

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CURSO DE MÚSICA – BACHARELADO EM MÚSICA POPULAR



TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**O VIOLÃO DE SETE CORDAS DE ALOYN SOARES: UM ESTUDO DE
TRAJETÓRIA**

João Francisco Pinheiro Neto

Pelotas, 2018

João Francisco Pinheiro Neto

**O VIOLÃO DE SETE CORDAS DE ALOYN SOARES (?): UM ESTUDO DE
TRAJETÓRIA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
ao Centro de Artes da Universidade Federal de
Pelotas, como requisito parcial à obtenção do
título de Bacharel em Música Popular.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Soares Velloso

Pelotas, 2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus e a meus pais Eva e Jesus. Aos professores do curso, em especial ao meu orientador Rafael Velloso. Aos amigos que se fizeram presentes na minha trajetória na música em especial Daniel Silveira e Jessica Ramos. Por último é indispensável a gratidão aos colaboradores deste trabalho: Gustavo, Milton, Nadir e Sinara.

***“A viola apaixonada do mestre Aloyn...
Numa serenata para Nossa Senhora!
Talvez você Amaro, rastros na areia recitará!
O velho Diquinho, na sanfona, o Tema de Lara!
Mas você, Aloyn Soares, já sei, com o seu violão...
Ave Maria do morro, tenho certeza que tocarás!”
Barba, Bar do Costinha.***

RESUMO

PINHEIRO NETO, João Francisco. **O Violão de sete cordas de Aloyn Soares: um estudo de trajetória**. 2018. 48 p. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Música Popular) – Centro de artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

O presente trabalho tem como objetivo o estudo da trajetória musical do violonista Aloyn Soares e das redes que foram estabelecidas nos locais de sociabilidade musical, as quais estavam inseridas em um contexto local de escuta e prática musical do choro. Este trabalho divide-se em três partes: A primeira consiste em uma revisão acerca do choro, com enfoque no desenvolvimento desta prática musical na cidade de Pelotas-RS; A segunda compõe-se de um estudo sobre a trajetória de Aloyn Soares, que foi violonista de sete cordas no regional Avendano Jr durante 30 anos. As informações utilizadas na elaboração deste capítulo foram obtidas através de entrevistas com entes próximos ao violonista, dentre os quais: Gustavo Haical, Milton Alves, Nadir Curi e Sinara Soares. Além disso, mais informações pertinentes foram extraídas de acervos públicos e particulares. O terceiro capítulo é uma análise das obras “Chega mais” de Aloyn Soares e “Liberdade” de Avendano Jr, nas quais a performance do violão de sete cordas ganha destaque. No presente trabalho foi possível esclarecer aspectos relevantes da personalidade musical de Aloyn Soares, bem como de outros importantes atores do Choro pelotense. Além disso, foi possível fomentar o debate acadêmico sobre o desenvolvimento local do estilo, proporcionando subsídios para futuras pesquisas na área.

Palavras-chave: choro pelotense; violão de 7 cordas; Aloyn Soares

ABSTRACT

PINHEIRO NETO, João Francisco. **The seven string guitar of Aloyn Soares: a trajectory study**. 2018. 48 p. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Música Popular) – Centro de artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

The study has the objective of studying the trajectory of the violinist Aloyn Soares and the coexistence that have been established in places of musical sociability which has inserted in a local context of listening and musical practice of choro. This study was divided into three parts. The first is a choro review with main focus to development of this practice in the city of Pelotas/ RS. The second is a study on trajectory about Aloyn who was a guitarist of seven strings for thirty years of Regional Avendano Jr. The informations used on the elaboration of this chapter was gotten through interviews with personal close the guitarist among which: Gustavo Haica, Milton Alves, Nadir Curi e, Sinara Soares. Besides more relevant information were extracted of the archive public and private. The third chapter is a analysis of Works “Chega mais” by Aloyn Soares and “Liberdade” by Avendano Jr. which the performance on guitar of seven strings stand out. This study has possible clarify aspects relevant of the musical personality of Aloyn Soares as well as other important authors of choro pelotense. Besides has possible to encourage academic debate about development local of style providing subsidies for future research in the area.

Keywords: choro pelotense; guitar seven strings; Aloyn Soares.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	10
2.1 O CHORO E A CONSTITUIÇÃO DE UMA IDENTIDADE REGIONAL.....	12
2.2 ESPAÇOS DE SOCIALIZAÇÃO E APRENDIZAGEM MUSICAL	16
3 ALOYN SOARES UM ESTUDO DE TRAJETÓRIA	21
4 ANÁLISES	32
4.1 QUESTÕES FORMAIS.....	32
4.2 QUESTÕES COMPOSICIONAIS	33
4.3 ASPECTOS TÉCNICOS	35
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	37
REFERÊNCIAS.....	39
ANEXOS	41

1 INTRODUÇÃO

Ao participar de atividades vinculadas ao gênero musical choro, em especial as ligadas ao projeto de extensão Encontros de Música Popular¹, e ao Clube do Choro de Pelotas, comecei a perceber a quantidade e diversidade de instrumentistas e grupos musicais (*regionais*) que mantêm sua prática musical voltada a criação e interpretação de composições do gênero, entre eles Paulinho Martins (bandolim e cavaquinho), Rui Madruga (violão de 7 cordas), Possidônio Tavares (multi-instrumentista), Julinho do Cavaco (cavaquinho), Fabricio Moura (violão e cavaco), Milton Alves (violão de 7 cordas), Rafael Velloso (Saxes), Raul Costa d'Ávila (Flauta), e os regionais Ninho do pardal, Sovaco de Cobra, Regional Avendano Junior. Foi por meio do convívio com estes músicos, que tive o primeiro contato com a memória sobre os chorões² pelotenses tais como Avendano Junior (Cavaquinho solo), Aloyn Soares (violão de sete cordas), Nogueira (surdo), João Carlos (pandeiro), Toinha (Arnóbio Madruga Borges) (cavaco) e Roberval (cavaco e voz). Considerado pelos músicos atuais como uma das referências da tradição do choro em Pelotas, o nome de Aloyn Soares me chamou a atenção em especial também pelo fato de ser um violonista de 7 cordas, instrumento a que também me dedico.

O material fornecido pelo professor Raul Costa d'Ávila, gravado em 2001 no Bar liberdade³, me permitiu ouvir pela primeira vez o violão de Aloyn. O trabalho de transcrição deste material para o projeto de extensão mencionado na nota 1 me permitiu observar um variado leque de frases contrapontísticas executadas pelo violonista pelotense. Com base nesta escuta histórica surgiram as primeiras indagações, tais como; quem era Aloyn? Como ele aprendeu música? Como desenvolvia as baixarias⁴? Que referências tinha? Foi a partir dessas perguntas que surgiu o tema do presente trabalho. O tema evoluiu então para um estudo de trajetória sobre Aloyn Soares, focado na análise de sua performance ao violão de 7

¹ Projeto de extensão do Núcleo de música popular (NUMP) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEl), que aproximou os alunos do bacharelado em música ao Clube do choro de Pelotas, e no qual realizei, de 2016 a 2017, atividade de bolsista do projeto e colaborador de ações de extensão em parceria com o clube em encontros semanais, apresentações e na publicação do Cadernos do Choro de Pelotas (referência?).

² Músicos que executam o choro.

³ Estabelecimento na época localizado na Rua General Neto em frente ao Hotel Curi, local conhecido por atividade boemia na cidade.

⁴ Como bem apontado por Luís Fabiano Farias Borges, as baixarias são: "...melodias independentes que geralmente são executadas na região grave do instrumento. No caso do violão, a "baixaria" é executada pelo polegar da mão direita".(BORGES, ??Na região sul do estado a terminologia mais usual para baixaria, é o termo *bordoneio* referência as 3 cordas mais graves do violão chamadas de *bordonas*.

cordas no Regional Avendano Junior, delimitando para as análises do material musical o período dos meses de agosto e setembro de 2001 no bar e restaurante Liberdade. Período este de maturidade artística e domínio da técnica que Aloyn desenvolveu no instrumento, e o local onde foram produzidas as fontes sonoras utilizadas.

Para que pudéssemos produzir uma reflexão que fosse mais aprofundada, fez-se necessário recorrer a uma literatura que auxiliasse na construção do problema de pesquisa voltado para a área de investigação acadêmica sobre música popular e, especialmente, sobre o choro na região sul do país, e para que fossem preenchidas muitas das lacunas existentes na historiografia local, foram também incorporadas a esta revisão trechos das entrevistas nas quais os colaboradores, em especial Milton Alves, através da memória, nos apontaram essas brechas. Desta forma, o primeiro capítulo deste trabalho consiste de uma revisão bibliográfica⁵ acerca de termos e conceitos presentes no texto, sendo dividido em subtópicos, o choro e a constituição de uma identidade regional e, espaços de sociabilização e aprendizagem musical.

A fim de analisarmos esta prática musical e o ambiente cultural no qual a mesma se desenvolveu, foi necessário organizar cronologicamente os principais fatos que constituem a trajetória de Aloyn, suas relações sociais e como estas influíram nas experiências e estéticas musicais que o levaram a construir e desenvolver uma técnica própria para sua performance ao violão de 7 cordas. A etnografia que deu subsídios para o presente estudo de trajetória permitiu que eu entrasse em contato com pessoas que tiveram diferentes tipos de convivência com o mesmo, sendo elas Sinara, filha de Aloyn, Milton Alves, que por mais de 30 anos foi companheiro de música e vida estabelecendo com Aloyn o vínculo de compadres, Gustavo Haical, na condição seu principal discípulo e Nadir Curi, na condição de empresário musical do grupo Perdidos e Achados, do qual Aloyn fez parte. Para as entrevistas foram elaborados questionários semiestruturados, a fim de que se permitisse estabelecer o diálogo e interferir o menos possível nas narrativas sobre os temas abordados. Desta forma foram tratados temas fundamentais relacionados ao convívio pessoal principalmente no que diz respeito a experiências e práticas musicais. O segundo capítulo, portanto, apresenta os resultados deste estudo de

⁵ A revisão bibliográfica não se propõe ser exaustiva, já que o tema foi e é constantemente abordado por pesquisas de diversas áreas do conhecimento.

trajetória, que a partir das narrativas da história oral dos colaboradores da pesquisa que trazem informações tanto sobre as vivências musicais e como os dados biográficos do Aloyn a fim de respondermos as principais questões de pesquisa; Quem era Aloyn? Como ele aprendeu música? Como desenvolvia as baixarias? Quais referências tinha?

Já o terceiro e último capítulo propõe uma análise sonora sobre tais questões, através da análise da transcrição de duas composições presentes nas gravações disponibilizadas pelo acervo do prof. Raul D'avila: a primeira, denominada "Chega Mais", um choro composto para violão solo, de autoria de Aloyn, e a segunda o choro "Liberdade" de Avendano Jr. Para a produção das análises, foi realizada a transcrição na pauta musical da performance de Aloyn, nas condições de solista e de acompanhador, das músicas "Chega Mais" de sua autoria e "Liberdade" de Avendano Junior, respectivamente. A proposta de análise deste material se relaciona com a tradição etnomusicológica, na medida em que a representação gráfica na pauta nos possibilita a análise de determinados dados sobre a sua prática musical que auxiliam na caracterização e observação da performance entre outras dimensões do contexto social em que estava inserido. Por tanto a transcrição serve como um dos elementos de descrição da prática cuja performance é a fonte. No tocante às questões de análise, serão observados alguns aspectos estruturais da performance de Aloyn ao violão de 7 cordas tais como; melodias, baixarias, forma, ritmo, e como tais elementos se relacionam com a performance dos demais instrumentistas do Regional Avendano Junior, por entendermos que esta interação é indispensável para a compressão dos processos criativos utilizados.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

O choro é um gênero de música instrumental brasileira, que tem seu surgimento geralmente associado à cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente no ano de 1870. Ary Vasconcelos, em seu livro *carinhoso Etc. história e inventário do choro* aponta claramente o local, origem e linhagem do choro:

Por volta de 1870 – ano em que, morto o marechal Solano Lopes, termina a guerra do Paraguai – surge no rio de Janeiro, o choro, em seu início não propriamente um gênero de música, mas a designação de um conjunto instrumental, e logo um jeito brasileiro de se tocar os gêneros europeus em voga, nessa época (valsas, polcas, xotes, mazurcas e quadrilhas). (VASCONCELOS, 1984, p. 17)

Para Vasconcelos, o nome choro em seu princípio se relaciona com a designação de grupos instrumentais, caracterizando-se como uma *brasilidade* na forma de interpretação das músicas e não indicando uma origem propriamente dita. Neste sentido, Vasconcelos aponta qual a constituição desses grupos instrumentais.

Aos grupos tradicionais, formados por dois violões e um cavaquinho - uma evolução da música de barbeiros – superpõe-se, agora, a flauta constituindo aquilo que o maestro Baptista Siqueira chamaria de “quarteto ideal” – embora outras formações menos ideais se constituíssem também nessa mesma época. (VASCONCELOS, 1984)

Como podemos notar no discurso de Vasconcelos, assim como em outras narrativas que tratam deste primeiro momento, tais como as de Alexandre Gonçalves Pinto, José Ramos Tinhorão, Sergio Cabral, temos aí alguns gêneros de música e danças europeus sendo executados por músicos que traziam bagagens culturais variadas, dando assim sotaques diferenciados a essas músicas. O músico e pesquisador Henrique Cazes, em seu livro *Choro do quintal ao municipal*, fala sobre esse processo de mistura de estilos e sotaques:

O processo de mistura de estilos e sotaques que levou ao nascimento do Choro ocorreu de uma forma similar em diferentes países. A partir dos mesmos elementos – danças europeias (principalmente a polca) somadas ao sotaque do colonizador e à influência negra -, foram surgindo gêneros que seriam a base de uma música popular urbana nos moldes que hoje conhecemos. (Cazes, 1998, p. 17)

Cazes se refere a polca como um gênero musical que se disseminou e ganhou diferentes versões em várias partes do mundo, devido às diversas escutas e apropriações musicais que o processo de colonização destas determinadas áreas impôs. Em termos regionais, é notável que o Brasil, em sua grande extensão territorial, abrigue diversas regiões e microrregiões onde se encontram “sotaques”

presentes nesta mesma linguagem musical, o choro, assim como na culinária, no clima, na vestimenta e na tradição, ou seja, culturas diferentes e que ao longo dos anos também desenvolveram diferentes práticas musicais, por vezes associadas a estas mesmas origens.

Vasconcelos cria em seu livro a primeira cronologia da história do choro, listando compositores e gravações de choro, dividindo estes chorões em seis gerações⁶. Este é um trabalho de grande importância para o surgimento da historiografia do choro, que descreve com minúcias os diferentes tipos de formação instrumental que tocaram no Rio de Janeiro e que, principalmente, vieram a gravar choros. O trabalho de Vasconcelos, que é documentado através da pesquisa em acervo de discos de 78 rpm⁷, dispõe distintas fases do choro nas quais, dependendo da época, surge um maior ou menor número de gravações do gênero. Em sua história das primeiras gravações, Vasconcelos chama a atenção para a variedade de instrumentações que faziam parte das gravações de choro, tais como as bandas militares, civis e os regionais. Buscando descrever o gênero a partir do surgimento de diferentes instrumentações, o autor se baseia em uma dimensão quantitativa da produção do choro.

Percebemos, porém, que os chorões que fazem parte do recenciamento feito por Vasconcelos, são em sua maioria músicos cariocas ou de outras partes do país que migraram para a capital para atuar em gravadoras e rádios e que passaram a fazer parte deste circuito “oficial” do choro. Por esta razão ficaram, esquecidos os demais chorões de outras regiões do país, sendo claro, portanto, o motivo pelo qual os mesmos não chegaram a ter suas práticas reconhecidas. A principal razão é que dificilmente em suas cidades de origem estes músicos teriam oportunidade de gravar e difundir amplamente suas produções musicais.

Levando em conta este processo histórico que é registrado principalmente através do registro fonográfico⁸, é possível inferirmos o motivo pelo qual o choro é considerado um gênero autenticamente brasileiro e carioca, já que através da gravação e radiodifusão comercial conseguiu se consolidar, ultrapassando gerações

⁶ São delimitadas: Primeira geração (1870 - 1889); Segunda geração (1889 - 1919); Terceira geração (1919 - 1930); Quarta geração (1927 - 1946); Quinta geração (1945 - 1950); Sexta geração (1950).

⁷ Rotações por minuto

⁸ Apesar das muitas das músicas terem sido transcritas e mantidas em circulação entre os grupos de chorões sendo gravadas alguns anos depois, muitos desses temas, até mesmo de chorões que são as principais referências do gênero hoje, ainda são publicadas pela primeira vez tanto em transcrições como gravações.

e se disseminando pelo país e pelo mundo. A prova do alcance desta produção é o fato do choro ter influenciado os músicos pelotenses na criação de uma tradição local, tradição esta que se mantém até os dias de hoje. Dentre os motivos que envolvem essa chegada e resiliência estão: os bares, em especial o Bar Liberdade, a Rádio Pelotense em cadeia com a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, os discos de 78 rpm e posteriormente os de 33 e 45 rpm vendidos das casas Edison etc., e ainda a socialização e boemia das zonas portuárias. Foi nestes contextos que surgiram os principais atores de que trata este trabalho e que formaram a rede em que o nosso violonista estava inserido. É, portanto, fundamental tratarmos de alguns aspectos da formação musical local.

2.1 O CHORO E A CONSTITUIÇÃO DE UMA IDENTIDADE REGIONAL

Falar de choro em Pelotas perde o sentido se não falarmos de Avendano Jr. e do ambiente do Bar e Restaurante Liberdade. Avendano, que, apesar de sua simplicidade, foi um compositor e cavaquinhoista com um alto nível de técnica instrumental e que por muito tempo manteve amizade e contato pessoal com o renomado compositor e cavaquinhoista Waldir Azevedo, que influenciou muito a prática musical de Avendano, trazendo uma composição do músico pelotense ao disco pela primeira vez no álbum *Minhas mãos me cavaquinho* no ano de 1976. O bar Liberdade foi o ambiente que abrigou por 30 anos as atividades dos grupos de choro na cidade de Pelotas. Tanto Avendano como o bar Liberdade são temas de trabalhos que constituem as primeiras pesquisas acadêmicas feitas no ambiente do bar. São eles: *Um Lugar chamado Liberdade: Música popular, tradição e Boêmia em Pelotas*, TCC da historiadora da UFPEL Thaís de Freitas Carvalho; e o relatório de projeto de pesquisa *Avendano Júnior: a tradição do choro em Pelotas*, realizado pela acadêmica Ana Paula Lima Silveira, projeto sobre coordenação do professor Raul Costa d'Ávila. Os dois textos trabalham, entre outros temas, dois que nos interessam muito: a Sociabilidade do bar e dados correspondentes à cronologia da prática musical de Avendano que se relaciona intrinsecamente com a do bar. Acerca do segundo tema, Ana Paula constitui a seguinte cronologia:

A partir dos anos 70 passou a reunir-se semanalmente, com um grupo de 5 amigos apaixonados por música (Aloin Soares – violão de sete cordas; Toinha – cavaquinho centro; Ary do pandeiro - pandeiro; Carlos Nogueira – surdo e Roberval Silva – cantor) para tocar informalmente em diversos pontos da cidade. Estes encontros foram tornando-se cada vez mais

constantes, motivadores e produtivos, e a partir de 1976 o grupo começa a tocar regularmente em um bar da cidade, cujo o nome inicial era “Bar e Restaurante Salu”, passando-se mais tarde a chamar “Bar e Restaurante Liberdade” (SILVEIRA, 2005, p.138)

Pode-se remeter então à década de 1970 o início das atividades de *Avendano Júnior e seu Conjunto*⁹, trazendo choros, sambas, boleros, tangos e até mesmo temas de autores da música de concerto europeia que Avendano interpretava ao cavaco, todas as sextas e sábados até o ano de 2013, quando o bar encerrou suas atividades.

O bar Liberdade, tema do trabalho de Thaís Freitas, é descrito a partir de uma etnografia que aponta a sociabilidade boêmia do local, e que traz a este ambiente, segundo a autora; “as características de um botequim carioca do século XX, com muito choro, samba e ‘gente bamba” (Carvalho, 2011, p.1). Porém, o Liberdade não era o único bar da cidade onde a sociabilidade era pautada pela música boêmia, assim como Avendano também não foi o primeiro a tocar choro. Antes mesmo de Avendano iniciar suas atividades no referido bar, o próprio Aloyn (foco principal de nossa pesquisa), já interpretava choros em outros locais com outros grupos. Na entrevista concedida pelo também violonista de 7 cordas Milton Alves, pudemos saber como eram feitos choros antes do conjunto de Avendano. Da mesma forma, Milton cita na mesma entrevista dois chorões pertencentes à velha guarda Pelotense, segundo Alves:

Na década de 50, 60 eu tinha meus 10, 15 anos de idade e estava aprendendo...então na realidade eu estava iniciando. O choro ele sempre existiu, tu sabe que o choro, que o choro sempre existiu!...Mas eu não lembro de aqui em Pelotas nós termos grupos organizados de choro. Me lembro que depois do Avendano Júnior, o grupo do Paulinho, o Roupa Velha. Mas já tinham alguns coroas trabalhando em choro, por exemplo vou te citar um: O Gapito, ele tocava violão tenor¹⁰... ele era um sapateiro. Ele tocava violão tenor e ele já tocava choro, mas não tinham grupo organizado, se juntavam aleatoriamente e faziam choro... Tinha um amigo meu que infelizmente partiu cedo e tocava choro, Salvador Gulo Filho, tocava muito, tocava cavaquinho em afinação de sol¹¹.

⁹ Os de músicos que junto com Avendano Jr. por vezes são denominados regional por vezes conjunto, na historiografia do choro estas denominações são por vezes entendidas como sendo coisas distintas, porém nesse caso podem ter sido apenas usos de nomenclaturas distintas.

¹⁰ Violão tenor é um instrumento com estrutura semelhante ao do violão clássico, porém possui dimensões menores e, apenas 4 cordas, sua afinação tradicional é em quintas. Da corda mais grave para mais aguda tem-se dó, sol, ré, lá. No ambiente do choro é conhecido também como violinha, nome que fora dado por Jacob do Bandolim, que em algumas gravações executa este instrumento.

¹¹ Afinação de sol é quando se tem uma relação de quintas entre as cordas do instrumento, sendo que a cora mais grave (4ª corda) é afinada na nota sol.

Milton Alves tem um papel importantíssimo em nosso trabalho, sendo o colaborador que mais intimamente teve contato com a história do choro pelotense¹². É através da memória de Milton que conseguimos preencher as lacunas que existem na história do choro local. Milton conviveu diretamente com os membros do regional Avendano Jr. e com diversos outros músicos que participavam das noitadas de música em Pelotas. É através dessa memória que emergem os nomes de Salvador Gulo Filho, e Gabito, músicos que se destacavam na execução de seus respectivos instrumentos e, que até onde foi possível apurar, constituíram a primeira geração de executantes de choro da cidade.

Além do Regional Avendano Júnior, identificamos nestas narrativas o surgimento de outros dois outros conjuntos regionais: o Roupa Velha (1977), e o Perdidos e Achados (por volta de 1987 - 1988). O primeiro era formado por Paulinho Martins (cavaquinho e bandolim), Paulo Ricardo “Paulão” (flauta, escaleta e contrabaixo), Edu Fernandes (cavaquinho base e violão), Hélio Fernandes “Ise” (cavaquinho solo e violão), Ernani Magnabosco “Kung” (pandeiro e agê), Alexandre Assumpção “Alex” (surdo), jovens universitários que tinham como principal influência local o cavaquinhista Avendano Jr. Já o Perdidos e Achados teve em sua formação músicos profissionais e amadores de origens diversas tais como: Luiz Baquini (cavaco), Paulino (surdo), Avendano Jr (cavaco), Paulinho Martins (bandolim), Aloyn Soares (Violão de Sete cordas), Renato (flauta), Max (cantor), Sócrates, Beto Bossa Nova (violão), João Bombeiro (acordeom) .O mais interessante na constituição desses grupos é que possuem quase a mesma formação, não somente na constituição instrumental, mas também pelo fato de os integrantes dos grupos serem quase os mesmos; por exemplo: Avendano Jr. (Perdidos e achados e Regional Avendano Jr), Aloyn Soares. (Perdidos e achados e regional Avendano Jr), Paulino (Perdidos e achados e regional Avendano Jr), Renato (Perdidos e achados e regional Avendano Jr), Paulinho Martins (Perdidos e achados, regional Avendano Jr e, regional Roupa Velha).

Perdidos e achados era um regional que se manteve em atividade em locais alternativos ao Bar Liberdade, era um grupo itinerante, que fazia apresentações em vários locais dentro e fora da cidade de Pelotas, tal como conta Nadir Curi:

¹² Prática a que o mesmo adere nos anos 60 e se mantém até hoje.

Tocamos em Livramento, Porto Alegre, Novo Hamburgo, Arroio Grande, Pedro Osório, Jaguarão, três vezes em Santa Vitoria do Palmar. Em uma noite em Rio grande fizemos três Shows... E o cachê foi bom, firam satisfeitos por que ganharam bem. Sempre a reunião era mais de amigos¹³.

O depoimento de Nadir, além de evidenciar esse caráter itinerante do grupo, aponta para o fato das atividades serem pautadas pela amizade e ligação entre os músicos. Além disso, o grupo tinha em sua formação muitos músicos colaboradores, o que facilitava a disponibilidade para apresentações, sendo que quando alguém não pudesse tocar haveria outro à disposição para suprir essa ausência. Nadir, que também nutria uma amizade por todos, por não ser músico cumpria o papel de empresário do grupo, agenciando as apresentações e realizando o transporte dos músicos.

Sobre o repertório dos grupos, o choro, apesar de ser identificado como o principal gênero que lhes conferia uma identidade comum, não é o único gênero musical que fez parte da boêmia pelotense. Longe disso, este fazer musical agrega diversos outros gêneros, como boleros, tangos (argentinos), sambas, valsas, gêneros que também compunham as práticas musicais dos grupos de seresta. Ao notar que estas práticas musicais compartilhavam os mesmos locais de sociabilidade e do mesmo público, buscamos mais informações sobre estas atividades através do relato e da pesquisa do músico Leal Gomes em seu livro Cidade Seresta. Neste importante registro sobre a prática musical pelotense, Gomes apresenta o movimento seresteiro, que ele sugerir se iniciado por volta dos anos de 1945, e ganhado a forma de resgate de uma tradição e por consequência uma maior visibilidade entre os anos de 1991-2001. Na primeira parte do livro, Gomes apresenta algumas biografias dos seresteiros pelotenses, dando visibilidade maior aos solistas, em especial aos cantores.

Um elemento fundamental deste livro se refere à iconografia. Gomes apresenta as imagens dos grupos de seresteiros em diversas ocasiões, tais como: reuniões, apresentações em bares, casas noturnas e no Conservatório de Música. Outro ponto de destaque em sua pesquisa é a preocupação do pesquisador com os recortes de jornal, trazendo a programação das rádios pelotenses, que registravam em sua programação não só a música seresteira dos grandes centros como a de Pelotas.

¹³ Entrevista realizada no dia 27/6/2018 no Hotel Curi em pelotas, as 15 horas.

Esta pesquisa bibliográfica aponta, no que diz respeito à diversidade local sobre as práticas musicais, uma informação que pode ser observada na pesquisa de campo. Desta forma o fazer musical dos chorões pelotenses estava ainda desvinculado da atitude purista de execução de apenas temas de choro, como é proposto hoje em dia por alguns grupos, tais como *Ninho do Parda*, *Sovaco de Cobra*, *Clube do Choro de Pelotas*, *Chorei sem Querer*. Outro aspecto diferenciado que hoje se apresenta, é o fato de que poucos músicos *da antiga*¹⁴ se identificarem como profissionais da música, ou seja, viverem apenas da música. Muitos deles mantinham uma profissão que podia ser mecânico, sapateiro, comerciante, assim deixando a atuação como músico em segundo plano. Tal característica dos músicos de choro se relaciona diretamente com a historiografia do choro carioca, tal como pode ser observado no livro *O choro: Reminiscência dos chorões antigos* de 1936 escrito por Alexandre Gonçalves Pinto (o “Animal”), onde o autor, que era carteiro e chorão, afirma que grande parte dos músicos listados possuem um emprego fixo e mantém em segundo plano a atividade musical. Tal prática é tão naturalizada que se repete até mesmo com grandes nomes do gênero, como é o caso de Jacob do Bandolim¹⁵.

A partir destes relatos e da revisão destes materiais, foi possível traçar uma identidade regional do choro pelotense, e analisar alguns pontos de contato com as práticas locais e nacionais, que mantinham tais grupos em sincronia com o que ocorria nos centros culturais do país. A seguir focaremos no processo de aprendizagem musical, propondo uma reflexão sobre como esses músicos e grupos aprendiam esta prática, e quais eram os lugares onde se fazia música na cidade de Pelotas.

2.2 ESPAÇOS DE SOCIALIZAÇÃO E APRENDIZAGEM MUSICAL

Como pudemos observar no tópico anterior, a cidade de Pelotas possui uma atividade cultural muito grande e diversificada, podendo assim ser enquadrada como um polo cultural da região sul do estado. Esta diversidade e pluralidade se faz presente em diversos aspectos, em questões musicais não seria diferente. Pelotas conta com um *conservatório de música* que tem sua fundação no ano de 1918, instituição que formou uma enorme quantidade de músicos, e a mesma que

¹⁴ Expressão usual muito utilizada por Milton (sobrenome?) para falar sobre os mais velhos.

¹⁵ Jacob Pick Bittencourt (Rio? 1918 - 1969)

promoveu e promove o contato da população local com atividade musical de concerto, de músicos locais e de fora da cidade. Neste mesmo local, a atividade da música de seresta e o choro também teve espaço, ocupando por diversas vezes o salão Milton de Lemos, principal palco de performance da música de câmara da cidade.

Além das atividades de performance oficialmente voltadas para a valorização da música de câmara, o que não impedia a apresentação de outras práticas musicais locais, o Conservatório disponibilizava o aprendizado musical formal nos moldes dos conservatórios europeus. Assim muitos dos músicos ali formados também tinham atividade voltada para a música de seresta, tais como o Luiz Hadê, e Delsuamy Vivekananda Medeiros. No entanto a maior parte desses músicos mantinham uma prática informal, tendo a convivência com outros músicos que aprendiam através de uma transmissão de conhecimento oral, baseado na escuta principalmente do rádio e de discos (78, 45 e 33 rpm). Percebemos que foi a partir de tais experiências que esses músicos construam sua técnica, seu vocabulário e, seu repertório. Ou seja, todo o lugar onde havia música era um local de aprendizagem para esses músicos. Nestes locais o ouvinte atento, e também músico informal que está preocupado com informações que vão além da apreciação estética, continua aprendendo. Além disso, a tradicional *canja* era mais uma oportunidade para que se pudesse aprender de forma prática e, talvez, fosse a única oportunidade de se apresentar para estes que não foram agraciados com o estudo formal e não eram profissionais de música. Milton Alves, que se identifica com tais práticas, nos revela mais sobre a aprendizagem informal, e os locais de troca de experiências:

Haviam grupos que tocavam samba de raiz, e eu conheci alguns desses grupos, inclusive com alguns componentes desses grupos eu aprendi um pouco, era aonde eu pedia para usar os instrumentos. Eles estavam ensaiando e eu chegava, esses eram grupos que participavam de carnavais.¹⁶

Em outros trechos da mesma entrevista, Milton conta sobre o fato de andar *Changueando*¹⁷ instrumentos como mesmo denomina, dando ênfase à vivência com Avendano.

¹⁶ Entrevista realizada no dia 14/6/2018 no Bar do Nenê em Pelotas, as 19 horas.

¹⁷ Pedindo algo emprestado.

O Avendano contou que um irmão dele comprou um violão tenor Del vecchio daqueles cheios de tampinha (bocas) e era um instrumento bom na época...comprou para aprender, mas não aprendeu e estava lá atirado, eu disse traz para cá para nós tocar alguma coisa, porque eu também não tinha instrumento gostava e não tinha, eu vivia changueando instrumento.¹⁸

Assim, nos espaços onde a sociabilidade era pautada pela música, tais como em bares, restaurantes ou ensaios de algum grupo, se permitia aprender através da prática musical de estilos diversos, principalmente aqueles onde se tivesse a oportunidade de se experimentar novos instrumentos.

A expansão da atividade comercial de música popular no rádio e nas gravadoras de discos cumpriu papel importantíssimo na formação musical desses músicos pelotenses. Na década de 1940 a rádio Nacional ganhou um espaço não só a nível nacional como internacional, segundo Sérgio Cabral em seu livro *A MPB na era do rádio*:

Em 31 de dezembro de 1942, com a instalação da estação de ondas curtas dotada de potência de 50 quilowatts e de cinco antena RCA Victor (duas dirigidas para os Estados Unidos, duas para a Europa e uma para a Ásia), a Rádio Nacional do Rio de Janeiro era uma das cinco emissoras de rádio mais potentes do mundo. (CABRAL, 1996, p.82)

Antes mesmo da ampliação de sua radiodifusão a todo o território nacional com alcance em ondas curtas a diversos continentes, a Rádio Nacional, e por consequência da música brasileira (em especial o samba), serviu como a emissora oficial do regime de Getúlio Vargas, entre 1939 e 1942. A rádio, que iniciou suas atividades comerciais em 1936, passou em 1939 a apresentar programas musicais que visavam a difusão de uma ideologia nacionalista, o principal deles, *A hora do Brasil*, apresentava um repertório específico de música popular composto de sambas e choros com temáticas voltadas ao trabalho e à exaltação de temas nacionais. Através da consulta do periódico local Diário de Notícias, que se encontrava em circulação¹⁹ no ano de 1942, foi possível averiguar a programação da rádio pelotense afiliada da rádio nacional na época. Nesta programação, é notável o variado leque de programas com músicas de variados gêneros de várias partes do mundo, contudo destaca-se, que artistas e repertórios que mais repercussão

¹⁸ Entrevista realizada no dia 14/6/2018 no Bar do Nenê em Pelotas, às 19 horas.

¹⁹ No mesmo que encontramos o músico Gabito com seu violão tenor presentes na programação da PRH-4 – Sociedade Difusora Rádio Cultura de Pelotas Ltda, olhar em anexo A recorte da programação.

causavam eram os que seriam associados ao samba e ao choro identidade nacional.

Apesar da expansão das atividades comerciais da música popular no rádio e nas gravadoras de discos durante a década de 1940 terem modificado as práticas musicais regionais no Brasil, não eram todas as famílias que tinham poder aquisitivo para dispor de um aparelho de reprodução ou recepção radiofônica em suas residências, assim a prática da escuta coletiva de músicas tornou-se uma prática costumeira. Em sua pesquisa de 2011, Thaís de Freitas Carvalho aponta a influência da radiodifusão na mudança de escuta e prática social através da fala de Soninha (cantora e frequentadora do bar Liberdade): “O rádio era uma coisa maravilhosa, tu sabe por quê? Porque o rádio unia as famílias! Quem não tinha rádio, ia lá na casa do Chiquinho escutar. E ali, depois já virava uma roda de música” (de Freitas Carvalho, p. 10)

Milton Alves também aponta esta prática de escuta coletiva. Quando perguntado sobre as atividades que ocorriam em frente a lojas de vendas de discos em Pelotas, a exemplo da Bazar Edison²⁰, Milton conta:

Sem dúvida existiu, até mesmo porque as pessoas não tinham acesso a aparelhos que reproduzissem discos, o mais como era a pessoa ter um rádio...isso quando tinha um rádio. Então as pessoas se reuniam sim enfrente às lojas de discos para ouvir música, porque eles sempre estavam rodando os sucessos, aqui que eu lembre a mais famosa era a que tu citaste o Bazar Edison, mas existiam outras, mas agora não lembro os nomes²¹.

Outro lugar que, na fala de Milton, surge como um lugar de escuta coletiva, principalmente da radiodifusão, era a praça do porto. Sobre o local, Milton nos revela que: “Os caras da várzea tinham muita boêmia naquela época...Na praça do porto tinha uns autofalantes que tocavam a programação da rádio”²². O porto, com seus bares, sua praça com autofalantes, seu trânsito constante de gente que chegava e partia, dispunha na época de uma sociabilidade intensa e diversa, o que por sinal influenciou uma geração de jovens que moravam por ali, tais como o próprio Milton, Avendano e, dentre eles, o músico e compositor foco desta pesquisa, Aloyn Soares.

Por último, é necessário ainda observar que a produção local de discos de choro só veio ocorrer muitos anos depois, sendo que o único disco comercial

²⁰ Bazar Edison era uma loja de comercialização de discos, instrumentos musicais, e também onde se realizavam aulas de música, era localizada na Rua 15 de Novembro,608.

²¹ Entrevista realizada no dia 14/6/2018 no Bar do Nenê em Pelotas, às 19 horas.

²² Entrevista realizada no dia 14/6/2018 no Bar do Nenê em Pelotas, às 19 horas.

produzido pelos chorões descritos nesta pesquisa foi o *long play* intitulado *Só falta Você*, de Avendano Jr., gravado em 1985 e comercializado no ano de 1988. O gravado na rádio Cosmos, conta com composições de Avendano Jr., Toinha e Germano Pinho, este último responsável por toda a contabilidade, que incluiu o levantamento da verba para gravações, e pela tiragem contratada de forma independente junto à gravadora Continental, de São Paulo. Pinho, além de ser o principal responsável pela comercialização dos discos e divisão dos lucros, foi quem dirigiu a gravação e fez o registro do violão de 7 cordas em todas as faixas. Como anteriormente apontamos, como a gravação sonora é frequentemente utilizada como fonte de análise histórica das pesquisas em música popular e etnomusicologia, juntamente com a transcrição de partituras, este disco juntamente com a gravação de *Assim traduzi você*, de Avendano Jr, registrada em 1976 no disco *Minhas mãos meu cavaquinho*, do cavaquinhista Waldir Azevedo, são os únicos registros sonoros atualmente disponíveis sobre a prática musical do choro na cidade de Pelotas. Apesar de serem os únicos, não podemos afirmar que são referências fieis às práticas que ocorriam nos espaços de performance tratados na pesquisa, por isso optamos pelo recorte que traz os registros feitos ao vivo no bar liberdade em 2001.

3 ALOYN SOARES, UM ESTUDO DE TRAJETÓRIA

O presente estudo de trajetória de Aloyn Soares foi constituído a partir da contribuição dos colaboradores desse projeto - Milton Alves, Sinara Soares, Gustavo Haical, Nadir Curi -, através do registro e análise da memória oral dos dados de seus acervos particulares, além dos documentos acessados nos acervos da Biblioteca Pública de Pelotas e do Acervo da Discoteca L.C.V. Apesar de ser pensadas a partir de um questionário semiestruturado, as entrevistas em geral ocorreram quase sem interferência do entrevistador. Os entrevistados, que tiveram um convívio intenso com Aloyn, foram estimulados a elaborarem, de forma livre, as narrativas acerca desta convivência e das impressões sobre a figura humana do mesmo. O questionário previamente elaborado foi utilizado apenas em alguns pontos, como gatilho para conduzir a conversa direcionada a temas específicos, ou para estimular o interlocutor a discorrer mais sobre alguma temática específica.

Objetiva-se aqui especular quem era Aloyn, como se deu o seu aprendizado musical, quem eram suas referências, averiguando pontos específicos de sua trajetória. Contudo, ficou claro que seria inviável apresentar uma linha de tempo em que todos os fatos se fizessem presentes. Assim, consideramos através da memória dos colaboradores e do acervo constituído de fotos, documentos, mídias sonoras, ressaltar alguns pontos específicos que possam responder a estas indagações.

Aloyn Soares nasceu em 26 de abril de 1931 na localidade de Teodósio²³, que nessa época ainda fazia parte do município de Pelotas. Filho de Miguel Soares e de Antônia Soares, Aloyn iniciou suas atividades musicais ainda na infância, sendo que o registro que temos é de uma prática musical 'de berço' iniciada aos cinco anos de idade. Nas palavras de Sinara:

Pelo que eu fiquei sabendo... O Pai do meu Pai fazia instrumentos. Ele trabalhava com madeira. Ele os fazia (os instrumentos), e todos os irmãos do pai tocam, tocavam porque só tem um vivo.. e, meu avô que fazia os instrumentos. O pai sempre contava que eles tinham cinco anos de idade e já davam uma... coisinha para eles irem tocar no circo lá no Teodósio. E desde pequeno, como uma regra do meu, avô todos os filhos tinham que tocar algum instrumento. Então um lá tocava cavaquinho, uma tia minha tocava gaita de oito Baixos, o outro tio violão e assim iam²⁴.

Aloyn, assim como o pai, se tornou instrumentista através da prática musical e da aprendizagem com o estímulo direto da família. Além de músico, Aloyn, assim

²³ Localidade que hoje é um bairro do município de Capão do Leão, e pertence ao mesmo desde 3 de maio de 1982, data de sua emancipação do município de Pelotas

²⁴ Entrevista realizada no dia 14/6/2018 no Conservatório de Música em Pelotas, às 15 horas.

como o pai, desenvolveu as habilidades de "luthieria", atividade esta sobre a qual versaremos posteriormente. O relato que Gustavo Haical nos dá coincide com o de Sinara, porém versa com mais detalhes sobre esta iniciação musical. Haical conta que, na primeira oportunidade em que pode conversar com Aloy, depois de uma noite no Bar e Restaurante Liberdade, perguntou há quanto tempo ele tocava. Segundo Haical:

Ele disse: "toco desde os meus 5 anos de idade". E ele começou a apreender com as irmãs, que já tocavam e eram mais velhas, e o pai dele tocava também e acabaram ensinando ele... foi aprendendo uma musiquinha e outra, foi aprendendo Fá, Dó com 7ª, Sol menor, Ré com 7ª. De uma música foi levando para as outras e foi criando o campo dele e daí começou a desenvolver²⁵.

Ainda em sua adolescência, mudou-se para a zona portuária da cidade, local onde, na época, como já discurremos, havia uma grande circulação de pessoas e onde a música boêmia se fazia presente Também consta desse período o princípio de sua amizade com Roberval.



Figura 1 Roberval e Aloy Soares (com seu primeiro violão da marca Rey) em pé aos violões, já na região da várzea (porto) Meninos agachados com tambores e pandeiro não identificados.

²⁵ Entrevista realizada no dia 20/6/2018 no escritório de advocacia Celso e Gustavo em Pelotas, às 19 horas.

Tanto Aloyn como Roberval se criaram na região da várzea (porto), e o mesmo ocorreu com Avendano Junior e Milton Alves. Sua sociabilidade foi marcada, como já dissemos, pelo grande movimento de pessoas e bens culturais que este local proporcionava, além das práticas musicais que ali se fazia. No livro de Leal Gomes, mencionado mais acima, o autor principia o capítulo que trata da biografia de Roberval Silva da seguinte forma:

Roberval Castro da silva, nasceu em Pelotas, na zona da várzea (porto), no dia 8 de março de 1934, fazendo parte de uma geração privilegiada pela expansão das ondas sonoras, que se espraiavam Brasil afora, cuja magia impregnava de fascinação a alma do povo.(GOMES, 2004, p.29)

Roberval, aquele que aparece na fig.1 em pé ao lado esquerdo de Aloyn, apresenta em sua biografia traços de alguém que se criou ouvindo a programação de forte conteúdo nacionalista e música da radiodifusão da chamada Época de Ouro. Aloyn, que frequentava os mesmos locais, provavelmente cumpre a mesma trajetória, porém é com o disco que nosso personagem tem uma ligação maior e foi essa lembrança que mereceu espaço na memória dos que com ele conviveram. Segundo Haical, seu contato com os discos era uma prática diária do nosso violonista de 7 cordas, hábito que Haical lembra ter presenciado: “o Aloyn tirava a música dos discos, mas não fazia sempre a mesma coisa que estava gravado, ele criava e misturava com o que ele já sabia”²⁶

Sinara relata ainda que lembra do contado do pai com os discos de 78 rpm: “A gente teve um aparelho de som que eu lembro quando eu fiz 15 anos...Eu lembro que ele já tinha aquelas coisas grandes (fonógrafo para a reprodução dos discos de 78 rpm) de tocar discos, e uns discos que eram bem grossos²⁷”.Apesar dos discos de 78 rpm terem se perdido, Sinara tem guardado até hoje o acervo particular de LPs (*long players*) de seu pai, acervo este constituído de discos de choro e samba. Entre os títulos, figuram os seguintes intérpretes: Cartola, Noel Rosa, Ângela Maria, Dorival Caymmi, Custódio Mesquita, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Silas de Oliveira e Ataulfo Alves. Já entre os discos de solistas de choro, aparecem os trabalhos de: Waldir Azevedo (músico que mais aparece no acervo, com 4 exemplares), Dilermando Reis, Luperce Miranda, Waldir Silva e, Jacob do Bandolim.

²⁶ Entrevista realizada no dia 20/6/2018 no escritório de advocacia Celso e Gustavo em Pelotas, às 19 horas

²⁷ Entrevista realizada no dia 14/6/2018 no Conservatório de música em Pelotas, às 15 horas.

Como atividade profissional, Aloyn era mecânico de caminhões, “uma pessoa muito detalhista”, lembra Sinara. O serviço de mecânico exige bastante esforço físico e trabalho manual pesado, o que não impedia, segundo Sinara, que Aloyn se mantivesse em dia com a prática de mais de um instrumento, entre os quais o violão de seis e posteriormente o de 7 cordas, o bandolim, o cavaquinho, a gaita de boca e a rabeca.



Figura 2. Comemoração do aniversário de Sinara, filha de Aloyn, em Porto Alegre. Em pé, da esquerda para a direita: Aloyn no bandolim, ao seu lado Nadir Curi, seguido de Paulino no surdo, e XXX no pandeiro. Sentados, da esquerda para a direita: Gilberto, filho de Aloyn, toca o violão de 7 cordas, seguido de Milton, também com um violão de 7 cordas e XXX ao cavaco.



Figura 3. Milton Alves ao violão de sete cordas e Aloyn executando rabeca. Na foto aparece também um menino que na época era vizinho de Aloyn. Foto tirada na residência do mesmo, no laranjal.

Sua dedicação não se resumia a tocar esses instrumentos, mas também a construí-los e/ou adaptá-los. Entre suas criações estão um violão que batizou de *esqueleto* (de que não dispomos de fotos), o violão triangular (figura 4), o cavaquinho triangular (de que não dispomos de fotos), o *bandoquinho* (figura 5) instrumento onde um cavaquinho e um bandolim dividem a mesma caixa de ressonância. Entre as adaptações, figuram o apoio para gaita de boca e o violão 7 cordas (figura 6).



Figura 4. Aloyn e Sinara. Alyn executa violão de sua fabricação. Ao fundo, sobre a cadeira, sua rabeca.



Figura 5. O Bandoquinho, instrumento construído por Aloyn.



Figura 6: Aloy executa seu violão da marca Do Souto e uma gaita de boca. O suporte para apoiar a gaita é de construção de Aloy. O violão, originalmente de 6 cordas, foi adaptado para receber uma 7ª corda, pela maestria na adaptação deste instrumento torna-se difícil somente pela fotografia perceber que se trata de um instrumento adaptado.

O tocar por prazer é uma atividade recorrente na trajetória de Aloy e, para mim, na humilde experiência de quem vive da música hoje, me pareceu clara essa ideia. Contudo, foi Milton quem esclareceu de uma forma direta a personalidade musical de Aloy. Antes mesmo de fazer qualquer pergunta sobre o tema, que fazia para do meu questionário, Milton declarou:

O Aloy era um músico de veia... ele se criou na várzea com violão embaixo do braço, tocando nos botecos por cachaça e daí foi crescendo. E o Aloy nunca almejou mais do que ele era em termos musicais, entende? Ele tocava porque gostava²⁸.

Hábito que fora adquirido muito cedo através da convivência com os familiares, e que se manteve em sua adolescência através da convivência com atividade boêmia da região do porto. Mesmo na vida adulta e com as atribuições impostas por essa, ou seja, pela necessidade de se firmar em uma profissão (levando em conta que a música nessa época era profissão de uma minoria desses músicos, minoria esta da qual Aloy não fazia parte). Casado com Serafina Teixeira

²⁸ Entrevista realizada no dia 14/6/2018 no Bar do nenê em Pelotas, as 19 horas.

Ança e já com dois filhos - Sinara e Gilberto - Aloyn mantinha uma prática musical contínua, o que vai na contramão do fato de “não almejar mais do que era” colocado na frase por Milton. Sobre a prática musical do pai, Sinara aponta para um hábito que ele mantinha com extrema dedicação, a mesma que Aloyn dedicava à criação dos seus instrumentos:

Ele chegava do serviço e estava sempre com alguma coisa na mão, um violão ou cavaquinho.... Sabe quando tu já não aguenta mais aquilo o tempo inteiro na tua cabeça? (risos). Ele sempre que pegava violão, sempre tocava uma mesma música, mas eu não me lembro qual era agora²⁹ ...

Neste trecho se evidenciam duas coisas importantes: primeiro a prática diária, segundo, o ato de aquecimento sempre com uma mesma música antes de iniciar o estudo e a prática musical do repertório que dominava. Apesar de tocar pelo prazer, Aloyn, em 27 de julho de 1974, se filiou à Ordem dos Músicos do Brasil, fato que aponta para o seu envolvimento com atividades profissionais como instrumentista pois, neste período, já desempenhava uma atividade musical contínua em bares, restaurantes, casas noturnas e rádios, portanto a emissão do documento se fazia necessária.

A música foi uma atividade constante na vida de Aloyn desde sua infância até a sua maior idade, atividade que desenvolvia ainda dias antes de seu falecimento, em 7 de novembro de 2005. Sua liderança como acompanhador e solista por mais de 30 anos todas as sextas e sábados nas rodas do bar e restaurante Liberdade e nos encontros promovidos aos fins de semana em sua casa onde a música moldou sua prática musical, em que a música por prazer era sua principal motivação.

Segundo Sinara, “todo fim de semana havia encontros lá em casa, quem via de fora pensava que era um aniversário porque a rua ficava cheia de carros”. No palco do Conservatório de Música de Pelotas, por mais de uma vez Aloyn fez presente o som de suas bordanas. No livro Cidade Seresta, localizamos a programação de um sarau no qual consta um repertório de música erudita e (?) aparece, como bem lembra o autor, “um toque especial dos motivos populares de requintado gosto” (GOMES, 2004, p.125). Logo em seguida vimos a programação e, na parte popular da mesma,

“Valsinha”, de Chico Buarque de Holanda, “carinhoso” de Pixinguinha e “bodas de prata”, de Roberto Martins e Mario Rossi, reuniram os artistas

²⁹ Entrevista realizada no dia 14/6/2018 no Conservatório de música em Pelotas, às 15 horas

populares José Carlos Medina, ao bandolim e Aloin Soares, ao violão de 7 cordas, com apoio do professor Afonso Celso da Costa Jr, ao piano. (Gomes, 2004, p.125)

Na data de 16 de setembro de 1972, ano de comemoração dos 74 anos do Conservatório, o regional Avendano Jr. acompanha a cantora Carmem Vera.



Figura 7. Aniversário de 74 anos do conservatório de música. Regional Avendano Jr acompanha a cantora Carmen Vera. Da esquerda para direita: João Carlos (pandeiro), Nogueira (surdo), Toinha (cavaco), Avendano Jr. (cavaco), Aloim Soares (violão de 7cordas), Carmen Vera (voz)

De todos os instrumentos que tocava, o violão de 7 cordas foi o instrumento mais constante de sua prática. A necessidade de obter o instrumento, que era raro nesta parte do país, fez o músico produzir um instrumento a partir de sua habilidade com a luthieria. Não sabemos, contudo, quando Aloyn teve contato com o instrumento pela primeira vez. Mas foi no ano de 1971, novamente pela influência de Waldir Azevedo, que os chorões pelotenses descobriram o violão de 7 cordas. Milton conta:

Eu falei com Avendano e pedi, “quando tu falar com Waldir pergunta para ele como é que esse cara que toca com ele faz esses bordões graves”. O Waldir disse para o Avendano, “diz para esse teu amigo aí que esse aqui não um violão de seis cordas, esse é um violão de sete cordas”. Eu nem sabia que existia violão de sete cordas. “Bom”, eu disse para o Avendano, “eu quero violão de sete cordas”.

Foi através desse contato que Milton comprou seu primeiro violão sete cordas, no ano de 1971, no Rio de Janeiro, na loja Bandolim de Ouro³⁰. Uma ressalva importante é que a utilização de cordas de aço na prática local dá-se em função de necessidades acústicas, sendo que o violão com cordas de aço possui maior capacidade sonora. A discussão sobre a origem do violão de 7 cordas abriga grandes capítulos em trabalhos acadêmicos, mas o que de fato se pode dizer é que na música brasileira são registradas suas primeiras aparições na execução de Tute³¹ e China³², depois sua consolidação e difusão maior é feita por Dino Sete cordas³³. Isto nos faz inferir que a audição deste repertório, somada à necessidade de reproduzir e dominar a técnica instrumental de solo e acompanhamento do repertório instrumental de Waldir Azevedo, fez com que os músicos pelotenses buscassem se adaptar e atualizar tanto técnica como instrumentalmente de acordo com as informações dadas pelas referências mais significativas.

Inferimos que algum tempo após o surgimento do instrumento na cidade, Aloyn que não possuía condições financeiras, porém contava com a habilidade manual necessária, adaptou seu instrumento de seis cordas para que o mesmo recebesse uma 7ª corda, formato final do instrumento ao qual se dedicou a partir deste momento de sua trajetória.

Aloyn acompanhou muitos intérpretes, desenvolvendo assim sua vivência como músico acompanhador, sempre com o violão de 7 cordas. Como compositor, compôs três choros: *Resmungão*, *Chega Mais*, ambos compostos para o instrumento, em um terceiro, sobre o qual há realto de Sinara, que por não possuir registro nem de forma escrita e sonora, é preservada por seu neto XXXX, o único que executa o mesmo.

É justamente com base nestas composições, bem como nas suas atividades como violonista de 7 cordas, que selecionamos das gravações que foram realizadas em uma fase de maturidade artística e domínio da técnica que desenvolveu no instrumento. Assim, foram selecionados os temas *chega mais* e *Liberdade*, a partir dos quais sua habilidade como compositor, solista e acompanhador no violão de 7

³⁰ A carta de solicitação do instrumento encontra-se no anexo B. O valor pago pelo instrumento foi arrecadado através de uma rifa, que os músicos vendiam ao saírem para dar serenatas.

³¹ Arthur de Souza Nascimento, Rio de Janeiro, 1/7/1886 – 15/6/1957.

³² Otávio Vianna, irmão mais velho de Pixinguinha, Rio de Janeiro, 16/5/1888 – 27/8/1927.

³³ Horondino José da Silva, Rio de Janeiro, 5/5/1918 – 27/5/2006

cordas será debatida, à luz de algumas características musicais presentes nas execuções gravadas das referidas obras.

4 ANÁLISES

Para as análises musicais das transcrições³⁴, optei por uma forma descritiva que foi dividida em pequenos tópicos, dando assim subsídios para que pudéssemos averiguar alguns aspectos que constituem a performance de Aloyn no instrumento, bem como suas experiências musicais. Serão, portanto, apresentados alguns elementos presentes na forma e nas estruturas harmônicas e melódicas das composições *Chega mais*, de Aloyn Soares, e *Liberdade*, de Avendano Junior com Acompanhamento de Aloyn Soares na gravação. As transcrições completas das partituras se encontram nos anexos C e D.

4.1 QUESTÕES FORMAIS

Os dois choros selecionados para essa análise são constituídos de duas partes, ambos estabelecem entre as partes uma relação de tonalidades homônimas, ambas em Ré, sendo que *Liberdade* começa na homônima maior e modula para a menor e *Chega mais* parte da homônima menor para a maior. Além do plano tonal das obras, foram observados alguns aspectos formais que tratam diretamente do contexto social e de performance, evidenciado pela etnografia e pela pesquisa de trajetória.

Mesmo sem uma análise muito aprofundada, com base na escuta informal de uma roda de choro onde se toquem apenas temas locais, é perceptível a um ouvinte atento que os choros pelotenses têm, em sua maioria, uma forma constituída de duas partes: em termos formais, se executa A A B B A A. Historicamente o choro, em sua forma que se tornou tradicional (baseada na polca), foi desenvolvido em grande parte na forma conhecida como *rondó*, que pode ser assim esquematizada: AABACCAA. Cazes dedicou um capítulo inteiro do seu livro para tratar dos choros *Lamento* e *Carinhoso*.

Havia um compromisso muito rígido em se criar choros em três partes num esquema original da polca e conhecido havia muito tempo como forma *rondó*. Esta forma em que se toca cada parte e sempre se volta a primeira já estava presente em gêneros anteriores a polca.

“Carinhoso” e “Lamentos” não tem essa forma, ambos foram feitos em duas partes, sendo que “Lamentos” conta ainda com uma introdução coisa pouco usual na época. (Cazes, 1998, p. 72)

³⁴ Tanto a música *Chega mais* como a *Liberdade* já havia sido transcrita, a primeira por mim para fins de estudo, e a melodia da segunda por Luiz o Caderno de composições do Avendano (?), porém as transcritas aqui tratam-se de uma revisão.

Cazes aponta assim indiretamente para os primeiros resquícios do choro de duas partes, que também se faz presente na composição de Avendano e Aloyn Soares. Por exemplo, no livro caderno de Choro Avendano Jr., onde se encontra uma amostra de 29 choros do compositor e cavaquinhoista Avendano Jr transcritos por Luiz Machado, todas as obras foram criadas em duas partes. Arnóbio Madruga Borges, o “Toinha”, cavaquinhoista centro do conjunto de Avendano, sobre cuja vasta produção pouco se sabe nos dias de hoje, teve uma de suas composições de duas partes, o baião Tio João, registrado no LP de Avendano *Só falta Você*, de 1985. Assim como Avendano e Toinha, Aloyn Soares em suas duas composições aqui analisadas, adotou a mesma forma binária.

Um dos fatores que, segundo podemos inferir, teria levado a essa escolha coletiva na relação formal de criação das obras, é a ligação que Avendano mantinha com Waldir Azevedo, já discutida no capítulo anterior. Assim inferimos que a maneira de compor de Waldir tenha influenciado algumas questões formais da produção autoral dos chorões pelotenses. Muitos dos choros de Waldir Azevedo são elaborados em duas partes, tais como *Carioquinha*, *Flor do Cerrado*, *Delicado*, e o mais famoso deles *Brasileirinho*. A relação entre as tonalidades, tal como acontece nas obras aqui analisadas, em sua maioria tem seu movimento contrastante, ou seja, a parte B, composta na tonalidade homônima ou relativa.

4.2 QUESTÕES COMPOSICIONAIS

Chega Mais é um samba choro composto para violão solo. A primeira parte evidencia a construção do tema a duas vozes, sendo possível observar os elementos suspensivos e conclusivos apresentados nas cadências, que estabelecem um diálogo, sem necessariamente seguir uma relação de pergunta e resposta, conforme podemos observar na figura 8.

Figura 8. Três primeira frase do choro chega mais.

Com a partitura dividida em duas *claves* é possível observar a relação entre os motivos que compõem o tema. A utilização das notas de tensão da escala mixolídia, que aparece nos acordes de E7 (V7/V7) e A7 (V7), é recorrente no processo criativo de Aloyn, tanto das obras em que aparece como compositor, como das que participa como acompanhador, onde contribui com os contrapontos e obrigações.

A segunda parte possui uma harmonia um pouco diferenciada dos padrões do choro; nela o compositor encaminha a harmonia por uma série de dominantes substitutos (SubV7), realizando um uma melodia em arpejos sobre estes acordes, sendo que a tonalidade só é afirmada ao final do trecho.



Figura 9. Início da sequência de SubV7

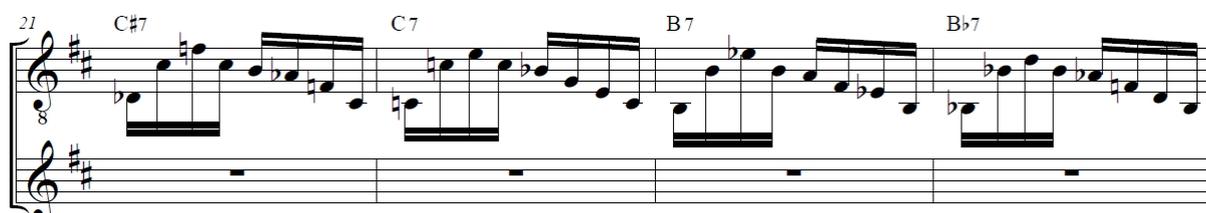


Figura 10. Sequência de SubV7.

O trecho pode vir a ser interpretado também como um ‘estudo’ de arpejos, já que se trata de uma sequência de transposições sempre um semitom abaixo do arpejo maior com 7ª menor. Nesta gravação, a composição é executada sempre da mesma forma, ou seja, nela não há variações e o compositor não improvisa.

O estabelecimento de padrões de acompanhamento e contraponto define a performance de Aloyn no choro *Liberdade*, de Avendano Jr. A importância destes contrapontos e frases de conexão entre as partes, chamadas no choro de obrigações, é tão complementares ao tema composto por Avendano, que poderíamos inferir que Aloyn participa como co-autor da obra. O samba-choro *Liberdade* foi composto na tonalidade de ré maior / ré menor. Por esse tema possuir duas gravações distintas, o primeiro procedimento que adotamos foi de comparar as

duas gravações, uma feita no ambiente do bar, e a segunda gravada em estúdio, sendo que ambas integram o mesmo disco em anexo. O resultado desta análise comparativa entre as versões gravadas é que a interpretação e o conteúdo musical são muito semelhantes entre as duas. O violão de 7 cordas realiza as mesmas baixarias, o que reafirma não só o estabelecimento de padrões de acompanhamento e contraponto, como da contribuição de Aloyn com o material composicional da obra, presente pelo enriquecimento formal obtido com as suas baixarias. A versão feita no bar Liberdade conta com interpretação de Raul D'Avila na flauta. Nota-se que quando o flautista está no solo, Avendano passa ao acompanhamento harmônico. Outro fato que nos leva a notar a importância da contribuição motívica das frases do violão de 7 cordas é que Avendano cita em oitava a frase que Aloyn utiliza Avendano no meio da parte A.

Figura 11. Dobramento da frase executada pelo cavaco

Na segunda parte da música, a melodia apresenta espaços para a execução de baixaria, e nela ocorre um diálogo entre o violão e cavaco. Observe:

Figura 12. Resposta dos baixos do violão, notas em vermelho executadas na 7ª corda

4.3 ASPECTOS TÉCNICOS

Uma das características que mais impressionam na performance de Aloyn ao Violão é sua agilidade. O fator que a torna digna de espanto está vinculado à técnica que o mesmo utiliza, tal como ocorre na frase de transição da parte (A) para a parte (B) do choro Liberdade:



Figura 13. Frase de transição de ré maior para ré menor, que principia com um cromatismo, passando para utilização da escala harmônica de ré menor.

Na gravação, este samba-choro está sendo executado em um andamento de aproximadamente 120 bpm, porém todas as notas executadas pelo violão são aferidas com o polegar e sem o auxílio de ‘ligados’ na mão esquerda, o que depende de um esforço maior da mão direita, resultando em uma sonoridade mais intensa. No relato para esta pesquisa, Haical, que ficava sempre atento à execução de Aloyn, é quem melhor descreve sua técnica, fazendo notar que:

Ele quase não trabalhava com os dedos indicador e médio (da mão direita), ele não trabalhava arpejos (referindo-se à técnica da mão direita para o estudo do violão clássico, que aborda os arpejos utilizando os dedos polegar, indicador médio e anelar), os arpejos ele fazia todos de dedeira, sempre usando o polegar. E na mão direita eram raríssimas as vezes que ele utilizava o dedo mínimo (dedo 4). Não o utilizava, por exemplo, para fazer uma escala no violão, quando muito usava para fazer algum acorde. Bordoneando mesmo e fazendo escala era só os dedos indicador (um), médio (dois) e anelar (três).

Esta técnica foi se desenvolvida ao longo dos muitos anos de execução do instrumento. Quando Gustavo conheceu Aloyn em 1998, ela já estava consolidada e foi mantida até sua morte. Foi possível averiguar em um vídeo feito em 2003³⁵ no bar e restaurante liberdade, ainda no endereço da rua Gal. Neto, a execução do violão feita por Aloyn, disponível no DVD em anexo.

³⁵ Vídeo feito por Giorgio Ronna em 2003.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do presente estudo foi possível analisar a prática musical de Aloyn Soares inserida em um contexto local de escuta e prática musical do choro. Tendo como foco a trajetória de Aloyn Soares e das redes que foram estabelecidas nos locais de sociabilidade musical de Pelotas, pudemos descrever como acontecia a prática musical dos grupos de choro da cidade, principalmente ligada à atividade boêmia dos locais de performance e socialização musical na cidade de Pelotas.

Como parte das considerações finais, é necessário observar que a análise dos padrões musicais e sonoros realizados, tendo como contexto de atuação de Aloyn Soares junto aos músicos, pode ser observada já que neste momento do registro de sua performance, no ano de 2001, Aloyn já era um músico experiente, tinha uma longa vivência com a escuta de choro e execução como acompanhador e solista, fruto de um convívio e prática musical de mais de 30 anos com Avendano jr. e o com o seu regional. Portanto, Aloyn era um músico atento que através dessa escuta e pratica dominava os padrões musicais da prática em conjunto do choro da cidade, e por isso pôde estabelecer um padrão de acompanhamento e criação próprios, que passaram a servir como referências aos demais músicos daquela e de outras gerações.

Como tantos músicos pelotenses, a construção da performance musical ao violão de 7 cordas de Aloyn, a partir do que foi relatado pelos colaboradores desta pesquisa, foi obtida através da escuta atenta de discos, da rádio e do convívio com outros músicos nos espaços de socialização musical da cidade. Através dessas influências, o músico desenvolveu um vocabulário de frases e ampliou sua capacidade de reconhecer e recriar os padrões do choro. A repetição de um padrão estético de frases aponta para uma prática de estudo ligada ao estudo constante e à composição, ou seja, era desta maneira o músico relacionava as suas práticas como compositor e acompanhador atuando diretamente no conteúdo sonoro produzido.

Os relatos obtidos em campo foram complementares e coerentes com as análises e o material sonoro e iconográfico. O trabalho também pôde esclarecer algumas lacunas na historiografia do choro local, redescobrimo chorões mais antigos, “uns Coroas”, como coloca Milton.

O cenário do choro pelotense ainda carece de muitas pesquisas, por ser riquíssimo e pouco discutido no ambiente acadêmico. Gabito, Salvador Gulo Filho, Toinha, Possidônio Tavares, Avendano Jr. são músicos de uma competência

extraordinária, são eles pertencentes à história do choro local, apesar do distanciamento e da pouca repercussão nacional.

Beleza de trabalho! Parabéns!

REFERÊNCIAS

ALVES, Milton. O violão de sete corda de Aloyn Soares: Um estudo de trajetória: Entrevista concedida a João F Pinheiro Neto em 14/6/2018

BORGES, Luís Fabiano Farias. Trajetória estilística do choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a raphael rabello. Dissertação (Mestrado em música) - Universidade de Brasília. Brasília, 2008.

CABRAL, Sérgio. A MPB na era do radio. Editora moderna. São Paulo, 1996. 111 p.

CARVALHO, Thaís de Freitas. Um lugar chamado liberdade: Música popular, tradição e boemia em Pelotas. VII Encontro Regional Sul de História oral. UNILA. 2011.

CAZES, Henrique. Choro, do Quintal ao Municipal. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34,1999. 204 p.

CURI, Nadir. O violão de sete corda de Aloyn Soares: Um estudo de trajetória: Entrevista concedida a João F Pinheiro Neto em 27/6/2018

Gomes, Leal. Cidade Seresta. Pelotas. Editora Ufpel, 2004. 167 p.

HAICAL, Gustavo. O violão de sete corda de Aloyn Soares: Um estudo de trajetória: Entrevista concedida a João F Pinheiro Neto em 20/6/2018

SILVEIRA, Ana Paula Lima. Relatório do projeto de pesquisa: “ Avendano Júnior: A transição do choro em Pelotas”.

SOARES, Sinara. O violão de sete corda de Aloyn Soares: Um estudo de trajetória: Entrevista concedida a João F Pinheiro Neto em 14/6/2018

VASCONCELOS, Ary. História e inventário do choro. Gráfica editora do Livro Ltda, 1984. 271 p.

Audio e vídeo

LIBERDADE. Avendano Jr. (compositor). Avendano Jr (solista de cavaco), Aloyn Soares (violão de sete cordas), Nogueira (Surdo), Roberval (cavaco centro e voz) Pelotas:2001. Compact disc. Gravado ao vivo no Bar e Bestaurante Liberdade.

FACEBOOK.COM. Disponível em: <
<https://www.facebook.com/giorgio.ronna/videos/10155566681457963/>> Acessado
em: . A vendano Jr. em 2003 no Rest. Liberdade na Gal. Neto. Duração: 13:22

Partituras

JÚNIOR, Avendano. Liberdade. Pelotas: João pinheiro, 2018. 1 partitura (2 p.) Cavaco e violão 7 cordas.

SOARES. Aloyn . Chega mais. Pelotas. João Pinheiro. 2017. 1 partitura (2 p.) Violão 7 cordas.

ANEXOS

Anexo A

Rádio

RÁDIO PELOTENSE

Ouçam hoje onda de 580 quilociclos e 500 Wats na antena — Programa para o agrado de todos

10,30 — A sua estação ao ritmo de fox.

10,45 — Duplas populares.

11,00 — Ritmo tropical.

11,15 — Richard Tauber em operetas.

11,30 — Músicas Italianas.

11,45 — Gravações exclusivas.

12,00 — Rádio-jornal.

12,15 — Balangandans.

12,30 — Desenho sonoro.

12,45 — Canções por Jean Sablon.

13,00 — Programa cidade do Rio Grande, com música variada.

13,30 — Ritmo africano.

13,45 — Roberto Paiva.

14,00 — Francisco Canaro, sua orquestra e seu cantor Francisco Amor.

14,15 — Vozes masculinas do cinema.

14,30 — Serenata.

14,45 — Ritmo americano.

15,00 — Programa cidade do Rio Grande, com música variada.

15,30 — Seu Presente musical (discos a pedido).

17,00 — Músicas de todos os tempos.

17,15 — Aquarela do Brasil.

17,45 — Canções por Afonso Ortiz Tirado.

18,00 AVE-MARIA (crônica) — apresentada por Anodi de Oliveira.

18,05 — Paul Robeson.

18,15 — Três meninas do barulho.

18,30 — Carlos Buti.

18,45 — O que é o Brasil dos brasileiros.

18,50 — América central no pentagrama.

19,00 — Música de toda a parte.

19,30 — Música variada.

20,00 — Hora do Brasil (retransmissão).

21,00 — Os três do ritmo, a cargo de Francisco Vieira.

21,15 — Operetas do cinema.

21,30 — Noticiário da noite, na palavra de Acrísio.

21,45 — Arias de Donizetti.

22,00 — Programa do ouvinte.

22,30 — Hora certa, boa noite e encerramento das transmissões do dia.

14,30 — às 16,00 — Rio Grande "A Noiva do Mar" gravações dedicadas.

16,00 — Programa cidade "Janguaráo".

16,15 — Encerramento, e até às 17,45.

2.ª IRRADIAÇÃO

— Boa tarde.

17,45 — Milton Paz c/Napoleão Tavares e sua orquestra.

17,00 — Charlo, fiel intérprete da música portenha.

18,15 — Heleninha Costa c/orquestra (Sambas e marchas).

18,30 — Hermanos Martínez c/ "Conjunto vocal".

18,45 — Reminiscências — a cargo de Chico Alves "o rei da voz".

19,00 — Noticiário — apresentado por Rubens Wattimo.

19,15 — Larry Clinto e sua orquestra "ritmos da Broadway".

19,30 — Programa "Saudades de Portugal".

19,45 — Esporte no ar — na palavra de Sayão Lobato.

20,00 — Retransmissão da Hora do Brasil.

21,00 — Carmen Miranda "A pequena notável" c/regional Odeon.

21,15 — Valsas e canções nossas — apresentadas por Augusto Calheiros c/orquestra Copacabana.

21,30 — Programa transmitido da nossa sala Jalde-rubra, com Ivone de Cordoba, orquestra típica c/conjunto regional da PRH--4, solo por Gabito "violão-tenor".

22,15 — Orquestra Vitor de concerto, sob regência do maestro Rosário Bourdon.

22,30 — Soprano Erna Sack c/orquestra de ópera "alemã".

23,00 — Encerramento, boa noite e até amanhã às 11 horas.

CAPAS COLEGIAES

ARTIGO DE PURA LANA -- DESDE **23\$**

PASTAS DE COURO

1.ª QUALIDADE DESDE **8\$5⁰⁰**

Bazar da Moda

CARTAZ DE HOJE

CAPITÓLIO, às 19,45 horas — "Ouro Líquido".

GUARANI, às 20,15 horas, "Cia. Lyson Gaster" peças "Rancho da Saudade" e "Você vai se arrepende".

7 DE ABRIL, às 20 horas, "Ouro Líquido".

AVENIDA, às 20,15 horas, "Terra de Fogo".

APOLO, às 20,15 horas, "Ouro Líquido".

S. RAFAEL, às 20,30 horas, "Matrimônio Invertido".

RADIO CULTURA

PROGRAMA PARA HOJE:

- 1.ª IRRADIAÇÃO
- Bom-dia, início das irradiações da EMISSORA DOS BONS PROGRAMAS, apresentando...
- 11,00 — Almirante "A mais alta patente do Rádio", acompanhado por Radamés Gnattali e sua orquestra.
- 11,15 — Trio vocal norte-americano "Irmãs Boswell" c/orquestra.
- 11,30 — Carlos Galhardo "O cantor que dispensa adjetivos".
- 11,45 — Programa "Pedido Musical".
- 12,00 — Diário sonoro — na palavra de Rubens Wattimo.
- 12,15 — Famosa estrela "Marta Raye" c/orquestra Davie Rose.
- 12,30 — Rádio Cultura apresentando "Operetas..."
- 13,00 — Tenor: Danielle Serra c/orquestra Dino Olivieri.
- 13,15 — Bom Humor — a cargo da pupila Jararaca e Ratinho.
- 13,30 — Programa "Músicas para você..."
- 14,00 — Programa "Cafésinho Sonoro".
- 14,15 — Programa "P... R... vocé..."

Anexo B



F. R. C. 121.738/01

AO BANDOLIM DE OURO

INSTRUMENTOS DE MÚSICA

Av. Marechal Floriano, 52 ★ Telefone 248-4371

MIGUEL JORGE DO SOUTO & CIA.

C. G. C. 33.281.387

Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1971.

Ilmo. Sr.

Joaquim Avendano Jr.

Em resposta a sua carta informamos-lhe o preço do Violão de 7 corda CR\$ 672,00 (Seiscentos e setenta e dois cruzeiros), preço do estojo CR\$ 110,00 (cento e dez cruzeiros). Temos o referido instrumento pra pronta entrega.

Sem mais

Atenciosamente.

MIGUEL JORGE DO SOUTO & CIA.

Rosa Maria

Anexo C

CHEGA MAIS

CHORO

Aloim Soares

$\text{♩} = 90$

8 Dm E7 A7 Dm

5 DmF E7 A7

9 Dm E7 A7 D7 To Coda

13 Gm Dm ¹ E7 A7 Dm A7

17 Dm ² E7 A7 Dm A7 D7

21 C#7 C7 B7 Bb7

25 1 A7 D7 E7 E7 A7

30 2 D E7 A7 Dm A7 Dm D.S. al Coda

34 Gm G#° Dm D7 Gm A7 Dm

Anexo D

Liberdade

Aloim Soares

acompanhamento de aloim Soares

Avendano Junior

$\text{♩} = 110$ %

Cavaquinho

Violão 7 cordas

7

Cav.

Viol.

13

Cav.

Viol.

18

Cav.

Viol.

To Coda

24

Cav.

Viol.

D F#7 Bm B7 Em

Em7M Em7 Em6 Bm Bm7M Bm7

Bm6 Bm Am B7 Em A7

D7 B7/D# Em A7 D A7

A7 Dm A7 Dm D7

29

Cav. 
 Gm A7 Dm

Viol. 

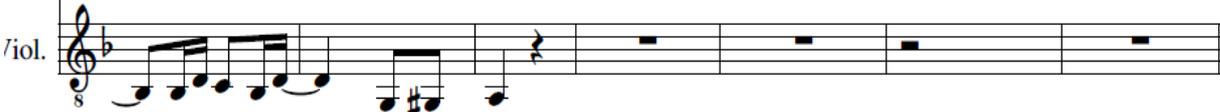
34

Cav. 
 A7 Dm A7/E Dm/F C7

Viol. 
 Variação
 c/ cromatismo

39

Cav. 
 B \flat 7 A7 D7 Gm6 A7 Dm

Viol. 

46

Cav. 
 Dm7 E7 B \flat 7 A7 Dm A7

Viol. 

52 D.S. al Coda 

Viol. 