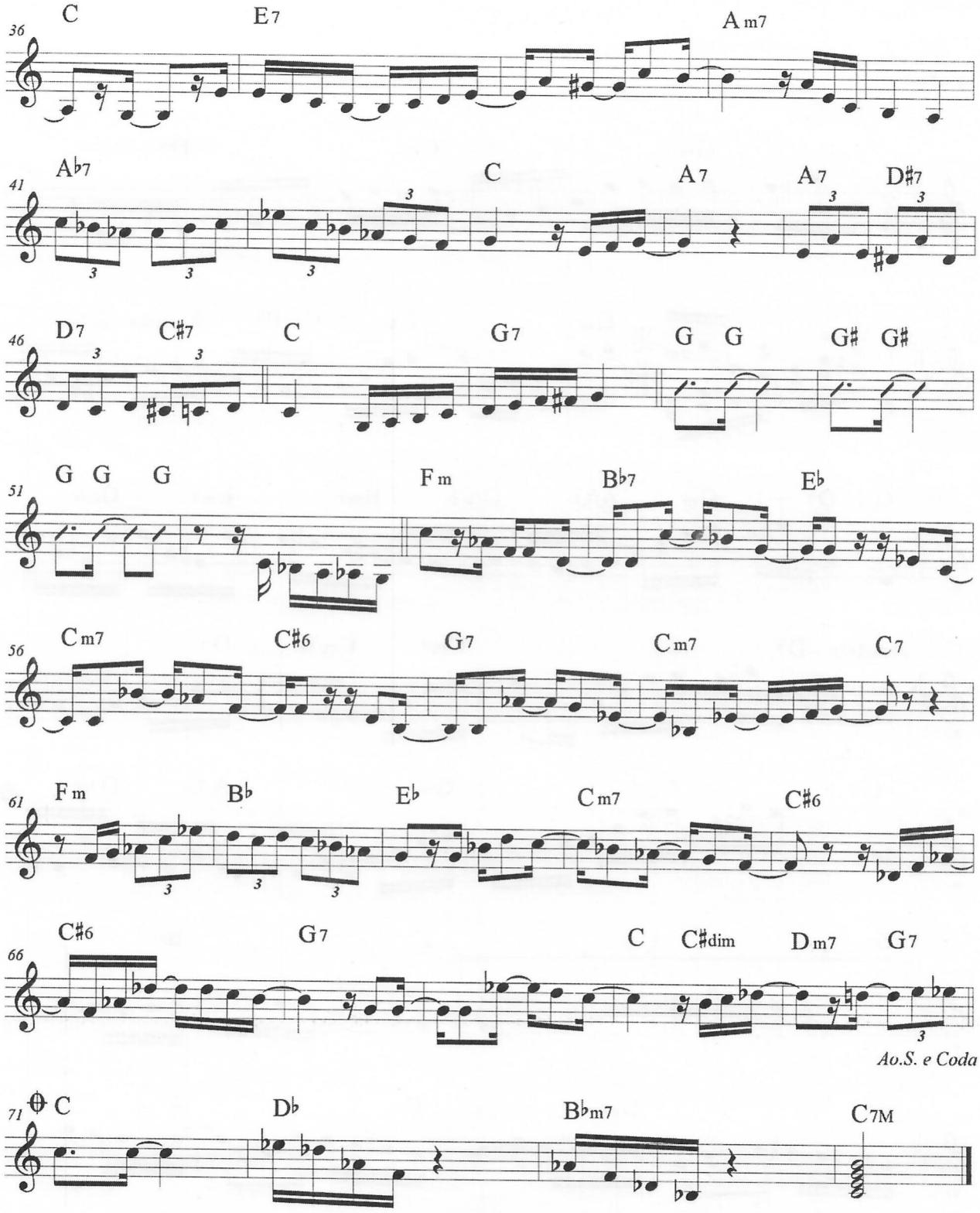
D.C.com repetição e Fim

MANEQUINHO

Oberdan Oliveira

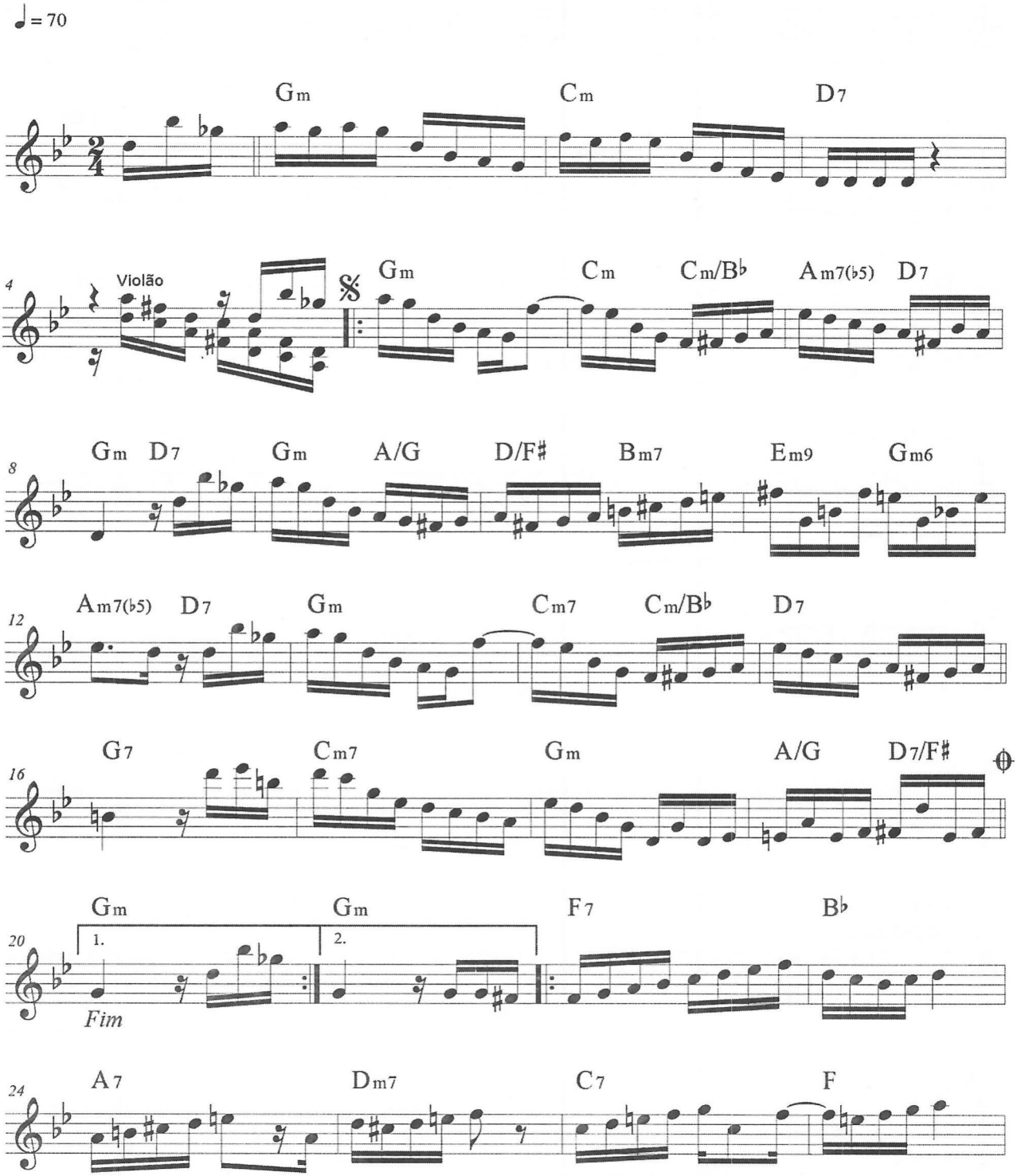


MANEQUINHO

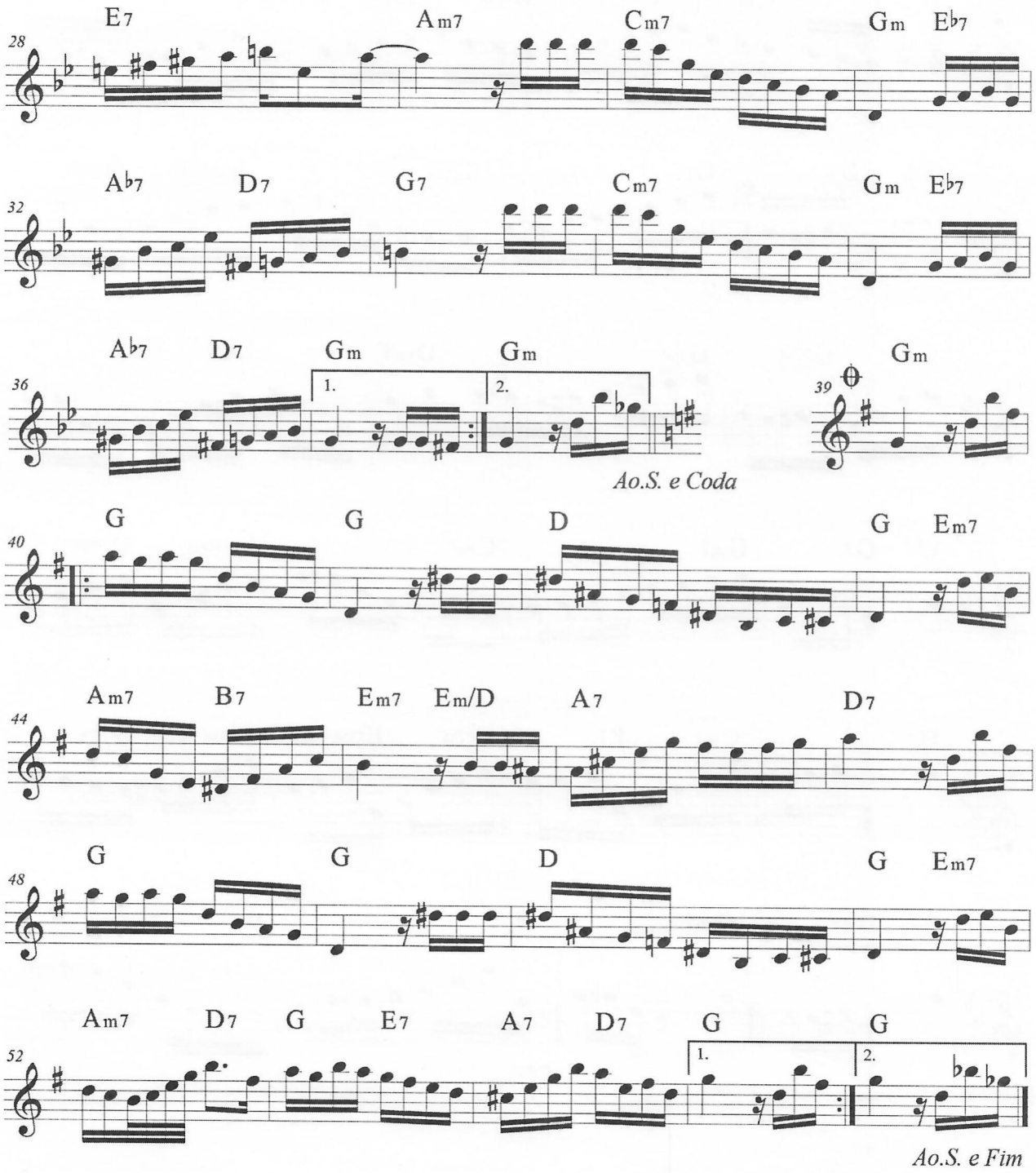

36
C
E7
Am7
41
Ab7
C
A7
A7
D#7
46
D7
C#7
C
G7
G
G
G#
G#
51
G
G
G
Fm
Bb7
Eb
56
Cm7
C#6
G7
Cm7
C7
61
Fm
Bb
Eb
Cm7
C#6
66
C#6
G7
C
C#dim
Dm7
G7
Ao.S. e Coda
71
C
Db
Bbm7
C7M

MEIGUICE

Paulo Trabulsi

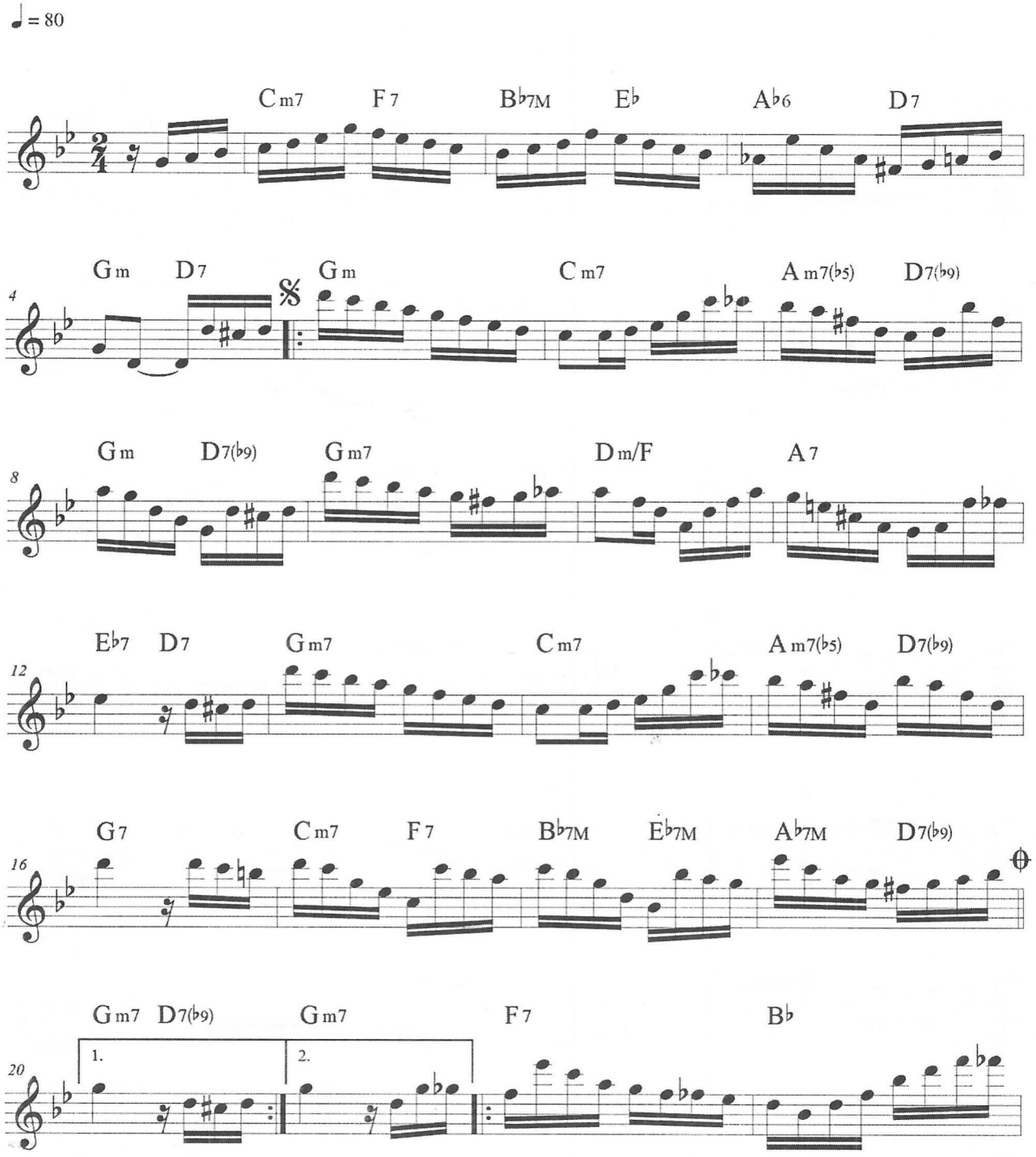


MEIGUICE

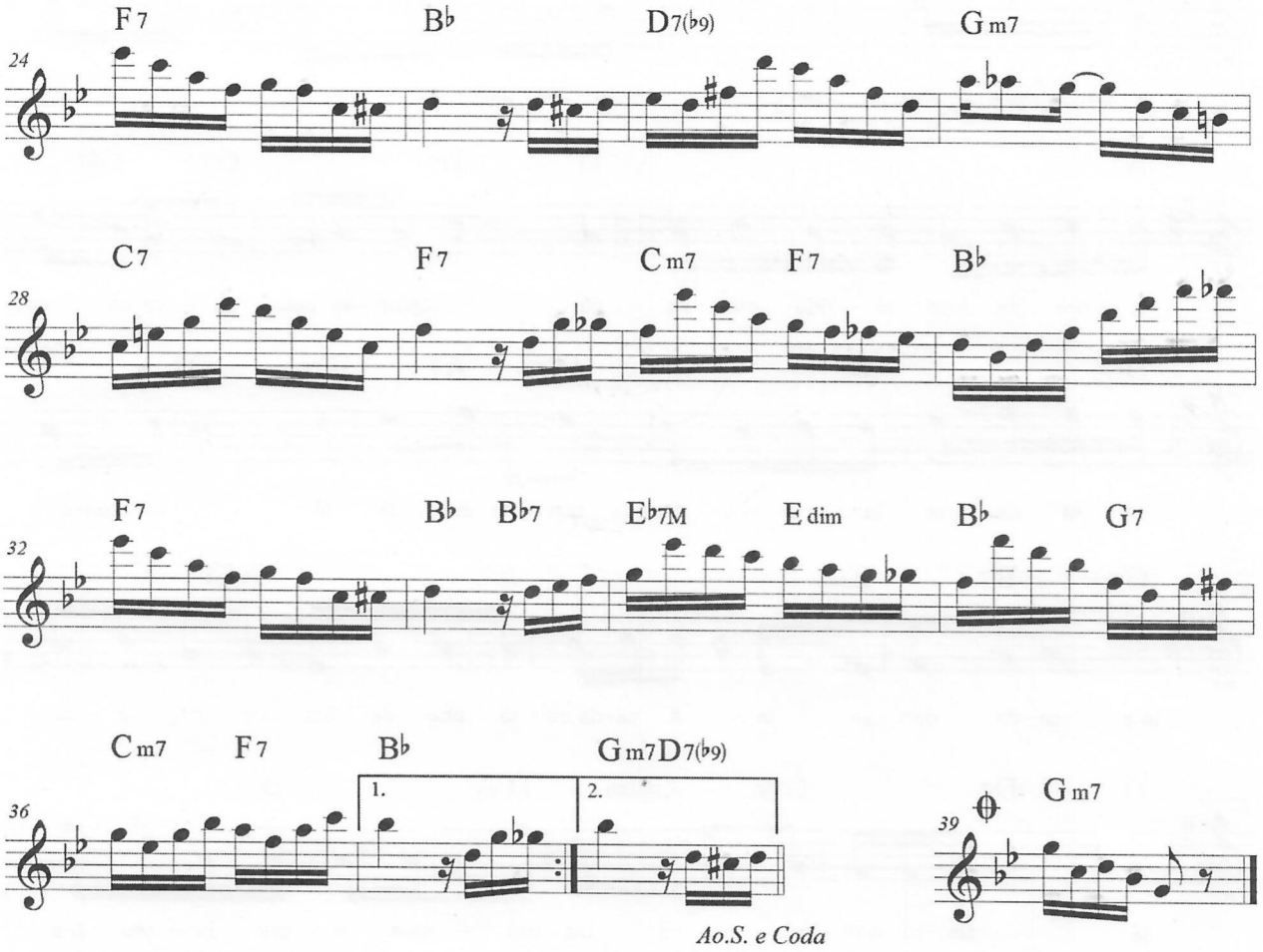

28
E7
Am7
Cm7
Gm
Eb7
32
Ab7
D7
G7
Cm7
Gm
Eb7
36
Ab7
D7
Gm
1.
Gm
2.
39
Gm
Ao.S. e Coda
40
G
G
D
G
Em7
44
Am7
B7
Em7
Em/D
A7
D7
48
G
G
D
G
Em7
52
Am7
D7
G
E7
A7
D7
G
1.
G
2.
Ao.S. e Fim

NÃO SE ESQUEÇA DE MIM

Raimundo Amaral



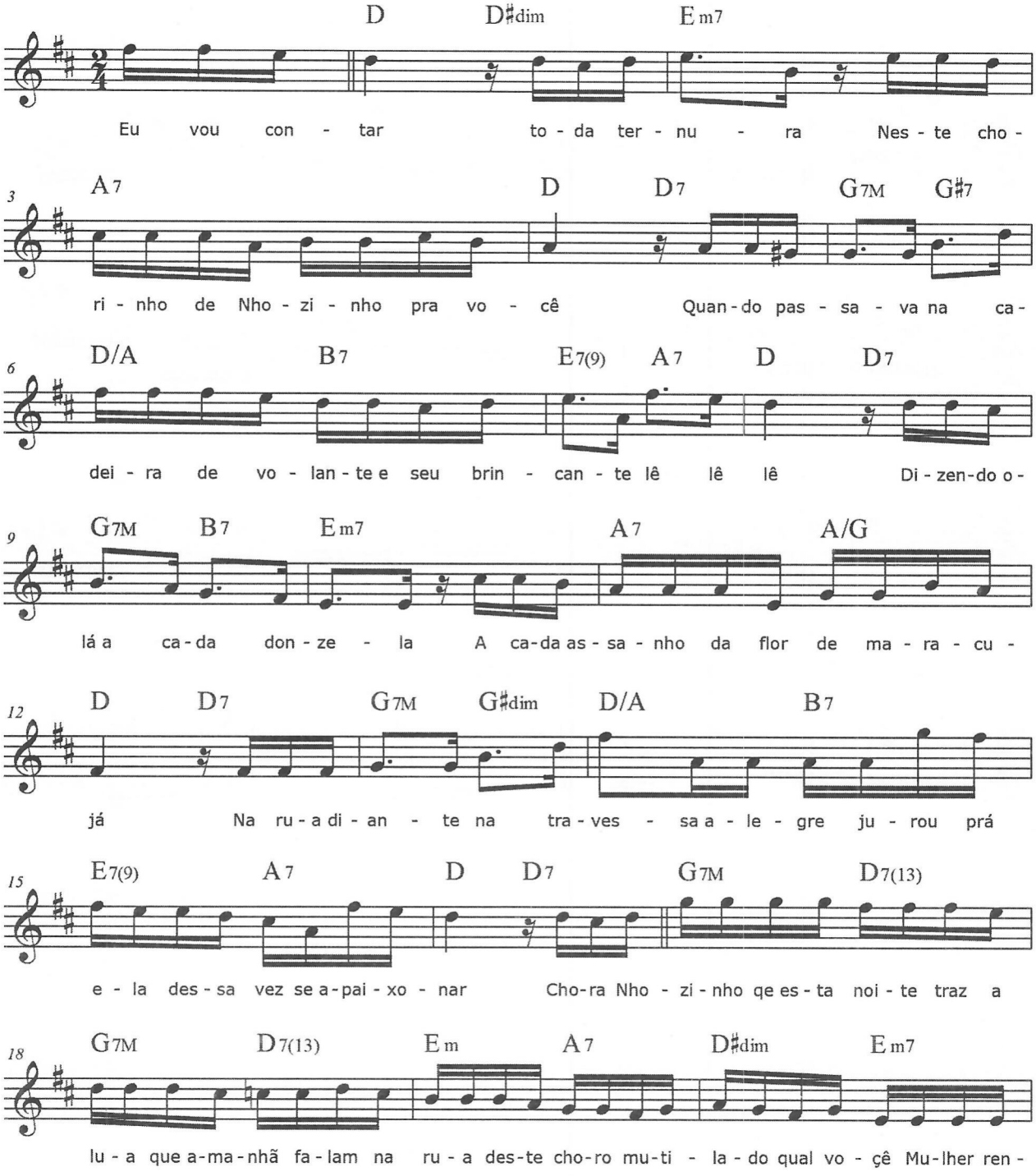
NÃO SE ESQUEÇA DE MIM



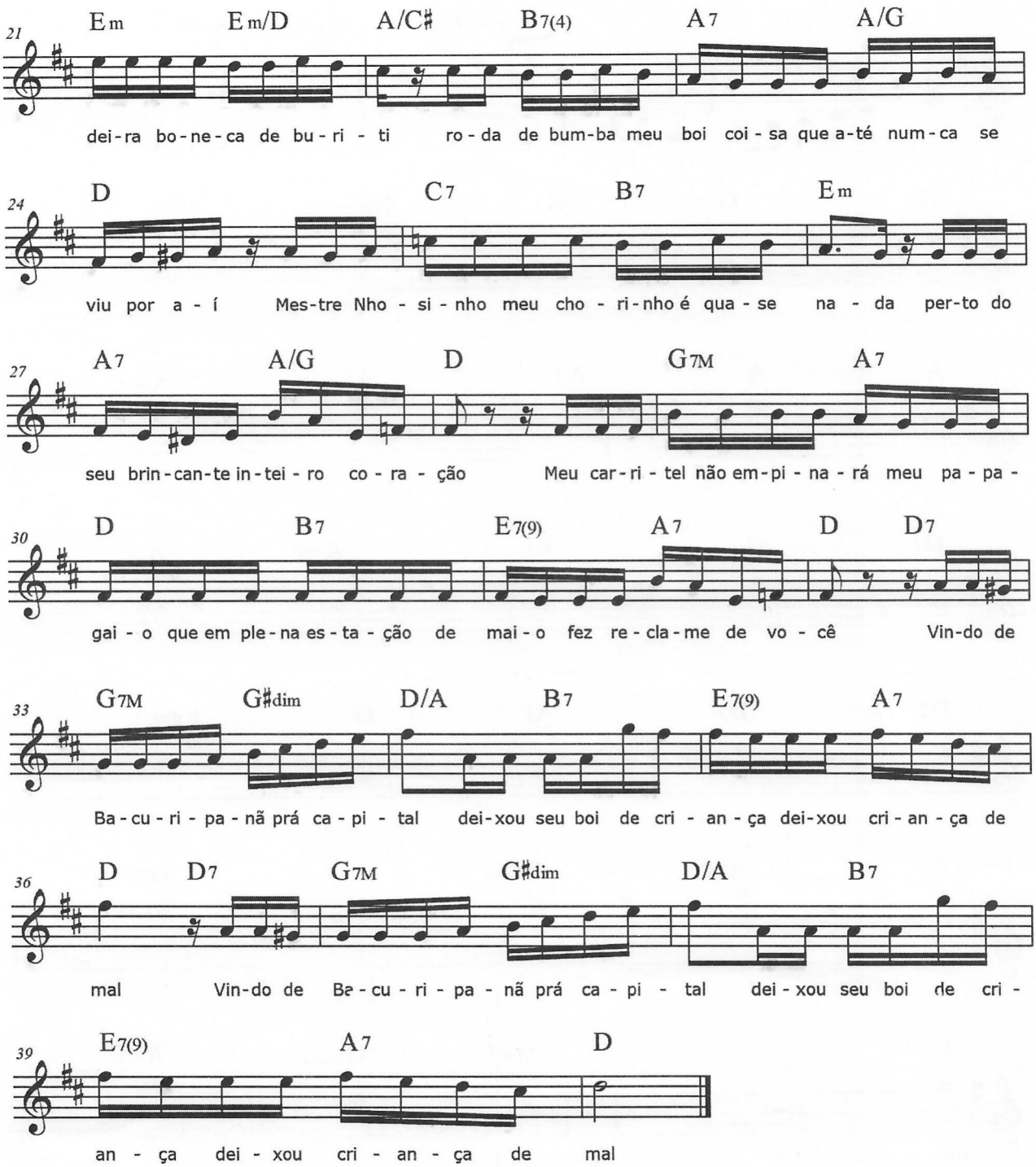
NHOZINHO

Henrique Guimarães

♩ = 74

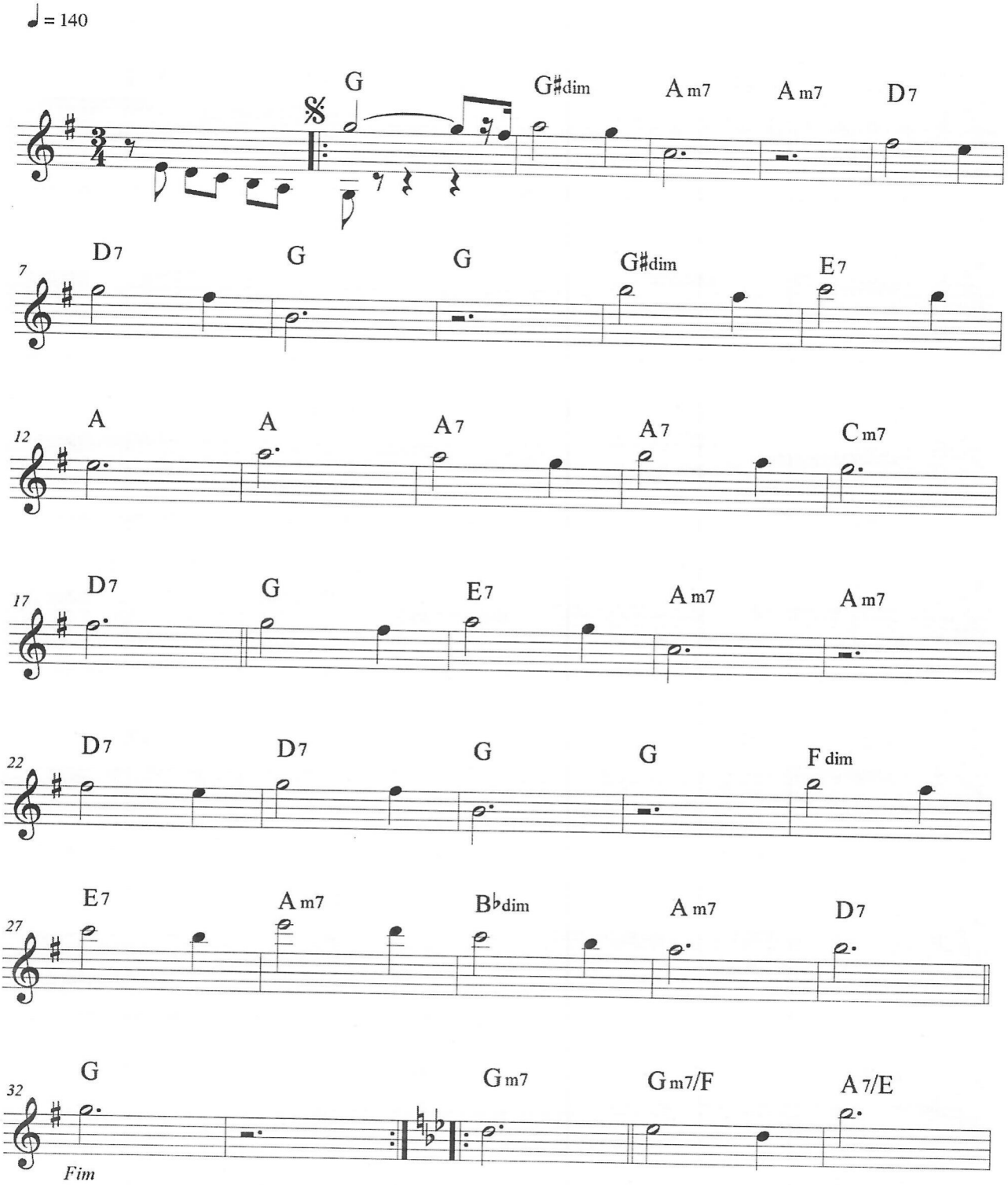


NHOZINHO

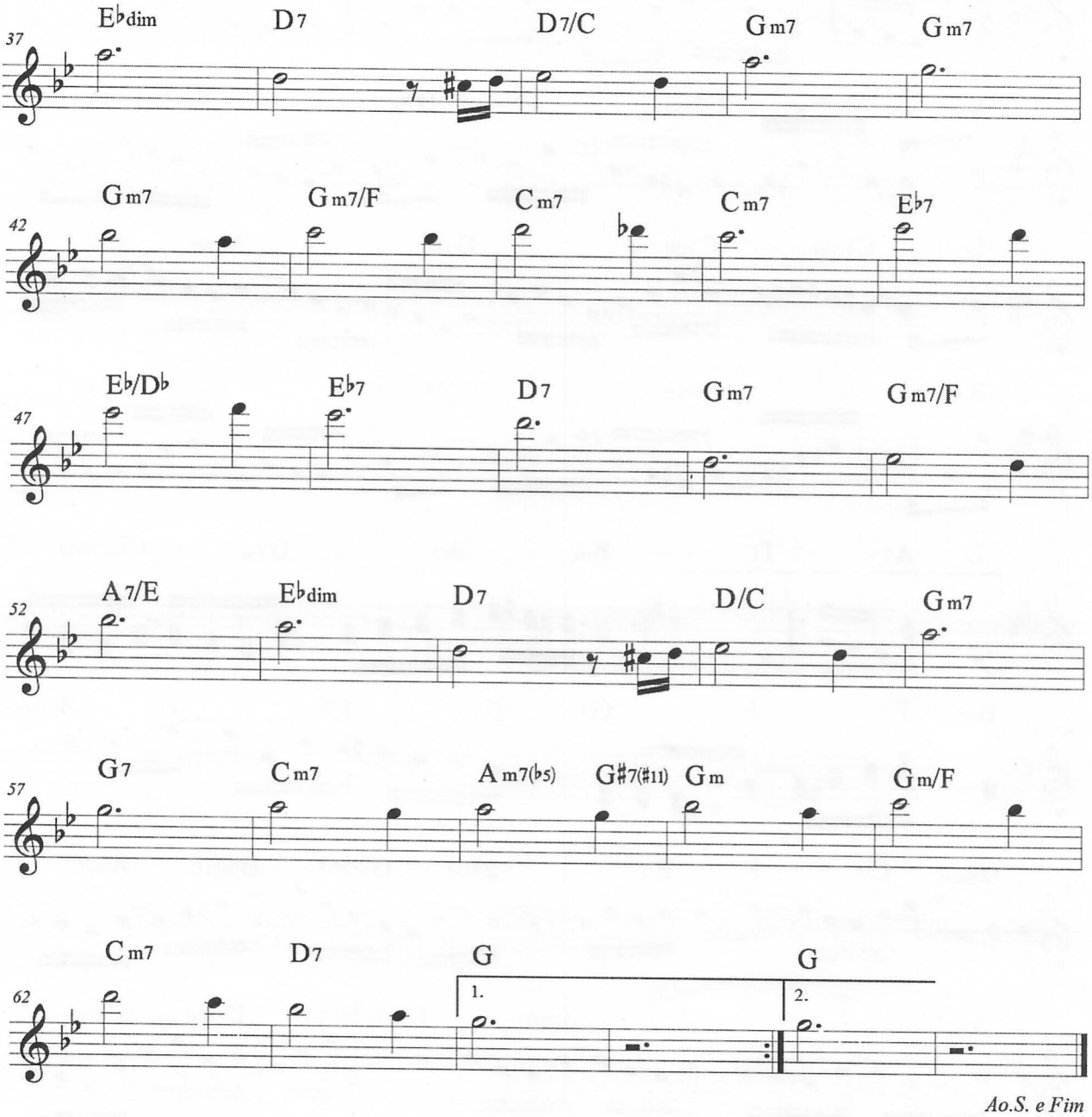

21
Em Em/D A/C♯ B7(4) A7 A/G
dei-ra bo-ne-ca de bu-ri-ti ro-da de bum-ba meu boi coi-sa que a-té num-ca se
24
D C7 B7 Em
viu por a-í Mes-tre Nho-si-nho meu cho-ri-nho é qua-se na-da per-to do
27
A7 A/G D G7M A7
seu brin-can-te in-tei-ro co-ra-ção Meu car-ri-tel não em-pi-na-rá meu pa-pa-
30
D B7 E7(9) A7 D D7
gai-o que em ple-na es-ta-ção de mai-o fez re-cla-me de vo-cê Vin-do de
33
G7M G♯dim D/A B7 E7(9) A7
Ba-cu-ri-pa-nã prá ca-pi-tal dei-xou seu boi de cri-an-ça dei-xou cri-an-ça de
36
D D7 G7M G♯dim D/A B7
mal Vin-do de Ba-cu-ri-pa-nã prá ca-pi-tal dei-xou seu boi de cri-
39
E7(9) A7 D
an-ça dei-xou cri-an-ça de mal

NOVA REPÚBLICA

Francisco de Assis(Six)



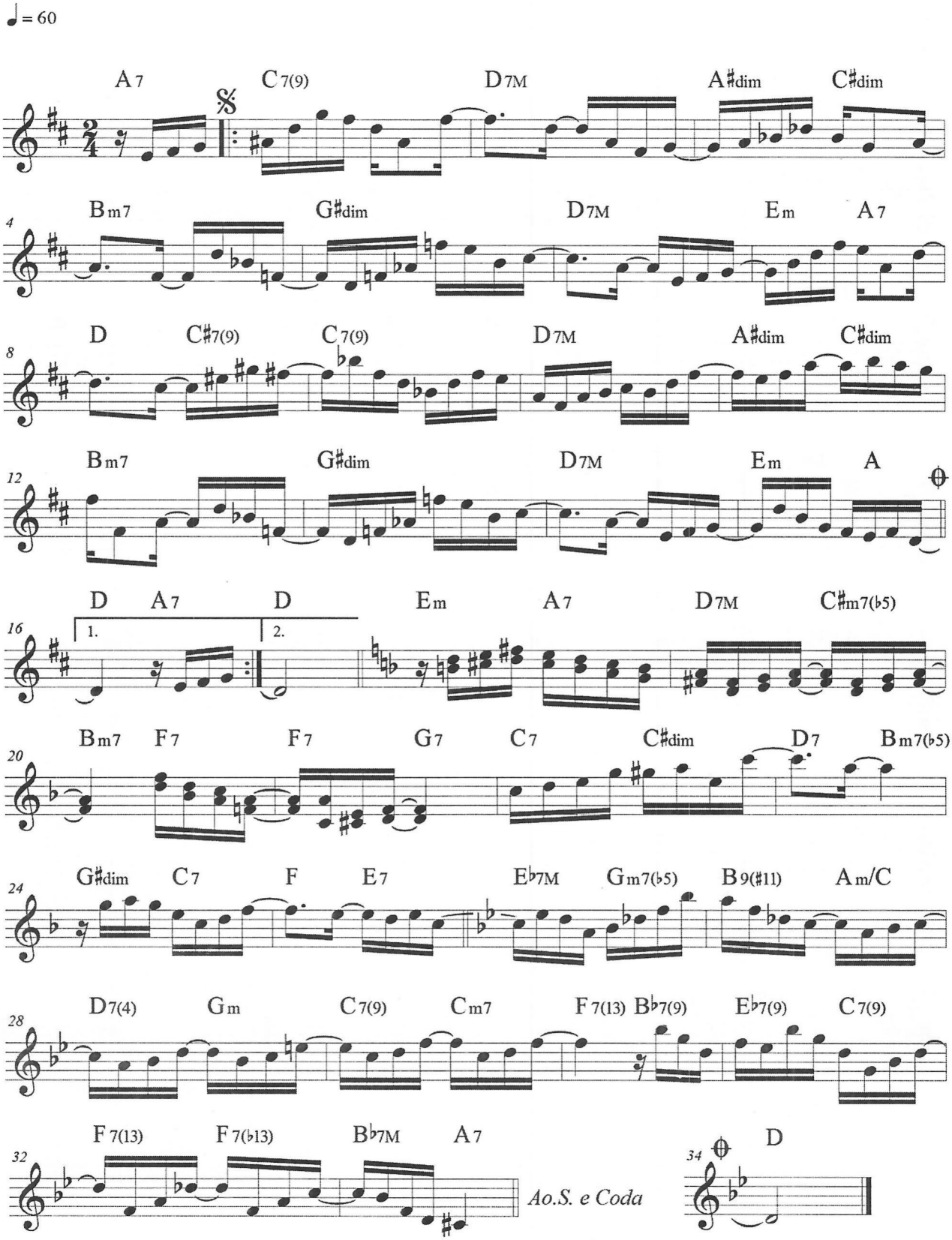
NOVA REPÚBLICA



Ao.S. e Fim

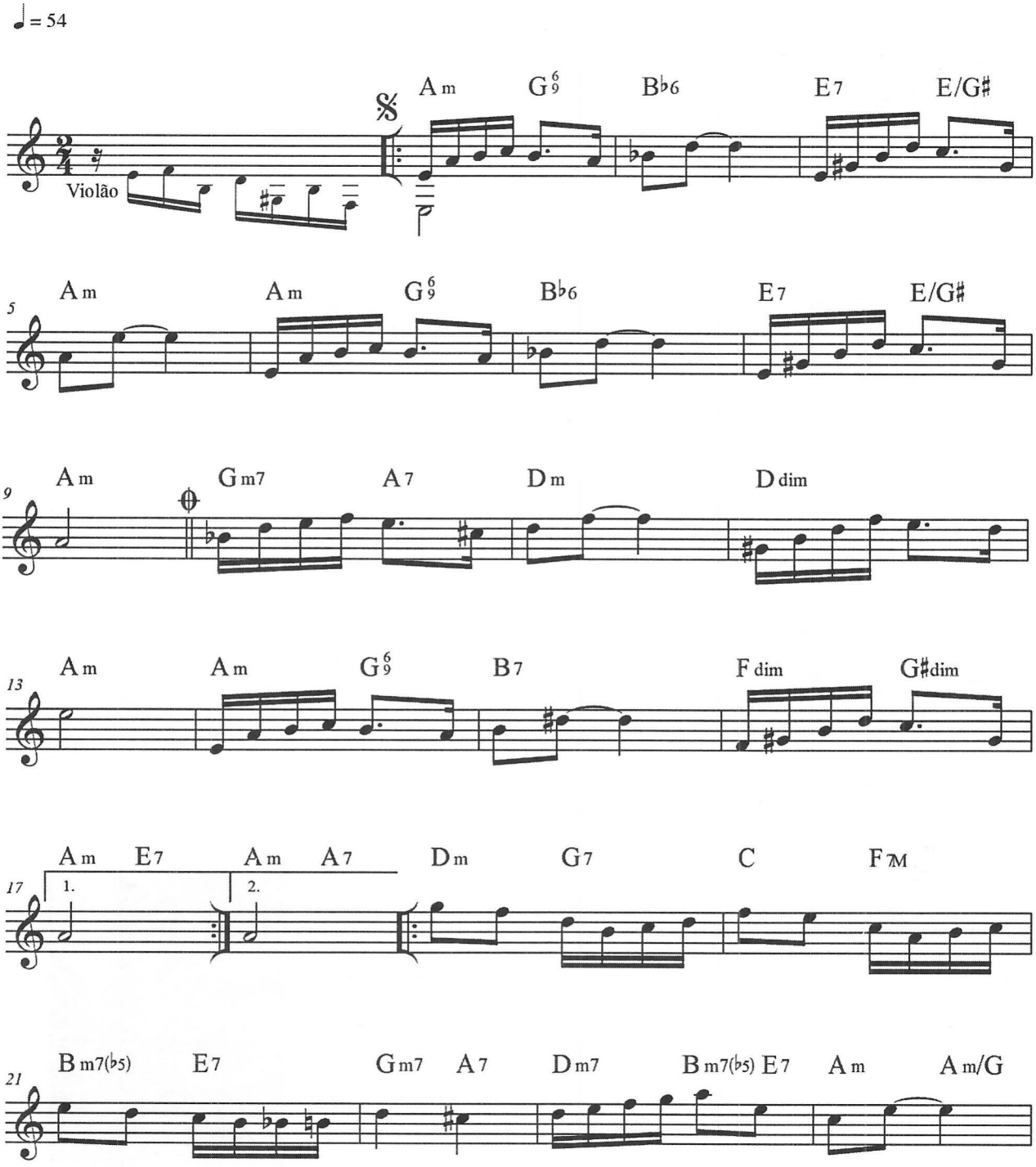
O CHÁ

Marcelo Moreira



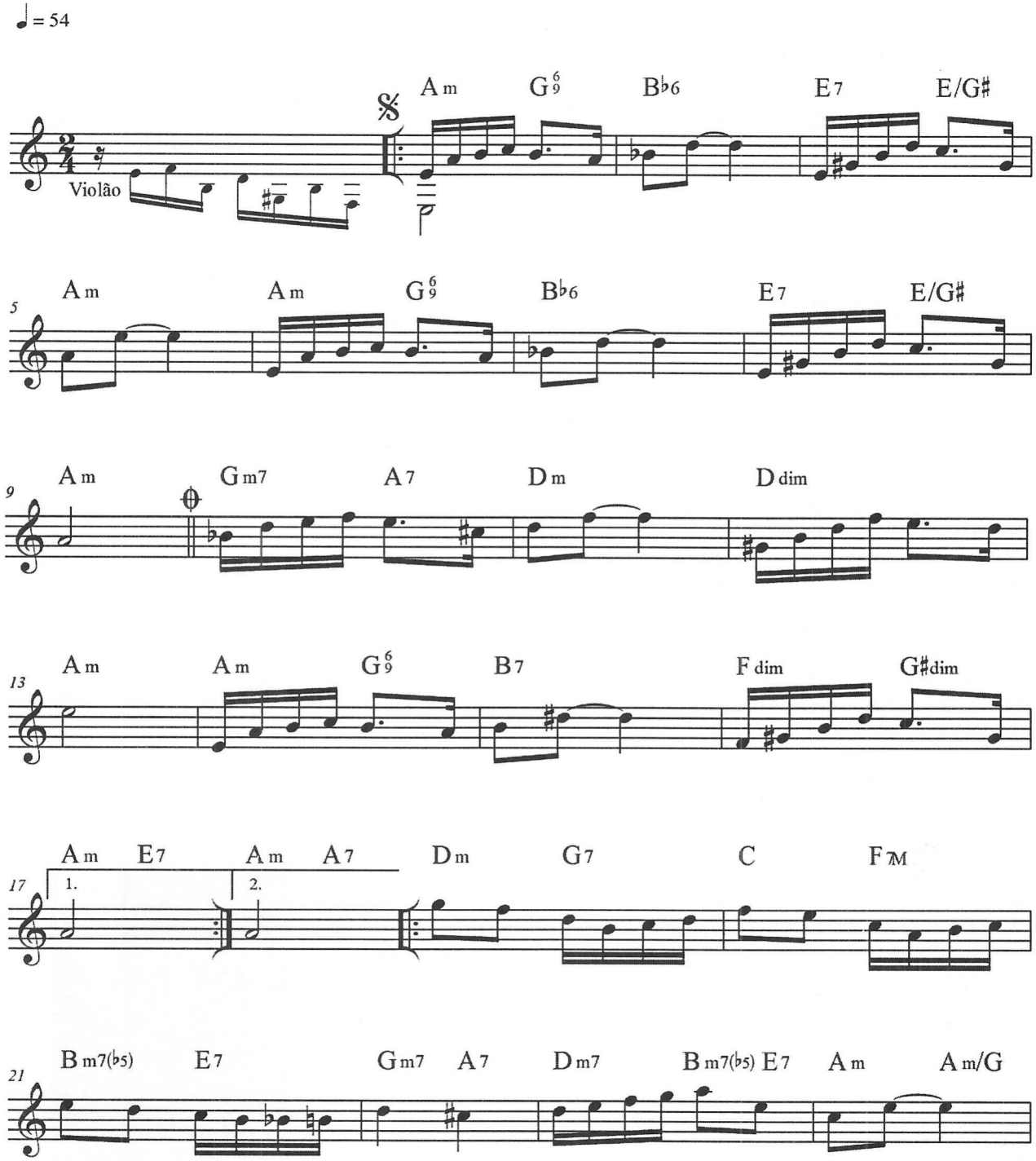
O CHORINHO DA BEATRICE

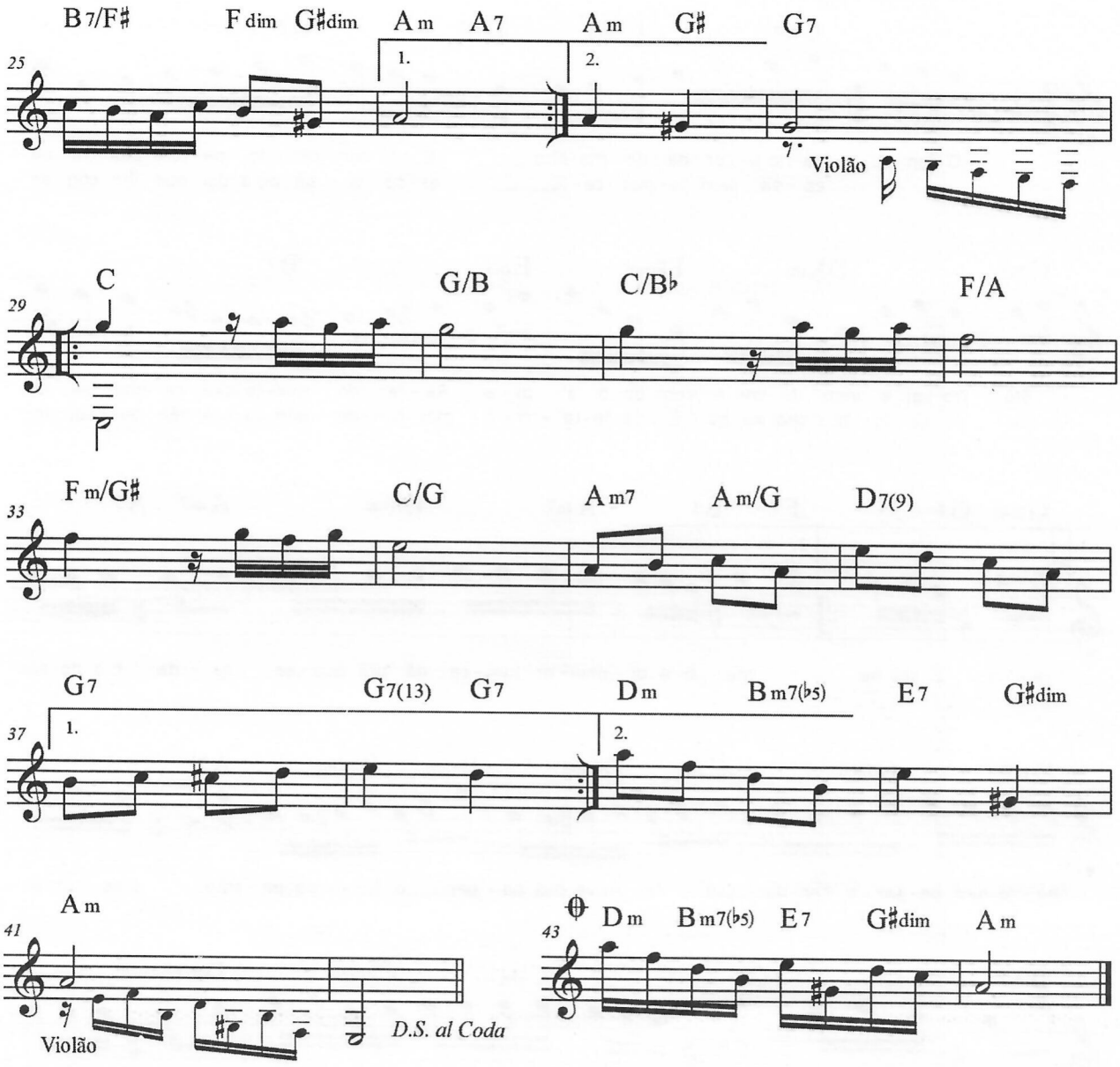
Domingos Santos



O CHORINHO DA BEATRICE

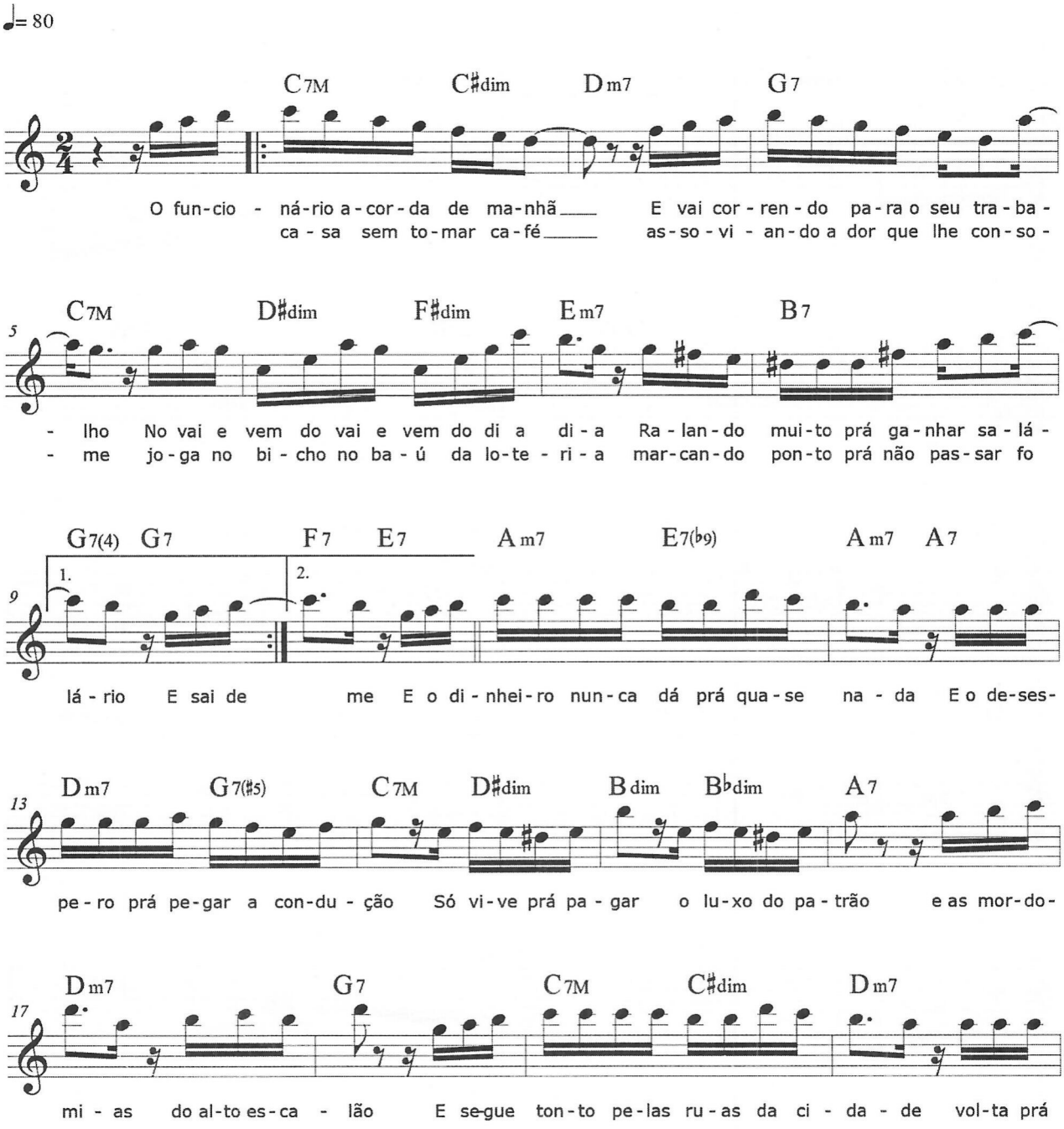
Domingos Santos



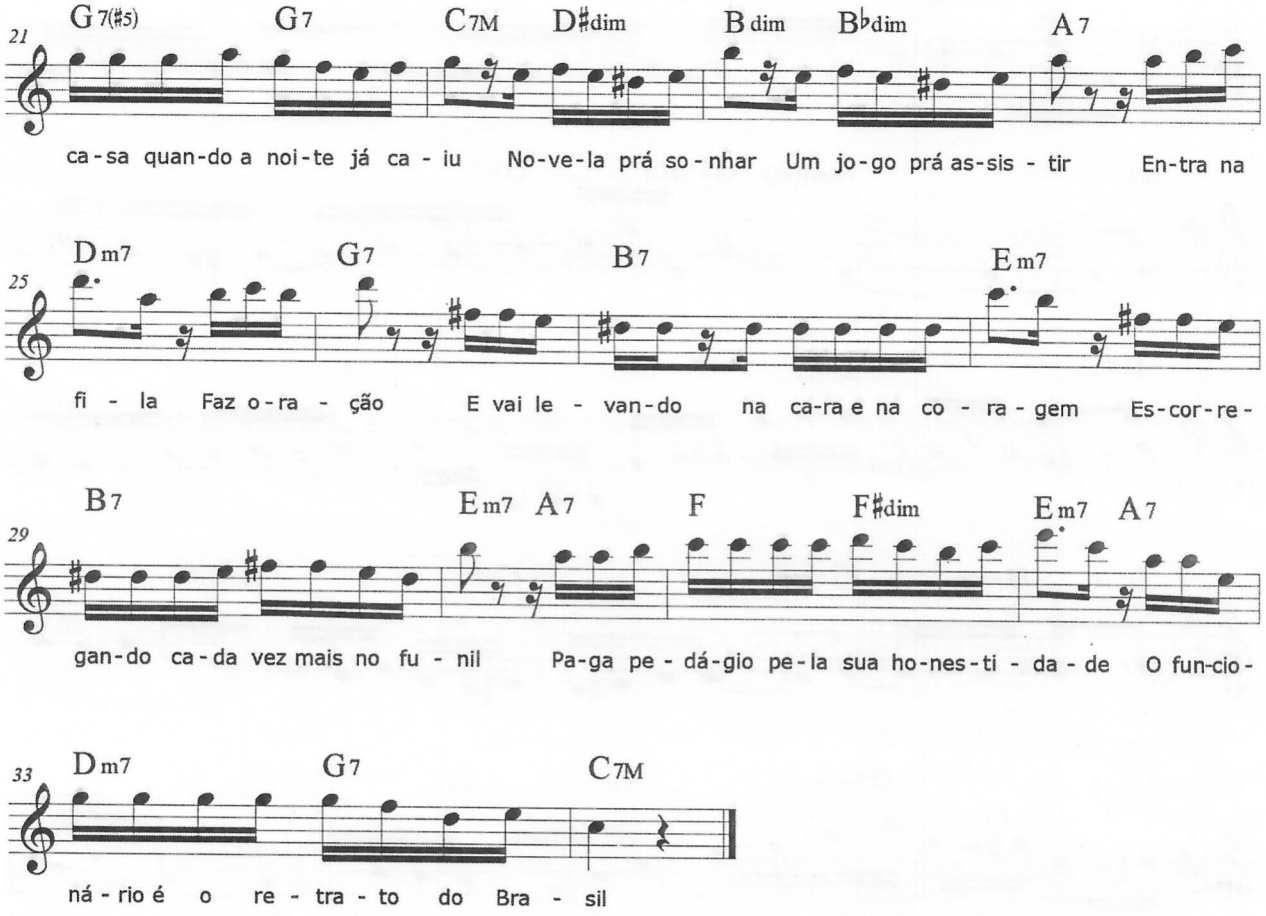

B7/F♯
F dim
G♯dim
Am
A7
Am
G♯
G7
25
1.
2.
Violão
C
G/B
C/B♭
F/A
29
Fm/G♯
C/G
Am7
Am/G
D7(9)
33
G7
G7(13)
G7
Dm
Bm7(♭5)
E7
G♯dim
37
1.
2.
Am
41
Violão
D.S. al Coda
Dm
Bm7(♭5)
E7
G♯dim
Am
43

O FUNCIONÁRIO

Chico Nô, MP Haickel
e Paulinho Dimaré

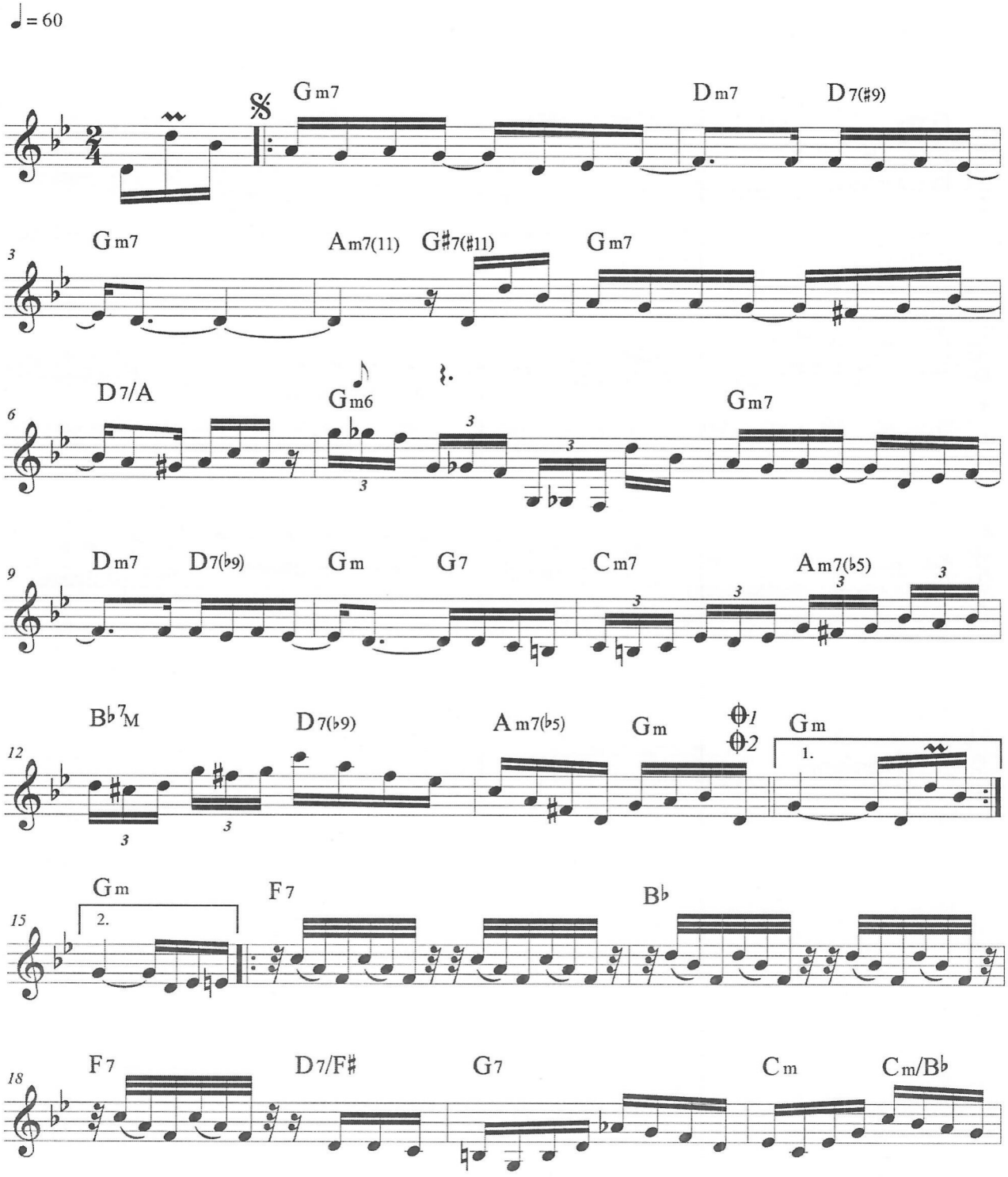


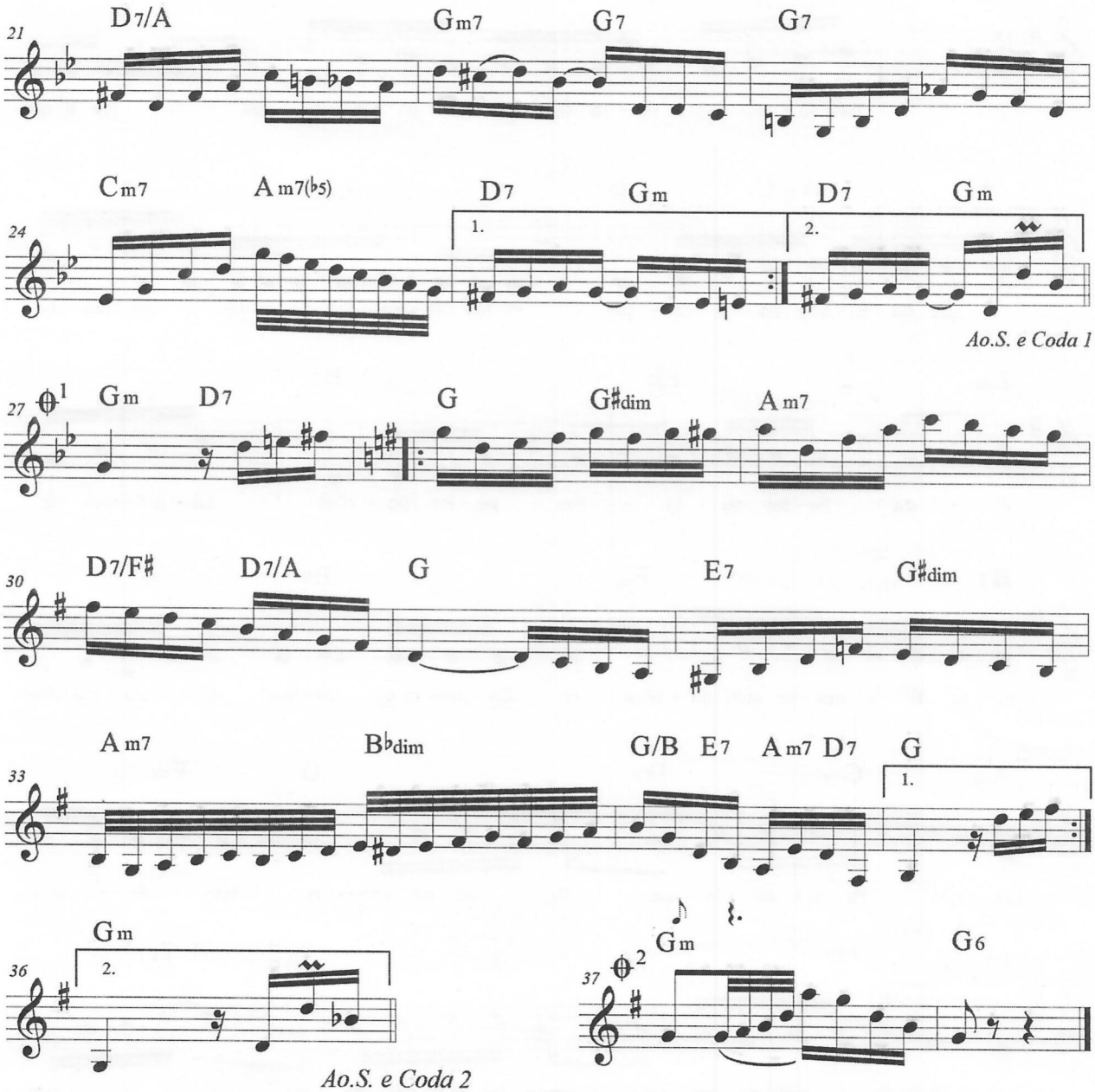
O FUNCIONÁRIO



O TAL

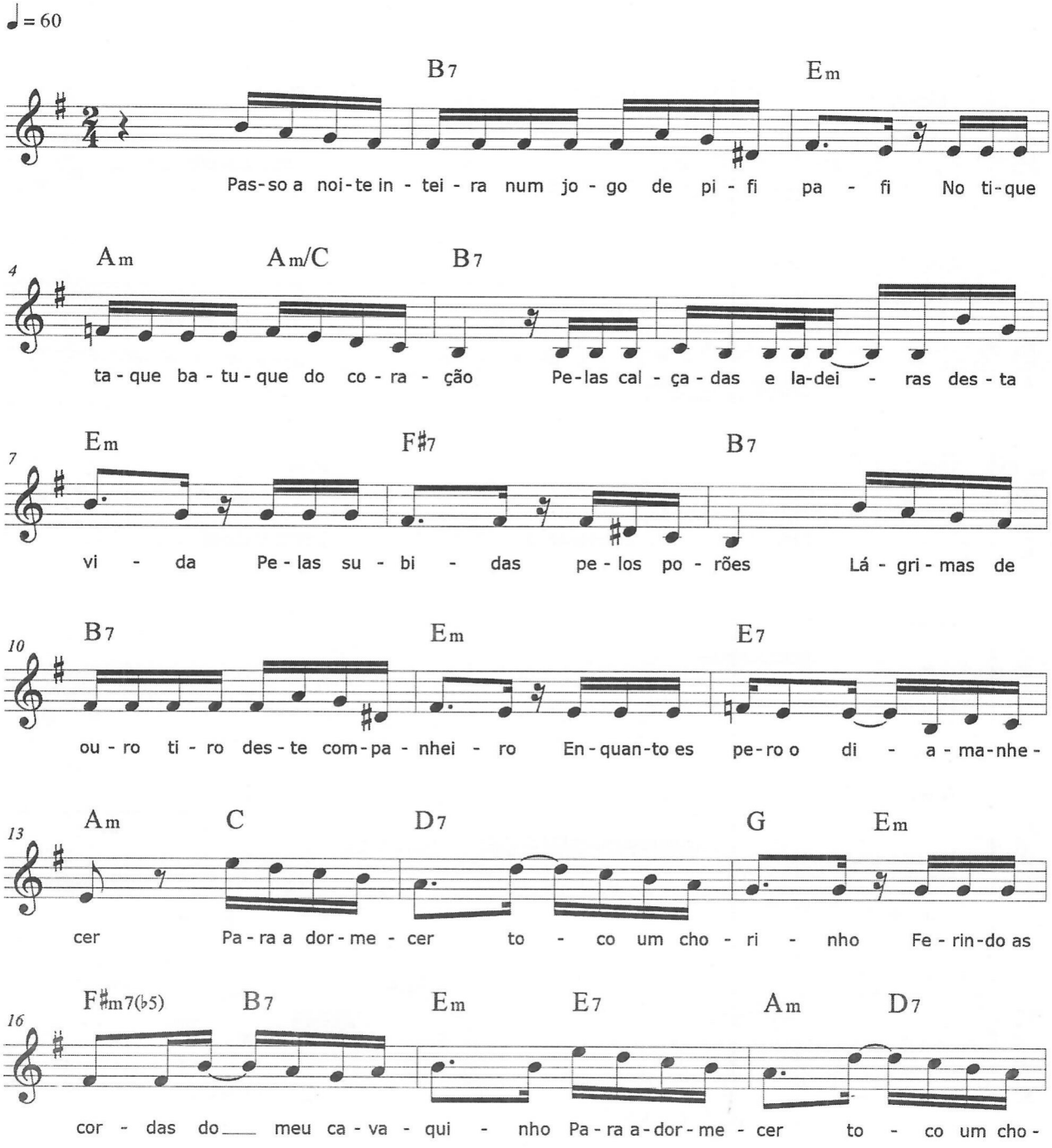
Tomás de Aquino Leite

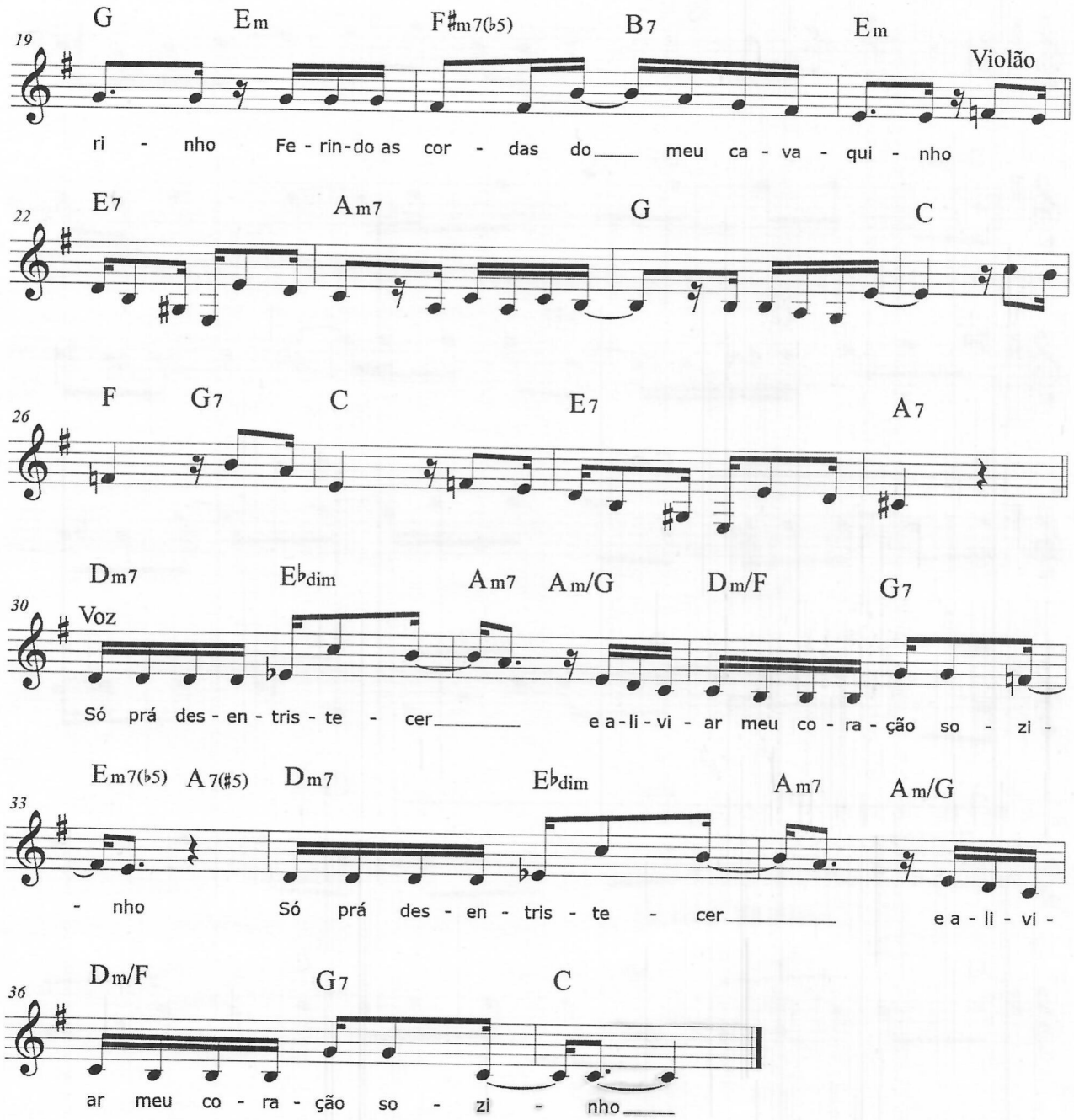



21
D7/A
Gm7
G7
G7
24
Cm7
Am7(b5)
D7
Gm
D7
Gm
1.
2.
Ao.S. e Coda 1
27
1
Gm
D7
G
G#dim
Am7
30
D7/F#
D7/A
G
E7
G#dim
33
Am7
Bbdim
G/B
E7
Am7
D7
G
1.
Gm
36
2.
Ao.S. e Coda 2
Gm
37
2
Gm
G6

PIF - PAF

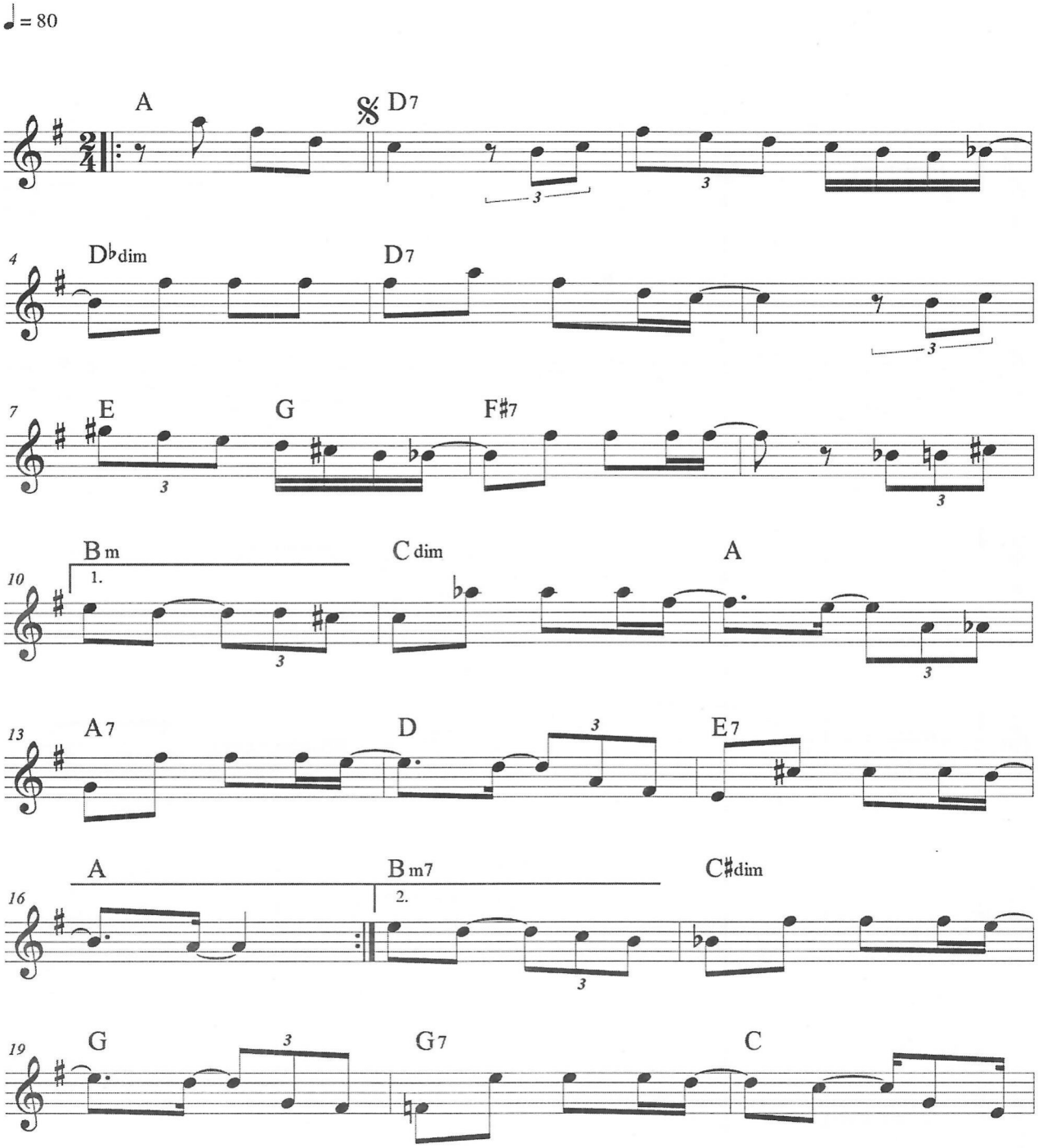
Josias Sobrinho



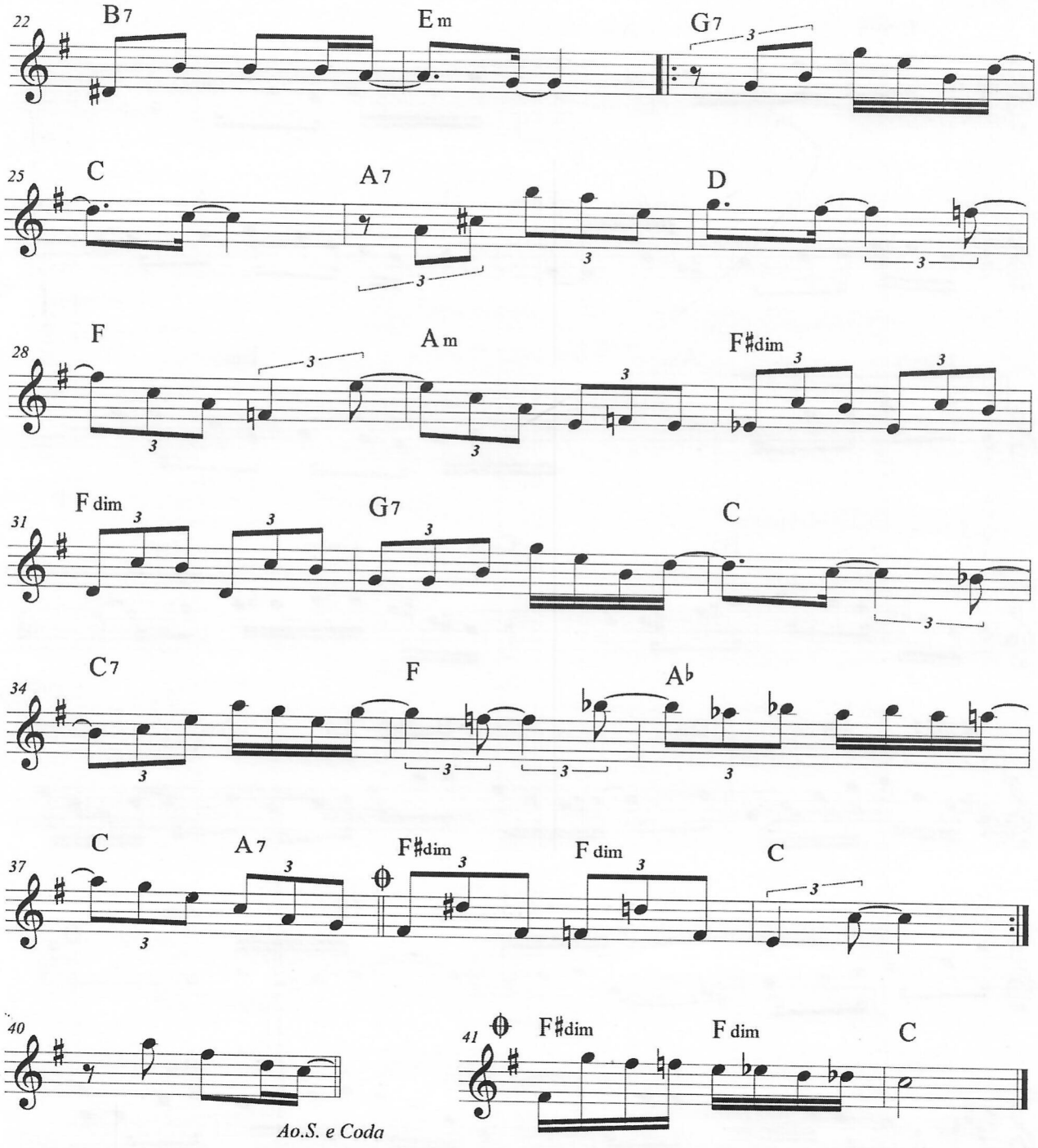

19
G Em F♯m7(♭5) B7 Em
Violão
ri - nho Fe - rin - do as cor - das do meu ca - va - qui - nho
22
E7 Am7 G C
26
F G7 C E7 A7
30
Dm7 E♭dim Am7 Am/G Dm/F G7
Voz
Só prá des - en - tris - te - cer e a - li - vi - ar meu co - ra - ção so - zi -
33
Em7(♭5) A7(♯5) Dm7 E♭dim Am7 Am/G
- nho Só prá des - en - tris - te - cer e a - li - vi -
36
Dm/F G7 C
ar meu co - ra - ção so - zi - nho

RABO DE VACA

Ubiratan Sousa

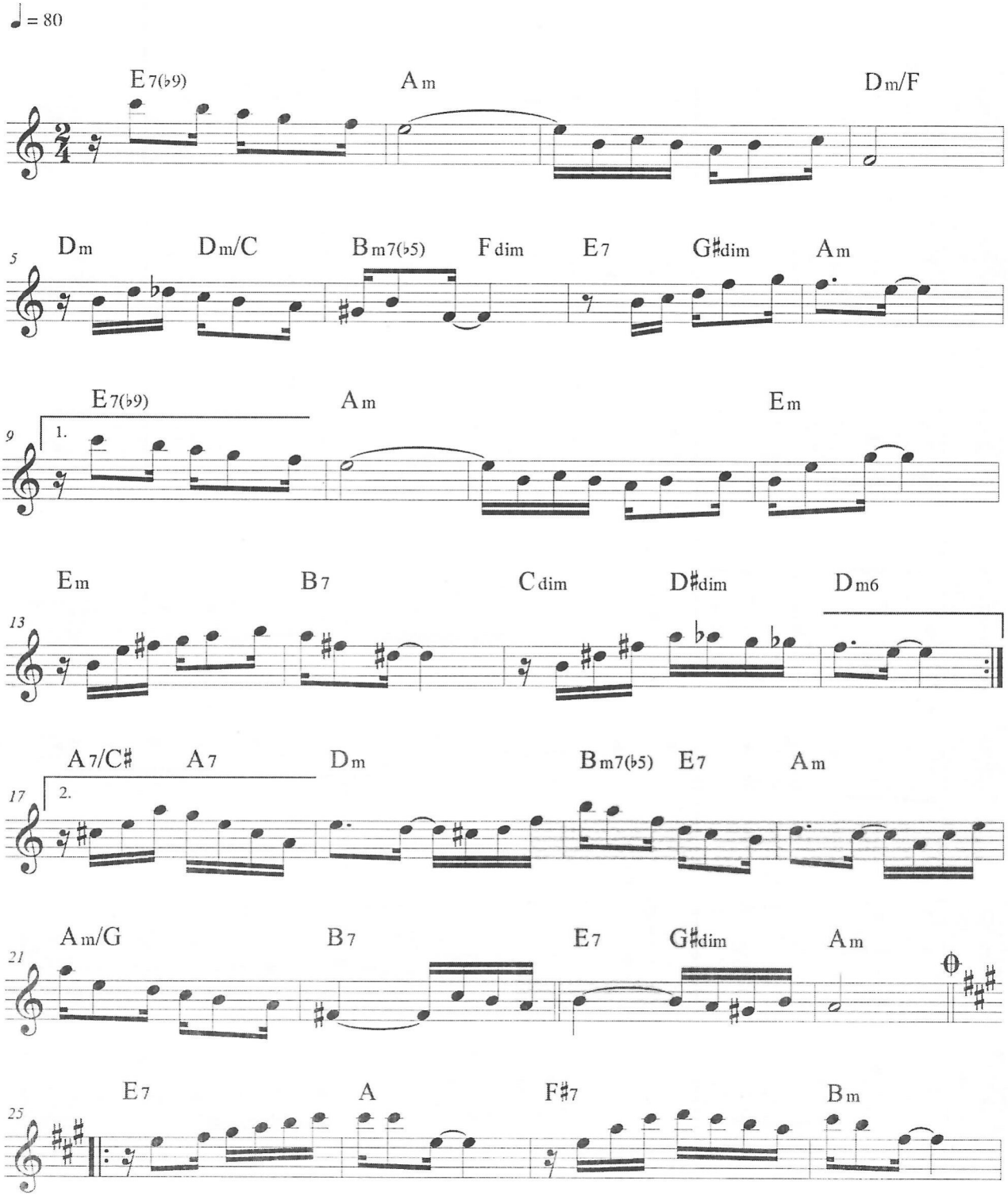


RABO DE VACA

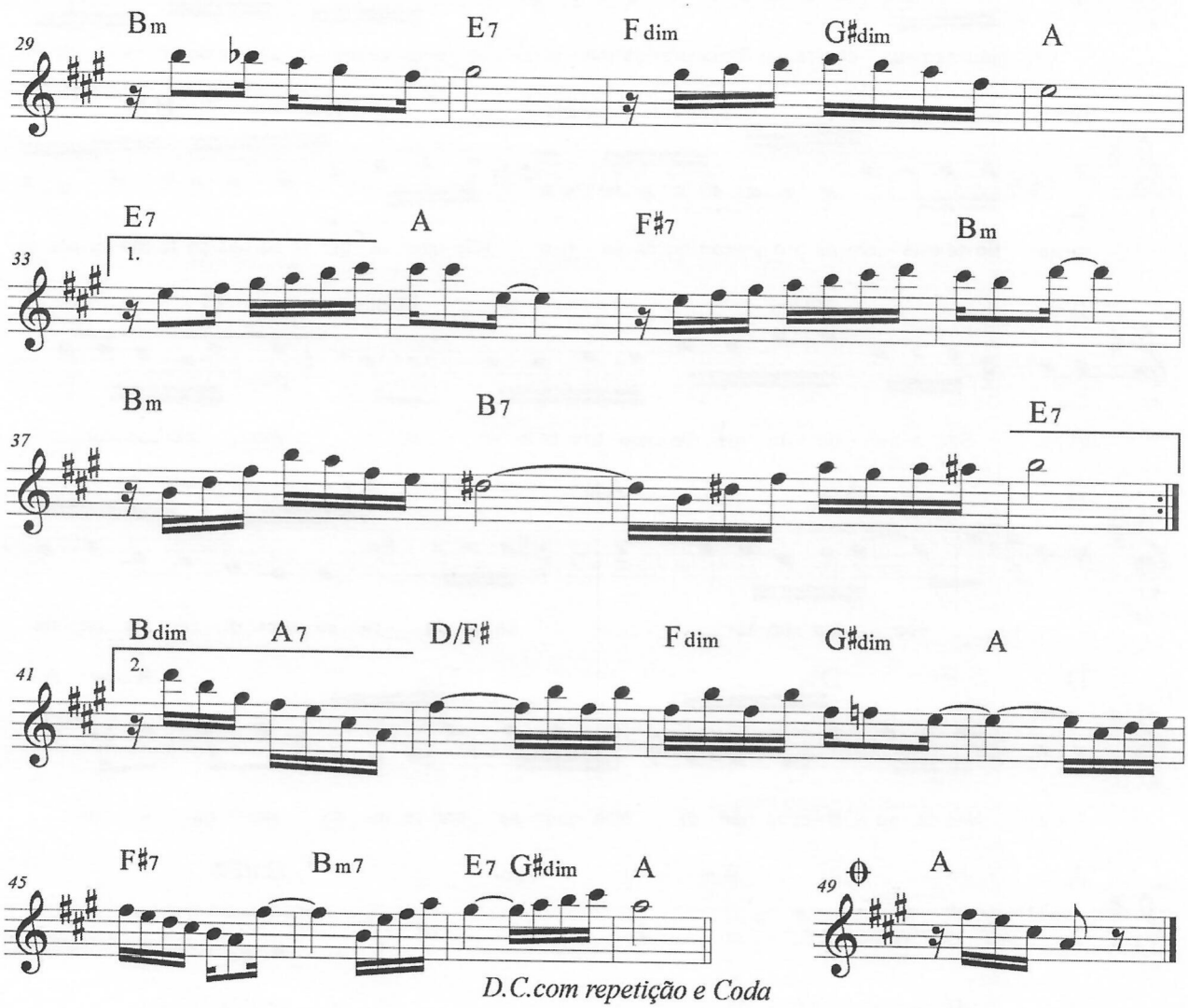

22
B7
Em
G7
25
C
A7
D
28
F
Am
F♯dim
31
F dim
G7
C
34
C7
F
A♭
37
C
A7
F♯dim
F dim
C
40
41
F♯dim
F dim
C
Ao.S. e Coda

RECORDANDO UM VELHO AMIGO

Raimundo Amaral



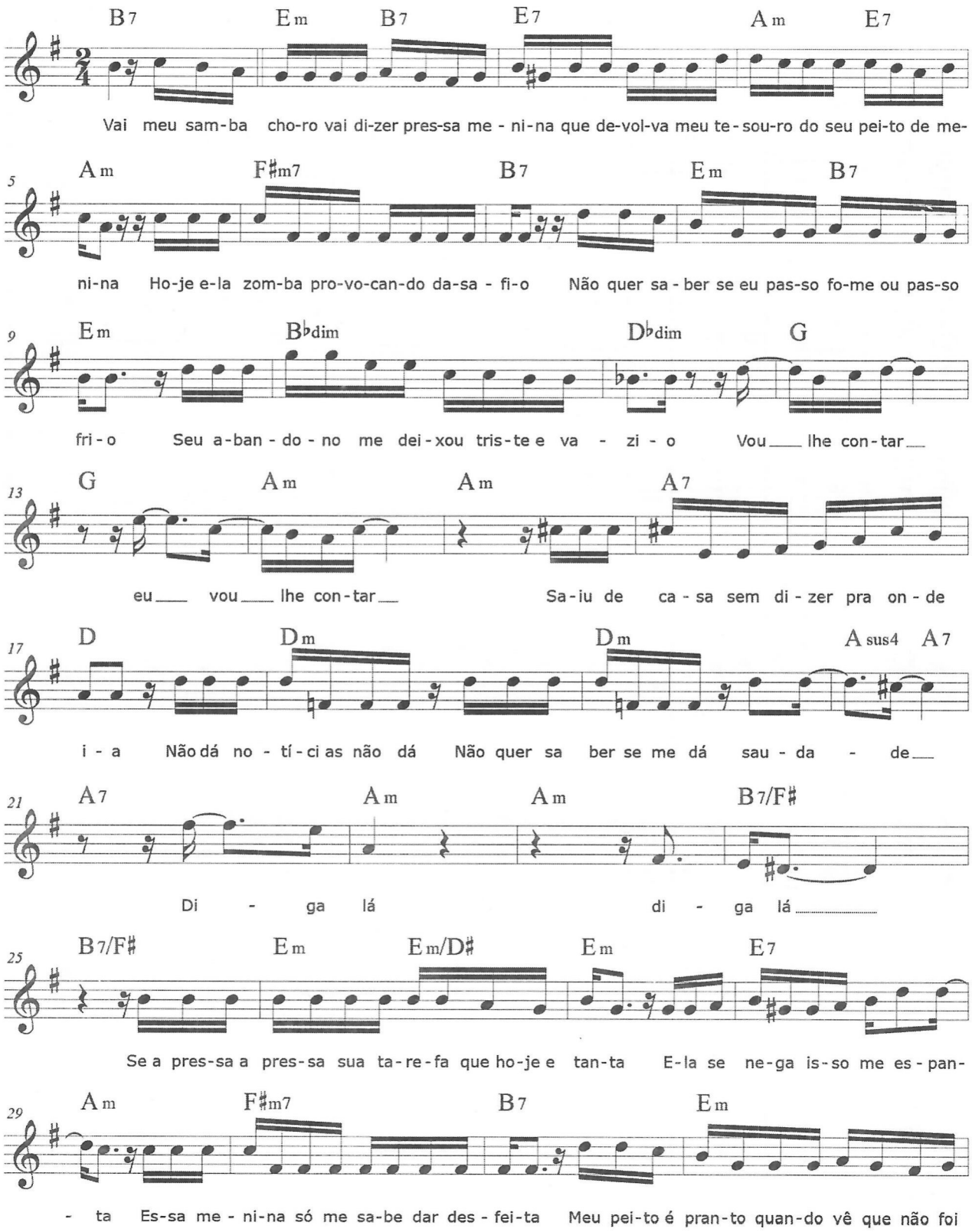
RECORDANDO UM VELHO AMIGO



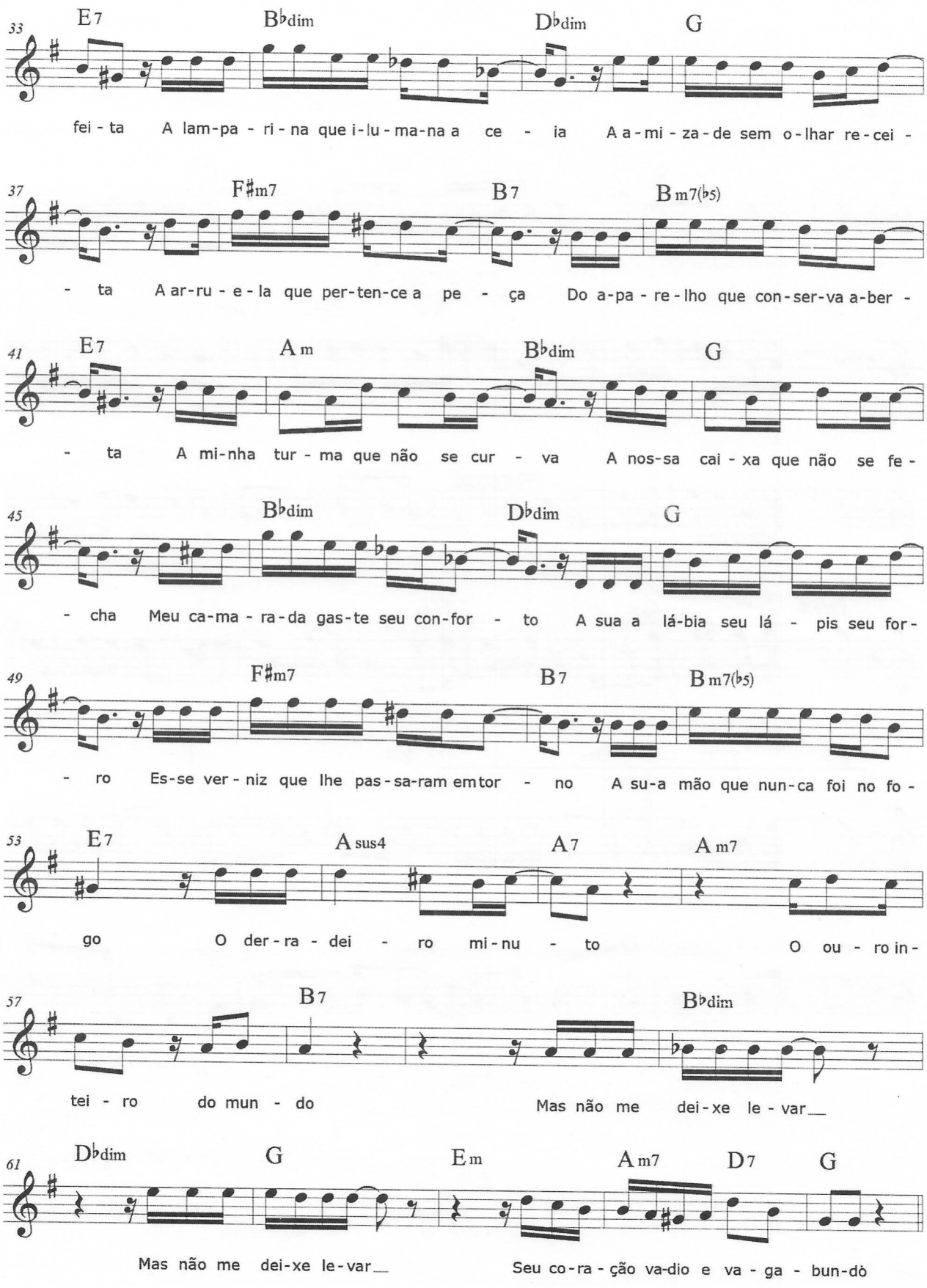
SAMBA CHORO

Chico Maranhão

♩= 70

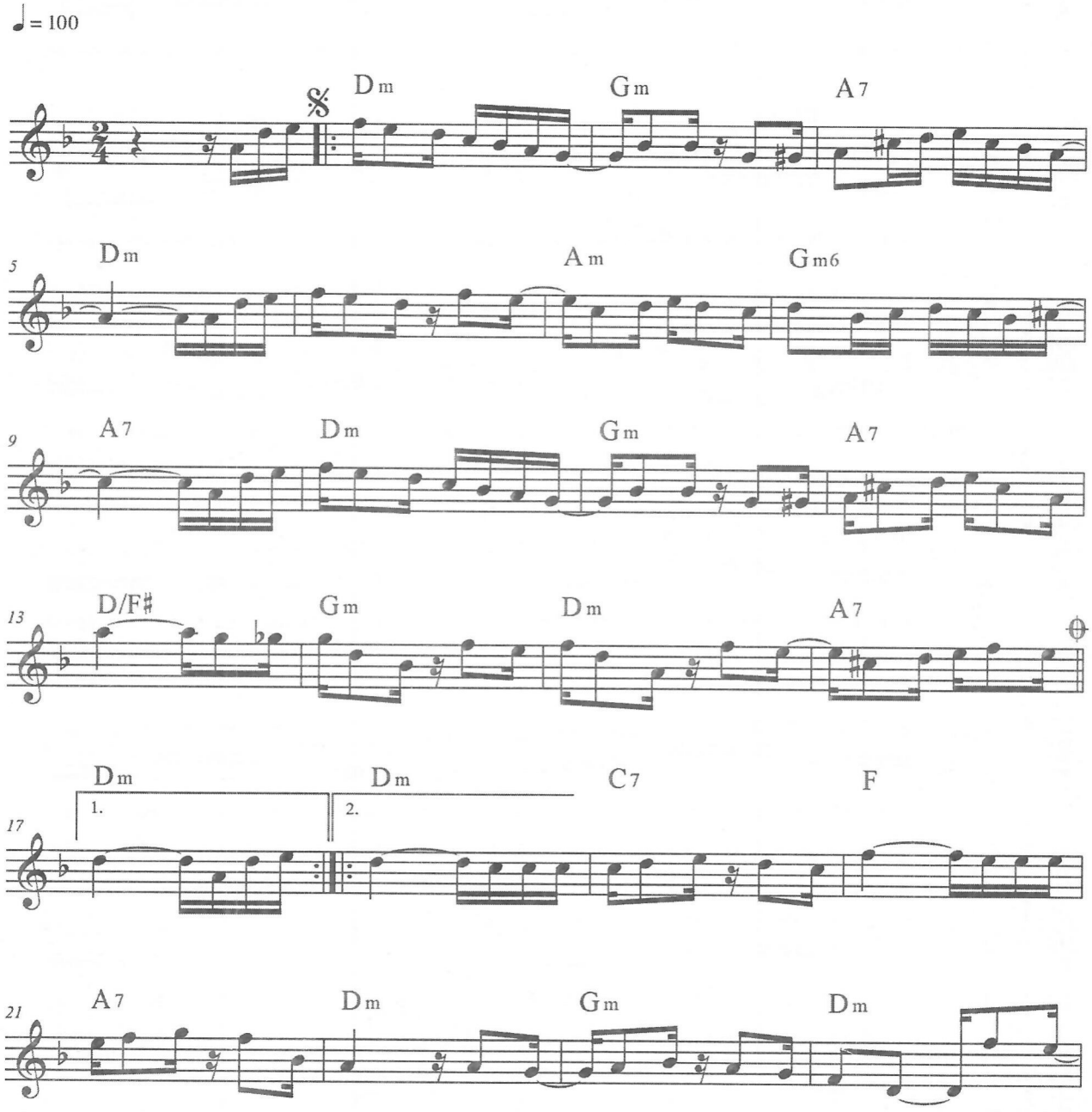


SAMBA CHORO

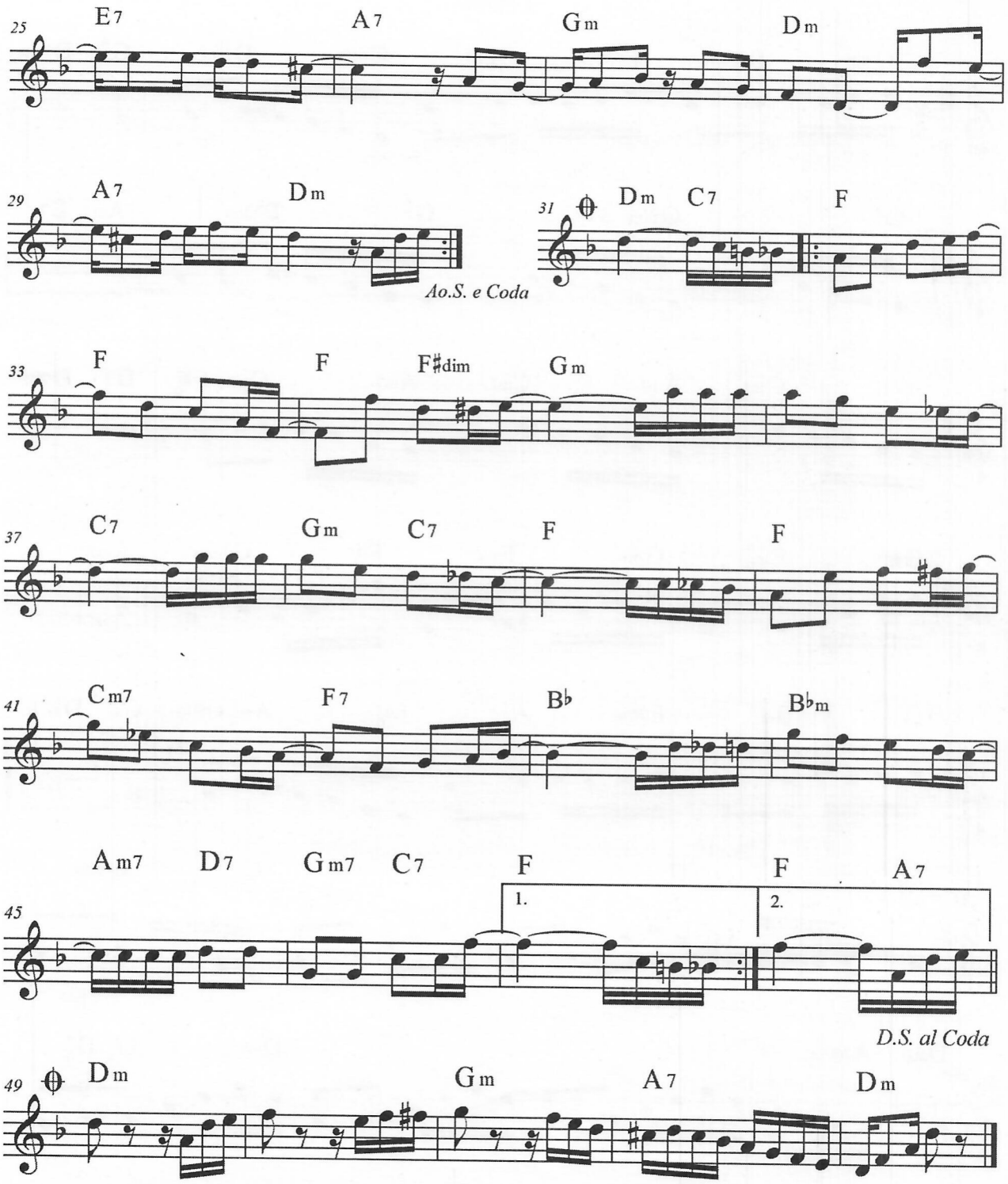

33
E7 B♭dim D♭dim G
fei - ta A lam-pa - ri - na que i-lu-ma-na a ce - ia A a-mi - za-de sem o-lhar re-cei -
37
F♯m7 B7 B m7(♭5)
- ta A ar-ru - e - la que per-ten-ce a pe - ça Do a-pa - re - lho que con-ser-va a-ber -
41
E7 A m B♭dim G
- ta A mi-nha tur - ma que não se cur - va A nos-sa cai - xa que não se fe -
45
B♭dim D♭dim G
- cha Meu ca-ma - ra-da gas-te seu con-for - to A sua a lá-bia seu lá - pis seu for -
49
F♯m7 B7 B m7(♭5)
- ro Es-se ver - niz que lhe pas-sa-ram em tor - no A su-a mão que nun-ca foi no fo -
53
E7 A sus4 A7 A m7
go O der - ra - dei - ro mi - nu - to O ou - ro in -
57
B7 B♭dim
tei - ro do mun - do Mas não me dei - xe le - var__
61
D♭dim G Em A m7 D7 G
Mas não me dei-xe le - var__ Seu co-ra - ção va-dio e va - ga - bun-dò

SAUDADES DE TORÓROMA

Osmar Furtado

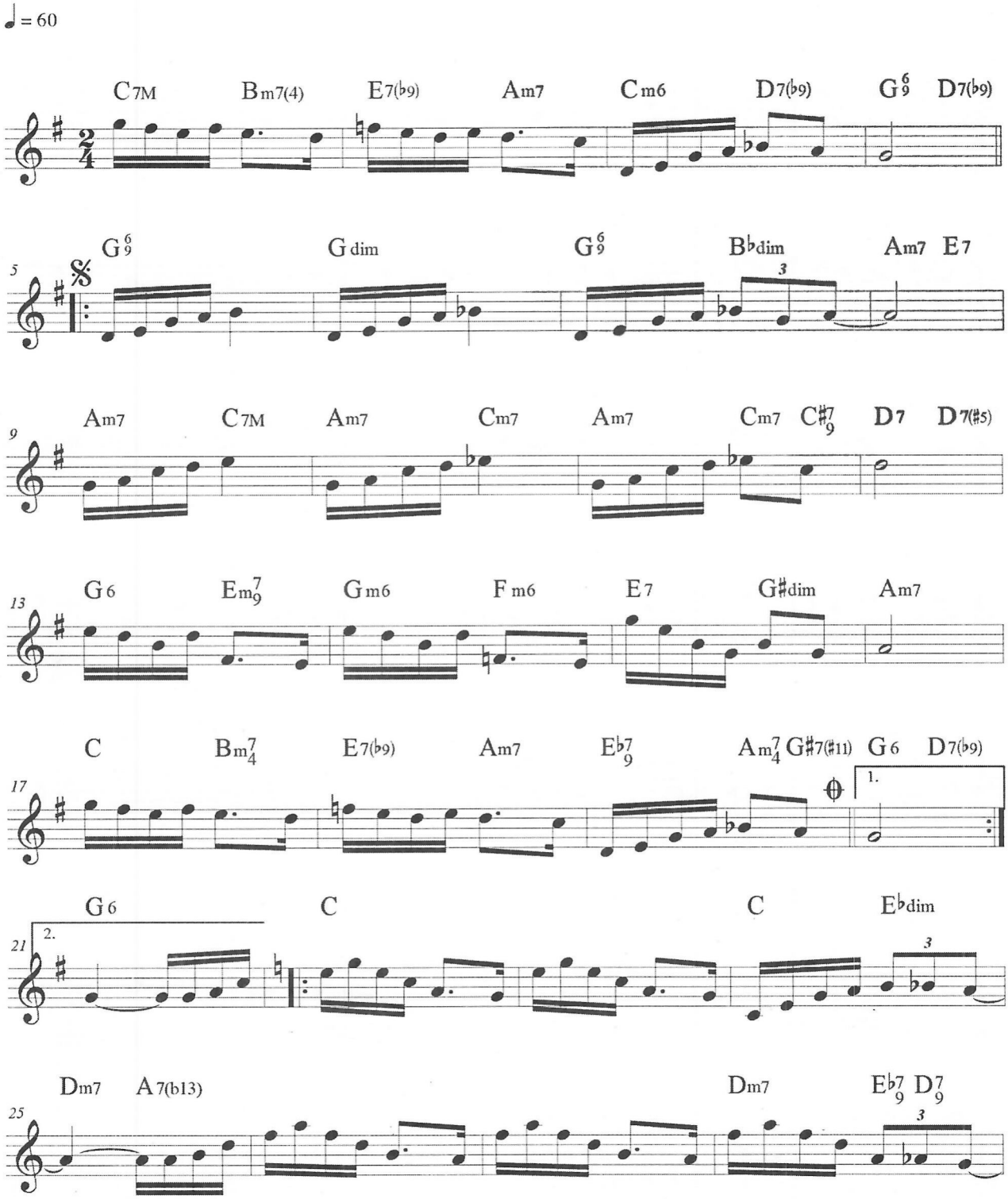


SAUDADES DE TORÓROMA

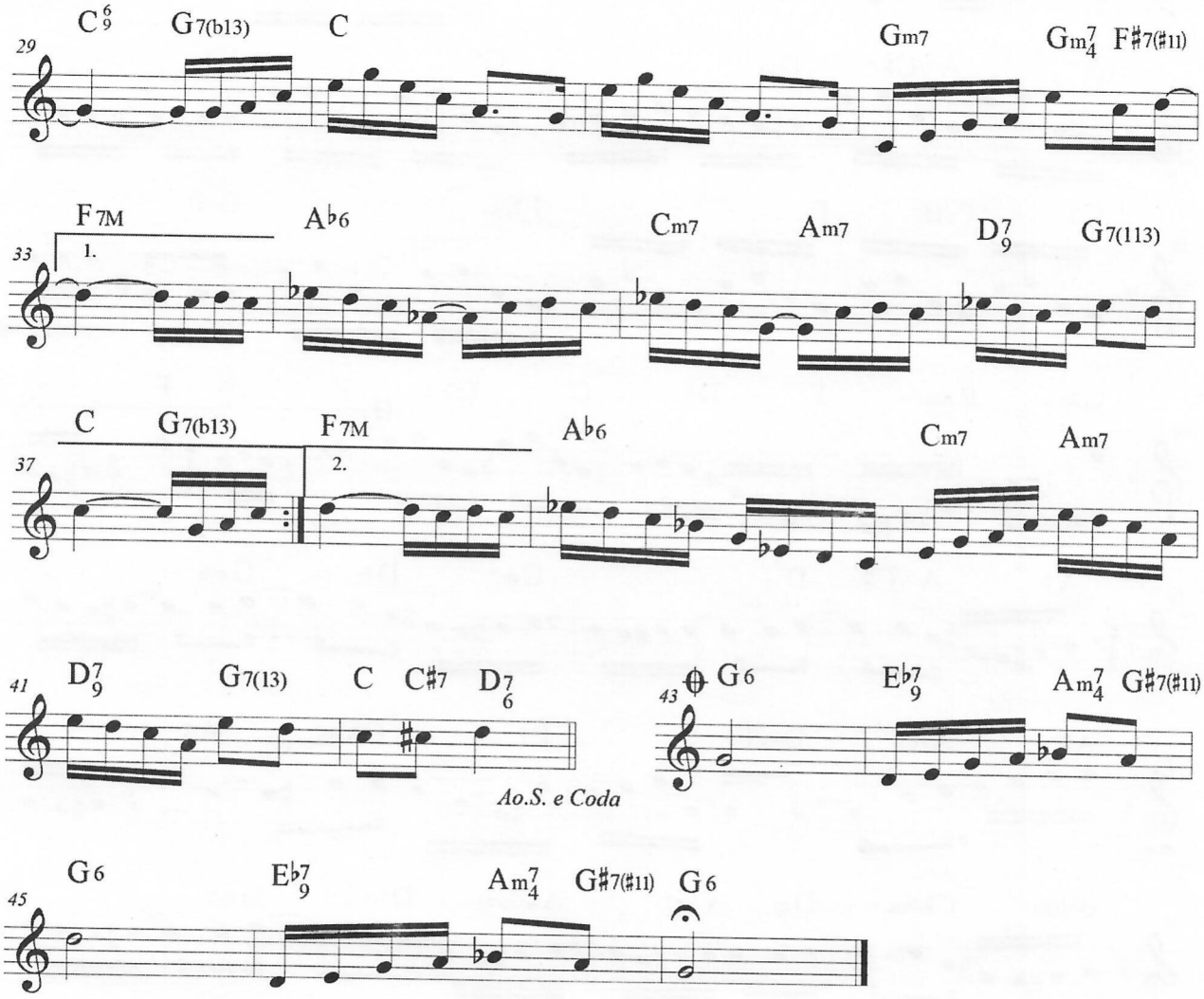


TATÁ

Raimundo Padilha

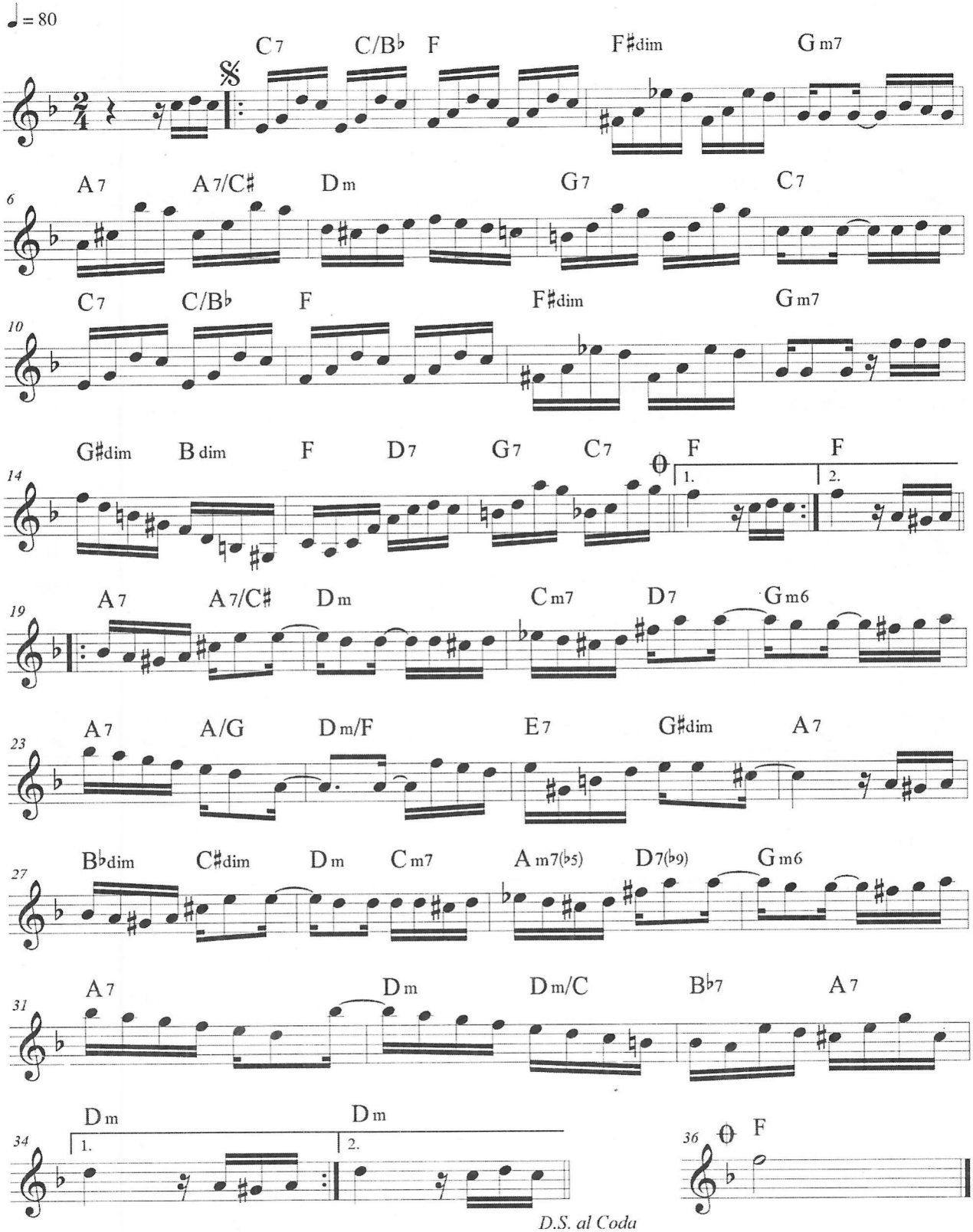


TATÁ


29
C6/9
G7(b13)
C
Gm7
Gm7/4 F#7(#11)
33
F 7M
1.
Ab6
Cm7
Am7
D7/9
G7(113)
37
C
G7(b13)
F 7M
2.
Ab6
Cm7
Am7
41
D7/9
G7(13)
C
C#7
D7/6
Ao.S. e Coda
43
G 6
Eb7/9
Am7/4 G#7(#11)
45
G 6
Eb7/9
Am7/4
G#7(#11)
G 6

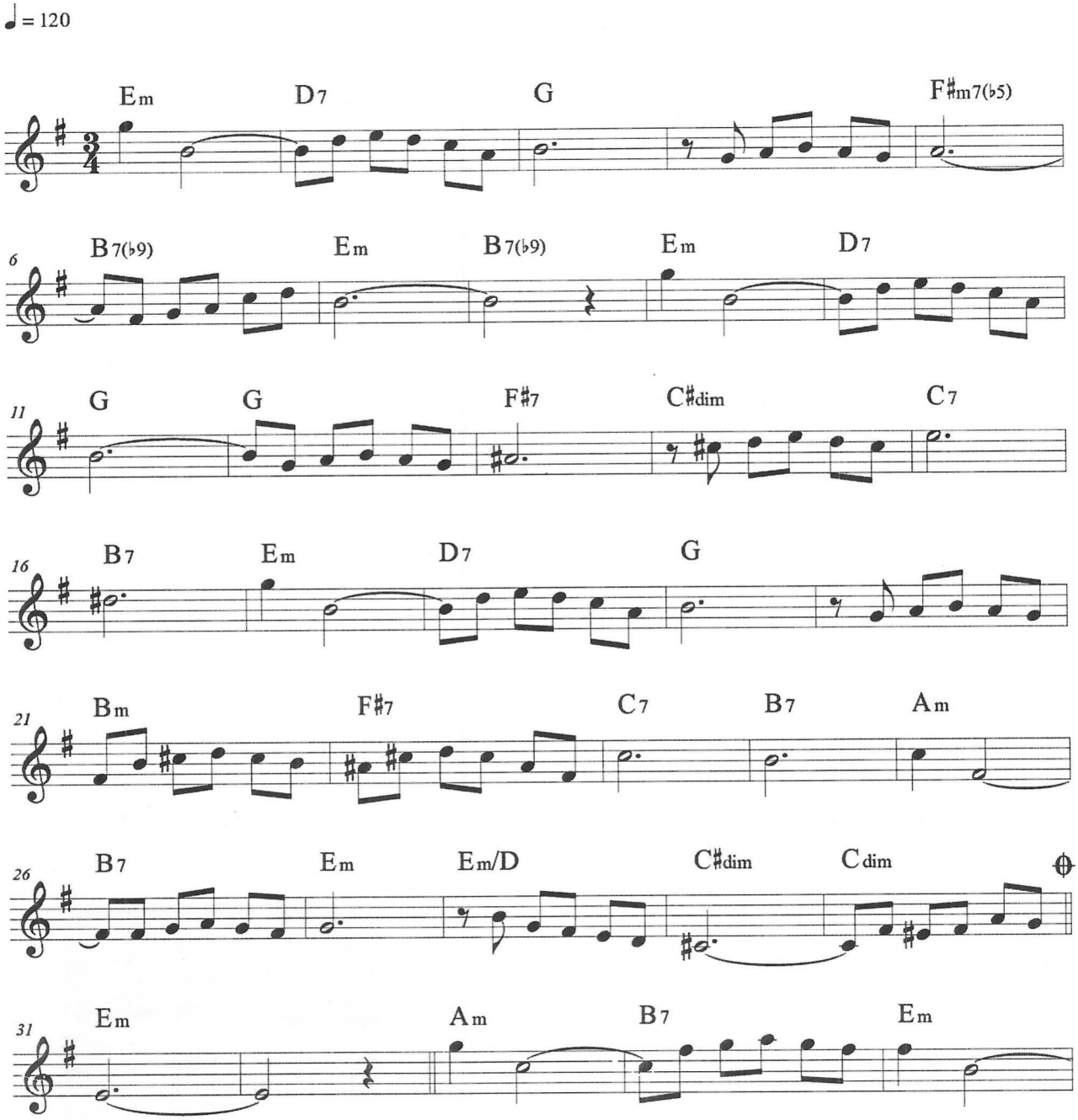
UM SORRISO

Nuna Gomes

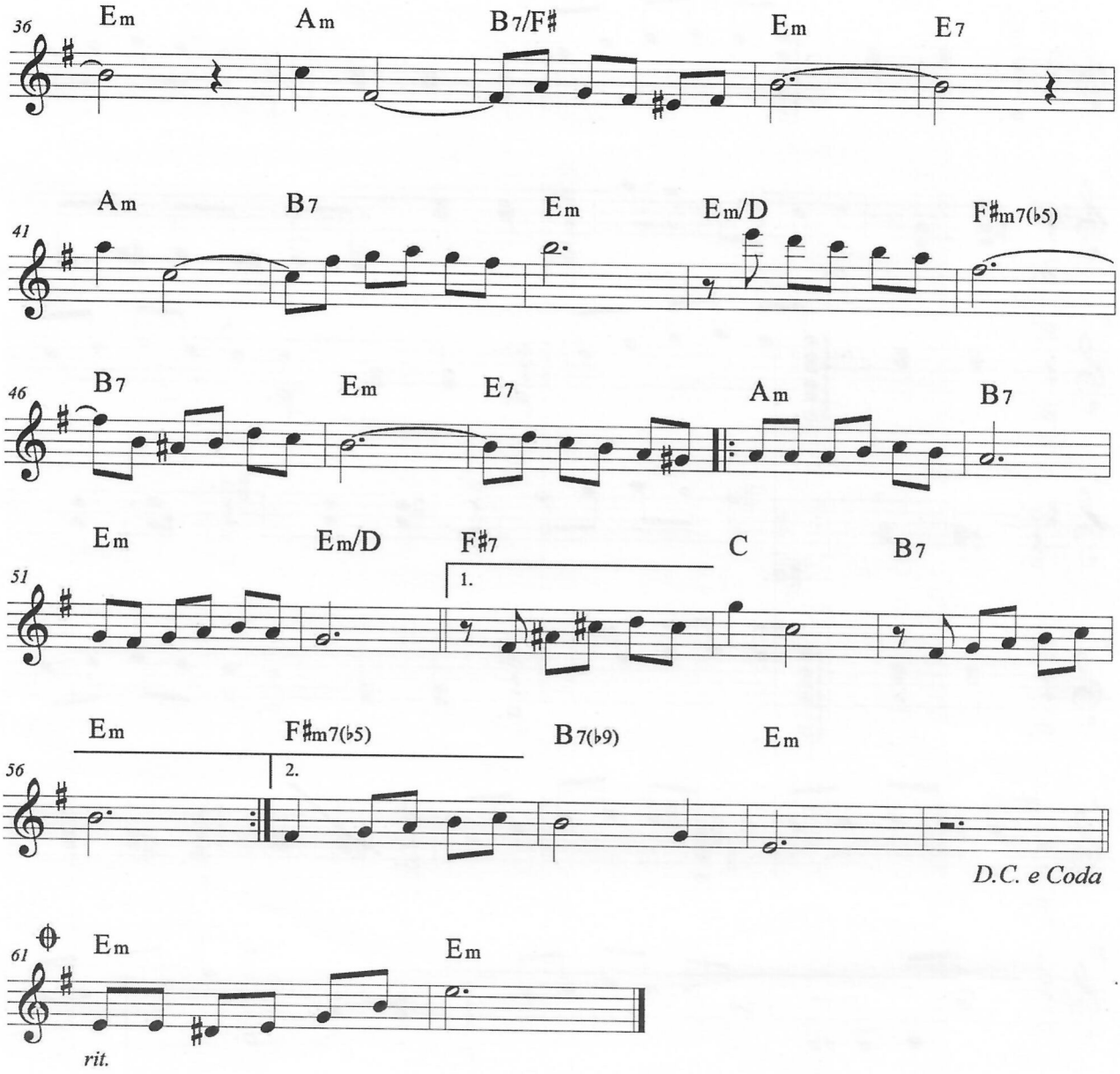


VALSA MIRITIBANA

Domingos Santos

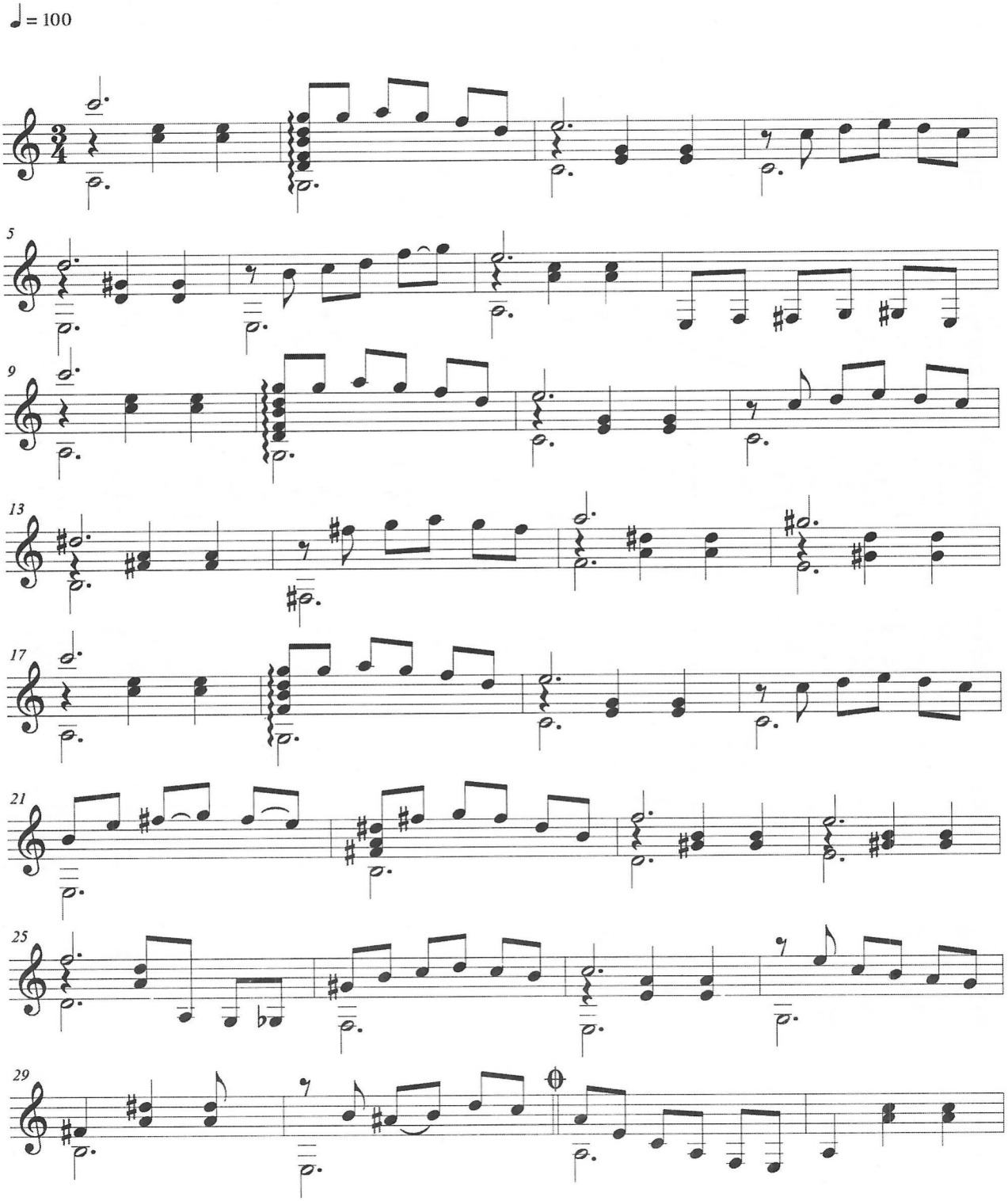


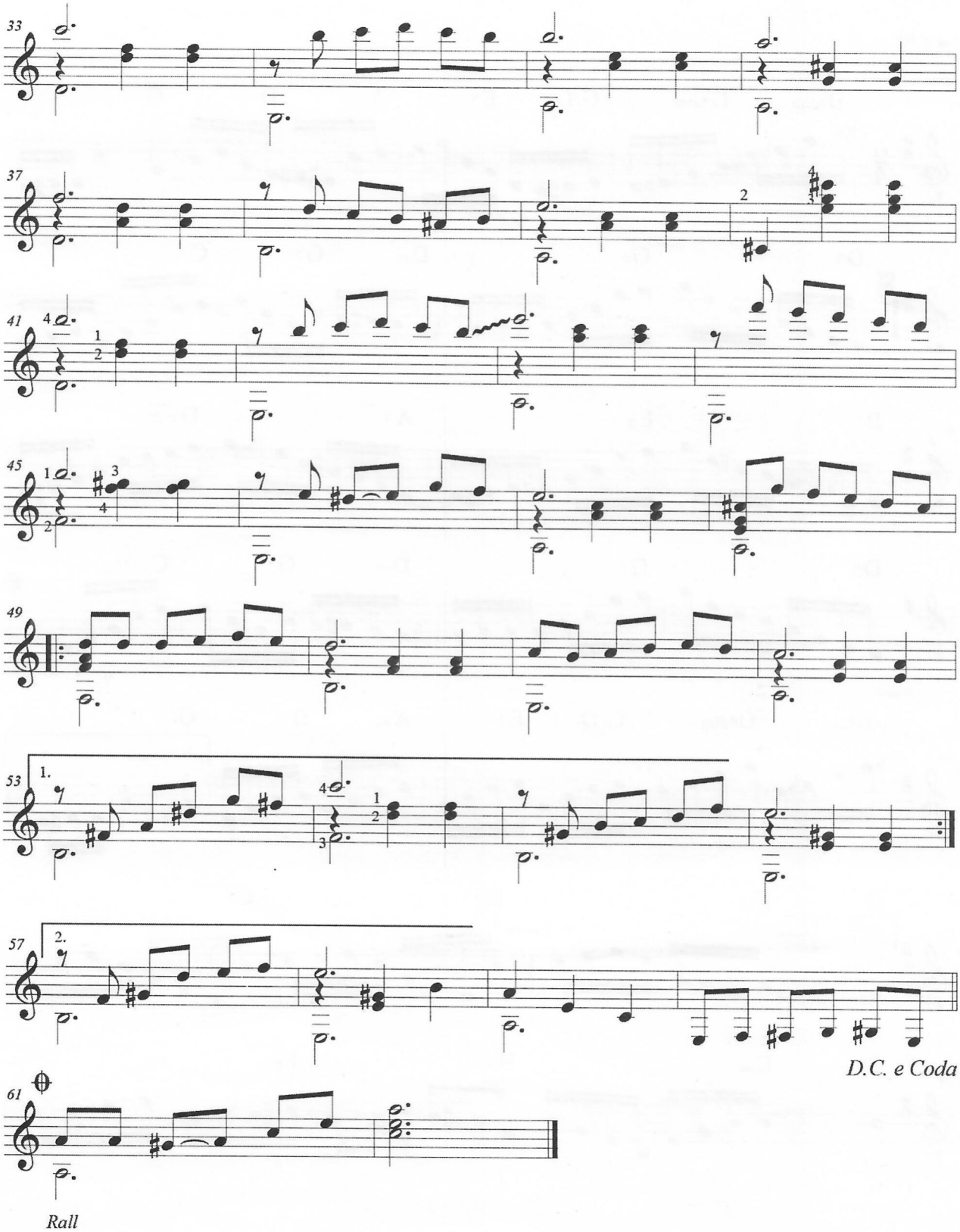
VALSA MIRITIBANA



VALSA MIRITIBANA

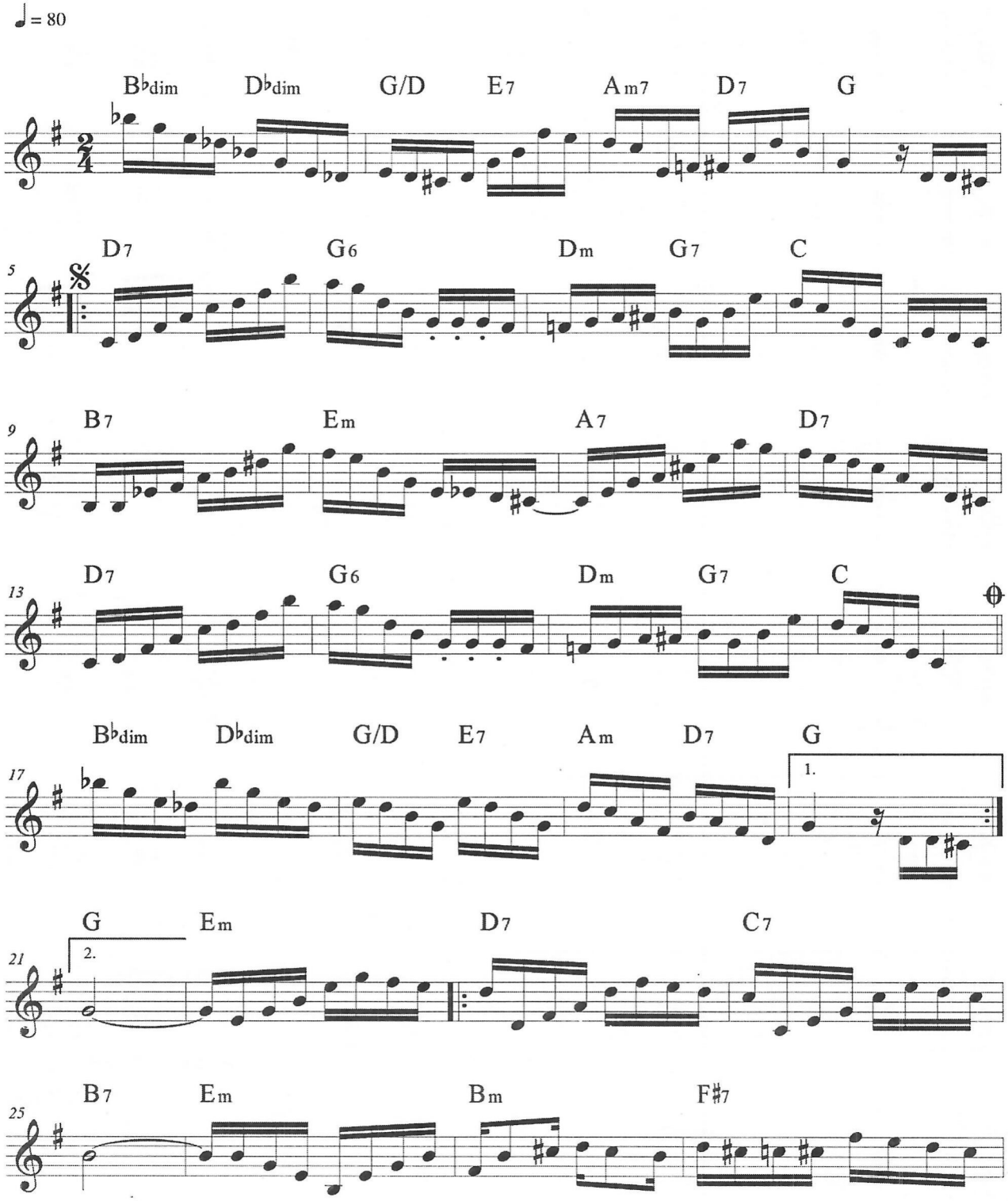
Domingos Santos



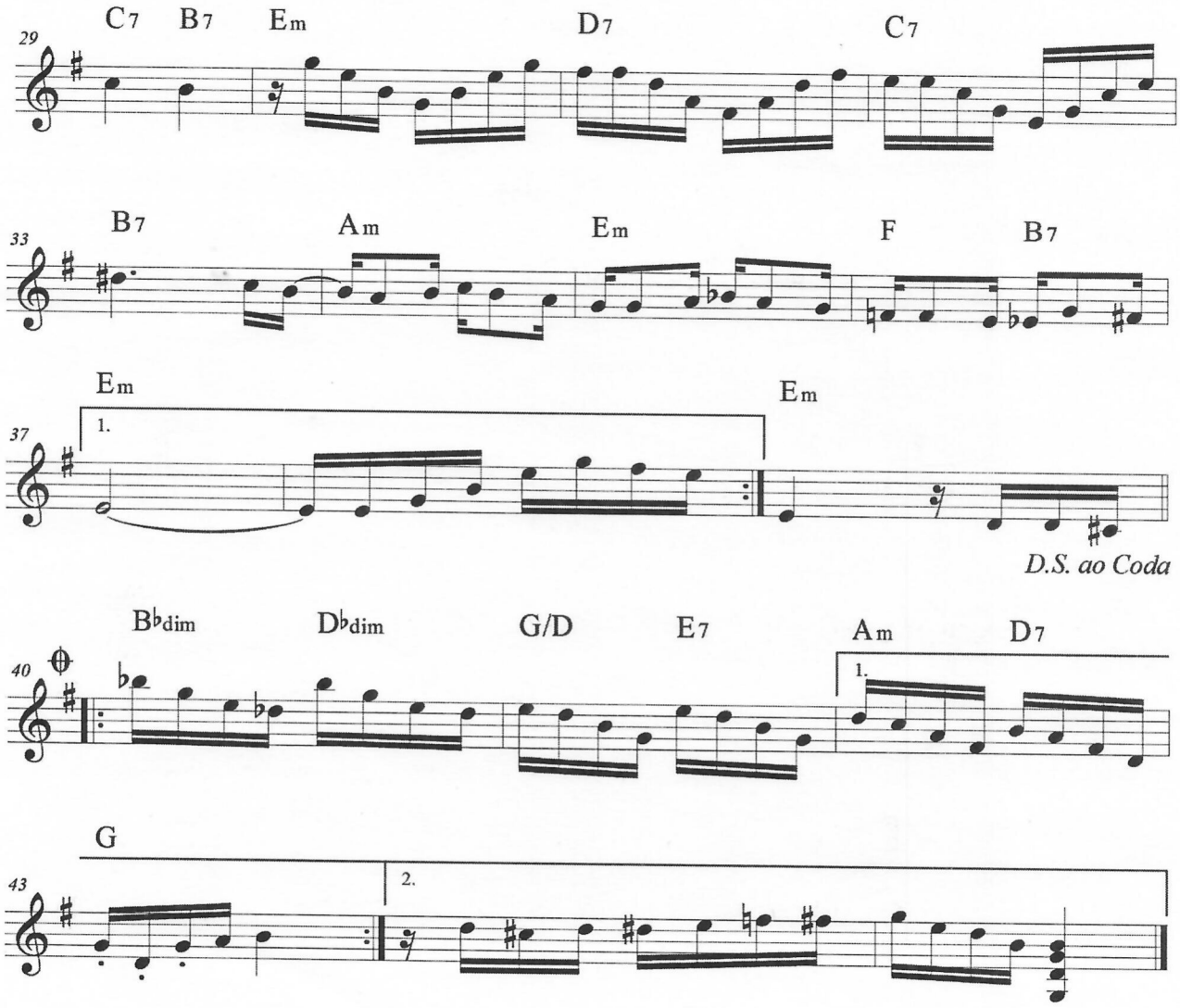

33
37
41
45
49
53
1.
57
2.
D.C. e Coda
61
Rall

VIAJANDO PRA CARAJÁS

Zé Hemetério

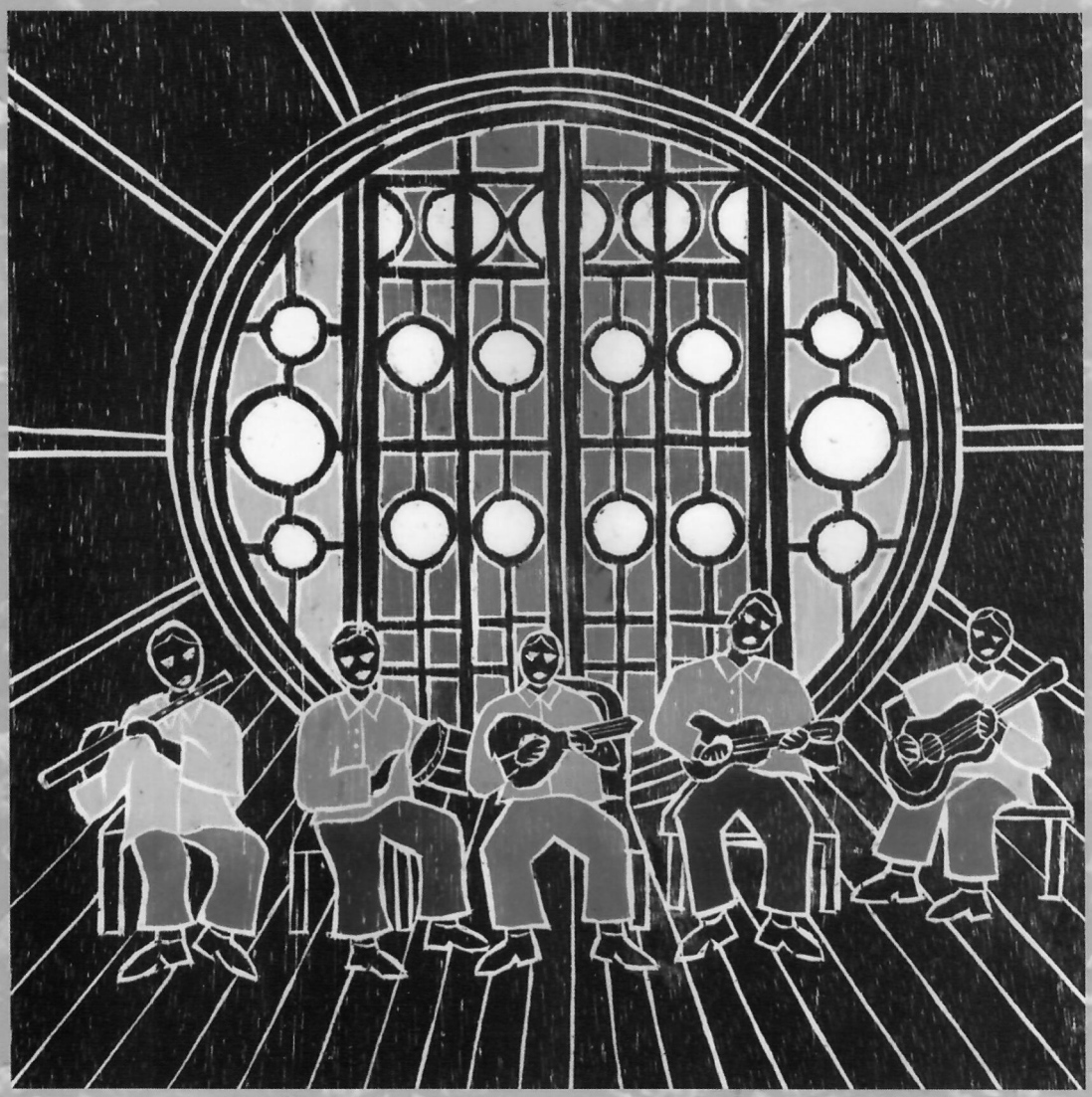


VIAJANDO PRA CARAJÁS



CHOROS MARANHENSES

CADERNO DE PARTITURAS



Zezé Alves
(Organizador)

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

BNDES

Banco do Nordeste

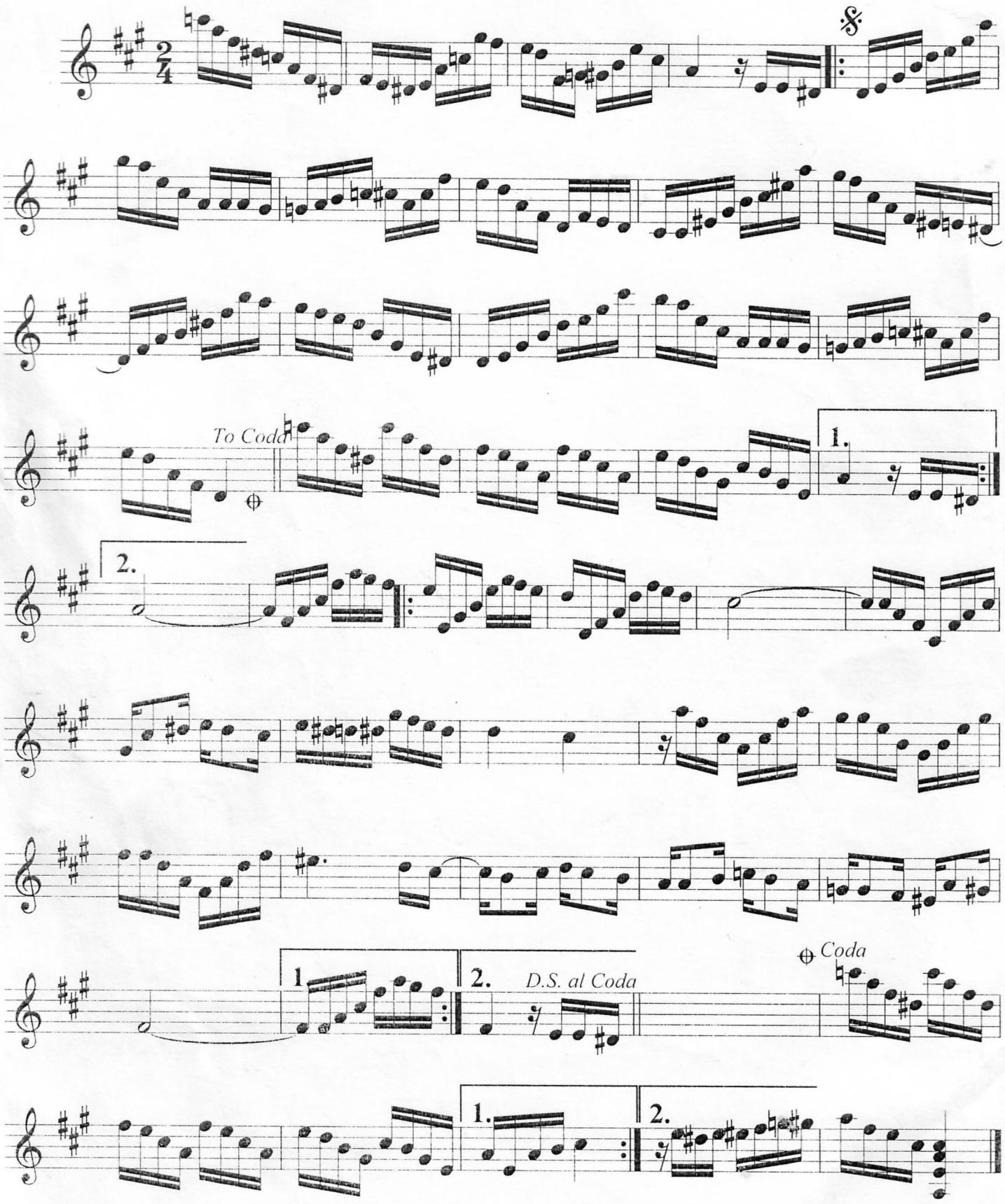
governo do maranhão
governar é cuidar das pessoas

VIVA
CULTURA
SECRETARIA DE ESTADO

Segraf
3236 3114 / 3256 0077
segraf@gmail.com

VIAJANDO PRA CARAJÁS

Zé Hemetério

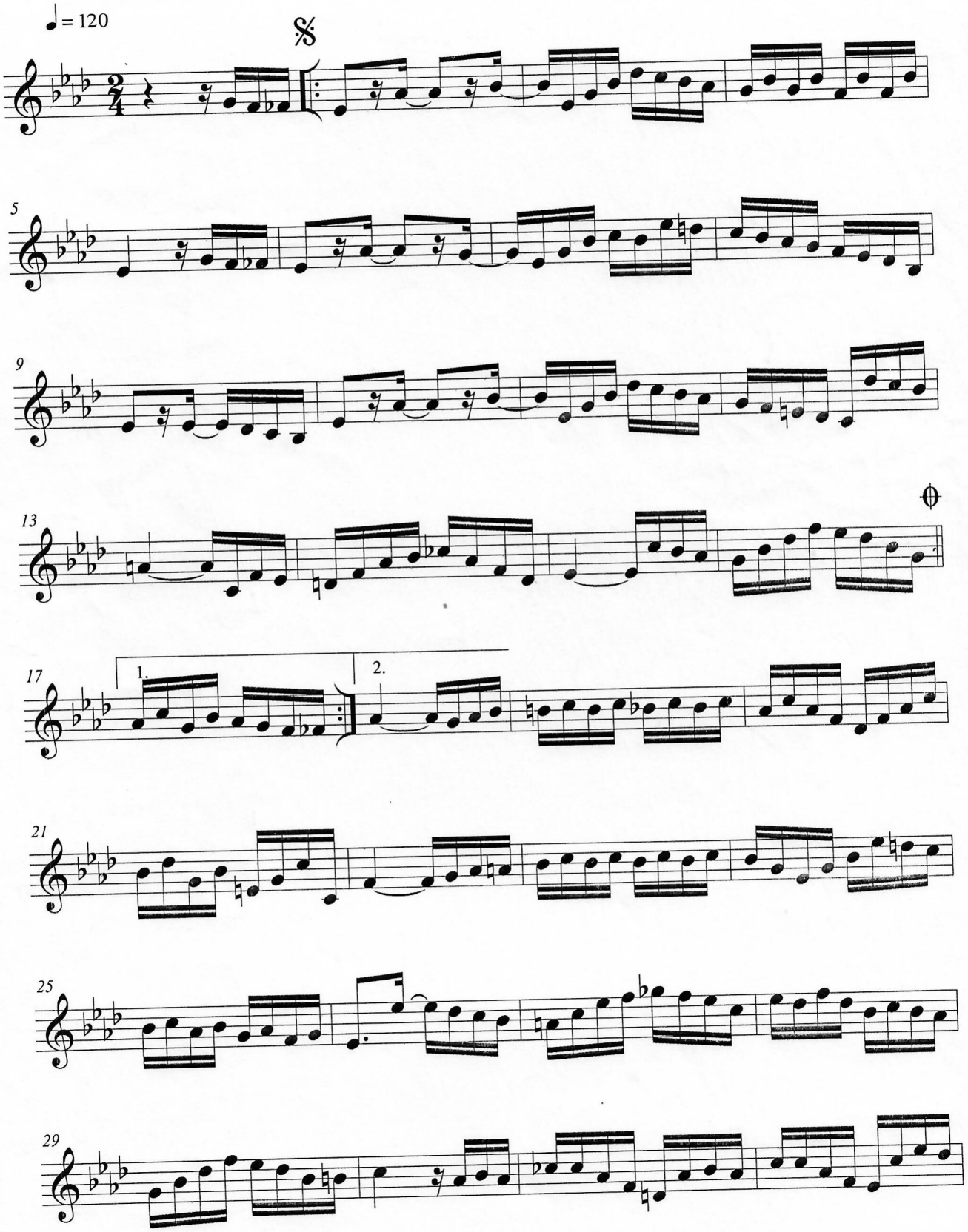


ANDO PREOCUPADO

(Choro)

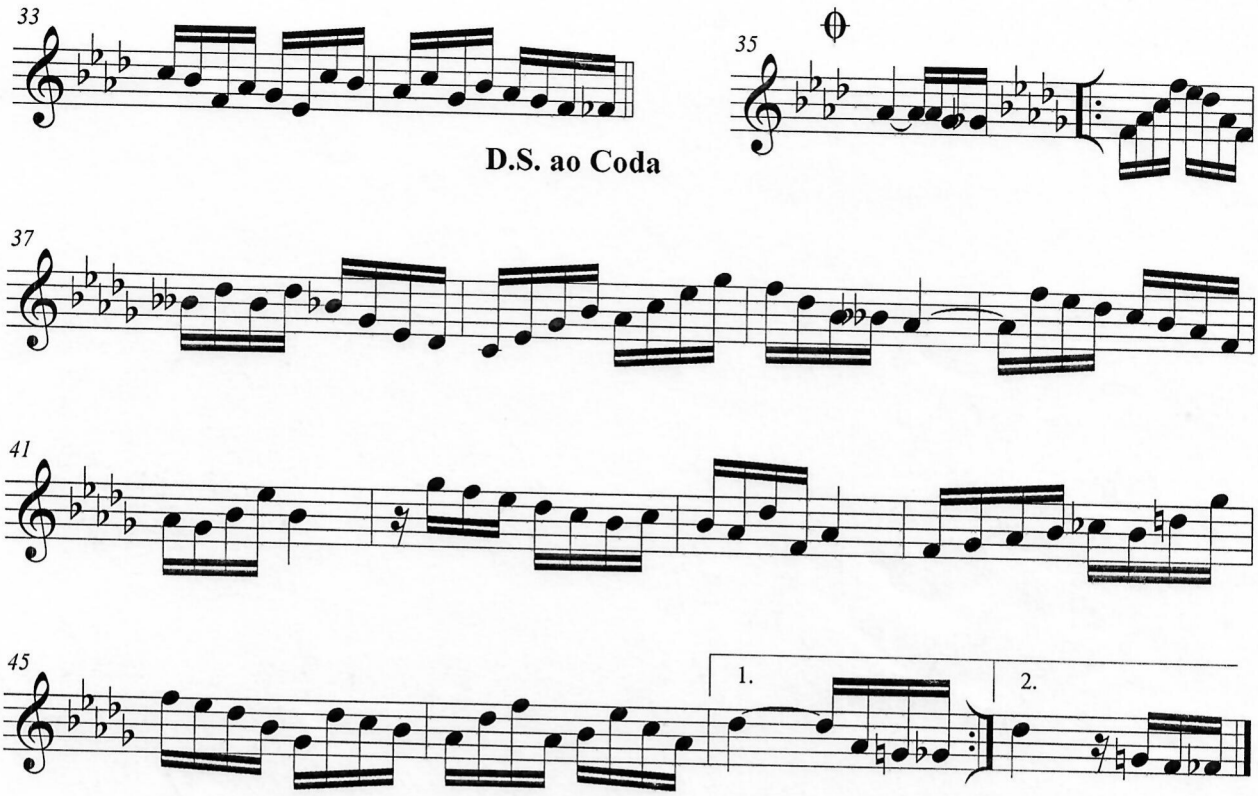
Trompete B♭

Pedroca



©

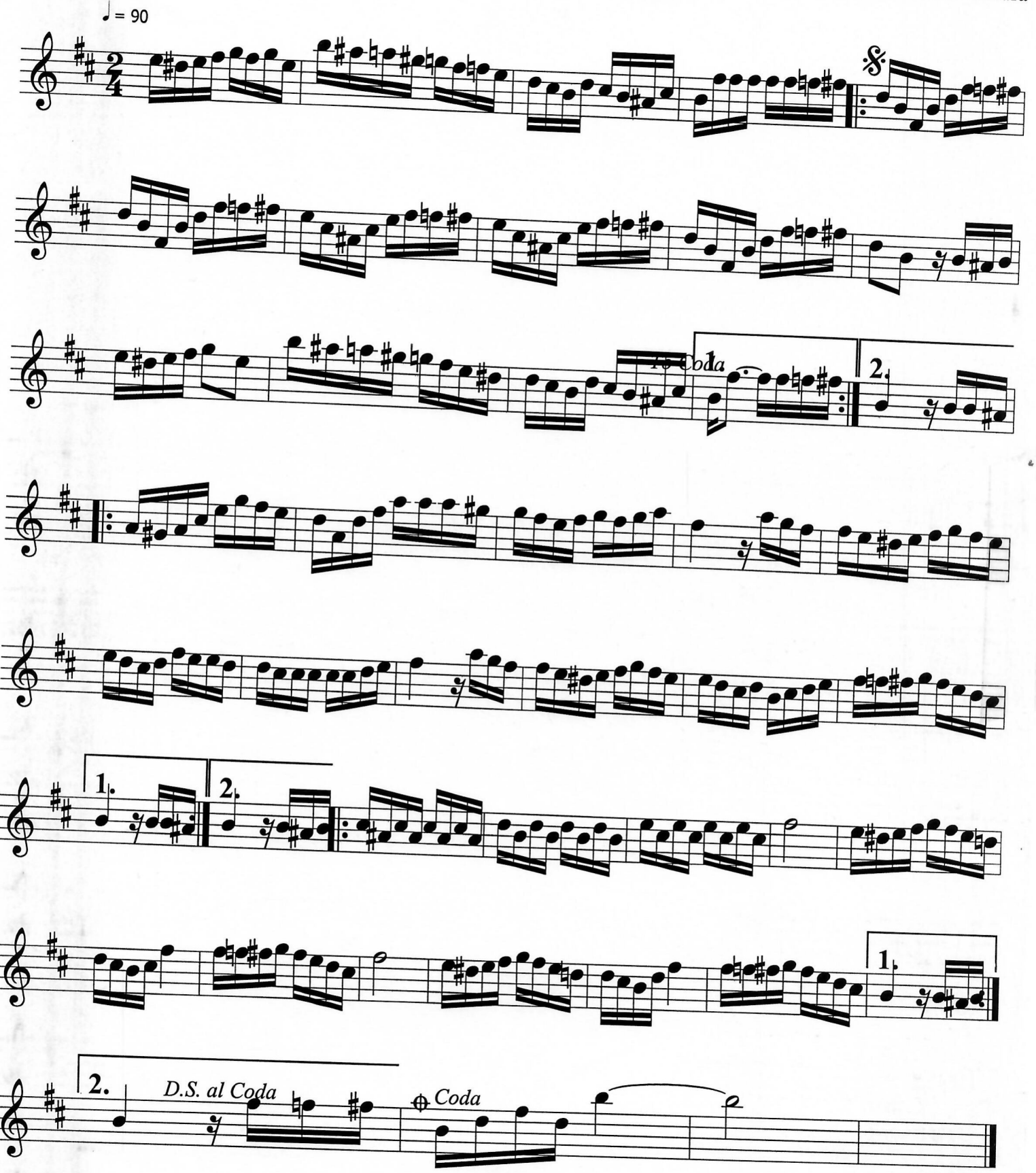
ANDO PREOCUPADO



AXIXAENSE

Cl Bb

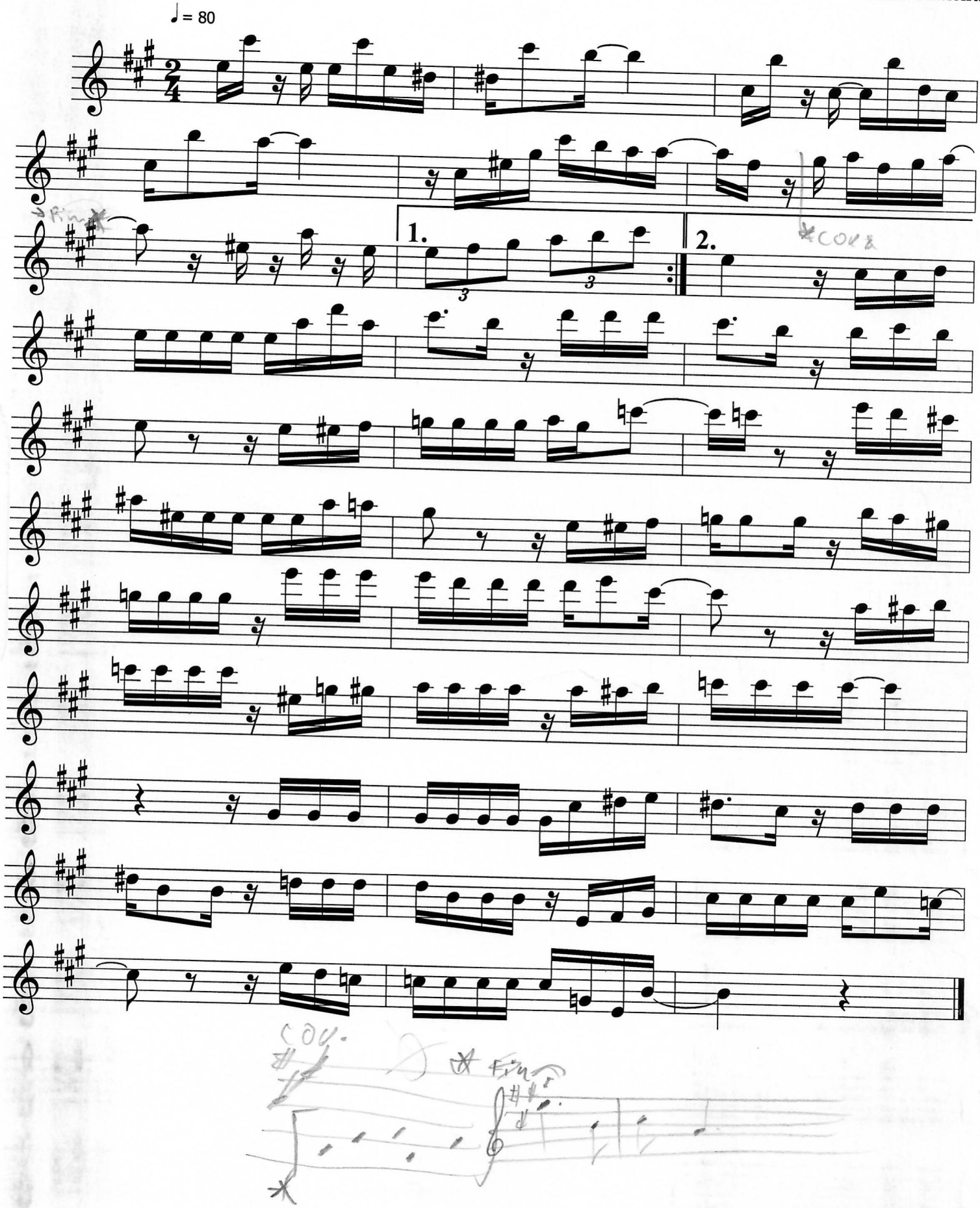
José Maria Fontoura



BOTEQUIM

Bb Clar

Cesar Teixeira

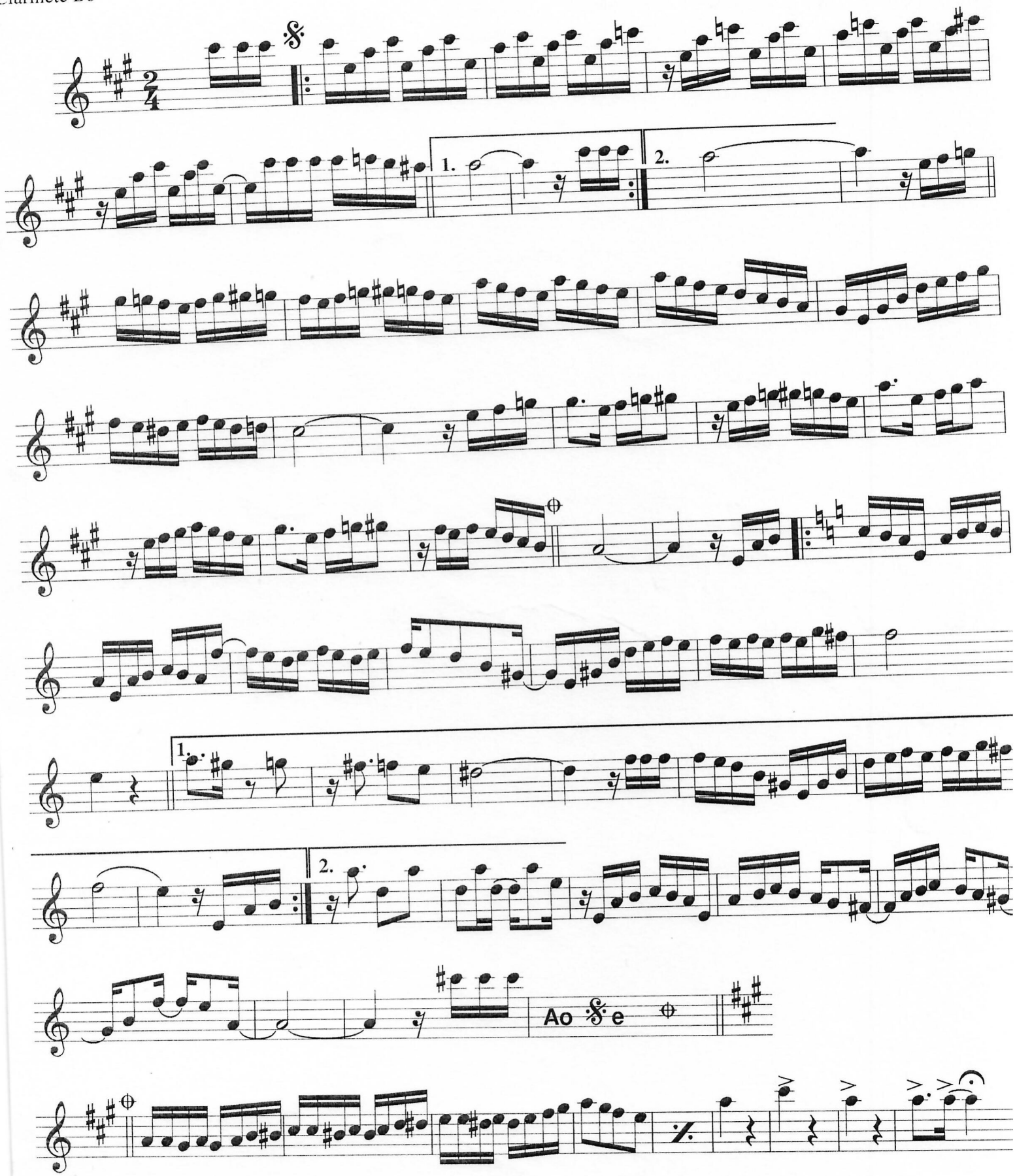


www.superpartituras.com.br

Brasileirinho

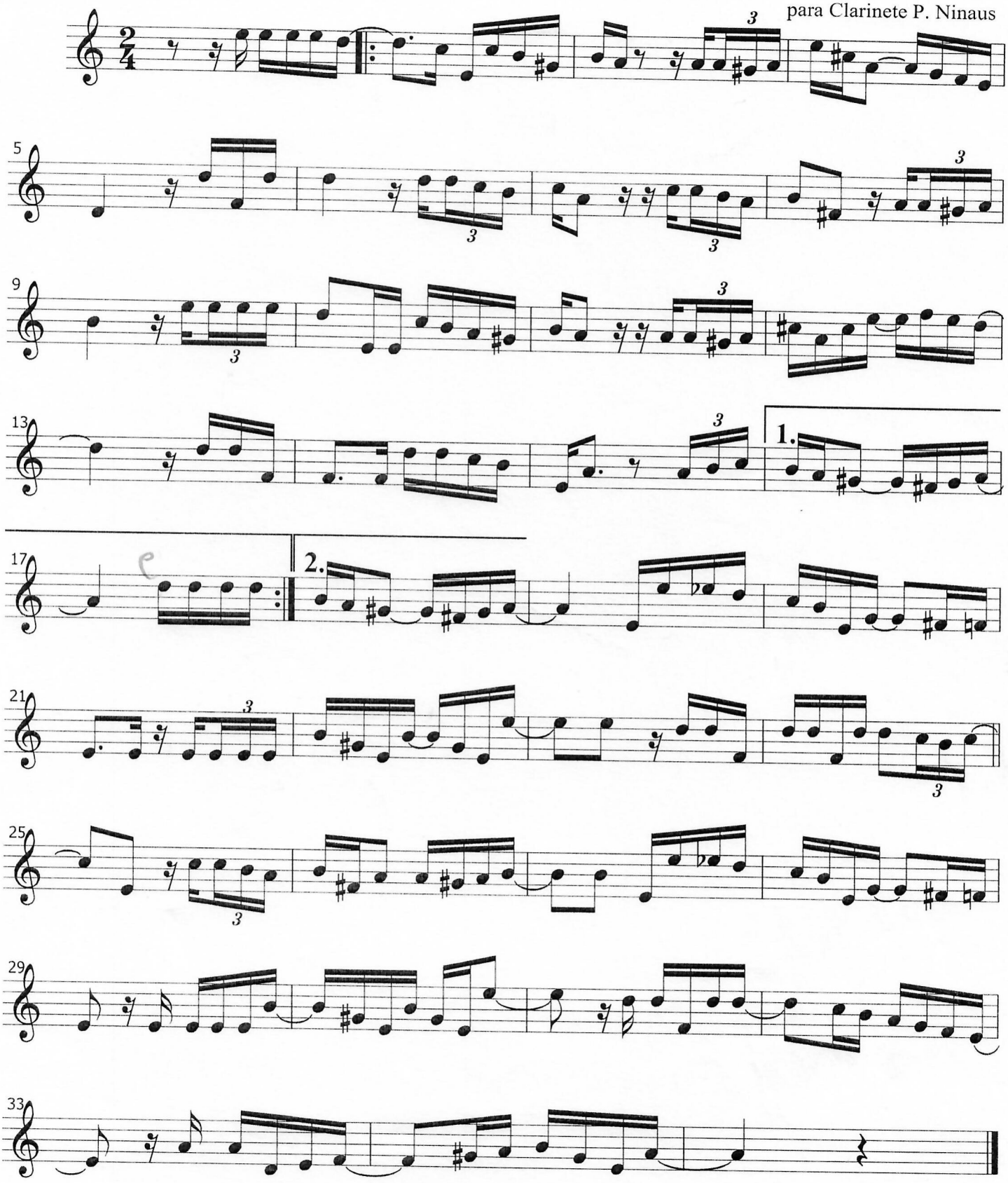
Waldir de Azevedo

Clarinete Bb



Cajueiro Velho

Joao Carlos Dias Nazareth
Ed. Zezé Alves
para Clarinete P. Ninaus

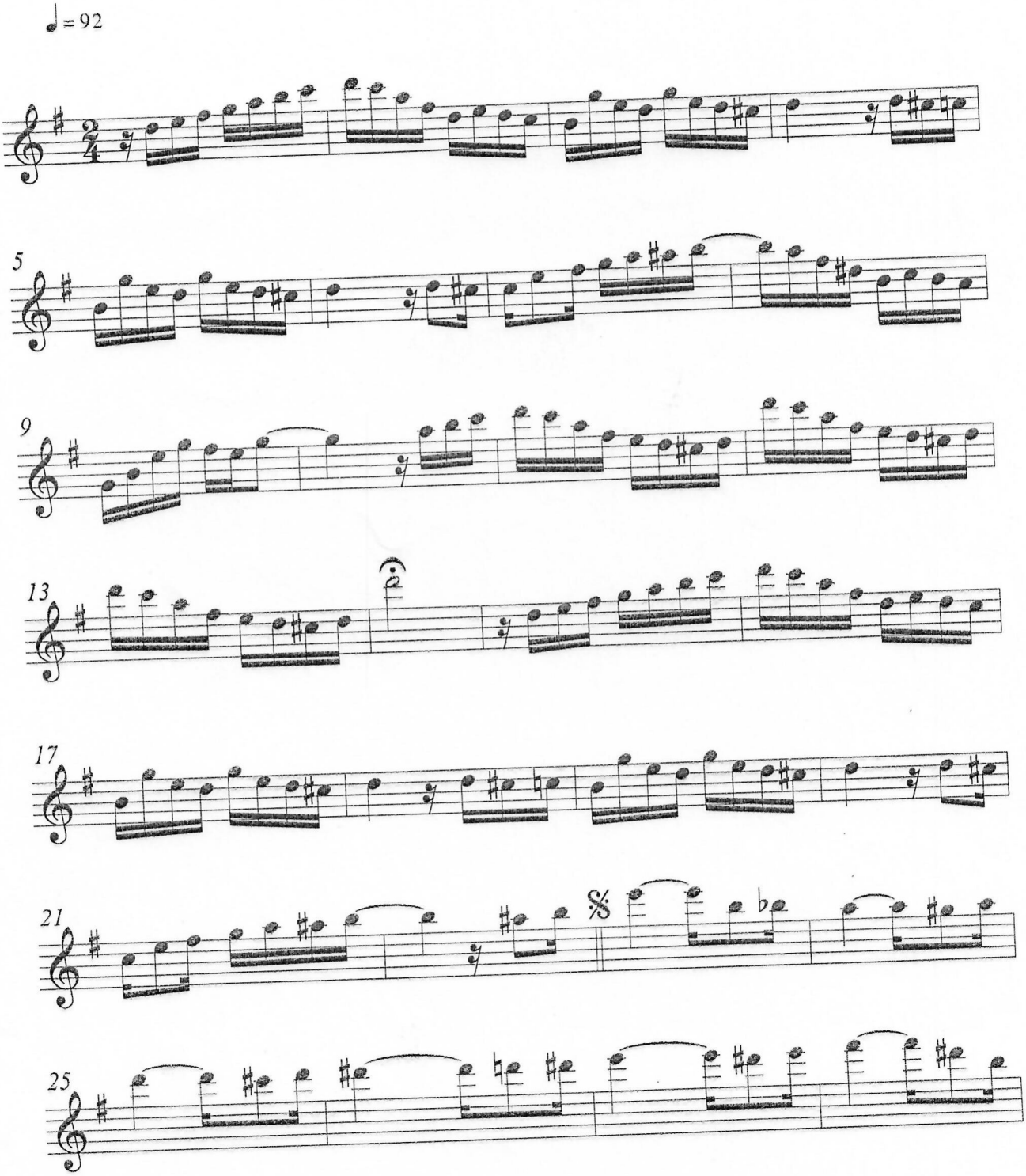


Bb

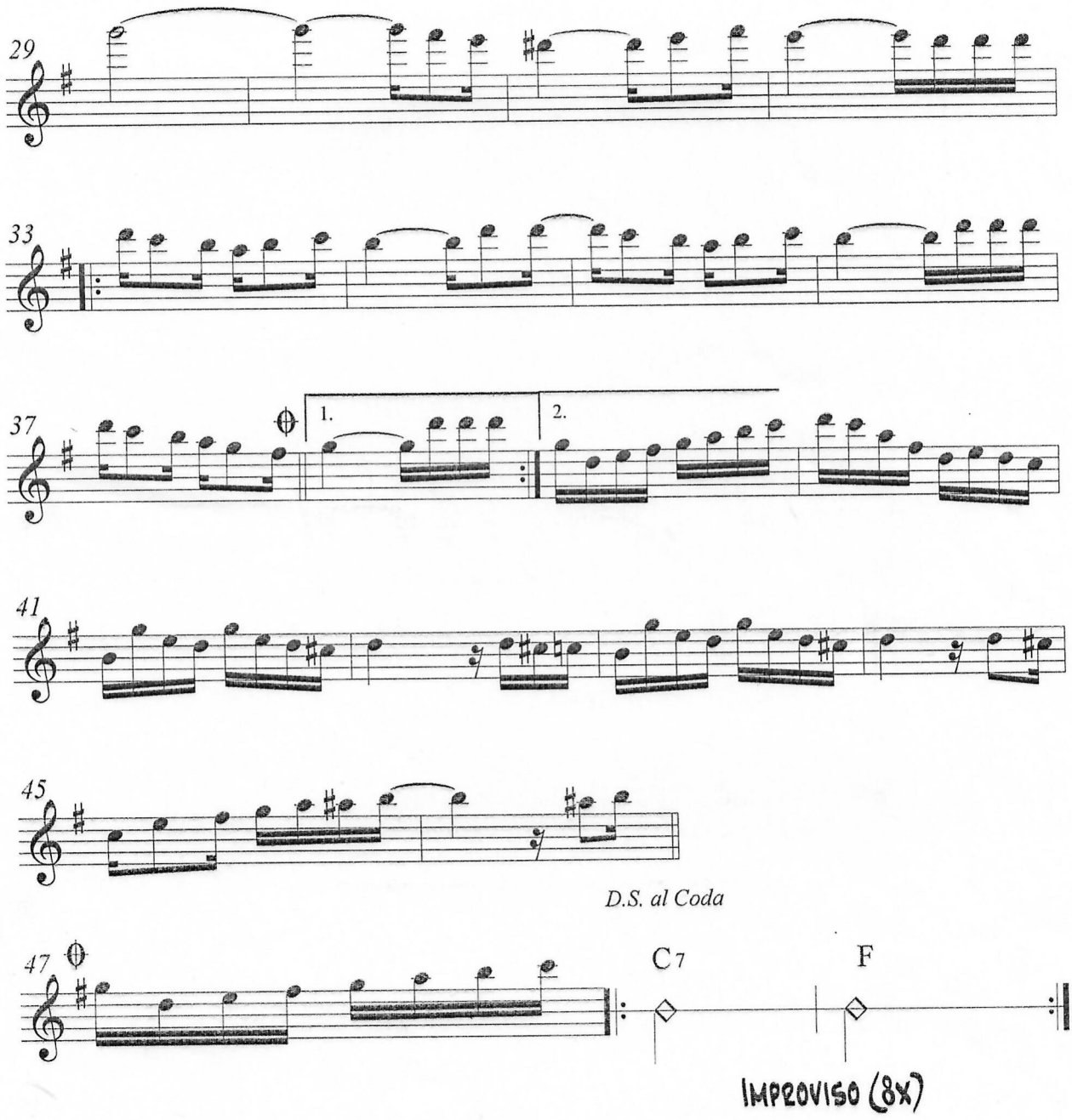
CANDIRÚ

(Choro-Lelê)

Zezé Alves e
Omar Cutrim



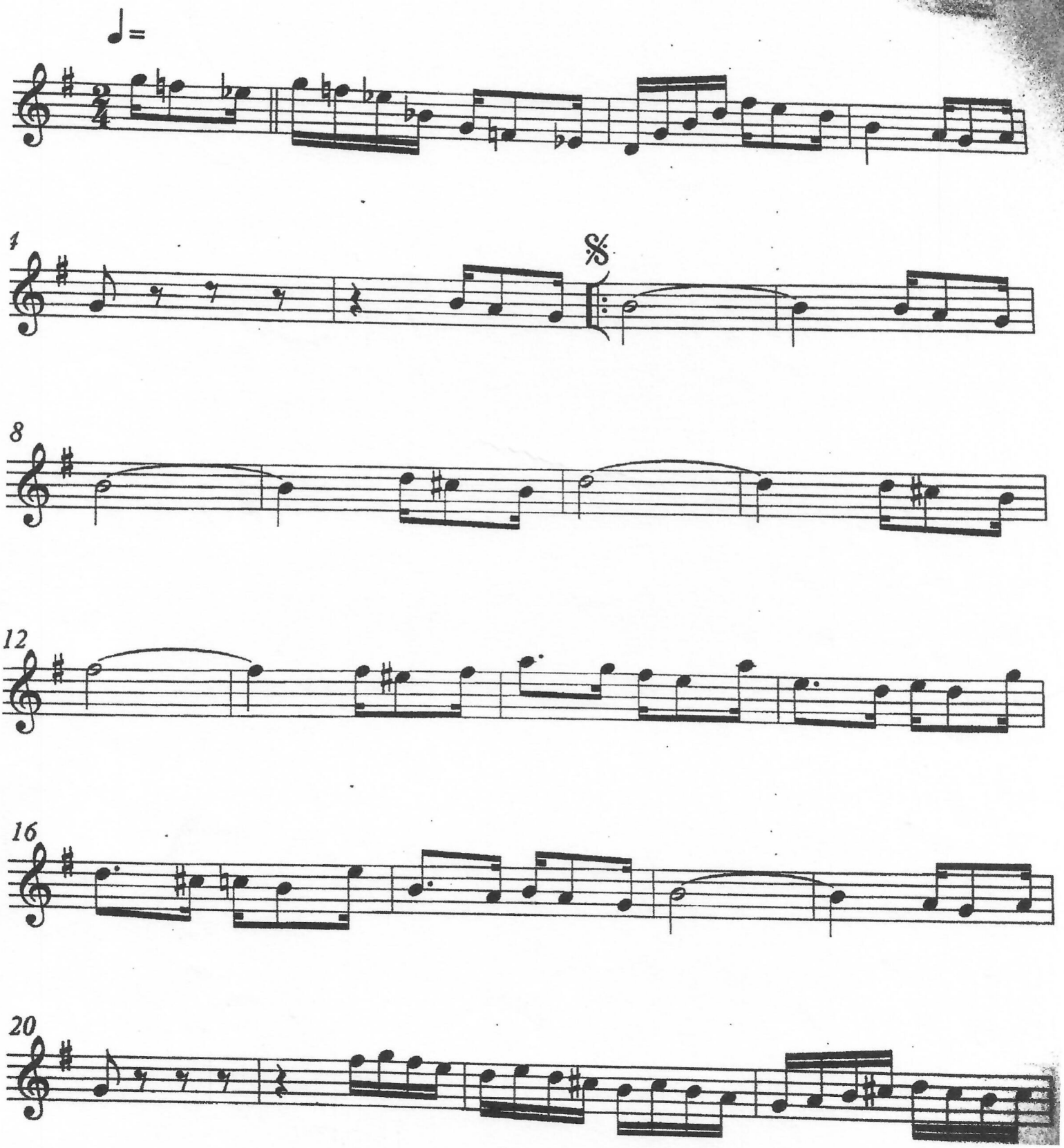
CANDIRÚ



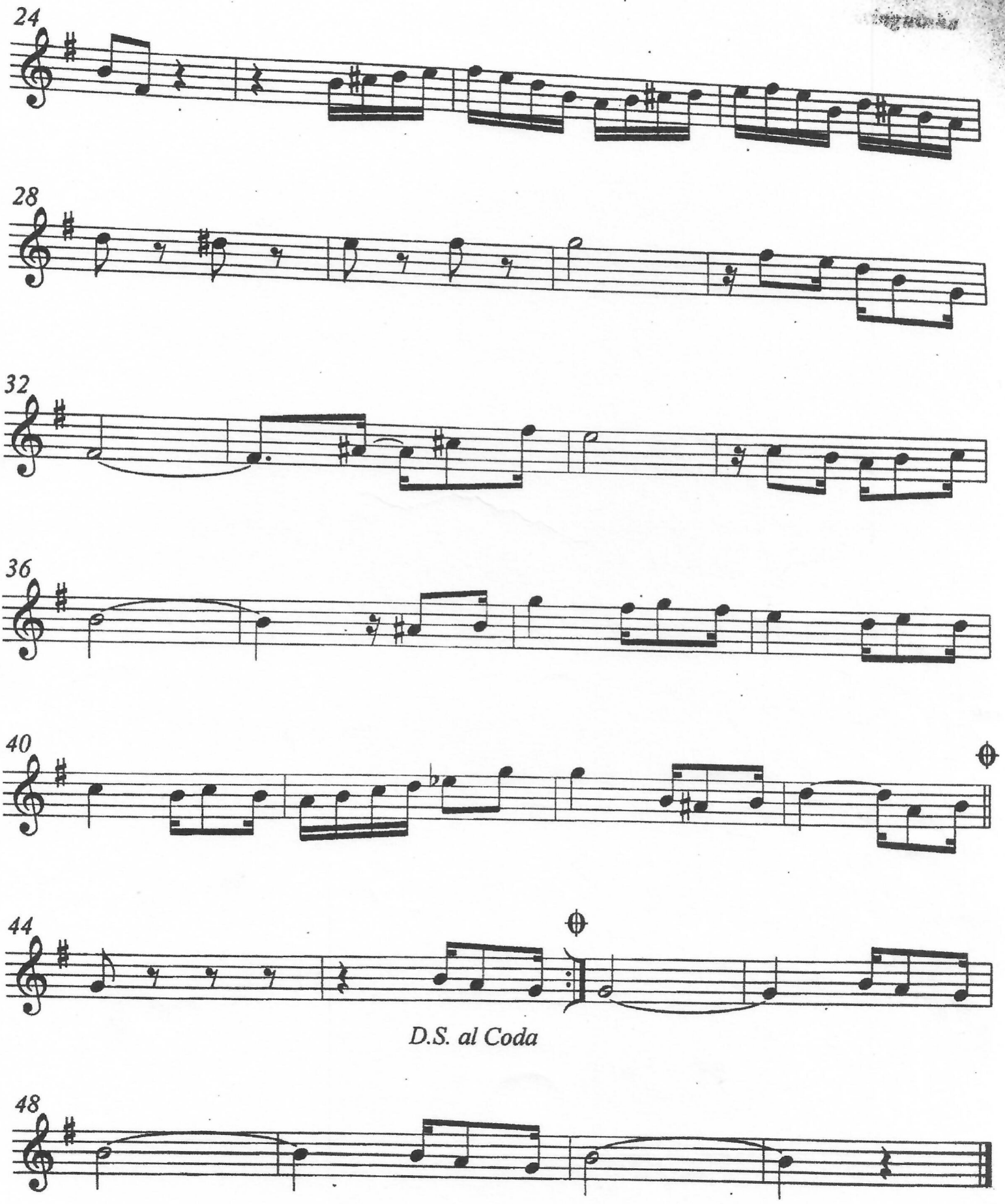
B♭

CARINHOSO

Pixinguinha



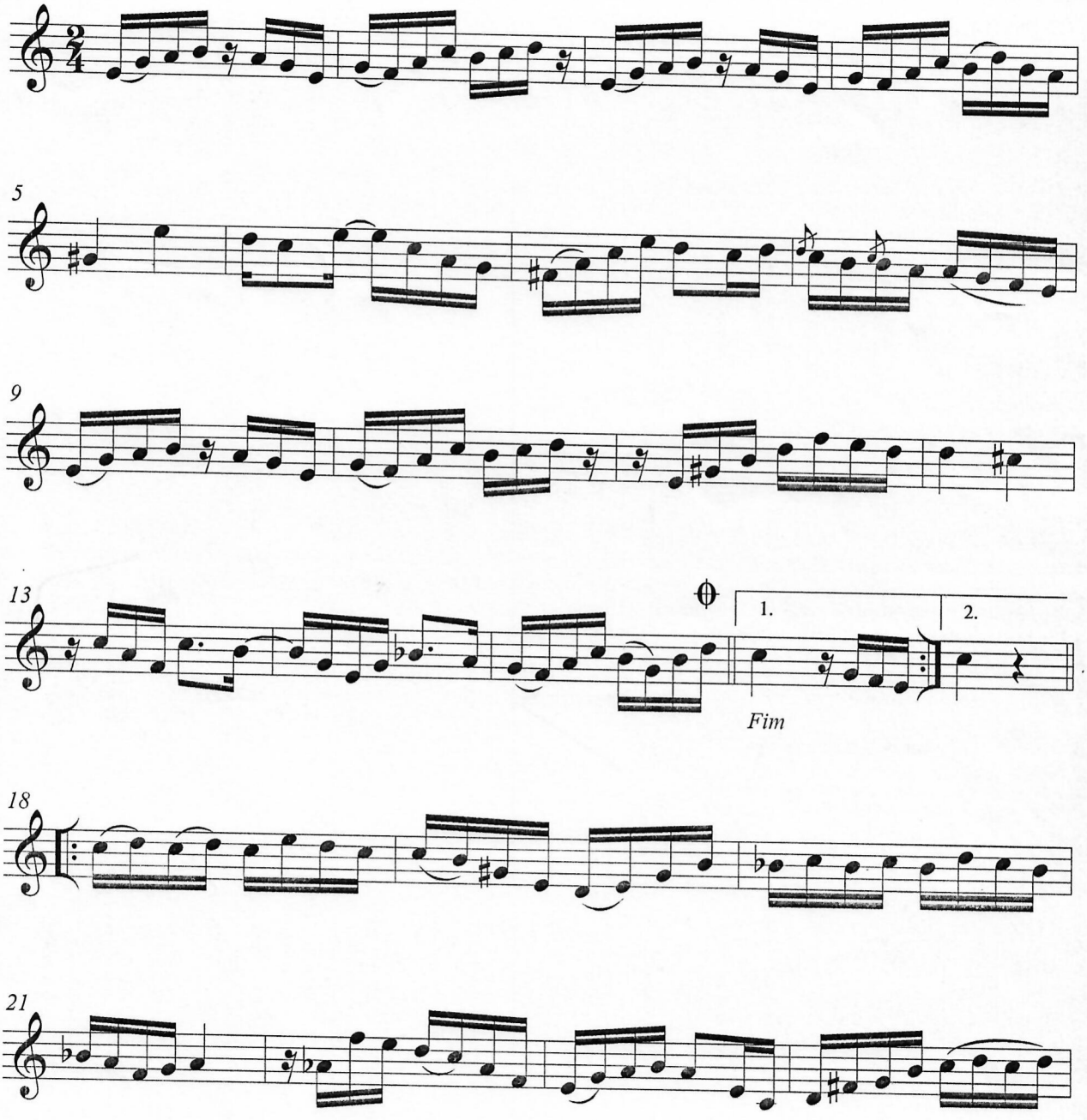
CARINHOSO



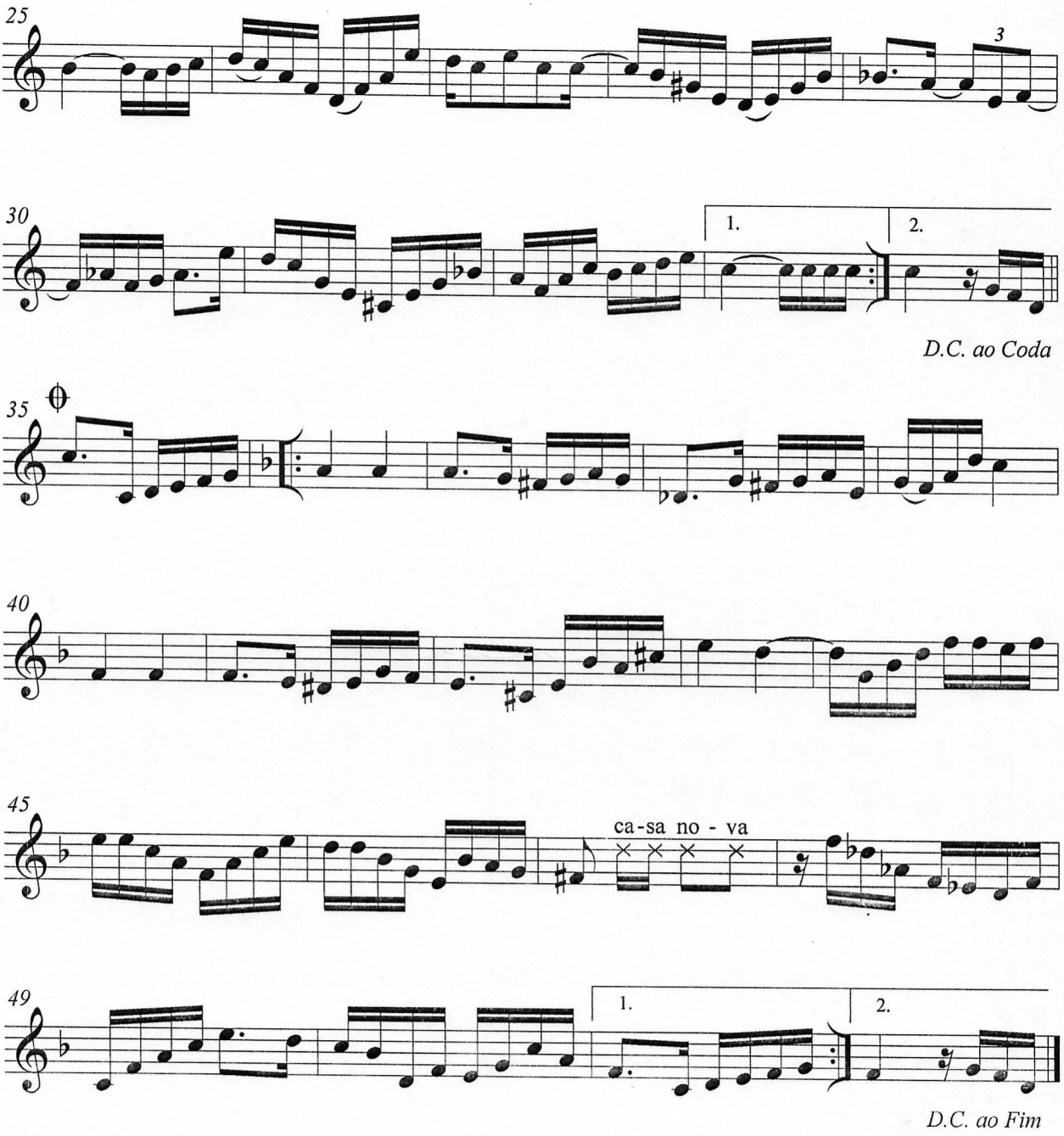
Bb

CASA NOVA

Pedroca



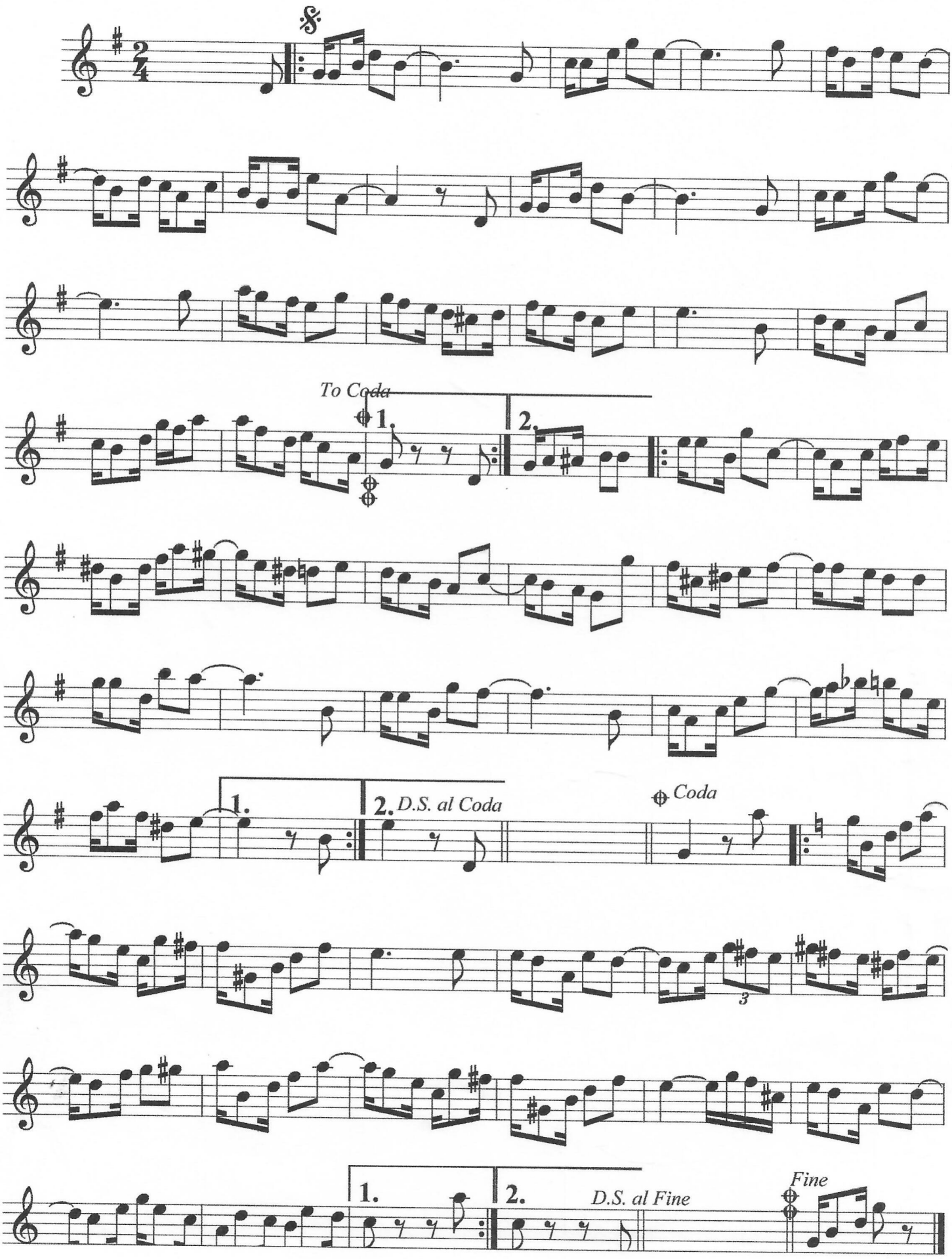
©


25
3
30
1.
2.
D.C. ao Coda
35
40
45
ca-sa no - va
49
1.
2.
D.C. ao Fim

Cascatinha

Maxixe
Clarinete Sib

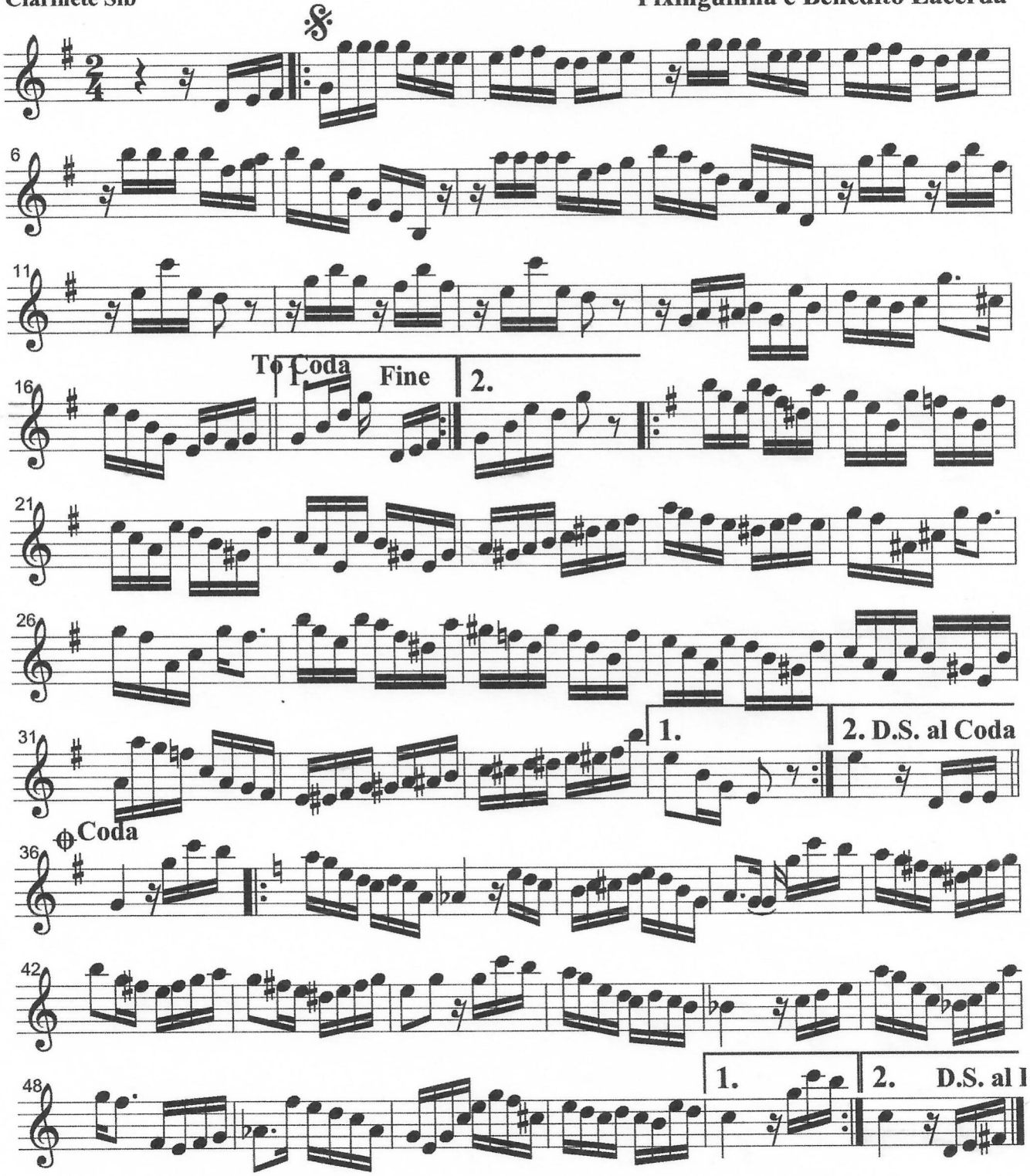
Pixinguinha



Cheguei

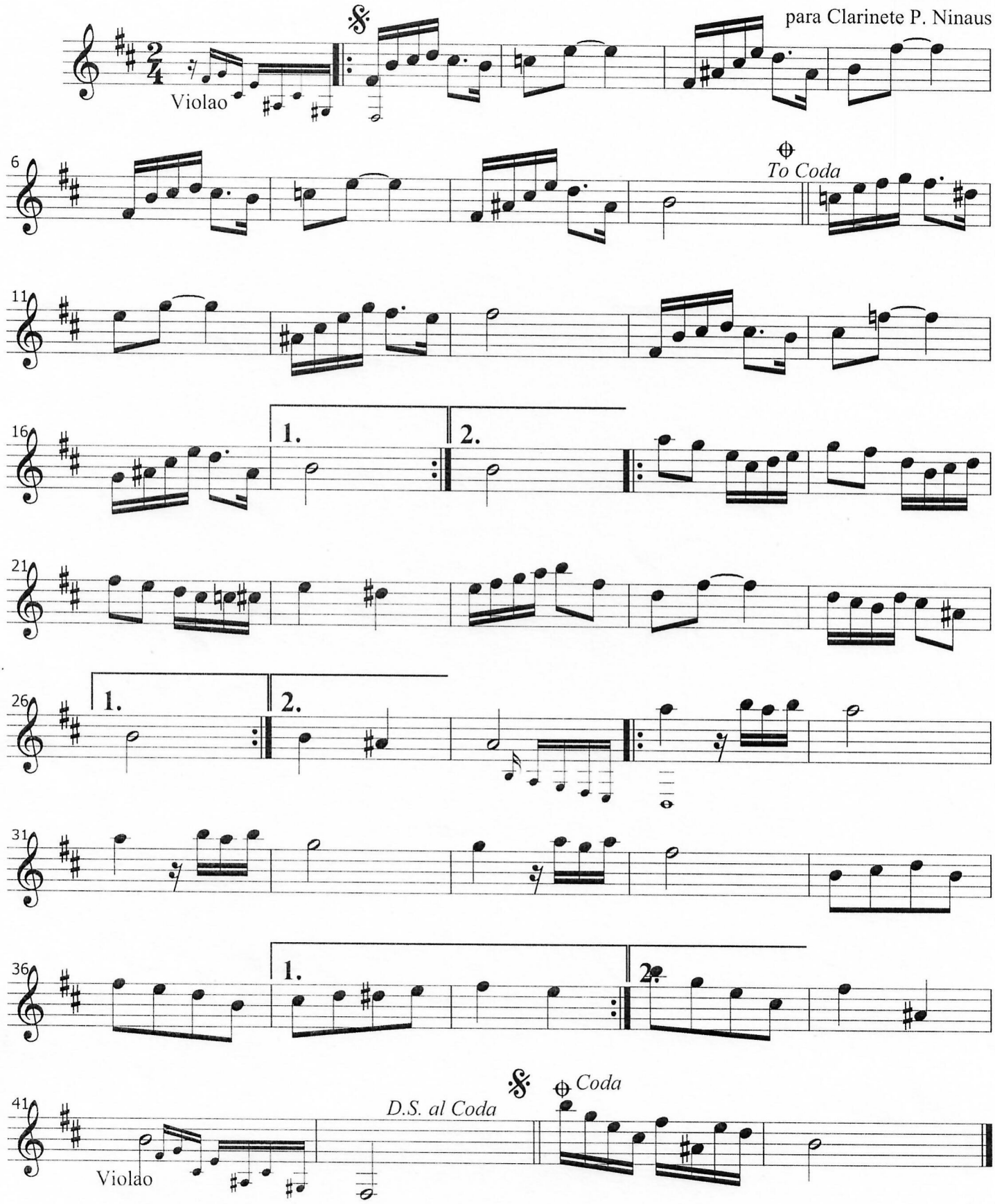
maxixe

Clarinete Sib **Pixinguinha e Benedito Lacerda**

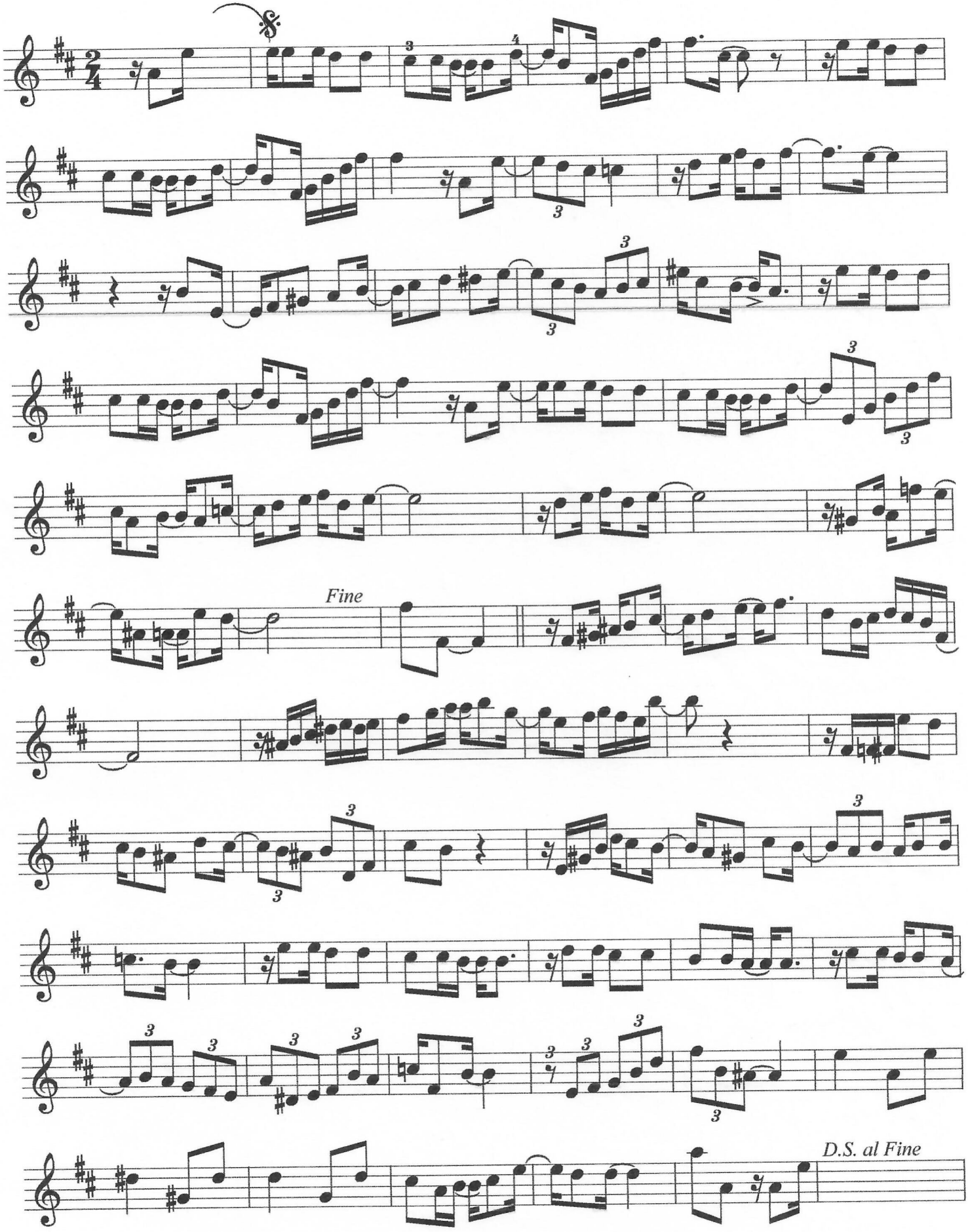


O Chorinho da Beatrice

Domingos Santos
Ed. Zezé Alves
para Clarinete P. Ninaus

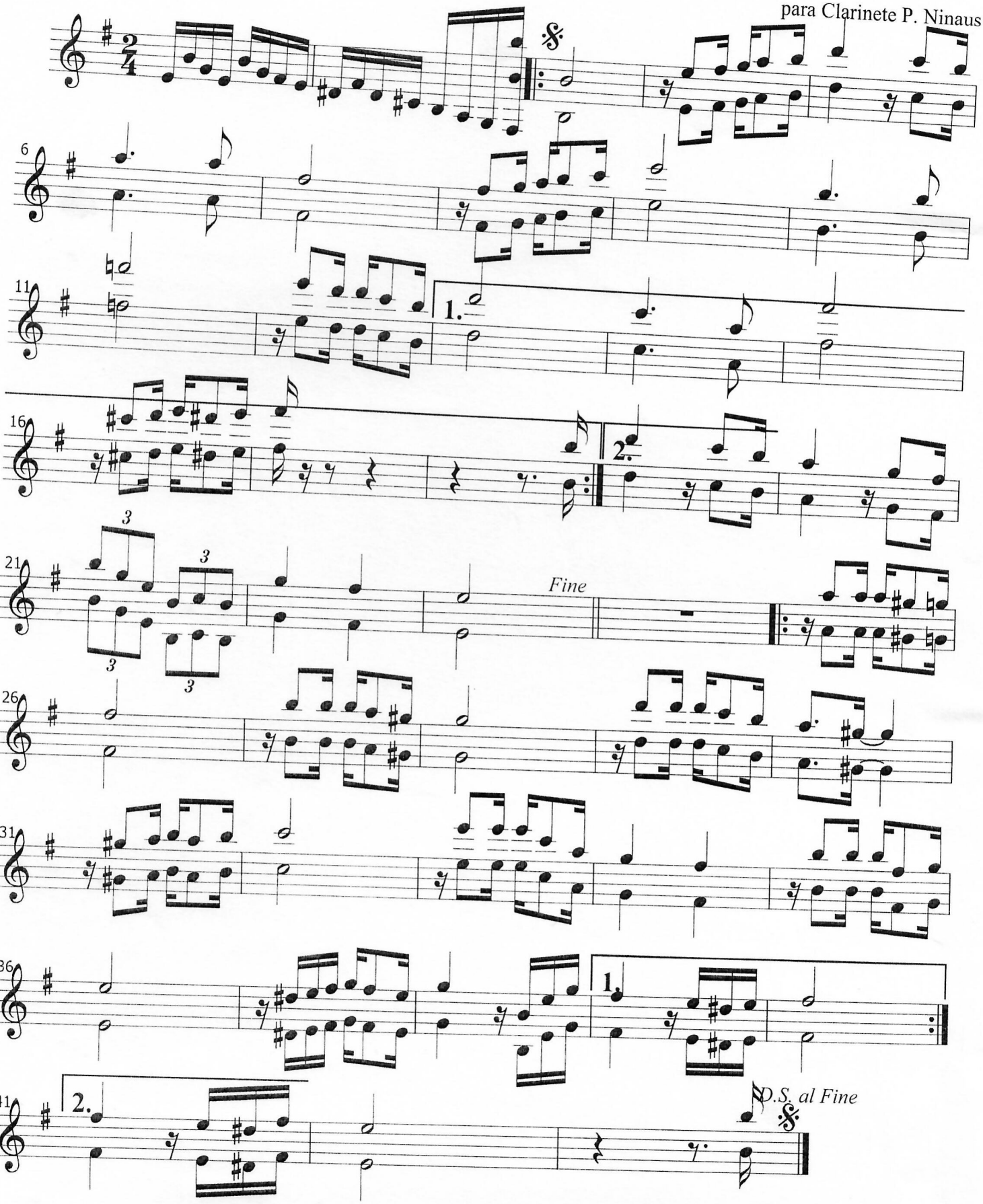


CHORINHO DE GAFIEIRA Astor Silva



Choro Miritibano

Domingos Santos
Ed. Zezé Alves
para Clarinete P. Ninaus



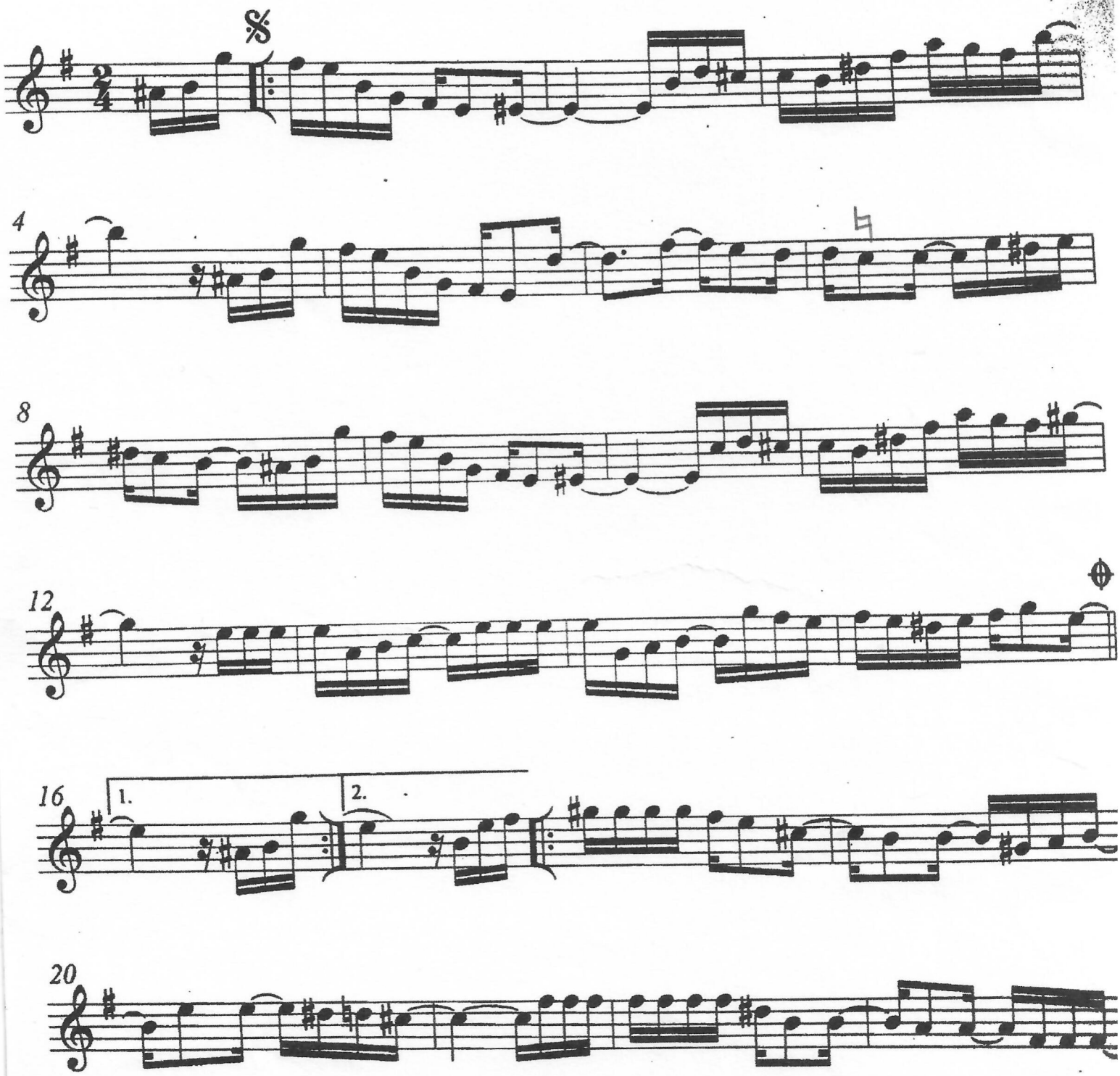
Bb

CINCO GERAÇÕES

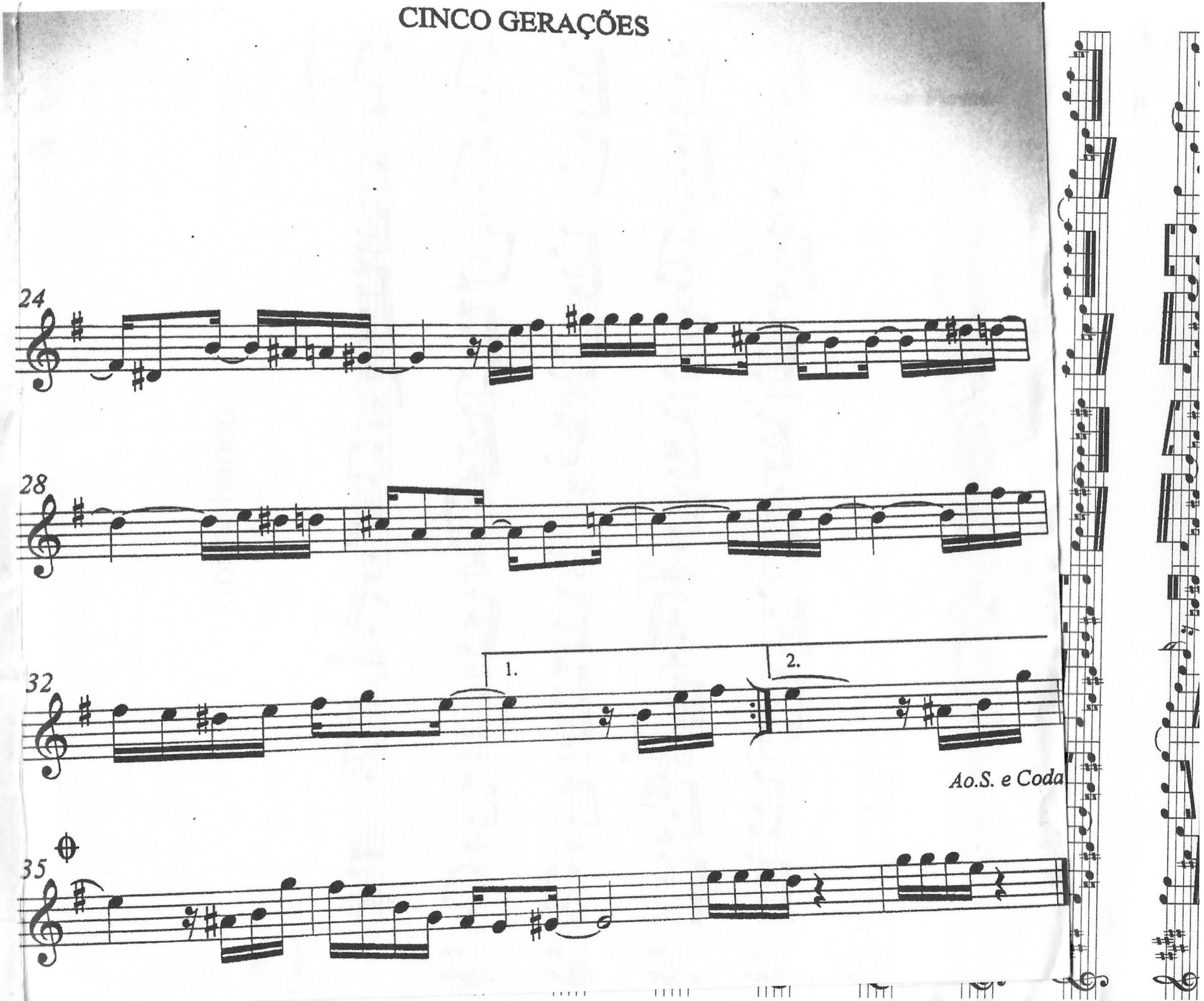
(Choro)

Hermeto Pascoal

♩= 80



CINCO GERAÇÕES

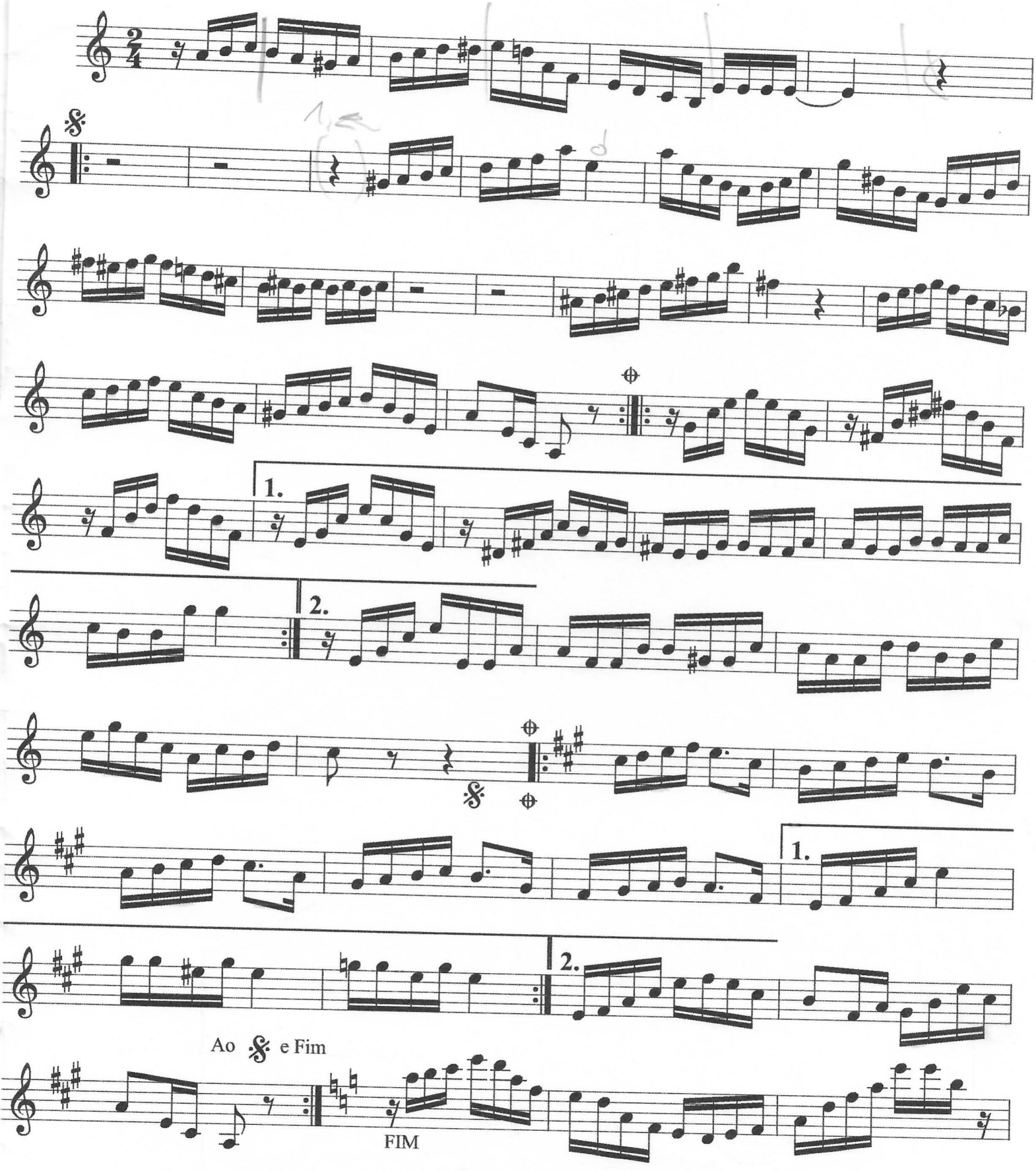


ENIGMÁTICO

CHORO

clarinete sib

ALTAMIRO CARRILHO

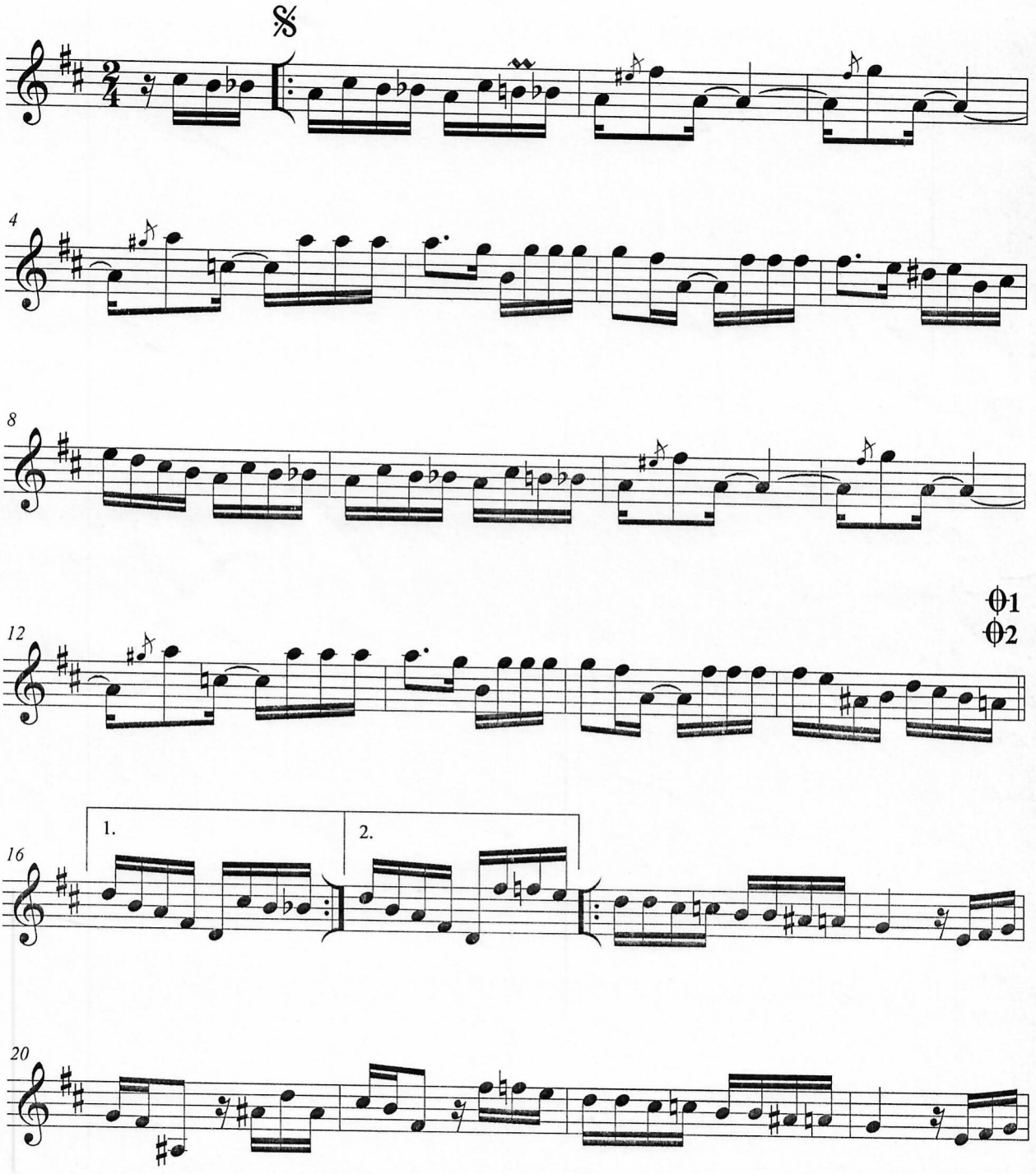


FLÔR AMOROSA

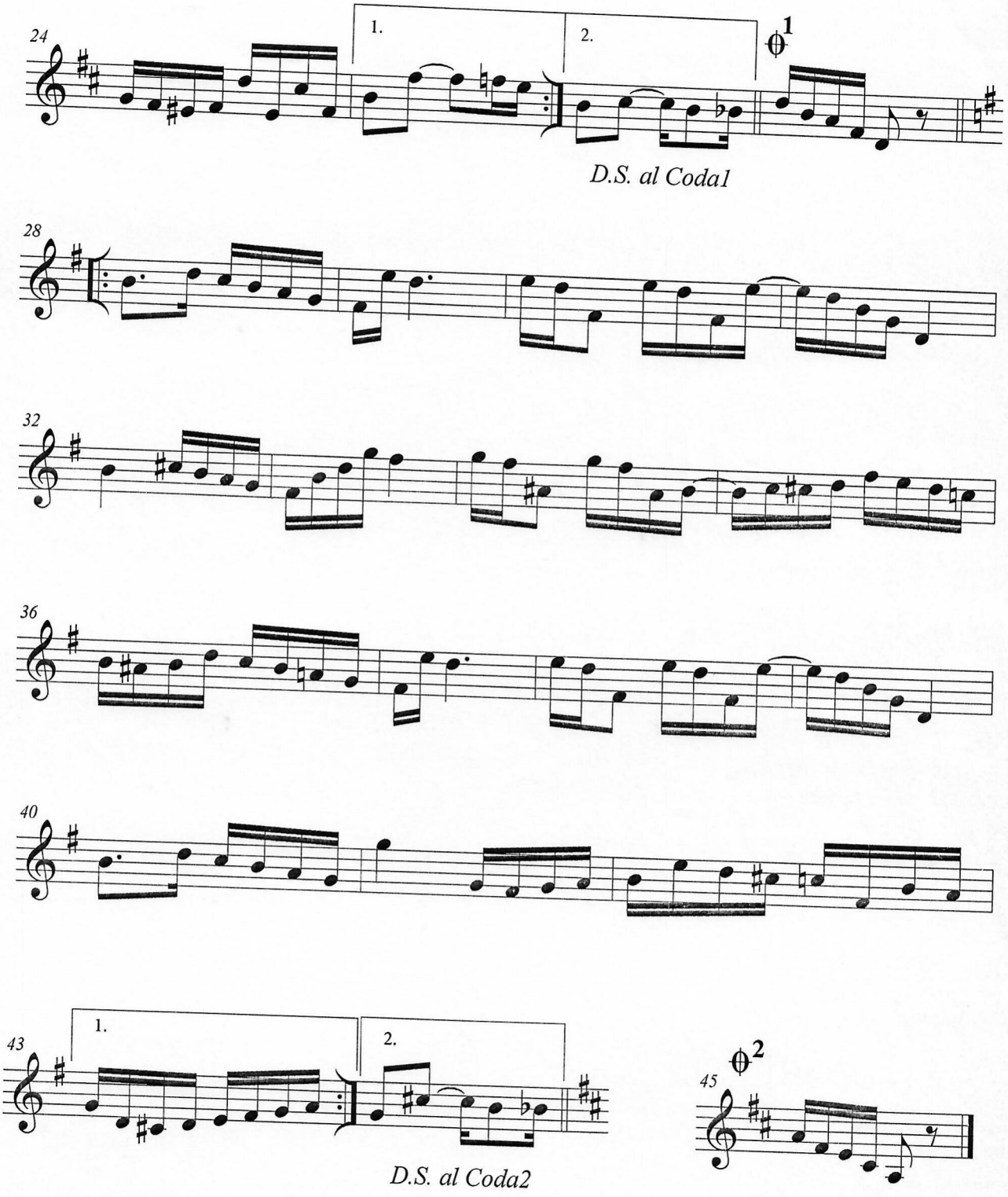
Bb

Joaquim Callado

♩ =



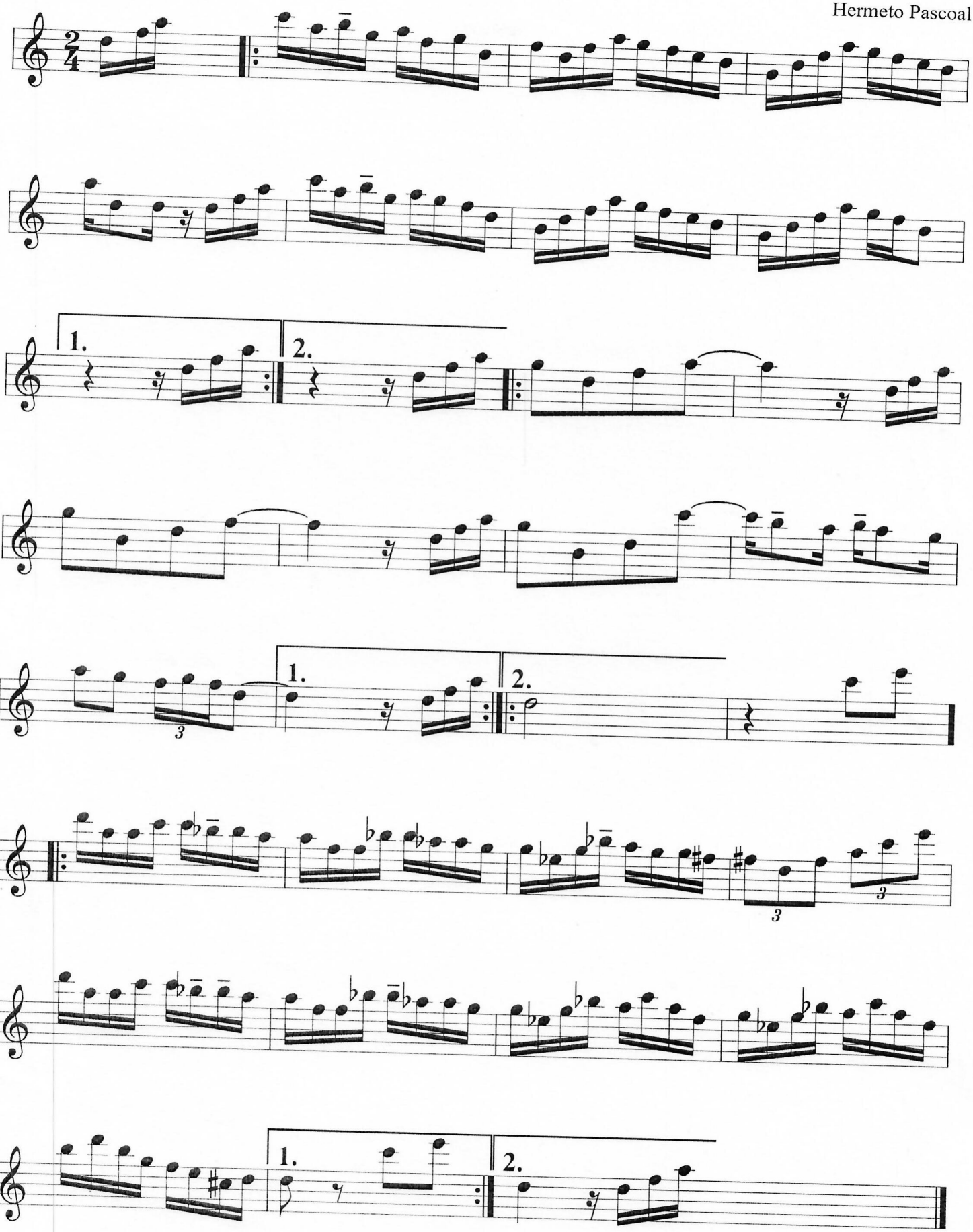
2015


24
1.
2.
1
D.S. al Coda1
28
32
36
40
43
1.
2.
2
45
D.S. al Coda2

Forró Brasil

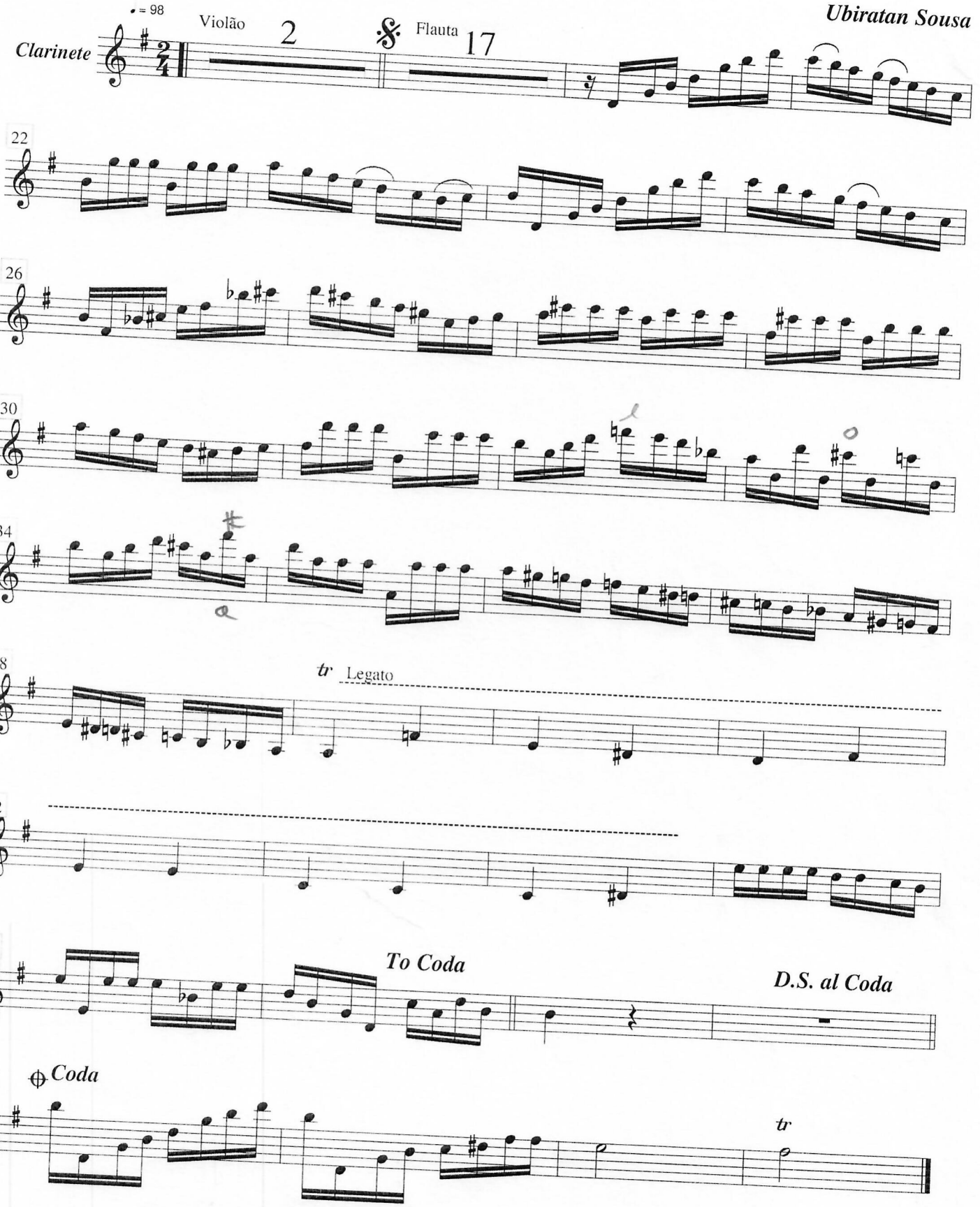
Clarinete Sib

Hermeto Pascoal



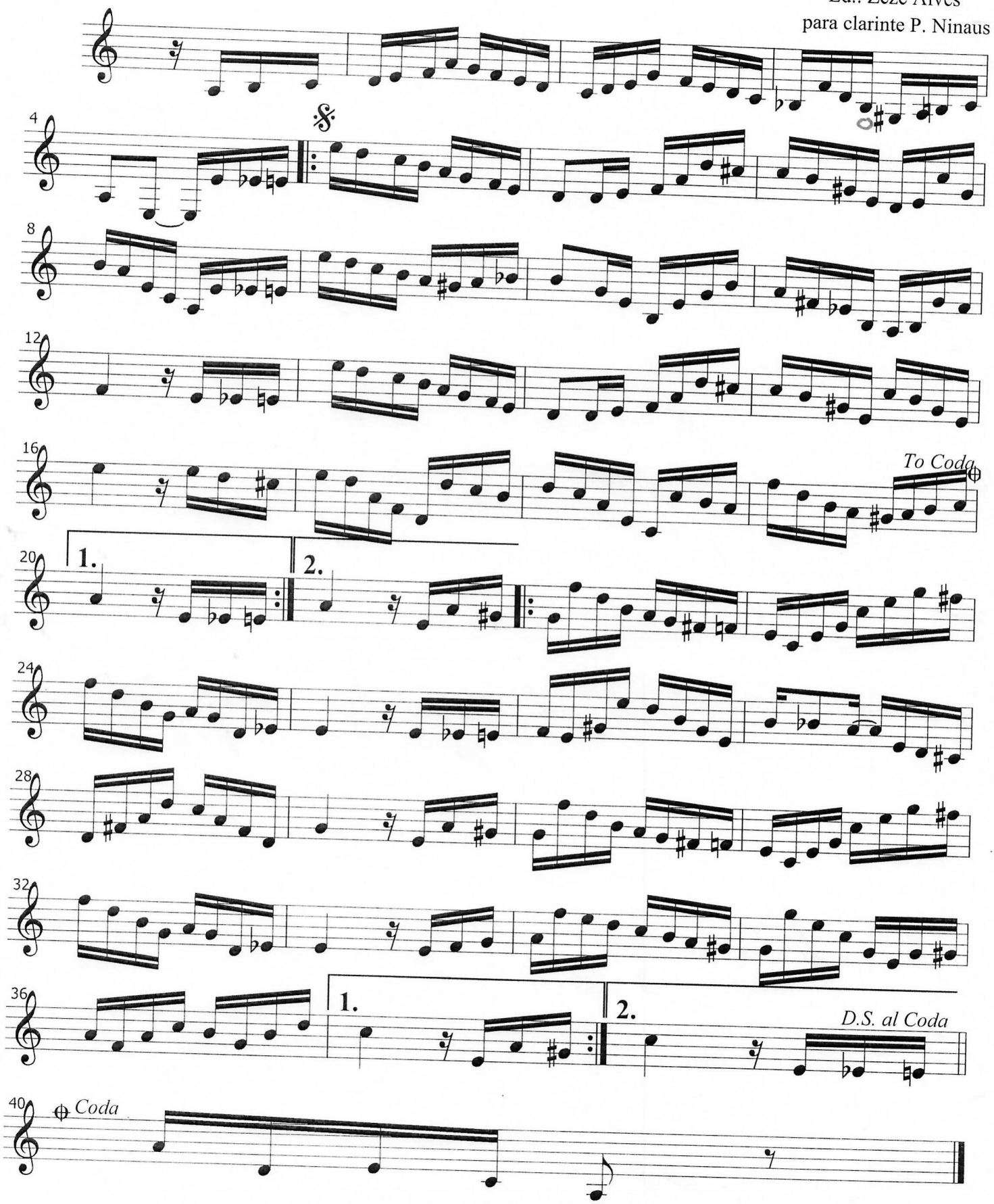
Mel com acúcar

Arrj:Ubiratan



Não se esqueça de mim

Raimundo Amaral
Ed.: Zezé Alves
para clarinte P. Ninaus

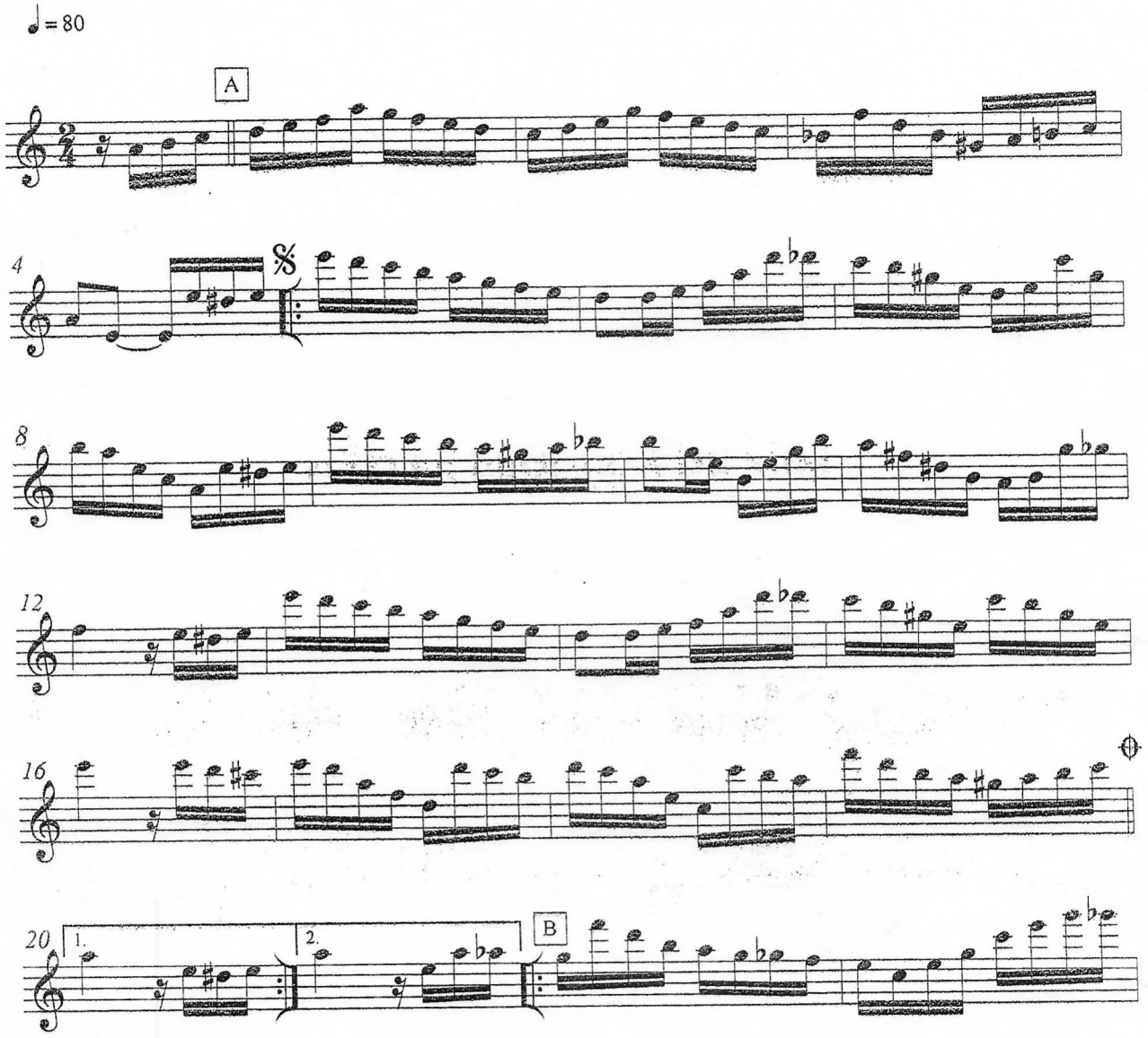


Bb

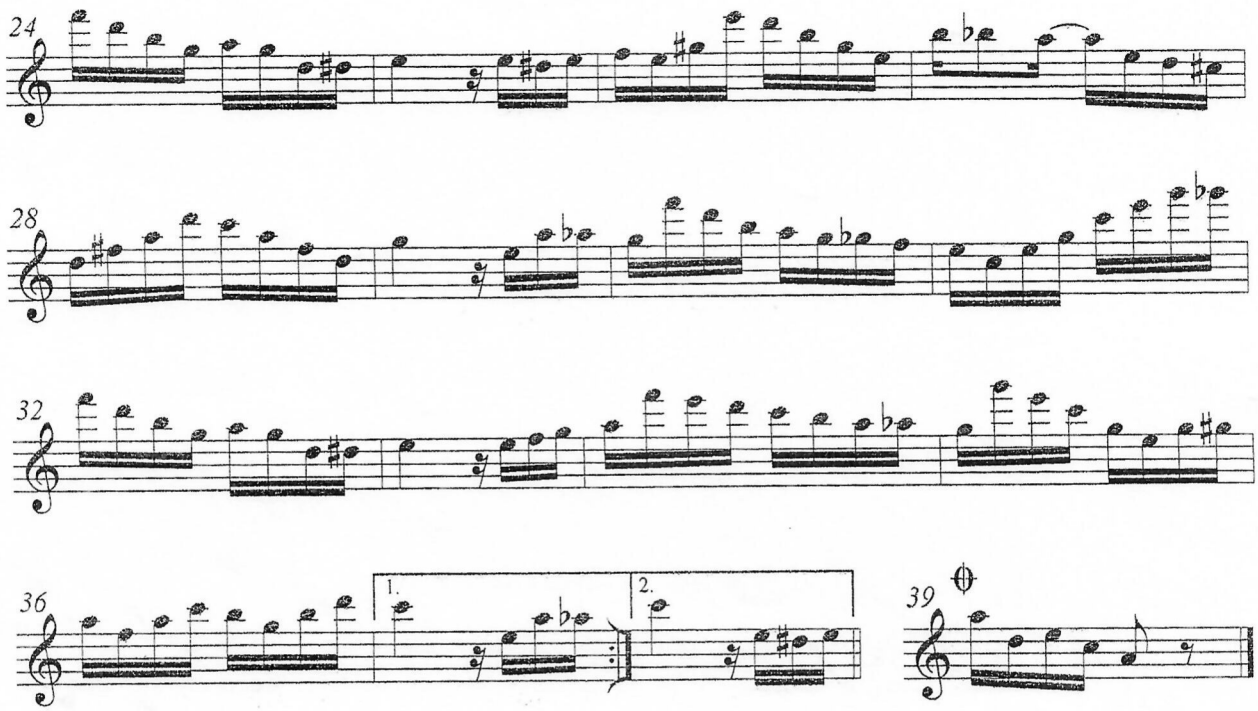
NÃO SE ESQUEÇA DE MIM

(Choro)

Raimundo Amaral



NÃO SE ESQUEÇA DE MIM

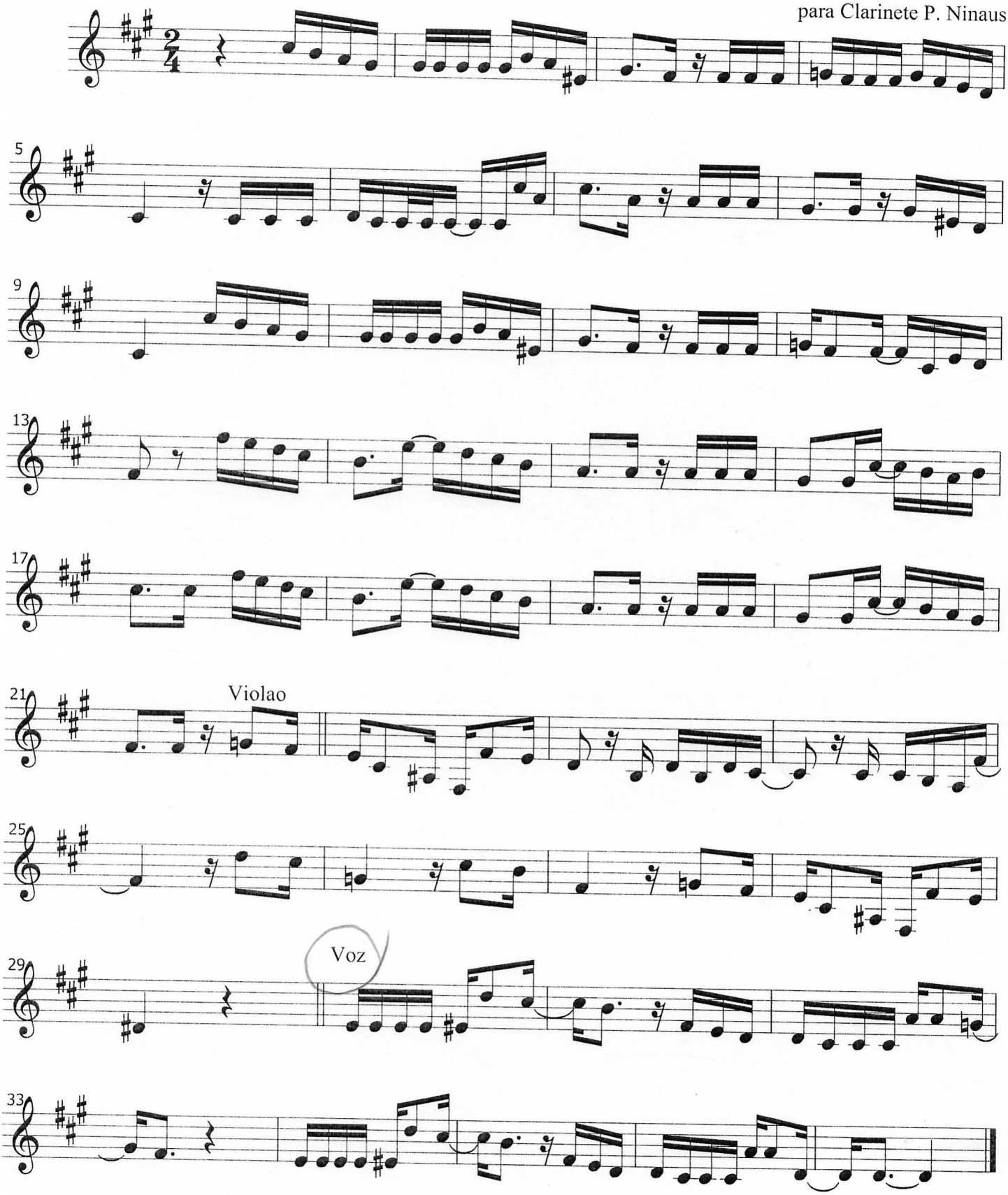


Ao.S. e Coda

Pif-Paf

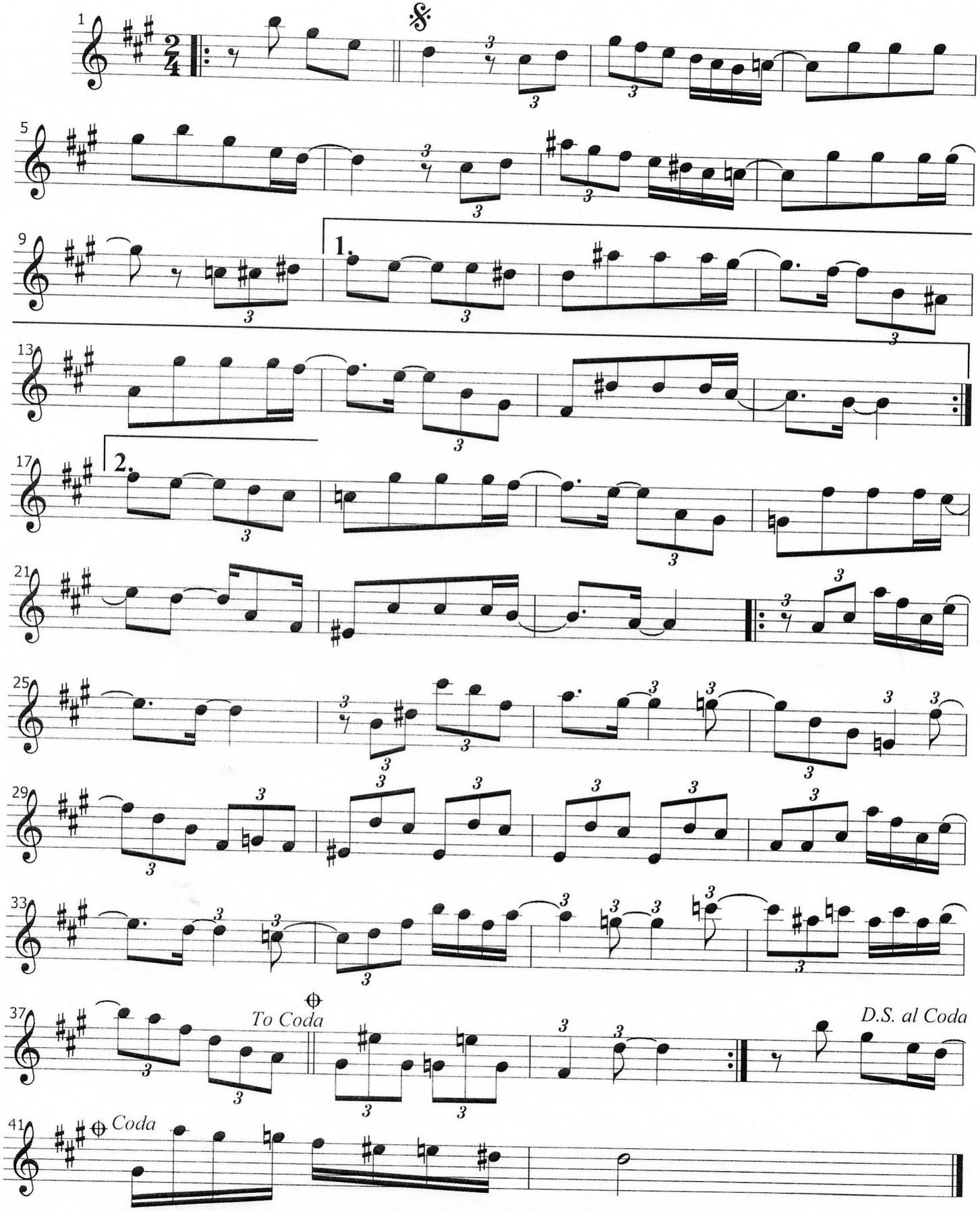
Clarinet Sib

Josias Sobrinho
Ed. Zezé Alves
para Clarinete P. Ninaus



RABO DE VACA

Ubiratan Sousa



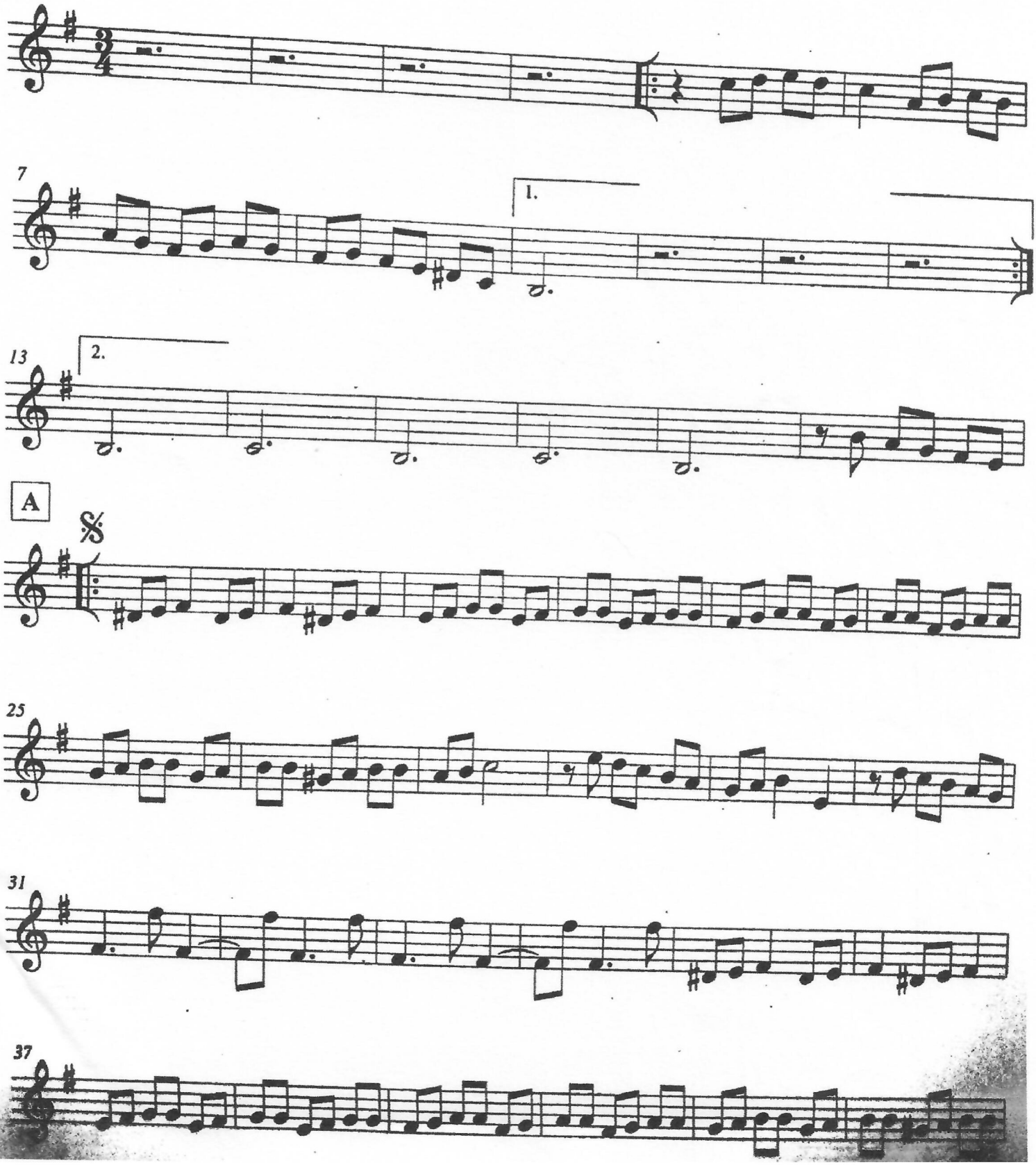
aus Zezé Alves - Choros Maranheses
transp. P. Ninaus

Bb

SANTA MORENA
(Valsa)

Jacob do Bandolim

♩ = 240



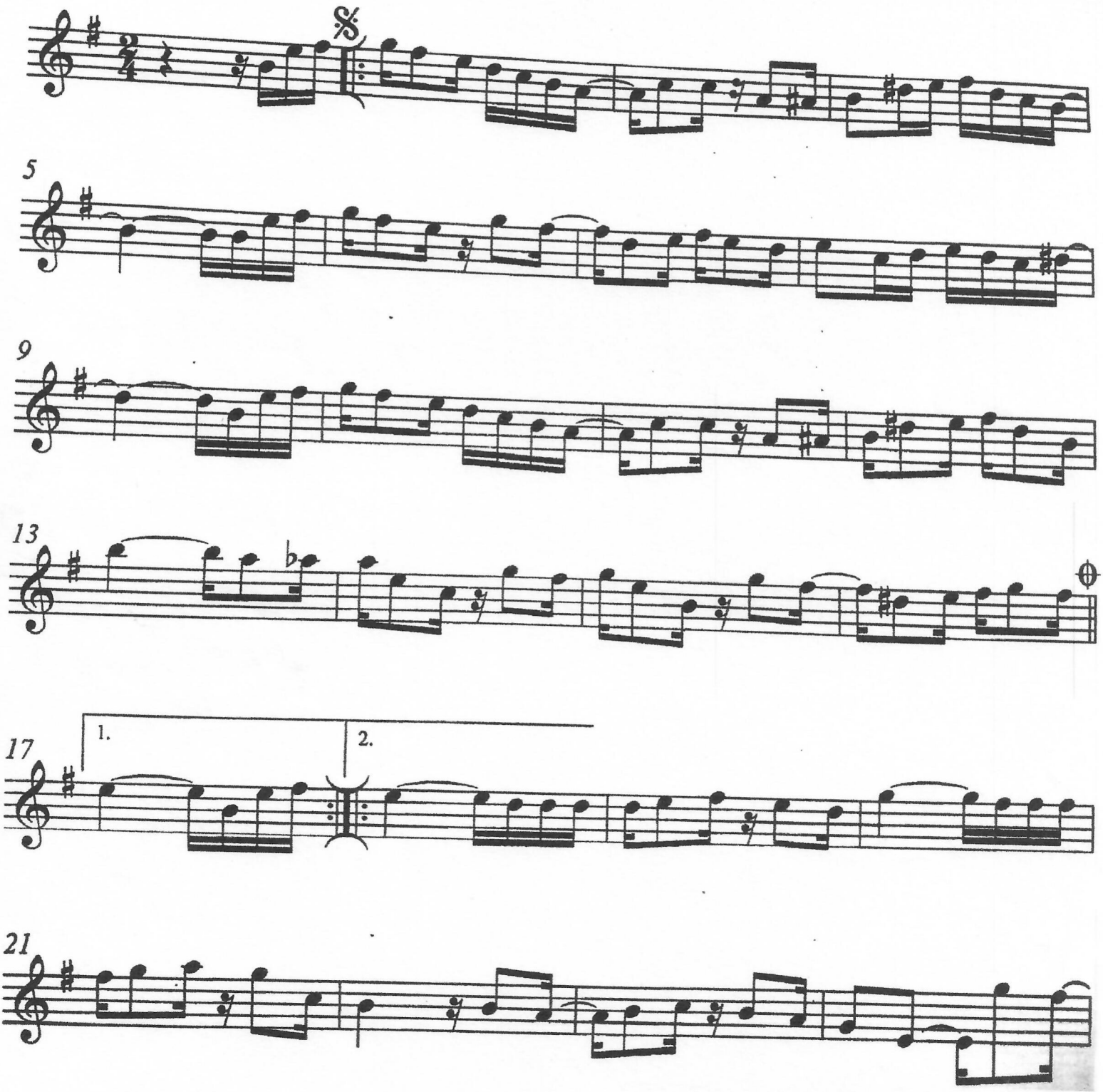
Bb

SAUDADES DE TORORÓMA

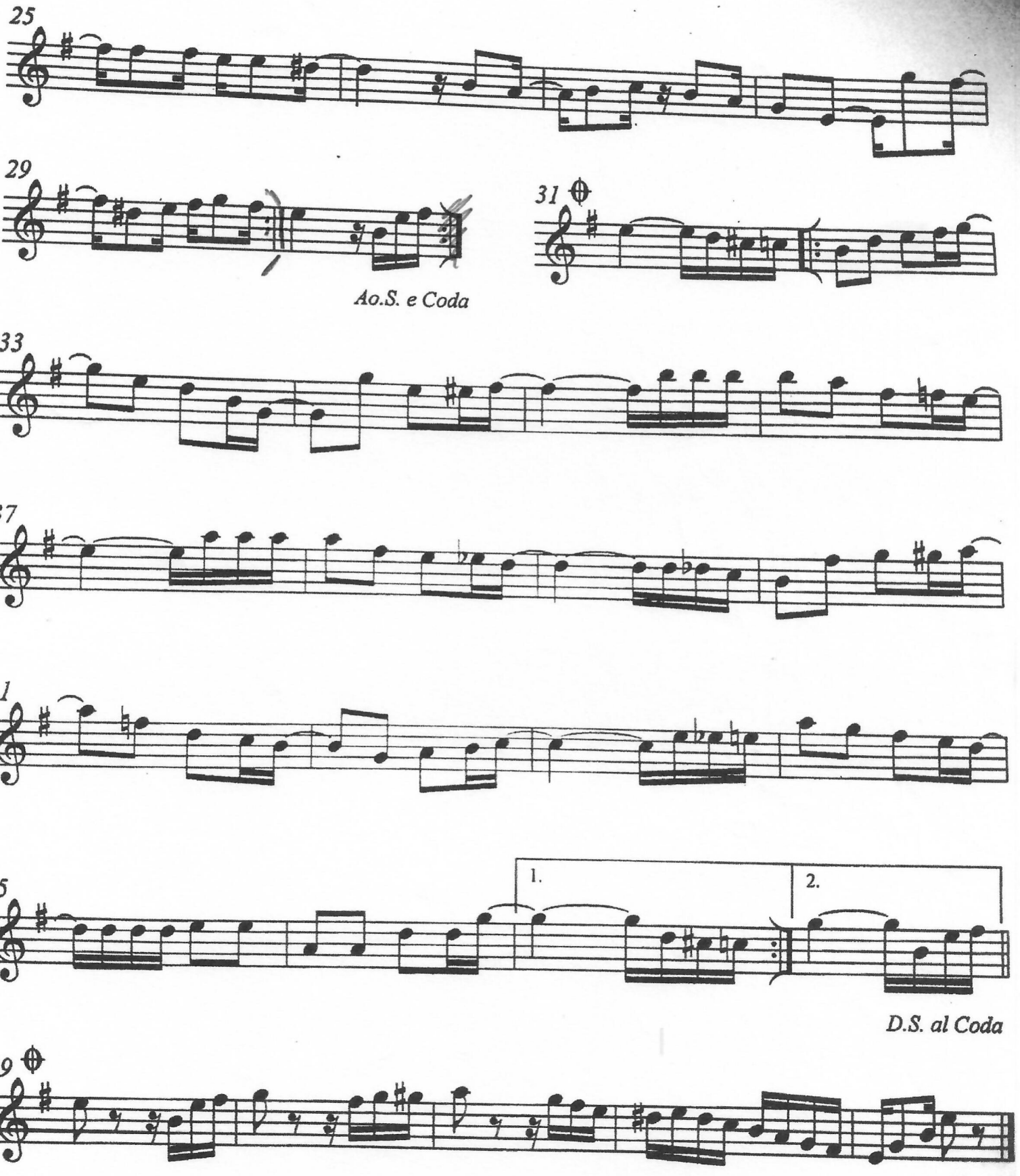
(Choro)

Osmar Furtado

♩ = 100

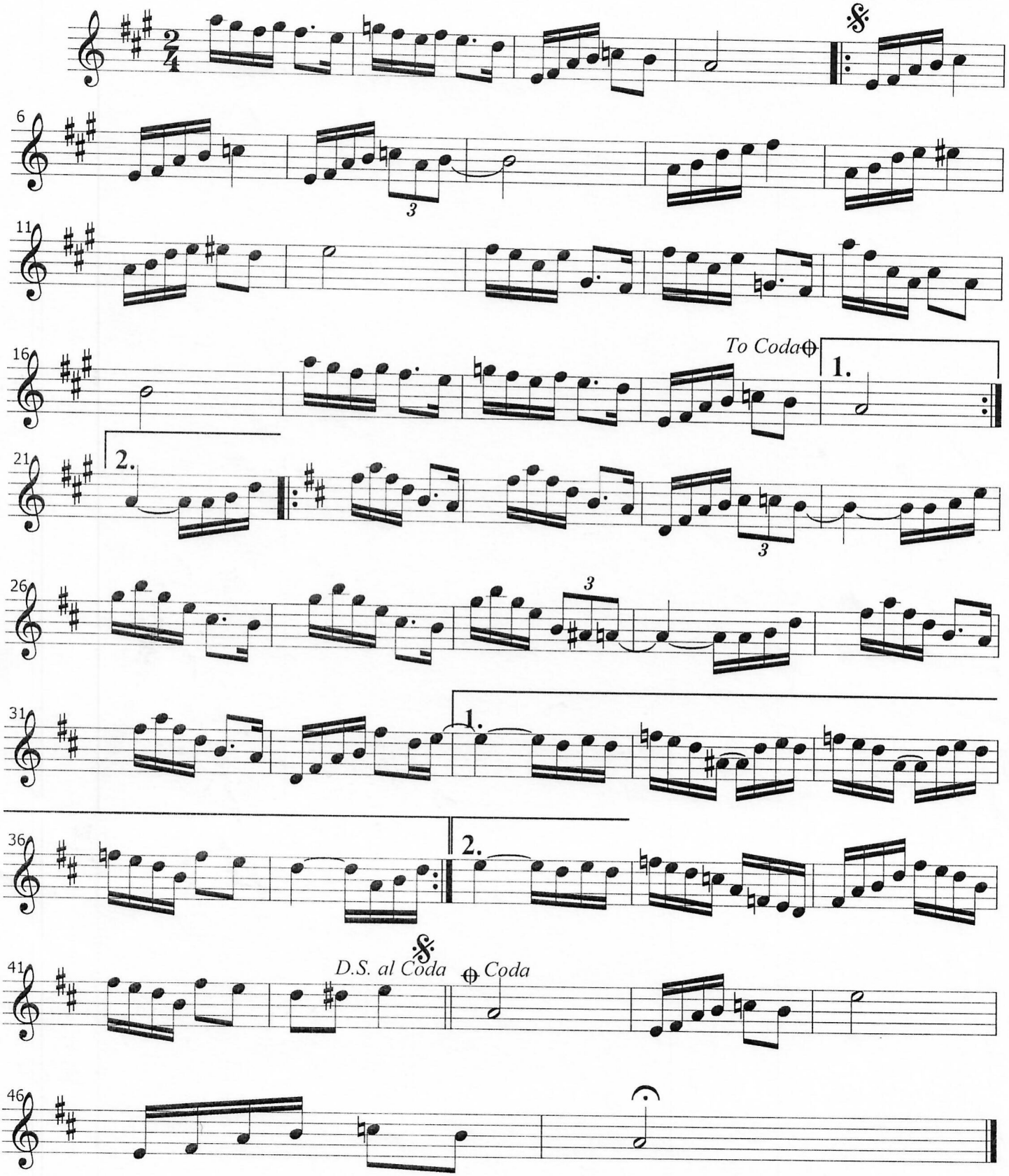


SAUDADES DE TORÓROMA



Tatá

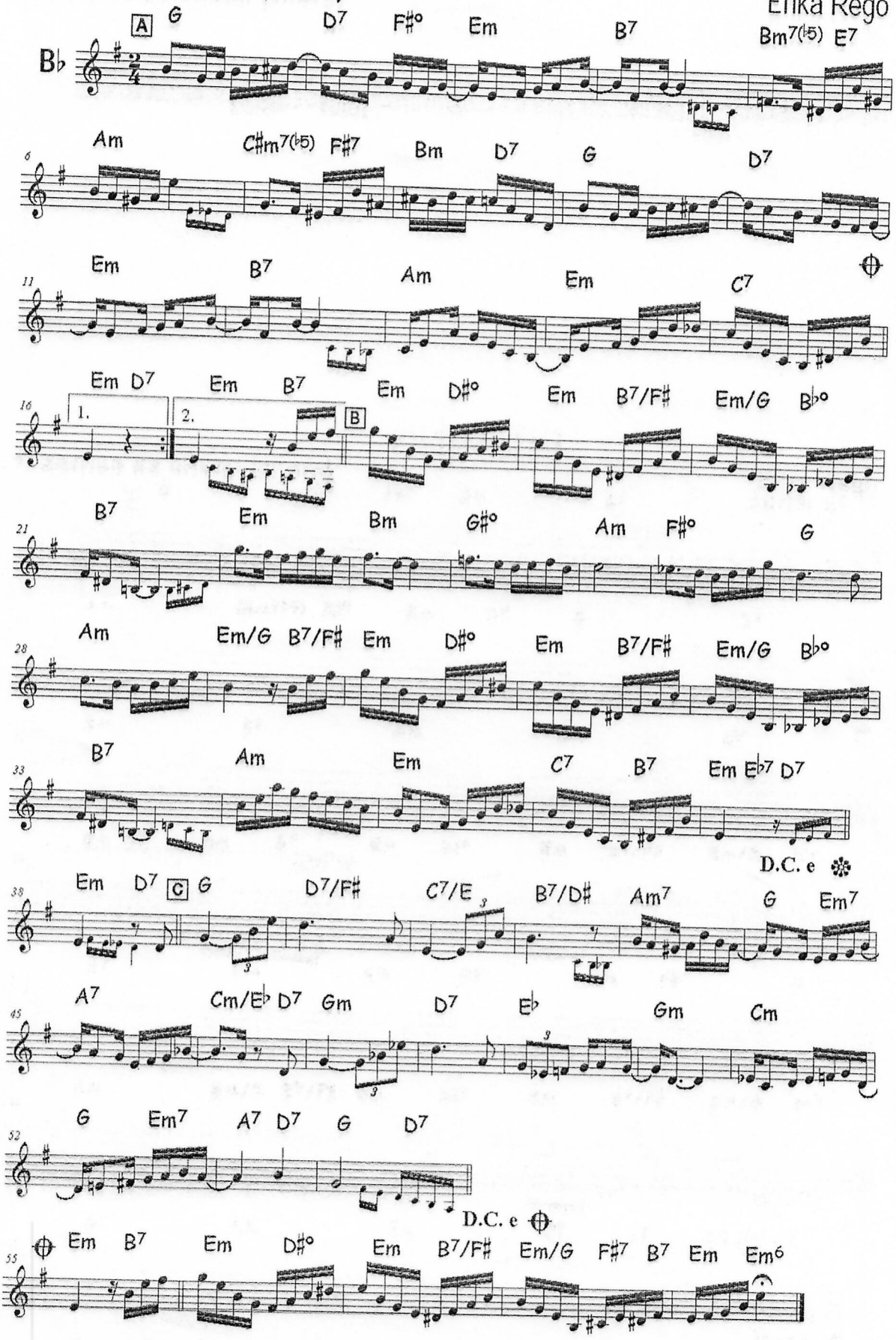
Raimundo Padilha
Ed. Zezé Alves
para clarinete P. Ninaus



NICOLAS CELIZ
nicosax@gmail.com

7. Sorriso de cristal (choro)

Érika Rêgo

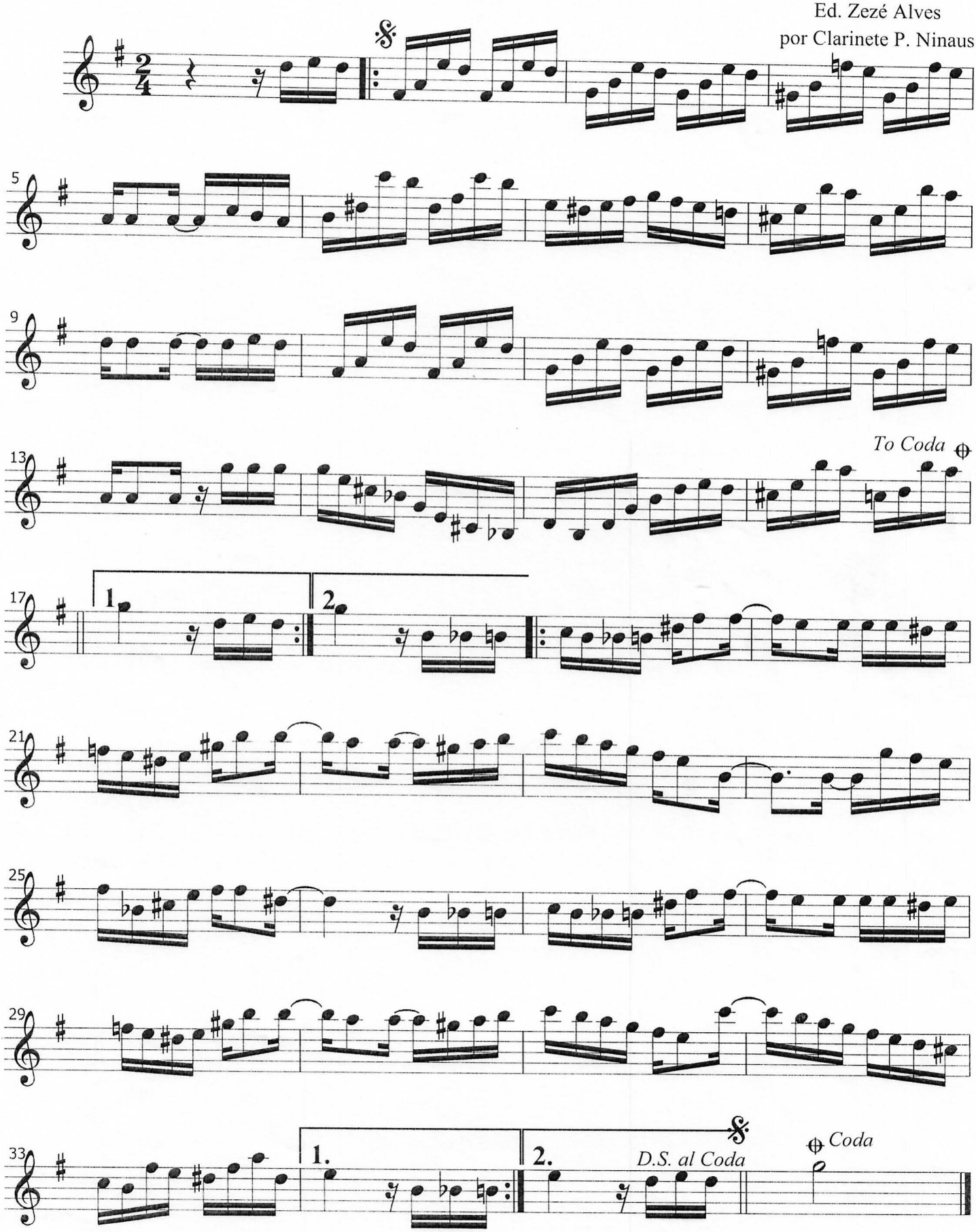


Copyrigth 1954 by TODAMÉRICA - ADDAF
Todos os direitos resevados - All rigths reserved

Um Sorriso

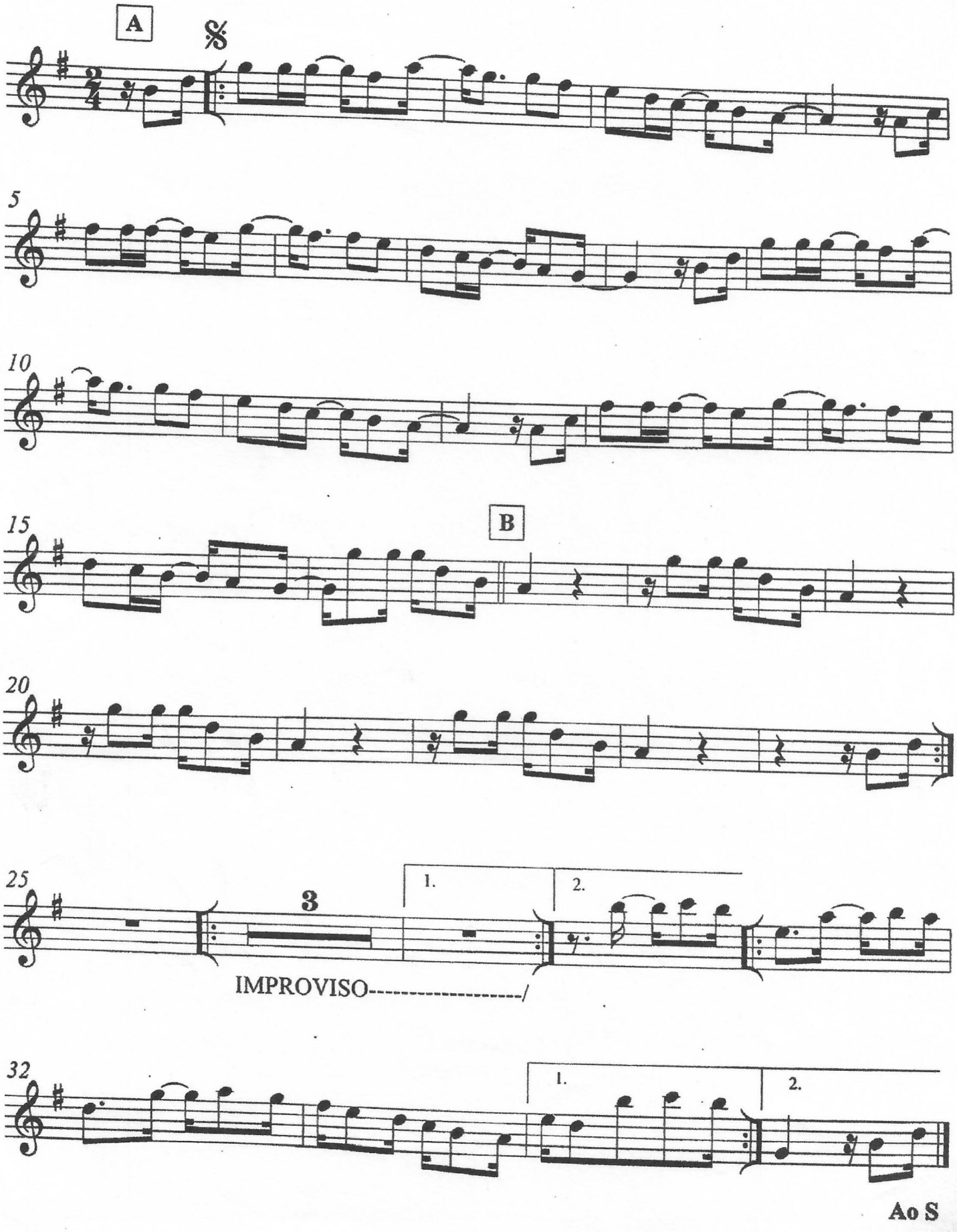
Clarinete Sib

Nuna Gomes
Ed. Zezé Alves
por Clarinete P. Ninaus



Bb URUBU MALANDRO

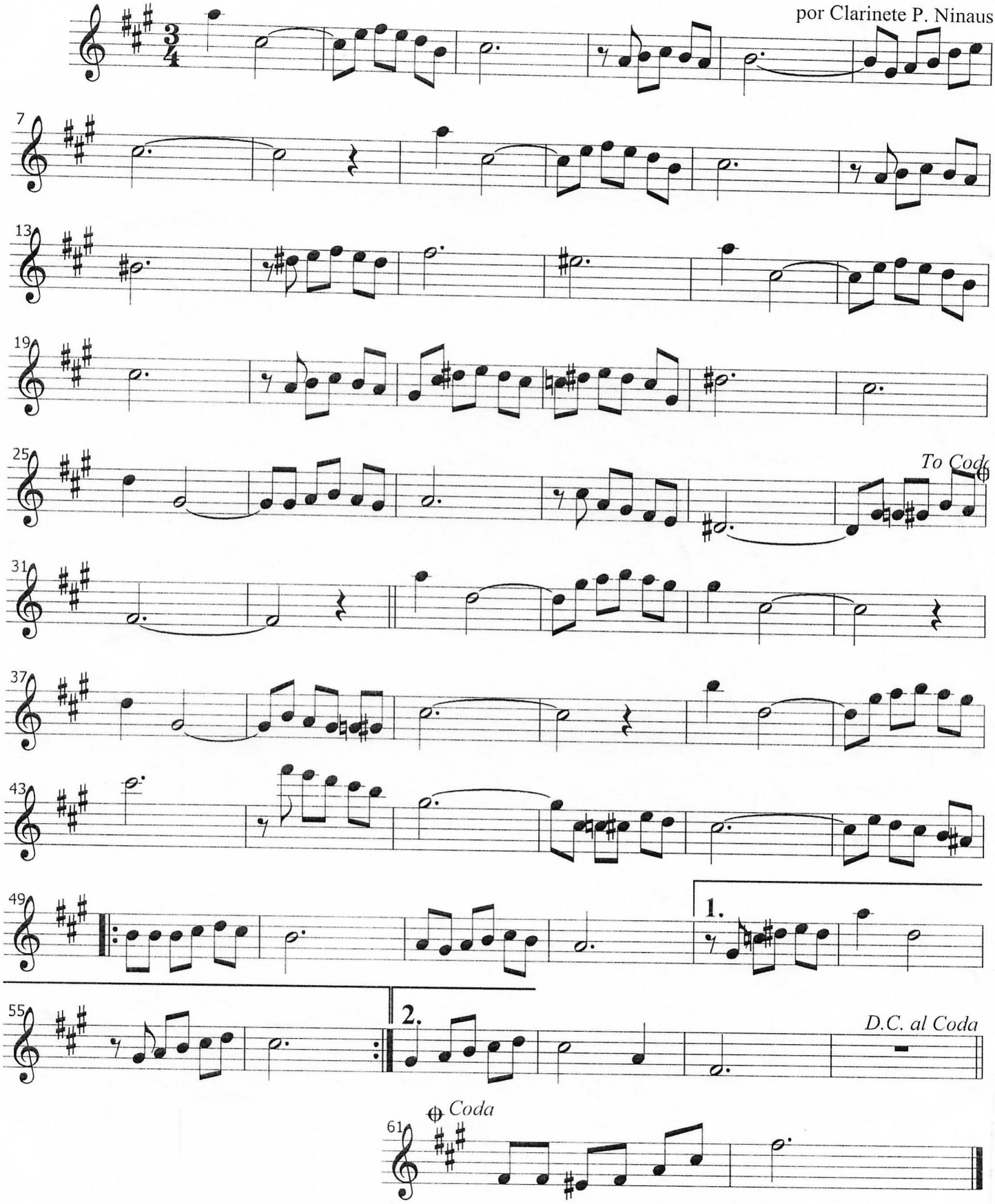
Louro e João de Barro



Valsa Miritibana

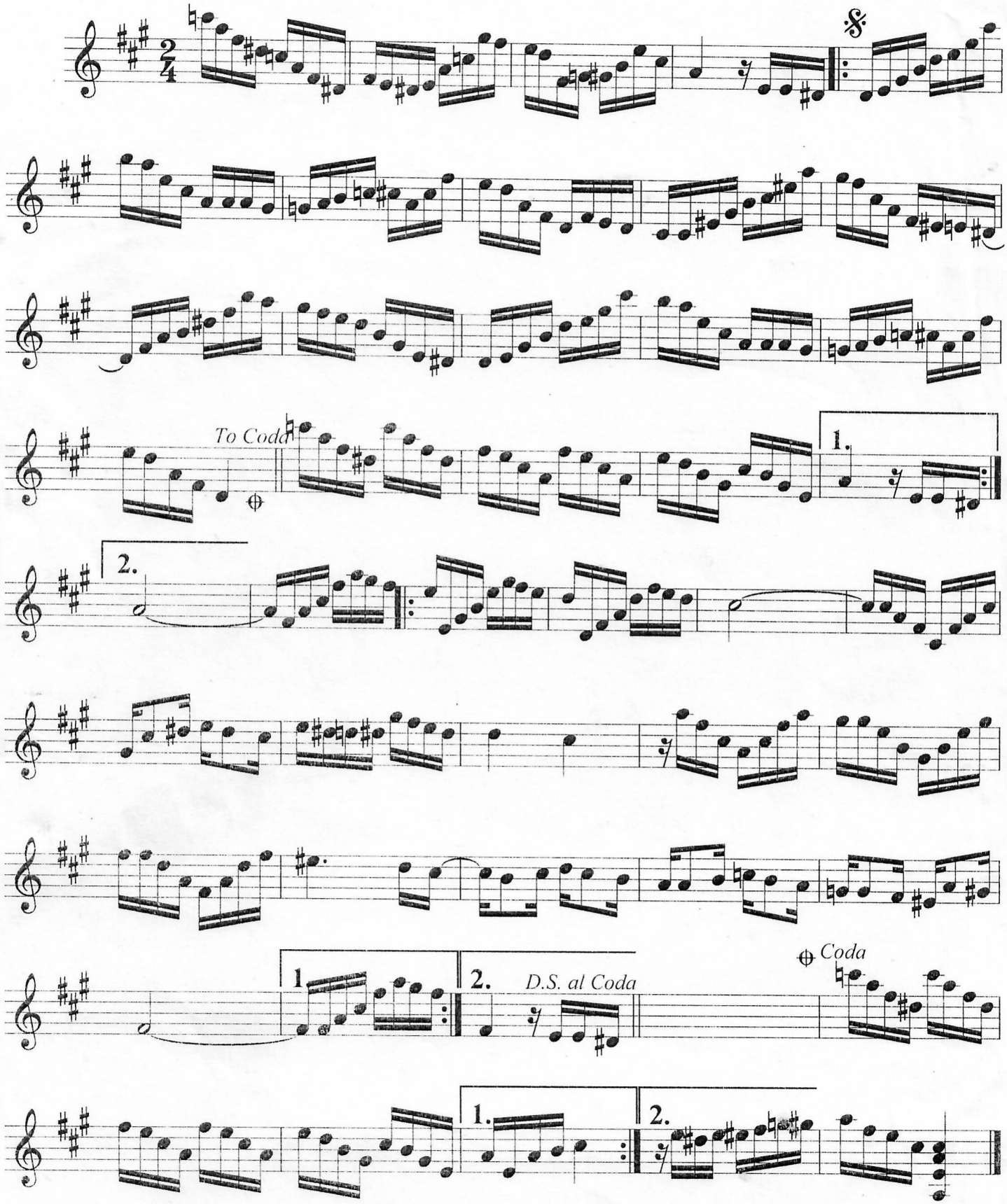
Clarinete Sib

Domingos Santos
Ed Zezé Alves
por Clarinete P. Ninaus



VIAJANDO PRA CARAJÁS

Zé Hemetério



para clarinete Sib Peter Ninaus

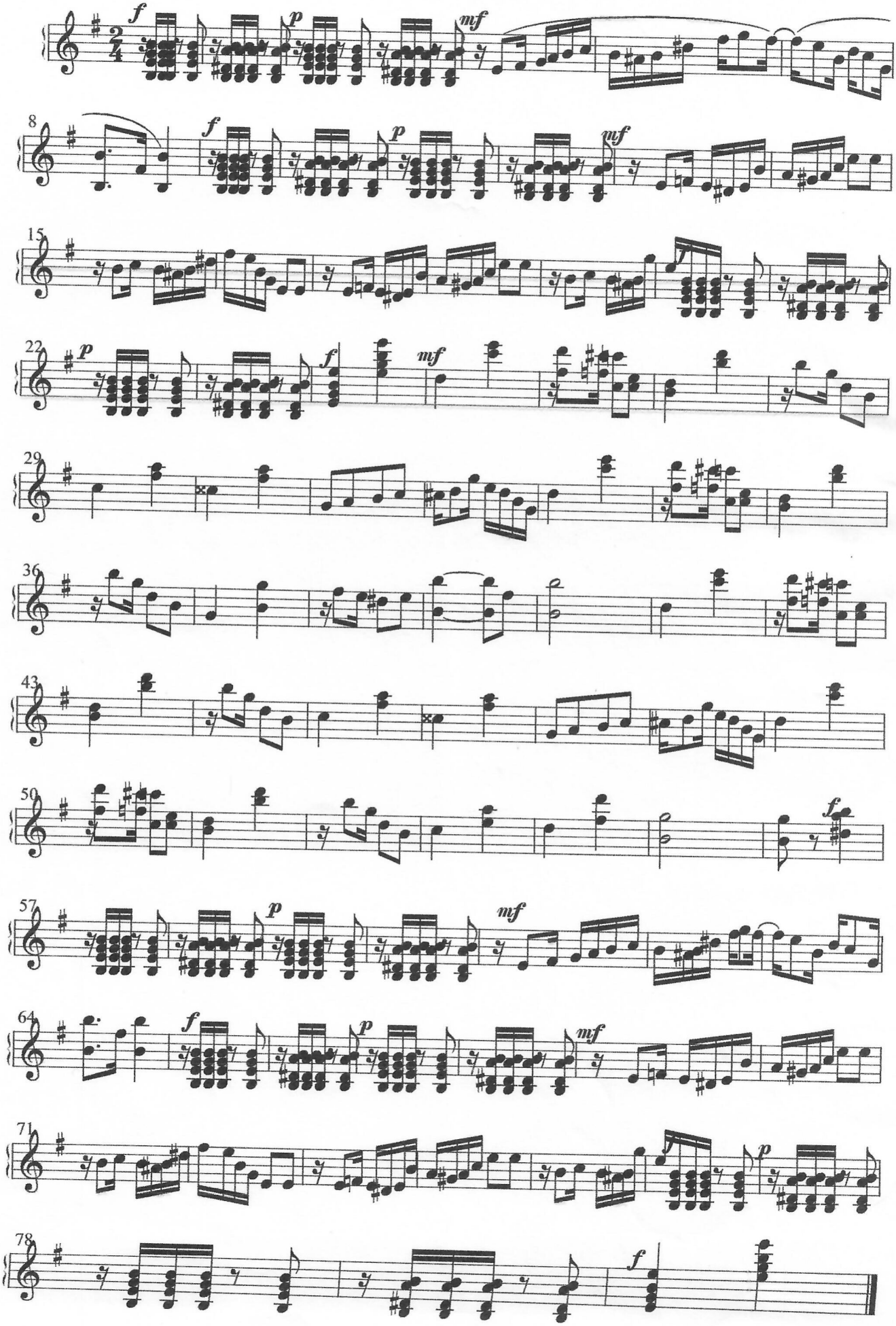
O Corta Jaca

Tango Brasileiro

1897

Clarinete Sib

Francisca Gonzaga 1847-1935

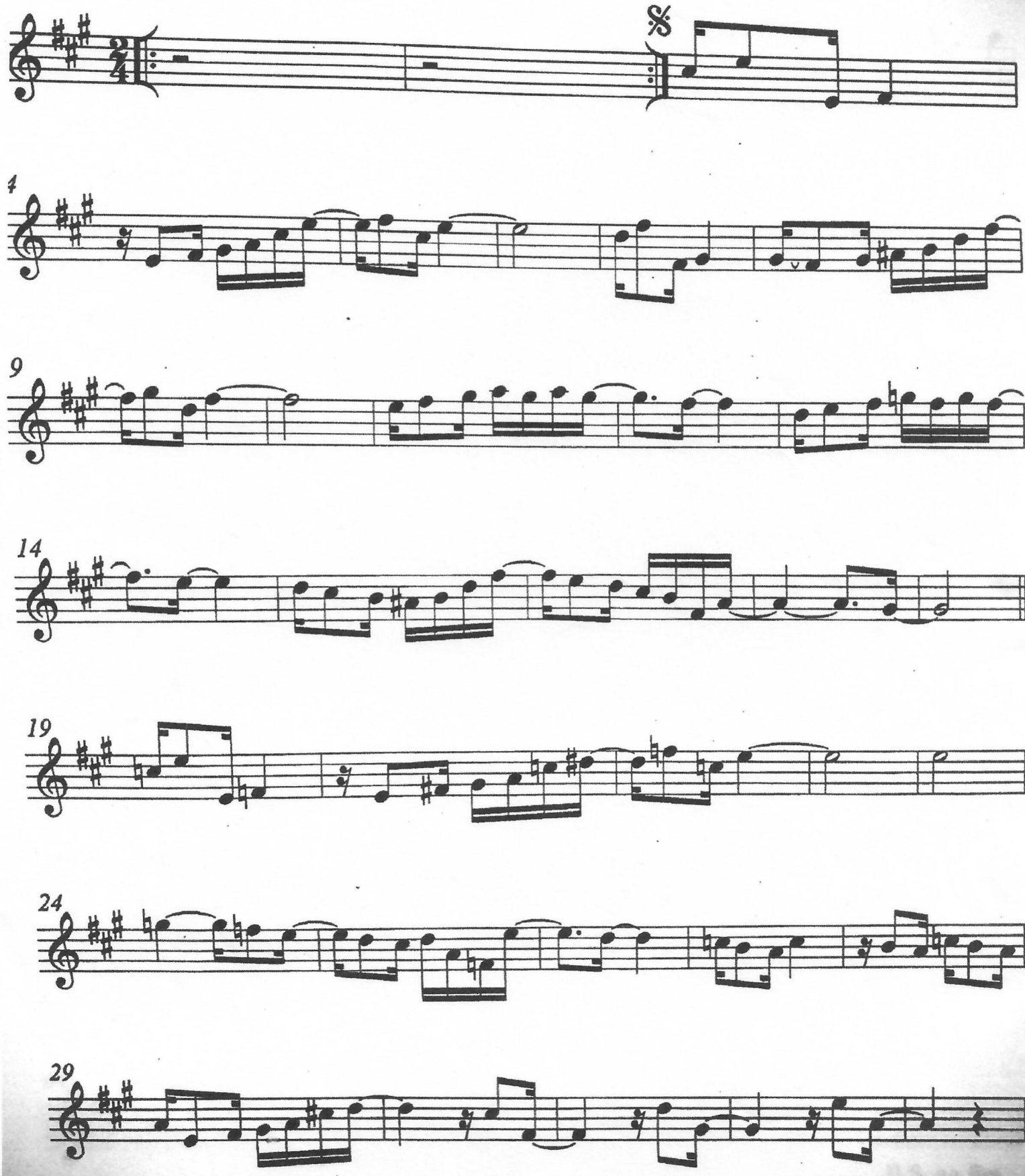


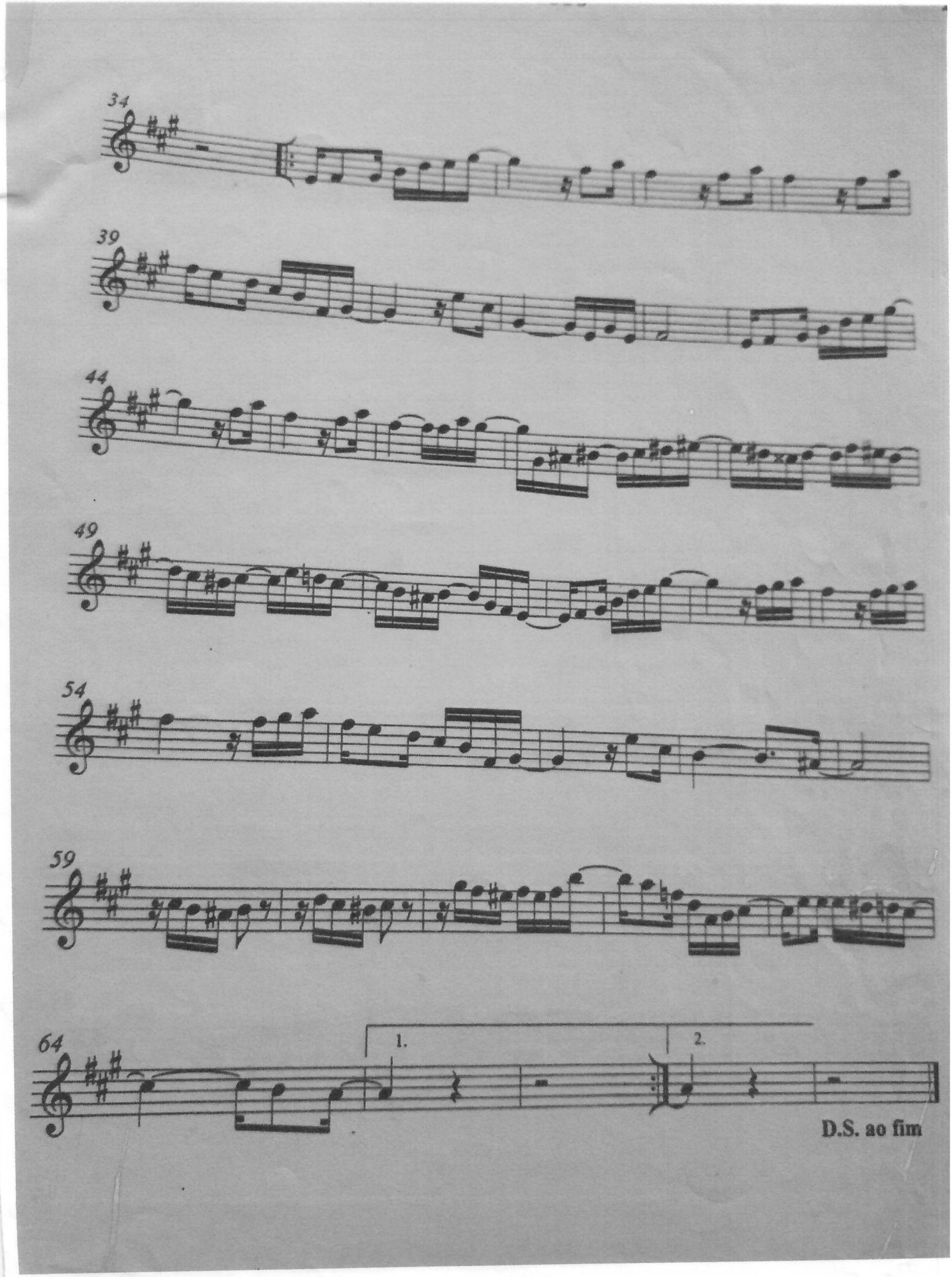
Bb

DOCE DE CÔCO

Jacob do Bandolim
[Arranger]

A




34
39
44
49
54
59
64
1.
2.
D.S. ao fim

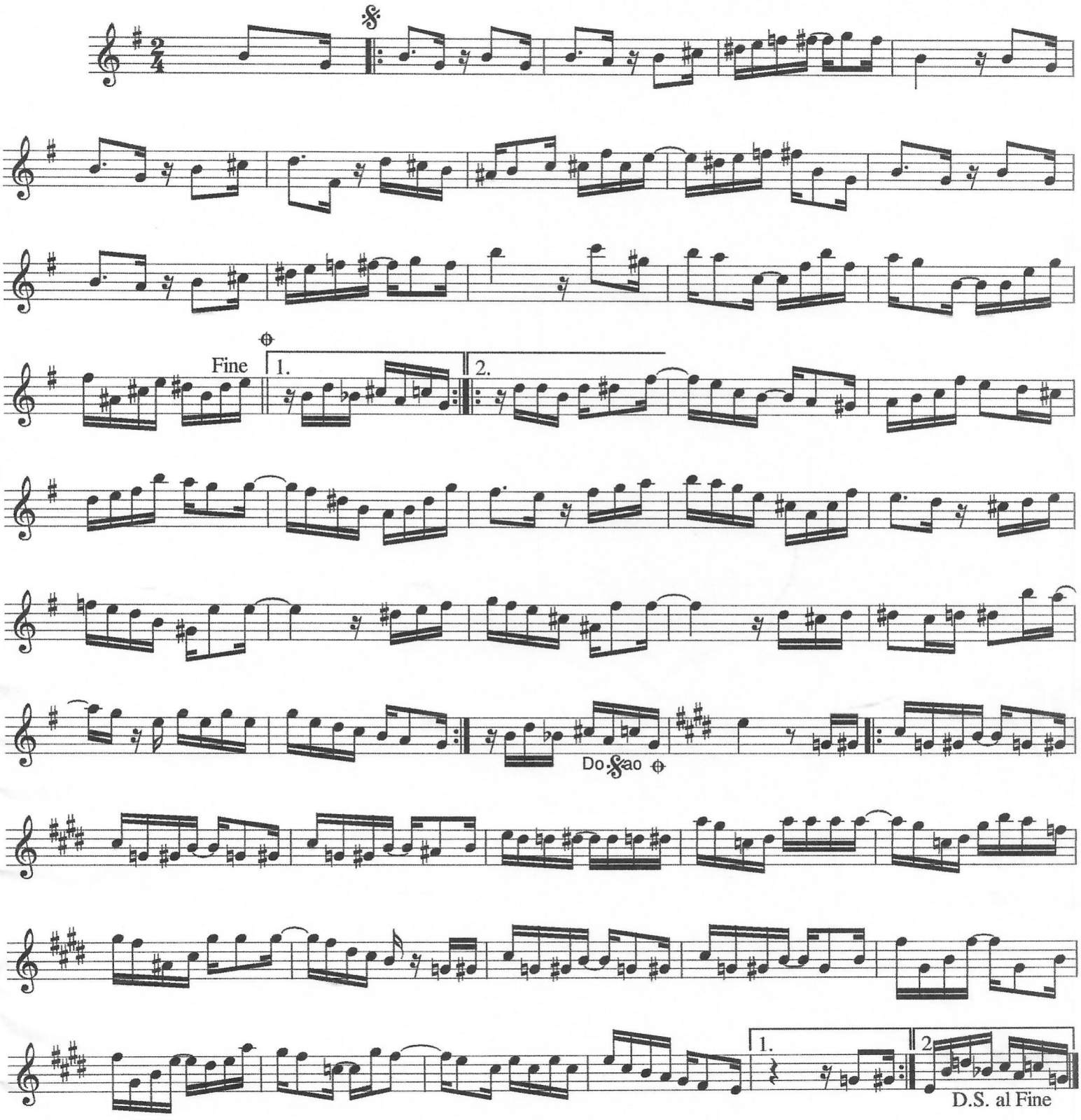
Cochichando

www.superpartituras.com.br

Choro

Clarinete Bb

Pixinguinha



kunst uni graz

Ninaus Peter
Familienname, Vorname

09373077
Matrikelnummer

Erklärung

Hiermit bestätige ich, dass mir der *Leitfaden für schriftliche Arbeiten an der KUG* bekannt ist und ich die darin enthaltenen Bestimmungen eingehalten habe. Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe, andere als die angegebenen Quellen nicht verwendet habe und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Graz, den 7. Januar 2020

.....
Unterschrift der Verfasserin/des Verfassers