

 **Universidade de Brasília**

Instituto de Artes

Departamento de Música

Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto

Linha de Pesquisa: Teorias e Contextos em Musicologia

## **O CHORO DE UMA CÍTARA**

**Biografia micro-histórica do músico (Heitor) Avena de Castro**

**GABRIEL DE CAMPOS CARNEIRO**

Brasília, 2015

# **O CHORO DE UMA CÍTARA**

**Biografia micro-histórica do músico (Heitor) Avena de Castro**

por

**GABRIEL DE CAMPOS CARNEIRO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação Música em Contexto, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Beatriz Magalhães Castro.

Brasília, 2015

de Campos Carneiro, Gabriel

dG118c O Choro de uma Cítara - biografia micro-histórica

do músico (Heitor) Avena de Castro / Gabriel de Campos Carneiro; orientador Beatriz Magalhães Castro. -- Brasília, 2015.

153 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) -- Universidade de Brasília, 2015.

1. Avena de Castro. 2. Choro. 3. História da Música.  
4. Musicologia . 5. Micro-história. I. Magalhães Castro, Beatriz, orient. II. Título.

# **O CHORO DE UMA CÍTARA**

**Biografia micro-histórica do músico (Heitor) Avena de Castro**

**30/07/2015**

## **BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Beatriz Magalhães Castro – UnB**  
**(orientadora)**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Martha Tupinambá de Ulhôa – UNIRIO**

---

**Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire – UnB**

---

**Prof. Dr. Hugo Leonardo Ribeiro – UnB**  
**(Suplente)**

## AGRADECIMENTOS

Mediante todas as dificuldades para a realização dessa dissertação, várias pessoas foram imprescindíveis para o sucesso da empreitada, seja acompanhando de perto a concepção e realização desse estudo ou apenas ouvindo à distância as ideias nele presentes. Não podendo retribuir tamanha generosidade, limito-me a agradecer.

Aos colegas e professores do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília, com quem compartilhei discussões e aprendizados nas disciplinas. Especialmente à turma de Etnografia das Práticas Musicais, do professor Dr. Hugo Ribeiro, e de Texto e Contexto em Música. À professora Dr<sup>a</sup>. Beatriz Magalhães Castro, que me sugeriu a realização do presente trabalho, me acolheu no Departamento de Música e confiou em minhas potencialidades.

Às pessoas que me forneceram dados sem os quais tal estudo não seria viável. Dolores Thomé, Beth Ernest Dias e Adoniram “Macaco”, que generosamente se despiram de qualquer sentimento de posse e me ofereceram acesso ao seu acervo pessoal. À Lezir e Peterson Castro, que me abriram sua casa, me mostraram seus bens afetivos mais preciosos e relataram a vida de seu ente mais querido.

À todos aqueles que me forneceram depoimentos e testemunhos, e me ajudaram a tentar compreender algo que não vivi. Felizmente foram tantos a ponto de dificultar a citação nominal de cada um, porém, devo mencionar a Dr<sup>a</sup> Gertrud Huber, Valério de Souza, Edgardo Cardoso e Arnaldo Veloso.

Aos grandes amigos que emitiram suas opiniões sobre os trechos mais críticos dessa dissertação e contribuíram com seus comentários para a resolução dos maiores problemas: Me. Felipe Pessoa, Thanise Silva e Luiza Campos. Em especial à Ma. Inara Bezerra de Sousa, que me ajudou mais do que ninguém e, com grande altruísmo, se privou de seu próprio tempo de descanso para cedê-lo a mim nas longas revisões e formatações.

Aos meus alunos das Faculdades IESA e da Escola de Choro Raphael Rabello, que, ainda que involuntariamente, ouviram em suas aulas e opinaram sobre muitas das ideias desse trabalho.

Aos parceiros de Choro (especialmente George, Thanise, “Molusco” e “Magal”) e amigos diversos, que se colocaram sempre ao meu lado, suportando as freqüentes ausências com paciência e compreensão.

À Júlia Luna, pela parceria e o carinho de sempre.

Por último, à minha família, principalmente Vera, Mauro e Marcos, diretamente responsáveis e inspiradores de qualquer coisa que eu venha a produzir.

## RESUMO

A dissertação aborda a vida e obra do guitarrista Heitor Avena de Castro. Considerado o primeiro, e até hoje único, guitarrista popular da música brasileira, Avena de Castro desempenhou sua função durante um longo período de tempo, marcando sua presença em diferentes momentos e épocas. Longe de ser uma biografia tradicional, busca-se fazer, baseado na micro-história, uma reflexão que possibilite interligar o estudo de Avena de Castro com as transformações vividas pelo Choro e pela sociedade durante sua carreira. Nessa perspectiva, as influências recíprocas entre Avena e o ambiente são enfatizadas. Assim, o Choro se torna personagem tão importante dessa pesquisa quanto o próprio guitarrista e suas transformações, do Rio de Janeiro do início do século XX até Brasília do século XXI, servem como base para esse estudo.

**Palavras-chave:** Choro – Cítara – Avena de Castro – Micro-história – Musicologia.

## ABSTRACT

This research concerns the life and work of Heitor Avena de Castro in the analytical perspective of *microhistory*. His importance is much due to him being the first, and still only, zither player in Brazilian popular music and for having performed during a long period of time. In that sense, the aim of this dissertation is not only to do a simple biography, but also to understand the relationship established between him, the society that surrounded him and the changes that took place in the musical genre to which he devoted his life for, the Choro. That being said, Choro becomes as much a character as Avena de Castro himself, serving as a basis for the development of the discussion. Thinking about Avena's participation on different periods of time and the changes that happened in Choro in several moments it was possible to construct a narrative that approached the establishment of the genre, in Rio de Janeiro of the early twenty's century, as well as its transition to a new context in Brasília and many changes that surpassed until today.

**Keywords:** Choro – Zither – Avena de Castro – Microhistory - Musicology

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS E TABELAS</b> .....	2
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	4
<b>PRIMEIRO CAPÍTULO: PRIMEIROS ANOS</b> .....	20
1.1 – <i>UM CITARISTA NOS TRÓPICOS</i> .....	24
1.2 – <i>A CRIAÇÃO DE UM LAÇO: Avena e a cítara</i> .....	27
1.3 – <i>UBÁ</i> .....	31
1.4 – <i>VOLTAR QUASE SEMPRE É PARTIR PARA UM OUTRO LUGAR</i> .....	33
1.5 – <i>IMERSÃO EM UM AMBIENTE CARIOCA</i> .....	38
1.6 – <i>A PARTIDA</i> .....	42
<b>SEGUNDO CAPÍTULO: BRASÍLIA: ENCONTROS</b> .....	44
2.1 – <i>CHORO E FUNCIONALISMO PÚBLICO</i> .....	52
2.2 – <i>DOS QUINTAIS AOS COBOGÓS</i> .....	58
2.3 – <i>DECADÊNCIA E CRIAÇÃO DO CLUBE DO CHORO</i> .....	65
2.4 – <i>BRASÍLIA, 1970</i> .....	72
<b>TERCEIRO CAPÍTULO: METAMORFOSES DO CHORO</b> .....	83
3.1 – <i>UM LEGADO PRESENTE</i> .....	83
3.2 – <i>DA DÉCADA DE 1980 À REVOLUÇÃO DIGITAL</i> .....	84
3.3 – <i>O CENÁRIO DO CHORO BRASILIENSE</i> .....	89
3.4 – <i>O RENASCIMENTO INSTITUCIONAL DO CHORO</i> .....	91
3.5 – <i>REMINISCÊNCIAS MUSICAIS</i> .....	97
3.6 – <i>O CITARISTA</i> .....	101
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	107
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	111
<b>ANEXOS</b> .....	121

## **LISTA DE FIGURAS E TABELAS**

FIGURA 1 – Avena tocando cítara, não datada, acervo pessoal de Lezir Castro – pag. 2

FIGURA 2 – Cítara pertencente a Avena de Castro, acervo pessoal de Lezir Castro – pag. 26

TABELA 1 – Dados de chegada e profissão dos Chorões pioneiros em Brasília – pag. 56



FIGURA 1 – Avena tocando cítara, não datada, acervo pessoal de Lezir Castro

## INTRODUÇÃO

“Demonstrar como a existência inteira de um indivíduo cabe em uma de suas obras, num de seus fatos [e] como, nessa existência, insere-se uma época inteira”.

Walter Benjamin

Heitor Avena de Castro decerto não é um personagem ordinário. O uso da cítara como instrumento solista na execução de choros e sambas já à primeira vista o atribui a condição de ser o único citarista popular de que se tem notícia na música brasileira e conseqüentemente preenche de significados peculiares sua atuação<sup>1</sup>. Todavia, apesar dessa característica se destacar em um primeiro contato, não se pode confundir a admiração proporcionada por tal constatação e a sonoridade única de suas gravações com uma possível exaltação exacerbada de seus feitos e importância. De um modo geral, pode-se dizer que Avena fez, como tantos outros instrumentistas e compositores, parte do processo de formatação da identidade do Choro e de um posterior movimento de transformação social e cultural vivido pelo gênero e pela sociedade brasileira como um todo.

Por esse lado, apenas ressaltar suas qualidades e alertar para a beleza peculiar da maneira como interpretava as melodias seria abdicar das possibilidades de compreender Avena, o Choro e todo o contexto social que o envolve. Afinal, ao restringir-se a reflexão

---

<sup>1</sup> A atribuição da definição de “citarista popular” a Avena se deve à sua atuação como instrumentista em gêneros oriundos da música nacional e tal caracterização é recorrente nos, mesmo que breves, espaços dedicados ao citarista em plataformas ou enciclopédias digitais, como no *Dicionário Cravo Albin*.

ao indivíduo, o pesquisador estaria abrindo mão de uma teia de significados<sup>2</sup> que o permeia e do qual também faz parte, deixando de lado uma análise tanto da sociedade e cultura de seu tempo como do próprio musicista enquanto personagem historicizável<sup>3</sup>. Apresenta-se assim um questionamento maior que abarca a própria concepção desse estudo: ao invés de apenas ressaltar a particularidade da obra de Avena de Castro baseado na percepção e análise de seu legado, não seria mais válido compreender a maneira como a partir desse indivíduo pode-se abordar o contexto que o cerca?

A formulação de tal pergunta, por mais que sua retoricidade torne a resposta um tanto quanto óbvia, é uma parte essencial de todas as escolhas temáticas e teóricas implementadas no decorrer dessa dissertação, servindo como alicerce para o presente trabalho. Portanto, passou-se da apreciação da obra de um artista e do desejo inicial em se dar visibilidade e voz a um indivíduo silenciado pelo tempo para uma reflexão em relação ao seu *lugar social*<sup>4</sup> e à forma como pode-se compreendê-lo de maneira mais satisfatória. Trata-se de um processo que passa pela análise do objeto, pelas escolhas teóricas do pesquisador e regressa ao objeto inicial, enxergando-o a partir de então através de outra perspectiva – reinterpretando-o e impregnando de significados e contextualizações sua jornada e legado<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Segundo Clifford Geertz, em sua obra *Interpretação das Culturas*, a cultura seria descrita como uma teia de significados, entremeadas de diversas representações que o pesquisador busca interpretar. Clifford, GEERTZ, *Interpretação das Culturas*.

<sup>3</sup> O indivíduo ou objeto de estudo se encontra historicizável a partir do momento em que se consegue situá-lo em uma realidade específica – seja temporalmente ou espacialmente – e em sua análise compreender questões que abarcam um espectro mais amplo que o particular.

<sup>4</sup> De acordo com Michel de Certeau, em *A Escrita da História*, o conceito de *lugar social* consiste no ambiente que cerca o indivíduo e que se encontra presente na maneira como este age socialmente e, em termos acadêmicos, seleciona, indaga, contextualiza sua pesquisa e se manifesta por meio da escrita. M. DE CERTEAU, *A Escrita da História*.

<sup>5</sup> Pode-se dizer que de uma certa maneira tal procedimento se encaixa nos direcionamentos feitos por Karl Popper, que em suas reflexões recomenda para as ciências humanas um procedimento de análise que se inicia a partir do objeto de estudo, escolhe posteriormente um encaminhamento teórico e regressa ao objeto.

Se o pontapé inicial foi dado por uma observação despreziosa dos áudios de Avena de Castro, logo transitou-se para um exame minucioso de suas interpretações, o que permitiu perceber com maior atenção detalhes técnicos de seu modo de tocar. Notou-se a maneira como dedilhava seu instrumento, escolhendo a dedo a forma como cada nota estaria disposta dentro do todo. Partiu-se então para uma análise quanto ao indivíduo em si, buscando compreender sua personalidade e hábitos em uma esfera pessoal e coletiva e as distinções presentes nesses diferentes âmbitos. Em um desenrolar quase que natural, tal processo levou a uma nova interpretação da maneira como Avena se encaixava dentro da sociedade que o cercava e da qual concomitantemente também fazia parte. Resultando, ao final do processo, em uma reflexão quanto ao indivíduo em relação ao contexto no qual se situa.

Mesmo considerando esse panorama sócio-cultural como o foco da pesquisa realizada há de se convir, pela ênfase em um indivíduo específico, o encaixe desse estudo naquilo que se costuma chamar de biografia. À primeira vista assumir o pertencimento ao gênero biográfico é apenas reconhecer o óbvio. Vale ressaltar, entretanto, o quanto tal proposta se distancia daquilo que tradicionalmente se tem como padrão para a escrita biográfica. Gênero consagrado na literatura e com considerável vendagem no mercado editorial, as biografias são muitas vezes produzidas com enfoques que beiram a vulgaridade, limitando-se a descrever romancesadamente a vida de uma pessoa sem propor qualquer reflexão que permita compreender sua importância em relação ao seu tempo e ambiente de vivência.

Dito isso, apresenta-se uma distinção clara entre a concepção popular de biografia e a pesquisa aqui realizada, já que simultaneamente essa trata de um indivíduo específico e se propõe a uma apreciação na qual o contexto social é tão protagonista quanto o próprio biografado. Desenha-se assim, portanto, um estudo situado conceitualmente nas delimitações e propostas do gênero biográfico, porém distante de uma mera descrição cronológica dos eventos da vida de seu principal personagem. Afinal, Avena não é aqui

---

Assim se evita a sobredeterminação de uma teoria em detrimento de um objeto, buscando a melhor adequação entre ambos. Karl POPPER, *The Open society and its enemies*.

um protagonista de uma narrativa estruturada em uma sucessão de eventos e sim um indivíduo analisado como parte de um processo de análise muito mais amplo e abrangente.

Ao considerar as escolhas teóricas apresentadas e refletir sobre as armadilhas mais comuns ao gênero biográfico foi possível compreender os direcionamentos a se seguir e a melhor maneira de se tratar o tema. Foi justamente pensando na natureza de um estudo biográfico que se entendeu a intrínseca identificação entre biógrafo e biografado, uma afinidade que pode facilmente resultar em um desejo de valorização excessiva do segundo com o intuito de demonstrar aos leitores a sua importância. Tal esforço poderia resultar, como muitas vezes acontece, em obras de exaltação aproximando-se muito mais do subgênero da *biografia heróica*<sup>6</sup> do que de uma reflexão condizente com um estudo acadêmico qualquer. Encontrar assim o real peso de um indivíduo para com o seu tempo e suplantar o anseio em se valorizar o objeto de estudo acima do devido é decerto um desafio.

O equilíbrio entre tais questões sugere, ademais, uma participação dicotômica por parte do pesquisador. Simultaneamente ele se faz ausente e presente na representação de seu objeto de estudo. Omite-se ao não impor sua afeição, porém apresenta-se ao externar sua reflexão sobre o indivíduo analisado, levantando questionamentos e análises condizentes com a maneira como enxerga os eventos existentes. Uma biografia é assim sempre um produto do tempo presente, que, por mais que remeta a um período anterior, responde aos questionamentos realizados hoje. É o pesquisador quem vai preencher as lacunas da documentação e estabelecer relações de significado na pesquisa. Portanto, é num horizonte intelectual atual que se atribuirá sentido a quaisquer eventos possivelmente relatados.

---

<sup>6</sup> Em seu trabalho *O Desafio Biográfico*, François Dosse define os diferentes sub-gêneros que compõem aquilo que se chama de biografia. A *biografia heróica* aparece assim como uma das tendências do gênero, algo que encara o indivíduo estudado, glorificando suas ações e exaltando seus feitos. François DOSSE, *O Desafio Biográfico*, pp. 123 – 195.

Nesse âmbito, pode-se dizer que a acepção do termo “biografia” utilizada vai muito além da mera *escrita de uma vida* no seu sentido mais banal, trata-se de uma *escrita viva*, ciente de seu lugar de fala e dos riscos existentes na traiçoeira relação de afinidade estabelecida entre o pesquisador e seu objeto de estudo. Dito isso, compreende-se o porquê de o esforço por se pensar a figura de Avena de Castro remeter intrinsecamente a uma reflexão atual sobre o Choro, com suas particularidades, dinâmicas, transformações e vivências. No produto final está explícito tanto o *lugar social* do autor quanto o de Avena de Castro, e, no caso de Avena, ele se fez presente num período fundamental para o estabelecimento das bases do Choro enquanto gênero musical<sup>7</sup>. Afinal, partindo-se da idéia de que qualquer reflexão ou atuação social não se encontra isolada em uma redoma de seu contexto sócio-cultural, vê-se Avena como personagem situado em um ambiente peculiar e repleto de características importantes para a compreensão de sua época e para a fundamentação do enfoque e dos objetivos da presente análise.

Traçado o perfil de Avena de Castro e as possibilidades abertas pelo seu estudo em um âmbito acadêmico, apresentam-se questões que passaram ao largo quando da concepção inicial dessa obra. Por mais que seja repleto de particularidades, o grande valor de uma reflexão sobre Avena não se encontra naquilo que o destaca dos demais músicos e compositores de seu tempo, e sim no que o situa dentro de uma época peculiar, atribuindo-lhe características pertencentes ao contexto social do ambiente vivido. Ou seja, se a princípio estudá-lo trouxe a sensação de poder finalmente dar luz a um

---

<sup>7</sup> Apesar de não ser uma preocupação direta desse trabalho, a definição de gênero musical é algo constante em estudos musicológicos. Sendo assim, deve-se aqui esclarecer brevemente o conceito adotado e a maneira como será encontrado doravante. Em termos gerais, o gênero musical é composto pela soma de elementos musicais, sociais e culturais que ajudam a definir sua identidade por apontar padrões de recorrência. Desse modo, tanto elementos composicionais, interpretativos, a instrumentação, como questões relativas ao público alvo, ao modo de apreciação e até mesmo hábitos dos músicos, fazem parte daquilo que ajuda a delinear a identidade de um gênero. Não existe entretanto uma fórmula para se encaixar exemplos quaisquer e obter uma definição, dependendo sobretudo da escolha do pesquisador que o define. Nesse estudo optou-se por um uso mais geral, sem entrar em detalhes sobre a pertinência ou não dos conceitos, porém apontando suas transformações no tempo.

personagem tão singular, a reflexão exercida para a compreensão de sua figura trouxe à tona a possibilidade muito mais relevante de compreender onde ele se encontra e como atua na sua realidade social. Como já foi dito, o interesse não está no rompimento e sim na maneira como a transformação vivida pelo Choro pode elucidar as identidades e as representatividades adquiridas pelo gênero com o passar do tempo.

Isso não implica, entretanto, que se esqueçam todos os pormenores, dos quais Avena está repleto, e sim que não se abordem essas questões como elementos centrais na análise. Se em um anedotário ou em um texto enciclopédico elas cairiam como uma luva, na proposta aqui delimitada aparecem em um outro patamar – ajudam a compor o personagem fornecendo indícios de sua personalidade e caracterizando sua atuação, tornam-no mais peculiar e palpável, mas não elucidam por si só aquilo que se busca compreender. Por esse ângulo, encontrar também apenas os elementos fora da curva de Avena, o uso da cítara sendo o principal deles, seria apenas ressaltar sua singularidade. Mais do que isso, busca-se no indivíduo aquilo que em meio ao todo o caracteriza como alguém pertencente ao seu ambiente de vivência, aquilo que faz de Avena um homem do seu tempo.

A fundamentação teórica necessária para trabalhar nesse jogo de escalas estabelecido entre o singular e o coletivo permite perceber em Avena uma série de facetas importantes para a elaboração de uma análise da chamada *micro-história*<sup>8</sup>. Utilizando como recursos os estudos e reflexões dos pesquisadores italianos Carlo Ginzburg e Giovanni Levi abre-se um leque de perspectivas condizente aos direcionamento e enfoques apresentados nesse estudo. Por meio do chamado *saber indiciário*<sup>9</sup>, propõe-se

---

<sup>8</sup> Filha da disseminação de métodos historiográficos oriundos da pós-modernidade, é chamada de micro-história a perspectiva de análise que propõe uma alteração no espectro de estudo do pesquisador. Rejeita-se assim a velha tendência historiográfica em se analisar o todo para compreender um âmbito específico da sociedade e propõe-se uma modificação na escala do estudo, entre o pontual (micro) e o geral (macro). G. LEVI, *Sobre Micro-história*, em P. BURKE, *A Escrita da História*, pp. 133 – 162.

<sup>9</sup> Delimitada por Carlo Ginzburg, a idéia de um saber indiciário incorpora academicamente o típico processo investigativo que parte de indícios para compreender situações mais amplas. Carlo GINZBURG, *Mitos, Emblemas, Sinais*.

ao pesquisador um processo de ponderação investigativa com o intuito de elucidar questões a partir de evidências muitas vezes pontuais. Ou seja, partindo de vestígios busca-se uma reflexão quanto a elementos que permitam perceber detalhes assim como analisar o tema em um espectro mais amplo.

Não se pode dizer, entretanto, que tal perspectiva seja exclusiva aos estudos *micro-históricos*. Pensando no saber indiciário como uma faculdade do pensamento investigativo, encontram-se pontos comuns e diálogos conexos nos raciocínios oriundos de áreas como a psicanálise, medicina, crítica da arte e até mesmo nos célebres investigadores dos quais a literatura se encontra repleta<sup>10</sup>. Mais do que apenas isso, parte-se da concepção de que é possível realizar um estudo válido em um âmbito amplo a partir de questões pontuais; assim como um cientista a partir de um microscópio pode elucidar indagações sobre a estrutura da matéria sem de fato estar ali enxergando toda a matéria existente no universo. Representando-se no nosso microcosmos, portanto, uma legítima relação de significado e identidade viabiliza-se a reflexão quanto à sociedade e cultura estudadas.

Propor o diálogo com esse tipo de perspectiva acadêmica não é apenas adotar fundamentações teóricas oriundas de outra disciplina e sim optar por um direcionamento condizente com a reflexão proposta. Na concepção de *micro-história* já se encontra o ecletismo que permite fazer desse trânsito algo legítimo para o estudo em diferentes áreas – resquícios de um pós-modernismo que trouxe como principal contribuição a pulverização de diferentes teorias através das chamadas ciências humanas. Baseando-se nos estudos lingüísticos de Mikhail Bakhtin notou-se que sua chamada circularidade cultural poderia atingir novas fronteiras e que a sua análise de Rabelais, como uma figura em trânsito entre o popular e erudito, serviria de base para analisar vários indivíduos,

---

<sup>10</sup> A conexão com o tipo de investigação característico de outras disciplinas foi citado por Ginzburg em seu livro *Mitos, emblemas, sinais* para conceituar comparativamente o chamado *saber indiciário*. Carlo GINZBURG, *Mitos, Emblemas, Sinais*, pp. 143 – 180.

momentos e eventos, tornando-se uma ferramenta para a compreensão da sociedade e cultura em diferentes épocas<sup>11</sup>.

Pensando-se em Avena e em sua interação com as chamadas música erudita e popular, uma fronteira tão difícil de precisar na música instrumental quanto os próprios conceitos da qual deriva, encontra-se um sujeito com considerável atuação em ambas<sup>12</sup>. Se a princípio tais facetas apresentam uma suposta bipolaridade do artista, a julgar por suas transcrições de peças clássicas para violino contrastando com os discos em que interpreta sambas famosos (como o álbum *Uma Cítara no Samba, de 1961*), em um segundo olhar pode-se notar um indivíduo que se alimentou das diferentes áreas e desse pluralismo fez sua identidade. Composições como *Evocação de Jacob*, possivelmente sua obra mais célebre, demonstram um domínio das características de cada uma das áreas confluindo em uma única peça. Ademais, Avena de Castro era um sujeito que carregava consigo hábitos ligados a ambos os âmbitos, tornando-se um portador desse suposto antagonismo. Tais características possibilitam que uma pesquisa sobre sua vida e obra apresente questionamentos, fundamentações e desenvolva interpretações sobre a maneira como essas fronteiras foram enxergadas em um determinado contexto social e assim proponha formas de pensar essa faceta cultural.

A elaboração de uma reflexão sobre tais questões serve de exemplo quanto à forma como as escalas de análise podem interagir no estudo de uma época ou pessoa. Todavia, deve-se ressaltar que a compreensão dos dilemas teóricos existentes na tentativa de estudo de um indivíduo em relação à sociedade não implica intrinsecamente na

---

<sup>11</sup> Feita a partir de uma análise da literatura, tal perspectiva se disseminou por diversas áreas, como História, Sociologia, Lingüística, entre outras. Mikhail BAKHTIN, *A Cultura Popular na Idade Média*.

<sup>12</sup> A difícil definição da fronteira entre erudito e popular foi alvo do pensamento de diversos pesquisadores, como Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Carlos Sandroni. Aqui optou-se por encarar tais conceitos tendo como enfoque seu significado particular ao determinado contexto em que são utilizados. Assim, pensa-se em música erudita e popular de acordo com os significados da época em que são usados, corrigindo um dos seus maiores problemas, o fato de serem utilizados anacronicamente, como se fossem atemporais. Desse modo, nesse estudo, a princípio o termo erudito diz respeito à tradicional noção de uma música de câmara européia (popularmente chamada de música clássica), para apenas posteriormente poder-se questionar a mudança de seu significado.

colocação de fatores coletivos como direcionadores dos individuais. Por pressuposto toma-se assim algo como fundamento teórico básico, seja para essa dissertação ou para quaisquer outras análises sócio-culturais realizadas em um âmbito acadêmico: um indivíduo nunca é um mero alvo (seja ele estático ou dinâmico) da sociedade ou manifestação cultural em que se supostamente está incluído.

Encarar o ambiente como um determinante de condutas individuais várias vezes foi prática nas pesquisas acadêmicas, especialmente naquelas que tratam de uma atmosfera social muito impactante como geradora de conflitos e de criminalidade<sup>13</sup>. Também é o caso quando se diz respeito a um ambiente cultural rico em manifestações diversas e que resulta em um espectro artístico plural e efervescente, influenciando expressões individuais. Todavia, conforme colocado anteriormente, a contribuição da sociedade para uma prática particular não pode ser colocada como determinante e sim como elemento participante de todo o lugar social que cerca o indivíduo. Delimitar alguém como mero reflexo (vocábulo de uso questionável e atualmente muito usado na academia) da sociedade seria, ademais, desconsiderar sua capacidade individual de se impor e manifestar suas idiossincrasias em um meio qualquer.

A fuga ao determinismo geográfico ou social remete claramente a uma imposição da capacidade pessoal de se manifestar em meio ao todo. Trata-se de uma perspectiva que enxerga o indivíduo sempre como agente de sua realidade, mesmo que se encontre em uma situação de subordinação, opressão ou marginalidade<sup>14</sup>. Se em um primeiro momento pode-se parecer desconsiderar a influência do ambiente em um indivíduo, serve como ressalva o argumento de que na verdade está se considerando a autonomia dos

---

<sup>13</sup> Os estudos sobre escravidão e banditismo são bons exemplos de temáticas repletas de análises acadêmicas cujas tendências comuns foram de, com o intuito de promover a valorização de indivíduos, colocarem-nos como vítimas de situações sociais quaisquer, ocorrendo, nesse processo, involuntariamente em uma desconsideração de suas atitudes individuais.

<sup>14</sup> Trata-se de um fundamento muito trabalhado por Edward Thompson em sua defesa daquilo que denominou como *História Vista de Baixo*. Uma perspectiva que procurar enxergar mesmo em indivíduos na condição de opressão suas atitudes perante a sociedade, algo definido no conceito de *Agency*. E. P. THOMPSON, *Costumes em Comum*.

indivíduos como parte fundamental de qualquer ambiente, o que faz deste algo apenas mais complexo e repleto de significados. É claro que essa experiência individual não está totalmente desprendida de tudo aquilo que a cerca, afinal, isso seria negar o que foi fundamentado até aqui sobre a forma como o *lugar social* se manifesta no horizonte intelectual de uma pessoa e quanto à maneira como se pode a partir de um jogo de escalas das experiências individual e coletiva compreender determinada sociedade e cultura. Sendo assim, fundamenta-se aqui apenas o pressuposto básico de que o indivíduo nunca é apenas um mero alvo daquilo que o cerca e portanto possui sempre a autonomia intelectual para, mesmo em uma condição desfavorável, encontrar saídas para fazer valer suas vontades e alcançar resultados que deseja.

Considerando Avena de Castro como agente da realidade social que o permeia podem-se analisar as influências recíprocas entre ele e o ambiente e a maneira como suas escolhas e práticas fizeram parte de uma realidade específica. Encarando a pesquisa realizada dessa maneira, abriu-se a possibilidade de perceber suas atitudes e escolhas como elementos situados temporalmente e espacialmente, possuindo um significado particular condizente com a mentalidade e vivência de sua época. Sendo assim, no processo por compreender a sociedade em suas trocas com o indivíduo Heitor Avena de Castro, tratá-lo como agente de sua realidade é um passo fundamental para que não se incorra em uma sobredeterminação de qualquer uma das duas esferas (pessoal ou coletiva). Ademais, é exatamente por não se poder determinar ao certo o grau de influência de uma sociedade nas atitudes de um indivíduo (e vice-versa) que buscar compreender a racionalidade e mentalidade que permeia ambos se torna ainda mais relevante.

Avena aparece assim na formatação da identidade do Choro como gênero musical, vinculado aos regionais e à sua atuação junto às rádios, e na transformação vivida por este até a década de 1980, marcado pela escassez de prestígio e pela institucionalização representada na criação dos Clubes do Choro pelo Brasil. Em ambos os casos o faz simultaneamente como membro de uma realidade maior que o circunda e como agente transformador de tal panorama sócio-cultural. Analisá-lo de acordo com os paradigmas apresentados, por meio de uma biografia reflexiva, utilizando-se do saber

indiciário e encarando-o como agente de sua realidade, é, portanto, perceber a maneira como essas facetas se entrelaçam na representação de um indivíduo pontualmente e de uma sociedade ampla.

A elaboração de tal processo torna a vida de Avena e de suas práticas um ambiente frutífero e repleto de vestígios que auxiliam a compreensão de elementos sócio-culturais diversos, todavia não se reverte em uma supervalorização de sua obra. Como já elaborado e repetido anteriormente, não se pode apenas por afinidade com o biografado colocá-lo em um pedestal nem superestimar sua relevância. Por mais que o desejo em enaltecê-lo leve a tal atitude de valorização deve-se avaliar com cuidado o real peso de sua contribuição. Afinal, a base de tudo o que foi dito até aqui é exatamente a postura de se perceber Avena como parte de um todo, ao invés de apenas exaltá-lo atribuindo uma condição de genialidade que é decerto relativa. Evita-se assim, privilegiando a análise, realizar julgamentos de valor sobre Avena.

Vale ressaltar, entretanto, que tal escolha não implica em uma desvalorização de Avena de Castro, em uma diminuição de sua importância, nem mesmo em uma redução de seu protagonismo em acontecimentos como na criação do Clube do Choro de Brasília. Ademais, especulando-se sobre sua utilidade para a compreensão do ambiente em que se encontra, percebe-se inclusive o fato desse fornecer mais informações como membro de um grupo maior do que como nome fora da curva. É exatamente nos aspectos em que é comum que a participação de Avena ajuda a elucidar a maneira como ocorriam as manifestações sociais e culturais das quais fez parte. O nome fora da curva sempre paira sobre os demais não podendo frequentemente ser incluído como base para a análise do todo, ao passo que o comum se situa muito mais homogêneo em meio aos seus, compondo assim um panorama complexo.

A pertinência de Avena para essa pesquisa passa, portanto, pelas possibilidades de análise que fornece, sendo comum sem ser trivial e peculiar sem destoar de tudo que o cerca. São características que fazem dele não necessariamente o mais talentoso, porém o certo para esse estudo. Somando-se as possibilidades documentais e a quantidade de vestígios existentes para o exercício da pesquisa, percebe-se a razão da escolha da escolha de seu nome para tanto.

Sempre metódico, detalhista e preocupado com a conservação de sua obra, Avena de Castro deixou para trás uma quantidade considerável de partituras, fotos e recortes de jornais, o que garantiu à pesquisa acesso a uma significativa amplitude de fontes. Além disso, atento ao legado de sua produção, teve o cuidado de durante a vida enviar para várias pessoas cópias do seu acervo (como é o caso da flautista Dolores Thomé, do violonista Adoniran “Macaco”, entre outros). Somados a isso a sorte de ainda poder-se contar com a prestatividade de vários músicos e parceiros de Avena e o fato de sua família zelar pelo seu não esquecimento e pela preservação do seu patrimônio artístico (especialmente sua viúva, dona Lezir Castro, e seu neto Peterson Castro) faz com que se constitua ao redor de sua figura uma oportunidade única para a pesquisa de seu nome e compreensão do seu significado.

Tal conjunção de fatores e quantidade de evidências ajuda a legitimar o motivo pelo qual o estudo de Avena representa um alicerce sólido para a construção de um pensamento sobre o Choro, suas vivências e o ambiente sócio-cultural que o cerca. Por meio do estudo de seu acervo e das entrevistas realizadas com pessoas que conviveram com o citarista acessa-se um repertório de informações diversas de valor único para qualquer estudo. Considerando-se ainda a necessidade de tais dados para a elaboração de uma reflexão, pode-se dizer que Avena de Castro é um caso a parte no que tange as possibilidades de análise, sendo, por esse motivo, uma fonte única para se exercer o tipo de análise proposto nesse estudo.

\* \* \*

Dado esse quadro, a apreciação realizada foi ordenada e dividida em três etapas de maneira a representar tanto o transcurso de Avena em sua vida, os ambientes de produção artística nos quais conviveu, como também as mudanças vividas pelo Choro, no caráter que transcende a mera faceta musical, e pela sociedade brasileira durante sua jornada. Tal escolha foi feita com o intuito de estabelecer um diálogo consistente entre a carreira do indivíduo, o gênero ao qual se dedicou durante toda a vida e a sociedade na qual ambos

os aspectos se fizeram presentes.

Inicia-se tratando, portanto, da primeira etapa na vida de Avena de Castro. Pensando na sociedade carioca no início do século XX, obrigatoriamente se passa pelo modo como o Choro se estabeleceu como gênero musical, tema já bastante trabalhado em obras e estudos<sup>15</sup>. Passa-se também por aquilo que primeiramente se apresenta como elemento mais característico da atuação musical de Avena de Castro, o uso da cítara como elemento solista na música brasileira. Busca-se compreender quais as influências existentes em sua escolha e de que maneira ela pode ser encarada no ambiente musical em que foi realizada. Analisando-se esse fator, possibilita-se abrir uma discussão sobre o modo como Avena se estabeleceu nos anos iniciais de sua carreira, envolvido no ambiente popular da música carioca e tornando-se solista de rádios importantes (como a Rádio Nacional, a Roquete Pinto, entre outras). Ao se buscar sua experiência radiofônica cai-se concomitantemente numa reflexão sobre a importância das rádios para a formação dos regionais de Choro, a relação de trocas musicais existente entre os chorões no Rio de Janeiro do início do século XX e o modo como Avena se coloca em tal processo.

Nessa etapa da reflexão, o trabalho de pesquisa voltou-se em muito para questões arquivísticas. Foi necessário pesquisar documentos e periódicos da época para se chegar às evidências da passagem de Avena de Castro pelo Rio de Janeiro. Devido ao tempo já transcorrido de sua saída da cidade, atualmente já se vão 55 anos, e questões logísticas relativas à pesquisa, poucas foram as pessoas que se entrevistou no processo desse capítulo, utilizando-se os registros escritos com muito mais ênfase. Assim, nessa parte do estudo a quantidade de informações usada para fundamentar a análise exigiu um trabalho mais apurado e o exercício de um saber investigativo com intuito de preencher as lacunas deixadas pela documentação.

---

<sup>15</sup> Tais escritos não consistem apenas em análises sociais, defendidas academicamente ou publicadas em livros. Como grandes músicos participaram de tal período, é normal que sua carreira esteja associada a esse momento de consolidação, o que torna o gênero literário das biografias um campo útil para buscar compreender tal questão. Estando, portanto, ambas as propostas presentes nas referências bibliográficas da dissertação.

Sua vinda para Brasília representou a ruptura necessária para se abrir a segunda etapa desse estudo. As mudanças ocorridas na sociedade brasileira e na vida de Avena de Castro constituem um momento oportuno para se iniciar uma outra reflexão. Permite assim, discutirem os novos tempos vividos pela música no Brasil, a forma como o Choro se estabeleceu na nova capital e a atuação de Avena nesse cenário em formação. A vinda de diversos funcionários públicos e a larga oferta de emprego na cidade aparecem então como protagonistas de uma transição tanto social quanto musical, onde vivências são construídas e tradições inventadas para povoar uma cidade nascida a partir do papel. O crescimento do poder da mídia televisiva e o forte processo de globalização vinculado apresenta uma nova situação cultural, transformadora de diversos costumes. Nesse panorama, a institucionalização do Choro, realizada por meio da criação de vários Clubes do Choro pelo Brasil, aparece com papel fundamental para se compreender os novos rumos tomados a partir de então pelo gênero.

Não faltaram relatos orais que ajudassem a construir uma reflexão sobre a maneira como Avena de Castro atuou enquanto residiu em Brasília. Sendo assim, a despeito do realizado na primeira etapa desse estudo, baseou-se a análise principalmente nas entrevistas feitas com músicos que para a cidade migraram, membros fundadores do Clube do Choro, família e amigos próximos. Nesse ponto a quantidade de informações levantadas foi consideravelmente grande, necessitando-se de um processo de filtragem para se conseguir extrair elementos mais relevantes para a compreensão das mudanças e vivências estabelecidas no cenário da cidade. Articulou-se assim o trabalho de fontes próprio da história oral, servindo como base para uma posterior reflexão quanto às mudanças vividas pelo Choro e à formação de uma cultura popular local na cidade.

Os relatos coletados podem ser divididos em dois grupos distintos, cujos objetivos, métodos e resultados geraram produtos diferentes, cada qual correspondente a um objeto desse estudo. Em *depoimentos* gravados, ou registrados por escrito, e cuidadosamente trabalhados e articulados com as outras fontes, figuras mais próximas a Avena de Castro trataram de questões relativas à vida do citarista e que remetem diretamente à sua

individualidade<sup>16</sup>. Por outro lado, também corroboraram com informações à reflexão, *testemunhos* dados por músicos, amigos e colegas de Avena, que em seus relatos mais breves abarcaram com espontaneidade e sem o peso, muitas vezes opressor, de um gravador ou de um registro simultâneo, questões ou eventos pontuais da trajetória do citarista<sup>17</sup>. Enquanto os depoimentos abrangeram um âmbito intenso da memória afetiva, os testemunhos puderam articular aspectos informais da vivência e, no somatório das informações e na articulação dos relatos fornecidos por ambos, atingiram-se questões fundamentais para a construção desse estudo<sup>18</sup>.

Já o último capítulo enquadrou a representatividade e o legado deixados pela obra de Avena de Castro. Tal tema passa pelo contexto social no qual sua produção é ouvida e ressignificada. Nesse ponto, abre-se a possibilidade de tratar suas realizações como elementos presentes em duas temporalidades, aquela dos tempos em que viveu e aquela na qual é lida atualmente. O uso de uma metodologia comparativa faz-se então necessária para articular os objetivos propostos. Compreendida em meio às leituras existentes hoje, a música de Avena aparece reinventada em diversos âmbitos por meio de novas perspectivas. Assim, várias de suas facetas puderam ser avaliadas conforme seu significado e, como citarista, compositor, intérprete e membro de transformações sociais, demonstrou-se a pluralidade de sua obra. A partir de tal estudo pôde-se pensar também a respeito da posição em que o Choro se encontra na atualidade e o contexto no qual novas manifestações são elaboradas. Sendo assim, Avena aparece presente em um enfoque próprio aos dias atuais, constatando que o ouvinte ou estudioso encontra-se envolto em toda a pluralidade de informações e de vivências particulares de sua época.

A realização de tal reflexão, essa imersa nos dias atuais, foi feita a partir da atuação de um pesquisador êmico e totalmente inserido no enfoque encontrado – como produtor de leituras presentes para a obra de Avena de Castro. Nesse ponto, o lugar de fala do

---

<sup>16</sup> É o caso de dona Lezir Castro, Peterson Castro, Doutor Arnoldo Veloso, Edgardo Cardoso, entre outros.

<sup>17</sup> A influência dos gravadores no conteúdo final de um relato oral foi fundamentado por Verena Alberti em seu capítulo sobre fontes orais em: V. ALBERTI, *Histórias Dentro da História*, em C. PINSKY (org.), *Fontes Históricas*, pag. 155 – 200.

<sup>18</sup> Para distinção entre depoimentos e testemunhos, ver: B. SARLO, *Tempo Passado*.

autor se fez mais participativo do que em qualquer outra etapa, já que se trata de um ambiente no qual atua, e, por esse motivo, o terceiro capítulo ganhou uma perspectiva que o distingue dos demais. Mostra-se assim, um estudo muito mais voltado para as influências antropológicas que historiográficas, situando-se teoricamente entre os espectros de atuação da musicologia e da etnomusicologia e adquirindo um caráter mais próximo do ensaístico que do técnico.

Demonstrada a presença de diferentes propostas dentro do estudo, percebe-se em seu decorrer um processo de transformação gradual, partindo de uma pesquisa acadêmica em sua roupagem mais tradicional, embasada em evidências escritas e provas documentais, e, ao final, transformando-se em um ensaio fundamentado em depoimentos, fontes, mas, essencialmente, na experiência pessoal do pesquisador. Assim, essa metamorfose não se dá apenas em relação a metodologia implementada, mas também em termos da escrita e conseqüente transmissão do conhecimento obtidos mediante as reflexões. Resulta-se assim em maneiras distintas de se ver a atuação de um indivíduo, todas pensadas em enfocar sua atuação bem como o espaço em que se estabeleceu.

A percepção do músico em relação ao seu tempo mostra-se assim em três etapas que visam compreendê-lo mais do que exaltá-lo. Tendo sempre em foco o todo que o cerca e buscando entender o Choro assim como o indivíduo, apresenta-se uma reflexão contínua da relação da música em contexto e de sua condição única para o estudo da sociedade. Valoriza-se o significado social da música, elemento muitas vezes subestimado em análises acadêmicas em privilégio de outras facetas da sociedade (como economia e política). Na relação dicotômica da biografia proposta – gênero literário naturalmente imerso em características narrativas e dissertativas<sup>19</sup> – encontra-se o terreno ideal para a compreensão de Avena de Castro e da sociedade em que viveu.

---

<sup>19</sup> Assim como as ciências humanas, a biografia possui facetas narrativa e analítica. Exacerbando assim a relação entre o científico, em termos de análise, e o ficcional, quanto à narração, da pesquisa. O que acaba por aplicar academicamente os preceitos da chamada virada lingüística, trabalhados em: L. STONE, *O Retorno da Narrativa*, em F. Novais e R. SILVA (orgs.), pp. 8 – 36.

## PRIMEIRO CAPÍTULO *PRIMEIROS ANOS*

Heitor Avena de Castro nasceu em uma sociedade em afirmação. O Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX vivia um momento de transformações na sua identidade, uma relação de dualidade entre a aceitação de uma cultura popular ou a negação das manifestações que emanavam de sua população. Se a época era de chegada de vários elementos da modernidade em um contexto social carioca, como o automóvel, o cinema e o rádio, era também um momento de contingenciamento das demandas sociais remanescentes de uma sociedade escravocrata, o que passava diretamente por lidar, compreender ou até mesmo incorporar os elementos surgidos de uma diversidade cultural bastante efervescente<sup>20</sup>.

Se quando nasceu, no dia 7 de dezembro de 1919, já haviam sido superados grande parte dos conflitos pontuais resultantes em diversas revoltas e tensões sociais ocorridas na cidade do Rio de Janeiro<sup>21</sup>, vivia-se ainda um momento de delineamento das características culturais cariocas. Práticas hoje tidas como parte importante da identidade nacional e regional se estabeleceram nas décadas subseqüentes, no decorrer da infância de Heitor Avena de Castro. O samba, o choro, o carnaval, a capoeira, o futebol, entre outros, transitaram, nos anos de 1920 e 1930, da marginalidade à aceitação e se tornaram importantes até mesmo como um desafoço cultural para dilemas sociais vividos durante o período<sup>22</sup>. Cada qual com sua peculiaridade, tais elementos se transformaram e

---

<sup>20</sup> A presença de tal diversidade e a dinamização das transformações sociais e culturais do Rio de Janeiro, foi bem retratado em estudos acadêmicos, em trabalhos como: Nicolau SEVCENKO, *A Capital Irraditante*, em F. NOVAIS (cord.) e N. SEVCENKO (org.), *História da Vida Privada no Brasil*, pp. 513 -619.

<sup>21</sup> É o caso das inúmeras epidemias, da grande quantidade de população carente e das revoltas da Vacina e da Chibata, todos elementos que demonstravam a instabilidade social do Rio de Janeiro e que tentaram ser sanadas com a atuação do poder público, das reformas urbanísticas de Pereira Passos à repressão aos revoltosos. J. M. de CARVALHO, *Os Bestializados*.

<sup>22</sup> Grandes livros foram escritos ou trabalhos tratando da efervescência cultural do período, como é o caso do já citado N. SEVCENKO, *Op.cit*, e, especificamente sobre a década de 1930, como em: E. DUTRA, *Cultura*, em L. SCHWARCZ (dir.) e A. GOMES (cord.), *História do Brasil Nação*.

reinventaram como uma maneira de se adequar aos tempos modernos e se adaptar aos parâmetros de aceitação da sociedade.

Nesse cenário, a música brasileira urbana de caráter popular vive uma transformação peculiar. Gestada em um ambiente de miscelânea cultural com práticas religiosas e danças, era vista com uma associação a condutas reprováveis e de baixo valor cultural, em parte por um estranhamento causado pelo novo ou desconhecido, em parte por uma aversão da elite carioca àquilo que remetesse aos hábitos dos agora ex-escravos que povoavam a cidade. Levanta-se assim a dificuldade vivida por diversos ritmos populares para se estabelecerem socialmente, enfrentando preconceitos e proibições até sua aceitação como parte legítima da cultura local.

Tal situação escancara os diferentes conceitos de brasilidade presentes no país. Para setores de elite e classe média urbana brasileira o elemento negro ainda remetia, em boa parte, a um conceito de algo exógeno; alguém que não pertence ao país, mas que fora trazido por motivo das circunstâncias<sup>23</sup>. Simultaneamente, tem-se no brasileiro do sertão o típico padrão de nacionalidade; alguém que vive imerso nas entranhas do território nacional, vivendo a fundo sua realidade. De acordo com a mesma associação de ideias, enquanto a cultura de um era vista como a legítima cultura brasileira, a de outro era tida como algo a que não se reconhece o pertencimento.

É compreensível, portanto, que gêneros musicais associados ao Brasil interiorano, como a modinha, sejam nesse momento vistos como nacionais, enquanto os negróides samba e o maxixe tenham dificuldades para alcançar um lugar ao sol. O próprio processo de aceitação e estabelecimento do choro como legítimo gênero nacional sofre forte influência do peso do enaltecimento à cultura sertaneja, tão representativo nas décadas de 1920 e 1930. Se hoje existe, em uma percepção popular de senso comum, uma associação clara entre o choro e o samba, e conseqüentemente uma obviedade de sua origem vinculada às populações negras urbanas do final do séc. XIX, antes de se estabelecer tal

---

<sup>23</sup> Em alguns pontos, pode-se até dizer que a caracterização das populações negras em tal sociedade muitas vezes transcendeu a idéia de algo exógeno remetendo diretamente ao bestial. Como se pode ver em: S.

CHALHOUB, *Visões da Liberdade*.

ligação o choro (assim como o samba, em menor escala) se associa a uma imagem interiorana em seu processo de valorização.

Bons exemplos de tal construção estão nos nomes, nas vestimentas e nas temáticas escolhidas pelos grupos formados por grandes artistas posteriormente associados a tais gêneros. Nesse ponto, a existência e o sucesso de conjuntos como o Bando de Tangarás, Grupo Caxangá e Trupe Sertaneja, marcados fortemente pela atuação de músicos como Pixinguinha, Noel Rosa, Almirante, Donga e João Pernambuco, ilustram como a identidade sertaneja era algo positivamente associado às manifestações culturais do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do séc. XX e como a criação de uma vinculação dos chorões e sambistas com essa imagem cultuada servirá como um elemento facilitador para a sua aceitação na sociedade<sup>24</sup>.

Nesse contexto, personagens como o violonista João Pernambuco possuem papel fundamental por intermediarem esse processo. As letras de Catulo da Paixão Cearense para músicas de João Pernambuco, como a consagrada Luar do Sertão, ao tornarem-se populares, puxam para a sua atuação como violonista um prestígio considerável. Se até um dado momento tinha-se uma visão pejorativa do uso de determinado instrumento, por tê-lo associado a uma cultura que não se reconhece válida, com especial desprezo aos percussionistas e uma restrição aos violonistas, a associação entre esses músicos e uma cultura aceita socialmente também servirá como elemento facilitador à suplantação de tal barreira.

Como se nota, a atribuição de valor a um instrumento, imputada por associação ao gênero tocado por seu portador, também é uma característica importante para a compreensão do modo como ocorre o processo gradual de ressignificação da cultura popular no Rio de Janeiro. Se em um primeiro momento o violão e o pandeiro foram vistos de maneira pejorativa, o mesmo não ocorreu com instrumentos como piano, associados à erudição e ligados a uma tradição européia bem aceita socialmente. Por esse

---

<sup>24</sup> Por mais que cada um desses grupos e artistas possua suas particularidades, coloca-se aqui todos em uma só analogia com o intuito de demonstrar o quanto a citada remissão aos sertanejo e ao interiorano se fazia presente na prática artística do momento trabalhado.

motivo, a atitude de pianistas como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga (posteriormente também Carolina Cardoso de Menezes) em compor e incorporar em seu repertório músicas elaboradas em ritmos oriundos de práticas culturais das populações negras, mesmo que rebatizados para atenuar sua origem<sup>25</sup>, também servem como uma ponte para a quebra de paradigmas ocorrida.

Simultaneamente acontecem, portanto, dois processos interligados. Se por um lado a condição de uma brasilidade começa a ser atribuída a elementos próprios da cultura negra urbana, por outro ocorre um processo contínuo de consumo, mesmo que indireto, de elementos dessa cultura por parte de camadas mais altas da população. Ao serem tocados ao piano, o choro e o maxixe foram veiculados em ambientes característicos da modernidade que florescia no Rio de Janeiro na década de 1920. Cinemas, teatros, hipódromos e outros ambientes freqüentados por uma elite financeira carioca, constantemente desfrutavam de apresentações de pianistas ao vivo nas quais tais ritmos se faziam a cada dia mais recorrentes.

Sua aceitação social e versatilidade ajudam a compreender a ascendência do piano nessa sociedade. Alocado em uma posição de superioridade perante os outros instrumentos, era, naquele contexto próprio, a principal porta de entrada pedagógica para os estudos musicais por parte da população no final do séc. XIX e início do XX<sup>26</sup>. Não à toa, esse é o primeiro instrumento que o jovem Heitor Avena de Castro se propõe a estudar, ensinado dentro do próprio núcleo familiar por sua madrinha, conhecida como D. Sinhazinha<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Faz-se aqui uma referência aos muitos maxixes compostos por Nazareth e Gonzaga classificados pelos próprios como “tangos brasileiros”. Em muito se especula em diversas pesquisas sobre a motivação de tal atitude, atribuindo-a a uma tentativa de dissociarem-se as composições da dança sensualizada habitualmente praticada pelas camadas mais pobres da população carioca.

<sup>26</sup> Segundo os dados trabalhados em: R. AMATO. *O Piano no Brasil*.

<sup>27</sup> É fácil supor que esse não seja seu nome de batismo, porém as lacunas nas fontes e o desconhecimento da família não contribuem para a obtenção de tal informação. Ver dado em Anexo 1.

## 1.1 – UM CITARISTA NOS TRÓPICOS

Vivia-se em “uma capital irradiante”, maior porto brasileiro, maior cidade do país, porta de entrada para as inovações vindas do estrangeiro e com uma interação social e cultural única, que faziam “da modernidade uma experiência existencial e íntima”<sup>28</sup>. A relação de trocas culturais, o acesso a novas experiências e o descobrimento de outras sonoridades eram assim sensações presentes nas vivências estabelecidas no Rio de Janeiro durante o período. Um cenário propício tanto para o rompimento com antigas práticas quanto para a cristalização de novas tradições.

Ainda assim, é inusitado perceber e difícil compreender quais, em meio a tão diversas possibilidades abertas pelas trocas culturais presentes durante as décadas analisadas, as motivações e os interesses existentes por detrás da escolha de Heitor Avena de Castro para um novo instrumento a se estudar. Até onde se sabe, a primeira vez que ouvira o som da cítara alpina fora justamente tocada por Karl Tyll<sup>29</sup>, que posteriormente viria a ser seu professor. Instrumento complexo, de difícil acesso e cujos registros da participação na música brasileira anteriores ao próprio Avena de Castro praticamente inexistem. Fato é, que em 1931, ainda aos 12 anos de idade, iniciou seus estudos de cítara alpina.

Originária da região da Bavária e presente na cultura nacional de alguns países europeus (como Alemanha, Áustria, Eslovênia e Croácia), a cítara se caracterizou por ser um instrumento tipicamente utilizado na execução de música folclórica. Sua sonoridade era portanto muito associada popularmente à música dessas regiões, possuindo um aspecto exótico, em termos estéticos e sonoros, quando comparada aos instrumentos tradicionais da música brasileira. É provável que essa tenha sido exatamente a razão pela qual a cítara chamou a atenção do jovem Heitor. O fascínio provocado por um som nunca

---

<sup>28</sup> N. SEVCENKO, *Op.cit.*, p. 519.

<sup>29</sup> Ver anexo 1. Ou, Carlos Tyll, conforme a tradição da época, era comum estrangeiros aportuguesarem seu nome quando da migração para facilitar a adaptação à nova terra.

antes ouvido permite conceber o encantamento de uma criança e sua vontade em dominar tal instrumento<sup>30</sup>.

Mais relevante do que compreender os motivos por detrás da escolha, é entender o significado e os efeitos dela em seu lugar social e o modo como se relaciona com às mentalidades da época<sup>31</sup>. As razões que justificam a preferência de Avena são questões a que não se pode ter acesso e que pertencem a uma esfera individual, ao passo que a maneira como a cítara era enxergada pelas pessoas que o cercavam permite revelar bastante sobre o impacto inicial normalmente causado pelo instrumento. Pode-se dizer que, sob tal enfoque, elucida-se mais, tanto sobre um âmbito coletivo quanto a respeito da relação estabelecida entre uma particularidade e a mentalidade de seu tempo.

Assim, analisando os relatos existentes sobre a sensação causada por se ouvir, ou ver, uma cítara *in loco* pela primeira vez, constata-se um misto de encantamento e estranhamento<sup>32</sup>. O primeiro causado pelo timbre suave, sem grande projeção e com larga extensão do instrumento. O segundo motivado por sua estética física incomum, semelhante a uma harpa, porém apresentando um fundo chato, e, além de tudo, tocada sobre uma superfície reta e postada na horizontal, como se o instrumentista, na posição de destaque em que se encontra, estivesse tecendo uma melodia para a observação de todos ou redigindo-a atentamente sobre uma mesa.

---

<sup>30</sup> Tal atração é até hoje relatada pela família de Avena de Castro como motivador de seu interesse pela cítara e foi registrada em papel pelo próprio Avena em folheto utilizado para um concerto realizado em 1978 em conjunto com o grupo Amigos do Choro no Planetário da Gávea do Rio de Janeiro (presente em anexo 1). Todavia, assim como a maioria dos indivíduos que aprende um instrumento desde muito cedo, é possível que nem mesmo o próprio Avena soubesse os motivos da atração inicial existente.

<sup>31</sup> Nesse ponto, compreender as mentalidades consiste em um paradigma de pesquisa muito mais relevante do que solucionar pormenores sobre questões específicas. O que se encontra alicerçado pelos estudo de pesquisadores que de dedicaram ao estudo das mentalidades, como: GINZBURG, *O Queijo e os Vermes*, BLOCH, *Os Reis Taumaturgos*, ou LADURIE, *Montaillou*.

<sup>32</sup> No que pode ser concluído a partir de relatos da época, apenas colhidos por meio de reportagens presentes em jornais remanescentes ou, em relação a outros tempos, através de testemunhos pessoais dados por pessoas que conheceram Avena.

Formada por um jogo de 5 cordas sobre uma escala com 29 trastes e mais 27 cordas livres adicionais, a cítara alpina é um instrumento cujo aprendizado é considerado difícil. Assim como no caso da maioria dos instrumentos de cordas existentes na tradição brasileira, o solista utiliza a mão esquerda para modificar as notas geradas pelas cordas pressionando-as contra os trastes. Na mão direita, encaixa-se uma dedeira no polegar, similar a utilizada em um violão de sete cordas, para tangenciar as cordas posicionadas sobre a escala, tocando-as individualmente ou simultaneamente, para criar acordes. O desafio maior se encontra no uso dos demais dedos da mão direita, que devem dedilhar as outras 27 cordas, também chamadas de cordas de acompanhamento, para realizar contrapontos, baixos ou acordes. Nos países em que a cítara faz parte da tradição musical, diz-se que quando finalmente já se aprendeu a dominar o instrumento, foi-se uma vida inteira.



FIGURA 2 – Cítara pertencente a Avena de Castro, acervo pessoal de Lezir Castro

Em se tratando de Heitor Avena de Castro, então aluno do Colégio Militar do Rio de Janeiro, a opção feita pelo estudo da cítara representaria a adoção de uma rotina de estudos rígidos, hábito que posteriormente cultivou durante toda a sua vida e que lhe permitia dedicar-se ao instrumento e simultaneamente às atividades escolares/profissionais. A prática diária da cítara fazia-se necessária para atingir seus

próprios padrões de exigência e os estabelecidos por aquele que se tornara seu professor, Carlos Tyll.

Originário da cidade de Linz, na Áustria, Tyll migrou para o Brasil ainda na infância e durante toda a vida se dedicou ao estudo da cítara alpina. Casado com uma professora, profissão naquela época muito mais estável que a de músico, e pai de dois filhos, tornou-se viúvo em meados da década de 1920 com a morte de sua esposa Glória e lecionava cítara para complementar a sua renda familiar. Era relativamente afamado em certos círculos sociais da cidade do Rio de Janeiro, apresentando-se em cinemas e outros ambientes prestigiados e tocando um repertório majoritariamente composto de melodias da Bavária e músicas eruditas.

Apesar da grande diferença de idade existente, a relação entre Avena e Tyll, era próxima e tornou-se constante desde cedo. Os direcionamentos dados pelo professor faziam com que seu aluno se dedicasse ao estudo da música amplamente e não apenas à cítara. Seus ensinamentos abarcavam escrita, transcrição, teoria e composição, além da execução do instrumento. Como bom discípulo, Avena seguiu inicialmente os caminhos já trilhados por Tyll, dedicando-se à transcrição de peças eruditas, especialmente Bach e Chopin, e à execução de obras de compositores consagrados, principalmente de Mozart, o preferido de seu professor<sup>33</sup>.

## 1.2 – A CRIAÇÃO DE UM LAÇO: Avena e a cítara

Não tarda muito para Heitor Avena de Castro começar a se apresentar com sua cítara. Consta nos registros da família que já aos 13 anos se apresentara para os bacharéis da faculdade de direito de Niterói. Entretanto, data do ano de 1936 o primeiro registro formal encontrado de uma aparição pública. Aos 16 anos e já com 4 a 5 anos de prática

---

<sup>33</sup> Nos poucos registros que se encontra de Carlos Tyll, existe sempre uma menção ao seu orgulho de ter nascido no dia 27 de janeiro, compartilhando aniversário com Mozart. Tal coincidência também é até hoje lembrada pela família, especialmente pelo seu neto João Carlos Tyll em depoimento ao autor.

no instrumento, o jovem citarista procura a redação do jornal A Noite apresentando composições próprias e declarando tê-las elaborado com o intuito de inscrever em um concurso lançado pela redação<sup>34</sup>. A dedicação de Avena de Castro em elaborar composições e o ímpeto em levá-las a público, servem como indícios para se compreender a inquietação vivida pelo jovem citarista e a provável afeição, já antes relatada, que possuía pela prática de seu instrumento. Vestígios como esses serão encontrados com frequência nos anos subseqüentes e indicam a rápida adoção de uma intensa atividade musical.

Por volta do mesmo período, em boa parte por conta da influência gerada por Heitor, seu irmão mais novo, Humberto, também inicia seus estudos de cítara. Como músico mais experiente e também considerado alguém mais dedicado que seu irmão, Heitor toma uma posição professoral em relação a Humberto, podendo-se considerá-lo o seu primeiro aluno para os ensinamento dos princípios de funcionamento e da técnica básica do instrumento. Apesar de Humberto nunca ter se dedicado como seu irmão, juntos eles formariam uma parceria que geraria alguns registros e marcaria o momento inicial da carreira de Heitor Avena de Castro. Nos anos futuros, lado a lado se apresentariam em diversas oportunidades, tendo inclusive chegado a gravar músicas em conjunto<sup>35</sup>.

Os anos que se seguiram representaram um momento de profissionalização. Terminados seus estudos no colégio militar e próximo à maioridade, decidiu realizar o curso técnico em Contabilidade, adquirindo, a partir de então, uma qualificação profissional em uma área que desempenharia durante toda a sua vida. Com essa nova formação e trabalhando, a princípio, na Casa da Moeda, conseguia obter recursos suficientes para ter uma estabilidade econômica e assim não depender exclusivamente das incertezas que caracterizavam a vida de músico para o seu sustento.

---

<sup>34</sup> Apesar de não se ter o registro de quais as músicas apresentadas por Avena nem de quais os vencedores do festival, tem-se uma comprovação do ocorrido mediante nota publicada no Jornal A Noite em outubro de 1936, presente em anexo 2.

<sup>35</sup> Encontraram-se pelo menos dois discos de 78 rotação gravados por Heitor e Humberto, batizados como *Los Avenas*, e listados em meio às gravações de Avena de Castro. Presentes em anexos 3 e 4.

A procura por uma profissão não indica diretamente um desvio de Avena de Castro em sua carreira musical. A busca por alternativas profissionais era muito comum entre os músicos já na década de 1930 e expressava as dificuldades existentes para se encontrar empregos fixos no âmbito da música e, concomitante, a informalidade que permeava esse campo de trabalho. Em muitos casos, possuir outro emprego representava inclusive a possibilidade de poder tocar aquilo que se desejava e não depender de trabalhos musicais que fugissem ao encaminhamento de carreira e ao gosto do instrumentista (tema trabalhado com mais profundidade no segundo capítulo). Desse modo pode-se dizer que a busca por outro sustento eventualmente até serviria como um elemento fomentador da sua prática musical e não como algo que a prejudicasse.

Prova disso, está no fato de simultaneamente ao seu ingresso no mercado de trabalho, por intermédio da contabilidade, Avena também ampliar a sua atuação como músico. Suas apresentações como concertista se tornam mais comuns e ganham espaço em palcos importantes do Rio de Janeiro, chegando nesse momento até mesmo a tocar junto à celebrada orquestra do Teatro Municipal da então Capital Federal<sup>36</sup>. Data também do início da década de 1940 a aproximação de Avena de Castro com a música popular de um modo geral e especialmente com o Choro e o Samba, o que trás à sua atuação um sentido ainda mais amplo.

De fato, só se encontraram gravações e relatos mais significativos da presença de Avena de Castro em rodas de choro, samba e eventos vinculado à música popular em período posterior de sua carreira. Embora houvesse um envolvimento e encantamento pessoal com esses gêneros musicais nesse momento, sua representatividade em tal âmbito é ainda restrita. Todavia, a não obtenção de uma projeção instantânea não diminui a importância dessa transição de interesses e enfoque realizada por Avena de Castro em uma esfera pessoal e coletiva. A dedicação ao popular será algo que o conduzirá durante

---

<sup>36</sup> Restam pouquíssimos vestígios sobre sua atuação como concertista de cítara erudita, a informação veiculada no texto foi inferida a partir de citações do próprio Avena em reportagens em jornal e em retrospectivas da sua carreira feitas para apresentações. Nelas destaca ter aumentado sua projeção como concertista nesses ambientes durante o final da década de 1930 e início da de 1940. Presentes em Anexo.

toda a sua carreira e fará dele o único citarista desse perfil de que até hoje se tem notícias a atuar na música brasileira<sup>37</sup>.

O ineditismo de sua escolha em dedicar-se à música popular, além de ser um dos elementos que o destaca perante o todo, serve também como evidência de sua constante busca por uma evolução rumo a satisfação de suas demandas pessoais. Durante sua carreira, esse será um dos traços de sua personalidade mais claramente manifestados, aparecendo relacionado ao seu detalhismo na execução do instrumento e do processo de escrita musical, bem como ao preciosismo demonstrado na maior parte de suas gravações. Parte desse todo, a constante iniciativa de Avena de Castro em aperfeiçoar sua atuação como intérprete, demonstra-se também em sua atitude em buscar novos ensinamentos com um outro professor.

Natural de Luxemburgo, Nikolaus Schaack transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1923 em virtude de motivos extramusicais<sup>38</sup>. Tocava cítara desde os 8 anos de idade e havia aprendido com Richard Grünwald, grande mestre no instrumento e referência mundial no seu ensino<sup>39</sup>. Schaack possuía uma técnica impecável e foi seguramente o maior expoente de seu instrumento a habitar no Brasil. Apesar de não realizar grandes concertos no país, deixou seu maior legado por meio de seu exercício de funções docentes, palpável na influência exercida sobre o modo de tocar de Avena de Castro.

---

<sup>37</sup> Tal condição é imputada categoricamente à Avena de Castro em seu perfil no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Nas pesquisas realizadas para a elaboração dessa dissertação, não se encontrou nenhum registro de algum outro, excetuando-se, obviamente, o seu irmão Humberto e seu professor Carlos Tyll.

<sup>38</sup> Schaack trabalhava em uma empresa de comércio exterior – *Société Anonyme Acieries Réunis de Bournacj Eich Dudelange* – quando foi transferido para o Brasil. Permaneceu no país durante todo resto de sua vida, tendo falecido no Rio de Janeiro, aos 88 anos, em 1981. Ver perfil de Nikolas Schaack na plataforma *Geni*.

<sup>39</sup> Grünwald desenvolveu uma técnica de cítara chamada *Meine method* (meu método), que, segundo informações fornecidas por Gertrud Huber em depoimento ao autor, até hoje persiste como a principal referência mundial para o estudo do instrumento.

A partir do domínio da técnica de Grünwald, Avena modificou sua maneira de tocar a cítara e aperfeiçoou consideravelmente sua execução de ornamentos e sua projeção. Apesar de não existirem elementos de comparação para avaliar o quanto os novos ensinamentos efetivamente modificaram sua interpretação, por não haver gravações anteriores aos seus estudos com Schaack, a aplicação de tais fundamentos foi em alguns momentos referenciada como um elemento característico de sua forma de tocar<sup>40</sup>.

A busca de Avena por novos recursos e o aprendizado de uma outra técnica não representaram um afastamento entre ele e seu professor Carlos Tyll. A proximidade entre ambos transcendeu o vínculo entre professor e aluno em uma relação de amizade. Tal laço tornou-se especialmente perceptível ao embarcarem juntos em uma nova jornada alheia às questões musicais. Em 1943, assentindo a uma oportunidade aberta por Tyll, ambos se mudaram para a cidade de Ubá, no interior de Minas Gerais, para trabalharem juntos em uma fábrica de papel que lá se instalava e necessitava de pessoal na área administrativa. Aos 24 anos, Avena deixava o Rio de Janeiro iniciando uma nova etapa em sua vida.

### 1.3 – UBÁ

Se a busca por uma atividade profissional na vida de Avena de Castro pode ser considerada um caminho natural, não gerando grandes empecilhos em sua atuação com músico, o mesmo não se pode dizer quanto à sua ida para Ubá. Por mais que seja necessário reconhecer as várias conquistas fundamentais para a sua vivência individual obtidas durante o período, há de se convir que em termos artísticos afastar-se do Rio de Janeiro representava, naquele momento, o distanciamento de um ambiente cultural

---

<sup>40</sup> A enquadramento do modo de tocar de Avena de Castro como característico da técnica de Grünwald foi relatado em depoimento pela pesquisadora e citarista austríaca Gertrud Huber e está mencionado também em: Josef BRANDLMEIER, *Handbuch der zither*. p. 126.

efervescente em prol de um outro ausente de grandes possibilidades de projeção ou visibilidade. Ainda assim, durante o período em que permaneceu na cidade mineira Avena manteve-se em atividade constante e não deixou de lado a prática de seu instrumento.

Apesar da menor quantidade de fontes existentes sobre esse período da vida do guitarrista sabe-se que, enquanto esteve em Ubá, Avena de Castro permaneceu tocando, estudando com Carlos Tyll e se apresentando com sua guitarra nos palcos locais. Em sua nova cidade estabeleceu relações pessoais importantes, se inserindo em meio ao círculo social e tornando-se conhecido em um âmbito local. Atuou também profissionalmente como professor de guitarra, ensinando uma filha de alemães residente da região a tocar o instrumento<sup>41</sup>. Porém aquilo que certamente se destaca em sua passagem pela cidade mineira foi o estabelecimento de vínculos profundos que o acompanhariam durante toda a sua vida.

Conheceu sua esposa, Dona Lezir, natural da cidade mineira e que viria a ser sua companheira durante toda a vida. Namoraram, casaram-se em 1947 e após dois anos tiveram a sua primeira filha, Heizir, nascida em abril de 1949. Quatro meses depois de sua chegada, Avena de Castro regressou ao Rio de Janeiro acompanhado de sua nova família para o início de um período extremamente frutífero em sua carreira. Pode-se apenas especular em que aspectos a criação de um núcleo familiar transformaria a sua vida artística, porém é fácil constatar a constante presença que, a partir de então, a família ocupa em suas escolhas pessoais e profissionais.

Ao tomar a atitude de mudar-se para Ubá, Avena demonstrou uma faceta empreendedora de sua personalidade, necessária para a mudança que realizava e que marcaria a sua vida em vários momentos. Em seus anos anteriores no Rio de Janeiro, a atuação de Avena de Castro como músico popular fizera com que adquirisse certo prestígio e alcançasse um patamar maior de reconhecimento. Ao lado de seu irmão Humberto apresentava-se eventualmente em duo de guitarras e, por sua atuação como

---

<sup>41</sup> Tal informação foi obtida mediante o depoimento de Dona Lezir Castro, feito em 29/06/2012 em sua residência no Distrito Federal.

solista, tivera a oportunidade de conhecer grandes nomes da música brasileira a quem admirava, como Jacob do Bandolim, Pixinguinha e Garoto. O alcance de tal projeção tornou inclusive questionável a sua escolha em mudar-se, já que para tanto teria de abrir mão do convívio no ambiente musical carioca e do relativo prestígio conquistado, porém também fez com que o seu retorno e reinserção nesse ambiente fosse consideravelmente facilitado quando voltasse.

#### 1.4 – VOLTAR QUASE SEMPRE É PARTIR PARA UM OUTRO LUGAR<sup>42</sup>

O regresso de Avena de Castro ao Rio de Janeiro trouxe consigo significativas mudanças em sua carreira. Se a sua projeção como músico antes da ida para Ubá poderia ser considerada algo relativo, a partir desse novo momento se tornaria efetiva e incontestável. Como guitarrista passaria a se apresentar constantemente em rádios, participar de rodas de choro e saraus musicais, gravar discos como solista, acompanhar cantores e lecionar, sinal de sua evolução e maior reconhecimento como instrumentista em um âmbito popular, que agora suplantava a música erudita se tornando um foco maior de sua atenção. Tal transformação também ajuda a delinear o ambiente construído ao redor do choro no Rio de Janeiro no decorrer da década de 1940, no qual Avena se fez presente a partir de seu retorno.

O momento vivido era de um choro já estabelecido popularmente e com uma linguagem interpretativa e identidade de gênero clara. Processo em boa parte ocorrido por conta do estabelecimento de uma instrumentação característica, consagrada na formação daquilo que ficou conhecido como regional: composto por pandeiro, cavaquinho, duo de violões (um de 6 cordas e outro de 7 cordas) e um instrumento solista. Os regionais representaram a cristalização da linguagem mais característica do choro e sua sonoridade

---

<sup>42</sup> Frase retirada da música *Samba do Amor* de Paulinho da Viola.

se tornou tão marcante a ponto de se incorporar ao gênero, como um dos principais elementos de sua identidade<sup>43</sup>.

A consagração dos regionais se deu em muito vinculada ao gradativo aumento da representatividade das rádios a partir da década de 1930, potencializada em virtude do uso de tal meio de comunicação durante o governo Getúlio Vargas como mecanismo de unificação nacional e promoção das políticas governamentais<sup>44</sup>. Ao atingir um patamar de alto prestígio, encabeçado especialmente pela Rádio Nacional, as rádios se tornaram disseminadoras da cultura e da música brasileiras e referências em relação a produção artística no país.

Com uma programação intensa e demandas diversificadas, as emissoras necessitavam de um grupo musical de base versátil, dinâmico e possuidor de uma autonomia que permitisse sustentar a programação, preencher as brechas deixadas e se apresentar no caso de imprevistos cotidianos que eventualmente ocorressem. Mais do que qualquer outra aptidão, era também necessário aos músicos que conseguissem acompanhar cantores e solistas convidados diariamente com desenvoltura, elaborando introduções ou arranjos relativamente simples em um prazo curto de tempo. O regional servia, em tal contexto, como um grupo perfeito para tais pretensões, por conseguir agregar em torno de si uma conjunção de todos esses fatores.

Moldados no âmbito das rodas de choro e samba, em que tradicionalmente acompanhavam diferentes solistas e cantores, e muitas vezes em músicas que nem sequer conheciam, os membros dos regionais possuíam o domínio da linguagem e dos padrões musicais recorrentes em tais gêneros. Além disso, tinham um hábito constante de tocarem

---

<sup>43</sup> Se é correto conceber que as características que compõem um gênero são muitas, no caso do choro a sonoridade e a instrumentação são certamente uma das principais. Tal relação é tão intensa que preservando tais elementos e alguns outros, e alterando amplamente questões composicionais permite-se conceber trabalhos como *Beatles in Choro*, *Clássicos em Choro* e *Choro meets Ragtime*.

<sup>44</sup> Durante o governo Vargas implementou-se um projeto de unificação em torno do governo central de um país que era, até então, consideravelmente federalizado. Para tanto, os meios de comunicação e elementos de identidade nacional são fundamentais em tal processo, um tema trabalhado em: E. DUTRA, *Cultura*, em A. GOMES, *Olhado para Dentro: 1930 – 1964*.

juntos, o que dava aos instrumentista a aptidão para uma interação rápida e a intimidade musical necessária para cumprirem as funções exigidas pelas emissoras. Nas rádios acompanhavam os cantores, se apresentavam em conjunto e serviam como grupo base para apresentações de intérpretes de diferentes instrumentos, como o citarista Avena de Castro.

A participação de Avena em tais ambientes foi constante e intensa durante a década de 1950. Em vários registros aparece como solista em apresentações para emissoras de rádio, sendo Roquette Pinto, Marajoara e Nacional, aquelas sobre as quais se possuem evidências mais fortes de sua presença<sup>45</sup>. Todavia não se possa afirmar categoricamente que em algum momento chegara a se tornar empregado de alguma dessas empresas, segundo a sua família, durante um período estabeleceu um contrato com a famosa rádio Nacional. Embora não haja comprovações da validade dessa informação, apenas a indicação de que esse vínculo possa ter sido constituído em algum momento, já representaria uma demonstração de um reconhecimento alcançado no período pelo citarista.

As rádios Marajoara e Roquette Pinto eram importantes em um âmbito local e, especialmente no caso da última, possuíam um prestígio quanto à qualidade musical de sua programação. Já à Rádio Nacional, como citado anteriormente, era a principal emissora do país, atingido a quase totalidade de seu território e sendo utilizada como elemento de integração política, cultural e social por parte do governo federal. A demanda dos músicos em seu âmbito era ainda maior, necessitando-se de um conjunto ainda mais proficiente. Função cumprida com louvor pelo regional que atuava em suas transmissões (Regional do Benedito Lacerda até 1951 e, posteriormente, Regional do Canhoto), que ganhou fama e notoriedade sendo considerado por grande parte dos chorões até hoje como o melhor que já existiu.

A fama conquistada pelo Regional do Canhoto se deu não apenas pela sua atuação no âmbito das emissoras radiofônicas. Seus músicos se destacaram individualmente sendo considerados grandes nomes em seus instrumentos. As gravações realizadas pelo

---

<sup>45</sup> Em anexo encontram-se diversas fotos e notícias que servem como indícios de tal participação.

conjunto acompanhando solistas de choro, tanto em discos de 78 rotações quanto nos chamados *long plays*, também se consagraram e serviram como referências para várias gravações posteriores do gênero<sup>46</sup>.

Era relativamente comum durante a década de 1950 regionais de choro já consolidados se juntarem para gravar com artistas em álbuns, especialmente no formato de 78 rotações por minuto. Pelo seu tamanho reduzido, com apenas uma faixa de cada lado, tais discos serviam quase como uma espécie de amostra do trabalho do instrumentista. Em sua concepção geralmente não havia espaço para o desenvolvimento de uma temática ou para a elaboração de um conceito com início, meio e fim, apenas escolhia-se um gênero comum, que propiciasse uma certa unicidade entre as faixas, e convidava-se ao estúdio músicos cuja execução e proposta musical condissessem com a do trabalho em questão.

Durante a década de 1950, o formato de 78 rotações foi utilizado em diversas oportunidades em gravações por Avena de Castro<sup>47</sup>, lançando discos pelas gravadoras Copacabana, Star e Continental. Apesar de não se ter dados, nem fichas técnicas, informando quais músicos participaram de tais registros, na maioria dos casos em que se possui o áudio (compostos por valsas e choros) o citarista é acompanhado por violões ou por um regional em seu formato tradicional. Salta aos olhos, todavia, a presença de outros ritmos menos comuns em meio aos discos, como mambos e fox-trots. A existência de tais gravações demonstra uma versatilidade que marcou a carreira de Avena de Castro, e que viria a aparecer posteriormente em outras oportunidade.

Ao se buscar desvendar a identidade dos músicos que fizeram parte de tais gravações surgem indícios reveladores. Sabe-se de cara que alguns dos mambos foram gravados ao lado de seu irmão Humberto, em um duo de cítaras, intitulado no disco como

---

<sup>46</sup> Suas gravações mais famosas são aquelas em que acompanham a dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda (de 1946 a 1949), bem como aquelas realizadas ao lado de Jacob do Bandolim durante a década de 1950.

<sup>47</sup> Segundo uma informação fornecida em panfleto de apresentação com uma retrospectiva da carreira de Heitor Avena de Castro (presente em anexo 1), o citarista gravou ao todo 30 discos no formato de 78 rotações durante sua carreira. Entretanto, no levantamento realizado encontraram-se apenas 23, devidamente listados em uma tabela também presente em anexo 4.

Los Avenas. Além disso, a partir de um registro presente nos diários do prestigiado multi-instrumentista Garoto, pode-se também especular a sua participação em alguma dessas oportunidades. Em um certo trecho, declara ter acompanhado Avena de Castro na gravação de 6 músicas realizadas no ano de 1953<sup>48</sup>, embora sem citar em quais faixas tal encontro ocorreu<sup>49</sup>. Nesse ponto, a versatilidade de Garoto não permite grandes conclusões e a dificuldade em se encontrar o áudio das gravações desse ano complica ainda mais a especulação sobre quais músicas gravaram juntos.

O formato de *Lp's* também foi bastante explorado por Avena de Castro, tanto em gravações nos estilos com os quais mais se identificava, seja num âmbito erudito ou popular, quanto se aventurando por propostas mais inusitadas. É interessante perceber a facilidade que Avena possuía em circular por ambas as premissas, mostrando desenvoltura tanto ao tocar aquilo ao qual se dedicava quanto ao embarcar em outras experiências.

O primeiro dos casos pode ser notado nos seus dois primeiros *LP's*. Lançado no ano de 1955 pela Copacabana e batizado apenas pelo seus sobrenomes, “Avena de Castro”, seu primeiro disco veio repleto de músicas já anteriormente gravadas pelo citarista em discos de 78 rotações, resultando em uma sonoridade familiar àquela já associada ao seu nome. O repertório é composto de valsas – como *Abismo de Rosas*, *Tardes em Lindóia* e *Branca* – tangos – como *O Despertar da Montanha* e *Do Sorriso das Mulheres Nasceram as Flores* – e o choro *Sururu na Cidade*, todos esses gêneros aos quais Avena se dedicava em sua prática diária e com os quais se identificava pessoalmente. Já em seu segundo álbum, intitulado *Uma Cítara e Duas Rosas*, de 1958, veiculou um repertório distinto do primeiro, porém também intrinsecamente identificado com o gosto do citarista, demonstrado novamente sua versatilidade. Tratam-se quase na totalidade de músicas de concerto tocadas com instrumentos de orquestra, como *Quem*

---

<sup>48</sup> Segundo informação que consta na mais recente biografia de Garoto: Jorge MELLO, *Gente Humilde*, pag. 151.

<sup>49</sup> Como se pode ver pela relação de gravações em 78 rotações realizadas por Avena de Castro presentes em anexo 4, não foram muitas as faixas que o instrumentistas gravou no ano de 1953, eliminando assim várias possibilidades.

*Sabe*, do maestro Carlos Gomes, e *Estrellita*, de Ponce. Em meio ao todo se destaca ainda a presença do consagrado choro *Cochichando*, de Pixinguinha.

No grupo das propostas inusitadas, se encontram dois discos também da década de 1950. É o caso de *Suave e Dançante*, lançado em 1958 e que tem seu repertório repleto de canções românticas internacionais, como *By the light of the Silverly Moon*, consagrada popularmente em um filme homônimo interpretado por Dóris Day. Mais inusitada ainda é a proposta de um álbum gravado em 1960 e cujo repertório é inteiramente composto por canções natalinas. Lançado com o intuito comercial de lucrar com as festividades de fim de ano e intitulado *Natal de paz... Natal de amor*, tal disco foi arranjado pelo prestigiado maestro Radamés Gnattali e interpretado por Avena de Castro acompanhado de orquestra<sup>50</sup>. Em comum entre ambos os discos está o tino comercial que parece ter guiado a sua proposta musical em tais projetos.

### 1.5 – IMERSÃO EM UM AMBIENTE CARIOCA

Por mais que os exemplos citados anteriormente demonstrem uma faceta inusitada da atuação de Avena de Castro, também servem para trazer a tona elementos pertinentes para a compreensão do momento pessoal que vivia, de sua interação com a atmosfera musical do Rio de Janeiro e de características que compunham tal ambiente. Rejeita-se assim uma possível banalidade atribuída a tais registros e ressalva-se que não se pode confundir a peculiaridade com a irrelevância e, por menores que sejam tais obras perante o trabalho de Avena de Castro, muitas vezes é justamente nas particularidades que se

---

<sup>50</sup> No exemplar desse disco encontrado, lançado pela gravadora Continental, com o nome de *Pinheirinho de Natal* consta uma datação do ano de 1968. Todavia, analisando jornais de época encontrou-se na coluna *Discoteca*, de Claribalte Passos, no *Correio da Manhã* de 18 de dezembro de 1960, uma referência ao lançamento de um disco composto pelas mesmas faixas, com os mesmos intérpretes e arranjadores e com o título de *Natal de Paz... Natal de Amor*. Sendo assim, para fins de pesquisa e datação considerou-se a gravação original como sendo a de 1960 e a de 1968 como um relançamento. Reproduzido no anexo 5 e presente no plataforma digital do *Correio da Manhã*.

externam questões capitais. Remete-se assim, ao chamado saber indiciário que, alicerçado nos fundamentos do “método morelliano” de investigação artística, da psicologia e até mesmo da medicina, encara os sinais como reveladores de questões fundamentais.<sup>51</sup>

Dessa maneira, a presença de Avena de Castro em meio ao ambiente do Choro carioca pode ser interpretada tendo como base os exemplos citados. Ao se notar e analisar suas gravações percebe-se o citarista amplamente imerso em uma realidade artística dinâmica e pulsante existente na cidade. Sua atuação importante junto a orquestras, conjuntos regionais e a interação em registros fonográficos com nomes consagrados e prestigiados da época em questão, como Garoto e Radamés Gnattali, revelam um músico com prestígio suficiente como solista a ponto de ser lembrado e requisitado para atuar ao lado de tais músicos, o que por si só já representa uma conquista considerável.

Todavia, sabe-se também que seus registros fonográficos não obtiveram uma aclamação suficiente para erguer sua figura a um patamar acima e colocá-lo em uma relação paritária com os nomes citados. Assim, Avena era, naquele momento, uma figura presente e competente aos olhos de todos, atuante no cenário da cidade e considerado um solista versátil e de grande capacidade. Porém, ressaltado o cuidado em se encontrar uma imagem fiel de seu peso perante o seu tempo, deve-se evitar glorificá-lo em excesso e não atribuir ao citarista uma qualificação exagerada. Afinal, resgatar sua memória e sua obra não implica em construir uma idolatria ao seu redor. Analisando-se por esse ângulo, o fato de se encontrar nessa condição de imersão em meio ao ambiente e não pairando acima dele, atribui ao seu estudo uma relevância maior para compreender-se a sociedade em que se encontra e seu contexto.

A atuação de Avena de Castro remete a um convívio constante com os músicos e compositores do Rio de Janeiro dessa época. Além das gravações, em um período no qual encontros entre instrumentistas e apreciadores eram recorrentes em rodas e eventos realizados em casas particulares, constantemente apareciam oportunidades para interagir

---

<sup>51</sup> Baseado, nos fundamentos de Carlo Ginzburg e da micro-história italiana, especialmente da maneira como são expostos no livro: C. GINZBURG, *Mitos, Emblemas, Sinais*.

com outros músicos. Assim, Avena estabeleceu relação de proximidade com alguns, se tornando amigo de figuras consagradas, como Jacob do Bandolim e Garoto e fazendo-se presente no ambiente musical da cidade.

Nos diários de Garoto, Avena aparece em duas oportunidades em ambientes típicos da efervescência cultural carioca. Primeiramente em um evento descrito pelo jornalista Everaldo de Barros como “A Catedral do Samba”, também conhecida pelo nome de “*Samba Sessions*”. Com a presença de músicos associados a uma sonoridade mais moderna e realizado na casa de Lauro Paes de Barros, tais eventos contaram com a presença de figuras como Billy Blanco, Dolores Duran, João Donato, e serviram como precursores da criação do chamado “Clube dos Amigos do Samba”, o CAS. Na outra menção, Avena é também citado em noitadas musicais realizadas na casa da atriz Lia Torá, com a presença de chorões mais tradicionais como Pixinguinha, Fafá Lemos e até o maestro Radamés Gnattali.<sup>52</sup>

A interação de Avena em ambientes como esses demonstra mais uma vez o modo como conseguia circular em diferentes cenários com propostas diversas. Tamanha variedade de uma certa maneira expressa sua citada pluralidade como músico e o momento de dedicação a uma participação social em que vivia. Somando-se a esses registros outros depoimentos, como os relatos de sua participação em rodas de violonistas ocorridas em um escritório da contabilidade situado na Avenida Rio Branco em 1951<sup>53</sup>, tem-se o retrato de um indivíduo que naquele momento se propunha a viver o ambiente musical de forma intensa.

Não à toa, tal período também seja lembrado pela sua esposa, Dona Lezir, como um tempo em que o casal mais atendia socialmente a encontros musicais e interagia com outras pessoas<sup>54</sup>. Morando primeiramente em Niterói e posteriormente, depois do ano de 1956, em Paquetá, era comum atenderem a eventos diversos, fortalecendo vínculos de

---

<sup>52</sup> Encontro mencionado na biografia de Garoto escrita pelo Jorge Mello, *Gente Humilde*, pp. 133 e 154.

<sup>53</sup> Evento descrito por Edgardo Cardoso em entrevista por telefone realizada em maio de 2015.

<sup>54</sup> Tal informação foi obtida mediante o relato de Dona Lezir Castro, feito em 29/06/2012 em sua residência no Distrito Federal.

amizade e as relações com membros da comunidade. Em termos pessoais isso representava uma harmonia grande no ambiente familiar, coroada pelo nascimento do segundo filho do casal, Otávio, no ano de 1953. Em termos profissionais isso se revertia na primeira tentativa de Avena de Castro em viver independente de outras práticas profissionais, dedicando-se durante uma boa parte do período exclusivamente ao exercício da música.

Até mesmo por conta dessa empreitada, era necessário a Avena de Castro realizar alguns trabalhos musicais visando mais a obtenção da remuneração vinculada do que motivado pelo seu mérito artístico, o que pode ser contextualizado com os dois discos mais inusitados citados anteriormente. Frequentemente acompanhava cantores<sup>55</sup>, gravava músicas que fugiam a sua zona de conforto e viajava para excursionar em outras cidades. Durante o período, tocou várias vezes com o seu irmão Humberto, antes dele tristemente falecer no fim da década<sup>56</sup>. Além disso, percorreu o país sendo apresentado como o maior concertista de cítara do Brasil (as vezes, até mesmo, do mundo)<sup>57</sup>, tanto se apresentando sozinho como ao lado de cantores. Mesmo que por um curto período<sup>58</sup>, fez da música uma labuta acoplada à sua condição financeira e não mais um afazer sustentado por uma outra profissão.

---

<sup>55</sup> Apesar de poucos registros do nome de Avena de Castro ao lado de cantores em gravações ou apresentações, encontram-se no acervo da família, várias fotos em que aparece atuando nesse contexto. Todas elas remetendo à época mencionada. (Presentes em anexo 6 e 7)

<sup>56</sup> Quando faleceu, já faziam anos que não tocavam juntos. Humberto nunca teve a inserção no meio musical que Heitor possuía, sua participação sempre se deu associando-se ao irmão e não em projetos individuais.

<sup>57</sup> Conforme pode-se ver em imagem referente a uma apresentação realizada em Salvador no ano de 1954, presente em anexo 7.

<sup>58</sup> Pelo depoimento de Dona Lezir, não foi durante toda a década de 1950 que Avena de Castro viveu apenas de música. Enquanto esteve em Paquetá, chegou inclusive a trabalhar nos Correios durante um tempo. Entretanto, ela ressalta que o único momento em que seu marido efetivamente buscou sustentar a família somente com a música ocorreu no período. Informação foi obtida mediante o relato de Dona Lezir Castro, feito em 29/06/2012 em sua residência no Distrito Federal.

## 1.6 – A PARTIDA

Embora a já reiterada efervescência cultural vivida no Rio de Janeiro possibilitasse uma atuação muito mais dinâmica por parte dos músicos, a conquista de uma autonomia financeira fundamentada nas práticas musicais era algo raro naquele momento. Com a exceção de nomes vinculados às grandes rádios ou orquestras, não era fácil se encontrarem projetos musicais que possibilitassem a garantia de uma remuneração regular significativa e ainda estável. Devido a tal condição de instabilidade, quase atrelada intrinsecamente à função de músico, Avena de Castro não sustentaria por muito tempo a sua decisão em abrir mão de outras atividades profissionais, na busca por outra remuneração, logo viria o momento em que mostraria novamente a intrepidez que o levava até Ubá anos antes.

Com a empreitada governamental de transferência da capital para o Planalto Central do país e o início da construção de Brasília, várias oportunidades se abriram profissionalmente no interior do Brasil. Nesse contexto, pessoas com formação e experiência de trabalho, como Avena de Castro, eram bem vindas e não faltariam empregos que pudessem ocupar. No dilema entre permanecer no Rio de Janeiro e tentar uma vida na nova capital, Avena optou por se reinventar. Decidiu migrar para uma cidade recém inaugurada e, trabalhando no escritório de empreiteiras, ampliar sua vivência em outro contexto.

Foi ainda em 1960, porém manteve um intenso vínculo com o Rio de Janeiro voltando constantemente para gravar discos e rever a família, da qual se afastara momentaneamente. Simultaneamente, vivia intensamente Brasília, participando da criação de uma nova realidade, e mantinha seus laços com sua cidade de origem. Era como se Avena se dividisse, vivenciando fortemente duas realidades. Interessante perceber que, coincidentemente ou não, o ano de 1961, o seguinte à sua partida, é

justamente aquele no qual Avena gravou mais discos e produziu mais registros para a posterioridade<sup>59</sup>.

Trata-se, evidentemente, de uma atuação marcante e que deixou para trás, tanto nesse momento quanto posteriormente, elementos relevantes. Sendo assim, na busca por encontrar a real contribuição de Avena de Castro perante o meio em que se estabeleceu, pôde-se perceber o modo como participou, em momentos de protagonismo ou de mera contribuição, porém sempre como agente, para a formatação de uma realidade social e cultural do Rio de Janeiro até a década de 1960 – e até mesmo posteriormente, se considerada a imensurável duração de uma mentalidade. Se destacou por colocar pela primeira vez (e possivelmente até hoje a única) a cítara na condição de solista de gêneros musicais populares brasileiros, circulou por diferentes correntes musicais com desenvoltura e assim saiu da década de 1950 tendo marcado sua presença como figura ativa e relevante no cenário musical nacional.

---

<sup>59</sup> Os Lps *Uma Cítara no Samba*, *Naquele Tempo* e *Tudo é... Bossa*, cujas capas se encontram em anexo, são datados desse ano. (Presente em anexo 8)

## SEGUNDO CAPÍTULO

### *BRASÍLIA: ENCONTROS*

Avena de Castro decerto não sabia as mudanças a que se propunha quando decidiu embarcar na empreitada de vir para uma Brasília ainda nem inaugurada em 1960. Por mais que pudesse carregar consigo a veia empreendedora e a crença nas oportunidades trazidas pela nova capital que permeou vários dos candangos, não poderia prever o resultado social e cultural do encontro de indivíduos de diferentes procedências, portadores de diversos hábitos, práticas e valores. A confluência dessa amplitude de vivências e visões de mundo fez da cidade um lugar de incerto prognóstico, simultaneamente erma, pela ausência de hábitos consagrados e manifestações culturais características entre os habitantes, e promissora, já que tais vácuos propiciavam o ambiente necessário para o desenvolvimento de novas práticas culturais por seus moradores.

Mesmo levando em consideração o prognóstico constante de ampliação e dinamização do cenário brasiliense, pode-se tomar como ponto passivo o fato de Avena encontrar um ambiente muito distinto daquele que deixou. Não há padrões palpáveis para se comparar as dimensões do cenário musical de Brasília com o do Rio de Janeiro no início da década de 1960. Enquanto o Distrito Federal ainda se resumia a uma perspectiva futura, sem vida artística, público ou projetos a curto prazo consistentes, o Rio de Janeiro já se encontrava estabelecido como uma metrópole, polo centralizador dos mais consagrados artistas do meio musical nacional. Desse modo, os indivíduos que, assim como Avena, por vontade própria<sup>60</sup> arriscaram suas posições em outras cidades para trabalhar na capital antes da inauguração certamente podem ser tidos como portadores de uma intrepidez considerável.

---

<sup>60</sup> Em algumas reportagens de jornal e depoimentos do citarista se encontra frisado o fato de ter orgulho de ter vindo para Brasília por livre e espontânea vontade, como se pode ver na reportagem presente em anexo 10.

Em um momento de transformação como esse, pode-se dizer que a música exerce função importantíssima para a sociedade, tanto como uma linguagem de expressão do sentimento popular a respeito do processo vivido, como por tornar-se uma maneira de desafogar possíveis dilemas racionais resultantes do processo. De um modo geral, o governo Juscelino Kubitschek (1956 – 1961) representou para a maior parcela da opinião pública nacional um momento de esperança gigantesca em um desenvolvimento que alçaria o Brasil a novos patamares. Tanto em termos econômicos quanto em um âmbito cultural, o país dos tempos vindouros era sinônimo de esperança e marcaria o nome do Brasil no cenário internacional, também fortalecendo internamente os ideais de nacionalidade<sup>61</sup>. A música, por sua vez, acompanhou tal processo, representada pelo apogeu da Bossa Nova, gestada na zona sul carioca e com claras influências de uma sonoridade estrangeira que era nesse momento sinônimo de desenvolvimento.

De tão promissora e exaltada a Bossa serviu inclusive de adjetivo para caracterizar o próprio Presidente da República, que possuía seu carisma e representatividade vinculados ao novo gênero. Considerando-se ainda a presença da Bossa Nova em um cenário internacional, que atingiu seu apogeu com as gravações de Frank Sinatra ao lado de Tom Jobim em 1967<sup>62</sup>, essa serve como exemplo da maneira como a música popular brasileira se tornara mais palatável aos ouvidos estrangeiros. As harmonias influenciadas pelo Jazz, a atenuação síncope do samba e até mesmo a forma de cantar baixo (que ameniza as inflexões e articulações próprias da língua e a torna mais acessível aos estrangeiros) serviram com elementos que ajudaram na quebra de barreiras e no consequente aumento da acessibilidade do gênero.

Vale ressaltar, entretanto, que não se deseja com isso atribuir à Bossa uma característica de ter sido elaborada visando ser adotada fora do Brasil e sim dizer que

---

<sup>61</sup> O Projeto de desenvolvimento implementado por Juscelino Kubitschek foi em boa parte comprado pela população brasileira, o que marcou o período como um tempo de esperança e crença no desenvolvimento da nação. Informações baseadas em V. M. L. MOREIRA, *Os anos JK*, em J. FERREIRA e L. DELGADO, *O Tempo da experiência democrática*, pp. 155 – 194.

<sup>62</sup> Trata-se do álbum gravado por ambos e lançado nos Estados Unidos em 1967 com o nome de *Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim*.

elementos presentes em sua identidade tornaram-na mais propícia para essa adoção. Ademais, características presentes em sua concepção básica não apenas remetem ao estrangeiro mas já se notavam em diferentes aplicações em obras pontuais da música brasileira, como se percebe nas harmonias e no modo de tocar violão de Garoto e até mesmo na temática contemplativa de Dorival Caymmi. Sendo assim, inferir uma tentativa de separação da Bossa Nova em relação ao resto da música nacional seria no mínimo temerário.

Todavia, não é pelo fato de tal dicotomia não ter sido criada intencionalmente que a partir desse momento certo antagonismo não tenha começado a existir de fato na música brasileira. O processo de estabelecimento da Bossa Nova e a forma como foi adotada internacionalmente faz parte de uma transformação cultural peculiar, na qual o Choro se estabelece gradativamente como figurante da música nacional. Ao mesmo tempo em que a Bossa ganhou protagonismo e se associou ao conceito de modernidade, ritmos e gêneros musicais típicos da tradição brasileira começaram a ser tidos como retrógrados ou primitivos. Os regionais de Choro que antes acompanhavam inúmeros cantores em apresentações nas rádios, passaram a ser cada vez menos solicitados e figuras antes exaltadas, como Luiz Gonzaga, entraram em um hiato de prestígio significativo<sup>63</sup>.

Talvez a associação entre a exaltação da Bossa e a decadência do Choro como gênero representativo da brasilidade ajude em parte a explicar a grande restrição que Jacob do Bandolim atribui às influências estrangeiras na música brasileira em seu marcante depoimento no Museu da Imagem e do Som<sup>64</sup>. Muito mais do que apenas uma amargura quanto a uma possível perda de brasilidade do Choro, representada por um

---

<sup>63</sup> Talvez a representação mais emblemática da decadência do modelo dos regionais possa ser demonstrada pela experiência vivida por um de seus maiores músicos durante o período. No decorrer da década de 1960, devido à escassez de prestígio do Choro, Horondino Silva, o Dino 7 Cordas, chegou a deixar de lado o instrumento que o batizou para tocar guitarra elétrica junto ao conjunto de Paulo Barcelos, o que demonstra a ausência de trabalhos rentáveis em meio ao gênero. Márcia TABORDA, *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão da MPB*.

<sup>64</sup> Esse depoimento foi realizado no dia 14/02/1967 e Jacob deixa expressa a sua restrição às influências estrangeiras.

movimento de aproximação rumo ao Jazz<sup>65</sup>, parece haver também uma dose de lamento pela decadência da representatividade do gênero em cenário amplo. A julgar por outro episódio marcante da carreira do próprio Jacob – quando no auge da bossa nova se apresentou para universitários da zona sul carioca e, descrente da ovação que receberia na sequência, se emocionou, tendo seu primeiro ataque cardíaco ao ser aplaudido de pé por aquele público – existia uma certa crença entre os chorões, ou apenas especificamente no caso de Jacob, que aqueles que apreciavam a Bossa Nova rejeitariam suas músicas.

A associação entre essas ideias, o prestígio de um e a falta de prestígio do outro, fez com que muitas vezes Choro e Bossa Nova fossem colocadas em uma situação de oposição significativa, como se o gosto por um implicasse intrinsecamente em uma rejeição ao outro. De fato não parece ser o caso e, mesmo após uma considerável procura por evidência, não se encontraram documentos quaisquer da época, seja por meio de recortes de jornais, vídeos, declarações ou afins, em que o Choro seja descartado enquanto gênero. Todavia, deve-se ressaltar que o fato de não haver uma aparente rejeição do lado de lá, o da Bossa, não exclui o fato de tal dicotomia ter existido. O Choro entrou em uma decadência considerável e com isso passou a um papel secundário onde antes era protagonista<sup>66</sup>.

Nas obras de chorões podem-se notar influências desse processo na instrumentação, repertório e temática dos discos, seja por efetivamente aceitarem essa sonoridade ou por ser essa uma maneira de ampliar vendagem e atrair público. No caso de Avena de Castro, a sonoridade da Bossa Nova foi especialmente adotada no disco de 1961 *Tudo É!... Bossa Nova*, também lançado com o nome *De Castro Toca e você Dança*. Ao contrário do que o título indica, trata-se de um disco cujo repertório não é apenas formado por Bossas e em

---

<sup>65</sup> Externado explicitamente ao decretar a morte do Choro e depois com a frase “[os modernos] dão inflexões jazzísticas, assim como fizeram com a Bossa Nova, que teve uma fase boa e esperançosa e depois descambou para a jazzificação”. Depoimento de Jacob ao MIS em 14/02/1967.

<sup>66</sup> Destaca-se o tal protagonismo por mais que se saiba que este também é relativo, já que se exerceu acompanhando cantores e mais como uma banda de apoio do que como nome de destaque. Todavia, a sonoridade dos regionais de choro se fazia protagonista da música brasileira ao ser aquela associada aos grandes intérpretes de sua época e se encontrava em exposição midiática constante.

sua maioria é composto por sambas consagrados, como *Palpite Infeliz*, de Noel Rosa, e *Se Acaso você Chegasse*, de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins. Apesar disso, é inteiramente tocado com uma instrumentação e interpretação muito mais próximas da Bossa Nova que do Choro ou do Samba. A base harmônica é reforçada por um piano e um violão de acompanhamento marcado e em nenhum momento se ouvem o característico “centro harmônico” do cavaquinho ou as “baixarias” do violão de sete cordas – que compunham elementos sonoros tão típicos do Choro e distantes da adotada sonoridade moderna.

Embora projetos e discos tenham sido realizados buscando uma estética mais adequada aos novos padrões adotados, tal fato não implica em uma ruptura direta com os modelos anteriormente estabelecidos no Choro. A dinamicidade de elementos culturais faz com que as transformações sejam intrínsecas à sua natureza e, conseqüentemente, inevitáveis em qualquer cultura<sup>67</sup>. Portanto, não há maneira de se preservar práticas atreladas às vivências individuais e coletivas em uma redoma para permanecerem intactas, estando sempre sujeitas às contínuas modificações vividas em sucessivos processos de *longa duração*<sup>68</sup>. Sendo assim, não se trata de um perda total e brusca de prestígio do Choro, apenas o primeiro sintoma de que o gênero havia sido suplantado por padrões estéticos oriundos de novos tempos.

Nesses termos, é curioso perceber que o Choro vive na década de 1960, simultaneamente à sua perda de protagonismo, um dos seus momentos mais prolíficos no que tange os registros fonográficos. A crescente acessibilidade de gravações em alta fidelidade e a conseqüente melhora na qualidade dos discos serviu de alicerce para que os

---

<sup>67</sup> A impossibilidade de se manter uma cultura totalmente estática é uma das características básicas de sua existência, estando sempre em transformação e compondo assim o quadro da dinamicidade mencionada. Roque LARAIA, *Cultura, um conceito antropológico*.

<sup>68</sup> A definição de diferentes durações, curta, média e longa, como uma maneira de se analisarem as diversas transformações vividas pela sociedade foi conceituada por Fernand Braudel em analogia ao Mar Mediterrâneo, foco de seus estudos. Tal postura interpretativa se tornou tendência em meio a historiografia moderna, sendo amplamente utilizada para o estudo da sociedade – da conseqüência de eventos pontuais à transformações profundas. Com o termo *longa duração* faz-se aqui referência ao gradual processo de modificação de uma mentalidade ou de hábitos sociais. Fernand BRAUDEL, *O Mediterrâneo*.

instrumentistas, principalmente os solistas, pudessem explorar uma maior gama de recursos interpretativos. Assim, em boa parte das gravações de Choro oriundas da década de 1960 tem-se a possibilidade de notar com mais detalhes elementos como a sutileza dos ornamentos utilizados na interpretação e as dinâmicas de intensidade executadas pelos regionais. É inusitado perceber que tal mudança tecnológica também seria justamente aquela que permitiria registrar o cantar baixinho que serviu de marca maior para a Bossa Nova.

Resta ainda a curiosa constatação de o Choro ter vivido sua decadência em termos de representatividade justamente na mesma década em que alguns de seus discos mais marcantes foram produzidos. Pode-se explicar a ocorrência de tal fenômeno por existirem no período músicos experientes e grupos acostumados a tocar diariamente em conjunto, membros de regionais que passaram anos trabalhando lado a lado, o que propiciou uma unidade sonora característica ao período. Se somados a esses fatores a dedicação e o rigor de alguns músicos em deixar para a eternidade o melhor registro possível, como é o caso do minucioso Jacob do Bandolim, e as novas fronteiras abertas pela tecnologia, tem-se formado um cenário fértil para atingir uma sonoridade única. Ou seja, trata-se de um ambiente no qual representativas mudanças tecnológicas coexistem com excelentes instrumentistas dedicados a um conceito de musicalidade que visa unicidade do coletivo em detrimento da mera soma de individualidades<sup>69</sup>.

Não à toa, tal período trouxe consigo discos memoráveis de Choro, sendo o *Vibrações* (1967) de Jacob do Bandolim e do Conjunto Época de Ouro o mais aclamado deles. No caso de Avena de Castro, aqueles que são considerados seus dois principais registros remetem a essa década. *Naquele Tempo*, de 1961, e *Avena de Castro relembra Jacob Bittencourt*, de 1969, são certamente seus álbuns mais aclamados e aqueles que possuem maior cuidado em sua elaboração. Na interpretação, Avena se mostra um solista de inúmeros recursos, dedilha as melodias sem exageros virtuosísticos e abusa dos longos

---

<sup>69</sup> A procura por esse tipo de sonoridade se fez marcante nos grandes regionais. Cada instrumento exercia uma função específica muito bem delimitada e é raro notarem-se nas gravações momentos em que instrumentos como cavaquinho e pandeiro se arriscam a realizarem funções que não sejam a de manter a base para o restante do grupo, algo muito mais incomum na atualidade.

*glissandos* que se tornariam sua característica interpretativa mais marcante. Bem trabalhados, os acompanhamentos se encaixam perfeitamente nas características estéticas próprias do Choro, com especial destaque para o trabalho da cítara solo e acompanhada de violinos e instrumentos de orquestra, principalmente no caso de *Naquele Tempo*, e para a sincronia rítmica do regional, no caso de *Relembra Jacob Bittencourt*. Indicação de que a citada incursão de Avena de Castro pela estética da Bossa Nova não passaria de um flerte.

Em termos de repertórios, ambos são compostos por Choros e Valsas em um formato tradicional<sup>70</sup>, sejam essas consagradas ou novas composições (tema que será retomado mais adiante). É interessante perceber ainda que nas duas obras um aspecto nostálgico se faz presente, tanto no título do álbum, na temática das músicas escolhidas e na dolência reminiscente das interpretações. Os discos carregam consigo simultaneamente os conceitos de se consolidar um momento e evocar um passado. Tais objetivos, aparentemente antagônicos, representam temáticas próprias das perspectivas, pensamentos e visões de mundo oriundos do *lugar social* no qual estão inseridos e assim também os representam de maneira emblemática<sup>71</sup>.

Coincidentemente ou não, essa ambígua coexistência de perspectivas de passado e presente é uma das marcas mais fortes da mentalidade dos habitantes de Brasília nos seus anos iniciais. Simultaneamente a uma ação empreendedora de deixar sua terra para construir nova vida em uma cidade de aspecto inacabado se manifesta uma nostalgia do deixado para trás expressada de diversas maneiras. Trata-se de um *passado presente* que permeia a construção da mentalidade coletiva da cidade e que transcende o conceito de *espaço de experiência* para abarcar uma definição muito mais concreta nas ações e no

---

<sup>70</sup> Com “formato tradicional” faz-se referência a uma estética composicional marcadamente característica Choro, especialmente nas composições de nomes como Pixinguinha e, posteriormente, Jacob do Bandolim.

<sup>71</sup> Trata-se de uma inferência ao conceito de *lugar social*, já citado anteriormente, porém com um posicionamento específico que visa frisar a ideia de que uma obra elaborada em um ambiente específico não apenas é um fruto dele, mas também uma *representação* que ajuda a o constituir. O que perpassa o conceito de *Lugar social*, de Michel de Certeau, bem como o de *Representação*, de Roger Chartier. M. CERTEAU, *A Escrita da História*, e R. CHARTIER, *A História Cultural*.

modo de vida dos indivíduos<sup>72</sup>. Vive-se em uma cidade sem tradições ou comportamentos pré-existentes, efeito exacerbado pela peculiaridade de sua estrutura física, e, ao mesmo tempo em que criam-se práticas que povoam as atividades sociais e culturais, busca-se de alguma maneira acessar aquilo que se deixou.

Em outros termos específicos ao elemento musical, o estabelecimento e a vinda de músicos para Brasília não deixa de trazer em si características intrínsecas a um *banzo*. Assim como na cidade se desenvolviam instituições e órgãos de poder que abarcavam a vida profissional dos indivíduos, cada vez mais se tornou necessário estender o cotidiano urbano às condições as quais estavam acostumados os seus habitantes. Nesse contexto, a música servia não apenas como uma maneira de expressão artística, mas como uma forma de socializar-se em um ambiente ermo e resgatar os vínculos pessoais de outrora perdidos no desterro. É exatamente nesse ponto que a vida artística brasiliense se constrói nostálgica e simultaneamente empreendedora, buscando estabelecer novos elos e remeter a uma realidade passada.

Na vinculação existente entre a música realizada em Brasília e a mentalidade de seus habitantes pode-se compreender a importância essencial desse fator na análise da sociedade como um todo. A forma como foi constituída a musicalidade brasiliense é certamente uma das melhores expressões da mudança vivida pelas pessoas e das novas vivências construídas. Por mais que a opção por tal atitude de mudança tenha partido de uma vontade própria, fomentada tanto pela ânsia em participar do rompante de desenvolvimento e produção industrial promovido pelo governo Juscelino Kubitschek quanto por se alimentar a esperança em lucrar a partir da empreitada financiada pelo Estado, o impacto da atitude de se deixar uma vida muitas vezes já consolidada em busca do novo é incontestável.

---

<sup>72</sup> Os conceitos de *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa* são definidos por Reinhardt Koselleck como manifestações atuais de um passado e de um futuro nas atuações individuais ou coletivas. Nesse caso, a experiência anteriormente vivida torna-se uma peça fundamental para compreender a maneira como se age no presente. Reinhardt KOSELLECK, *Futuro Passado*.

## 2.1 – CHORO E FUNCIONALISMO PÚBLICO

Na aceitação do desafio de vir para Brasília, deve-se considerar a óbvia necessidade de uma garantia profissional como fomentador de tal atitude. Embora, como visto anteriormente, já fosse comum aos músicos de Choro no Brasil sustentarem suas carreiras artísticas com o auxílio de outras profissões, especialmente do funcionalismo público, na Brasília embrionária isso se tornaria uma condição muito mais associada à sua prática musical. Tal constatação ressalta o fortalecimento ocorrido na relação existente entre os músicos de Choro e os empregos fornecidos pelo Estado. No contexto de Brasília é inegável que os chorões aqui estabelecidos tenham o feito em paralelo a outras carreiras profissionais.

No decorrer da História do Choro nota-se que a obtenção de uma estabilidade financeira e profissional construída exclusivamente ao redor da prática musical foi privilégio para poucos. Houve até aqueles que dependeram somente da música durante boa parte da vida, como membros dos regionais no auge das grandes rádios brasileiras (especialmente Nacional e Roquette Pinto). Entretanto, mesmo os que protagonizaram o período da bonança e viveram após seu término tiveram de penar durante um bom tempo para sobreviver quando da decadência do Choro. A estabilidade e remuneração foi assim uma realidade para poucos e, mesmo para esses, apenas durante uma temporada muito específica<sup>73</sup>.

Sendo assim, não é difícil se encontrar grandes músicos, autores de obras de relevância inquestionável, que viveram momentos de penúria durante sua trajetória. Talvez o caso mais emblemático seja justamente daquele que é unanimemente a maior referência do Choro enquanto gênero para músicos e apreciadores. Pixinguinha conviveu durante boa parte de sua vida com a pobreza e nunca obteve uma remuneração condizente com o prestígio conquistado ao final de sua carreira. Por esse motivo, teve de buscar,

---

<sup>73</sup> O nome mais associado ao ganho de um bom rendimento financeiro como músico de regionais ligados às rádios é o do flautista Benedito Lacerda, que, chegou a construir em torno de si um patrimônio considerável. Como contado em: H. CAZES, *Choro do Quintal ao municipal*.

durante sua trajetória, alternativas profissionais que possibilitassem uma remuneração suficiente para viver dignamente. Atuou a partir da década de 1930 como funcionário público da prefeitura do Rio de Janeiro e desse emprego buscou tirar a renda não obtida no seu ofício mais reconhecido<sup>74</sup>.

Jacob do Bandolim talvez seja uma das figuras mais emblemáticas a tratar publicamente do exercício de outras profissões por parte de músicos. Além de não se dedicar exclusivamente à música, vangloriou-se disso em algumas oportunidades, declarando-se constantemente como um músico amador e escrivão profissional. Um bom exemplo, está na contracapa do disco *Vibrações*, na qual se descreve como “estudante de bandolim desde 1933 (... e) escrivão da justiça criminal da GB”<sup>75</sup>. Por mais que em tal atitude possa existir uma estratégia de um tipo de falsa modéstia, em que alguém declara possuir uma qualificação abaixo do que as pessoas o atribuem para assim ver-se exaltado pelos outros, o termo “estudante” se destaca nas palavras de Jacob e faz parte de uma estrutura de pensamento interessante que remete a uma perspectiva peculiar para se analisar produção musical existente ao redor do Choro.

Se Jacob se via como estudioso e não como profissional da música era exatamente pelo fato de não necessitar dela para sobreviver. Por mais que se dedicasse diariamente à prática musical, compondo e tocando, caso não o fizesse pagaria suas contas e sustentaria sua família da mesma maneira. Tal atitude dava a ele a possibilidade de gravar apenas aquilo que decidira pessoalmente fazer e assim ter um rigor artístico maior quanto à qualidade de sua produção. Era exatamente pelo fato de ser amador que não necessitava mecanizar o seu ato de gravação, não o encarava como algo rotineiro e sim como uma escolha apenas concretizada no instante em que acreditasse que o produto final atingia

---

<sup>74</sup> Nesse ponto não se quer dizer que a independência financeira de Pixinguinha tenha vindo em virtude de seu emprego na prefeitura do Rio, apenas que essa foi uma alternativa buscada pelo músico. Além disso, é de notório saber o acordo de parceria de autorias e gravações feito entre ele e Benedito Lacerda visando, entre outras coisas, saldar suas finanças.

<sup>75</sup> Frase citada na contracapa do disco *Vibrações* de Jacob do Bandolim e Conjunto Época de Ouro do ano de 1967.

seus altos padrões de exigência – um rigor muito mais raro para os que tinham na música o seu ofício.

Durante muitos anos, grandes músicos que se dedicaram integralmente ao exercício de sua musicalidade (como hábito e profissão) fizeram de suas práticas musicais mais uma forma de sustento do que um exercício de produção artística. É o caso, por exemplo, do virtuoso multi-instrumentista Garoto, que nas citações biográficas feitas ao seu respeito<sup>76</sup> demonstra alguns elementos de um profissional mais dedicado à sua labuta do que de um artista atento à maneira como sua obra seria visualizada e reproduzida. Nos relatos de sua vida, Garoto é sempre aclamado como um dos maiores instrumentistas brasileiros de que já se teve notícia, porém, apesar de apresentar várias composições magistrais, não deixou uma boa quantidade de gravações bem cuidadas, em que tenha um acompanhamento ou uma execução dignos de sua fama.

Por mais que isso possa ser explicado, em boa parte, por ter morrido ainda em 1955, antes de uma difusão mais significativa das novas tecnologias de gravação, também pode ser interpretado como resultado da produção de um indivíduo não dedicado ao registro e sim à execução de seu trabalho. Ao se estudar sua vida nota-se que a prática de combinar gravações em cima da hora e nem sequer se importar em ensaiar as melodias atentamente era recorrente. Trata-se de uma perspectiva de labuta diária ao redor da música. Gravar e executar em rádios era para Garoto uma profissão mais do que qualquer outra coisa. Tal constatação não implica em dizer que um caráter artístico não existisse em sua carreira, afinal, sua riquíssima obra já serviria como negação de tal afirmação, e sim que se fez necessário para Garoto registrar suas interpretações diariamente e que esse afazer transformou-se mais em uma parte de sua rotina profissional que em um elemento de expressão artística.

Tal atitude contrasta consideravelmente com a de Jacob do Bandolim. Detalhista e minucioso quanto aos registros deixados, é raro encontrar-se uma gravação de Jacob que não tenha sido estudada à perfeição. Ao contrário de Garoto, seu detalhismo nas

---

<sup>76</sup> No trecho faz-se referência às duas biografias de Garoto encontradas no mercado. J. MELLO, *Gente Humilde*, e I. ANTONIO e R. PEREIRA, *Garoto – Sinal dos Tempos*.

gravações era tamanho que transpunha a sua própria atuação como solista e atingia o âmbito do seu regional. Os membros do conjunto que o acompanhava deveriam ensaiar incessantemente as músicas até que atingissem seu padrão de exigências. Para Jacob o registro deveria ser perfeito e assim soar da melhor maneira possível. Tratam-se de perspectivas contrastante em que a ideia de a gravação ser uma cristalização da expressão artística do músico, e por conseguinte ser encarada com a maior dedicação e cuidado possíveis, destoa da concepção da gravação apenas como mais um ato corriqueiro da profissão.

A comparação entre tais facetas de Jacob e Garoto explicita a intrigante relação entre o profissionalismo e a liberdade artística que fez com que vários músicos procurassem estabilidade financeira em outros empregos. Não se quer dizer com isso que o profissionalismo implique diretamente em uma restrição às liberdades artísticas, mas não se pode negar que a não necessidade de se “viver de música” proporcionou uma autonomia considerável. Tal constatação remete à denotação mais direta do vocábulo “amador”, por etimologia amante daquilo que pratica por vontade própria. Não à toa Pixinguinha trilhara durante anos por tal caminho e, ciente disso, Jacob incentivava que os membros de seus regionais (o mais célebre desses o Época de Ouro) buscassem o funcionalismo público<sup>77</sup>.

No âmbito da nova capital essa relação, já fortemente estabelecida, tornou-se assim uma constante. Os chorões que para Brasília se transferiram, trabalhavam em sua grande maioria para o Estado e tinham no Choro uma manifestação cultural herdada de práticas oriundas de outras cidades. Como a capital viera do Rio de Janeiro, é fácil compreender o porquê de boa parte dos migrantes também virem de lá, acompanhando a máquina governamental que se deslocava em etapas rumo ao Planalto Central. Muitos nomes vinculados ao Choro, sejam eles de maior e menor prestígio, viriam trabalhar e ajudariam

---

<sup>77</sup> Tal prática aparece desde os primeiros relatos sobre o Choro, como em: A. PINTO, *O Choro*, 1936. No Conjunto Época de Ouro, Jacob incentivava fortemente seus músicos a se tornarem funcionários públicos. Seguindo seus conselhos Carlinhos tornou-se agente fiscal e Jonas funcionário em Niterói. E. PAZ, *Jacob do Bandolim*.

a estabelecer as bases do gênero em um lugar que futuramente o abraçaria, fazendo dele uma parte de sua própria identidade.

Para compreender a representatividade dos músicos que exerciam outras profissões, especialmente funcionários públicos, em Brasília, é válido citar nomes que por aqui passaram e se apoiaram, diretamente ou não, em empregos fornecidos pelo Estado. Para tanto, o quadro que se segue traz um panorama geral dos artistas vinculados ao Choro que se transferiram para a cidade vindos de outras unidades da federação durante a década de 1960 e início de 1970. Buscou-se fazer um apanhado o mais generalista possível tendo como base gravações, livros, trabalhos acadêmicos e a indagação pessoal a artistas que viveram esse momento. Mesmo considerando-se a dedicação presente em tal esforço para não cometer grandes erros nem deixar ninguém de fora, sabe-se que tal tarefa é deveras complexa, havendo, possivelmente, ausências no quadro apresentado, pelas quais de antemão já se sente um pesar considerável<sup>78</sup>.

TABELA 1 – Dados de chegada e profissão dos Chorões pioneiros em Brasília

<b>Nome</b>	<b>Instrumento</b>	<b>Ano da vinda</b>	<b>Profissão exercida em Brasília</b>
Alencar 7 cordas	Violão 7 cordas	1971	Ministério do Trabalho
Assis (Six)	Cavaquinho	1971	Advogado, Banco do Brasil
Avena de Castro	Cítara	1960	Correios e Touring
Bide	Flauta	1969	Auditoria da Justiça Militar
Carlinhos 7 cordas	Violão 7 cordas	1977	Professor da Fundação Educacional
Carlos Poyares	Flauta	197X	Convite do Ministro Pratini de Moraes
Cincinato	Bandolim	1970	Itamaraty
Coqueiro	Bandolim	1956	Revisão de caminhões da NOVACAP
Dinaldo	Violão	1972	Ministério dos Transportes
Edgardo	Violão	1967	Oficial do Exército
Eli do Cavaco	Cavaquinho	1960	Eletróbrás e TCB
Giovani Pache	Violão 7 cordas		Corpo de Bombeiros
Hamilton Costa	Violão	1959	Inspetor de segurança da Câmara
Neusa França	Piano	1960	Professora da Fundação Educacional

<sup>78</sup> O presente quadro foi montado com o auxílio de depoimentos, testemunhos e consultas biográficas. Especialmente do livro: S. RIOS e A. LION (orgs.) *A Velha Guarda do Choro no Planalto Central*. Em relação às profissões, é válido ressaltar que nem todas foram exercidas em um momento inicial da chegada na cidade, muitas vezes sendo adotadas posteriormente.

Odette Ernest Dias	Flauta	1974	Professora da UnB
Pernambuco do Pandeiro	Pandeiro	1959	NOVACAP
Raimundo de Brito	Cavaquinho	1960	Jornalista da câmara dos deputados
Valdeci	Pandeiro	1959	Aux. Adm. Secretaria da Agricultura
Valcyr	Clarinete	1960	Acessoria da Presidência e do GDF
Waldir Azevedo	Cavaquinho	1971	Aposentado da Light
João Tomé	Violão/ Flauta/ Cavaquinho/	1960	Rádio Nacional de Brasília e Fundação Educacional de Brasília
Tio João	Trombone/Baixo	1960	Rádio Nacional de Brasília
Antônio Lício	Flauta	1974	Assessor do Ministro da Agricultura
José Américo	Violão	1977	Marinha
Arnoldo Veloso	Bandolim	1961	Médico do Hospital de Base
Dudu	Violão		Funcionário do Senado e de Hotéis
Raimundo Nonato	Violinista		Músico da Orquestra Sinfônica
Celso Cruz	Clarinetista		IPEA
Vasconcelos	Pandeiro		Corpo de Bombeiros
Tio Nilo	Saxofone	1972	
Valério de Souza	Violão/ Cavaquinho	1966	Mecânico da Volkswagen

Como parte desse grupo, Avena de Castro veio do Rio de Janeiro, após sua temporada em Paquetá, buscando obter um rendimento financeiro que sua atuação como músico não oferecia naquele momento. Ainda em 1960 se transferiu para Brasília só, deixando para trás sua esposa Lezir e seus filhos Heizer e Octávio, que aguardavam pelo seu estabelecimento na cidade para seguir seus passos, coisa que só veio a acontecer no transcorrer de cinco anos. Trabalhando junto à empresas de construção civil, atuou como apontador de obras e realizando pagamentos junto ao departamento financeiro de construtoras importantes na capital, como é o caso da Pederneiras. Em se tratando de sua atuação como servidor público, sua participação direta apenas se iniciou posteriormente, quando ingressou na Empresa de Correios e Telégrafos para complementar a renda de sua família.

Insera-se assim no grande grupo de músicos que migraram para Brasília em busca de outros empregos que não o musical e que trabalharam para o Estado como forma de realizar esse objetivo. Como já dito anteriormente, a vinculação entre classe artística (se é que o termo “classe” possa ser usado para definir um grupo tão heterogêneo) e

funcionalismo público não é um fenômeno restrito à construção de Brasília, à década de 1960, nem ao Choro enquanto manifestação cultural – figuras célebres como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Mello Neto, João Guimarães Rosa e Vinícius de Moraes são exemplos que comprovam tal afirmação<sup>79</sup>. Todavia, a maneira como tais elementos se vincularam no seio da capital traz ao tal fenômeno particularidades consideráveis.

Muito mais do que apenas uma constatação de uma característica comum entre esses diferentes músicos, a percepção da vinculação existente entre o funcionalismo público e o Choro ajuda a traçar a maneira como se deu a gênese do gênero na capital federal. Trata-se de algo implementado e nutrido a partir de uma classe média urbana, oriunda de lugares diversos, empreendedora e simultaneamente nostálgica. É justamente na constatação de tais fatores, e utilizando-se do privilégio do olhar em retrospectiva e do distanciamento temporal (alicerce básico da historiografia) como ferramenta de análise, que se pode perceber a maneira como essas características se manifestaram no Choro de Brasília. Tornam-se palpáveis em diferentes etapas de sua transformação, desde a forma como o gênero foi concebido, institucionalizado e posteriormente ressignificado na capital federal.

## 2.2 – DOS QUINTAIS AOS COBOGÓS

Muito longe dos quintais cariocas de onde saiu, o Choro de Brasília teve seu berço em apartamentos do Plano Piloto, especialmente no do cavaquinhista Raimundo de Brito e posteriormente no da flautista Odette Ernest Dias. Nas residências localizadas no coração da cidade, os chorões desterrados promoviam encontros onde viviam novamente o ambiente das rodas de outrora e alimentavam sua memória. O contraste em relação à origem do Choro nos quintais cariocas já se pode notar na própria concepção racional por

---

<sup>79</sup> Drummond ocupou diversos empregos públicos durante o governo Getúlio Vargas, enquanto Guimarães Rosa, Vinícius de Moraes e João Cabral de Mello Neto foram todos vinculados ao Itamaraty.

detrás de sua realização – racionalização essa também motivadora do nascimento da cidade como um todo. Mesmo que não se pretendesse naquele momento criar uma nova base para o Choro no Brasil, ou que os encontros não passassem de uma busca pessoal de indivíduos por se reproduzir as vivências perdidas, a intencional promoção de ambientes para tais eventos viria a ser *a posteriori* o passo inicial para o estabelecimento do Choro em Brasília.

Desse modo, embora as motivações das migrações dos chorões para a nova capital não fossem em sua maioria relacionadas ao Choro, gradativamente constroem-se ambientes para tocá-lo e ouvi-lo. Ou seja, povoam-se os lugares que Brasília apresenta, transformando-os em espaços<sup>80</sup>, gerando uma atmosfera única associada às novas práticas e dando o primeiro passo para o surgimento de uma nova tradição. No processo de ressignificação dos lugares oferecidos pela cidade transforma-se também o conceito de Choro enquanto gênero<sup>81</sup>, que em Brasília se estabeleceria de forma consideravelmente distinta às referências anteriores.

Durante as décadas de 1960 e 1970 esses locais foram os portadores dos encontros dedicados ao gênero na cidade e ali estabeleceram-se vínculos pessoais imprescindíveis para a invenção de uma nova tradição do Choro<sup>82</sup>. Mesmo que Brasília tenha direcionado as possibilidades para esses encontros e vivências, foram os indivíduos que lhes

---

<sup>80</sup> Segundo Michel de Certeau, é a prática dos indivíduos que qualifica os lugares existentes, transformando-os de sua condição de meros ambientes ociosos para tornarem-se efetivamente espaços utilizados para práticas sociais, o que ficou consagrado em sua declaração de que “o espaço é o lugar praticado”. Michel de CERTEAU, *A Invenção do Cotidiano*.

<sup>81</sup> Tomando por base a definição de gênero musical citada na introdução, que transcende meramente a parte sonora e também abarca comportamentos, interações sociais e atitudes diversas, pode-se dizer que o Choro se estabelece de maneira muito diferente na cidade de Brasília. Se em sua origem a associação com os quintais ajudava a definir o ambiente de prática dos chorões, o estabelecimento em apartamentos altera consideravelmente as interações sociais presentes em seu meio, transformando gradualmente também a própria identidade do gênero.

<sup>82</sup> O processo de criação de novas tradições e sua vinculação com a memória coletiva foi fundamentado em: E. HOBSBAWN e T. RANGER, *A Invenção das Tradições*.

atribuíram significados maiores<sup>83</sup>. Através da criação de relações pessoais sustentou-se a identidade do Choro simultaneamente transformando-a. Assim as rodas informais eram palco para encontros entre grandes instrumentistas e também músicos iniciantes, gerando um ambiente de aprendizado facilmente caracterizável como uma grande zona de desenvolvimento proximal<sup>84</sup>. As trocas e aproximações permitiam que os menos experientes aprendessem como os mais versados e que assim o conhecimento se reciclasse constantemente.

Entre todos, Avena de Castro era um dos mais célebres. Já reconhecido como grande intérprete, possuía vários discos gravados e fora solista das consagradas rádios Roquette Pinto e Nacional. De personalidade solícita, professoral e metódica, servia como referência para os menos versados e se propunha a passar para os mais jovens direcionamentos sobre as tradições do Choro, seus caminhos harmônicos e sua linguagem em termos de solo. Essa característica de seu comportamento constitui um dos traços típicos de sua personalidade e pode ser percebida durante toda a vida de Heitor de Avena de Castro. É quase uma unanimidade nos relatos colhidos com músicos que viveram tal época Avena aparecer como uma figura de referência e que utilizava de seus conhecimentos como auxílio para os mais novos. É o caso de Edgardo Cardoso, Antônio Lício, Arnaldo Veloso e até mesmo o consagrado Paulinho da Viola<sup>85</sup>.

Em Brasília, desempenhava assim um papel central para a continuidade dos encontros, para a renovação dos músicos, para a aquisição de novos membros e para o aumento do nível técnico das rodas de Choro. Criou amizades e estabeleceu laços

---

<sup>83</sup> O que rejeita qualquer determinismo físico, ou urbanístico, da cidade em relação às pessoas que nela habitam, mas que também não deixa de lado a importância do ambiente para as relações pessoais.

<sup>84</sup> Conceito pedagógico vygotkiano que ressalta a importância da proximidade e interação com indivíduos que dominam determinado conhecimento para que a uma pessoa possa, auxiliada por aquele contato, contemplar suas potencialidades de aprendizado. Ver em S. CHAIKLIN *The Zone of Proximal Development*.

<sup>85</sup> Paulinho chegou a ter aulas iniciais de cítara com Avena, antes de rapidamente desistir devido a dificuldade do instrumento, e deixou dedicatória afetuosa em disco presenteado ao citarista “Ao mestre e amigo Avena com admiração e carinho do mano Paulinho da Viola” é guardada até hoje no acervo da família. Presente em anexo 11.

duradouros, que por sua vez geraram parcerias marcantes em suas composições e apresentações realizadas em eventos. Acompanhado de músicos como Edgardo Cardoso, Giovani Pache, Hamilton Costa, entre outros, tocava frequentemente em casamentos, aniversários e saraus diversos. Semanalmente se apresentava no jantar do Hotel Imperial de Brasília, onde vários admiradores e outros músicos iam o assistir, aos sábados comparecia regularmente às rodas na casa de Raimundo de Brito, que no final da década de 1960 foram o principal e mais frequente evento de encontros entre os chorões da capital federal.

O ambiente cordial e fraterno que nesse momento se formou entre os músicos em Brasília pode ser facilmente notado na obra de Avena de Castro. Das muitas partituras que deixou, a grande maioria é dedicada a algum outro músico que compunha, junto a Avena, a atmosfera do Choro na cidade. Com sua musicografia impecável, deixava nas partituras, logo abaixo do título da música, o nome e o sentimento que nutria pelo homenageado. Frequentemente, tais documentos demonstram um Avena descontraído, disposto a fazer trocadilhos com nomes de pessoas ou a atribuir títulos anedóticos às composições. Em um certo ponto, tais partituras revelam características do perfil de Avena de Castro constantemente destacadas pelas pessoas que com ele conviveram<sup>86</sup>.

Avena é simultaneamente lembrado como alguém rigoroso no cumprimento das coisas que valorizava, manifestando seu descontentamento de forma veemente caso fosse necessário, e amável com aqueles por quem tinha apreço, sempre prestativo e generoso com os que lhe eram próximos. Era assim capaz de alternar momentos intempestivos e dóceis, em que demonstrava rispidez ou ternura consideráveis. Por mais antagônicas que tais atitudes possam parecer, ambas as características ajudam a construir a personalidade de um indivíduo passional e afeiçoado pelo que lhe cercava, tanto nos seus gostos quanto nos desgostos.

---

<sup>86</sup> Tais elementos podem ser notados tanto nas partituras presentes em anexo quanto no quadro formado por três colunas, onde estão discriminadas a lista de suas partituras encontradas durante a pesquisa, o ano em que foram feitas e a quem foram dedicadas. Presente em Anexo 12

Sua caligrafia apurada, tanto nas palavras quanto nas pautas musicais, revelam um indivíduo atento aos detalhes. Não se permitia errar naquilo que valorizava mais e por isso suas partituras hoje permanecem como obras admiráveis, possuindo uma simetria e clareza impressionantes. Nas rodas de Choro guiava os mais jovens pelo certo e errado, tinha paciência para ensinar, mas também não aceitava que aquele momento fosse desrespeitado ou de alguma maneira subvalorizado<sup>87</sup>. O Choro era para Avena algo a ser apreciado em destaque e não um elemento sonoro destinado a compor um ambiente qualquer.

Um dos muitos relatos colhidos que corroboram o delineamento de tal perfil vem de Edgardo Cardoso e mostra bem a forma como Avena demonstrava tais atitudes em seu cotidiano. Convidado a se apresentar em um aniversário em um apartamento na quadra 305 da Asa Sul, Avena chegou ao ambiente feliz, cumprimentou a todos com cordialidade e montou sua cítara no canto da sala, local destinado pelo anfitrião. Quando começou a tocar as pessoas pararam para ouvi-lo e, por mais que houvesse conversas, não era algo que o incomodava. O panorama apenas se alterou quando um dos convidados da festa resolveu fazer uma brincadeira com o telefone da casa que tocara, o atendeu de forma jocosa para a risada de todos os convidados. Na decorrência de tal evento Avena parou a música na metade, guardou sua cítara e se dirigiu para fora do ambiente. O dono da casa, inconformado, abordou o guitarrista na porta de saída, o pedindo para ficar e se desculpando pelo ocorrido. Intransigente quanto à sua posição, Avena aceitou as desculpas pessoais do dono, mas deixou claro o seu desprezo pelas pessoas presentes e garantiu que jamais retornaria a tal local.

Apesar da rispidez demonstrada nessa ocorrência, Avena em nenhum momento de todos os relatos colhidos foi lembrado como uma pessoa a quem alguém pudesse ter restrições. Muito pelo contrário, por várias vezes se ouviram frases elogiosas, de exaltação ao seu caráter e personalidade, que chegam até mesmo a o colocar como

---

<sup>87</sup> Tal delineamento da personalidade de Avena de Castro esteve presente em diversos testemunhos, mas foi especialmente frisada por Evandro Barcellos, que relatou o perfil professoral em rodas de Choro como sua memória mais viva do guitarrista.

alguém amado por todos sem exceção<sup>88</sup>. Por mais que tais relatos possam ser considerados até certo ponto tendenciosos, por terem sido em sua grande maioria colhidos com amigos, colegas ou pessoas com quem mantinha algum laço afetivo, são reveladores da maneira como seus pares o viam e como até hoje cultivam sua memória. Pode-se afirmar sem medo de cometer qualquer incorreção que em meio à velha guarda do Choro em Brasília, Avena é até hoje uma figura emblemática e enaltecida.

É curioso notar os vestígios de tais vínculos de amizade solidificados nas homenagens em composições e partituras deixadas por Avena de Castro. Trocadilhos em títulos, como *Dolores “Tomé” que é*, para a flautista Dolores Tomé, *Boi nos Aires*, uma referência à cidade de Buenos Aires num tango para Jair “Boi”, *EsBlasó*, para a flautista Beatriz “Bia” Magalhães Castro, e *Choroso*, para o doutor Arnaldo Veloso, são apenas alguns exemplos de tal prática<sup>89</sup>. Em meio a tantos se destacam aqueles que fazem a parte de uma série batizada nas partituras pelos músicos envolvidos de “*cardiochorística*”, com a anotação de estarem sob a supervisão do cardiologista Dr. Luciano Vieira. Tratam-se de Choros feitos em homenagem a aqueles que sofreram infartos ou problemas cardíacos agudos. É o caso de *Coração de Poeta*, dedicado a J. G. De Araújo Jorge, *Quando fala o coração*, para o próprio Dr. Luciano Vieira, *Quando falha o coração*, para Ivan, e *Quase falha o coração*, feito em referência a uma crise cardíaca sofrida pelo próprio Avena em 1977 e que também motivou o amigo e violonista Hamilton Costa a contribuir com a série *cardiochorística*<sup>90</sup> compondo *Ressucítara*<sup>91</sup> em homenagem ao citarista.

Dos laços afetivos e musicais estabelecidos por Avena enquanto esteve em Brasília os mais constantes e intensos foram com Hamilton Costa e Edgardo Cardoso, entretanto, o mais reconhecido publicamente foi aquele o que teve com Jacob do Bandolim.

---

<sup>88</sup> Pequenas variações da frase “O Avena era impressionante, duvido que qualquer pessoa possa ter tido algo contra ele”, dita literalmente em testemunhos por Antônio Lício e Valcyr, fizeram-se parte também dos depoimentos Edgardo Cardoso, Arnaldo Veloso.

<sup>89</sup> Como se pode constatar com lista completa que se encontra em uma tabela em anexo 12.

<sup>90</sup> É o caso de *Quando Falha o Coração*, presente em anexo 22.

<sup>91</sup> A partitura se encontra em anexo 22.

Admiradores mútuos, os dois foram parceiros na gravação do Choro *Três Estrelinhas*, de Anacleto de Medeiros, lançado apenas após o falecimento do bandolinista em um álbum que Avena dedicou ao amigo Jacob, *Avena de Castro relembra Jacob Bittencourt*. Em homenagem ao citarista Jacob compôs o Choro *Pra você* em 1968, deixando uma dedicatória ao pé da página em que dizia “ao meu intérprete preferido, uma homenagem do (assinado) Jacob Bittencourt”<sup>92</sup>. Já ao bandolinista, Avena compôs duas de suas composições mais conhecidas, *Papo de Anjo* e *Evocação de Jacob*, ambas de 1969, além do menos prestigiado *Saudades de Jacob*, de 1970.

Tratava-se de uma relação que transcendia o âmbito da afinidade atingido a admiração recíproca enquanto músicos. Amigos desde a época em que Avena ainda morava no Rio de Janeiro, os dois mantiveram a proximidade após a mudança para Brasília. Por meio de correspondências compartilhavam as impressões sobre música e composições. As relações se estreitaram ainda mais quando das vindas de Jacob para Brasília, durante o final de década de 1960, para se tratar de seus problemas crônicos na coluna vertebral com o Dr. Arnaldo Veloso, médico, amigo pessoal de Jacob e admirador do Choro, que aproveitou a oportunidade para se aprofundar nos seus estudos de bandolim. Avena foi uma das primeiras pessoas que Jacob procurou na cidade e por meio de sua relação com o médico e o citarista estabeleceu contato e convívio intensos com os chorões de Brasília<sup>93</sup>. Durante o ano de 1967 Jacob passou oito meses na cidade, criou amizades, compôs músicas, frequentou rodas de Choro (deixando inclusive a célebre gravação de um desses encontros na casa da pianista Neusa França<sup>94</sup>) e pôde conviver com o ambiente musical criados pelos candangos.

---

<sup>92</sup> A partitura de *Pra Você* e a dedicatória de Jacob a Avena se encontra em anexo 13.

<sup>93</sup> A procura de Jacob por Avena, o período que o bandolinista passou em Brasília e o laço de amizade estabelecido entre ambos foi relatada em depoimento pelo doutor Arnaldo Velloso em seu consultório no dia 6/12/2013.

<sup>94</sup> Entre os músicos de Choro de Brasília, as gravações realizadas de tal encontro, hoje digitalizadas, são reproduzidas e compartilhadas constantemente, servindo como registro da passagem de Jacob do Bandolim pela cidade e de sua convivência com os músicos estabelecidos em Brasília.

A felicidade que se pode notar no ambiente do Choro brasileiro pelo registro em áudio e pelos relatos dos que nessa época estiverem presentes remete a uma alegria até certo ponto contrastante com os rumos tomados pelo Choro nos anos imediatamente subsequentes. Apesar do ambiente alegre e prolífico criado pelos chorões da capital, palpável nas amizades e nas parcerias musicais, em 1969 já era perceptível a decadência de prestígio do gênero, o que nos anos iniciais da década de 1970 só viria a se aprofundar. A criação de novos ambientes em apartamentos da classe média brasileira serviria entretanto como elemento fundamental para a sua sobrevivência. O Choro passaria por sua baixa significativa e medidas seriam tomadas para garantir a sua existência.

### 2.3 – DECADÊNCIA E A CRIAÇÃO DO CLUBE DO CHORO

Durante a década de 1970, enquanto os encontros entre os chorões se tornavam cada vez mais frequentes e animados em Brasília, a música passava por uma transformação conceitual significativa. Gradativamente a música instrumental perderia espaço e se veria encolhida a nichos de apreciadores, enquanto a correspondente cantada se tornaria cada vez mais difundida popularmente em um âmbito midiático. Esse processo se deve a uma confluência de fatores externos e internos que representaram uma mudança cultural sentida até os dias de hoje. São novos tempos, em que, apesar dos encontros cada vez mais prósperos na capital, o Choro viveria seu momento de baixa mais contundente e, em virtude disso, uma transformação considerável na sua essência.

No Brasil a década já se inicia com uma modificação social que transformaria a vida das famílias e os meios de comunicação nacionais. A realização da primeira Copa do Mundo de futebol amplamente televisionada ao vivo via satélite. A Copa da Itália, realizada no ano de 1970, impulsionou a venda de televisores e trouxe para a realidade

brasileira um novo tipo de mídia e comunicação de massas<sup>95</sup>. Crescentemente vive-se uma sociedade na qual a imagem em movimento toma um papel de destaque e em que a comunicação visual e a propaganda televisiva tornam o consumo algo muito mais atrelado à atração exercida pelo que se vê. Entra em xeque assim a hegemonia das rádios, suplantada pelas possibilidades abertas por essa nova forma de se enquadrar o mundo e consumir amplamente sua cultura.

Embora não se possa dizer que tais modificações tenham sido surpreendentes para as emissoras radiofônicas, já que desde a década de 1950 realizavam-se transmissões televisivas no Brasil, há de se considerar que a queda foi mais abrupta e acentuada que o esperado. Durante um tempo acreditou-se na coexistência paritária dentro do mercado entre TV e Rádio e demorou-se a perceber que a ascensão de uma mídia implicaria na decadência de outra. Mesmo elementos culturais essencialmente sonoros, como é o caso da música, foram incorporados aos meios televisivos, especialmente por intermédio dos programas de calouros sempre presentes nas grades horárias das emissoras. Em meio a tamanhas mudanças, várias figuras representativas dos meios radiofônicos, como é o caso de Ary Barroso (mesmo que falecido ainda em 1964, antes do período específico aqui referido), conseguiram fazer a ponte entre ambas as mídias, porém muitos elementos característicos de uma experiência exclusivamente sonora se perderam na transição ocorrida.

Era de se esperar que tal transformação não se restringisse apenas à transmissão e que acabasse influenciando diretamente os objetivos e parâmetros de produção de elementos culturais diversos. Em um âmbito geral, a década de 1970 traz na música mudanças no perfil dos seus grandes nomes e nas propostas artísticas. Crescentemente, recursos eletrônicos são utilizados e, especialmente no final da década, tem-se o apogeu da discoteca, coroada e difundida por meio de filmes como *Os embalos de Sábado a noite*, de 1977. Trata-se da construção de uma cultura vinculada à música e que em sua

---

<sup>95</sup> A associação entre questões muito presentes no período, como o consumo, a televisão, o otimismo nacional e o futebol encontra-se fundamentada em: C. FICO, *Reinventando o Otimismo*.

base possui elementos que transcendem o âmbito sonoro e abarcam amplamente a forma de se vestir, o modo de se falar e o jeito de se andar.

Fortalece-se a imagem do músico não como um instrumentista e sim como um artista multimídia, que canta, dança, interpreta e traz para si uma aparência vendável em diversos âmbitos. Gradativamente o que se exige de um músico aclamado é a sua capacidade de representar sua geração e tornar-se um objeto de consumo para o máximo de pessoas possível. Essa mudança de enfoque acaba por alterar a maneira como o elemento musical é encarado, cada vez menos se pensa na música como um elemento artístico de contemplação e sim como algo associado a outras formas de arte para fins diversos<sup>96</sup>. Por mais que já se encontrassem anteriormente vários exemplos de grandes artistas que atuassem em vários âmbitos, a partir da década de 1970 se tem um crescimento considerável desse tipo de perfil entre os maiores nomes do mercado.

Tal processo influenciou a vendagem da música em diversos aspectos, especialmente no que tange a fatia do mercado ocupada pela música instrumental. Em todo o mundo os gêneros instrumentais nacionais, inclusive o prestigiado Jazz<sup>97</sup>, perdem significativamente seu espaço durante a década de 1970 dando lugar a um processo de globalização musical desencadeado pela presença de novas mídias e pela aplicação da lógica do consumo de massa à música. Imerso nesse processo global, o que se notou no Brasil durante o período também foi uma situação de crescente enfraquecimento dos gêneros instrumentais e regionais, em particular do Choro, já não tão em voga desde o surgimento da Bossa Nova.

No âmbito político e social nacional vive-se o ápice do enrijecimento do Regime Militar. A aplicação das restrições às liberdades civis instauradas pelo Ato Institucional

---

<sup>96</sup> Tendência que se reafirma na posterioridade com a crescente perda do espaço da música como elemento contemplativo.

<sup>97</sup> Decadência essa, citada por Eric Hobsbawn ao retratar o período baixa vivido pelo Jazz também durante a década de 1970. Eric HOBSBAWN, *História Social do Jazz*.

número 5<sup>98</sup> traria legitimidade à ampliação da repressão e da opressão exercida pelo Estado Brasileiro. Junto às ações subversivas implementadas pelos grupos de oposição, palpáveis nas guerrilhas, urbanas e rurais, no movimento estudantil e nos diversos braços da luta armada, as manifestações artísticas aparecem como uma alternativa para a conscientização da população brasileira e o consequente desmantelamento do prestígio da Ditadura. Nesse âmbito, a produção de peças teatrais, livros, filmes e músicas se apresenta como uma maneira de se atingir um grande público e denunciar o ambiente repressor vivido no país.

Em torno dessa proposta, boa parte da classe artística brasileira se dedicou a compor músicas que pudessem trazer à tona a temática libertária tão presente nos discursos de oposição. Não à toa, vive-se nesse momento, a despeito da censura<sup>99</sup>, o apogeu da música cantada no Brasil, capitaneada por nomes hoje amplamente consagrados (como Milton Nascimento, Gonzaguinha, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, entre tantos outros). Por mais que se possa destacar a contribuição também dada por esses músicos (representantes de diversas vertentes e movimentos) à estrutura composicional da música popular brasileira, vale notar que a sua ascensão remete diretamente à decadência da música instrumental. Vive-se uma época em que não falar a respeito dos flagelos sociais e da repressão significava se omitir perante a situação existente no Brasil, o que reduz o interesse por aquele que não externa claramente sua posição.

Todavia, nem todo o discurso era bem vindo, ao mesmo tempo em que é formado um ambiente propício à exaltação da população brasileira e à conclamação de sua força reprimida pelo Estado, o discurso ufanista tradicional perde espaço nas letras de músicas,

---

<sup>98</sup> Criado durante o governo Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968, porém aplicado com mais força durante o governo Médici, especialmente nos anos imediatamente subsequentes e na década de 1970. C. FICO, *Reinventando o Otimismo*.

<sup>99</sup> Embora não diga respeito ao tema aqui trabalho, a presença da censura é um elemento essencial para a compreensão da mudança temática nas letras da música brasileira. Por se tratar de algo relativo aos âmbitos social, político e musical, é mais uma representação da possibilidade de se aliar o estudo da música à análise da sociedade.

sendo associado a um patriotismo pró-regime militar. É interessante notar também que paralelamente a esse processo de exaltação do nacional (excetuando-se, obviamente, o Estado) ocorre no decorrer da década um aumento constante da influência da música estrangeira no Brasil. Em contexto com o processo de globalização musical citado, os recursos eletrônicos e instrumentos típicos da música norte-americana se fazem cada vez mais presentes e nota-se, ao se comparar o final e o início da década de 1970, uma mudança significativa na produção musical nacional<sup>100</sup>.

Na confluência desses fatores externos e internos pode-se sintetizar um pouco do complexo processo vivido pela música brasileira e pelo Choro no período. De um modo geral a música produzida e consumida no Brasil passa por um processo ambíguo de ressignificação, que resulta, ao final da década, em um ambiente de hegemonia da música cantada e de aproximação cada vez mais intensa com a música produzida em outros países, especialmente nos Estados Unidos da América. Não a toa nota-se cada vez mais cantores e cantoras acostumados a gravarem Sambas transitando para uma vertente muito mais ligada a uma estética romântica internacional e assim aumentando a sua popularidade. É o caso de cantoras como Alcione e Simone que adotaram para si novas facetas, utilizando instrumentos como guitarra, teclado, bateria e baixo, incorporaram em seu repertório canções com uma estética estrangeira e uma rítmica que atenua a síncope característica do Samba e, intencionalmente ou não, mantiveram-se em um bom patamar de exposição midiática.

Especificamente, o Choro se faz, nesse processo, cada vez mais coadjuvante, o que instiga por parte dos seus apreciadores, autores e instrumentistas um alarde para que se realizasse uma mobilização para sua revitalização. Como citado, sua representatividade em meio ao restante da música nacional durante o início da década de 1970 se torna extremamente limitada, o que justifica o temor surgido de que tal decadência representasse seu fim. Mesmo o mais popular dos gêneros brasileiros, o Samba, minguava em meio ao fortalecimento da discoteca estrangeira e à predominância da

---

<sup>100</sup> Fato percebido também pelos músicos e simbolizado em eventos como a marcha contra a guitarra elétrica realizada no ano de 1967 e com a participação de grandes nomes da música brasileira.

vertente mais moderna dos compositores nacionais, que com seu amplo espectro de influências sonoras de difícil catalogação fora rotulada como a Música Popular Brasileira<sup>101</sup>.

No esforço pela revitalização do Choro várias iniciativas pontuais e coletivas foram implementadas. O conjunto Época de Ouro retomou suas atividades em 1973, tendo Déo Rian como seu novo solista, e teve papel de destaque no show Sarau encabeçado por Paulinho da Viola no mesmo ano. O próprio Paulinho lançou em 1976 o disco *Memórias Chorando* composto somente por Choros e, em sua maioria, inéditos. Além disso, seguindo a linha dos Festivais da Canção que viraram moda no final da década de 1960 e 1970, foram realizados dois festivais exclusivamente de Choros pela TV Bandeirantes em 1977 e 1978, vencidos respectivamente pelo bandolinista Rossini Ferreira e pelo saxofonista K-ximbinho, que ajudaram a revelar novos nomes do gênero. Grupos como Os Carioquinhas, com uma instrumentação e execução de inspiração tradicional, Rossini Ferreira e seu Regional Amigos do Choro, encabeçado pelo bandolinista pernambucano, e Camerata Carioca, com arranjos modernos, inspirados e baseados na obra do maestro Radamés Gnattali, apresentaram discos de fôlego e contribuíram para a discografia básica do gênero. Além disso, nomes importantes como Altamiro Carrilho e Waldir Azevedo atuaram durante o período e músicos de uma nova geração de chorões surgiram no momento, como Joel Nascimento, Déo Rian e Raphael Rabello.

Todavia, deve-se ressaltar que tais iniciativas, somadas a algumas outras realizadas na época, são pontuais e nem sequer chegam a criar um ambiente propício para uma nova disseminação popular do Choro. Embora instrumentistas e compositores excepcionais tenham iniciado carreira nesse momento, sua projeção e aclamação popular representam

---

<sup>101</sup> O termo, abreviado na sigla MPB, é problemático em vários aspectos, especialmente pela difícil definição do sentido pretendido para a palavra “popular” e pela pluralidade de diferenças abarcadas em um só guarda-chuva. Aparentemente a justificativa para sua criação do rótulo é mais geracional do que musical.

muito pouco quando comparadas à exaltação vivida pelos chorões de outrora<sup>102</sup>. Tratam-se, portanto, mais de tentativas de restabelecimento de algo que se via rapidamente minguar do que de uma retomada significativa do gênero em um âmbito nacional ou até mesmo regional. Era necessária a atuação de nomes de maior prestígio e que possuíssem uma vivência vinculada ao Choro, como Paulinho da Viola, se manifestando em prol do gênero para relembrar o público em geral da importância dos nomes por eles esquecidos.

Tal situação se torna perceptível nas diversas iniciativas existentes de formação dos chamados Clubes do Choro. Foi necessária a união dos maiores nomes do Choro em diferentes cidades para que se tivesse uma garantia de que o gênero musical não acabaria. Mesmo nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, as mais populosas do Brasil, onde pujança econômica poderia propiciar uma demanda maior pelo Choro, a criação desses espaços era algo necessário para o seu fortalecimento. O nascimento dessa instituição, até então inédita, ajuda assim a explicar a crise presente no transcorrer da década de 1970. Na criação formal de lugares dedicados exclusivamente ao Choro demonstra-se o quanto era necessário uma institucionalização em torno de um espaço exclusivo para que o gênero tivesse vez.

Pensando-se ainda em termos de uma análise social, a mobilização de indivíduos em torno de uma causa específica, não se dá em prol de algo novo que se busca conquistar e sim no esforço por não se perder aquilo que se valoriza<sup>103</sup>. É exatamente nesse ponto que os Clubes do Choro representam a perspectiva dos músicos e apreciadores do gênero durante a década de 1970, não como algo com o primeiro intuito de ajudar a expandir o Choro, mas primordialmente como o último refúgio antes de uma ameaça crescente de trágico desaparecimento. Tomando-se ainda como base o discurso

---

<sup>102</sup> Por mais que tenham surgido nichos de práticas de Choro, como o Suvaco de Cobra, no Rio de Janeiro, tratam-se de ilhas que decerto não representam uma retomada ampla do gênero. Midiaticamente o Choro possuía uma exposição mínima e se via restrito a grupos localizados.

<sup>103</sup> A relação estabelecida entre a atuação política e social como uma tentativa de preservação e não de conquista de novos patamares foi teorizada por Edward Palmer Thompson em seus estudos sobre as manifestações sociais populares, baseado especialmente na sociedade inglesa do séc. XVIII. E.P THOMPSON, *Costumes em Comum*.

de João Nogueira na inauguração do seu correspondente mais famoso em 1979, o Clube do Samba do Rio do Janeiro, “a nossa intenção é que as pessoas que fazem o samba possam ser ouvidas pelos cantores, pessoas e gravadoras”<sup>104</sup>, nota-se mais uma preocupação em fazer-se ouvir por alguém do que em atingir novos patamares.

Nesse ponto diverge-se da perspectiva defendida pela maior parte dos pesquisadores a trabalharem o tema, que trataram o final da década de 1970 como um momento de retomada do Choro, imputando à formação dos Clubes dos Choros, à realização de festivais e ao surgimento de novos nomes um sentido de crescimento<sup>105</sup>. Muito pelo contrário, a necessidade de uma institucionalização, da participação de patronos famosos, como Paulinho da Viola, e da criação de festivais para que novas composições ganhassem público representa a falta de autonomia e de força do Choro no período e simboliza o tamanho de seu enfraquecimento. Na década de 1970 mesmo o Samba tradicional, detentor de uma quantidade de seguidores muito maior, vive tal processo; algo potencializado ao tratar-se do Choro.

Vale ressaltar que não se quer com isso atribuir uma baixa qualidade às músicas produzidas e aos instrumentistas surgidos durante o período. Trata-se mais de um enfraquecimento do gênero do que dos indivíduos que nele atuavam. Nomes como Raphael Rabello, Armandinho Macedo, Altamiro Carrilho, Raul de Barros, Zé da Velha, entre outros, participaram ativamente do decênio e carregaram durante anos a bandeira do Choro a despeito da carência vivenciada. Pode-se inclusive enaltecer a tenacidade de tais artistas por sustentarem o gênero mesmo vivendo um período de baixo prestígio e divulgação no qual se encontravam.

#### 2.4 – BRASÍLIA, 1970

---

<sup>104</sup> Conforme reportagem apresentado no programa *Fantástico* e disponível no sitio *youtube*.

<sup>105</sup> Em diferentes aspectos e mediante diferentes análises, vários são os autores a optar por enxergar o período como uma retomada. Esses serviram de base para a argumentação aqui presente, apesar das diferenças de perspectivas. Entre as obras a tomarem tal posição, possivelmente a mais influente é: T. LIVINGSTON-ISENHOUR e T. GARCIA, *Social History of Choro*.

As particularidades vivenciadas no ambiente brasiliense da década de 1970 trouxeram ao esforço pela preservação do Choro na cidade uma gama de significados peculiares. Devido à sua nova formação e ao processo de construção de uma cultura local citados, simultaneamente vivia-se o esforço para a consolidação do Choro como elemento pertencente ao contexto da cidade e uma tentativa de reafirmar e dar novo fôlego à sua existência em meio a um momento crítico de sua visibilidade e prestígio. Nesse ambiente, a atuação do grupo formado durante as rodas nos apartamentos do Plano Piloto e na casa de Raimundo de Brito, tomou um papel fundamental e representou não apenas um esforço momentâneo, como algo que posteriormente tomaria forma e serviria de motor para uma transmutação do próprio gênero.

A proximidade com o poder público e a ideia de se representar o Choro num ambiente cultural de tradições ainda recentes ajudou a alavancar vários projetos gestados pelos chorões da cidade. Não à toa, hoje os membros desse grupo, mesmo aqueles vindos de outras regiões em um momento ligeiramente posterior, como é o caso dos anos 1970, são considerados em Brasília como pessoas oriundas da capital e identificados pelos chorões da cidade como fundadores de um movimento cultural que perdura até os dias de hoje. Ou seja, por empreenderem em ações que ajudaram a sustentar e disseminar o Choro na cidade, adquiriram status que os colocam em uma posição de prestígio e fazem com que suas obras sejam, mesmo que em um grupo restrito, hoje lembradas como parte importante da memória brasiliense.

Entre outras características e ações de tal grupo, é interessante perceber que, apesar de o Choro em Brasília ter sido gestado em meio a uma classe média urbana, existia a preocupação entre os chorões de que sua contribuição cultural não ficasse restrita a uma classe social e nem a uma área específica. Além de realizarem com frequência concertos no Plano Piloto, principalmente em eventos mensais realizados no *Teatro Galpão* e posteriormente no *Teatro da Escola Parque*, buscavam também se apresentar para comunidades mais pobres do Distrito Federal, estabelecidas no seu entorno, o que

ampliava o acesso desses grupos a um tipo de música ausente dos meios de comunicação e ajudava a difundir o gosto pelo Choro em meio a outras esferas sociais<sup>106</sup>.

A principal ação realizada nesse contexto ficou conhecida com o nome de *Projeto Plateia*, e consistia em idas periódicas dos Chorões às escolas da rede pública das cidades satélites do DF. No fim dos anos 1960 e durante a década de 1970, os músicos se deslocavam por meio de uma Kombi fornecida pela Secretaria de Educação para o entorno e lá se apresentavam para os estudantes e para a comunidade local, formada principalmente por trabalhadores da construção civil e pessoas que vieram para Brasília tentar uma vida melhor. Possuidores de uma menor remuneração e instrução formal, os membros dessas comunidades tinham frequentemente em tais ações sua primeira oportunidade de contato com o gênero.

A realização de projetos como esse só se fez possível graças à proximidade existente entre os chorões de Brasília e o Estado. Na pessoalidade e cordialidade características do processo de tomada de decisões existente no poder público do Brasil<sup>107</sup>, a atuação profissional da grande maioria dos músicos como funcionários governamentais abria uma ponte direta para o acesso aos indivíduos capazes de tomar decisões e mobilizar parte da máquina pública para certas finalidades. Tendo a possibilidade de recorrer diretamente a membros dos governos local e federal para realizar seus projetos, o Choro de Brasília se estabeleceu de braços dados com o Estado e aproveitou-se das oportunidades trazidas em tal relação para fortalecer-se.

Foi num espaço cedido pelo governo local que se criou o mais representativo e duradouro de todos os projetos musicais já implementados no Distrito Federal. Por mais que a ideia da criação de um Clube do Choro em Brasília tenha surgido sem a influência do poder público, gestado nas já citadas reuniões de sábado a tarde dos músicos da

---

<sup>106</sup> As caracterizações do ambiente formado e a existência dos eventos específicos citados são constantemente lembradas pelos antigos chorões da cidade nos depoimentos e se encontram relatadas em obras como: S. RIOS e A. LION (orgs.), *A Velha Guarda do Choro no Planalto Central*.

<sup>107</sup> Essa relação de pessoalidade, mesmo em um âmbito profissional, foi em vários âmbitos caracterizada como uma característica particular aos costumes e jeito de ser brasileiro. Sendo certamente a obra mais importante a adotar tal postura: Sérgio Buarque de HOLANDA, *Raízes do Brasil*.

cidade, então realizadas com mais frequência na casa de Odette Ernest Dias, a implementação de tal projeto só se tornou possível graças ao acesso dos chorões a membros do governo do Distrito Federal.

Sugerida anteriormente pelo clarinetista Celso Cruz<sup>108</sup>, a ideia de se buscar um espaço destinado exclusivamente para os encontros entre os chorões e para se tocar e apreciar o Choro gradativamente ganhou adesão. Ancorou-se no fato de que as casas e apartamentos usados para os encontros haviam se tornado pequenos mediante a quantidade de músicos presentes<sup>109</sup>. Na dificuldade de se conseguir um ambiente propício para tais reuniões, membros do grupo, com Antônio Lício, Valério de Souza, Pernambuco do Pandeiro, Bide, Odette Ernest Dias, Geraldo Dias, entre outros, decidiram recorrer ao governo local em busca de um espaço melhor. Junto ao vice-Ministro de Agricultura Paulo Romano formaram comitiva para procurar o governo local, e coube ao clarinetista Valcyr Barbosa Tavares, então assessor do governador do Distrito Federal Elmo Serejo, intermediar a cessão de um espaço.

Para que algum local pudesse ser destinado a sediar Clube do Choro de Brasília, várias barreiras burocráticas tiveram de ser transpostas. Foi necessário elaborar um estatuto, criar um corpo de sócios e escolher uma diretoria. Por aclamação dos membros do grupo, escolheu-se o nome de Avena de Castro como primeiro presidente e, como pode se perceber na ata presente em anexo, foi oficializada em reunião realizada no apartamento de Odette Ernest Dias, no dia 9 de setembro de 1977, a fundação do Clube do Choro de Brasília<sup>110</sup>.

Na busca por um ambiente perfeitamente adequado, a solução surgiu apenas quando foi levantada a ociosidade de um espaço situado no eixo monumental da cidade, entre a Torre de Televisão e o Centro de Convenções, ao lado do Planetário, antes

---

<sup>108</sup> Nesse ponto, existe uma discordância entre os depoimentos colhidos. Enquanto Valério de Souza e Edgardo Cardoso, atribuem categoricamente o surgimento da idéia a Celso Cruz, pessoas como Antônio Lício negam a sua iniciativa em tal âmbito.

<sup>109</sup> Já esse fator é quase uma unanimidade nos depoimentos dos antigos chorões, sendo especialmente enfatizado por Antônio Lício em depoimento.

<sup>110</sup> Encontra-se em anexo 14 a ata de fundação do Clube do Choro de Brasília.

destinado pelo Departamento de Turismo a abarcar uma pista de dança. Por mais que sua localização fosse nobre, já que se encontrava em uma área central da cidade, o espaço não era dos mais cobiçados e sua construção subterrânea gerou certa desconfiança. Além disso, o ambiente necessitava de muito trabalho, e mesmo a destinação de um espaço já consistindo em uma vitória considerável, os chorões tiveram de se dedicar para estruturar o local e garantir seu funcionamento.

O Clube do Choro passou meses fechado antes que fosse tomada uma atitude para a sua inauguração. Dispostos a enfim realizar uma abertura do espaço e incomodados com a passividade dos mais velhos, os membros mais jovens do grupo, formado por Antônio Lício, Alencar 7 cordas, Valério de Souza, entre outros, fizeram uma cópia pessoal da chave principal do espaço e investiram para estruturar o local. Por meio de esforços coletivos e individuais pôde-se prover a cede do mínimo necessário. Valcyr reouve junto ao Clube dos Previdenciários 50 mesas e 400 cadeiras lá deixadas após a dissolução de um restaurante no qual anteriormente investira, o bar *Chorão* cedeu o buffet para a inauguração e, consta ainda de forma anedótica uma historieta de que, Pernambuco do Pandeiro chegou até mesmo a vender passarinhos premiados em concursos para levantar fundos e investir na estrutura de cozinha do local<sup>111</sup>. Como consequência de tais esforços, conseguiu-se estabelecer uma estrutura mínima para a realização da inauguração e para um posterior funcionamento regular do Clube do Choro de Brasília.

A participação de Avena de Castro em tal processo foi importante para o sucesso da empreitada, exercendo papel de destaque em meio ao grupo. Por ser mais velho e por possuir um considerável prestígio como instrumentista e compositor, era uma figura de referência para os músicos da cidade e uma pessoa a quem se procurava consultar antes da tomada de decisões mais importantes. Sendo assim, a escolha de uma música sua como hino do Clube do Choro de Brasília, *Sábado a tarde* (feita em homenagem ao encontros semanais e especificamente dedicada a Arnoldo Velloso e Assis do

---

<sup>111</sup> Essa versão não foi confirmada por outros membros do Clube do Choro e permanece sendo reproduzida folcloricamente entre alguns músicos de Brasília. Embora aleguem terem ouvido tal informação vinda do próprio Pernambuco do Pandeiro, a anedota que não pôde ser verificada devido ao falecimento do músico em julho de 2011.

Cavaquinho – o Six), e de seu nome como primeiro presidente surgiu naturalmente. Era um reconhecimento de sua presença constante nas rodas de Choro realizadas, de seu protagonismo em projetos artísticos e apresentações culturais e do prestígio que atingira no decorrer de carreira.

Além disso, Avena sempre se mostrou perante o grupo como uma figura agregadora. Seu já citado caráter pedagógico fazia com que vários novos músicos tivessem aprendido as bases do Choro por meio de seus ensinamentos e assim o considerassem numa posição similar a de um mentor. Era bem quisto tanto pessoalmente quanto profissionalmente e, aliando as duas facetas, realizara composições homenageando o grupo formado na casa de Raimundo de Brito (com músicas como *Guenta Raimundo* e a já citada *Sábado a tarde*) e também boa parte dos que posteriormente se tornariam os fundadores do Clube do Choro (como Odette Ernest Dias, Pernambuco do Pandeiro, Bide, Hamilton Costa, Edgardo Cardoso, entre muitos outros). Sendo assim, a escolha foi quase uma decorrência natural de sua representatividade nacional e em meio aos chorões da cidade.

Sua representatividade como músico e sua relação de proximidade com os outros membros do cenário musical da cidade pode inclusive ser notada em sua breve passagem pela presidência do conselho regional da Ordem dos Músicos do Brasil, cargo que agregou ainda mais prestígio ao seu nome<sup>112</sup>. Atuando apenas durante o breve período, de meados de 1978 até meados de 1979, é hoje lembrado por sua postura em sempre privilegiar aqueles que atuavam no cenário musical da cidade, legitimando institucionalmente a ação dos chamados músicos práticos, aqueles que tocavam em eventos pela cidade mesmo não possuindo um conhecimento ou estudo formal<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Chegou até mesmo a ser condecorado pela presidência da república enquanto exercia tal função, como se pode ver no recorte de jornal presente em anexo 15.

<sup>113</sup> Em meio a alguns testemunhos que confirmam tal informação, se destaca o caso de Carlinhos 7 cordas (ou Carlinhos Bombril) que diz ter recebido das mãos de Avena de Castro, sem ter requisitado, uma carteira da Ordem dos Músicos de presente antes de viajar para acompanhar Waldir Azevedo em turnê realizada na Alemanha no ano de 1978.

Para compreender a projeção de Avena de Castro, não apenas em Brasília, mas no âmbito de todo o país, que o fizeram ser alçado a tal posição, é válido traçar um panorama das gravações de suas composições realizadas durante a década de 1970. No decorrer desse período músicas de Avena estiveram presentes em boa parte dos principais discos de Choro produzidos pelos mais representativos intérpretes do gênero, demonstrando o ótimo alcance obtido por algumas de suas muitas composições.

O prestigiado cavaquinhoista Waldir Azevedo, responsável por dois dos maiores sucessos comerciais da música instrumental brasileira, o choro rápido *Brasileirinho* e o baião *Delicado*, foi o solista que mais gravou músicas de Avena de Castro. Morador de Brasília desde o ano de 1971, para acompanhar a mudança de sua filha que casara com um funcionário do Banco Central, Waldir era figura fácil nas rodas de Choro realizadas nos apartamentos e casas da cidade. Muito embora não tenha sido um dos fundadores do Clube do Choro, possuía uma forte relação de amizade com seus membros e atuava constantemente, realizando apresentações e interagindo com os compositores e músicos. Waldir e Avena nutriam uma amizade e admiração mútua, tendo composto músicas em conjunto, tocado juntos em diversas oportunidades, geralmente acompanhados do violonista Hamilton Costa, e reciprocamente gravado músicas um do outro. No disco de Waldir Azevedo *Nosso encontro*, de 1973, ambos interpretaram juntos a música *Cordas Românticas*, de autoria conjunta, além de *Sábado a Tarde* e *Quando fala o coração*, de Avena de Castro. Waldir ainda incluiu no repertório do disco *Lamentos de um Cavaquinho*, de 1978, a música *Valsa para uma Rosa*, feita por Avena em homenagem a sua filha Heizir<sup>114</sup>.

Longe de Brasília, suas músicas foram gravadas por três dos maiores bandolinistas do Brasil em interpretações célebres e por três dos principais conjuntos de Choro da época. Em 1974 Déo Rian gravou em seu disco *Choros de Sempre* a música “*Queixumes*”, feita por Avena como uma homenagem ao Choro “*Lamentos*”, de Pixinguinha. Já em 1976 Déo voltou a interpretar uma obra de Avena ao gravar junto ao

---

<sup>114</sup> Anteriormente tal música se chamava *Valsa para uma Rosa triste* e foi renomeada pelo próprio Avena em virtude do peso negativo que tal nome carregava e com intuito de transmitir maior alegria.

aclamado Conjunto Época de Ouro, no disco *Clube do Choro*, a música “*Evocação de Jacob*”, no mesmo ano também foi gravada por Joel Nascimento em seu álbum *Chorando pelos Dedos*. Além do Época de Ouro, nos anos de 1977 e 1978 dois dos principais grupos de Choro do país gravaram músicas do citarista: no disco *Carioquinhas no Choro*, de 1977, encontra-se a música “*Fala Clari*”, uma homenagem ao clarinetista Celso Cruz, o solista do conjunto; já no disco *Amigos do Choro*, lançado no ano de 1978 por Rossini Ferreira e seu Regional, fizeram parte do repertório duas músicas de Avena, “*Queixumes*” e “*Okik-Ryas*”<sup>115</sup>.

Mais do que uma listagem das gravações realizadas de composições de Avena de Castro, tal relação serve para demonstrar que seu prestígio não se restringia apenas a condição de intérprete. Se no princípio da carreira o citarista ganhara fama mais como solista do que como autor, pode-se dizer que a partir de um certo momento tal equação se inverte, sendo inclusive mais lembrado por suas obras gravadas por outros do que pelas interpretações. No período em que viveu em Brasília, o exercício composicional fazia parte de sua rotina diária e, após passar o dia trabalhando nos Correios ou no *Touring*, ainda reservava boa parte de seu período noturno para criar novas melodias e harmonias. Dormia pouco e toda noite se sentava na varanda de sua casa no Cruzeiro para elaborar suas obras<sup>116</sup>.

Se a grande quantidade de músicas compostas por Avena de Castro pode ser compreendida pela sua constante prática, a perpetuação e disseminação dessa se encontra fortemente vinculada à iniciativa do próprio em enviá-las para diferentes destinatários por meio dos Correios (nos quais possuía certa facilidade por ser funcionário). Durante a

---

<sup>115</sup> Avena nutria intensa relação de proximidade com os membros do grupo Amigos do Choro, conforme pode-se constatar pelas correspondências trocadas entre o citarista e o violonista Adoniram Pinto Borges, o Macaco, e o depoimento pessoal do mesmo. Juntos, Avena e o Amigos do Choro se apresentaram em 1978 no planetário da Gávea, Rio de Janeiro. Coroando tal relação, Avena dedicou várias músicas aos membros do conjunto, como Macaco, Rossini e Gerson Ferreira. Em contrapartida Rossini Ferreira compôs em sua homenagem a música *Abraçando Avena*. Presentes em anexo 16, 17 e 18.

<sup>116</sup> Essa informação foi fornecida por Lezir Castro em depoimento gravado em 29/06/2012 em sua residência no Distrito Federal.

década de 1970 vários instrumentistas receberam em suas casas pastas de papel pardo repletas de músicas diversas feitas por Avena de Castro. Tal iniciativa fez com que os instrumentistas que naquele momento se dedicavam à busca por novas composições tivessem acesso às suas músicas mais recentes e assim constantemente revisitassem a obra do citarista. Não se sabe ao certo quantas cópias foram enviadas, mas pessoas como o violonista Adoniram Macaco, Joel Nascimento e Dolores Tomé, guardam até hoje uma parte desse acervo preservado<sup>117</sup>. Pode-se encarar essa atitude empreendedora de Avena como um elemento que contribuiu para a disseminação de sua obra.

Na apreciação dessas partituras saltam logo aos olhos dois fatores diferentes, as já citadas dedicatórias presentes em cada uma das músicas e a musicografia impecável aplicada na hora de escrevê-las. Tais fatores ajudam a demonstrar sua personalidade detalhista, por muitos mencionada em várias oportunidades e que se manifestava em diversos âmbitos de sua vivência. Profissionalmente era necessário tamanho preciosismo para atuar como apontador de obras e em departamentos financeiros, na vivência das rodas de choro se fazia importante para ensinar os demais, e na atuação como intérprete estava presente na escolha minuciosa de cada ornamento e detalhe que envolvia a sua interpretação de determinada música, característica facilmente notadas durante toda a sua carreira.

As interpretações feitas por Avena durante a década de 1970 são exemplos que servem para confirmar a observação dessas características. Não foram muitas as gravações do citarista destinadas ao Choro durante o período, até mesmo em virtude da baixa vivida pelo gênero. Em meio ao todo se destacam o disco *Uma cítara com amor*, de 1973, e as suas interpretações junto a Waldir Azevedo no álbum do cavaquinista *Nosso Encontro*, do mesmo ano. Fora do âmbito do Choro, a década ficou marcada pelo estabelecimento de sua parceria com o pianista José Peixoto Primo que se reverteu na produção de dois álbuns *Som Ambiente vol.2*, de 1975, e *Som Ambiente vol.3*, lançado em 1979.

---

<sup>117</sup> Em virtude da elaboração do presente projeto, aproveitou-se para digitalizar boa parte do acervo de partituras de Avena de Castro, estando todas as partituras listadas na tabela presente como anexo 12.

*Uma cítara com amor*, apesar de pouco prestigiado, é o disco de Avena de Castro que melhor retrata o ambiente vivido em torno do Choro em Brasília. Em um repertório em que constam músicas autorais, como o baião *Forró-Bodó* e o ragtime *Francinha*, parcerias, como no *Nosso Sambinha*, feito em conjunto com o violonista e grande amigo Edgardo Cardoso, e composições consagradas, como *Pedacinhos do Céu*, *Delicado*, *Machucando*, *Guardei Minha Viola* e *Naquela Mesa*, as músicas de compositores da cidade se destacam. Nas composições *Divino*, do violonista Hamilton Costa, *Madrugada Fria*, do pianista Paulo Burgos, e *Mariposa da Luz*, da também pianista Neusa França, podem-se notar elementos da formação de uma identidade do Choro brasiliense. Tratam-se de músicas que trazem características incomuns em sua forma e nas modulações harmônicas, mas que ainda assim remetem, nos caminhos melódicos e na sonoridade da execução, à tradição do Choro.

Já os discos da série *Som Ambiente vol. 2 e 3* podem ser analisados como uma representação de uma parte do trabalho exercido por Avena de Castro no ambiente da cidade. Frequentemente era requisitado para se apresentar em jantares organizados por instituições governamentais, em ambientes como nos Palácios do Itamaraty e Alvorada. Nessas ocasiões a música exercia função secundária, servindo apenas como um elemento de composição de um ambiente destinado a outro propósito. Para essas ocasiões seu parceiro mais constante era José Peixoto Primo, pianista autodidata e possuidor de um repertório extremamente amplo. Primo era conhecido por conseguir acompanhar uma gama gigantesca de músicas com facilidade e por isso tornara-se o parceiro ideal quando o propósito era justamente o da diversidade. Ambos os registros em disco são destinados ao propósito do chamado “som ambiente” e por isso não possuem grandes arranjos ou interpretações que se destaquem. Em seu repertório constam apenas músicas de caráter mais comercial tocadas no órgão e na cítara de Avena e Primo.

Assim como na relação com Hamilton Costa, Edgardo Cardoso, Arnaldo Velloso, e alguns outros, os laços de amizade entre Avena e Primo eram estreitos e ambos conviviam com frequência. Sobretudo nos momentos mais críticos da vida pessoal, mais recorrentes em Brasília devido ao eventual distanciamento da família ou dificuldade de estabelecimento, era necessário um tipo de ajuda mútua entre amigos para superar certas

dificuldades. Avena constantemente tomava atitudes pensando em auxiliar os outros, fazia compras para quem estivesse com problemas financeiros, cedia sua casa para pessoas ficarem hospedadas e num âmbito familiar fazia questão de rotineiramente levar sua filha Heizer, que possuía dificuldades de mobilidade devido a uma artrite reumatoide, até a Universidade de Brasília e carregá-la escada acima caso fosse necessário<sup>118</sup>. A prestabilidade era uma característica de sua personalidade assim como o repúdio pela sensação de dependência de alguém específico.

Todavia, foi alvo das atenções dos demais em 1977, quando sofreu um infarto que mobilizou os amigos ao seu redor. Não demorou para se recuperar e o evento serviu para que adentrasse enfim ao seleto grupo dos homenageados pela série composições *cardiochorísticas* e que enfim parasse de fumar, prática que cultivava havia longa data. Embora a mudança de hábito tenha surtido um efeito momentâneo, logo os anos como fumante cobraram novamente seu preço. No final da década de 1970 Avena se viu extremamente debilitado por um enfisema pulmonar. Comprou um cilindro de oxigênio para deixar ao lado de sua cama e eventualmente o levava consigo para apresentações em caso de crises eventuais.

Mesmo com a debilidade de sua saúde buscou permanecer atuando no ambiente cultural que ajudara a construir na cidade. Demonstrou assim a afeição pelo afazer ao qual se dedicou durante toda a sua vida e pela obra que, ao lado de outros, havia ajudado a estabelecer. Juntos, os músicos participantes dos primeiros encontros da nova capital construíram um ambiente peculiar. Buscaram trazer para a cidade a cultura de outros lugares e simultaneamente criaram algo novo. Por um certo ângulo, o contraste entre a concepção e o produto já revela por si só uma realidade cultural imersa em um antagonismo.

Ironicamente, ao criar-se algo como o Clube do Choro de Brasília com o intuito de manter viva uma tradição, que devido às conjunturas presentes no cenário social, cultural

---

<sup>118</sup> No depoimento de Dona Lezir Castro, gravado em 29/06/2012, foram citados todos esses exemplos, inclusive o fato de Avena ter emprestado sua casa a custo zero para um amigo de trabalho chamado Soares durante o período inicial de se estabelecimento em Brasília.

e político nacional ameaçava cair em ostracismo, criou-se, concomitantemente, algo novo. Ou seja, nas reminiscências de uma memória do vivido possibilitaram-se novas vivências, e foi exatamente nessa dicotomia entre tradição e inovação que se estabeleceram as bases identitárias para um novo choro brasileiro. Avena, nesse ponto, representa a interação entre esse sentimento da criação de uma identificação com essa nova terra e a tentativa de não se perder as origens.

## TERCEIRO CAPÍTULO

### *METAMORFOSES DO CHORO*

#### 3.1 – UM LEGADO PRESENTE

No dia 11 de julho de 1981 morreu em Brasília, aos 61 anos, Heitor Avena de Castro. Seus últimos dias foram passados em uma cama do Hospital do Distrito Federal Presidente Médici (HDFPM), hoje Hospital da Universidade de Brasília – HUB. Nos meses anteriores tornara-se comum ser hospitalizado por conta do enfisema pulmonar que o afligia. A recorrência de sua internação o irritava, e o constante regresso ao leito do hospital serviam para retirar-lhe as perspectivas de uma melhora futura. Arnaldo Velloso garantia haver um bom tratamento na Alemanha para a sua enfermidade, porém em tal situação esse desfecho não parecia palpável<sup>119</sup>. Em meio às muitas visitas de amigos recebidas, Heitor manifestava refutar o destino de morrer deitado em uma cama, sem autonomia, dependendo dos serviços de outrem<sup>120</sup>. A vida toda havia sido autônomo e até mesmo controlador e demonstrava rejeitar a sensação de se sentir dependente do auxílio de qualquer pessoa.

Enquanto ficou hospitalizado, Heitor nunca deixou de ser Avena, mantinha-se compondo mesmo deitado na cama do hospital e sem a cítara que o acompanhara durante toda a carreira<sup>121</sup>. A prática composicional fazia parte de seu cotidiano e sua condição enferma não o impedia de manter um de seus hábitos preferidos. No último dia de vida

---

<sup>119</sup> Afirmação feita pelo Doutor Arnaldo Velloso em gravação realizada em seu consultório no dia 6/12/2013

<sup>120</sup> Segundo depoimento dado pelo seu neto Peterson em 29/06/2012 e também por Edgardo Cardoso em 07, 12 e 21/04/2015

<sup>121</sup> Informação dada por Valério de Souza em depoimento dado por telefone no dia 14/05/2015, que informou que ao visitar Avena no dia 11 de julho de 1981, o citarista lhe mostrou 4 músicas que havia composto enquanto hospitalizado.

recebeu ainda as visitas de Primo, Valério e Hamilton Costa, mostrou para o amigos músicas novas, feitas no decorrer do período internado, e se queixou da falta de ar no ambiente. A notícia de sua morte chegou posteriormente surpreendendo a todos, não apenas pelo acontecimento em si, mas pelas particularidades que o cercaram.

Até hoje permanecem discordâncias quanto às circunstâncias que geraram o morte de Heitor Avena de Castro. Muitos defendem que ele não aceitaria morrer passivo em uma cama e que teria a coragem necessária para tirar a própria vida antes de ver-se invalidado por uma doença. Outros colocam a situação como um infortúnio, um acidente ocorrido no desespero da falta de ar e como uma consequência da reação natural de quem busca um ambiente mais aberto no momento de uma crise. Fato é que no dia 11 de julho, enquanto encontrava-se sozinho, Heitor Avena de Castro se projetou pela janela de seu quarto no quarto andar do HDFPM, falecendo devido à queda e representando uma considerável perda para o Choro e para a música brasileira.

O tempo de Avena se estabeleceu através de diferentes momentos do Choro e da música brasileira. O gênero que conheceu ainda novo se transformou significativamente no decorrer de sua vida e Avena foi sujeito e agente de tais mudanças. Ao final das contas conseguiu deixar um legado que foi além de seu nome, participando de transformações, iniciando processos e, posteriormente, deixando para trás uma obra que viveria pelas modificações trazidas por novos tempos. As mudanças sociais ocorridas desde a morte e da vida de Avena de Castro trouxeram para os dias de hoje novas possibilidades de se pensar a música, o Choro, e, concomitantemente, a sua obra. Nesse processo de ressignificação novas possibilidades são abertas e diferentes sentidos aplicados naquilo que se produziu.

### 3.2 – DA DÉCADA DE 1980 À REVOLUÇÃO DIGITAL

Os anos que sucederam seu falecimento não trouxeram consigo mudanças positivas para o Choro. Crescentemente viu-se aumentar a decadência já vivida pelo

gênero. Durante a década de 1980 o Choro permaneceu restrito a nichos de apreciadores ou guetos que cultuavam a obra dos antigos chorões. Cada vez mais voltadas para uma lógica de mercado, em que os investimentos são feitos pensando nas possibilidades de renda geradas pelo produto final, as gravadoras pouco se interessavam em lançar discos e assim restava um espaço restrito para a produção de novos projetos do gênero. Enquanto alguns artistas buscavam se estabelecer e conceber novos produtos em meio a tempos tão hostis, gradativamente crescia a concepção do Choro como algo ultrapassado, remetendo a um tempo do qual se havia evoluído.

A idéia de uma evolução vivida pela música se estabeleceu especialmente a partir da década de 1990, quando uma mudança de formato das mídias fonográficas representou o acesso da população a um símbolo dos novos tempos. O advento do CD foi apresentado, vendido e comprado como uma melhoria irrestrita em relação aos discos de vinil. Mais leve, fácil de manusear, menor e com maior capacidade de armazenamento, o CD logo ganhou uma larga fatia do mercado musical e tornou seu antecessor obsoleto. No final da década ainda acentuou seu ar de revolucionário ao associar-se aos computadores, tornando-se uma mídia mais versátil e contribuindo para a consolidação de sua afirmação. A partir de 1993 os CDs passaram a encabeçar a venda de artigos musicais no Brasil, em 1997 já restava apenas uma fábrica de discos de vinil no país, que no 2000, devido à falta de demanda, fechou as portas<sup>122</sup>.

Tamanha mudança não representou apenas uma transformação na forma como a nova música era produzida no Brasil. Para alavancar as vendas e visando ampliar a adoção ao novo formato, o mercado fonográfico investiu maciçamente no relançamento de discos antigos em CD. Desse modo, o público consumidor poderia adaptar seu acervo musical aos novos tempos, deixando para trás os antigos toca-discos, que rapidamente se tornaram raridade substituídos pelos recentes aparelhos digitais. Assim, o relançamento de títulos consagrados foi feito também visando o consumo em larga escala e deixando de

---

<sup>122</sup> Informações fornecidas em reportagem do Jornal *O Globo* na reportagem *A Ascensão e Queda dos Formatos Musicais – 1980 a 2010*. Acessada no dia 12/05/2015.

lado aquilo que se acreditava estar fora de uma maior demanda por parte do grande público.

Excluídos de tal processo, os discos de Choro ficaram restritos a um formato não comercializado e, no decorrer de pouco tempo, tornou-se trabalhoso inclusive encontrar um aparelho propício para ouvi-los. Por mais que alguns importantes artistas ainda lançassem álbuns relevantes nesse momento<sup>123</sup>, as clássicas gravações dos regionais tradicionais de Choro só poderiam ser apreciadas por audiófilos ou indivíduos que cultuassem o gênero a ponto de não abrirem mão das antigas gravações no formato de vinil. Tal situação se arrastou durante anos e parecia representar uma perda irremediável para o Choro. Todavia, o cenário se modificou novamente quando uma recente mudança no formato musical trouxe a tona novos recursos e possibilitou o acesso às antigas gravações.

No decorrer da primeira década do século XXI, inovações tecnológicas possibilitaram diferentes maneiras de se ouvir música e serviram para romper com algumas das barreiras antes estabelecidas. O termo *revolução digital*, utilizado para tratar do período iniciado com a popularização do uso do computador, que no Brasil se situa aproximadamente no início dos anos 2000, e que se estende até os dias de hoje, diz respeito a uma sucessão de mudanças tecnológicas que transformou diversos aspectos da sociedade, desde seu consumo até o acesso à cultura. Nesse processo a música aparece como protagonista, sendo um dos principais elementos influenciados em decorrência de tal revolução.

O acesso ao computador, a popularização da internet e seu contínuo aumento na velocidade e quantidade de transmissão de dados, o surgimento de programas de compartilhamento de músicas, a criação do *MP3 Player*, do *pen drive* e do *iPod*, fazem parte, em meio a muitas mudanças, do processo de modificação citado. Gradativamente, tais recursos possibilitaram ao indivíduo comum um aumento de sua autonomia para compartilhar, conhecer e reproduzir músicas independentemente da ação de qualquer

---

<sup>123</sup> Raphael Rabello é, por exemplo, um nome que inicia sua carreira solo durante o período juntando-se a outros grandes nomes do Choro a produzirem no decênio, como Altamiro Carrilho e Copinha.

produtora ou gravadora. Desse modo, se rompeu com a hegemonia da relação mercadológica aplicada ao acesso à música. Muito embora a sociedade de consumo ainda dite em boa parte os direcionamentos para a apreciação massiva de música pelo mundo, forneceram-se às pessoas as ferramentas para romper com tal situação.

Para o Choro esse processo foi benéfico em diversos aspectos, em meio à grande decadência de prestígio surgiu algo que o revitalizou. Com a possibilidade de digitalizar por conta própria álbuns fora de catálogo e estacionados em um formato abandonado pelo mercado, vários indivíduos que ainda cultuavam a memória de uma música quase esquecida se dedicaram a implementar um trabalho de compartilhamento dessas obras por meio de *blogs* e *sites* pessoais. A abertura desses novos espaços facilitou consideravelmente o acesso a discos antigos e com isso o Choro ganhou o conhecimento de muitos, podendo hoje ser revisitado por pessoas que nunca tiveram acesso ou informações precisas ao seu respeito. Mesmo com o contínuo processo de fechamento e perseguição dessas plataformas<sup>124</sup>, geralmente realizados tendo como fundamentação a legislação a respeito dos direitos autorais, constantemente surgem novos espaços que perpetuam tal prática e permitem o acesso a algo que não se encontra fisicamente no mercado.

Por mais que tal mudança não tenha representado uma retomada massiva do Choro e que esse ainda hoje possua um espectro limitado em meio ao ambiente musical, nos últimos anos viveu-se um processo de crescimento do interesse pelo gênero, especialmente em uma faixa etária que não viveu seu apogeu. Aos jovens, geralmente habituados desde a infância a transitar pela *internet*, uma simples consulta por meio de *sites* de buscas já permite obter uma noção geral sobre as características básicas e obras principais do Choro. Mesmo que a transposição da barreira do acesso não seja suficiente

---

<sup>124</sup> Em depoimento realizado por telefone no dia 08/06/2015, o músico e *blogueiro* Cacai Nunes, responsável pela plataforma digital *acervoorigens.com*, relatou as dificuldades existentes em manter-se em funcionamento devido, muitas vezes, a um enquadramento legal de espaços que oferecem discos não existentes no mercado como espaços que ferem a lei de direitos autorais, nº 9610 de 19/02/1998.

para colocar o gênero como um fenômeno musical de grande interesse popular, pode-se dizer que vive-se um processo de aumento da demanda por suas obras<sup>125</sup>.

Já quanto ao legado de Avena de Castro, a abertura de tais espaços apresentou novas possibilidades de acesso à sua produção. Durante os anos que sucederam seu falecimento, seu nome tornou-se, em parte como decorrência do processo de total esquecimento pela indústria fonográfica, praticamente ignorado pelo público em geral. Salvo em indivíduos de uma faixa etária mais avançada ou em guetos de apreciação do Choro, e mesmo nesses grupos de maneira restrita, hoje é raro encontrarem-se pessoas que possuam qualquer familiaridade ou até mesmo informação sobre a obra do citarista. Sendo assim, a existência de ambientes virtuais que reproduzam suas músicas e vinculem seu nome já reapresentam seu trabalho e permitem, mesmo que ainda de maneira incipiente, novas produções e reflexões ao seu respeito<sup>126</sup>.

Tendo sua obra passada de mão em mão pelos entusiastas do Choro e reproduzida em diferentes *blogs*, como *Loronix*, *Acervo Origens*, *Órfãos do Loronix* e *Vinyl Maniac*, também se torna cada vez mais comum encontrarem-se novos músicos e grupos de Choro que se interessem em tocar suas composições. Tanto por meio das gravações feitas pelo próprio Avena quanto baseados nas interpretações feitas por outros artistas, toma-se conhecimento e gosto por aquilo produziu musicalmente. Tal cenário é especialmente presente no âmbito do Clube do Choro de Brasília e na cidade como um todo, onde jovens grupos interessados em retrabalhar compositores e obras identificadas com a capital federal, cada vez mais reproduzem suas músicas em apresentações<sup>127</sup>.

---

<sup>125</sup> O crescimento da procura e da familiaridade com a obra de autores antigos por parte de um público jovem também foi constatada e relatada por Cacai Nunes na entrevista realizada por telefone no dia 08/06/2015.

<sup>126</sup> Nesse âmbito, me incluo como um dos agentes dessa nova reflexão sobre seu trabalho. Por ter tido meu primeiro acesso a sua obra por meio do blog *Loronix* e por hoje tocar, refletir e escrever sobre Avena de Castro, faço parte da leva de pessoas que graças à *revolução digital* revisitaram sua obra.

<sup>127</sup> Composições do citarista fizeram-se presentes no repertório de diversos músicos e grupos de Choro recentes da capital federal, como o Cinco no Eixo, Sai da Frente, Choro pra Cinco, Regional 5 estrelas, entre outros – todos conjuntos que se apresentaram no palco do Clube do Choro no ano de 2014.

### 3.3 – O CENÁRIO DO CHORO BRASILIENSE

Pensando-se em um panorama do Choro em Brasília e das repercussões da atuação de Avena de Castro na formatação desse cenário, não se pode negar a transformação passada pelo gênero na cidade desde seu falecimento. Não apenas pelas novas possibilidades de acesso a obras citadas anteriormente, mas muito em decorrência de uma dinamização do cenário e de investimentos coletivos e individuais, gradativamente o Choro solidificou-se na percepção do brasiliense como uma parte da cultura local. Embora sua apreciação, ensino e reprodução não estejam presentes em todas as regiões do Distrito Federal, a despeito de alguns esforços realizados para tanto, especialmente no Plano Piloto arraigaram-se diversos hábitos e práticas criados em torno do gênero.

Em todos os dias da semana é possível encontrar rodas de Choro pela cidade, sejam elas encontros espontaneamente agendados em praças e bancas de jornal, apresentações financiadas por bares e restaurantes ou práticas em conjunto instigadas por instituições de ensino. Embora cada vez mais haja uma rigidez na fiscalização e consequente punição da execução de música ao vivo em estabelecimentos comerciais de Brasília<sup>128</sup>, constantemente surgem novos espaços dispostos a incluir o Choro entre suas atrações, alçando esse tipo de roda remunerada por um empregador como a sua forma mais recorrente atualmente. Tal situação representa uma transformação significativa do conceito de roda de Choro tradicionalmente encontrada nos quintais de casas no Rio de Janeiro do início do século XX e até mesmo nas residências de classe média dos chorões vindos para Brasília após a década de 1960.

---

<sup>128</sup>A julgar, por exemplo, pela aplicação de multas, proibição do uso música e até mesmo fechamento de bares por descumprimento à Lei do Silêncio Nº 4.092 de janeiro de 2008, como ocorrido com o *Balaio Café*, da quadra 201 norte, e o *Feitiço Mineiro*, da 306 norte, em abril de 2015. Recentemente os questionamentos sobre a pertinência e rigidez da lei mobilizaram a classe musical da cidade em torno de manifestações e propostas por mudanças.

No cenário atual é seguramente mais comum encontrar-se o Choro exercendo a função de música ambiente para uma refeição ou festa do que efetivamente como elemento de destaque em eventos. Trata-se não apenas de uma mudança na forma de se encarar o Choro, como também uma diferenciação nos modos de apreciação da música como um todo. Mesmo em um âmbito geral, cada vez mais essa serve como uma arte secundária em relação à outra prática realizada, especialmente no que diz respeito à música instrumental. Aparece constantemente alicerçando a composição de ambiente de filmes e comerciais, como música de fundo para diversos eventos e como uma forma de matar o tempo em meio a viagens de carro ou deslocamentos. A posição de apreciador atento distancia-se assim do consumo da música e se torna mais associada à prática de estudiosos e entusiastas.

Nesse ponto, a disseminação do ensino da música por meio da inserção de seu estudo entre às disciplinas escolares regulares e, principalmente, pela existência de instituições de ensino especializadas no tema, reverte-se em uma ferramenta importante para a sua valorização. Sendo assim, o papel exercido por escolas de música é muitas vezes mais relevante por formar indivíduos capazes de pensar e apreciar a arte do que efetivamente por criar musicistas. Através do estudo musical, pode-se compreender o elemento racional que envolve uma obra e contemplar a maneira como nesse âmbito trabalham-se diferentes sensações. Especialmente no que diz respeito à linguagem própria de um gênero como o Choro, perceber a existência de tais elementos abre portas para a seu reconhecimento.

Em Brasília, lugares como a Escola de Música de Brasília – EMB e a Escola de Choro Raphael Rabello exercem funções importantes nesse sentido. Ampliam o conhecimento sobre a música como um todo, e especificamente sobre o Choro, e propiciam a autonomia para que se atribua valor àquilo que se ouve. Em outros termos, por exercer a função de apresentar a indivíduos as virtudes do Choro como elemento artístico e como parte de sua identidade, tornam-se agentes de sua ressignificação. Auxiliando, ao final do processo, no fortalecimento do Choro e em seu estabelecimento como um elemento pertencente à memória brasiliense.

Em meio a tal contexto, os indivíduos que protagonizaram a chegada do Choro na cidade tornam-se agentes e sujeitos desse processo. Afinal, como parte dessa tradição musical construída a partir da consolidação da memória individual e coletiva, o Choro se fez brasileiro devido à atuação dos pioneiros que ajudaram a estabelecer a prática do gênero na cidade. Avena, Odette, Pernambuco, Bide, Hamilton Costa, Alencar e tantos outros, mesmo que vivos ou já falecidos, são assim partes da invenção de uma tradição<sup>129</sup> e, além de serem alvos desses estudos, portam consigo, associados aos seus nomes, a personificação de uma origem do Choro em Brasília.

### 3.4 – O RENASCIMENTO INSTITUCIONAL DO CHORO

Além de ser uma instituição criada em um período de baixa com o propósito de impedir o desaparecimento de um gênero e servir como base para os encontros realizados entre os chorões em Brasília, o Clube do Choro de Brasília detém um significado peculiar que ajuda a entender mudanças mais fortes ocorridas na própria essência do Choro. O seu crescimento, sucesso e estabelecimento como uma base de referência para outros institutos remete a um processo longo e à uma grande transformação que hoje se pode notar, principalmente ao enxergá-lo em perspectiva com as origens do gênero no final do séc. XIX e início do XX. Com o decorrer do tempo podem-se ver sinais de transições entre o informal e o institucionalizado, o marginalizado e o setorizado e, por um certo ângulo, até mesmo entre o popular e o erudito.

Apesar de no instante de sua criação, em setembro de 1977, o Clube do Choro atravessar um tempo sem um uso rotineiro de seu espaço físico, a coisa se transformou em 1978, quando os encontros entre os sócios passaram a ser realizados com frequência regular. Durante o final de semana todos se reuniam para comer um sarapatel feito por

---

<sup>129</sup> Seguindo a fundamentação realizada por Eric Hobsbawn, que toma a formação de uma memória coletiva como elemento fundamental para a construção de uma tradição. E. HOBSBAWM e T. RANGER, *A invenção das tradições*.

Pernambuco do Pandeiro ou uma feijoada trazida por Valcyr. Todavia, logo o hábito criado de celebrar e se encontrar com regularidade entrou em desuso e as atividades implementadas ao redor do Clube do Choro perderam prestígio. Durante a gestão de Assis do Cavaquinho, após a morte de Avena e depois das breves presidências de Valcyr e Antônio Lício, o Clube acabou vivendo seu momento de maior baixa com um longo fechamento das atividades iniciado no ano de 1983.

Pensando-se nessa primeira etapa de funcionamento do Clube do Choro *de Brasília*, encontram-se elementos comuns aos padrões tradicionais das rodas de outrora. A iniciativa de se promoverem reuniões de músicos para celebrar, mostrar novas composições e tocar Choro, era um componente de peso tanto no Clube quanto nas rodas antigas. Sendo assim, a existência de um espaço reservado aos encontros, naquele momento, praticamente não representou grande mudança de enfoque em relação às práticas já consagradas pelo gênero, apenas se reproduziam as mesmas propostas de eventos antes implementados em residências particulares, porém em uma atmosfera de pertencimento coletivo. A informalidade imperava no ambiente assim como já acontecia tradicionalmente no contexto do Choro.

Entretanto, o lugar ocupado pelo Clube do Choro em meio à dicotomia tradição/inação logo se alteraria, tornando-o portador de um processo de transformação mais intenso vivido pelo próprio gênero e, ainda hoje, em aprofundamento. Se até aquele momento os encontros entre chorões eram marcados pela autodeterminação livre de qualquer fator exógeno, nos novos tempos a ação de instituições como ambientes polarizadores tornar-se-ia comum. O processo que se enxerga, portanto, é de um crescimento gradual da força das instituições como centralizadoras das manifestações culturais relativas ao Choro.

Nota-se facilmente tal processo ao se reparar atentamente para o peso das instituições hoje existentes por todo o Brasil para a produção relacionada ao Choro nas diversas cidades em que se encontram. O Instituto Cultural do Choro (que atualmente comporta o Clube do Choro de Brasília e a Escola de Choro Raphael Rabello), a Escola Portátil de Música, no Rio de Janeiro, o Conservatório Pernambucano de Música, em Recife e os recém criados Clube do Choro de São Paulo e Casa do Choro, no Rio de

Janeiro, fazem parte desse contexto. Tratam-se de instituições cujas presenças condizem com as necessidades para a preservação do gênero em seu processo de modificação vivido na segunda metade do séc. XX<sup>130</sup>.

A intensa baixa passada pelo Choro e os esforços para sua preservação através da formação de guetos destinados aos amantes e seguidores do gênero, apresenta uma modificação nas práticas consagradas tradicionalmente. A abertura desses espaços simboliza um processo de sobrevivência peculiar. É interessante perceber nesse caso que, como uma reação à carência de prestígio, busca-se impedir uma marginalização que possivelmente discriminaria uma manifestação cultural, incorrendo em uma institucionalização que, ao formalizar uma prática então em decadência, torna-a mais restrita e, por um certo ângulo, elitizada. O acesso das pessoas a uma apreciação e prática do Choro passa a ser, principalmente no exemplo do Clube do Choro de Brasília, privilégio de uma parcela da população dedicada a compreender algo de divulgação restrita e, relativamente, de baixa projeção em meio à sociedade.

Tal fenômeno se enxerga principalmente após a reabertura do Clube do Choro de Brasília, em 1994, e seu contínuo crescimento para além dos encontros semanais. Dispostos a revitalizar o espaço exclusivo ao Choro após 10 anos de fechamento, alguns membros remanescentes da época da fundação e outros entusiastas do gênero, se unem em torno da proposta de reabrir a casa. Em tal processo a figura de maior destaque é a de Reco do Bandolim, bandolinista do grupo Choro Livre e figura fácil no ambiente musical da cidade. Após assumir a presidência das mãos de Assis, Reco iniciou em sua gestão uma transformação que trouxe uma nova projeção ao Clube do Choro e o tornou referência nacional. Sucateado e servindo de abrigo para moradores de rua, foi necessária uma mobilização para colocar a casa em funcionamento. Para reerguer o espaço, dois dos maiores nomes do gênero no momento, Raphael Rabello e Armandinho Macedo, realizaram apresentações com a renda revertida para a revitalização do Clube.

---

<sup>130</sup> A mudança citada vem pela própria existência desses espaços, que modificam os ambientes tradicionais de prática do Choro e concomitantemente a interação social que o cerca. Se considerado que o conceito de gênero musical implica não apenas em questões musicais, mas também sociais, pode-se admitir hipoteticamente também, em um espectro mais amplo, uma mudança no gênero como um todo.

Hoje palco de apresentações dos maiores expoentes do Choro, o Clube do Choro de Brasília jamais deixou de crescer desde sua reabertura. Ampliou suas funções em 1997, com a criação da Escola de Choro Raphael Rabello. Atuando paralelamente ao Clube e sempre em um espaço montado ao seu lado, a escola gradativamente se expandiu, servindo tanto como um pólo para a transmissão dos conhecimentos e da tradição do Choro, quanto como um ponto de encontro para os músicos apaixonados pelo gênero. Em 2013, com a inauguração de uma nova sede projetada especificamente por Oscar Niemeyer, a escola e o clube revitalizaram seu espaço físico, sendo hoje detentoras de uma casa de *shows* para 400 pessoas e de uma escola com 1200 alunos matriculados em 16 diferentes cursos e aulas de segunda a sábado<sup>131</sup>.

Embora existam discordâncias entre a gestão atual do Clube do Choro e boa parte dos fundadores, que atribuem à presidência de Reco de Bandolim uma apropriação pessoal de um bem coletivo (mas permanecendo alheio a qualquer julgamento de valor ou posicionamento maior a respeito da pertinência de tal alegação), não se pode negar a nítida expansão ocorrida nos últimos anos. Já palco importante de apresentações de Choro, a criação da Escola de Choro Raphael Rabello trouxe o Clube do Choro a um novo patamar e fez com que grandes músicos estabelecessem uma intensa relação de trocas entre ensino e aprendizagem no seu ambiente. O desenvolvimento da escola propiciou no seu espaço físico a formação do embrião de uma transformação vivida pelo Choro, enquanto gênero musical, e pelos métodos de transmissão de conhecimento a ele relacionados<sup>132</sup>.

A inserção do Choro em um âmbito de educação formal não é um processo exclusivo de Brasília. Desde a década de 1980 tal fenômeno já ocorria com a incorporação de instrumentos e repertórios *chorísticos* em escolas como o Conservatório

---

<sup>131</sup> Os dados relativos ao Clube do Choro pós 1994 e à Escola de Choro Raphael Rabello foram fornecidos por Reco do Bandolim, em depoimento dada no dia 25/05/2015 nas instalações do Clube.

<sup>132</sup> Como pode ser visto em relação ao ensino de violão no âmbito da escola na dissertação: A. CHARAN, *O Ensino do Choro no Contexto da Escola Raphael Rabello*.

Pernambucano de Música<sup>133</sup>. Posteriormente, tal fenômeno também atinge o Rio de Janeiro, com a criação em 2000 da Escola Portátil de Música, vinculada à Uni-Rio. Atualmente se nota a participação da produção relativa ao Choro oriunda de Brasília em outras instituições dentro e fora da cidade, como se pode notar pelo ingresso de diversos nomes vinculados ao Choro como professores da Escola de Música de Brasília<sup>134</sup>, vinculada à Secretaria de Educação do Governo do Distrito Federal – SEEDF, de uma leva de dissertações sobre o tema elaboradas na Universidade de Brasília<sup>135</sup>, e, em um âmbito externo, do recém-inaugurado Clube do Choro de São Paulo, que, declaradamente inspirado no homônimo brasiliense, pretende também se estruturar ao redor de uma escola e uma casa de *shows*<sup>136</sup>.

A despeito da informalidade do aprendizado baseado na tradição oral, muito encontrada entre os chorões de outros tempos, a criação de métodos ordenados para o ensino do Choro nas escolas dedicadas ao gênero representa um fortalecimento de uma base institucional responsável pela elaboração de um processo de ensino organizado que, em um certo ponto, o eruditiza. Através da criação de um padrão para a transmissão dos conhecimentos oriundos da tradição do Choro, sintetiza-se em parte essa tradição, resultando em um fenômeno dicotômico. Ao mesmo tempo em que o Choro se dissemina com mais facilidade, devido à facilitação do acesso a quem desejar conhecê-lo, também

---

<sup>133</sup> Pelos dados encontrados durante a pesquisa essa experiência aparece como precursora das outras. Baseado em dados fornecidos pelo bandolinista e professor do conservatório Marco César, em depoimento dado ao autor por telefone no dia 28/05/2015.

<sup>134</sup> É o caso do bandolinista Victor Angeleas, da flautista Thanise Silva, do violonista João Ferreira, entre outros.

<sup>135</sup> Seguindo o exemplo de outras universidades brasileiras, que apresentam uma produção acadêmica representativa sobre o Choro, especialmente a UNIRIO, tem-se produzido recentemente várias dissertações relativas ao tema na UnB, como os trabalhos: F. PESSOA, *Cuidado, violão!*, R. MOURA, *O Toque de Midas do Choro*, I. LARA FILHO, *O Choro dos Chorões de Brasília*, J. MOURA, *Tradição e inovação na prática do Bandolim Brasileiro*, entre muitas outras.

<sup>136</sup> Em depoimento dado pelo bandolinista Danilo Brito ao autor por telefone no dia 28/05/2015, Danilo, um dos maiores expoentes do instrumento na atualidade e nome de grande participação no projeto de elaboração do Clube do Choro de São Paulo, declarou a forte influência do exemplo do Clube do Choro de Brasília na concepção do novo projeto paulistano.

se elitiza, por buscar reinventar uma criação informal e transformá-la em algo padronizável. Assim, em diferentes aspectos, o Choro simultaneamente se aproxima e se afasta de suas origens<sup>137</sup>.

Nesse âmbito, pode-se dizer que o desenvolvimento de uma parte do legado deixado por Avena de Castro e pelos outros fundadores cresceu a ponto de protagonizar uma transformação no Choro e até mesmo a garantir sua adequação aos novos tempos. Decerto tais mudanças não eram previstas pelos fundadores, mas indiretamente ou não, os desdobramentos de seu legado fortalecem seus nomes em meio às memórias do Choro e da música brasileira. Mesmo que falecidos muitos anos antes, a ressignificação e releitura da obra de um indivíduo é sempre uma parte importante da compreensão de seu trabalho. Portanto, marcaram seus nomes em seu tempo e deixando monumentos que se transformaram levando juntos os seus próprios autores.

*O que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador.*<sup>138</sup>

Jacques Le Goff

---

<sup>137</sup> Se aproxima por repassar uma tradição consagrada e se afasta por perder em boa parte o seu caráter informal, marcante em suas origens. O estabelecimento de métodos de ensino e prática relativos aos Choro é assim uma faceta dicotômica de sua identidade atual.

<sup>138</sup> Jacques LE GOFF, *História e Memória*. Pag. 535

### 3.5 – REMINISCÊNCIAS MUSICAIS

Examinando-se diretamente as composições, gravações e interpretações deixadas por Avena de Castro, pode-se ter uma boa noção do modo como sua produção musical está presente ainda nos dias de hoje. Ao se buscar ir além dos desenrolamentos sociais de sua obra, percebe-se com mais clareza o âmbito de seu legado que remete diretamente ao elemento musical. Mesmo que hoje seu nome seja praticamente desconhecido na sociedade em geral e de conhecimento restrito mesmo em meio aos chorões, as gravações realizadas de sua obra fizeram parte importante de grandes discos de Choro após a sua morte e serviram para representar sua relevância em meio ao gênero ainda nos dias de hoje.

No âmbito de Brasília, três dos principais discos de Choro produzidos desde seu falecimento tiveram em seu repertório composições de Avena de Castro. Os discos *Choro Livre*, *Chorando Callado 2* e *Choro – aos mestres com ternura* são hoje parte importante da memória da cidade e estudados pelos músicos locais como forma de aprendizado a respeito da linguagem e interpretação características do Choro. Por mais que não sejam reconhecidos nacionalmente, são cultuados em uma esfera regional e representam uma das páginas mais relevantes entre os registros fonográficos feitos na cidade. A partir dessas gravações, Avena de Castro colocou novamente seu nome em meio à identidade do Choro local.

Gravado em 1989, o disco *Choro Livre*, do grupo homônimo, é o produto da busca por uma unidade sonora característica dos antigos regionais. Em meio a um repertório marcado pela diversidade, com choros de diferentes compositores, épocas e locais, aparece o Choro de Avena de Castro, Okik-Ryas. A interpretação em um andamento acelerado e com três violões, tornou-se referência na cidade pelas frases executadas em intervalos de terças e pelas variações realizadas nos breques reservados a

cada um dos instrumentos. Tendo como base essa gravação, Okik-Ryas tornou-se parte do repertório de diversos músicos da cidade<sup>139</sup>.

Já as gravações dos discos *Choro – aos mestres, com ternura e Chorando Callado* 2, respectivamente de 1987 e 1991, fazem parte de um direcionamento comum. A proposta de ambos os discos é abarcar uma extensa gama de compositores tendo suas composições interpretadas por diferentes solistas que faziam parte do ambiente do Choro brasileiro. A obra de Avena de Castro é representada em tais álbuns pelas músicas *Sábado a Tarde*, *Papo de Anjo*, *Quando Fala o Coração* e *Divina Flauta*, todas acompanhadas de regional formado por três violões, cavaquinho e pandeiro, as duas primeiras soladas no bandolim, respectivamente por Reco do Bandolim e Cincinato dos Santos, e as duas últimas na flauta, por Nivaldo de Souza.

Fora do âmbito musical da cidade duas intérpretes gravaram músicas feitas por Avena em sua homenagem. Em 1999 Luciana Rabello interpretou a música *No Balanço da Luciana* e, em 2005, Odette Ernest Dias, amiga pessoal de Avena dos tempos de Brasília, gravou *Divina Flauta*. Embora a importância dos registros citados, *Evocação de Jacob* permanece seguramente sendo a sua composição mais reproduzida. Além das gravações já citadas, realizadas enquanto Avena ainda estava vivo, o grande violonista Raphael Rabello, gravou a música em duas oportunidades, em duos com os bandolinistas Déo Rian e Armandinho Macedo. Odette e Jaime Ernest Dias também a gravaram em 2000 e o Choro chegou a ganhar até mesmo uma letra de autoria de Cristino Ricardo, gravada em disco na voz de sua filha Nilze Carvalho.

Dentre todas as muitas composições de Avena três podem ser consideradas como parte do repertório de Choro. *Papo de Anjo*, *Okik-Ryas* e *Evocação de Jacob* foram certamente aquelas que obtiveram maior prestígio e se consolidaram em meio aos intérpretes do gênero. Possuidoras de diferenças consideráveis entre si, é válido ressaltar

---

<sup>139</sup> Salta aos olhos inclusive sua expansão em uma esfera internacional, representada pelo curioso fato de recentemente tal música aparecer no repertório do grupo de Choro japonês Sem Conversa em apresentação realizada em Tóquio no dia 19/06/2010 e compartilhada por meio da plataforma *youtube*, acessado no dia 30/06/2015.

as particularidades composicionais de cada uma delas para, por meio de suas análises, traçar um panorama da diversidade da contribuição de Avena de Castro para o Choro de uma maneira geral.

Escrita quatro dias após a morte de Jacob do Bandolim, *Evocação de Jacob* foi composta por Avena como uma homenagem ao falecido amigo. Com motivos melódicos marcantes, baseados nas apojeturas e bordaduras utilizadas frequentemente pelo bandolinista, incorpora à melodia da música elementos típicos da interpretação de Jacob, remetendo diretamente ao seu modo de tocar. Já intensa devido ao seu encaminhamento melódico e ao conseqüente uso harmônico de acordes com função de dominante secundária, tem essa característica ainda ressaltada por não possuir uma marcação de tempo constante, permitindo ao solista interpretá-la variando o andamento da execução e acentuando ou abreviando as tensões criadas. De uso incomum no Choro – com a exceção das chamadas valsas-choro – a utilização do “tempo livre” dá à *Evocação de Jacob* uma certa peculiaridade, que, somada aos outros elementos citados, resulta em uma sonoridade distinta, apresentando uma sensação similaridade à chamada música de concerto européia.<sup>140</sup>

Também escrita em homenagem a Jacob do Bandolim, *Papo de Anjo* traz já no título uma referência clara ao seu consagrado *Doce de Coco*<sup>141</sup>. Muito além de uma mera menção, Avena inseriu na primeira parte de *Papo de Anjo* um dos elementos mais marcantes na composição de Jacob. Sendo assim, no final da primeira parte recorre-se à mesma modulação harmônica de homônimos, de Sol maior para Sol menor, presente em *Doce de Coco*, sendo possível inclusive tocar a melodia de uma em outra sem causar maiores estranhamentos. Entretanto, durante a sua segunda parte a música se direciona para outros rumos. Possuindo uma melodia inusitada, *Papo de Anjo* frequentemente se encaminha por direções incomuns, propondo o uso de acordes situados fora do campo harmônico. A melodia pausada e dolente, com bastante brecha para o trabalho de

---

<sup>140</sup> A partitura de *Evocação de Jacob* se encontra presente em anexo 21.

<sup>141</sup> Nome de um doce feito a base de ovos, *Papo de Anjo* tem sua referência a *Doce de Coco* ainda enfatizada pela dedicatória deixada por Avena na partitura original: “Ao prezado amigo e grande “doceiro” Jacob Bittencourt.” Presente em anexo 19

contracanto dos violões (as chamadas “baixarias”) e o seu andamento mediano, resultam em uma sonoridade familiar ao Choro tradicional, soando como algo característico do gênero.

Já *Okik-Ryas*, sonoramente distingue-se das demais e dos Choros tradicionais com mais clareza. Construída com uma melodia sempre enfatizando a função das sétimas dos acordes, assemelha-se muito mais ao moderno Choro paulistano<sup>142</sup> do que à tradição estabelecida na primeira metade do séc. XX. Sua divisão de partes em compassos desiguais, a primeira e a terceira com os tradicionais 16 e a segunda com apenas 8, também corroboram essa sensação. Destaca-se na terceira parte uma estrutura composicional peculiar, o mesmo tema aparece duas vezes, nos primeiros 8 compassos apresentado em Bb e nos 8 seguintes replicado em C. Além disso, a utilização de notas de aproximação com acordes em empréstimo modal, as também chamadas *blue notes*, trazem uma sensação sonora associada ao moderno. Seu andamento acelerado e seus breques com deixas para improvisos dos instrumentos ainda reforçam esse quadro, remetendo, ao final das contas, a uma sonoridade mais próxima daquela encontrada em composições da vertente do Jazz conhecida como Ragtime.<sup>143</sup>

Colocando em perspectivas essas três obras de Avena de Castro, entre elas as mais tocadas, tem-se um retrato de sua versatilidade e da amplitude de seus recursos composicionais. Em cada um dos três choros apresentam-se elementos distintos que os diferenciam entre si e que perfilados ajudam a compor um quadro plural. São indícios do modo como sua racionalização se fazia presente em sua música, influenciando-a desde a concepção até o produto final. Mesmo que o nome de Heitor Avena de Castro não tenha se estabelecido ao lado dos maiores compositores de Choros de todos os tempos, deve-se ressaltar a importância da sua contribuição para o gênero e perceber a acuidade de sua obra apresentada nos exemplos citados.

---

<sup>142</sup> Com moderno Choro paulistano, faz-se referência a compositores como Esmeraldino Salles e Osvaldo Colagrande, que utilizam tais recursos com mais frequência em suas composições.

<sup>143</sup> Partitura de Okyk-Ryas se encontra presente em anexo 20.

### 3.6 – O CITARISTA

Se através de algumas de suas composições a obra de Avena de Castro se perpetuou em meio ao Choro, o mesmo legado não pôde ser constatado no que diz respeito à escolha de seu instrumento. Apesar de seu constante interesse por ensinar e o fato de aplicar a cítara alpina na interpretação de gêneros populares, Avena não deixou alunos ou seguidores diretos e após sua morte os usos da cítara tornaram-se extremamente restritos no país. Os únicos registros de sua utilização existentes atualmente ocorrem relacionados à música folclórica em colônias de origem alemã no sul do Brasil e, ainda assim, com uma projeção limitada à comunidade local.

Ainda em 1963 já se poderia notar a fragilidade desse cenário na América do Sul. Nesse ano, na maior publicação já realizada visando os praticantes do instrumento, o *Handbuch der Zither*<sup>144</sup> (*Manual da Cítara*, em livre tradução a partir do alemão), seu autor, Joseph Brandlmeier, alertou para a quase nulidade da presença do instrumento na América do Sul, “exceção feita para Heitor Avena de Castro que, como bom pupilo de Nikolaus Schaack, apreendeu a tocar cítara pela técnica de Grünwald e se apresenta tocando grandes composições – algo muito elogioso”<sup>145</sup>. Tal registro coloca Avena em relativo destaque perante o cenário da cítara internacional e também demonstra o quanto ele se encontrava isolado na escolha de seu instrumento. Em todo o livro, Avena foi o único sul-americano citado nominalmente, porém, como pode-se notar, sem grandes aprofundamentos.

A baixa incidência da prática da cítara não é exclusividade do contexto brasileiro. Em um âmbito internacional, o instrumento viveu seu apogeu com a interpretação de Anton Karas para a música tema do filme de suspense *O Terceiro Homem*<sup>146</sup>, de 1949,

---

<sup>144</sup> Josef BRANDLMEIER, *Handbuch der zither*.

<sup>145</sup> Esse último comentário se deve ao fato de Brandlmeier possuir um parentesco com Grünwald e considerar algo elogioso ver sua técnica bem aplicada mesmo em um lugar tão distante. Em: Josef BRANDLMEIER, *Handbuch der zither*.

<sup>146</sup> Dirigido por Carol Reed e cujo papel principal é interpretado por Orson Wells.

(melodia que depois da película virou parte obrigatória do repertório de qualquer guitarrista, inclusive de Avena), todavia, nem mesmo nesse momento chegou a ser um instrumento largamente praticado. Ao longo do tempo, seu uso sempre permaneceu limitado a grupos restritos, especialmente localizados próximos às regiões alpinas da Alemanha e da Áustria, de onde é originária, e em núcleos migratórios descendentes de populações provenientes de tal área<sup>147</sup>.

Durante toda a sua carreira os únicos músicos próximos que compartilharam a prática da guitarra com Heitor Avena de Castro foram seu irmão Humberto e seu professor e amigo Carlos Tyll. Apesar disso, seu isolamento em relação a outros guitarristas não o impediu de apurar sua técnica e atingir um ótimo nível como instrumentista. Metódico, dedicava boa parte de seus estudos diários à melhor execução de seus ornamentos e evolução de suas habilidades como guitarrista, uma aptidão difícil e que demandava grande atenção.<sup>148</sup>

Apesar de seguir em termos gerais uma técnica já delineada anteriormente – a de Grünwald, citada logo acima – boa parte dos recursos demonstrados por Avena de Castro em suas interpretações nasceram das necessidades criadas pelos gêneros aos quais se dedicou durante toda a carreira. Ao tocar Choros, Sambas e Valsas, bem como peças clássicas, demonstrou compreender com eficácia as demandas interpretativas específicas de cada um desses gêneros, adaptando a sua técnica às necessidades de cada peça. Desse modo, não exagerava em suas interpretações rebuscando-as em excesso, como guitarrista parecia apenas preocupado em aplicar os recursos adequados para atingir o efeito sonoro pretendido.

---

<sup>147</sup> Segundo Gertrud Huber, os usos da guitarra também foram reduzidos drasticamente após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Apesar de não ser largamente utilizada pelo regime, tratava-se de um instrumento fortemente vinculado à identidade germânica, uma associação que queria se evitar naquele momento. Em depoimento ao autor por *e-mail* datado do dia 18/06/2015.

<sup>148</sup> A prática diária de Avena foi relatada em entrevista pela Dona Lezir e a dificuldade citada por Paulinho da Viola em testemunho ao autor.

Sendo assim, a despeito do que seria um hábito entre os citaristas da chamada música clássica<sup>149</sup>, em suas interpretações de música popular não demonstrava uma obsessão por *legatos*, usando-os com certa parcimônia. Nesse ponto se distanciou sonoramente dos citaristas clássicos, que em via de regra exploram constantemente esse ornamento e tem no uso de *legatos* uma meta de sonoridade<sup>150</sup>. Todavia, o padrão não se repete no que diz respeito ao uso de *vibratos* e *glissandos*. Abusava desses recursos em suas interpretações de Choros, tornando-os elementos muito associados à sua sonoridade. Em termos de projeção, possuía uma técnica excelente, conseguia extrair do instrumento sons relativamente altos a despeito de não utilizar uma cítara de concerto, cuja estrutura física indicaria uma maior projeção.

Essas características sugerem uma adaptação da técnica de Avena à sonoridade desejada por alguém que se dedica, na maior parte de sua carreira, a tocar Choro. Uma boa projeção seria aptidão fundamental para um citarista que costuma tocar acompanhado de pandeiro, cavaquinho e violões, ao passo que alguém habitualmente tocando sem acompanhamento, não teria essa necessidade. Tal preocupação também pode ser notada ao se comparar as gravações de Avena com ou sem acompanhamento, em que se propõe ou não à utilização das cordas de acompanhamento da cítara<sup>151</sup>. Além disso, para interpretar Choros, um uso irrestrito de *legatos* poderia acarretar em uma perda de expressividade – fundamentada exatamente na alternância entre *legatos* e *staccatos*. Já o uso de *vibratos* e *glissandos*, bastante adotados nas execuções próprias do gênero, se

---

<sup>149</sup> Termo utilizado aqui com um sentido até certo ponto banal, utilizando-se de um senso comum para se referir à também chamada música de câmara européia.

<sup>150</sup> Aqui o uso do termo Legato aparece relacionado a expressividade e interpretação das frases executadas e foi notado na interpretação com a ajuda da citarista e pesquisadora Gertrud Huber, em depoimento fornecido por *e-mail* no dia 18/08/2015.

<sup>151</sup> Percebe-se que em gravações de cítara com um viés mais erudito, em que é acompanhado de violinos ou até mesmo orquestra, como em Nancy (do disco *Naquele Tempo*) e Quem Sabe (do disco *Uma Cítara Duas Rosas*), podem ser ouvidas claramente as cordas de acompanhamento sendo tocadas. Todavia, em gravações acompanhado de regional, como no disco *Relembra Jacob Bittencourt*, se ouve apenas as cordas usadas para solo. Sinal de que Avena adaptava seu modo de tocar conforme o acompanhamento e o gênero tocados.

encaixariam melhor à sonoridade pretendida, sendo inclusive idiomáticos dos instrumentos de cordas palhetadas na interpretação de Choros e, de um modo geral, da música brasileira.

Apesar de não deixar citaristas como seguidores, suas gravações servem como bom material de estudo sobre a interpretação no Choro. Sem exageros ou excessos virtuosísticos, seu solo era sempre sóbrio e preciso, transparecendo um cuidado em sua concepção. Os longos *glissandos* aparecem como sua característica interpretativa mais acentuada e ajudam a demarcar certa identidade, particularidades que o diferenciam e simultaneamente caracterizam. Por mais que seu instrumento esteja em desuso e sua técnica não tenha seguidores diretos, Avena deixou em suas gravações indícios relevantes para a compreensão de padrões estéticos aplicados à interpretação do Choro e da música como um todo.

Certamente os discos que melhor exercem tal função hoje são *Avena de Castro Relembra Jacob Bittencourt*, de 1969, e *Naquele Tempo*, de 1961. Além de serem, como citado anteriormente, seus trabalhos melhor elaborados e interpretados, e talvez exatamente por esse motivo, seu acesso foi em muito ampliado após a revolução digital. Digitalizados e reproduzidos em alguns *blogs* e páginas da *internet*, são hoje seus discos mais fáceis de se encontrar e consistem nos melhores exemplares de gravações feitas pelo citarista.<sup>152</sup>

Para os apreciadores do Choro mais tradicionalistas, no extremo oposto se encontram os discos gravados por Avena ao lado de Primo, *Som ambiente vol. 2 e 3*. Apesar de em tais discos Avena também demonstrar bom uso de seus recursos técnicos, a seleção do repertório, os timbres utilizados no órgão, a percussão eletrônica feita por meio de uma programação e outros elementos, demonstram o viés estritamente comercial dos álbuns e fazem com que sejam mais lembrados de maneira folclórica e com certa

---

<sup>152</sup> Em uma breve procura do nome de Avena de Castro no sítio de buscas *Google* já se encontram tais álbuns disponíveis para apreciação. Como realizado pelo autor em busca no dia 05/03/2015.

ironia do que por sua qualidade sonora final<sup>153</sup>. Apesar disso, pode-se ainda levantar a existência de tais discos como evidências da versatilidade de Avena de Castro e da maneira como conseguiu transitar por diferentes gêneros musicais. Aptidão também demonstrada em discos como *Suave e Dançante* e *Uma Cítara no Samba*, de 1958, e *Tudo é... Bossa Nova* (ou *De Castro Toca e você Dança*) de 1961.

Em meio ao todo, alguns bons discos de Avena ainda permanecem praticamente desconhecidos e nem sequer chegam a ser citados em seus breves perfis presentes em plataformas de pesquisa ou enciclopédias digitais<sup>154</sup>. É o caso dos discos *Uma Cítara com Amor*, gravado em 1973, com um repertório de Choros variados e todo sob o acompanhamento de um grupo na formação de regional, e *Uma Cítara Duas Rosas*, de 1958, composto por Choros e peças clássicas em interpretações solo ou acompanhadas de instrumentos de orquestras. Tal desconhecimento ainda impera também sobre suas gravações realizadas em discos de 78 rotações por minuto, feitas entre 1953 e 1959. De difícil acesso, devido a dificuldade em se ouvir e digitalizar esses discos na atualidade, tem-se apenas poucos exemplares acessíveis e, por meios destes, sabe-se apenas que, em sua maioria, o repertório consiste em choros e valsas acompanhados de regional.

\* \* \*

Apesar dos anos passados desde a morte de Avena de Castro, as interpretações de sua obra ainda estão longe de ter esgotado as possibilidades de uso e elaboração de seu legado. Em meio a toda a sua produção já gravada, ouvida e analisada, ainda existem as inúmeras partituras inéditas, durante anos fotocopiadas e enviadas cuidadosamente a

---

<sup>153</sup> O caráter comercial de tais discos foi citado por sua filha Heizir Castro em testemunho por telefone realizado no dia 15/06/2015.

<sup>154</sup> Como por exemplo o seu perfil no *Dicionário Cravo Albin*, vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

vários amigos<sup>155</sup>. Tais documentos ainda carecem de uma apreciação eficiente e podem servir de base para estudos acadêmicos, discos, livros e cadernos de partituras. Além disso, sua análise possibilitaria encontrar padrões composicionais presentes tanto em sua obra como um elemento a parte, quanto na sua relação com seu tempo, sociedade, diferentes gêneros ou compositores. Nesse ponto, as possibilidades de análise para tais fontes encontram-se limitadas, principalmente, pelo horizonte intelectual e pelos questionamentos levantados pelo pesquisador.

É exatamente o caso dessa pesquisa, que ao tratar diretamente da obra de Avena de Castro passa a fazer parte de uma faceta acadêmica de ressignificação de seu legado. Insere-se assim em uma relação metalingüística, em que elabora uma análise e simultaneamente se coloca como uma evidência do processo analisado. Ao se buscar uma compreensão sobre a relação entre Avena de Castro e os momentos e processos de transformação vividos pelo Choro, visa entender não apenas o indivíduo como a maneira como se relacionou e se situou perante seu tempo. Embora não tenham se abarcado todas as questões relativas a obra de Avena, deixando de lado, por exemplo, uma análise musical mais profunda, colocou-se o guitarrista como foco importante de um estudo cultural e social.

Sendo assim, ressalta-se aqui um pressuposto trabalhado durante toda essa dissertação. A partir de uma análise do elemento musical pode-se exercer uma reflexão em relação a sociedade como um todo em suas diversas facetas. Longe de estar fadada a um papel coadjuvante nas reflexões sociais, a Música se faz presente como uma das expressões mais autênticas da sociedade, simultaneamente agente e vítima de suas constantes transformações. Como parte de tal contexto, compreender a Música (em suas diversas facetas sociais e culturais) se faz essencial para compreender o todo da sociedade.

---

<sup>155</sup> Por mais que se possa ter uma contabilidade das partituras encontradas na tabela em anexo 11, não se sabe ao certo quantidade que foi enviada e por isso permanece-se com a incerteza quanto a quantidade exata existente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na implementação de uma análise sobre Avena de Castro e a maneira como a partir de uma reflexão sobre sua vida e obra podem-se tecer considerações sobre o Choro e a sociedade brasileira como um todo, elaboraram-se argumentos e criaram-se interpretações sobre diferentes espaços construídos durante o século XX. Assim, direcionou-se o estudo para um contexto social e não para uma apreciação dos pormenores da vida do artista. Questões pontuais foram deixadas de lado em privilégio de algo que permitisse compreender a maneira como Avena de Castro se situou em diferentes momentos e suas participações como agente social das realidades das quais fez parte.

Utilizando-se de preceitos historiográficos, colocou-se a temporalidade como um elemento fundamental, em meio ao contínuo processo de transformação da sociedade, para a própria definição de identidades de determinados lugares e momentos. Nesse contexto, a música aparece como um componente crucial para a construção de uma realidade e elaboração de uma tradição que marca seu ambiente de atuação. Por meio das expressões artísticas se externam posições determinantes para se compreender o *lugar social* existente, assim como pela análise desse *lugar social* pode-se entender muito sobre a natureza das expressões artísticas.

Nesse jogo de influências recíprocas a sociedade e a música se ressignificam uma à outra e simultaneamente se tornam imprescindíveis para a compreensão mútua. Para tanto, a consideração de reflexões sobre o Rio de Janeiro, de sua chamada *Belle Époque* até a transferência da capital, e quanto ao novo contexto social presente em Brasília, foram alvo de atenção. Os estudos feitos por outros pesquisadores entraram como referências à análise desses diferentes espaços e as informações colhidas sobre Avena de Castro, mediante depoimentos, testemunhos, jornais, panfletos e cartas, se somaram como fontes para o exercício de uma ruminação teórica e a posterior construção de uma trama. Por intermédio desse processo, apreciações sobre os diferentes momentos e a

atuação de Avena de Castro em meio à sociedade, possibilitou-se esclarecer tanto o espaço quanto o indivíduo nele presente.

Assim, chegou-se a um Avena de Castro que estabeleceu as bases de sua carreira em um Rio de Janeiro efervescente e dinâmico, marcado pela interação cultural, cenário para o desenvolvimento de gêneros posteriormente consagrados como representações musicais da nacionalidade. Perante tal panorama, Avena se colocou como solista, atuando tanto em meio à chamada música erudita quanto ao Choro e Samba, aqueles que viriam a se tornar símbolos do nacional. Apresentando-se com orquestras, gravando discos, participando de rodas, eventos musicais e atuando como intérprete em rádios, marcou sua presença naquele cenário, embora não com um destaque que o colocasse em um patamar superlativo. Estabelecido entre o amadorismo e o profissionalismo e ainda assim sempre produtivo enquanto músico, migrou para Ubá, regressou, e partiu para a Brasília que novos tempos apresentaram.

Na nova capital, se tornaria parte importante de um processo simultâneo de transformação das bases do Choro, representação da adequação ao contexto local, e da criação de uma tradição musical própria da cidade. Esse grande momento de mudanças, oriundo da chegada e da permanência de pessoas, ocupação de um lugar até então vazio em termos físicos e também culturais, teve em Avena um de seus principais agentes. Assim, transferiu-se a um papel de protagonista, tornou-se um dos principais nomes de uma modificação ocorrida pelo Choro para se adaptar ao seu novo ambiente, bem como da criação de um espaço para abarcar uma prática cultural com o desejo maior de preservá-la.

Como em boa parte dos acontecimentos históricos, só se soube de fato o real peso do processo de transformação vivido pelo Choro após transcorrido um determinado tempo e tendo a possibilidade de enxergá-lo em perspectiva, a partir de um distanciamento temporal. Tratar o legado de Avena de Castro e a maneira como ecoaram os processos por ele iniciados, é assim compreender o movimento de metamorfose do Choro. Transfigurado, conseguiu permanecer vivo e se reinventar ao redor dos monumentos outrora erguidos para a sua preservação. Assim, apropriado em vários

contextos, ocupou uma posição como legítimo representante da musicalidade brasiliense, carioca e brasileira.

Ao se pensar nas mudanças ocorridas, a maneira como o consumo da música se alterou no Brasil, claramente influenciado pelo pensamento mercadológico e por outras modificações na sociedade, serviu como importante elemento no processo de transformação do Choro. À decadência, sucederam-se mudanças importantes, entre as quais se destacou a institucionalização como uma maneira de criar guetos de preservação do gênero. A despeito de uma setorização e gradualmente ampliando sua atuação, os espaços dedicados exclusivamente ao Choro incorporaram funções de ensino, transmissão e divulgação, fortaleceram-se perante as dificuldades, e se tornaram uma base sólida para o início do novo momento atualmente em vigência.

Percebe-se então o quanto o Choro se modificou de seu estabelecimento no início do século XX até o início do século XXI e o quanto a criação dos Clubes do Choro e de outros ambientes formais simboliza tal transição. Primordialmente, se enxergam nas mudanças ocorridas na atualidade uma dualidade peculiar. Facilitou-se o acesso ao Choro, devido ao compartilhamento gratuito promovido pelos apreciadores e à presença de músicos em locais como bares e restaurantes, especialmente se comparado a um momento imediatamente anterior, de predomínio das gravadoras e de baixa exposição. Não se pode negar, todavia, uma certa elitização, percebida pela associação com camadas financeiramente mais ricas da sociedade, aquelas que possuem maior acesso ao ensino e à divulgação promovidos pelos espaços dedicados ao gênero.

Longe de querer tecer algum julgamento de valor sobre tais modificações, algo que estenderia a reflexão a uma faceta opinativa e a tornaria muito mais ampla e complexa, relata-se aqui o processo ocorrido, enfatizando seu caráter como um sinal dos tempos. Se é correto afirmar que o significado de determinado elemento é relativo ao contexto em que se encontra, pode-se dizer também que um mesmo objeto de estudo transforma seu significado conforme a sociedade na qual se insere se modifica. No fim das contas, esse é o processo vivido pelo Choro, instigado pela institucionalização, encabeçada pela experiência brasiliense e proporcionada pela iniciativa de indivíduos

como Avena de Castro, se transformou, adentrando aos novos tempos outro, se comparado ao seu nascimento.

Seguindo os direcionamentos propostos aqui, Avena de Castro apareceu assim como agente de diferentes momentos e protagonista das mudanças passadas pelo Choro. Por ter atuado em lugares e épocas distintas, fez parte da construção das bases de um gênero e também de sua inserção e adaptação à contemporaneidade. Sua presença em vários contextos, sempre atuante, porém com destaque relativo, caracteriza a sua relevância.

Avena, portanto, não é retratado e nem se transformou, por meio de sua atuação, em um dos principais nomes do Choro e não foi esse o motivo de sua escolha para a presente reflexão. A aplicação na música brasileira da sonoridade peculiar da cítara o diferenciou dos demais solistas. Metódico e perfeccionista, deixou excelentes interpretações, que demonstraram o grande apuro técnico que possuiu. Algumas de suas composições se consagraram, foram incorporadas ao repertório de outros grandes artistas e tornaram-se tradicionais do gênero. Entretanto, sua aclamação não foi absoluta e sua atuação não foi a mais marcante de sua época, se destacou aqui não por seu talento e sim a sua participação ativa, em diferentes momentos, para a construção de práticas musicais, tornando-se agente de mudanças importantes. Para alcançar os objetivos dessa reflexão, não se trabalhou Avena por ser o melhor e sim por ser o certo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: Pinsky, Carla (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo, Ed. Contexto, 2011, pp. 155-200.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. **O Piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica**. Disponível em [http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/musicologia/musicol\\_RCFAmato\\_1.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_RCFAmato_1.pdf), acesso em 5/7/2014 às 12 horas.

ANTÔNIO, Irati e PEREIRA, Regina. **Garoto, sinal dos tempos**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982.

ARAGÃO, Pedro de Moura. **O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro**. Tese de Doutorado (em Música), UNIRIO, 2011.

BARBOSA, Marília Trindade. **Luperce Miranda – o Paganini do bandolim**. Niterói – RJ, Designum Comunicação, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo – Brasília, Ed. Hucitec e UnB, 2008.

BLACKING, John. Música na sociedade e na cultura. In: \_\_\_\_\_. **How Musical is Man?** Seattle and London, University of Washington Press, 1974, p.24-37.

BLOCH, Marc. **Os Reis Taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio da França e Inglaterra**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Lisboa, Difel, 1989.

BRANDLMEIER, Joseph. **Handbuch der zither - Die Geschichte des Instruments und der Kunst des Zitherspiels**. München, Süddeutscher Verlag, 1963.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia.** São Paulo, ED. UNESP, 1997.

CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi.** São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário de folclore brasileiro.** Belo Horizonte, MG. Editora Itatiaia: 1988.

CAZES, Henrique. **O Choro do quintal ao Municipal.** Rio de Janeiro, Ed. 34, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História.** 2ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Invenção do Cotidiano.** Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 1994.

CHAIKLIN, Seth. The Zone of proximal development in Vygotsky's analysis of learning and instruction. In: KOZULIN, Alex, GINDIS, Boris, AGEYEV, Vladimir, e MILLER, Suzanne (orgs.). **Vygotsky's educational theory in cultural context.** Cambridge University Press, 2003.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma História das últimas décadas da escravidão na corte.** São Paulo, SP: Cia das Letras, 1990.

CHARAN, Augusto. **O Ensino do Choro no Contexto da Escola Raphael Rabello.** Dissertação de mestrado(em Música) Universidade de Brasília, 2013.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural – entre práticas e representações.** Lisboa: Difel, 1990.

CLIFFORD, Geertz. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

COLLINGWOOD, R.G. **The Idea of History.** Oxford: Clarendon Press, 1951. [1ª Ed.:1946] Parte V.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: escrever uma vida. São Paulo: EDUSP, 2009.

DUTRA, Eliana de Freitas. Cultura. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Direção) e GOMES, Angela de Castro (coord.). **História do Brasil Nação (1808-2010)**: Olhando para dentro 1930-1964. Vol. IV, São Paulo, Ed. Objetiva, 2013, pp. 229-276.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro, LTC, 2012.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais**: morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **O Queijo e os Vermes**: o cotidiano de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo, Cia. das Letras, 2006.

HOBBSAWN, Eric. **História Social do Jazz**. São Paulo, Paz e Terra, 2010.

HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terrence. **A Invenção das Tradições**. São Paulo, Paz e Terra, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo, SP: Cia. Das Letras, 1999.

JENKINS, Keith. **A História Repensada**. São Paulo, Ed. Contexto, 2007.

KERMAN, J. **Musicologia**. Álvaro Cabral, trad. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

KOSSELECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuições à semântica do tempo histórico. Rio de Janeiro, RJ: PUC-Rio, 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo, SP. Ateliê Editorial, 2001.

LADURIE, Emmanuel Le Roy. **Montaillou**: cátaros e católicos numa aldeia occitana 1294-1324. Lisboa, Edições 70, 2008.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha. *O Choro dos Chorões de Brasília*. Dissertação de Mestrado (em música), UnB, 2009

- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- LEVI, Giovanni. Sobre Micro-história. In: BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo, UNESP, 1992, pp. 133-162.
- LIVINGSTON-ISENHOUR, Tâmara e GARCIA, Thomas. **Choro: a social History of a brazilian popular music**. Indiana, EUA, Indiana University Press, 2005.
- LUDTKE, Alf. What is the History of everyday life and Who are its practitioners? In: LUDTKE, Alf (Ed.). **The History of Everyday Life**. Reconstructing historical experience and ways of life. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro, ROCCO, 1997.
- MELLO, Jorge. **Gente Humilde: vida e música de Garoto**. São Paulo, Ed. SESC, 2012.
- MILES, Stephen. **Critical Musicology and the Problem of Mediation**. Notes, 2<sup>nd</sup> Ser., Vol. 53, No. 3 (Mar., 1977), 722-750.
- MOTA, Lourenço Dantas (org.). **Introdução ao Brasil: um banquete nos trópicos**. São Paulo, SP: Senac, 2001.
- MOURA, Jorge Antônio Cardoso. **Tradição e Inovação na prática do bandolim brasileiro**. Dissertação de Mestrado (em música), UnB, 2011.
- MOURA, Rafael F. Marcondes de. **O Toque de Midas no Choro – estabilidade e fricção sob a luz das tópicas**. Dissertação de Mestrado (em música), UnB, 2012.
- NEVES, Margarida de Souza. Os Cenários da República. *O Brasil na virada do século XIX para o século XX*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O tempo do liberalismo excludente – da Proclamação da República à Revolução de 1930**. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, pp. 13-44.
- PAZ, Ermelinda. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2004.

PESSOA, Felipe Ferreira de Paula. **CUIDADO, VIOLÃO!** – as transformações dos acompanhamentos de violão nos conjuntos de choro. Dissertação de Mestrado (em música), UnB, 2012.

PINSKY, Carla Bassanezi (ORG.) **Fontes Históricas**. São Paulo, Contexto, 2011.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro**: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro, 1936.

POPPER, Karl. **The Open Society and its Enemies**. Vol II. London: Poutledge, 1999.

RIOS, Sebastião e LION, Ana (orgs.). **A Velha Guarda do Choro no Planalto Central**. Brasília, FUNAPE, 2012.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente** – transformações do samba no Rio de Janeiro: 1917 – 1933. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**. Sao Paulo, Companhia das Letras, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças** – cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. A Capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando (coord.) e SEVCENKO, Nicolau (org.). **A História da Vida Privada no Brasil 3** – República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, pp. 513- 619.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil**: de Getúlio a Castelo (1930-64). Berilo Vargas (trad.). São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

STINCHCOMBE, Arthur. **Constructing Sócial Theories**. Berkeley: University of Califórnia, 1968. [Capts. I e II].

STONE, Lawrence. O retorno da narrativa: reflexões sobre uma nova velha história. In: NOVAIS, Fernando Antonio; SILVA da, Rogerio Forastieri. **Nova História: em perspectiva**. Vol. 2. São Paulo, COSACNAIFY, 2013, pp. 8-36.

TABORDA, Márcia. **Dino 7 Cordas e o Acompanhamento de Violão na MPB**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo, SP: Cia. das letras 2000.

TOMLINSON, Gary. **The web of culture, a context for musicology**, 19<sup>th</sup>- Century Music, vol.7 no.3 (1984): 350-362.

\_\_\_\_\_. Musicology, Anthropology, History. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richar (Ed) **The cultural study of music: a critical introduction**. Nova Iorque e Londres, Routledge, 2003.

WEBER, Max. **Metodologia das ciências sociais**. Parte I. São Paulo, SP: Cortez.

### **SÍTIOS:**

- CORREIO DA MANHÃ. Coluna Discoteca: *A Data Magna da Cristandade, Símbolo da Harmonia Universal*. Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1960, Caderno 4, p.2. Acesso em 18/7/2013 às 23 horas.

Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_07&pagfis=25716&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=25716&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#)

- MIS, depoimentos de Jacob do Bandolim. Acesso em 8/6/2014 às 20 horas

Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecao-jacob-do-bandolim/>.

- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN. Acesso 25/10/2013 às 9 horas.

Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/creditos>

- GENI, Perfil de Nikolas Schaack na plataforma. Acesso 19/8/2014 às 18 horas.

Disponível em <http://www.geni.com/people/Nicolas-Schaack/6000000009315705857>

- ACERVO ORIGENS. Acesso 20/03/2015 às 17 horas.

Disponível em <http://www.acervoorigens.com/>

- YOUTUBE, Reportagem do programa Fantástico sobre inauguração do Clube do Samba. Acesso 8/8/2013 às 11 horas.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uRF-5npsqTo>

- JORNAL O GLOBO, reportagem *A Ascensão e Queda dos Formatos Musicais, de 1980 a 2010*. Rio de Janeiro, 2013. Acesso 12/5/2015, as 13 horas.

Disponível em <http://blogs.oglobo.globo.com/amplificador/post/a-ascensao-queda-dos-formatos-musicais-de-1980-2010-487761.html>

- ORFÃOS DO LORONIX. Blog sobre álbuns de vinil não lançados. Acesso 16/3/2015 às 10 horas.

Disponível em <https://orfaosdoloronix.wordpress.com/>

- YOUTUBE, interpretação do Grupo Conversa Fiada da música OKIK-RYAS em Tóquio, Japão no dia 19/06/2010. Acesso 9/8/2014 às 13 horas.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vdpxbpqxEY8>

### **RELATOS ORAIS:**

- **Depoimentos:**

1- Lezir Castro: ao autor durante encontro, em Brasília, no dia 29/6/2012.

Viúva de Heitor Avena de Castro, teve seu depoimento gravado em vídeo, em um encontro em sua residência no Distrito Federal, no qual também forneceu acesso ao seu acervo pessoal. Seu relato foi marcado por estórias pessoais e detalhes da vida de Avena.

2- Peterson Castro: ao autor durante encontro, em Brasília, no dia 29/6/2012.

Neto de Heitor Avena de Castro, teve seu depoimento gravado em vídeo junto a sua avó Lezir. Devido ao pouco tempo de convivência com o avô, teve um relato marcado por questões pontuais e descrição de pequenos eventos.

3 - Arnoldo Veloso: ao autor durante encontro, em Brasília, no dia 2/12/2013.

Realizado em seu consultório no Distrito Federal, foi gravado em vídeo. O bandolinista, médico e amigo pessoal de Avena de Castro, contou muito sobre a personalidade do guitarrista, os encontros que precederam a formação do Clube do Choro, a relação com Avena e com Jacob do Bandolim. Também forneceu detalhes sobre sua doença e o modo como a encarava.

4 - Reco do Bandolim: ao autor durante encontro, em Brasília, no dia 25/05/2015.

O encontro foi realizado nas dependências do Clube do Choro de Brasília e registrado simultaneamente por escrito. Reco, atual presidente do Clube, forneceu informações sobre o tamanho atual da instituição, seu processo de reabertura e funcionamento atual do espaço.

5 - Gertrud Huber: ao autor via *e-mail* nos dias 8, 12 e 20/6/2015.

Doutora em etnomusicologia, guitarrista e especialista na presença do instrumento nos Estados Unidos da América, deu seu depoimento por meio de uma troca de mensagens eletrônicas. Seu depoimento foi muito importante para o esclarecimento de questões pontuais sobre a técnica utilizada por Heitor Avena de Castro, as principais técnicas de guitarra existentes e uma contextualização sobre a trajetória do instrumento.

6 - Cacai Nunes: ao autor por telefone no dia 8/6/2015.

O violonista, compositor, produtor e “blogueiro” Cacai Nunes forneceu em seu relato, registrado simultaneamente por escrito, informações sobre o funcionamento das plataformas digitais de compartilhamento de música e as dificuldades vividas para a manutenção de tais espaços.

7- Marco César: ao autor por telefone no dia 28/5/2015.

O bandolinista, professor e compositor pernambucano Marco César, deu em seu depoimento, registrado simultaneamente por escrito, informações sobre o funcionamento do Conservatório Pernambucano de Música. Também descreveu um pouco o carinho tido pelos membros do grupo *Amigos do Choro* por Avena de Castro.

**8 - Antônio Licio:** ao autor por telefone no dia 27/4/2015.

Flautista e fundador do Clube do Choro, Antonio Licio forneceu diversas informações sobre o processo de fundação do Clube, as reuniões dos músicos e o trâmite burocrático até a instalação no espaço designado. Registrado simultaneamente por escrito, seu depoimento ajudou em muito a esclarecer sobre o ambiente do Choro em Brasília.

**9 - Edgardo Cardoso:** ao autor por telefone nos dias 7, 12, 21/4/2015.

Violonista, fundador do Clube do Choro e amigo pessoal de Avena de Castro, os depoimentos de Edgardo Cardoso foram provavelmente os mais longos dos coletados. Registrados simultaneamente por escrito, esclareceram muito a respeito da fundação do Clube do Choro, do ambiente do Choro em Brasília, da projeção e do respeito alcançado por Avena de Castro e sobre detalhes de sua personalidade.

**10 - João Carlos Tyll** ao autor por telefone no dia 19/05/2015.

Seu depoimento foi registrado por escrito e forneceu informações sobre a atuação e a vida de Carlos Tyll, professor de Avena de Castro, guitarrista no Rio de Janeiro e em Ubá.

**11 - Valério de Souza** ao autor por telefone no dia 17/05/2015.

Violonista, *luthier* e fundador do Clube do Choro de Brasília. Descreveu o processo de criação do Clube, relatou a atuação de Avena de Castro no cenário musical da cidade e forneceu detalhes sobre questões pontuais. Depoimento registrado por escrito simultaneamente.

**12 – Adoniram Pinto Borges “Macaco”**, por telefone em 04/2014.

Violonista do grupo *Amigos do Choro* e amigo pessoal de Avena. Forneceu em seu relato informações sobre o hábito do envio de músicas pelo guitarrista e doou ao autor uma parte de seu acervo pessoal.

**13 - Jacob do Bandolim** ao MIS, gravado em áudio no dia 14/02/1967.

O depoimento de Jacob do Museu da Imagem e do Som já se tornou cultuado e hoje é fonte para diversos estudos. Nele, o bandolinista relata, entre outras coisas, sua decepção com o momento vivido pelo Choro durante a época.

- **Testemunhos:**

A lista de nomes que se segue é composta por indivíduos que relataram brevemente questões abordadas na presente dissertação. Por opção do autor (esclarecida anteriormente na Introdução), tais relatos não foram registrados por escrito, nem gravados. Pautados pela informalidade, esses testemunhos também foram importantes para a presente obra.

Evandro Barcellos, Carlinhos 7 Cordas, Valcyr Barbosa Tavares, Dolores Tomé, Alcione Tomé, Beth Ernest Dias, Carlos César Afonso, Danilo Brito (ao autor por telefone no dia 28/5/2015), Paulinho da Viola (ao autor pessoalmente, no Rio de Janeiro, no dia 26/7/2012), Heizir Castro (ao autor por telefone, no dia 15/6/2015), Roosevelt Gomes, Beatriz Magalhães Castro, Thanise Silva.

**LEIS:**

- BRASIL, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/CCIVIL\\_03/leis/L9610.htm](http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/leis/L9610.htm), acesso 17/5/2015 às 16 horas.

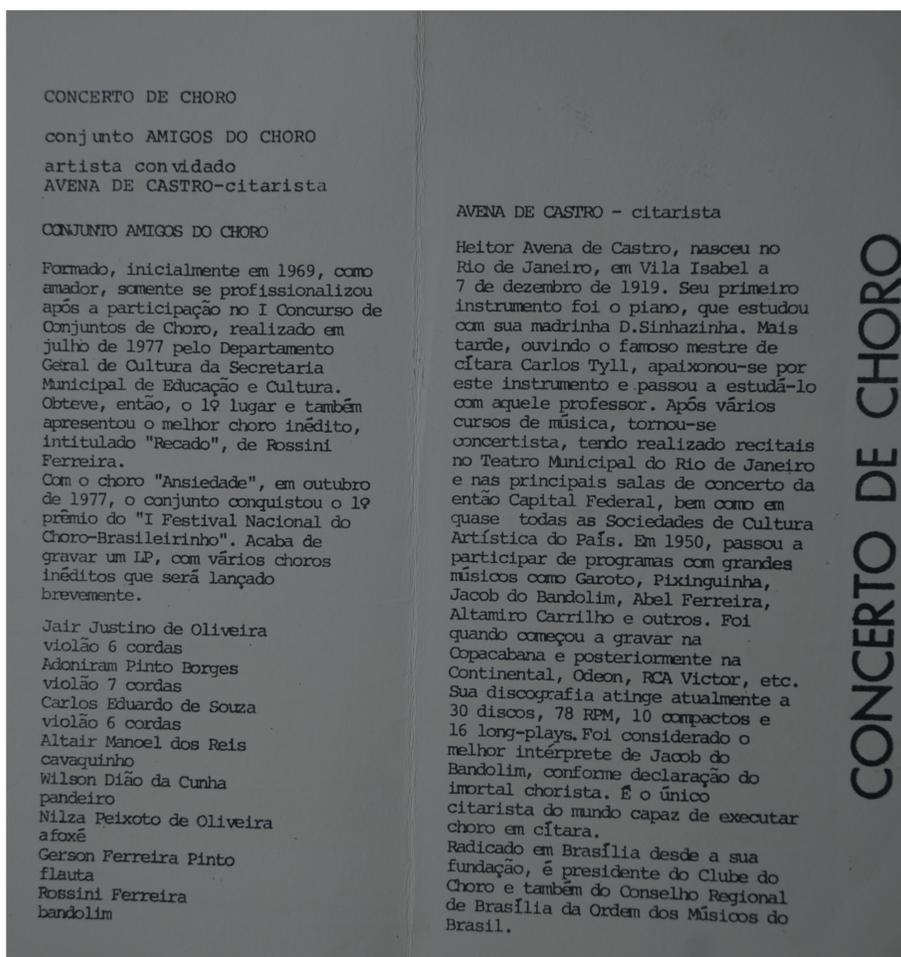
- BRASÍLIA, Lei nº 4.092, de 30 de janeiro 2008. Disponível em <https://cidadaoecologicobrasiliense.files.wordpress.com/2011/05/lei-df-4092-2008-control-de-poluic3a7c3a3o-sonora-df.pdf>, acesso 17/5/2015 às 17 horas.

## ANEXOS

### ANEXO 1:

Imagem cedida ao autor por Adoniram Pinto Borges “Macaco”, de seu acervo pessoal.

Trata-se de um panfleto utilizado para uma apresentação de Avena de Castro junto ao conjunto Amigos do Choro, no planetário da Gávea – RJ, em 11/08/1978. Nesse panfleto encontram-se algumas informações importantes sobre a carreira de Avena de Castro, sua afinidade com os membros do Amigos do Choro e sua atuação musical no Rio de Janeiro, mesmo enquanto morava em Brasília.



ANEXO 2:



Imagem cedida ao autor por Lezir Castro, de seu acervo pessoal e fotocopiada por Marcelo Feijó.

Trata-se de um recorte do jornal *A Noite* de outubro de 1936 que relata a presença de um, então desconhecido, jovem citarista. Na reportagem destaca-se a iniciativa de Avena em expor composições próprias e participar de um concurso aberto pela redacção do jornal.

ANEXO 3:

**LOS AVENAS**  
Dúo de Citaras  
Exclusivos dos discos



GRAVARAM :

O TERCEIRO HOMEM .....	A. KARAS
LA PALOMA .....	FRADIER
(Disco n.º 265)	
MAMBO JAMBO .....	P. FRADO
ME LO CONTARAM AYER .....	A. DAGLIO
(Disco n.º 256)	

Imagem cedida ao autor por Lezir Castro de seu acervo pessoal.

Trata-se de um anúncio da gravadora *Star* promovendo dois discos de 78 rpms de Heitor e Humberto, batizados como *Los Avenas*. No repertório constam músicas de compositores estrangeiros e a consagrada música de Anton Karas, *O Terceiro Homem*.

ANEXO 4:

<b>Intérpretes</b>	<b>Músicas</b>	<b>Gravadora</b>	<b>Ano</b>	<b>Formato</b>
Avena de Castro	<i>The Harry Lime Theme/ Café Mozart Waltz</i>	Star	1950	78 RPM
Avena de Castro	<i>Eponina/ Prelúdio em Sol Maior</i>	Star	1950	78 RPM
Avena de Castro	<i>Sinceridade / Travesso</i>	Star	1951	78 RPM
Avena de Castro	<i>Branca/Malemolente</i>	Star	1951	78 RPM
Avena de Castro	<i>Quando chega a saudade/ Tinindo</i>	Star	1951	78 RPM
Avena de Castro	<i>Rabo de Peixe/ Meiguinho</i>	Star	1951	78 RPM
Avena de Castro	Tardes em Lindóia/Sururu na cidade	Copacabana	1951	78 RPM
Avena de Castro	<i>Além, Muito Além/ Cantando na Chuva</i>	Star	1952	78 RPM
Avena de Castro	<i>Seleções Brasileiras/ melodias do Reno</i>	Star	1952	78 RPM
Avena de Castro	Meet Mr. Callaghan/Falando-te	Copacabana	1953	78 RPM
Avena de Castro	Abismo de rosas/Do sorriso das mulheres nasceram as flores	Copacabana	1953	78 RPM
Avena de Castro	<i>Noite Cheia de Estrelas/ Ave-Maria</i>	Copacabana	1953	78 RPM
Avena de Castro	<i>O Despertar da Montanha/ Ave Maria</i>	Copacabana	1953/54	78 RPM
Avena de Castro	No Cabaret/ Que tal?	Copacabana	1954	78 RPM
Avena de Castro	Minha terra/Que tal?	Copacabana	1954	78 RPM
Avena de Castro	<i>Branca/ Malemolente</i>	Copacabana	1954	78 RPM
Avena de Castro	Elegante/Viva o samba	Copacabana	1955	78 RPM
Avena de Castro	Corridinho no banheiro/Sonho oriental	Copacabana	1955	78 RPM
Avena de Castro	Saudade de Ouro Preto/Pensando em ti	Copacabana	1956	78 RPM
Avena de Castro	Chorando baixinho/Paquetá	Copacabana	1957	78 RPM
Avena de Castro	Luar de Paquetá/Despertar da montanha	Continental	1959	78 RPM
Los Avenas	<i>O Terceiro Homem/ La Paloma</i>	Star		78 RPM
Los Avenas	<i>Mambo Jambo/ Me lo Contaram Ayer</i>	Star		78 RPM

# A DATA MAGNA DA CRISTANDADE, SÍMBOLO DA HARMONIA UNIVERSAL



Nenhuma evocação é mais grata e intimamente emocional para todos nós do que aquela da noite do Natal. Na linguagem cotidiana de interior brasileiro, particularmente, a data magna da Cristandade é comemorada efusivamente e através de atraentes festejos. Rastreaduras de prendas multicoloridas, o tradicional "carrossel", o canto entusiasmado de bondinhas onde têm lugar animadas referências a cargo da banda local, os palanques de dança, a Igreja Matriz fervorosamente iluminada, o Presépio e as figuras lendárias da Bíblia, enfim, o verdadeiro culto ao Menino Jesus — símbolo da paz, da harmonia e da bondade impercível! Há também, a mesa farta: castanhas, apêlos, passas, figos, uvas, rabanadas, nozes, peru assado, a grande ceia da família! Pobres e ricos, os mais e os menos afortunados, nunca olvidam a grandiosa noite do NATAL. Mesmo aqueles que não têm a ventura das comemorações festivas, com abundante ceia regada a vinho, mantêm o coração generoso numas orações prestes ao Salvador do mundo crucificado. Nas palácios, nas residências luxuosas, ou nas choupanas humildes, o CRISTO é venerado e a sua presença espiritual enche de indelével alegria todos os corações. Todavia, a mais comovedora e tema das avoca-

ções do NATAL pertence por inteiro à infância. As crianças adoram a noite Santa, até mesmo em meio ao sono tranqüilo, pensando no bom velhinho de barba branca como a neve: o PAPEI NOEL. Personagem soberba, na verdade, que embala tantos milhares de pequeninos corações em todos os recantos da Terra e inocula de felicidade e poesia o mundo da criança. Eis tudo quanto nos sugere o expressivo disco "NATAL de paz... NATAL de amor", seis pratos, de doce polgadura, da fábrica Continental, LPP-3.133 trazindo o respeitável elenco da gravadora. Orquestra e Coro, sob a regência dos mestres RADAMES GNATTALI e WALDENIRO LENKE. Na face A: — "Feliz Natal", palavras de Walter Avancini e temas felicitosos em arranjos de Waldemiro Lenke, declamação de Walter Forster. "Himn, Himn, Himn", de Nazareno de Brito e L. Cláudio, por MOACIR GOMES. "Noite Feliz", de Franz Grüber, arranjo de Radamés Gnattali, com o solista de canto AVENA DE CASTRO. "São João Nascido", de Hoffmann-Matting-Nardone, verso de Jurandir Fernandes, pelo CORAL CONTINENTAL. "Whispering Bell" (Sinos do Amor) de F. Lowry & C. Quirk, em verso de Sérgio F. Martins, com THE BELLS. "Pinheirinho de Natal", (Tannenbaum) página tra-

dicional, arranjo de Radamés Gnattali, execução de AVENA DE CASTRO. Na face B: "Jingle Bells", arranjo de Radamés Gnattali, com o solista de canto AVENA DE CASTRO. "Natal", de Nilo Sérgio, pelo homônimo CORAL CONTINENTAL. "A Estrada de Meninos Pobres", de Mário Alhamas e Glória Júnior, interpretação do CORAL CONTINENTAL, além da participação eficiente do declamador paulista Walter Forster. "Adesão Fidelis" (Tradicional) arranjo do maestro Radamés, com o solista AVENA DE CASTRO. "Navidad Y AÑO NUEVO", de Choucho Navarro, pelo TRIO JOLY SANCHEZ. E, finalmente, encerrando este expressivo desfile a página "Natal do Nazareno", de Nazareno de Brito e Luis Cláudio, interpretação do conjunto vocal TITULARES DO RITMO. Um esplêndido recital de melodias dignas da festividade que se aproxima, através das quais temos prazer de admirar as magníficas interpretações de solistas e ensembles, assim como um notável declamador que é o astro da TV Walter Forster. E, sem dúvida, realização musical e artística de indelével mérito que realça o prestígio desfrutado pela gravadora dos Irmãos Sinos junto ao grande público fonográfico brasileiro. Por outro lado, constitui um régio brinde às famílias criativas que de certo não se recusarão pelo conceito natalino; através dele, representam-se toda a encarnada mensagem espiritual do 25 de Dezembro! O maestro Gnattali reaparece-nos com sugestivas referências sonoras, dando um toque de beleza incomparável às diferentes canções, além de demonstrar a pujança do seu talento criador. Houve, realmente, um propósito de zelo na confecção desta "long-playing". Desde a montagem fotográfica da capa do LP, de apresentação bonita e discreta, até a seleção melódica e a colaboração eficiente e irrepreensível do Coral do citadista AVENA DE CASTRO, do artista Moacir Gomes, do declamador talentoso que é Walter Forster, o Trio Joly Sanchez e do maravilhoso conjunto vocal OS TITULARES DO RITMO encerrando com autêntica "cham de ouro" este expressivo recital natalino. O interessado tem ainda a valorizável, e meritório trabalho do técnico de som e gravador Norival Reis, diligente profissional do nosso mundo fonográfico. Sem dúvida alguma, eis aqui um LP plenamente credor da atenção da crítica e dos discófilos. — C.F.

Periódico encontrado no acervo digital do jornal *Correio da Manhã* de 18/12/1960.

Faz referência ao disco *Natal de paz... Natal de amor* em que Avena de Castro interpreta músicas natalinas em arranjos feitos por Radamés Gnattali visando a comercialização no Natal do ano de 1960.

ANEXO 6:



Imagem cedida ao autor por Lezir Castro a partir de seu acervo pessoal.

Na presente foto, encontram-se músicos acompanhados dos citaristas Humberto e Heitor que acompanham cantores e músicos em apresentações públicas. Ano, local e pessoas presentes na foto são desconhecidas

ANEXO 7:

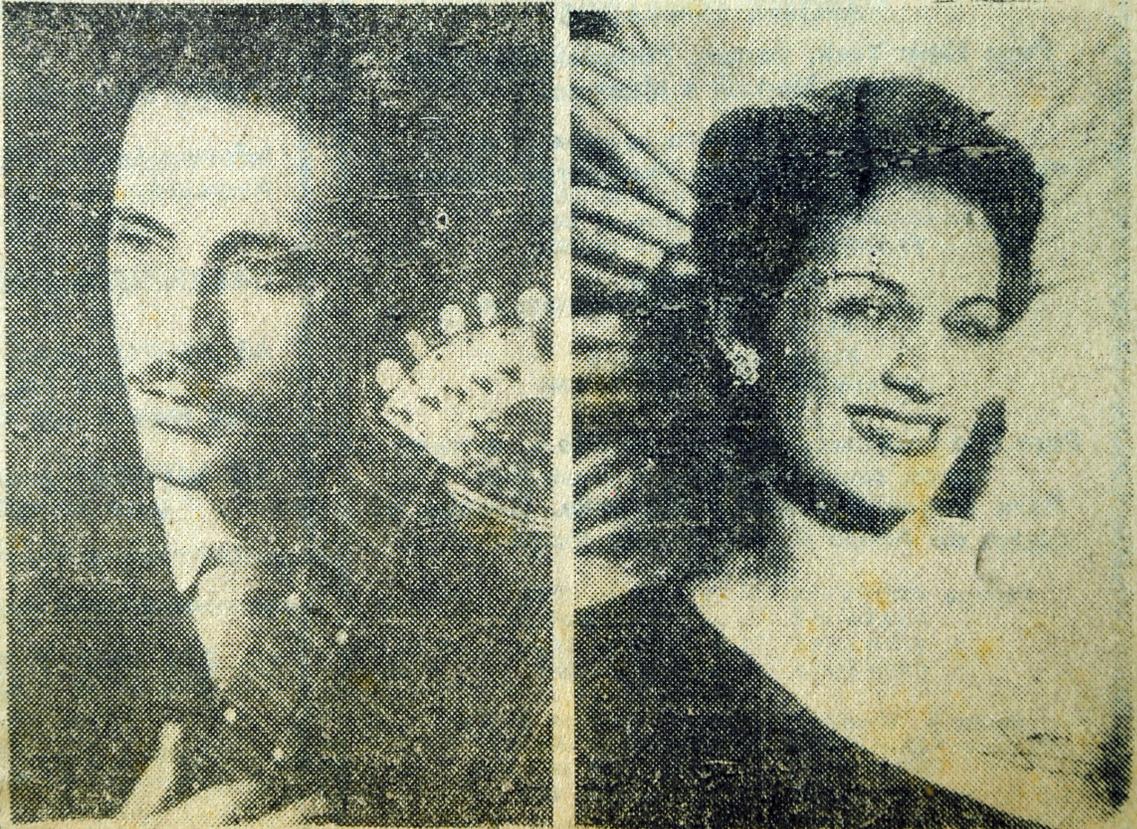
ESTADO DA BAHIA — Cidade do Salvador, — Sexta-feira, 7 de Maio de 1954

# BOITE PITUBA

HOJE — MAIS UMA GRANDIOSA ESTREIA COM

## « AVENA DE CASTRO »

(O MAIOR CONCERTISTA DE CITARA DO MUNDO)



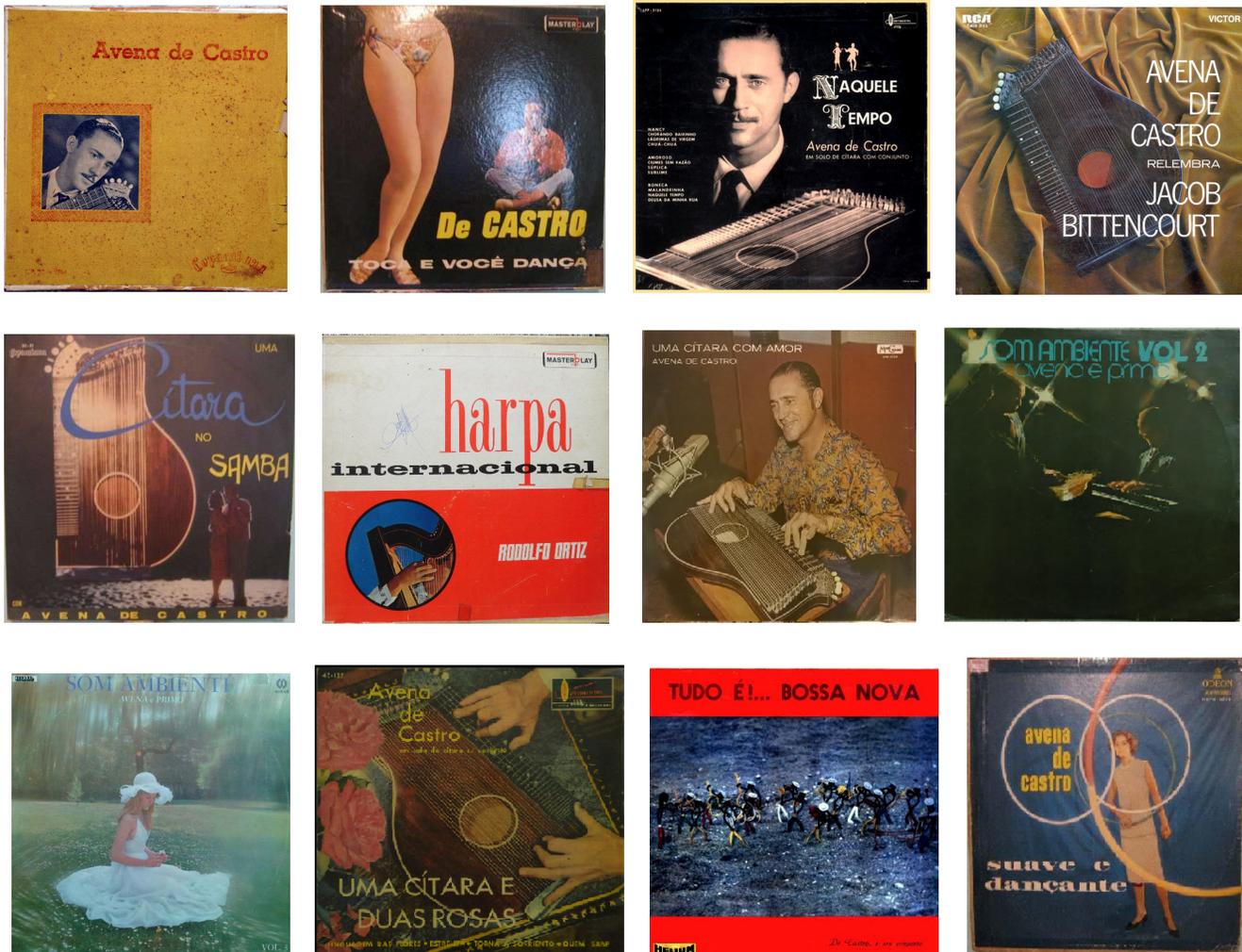
Avena de Castro

Linda Rodrigues

Imagem cedida ao autor por Lezir Castro a partir de seu acervo pessoal.

Na imagem nota-se a apresentação de Avena de Castro ao lado da cantora Linda Rodrigues na *Boite Pituba* em Salvador a partir de divulgação da apresentação no *Correio do Estado da Bahia* no dia 07/05/1954. No registro Avena é mencionado como “maior concertista de cítara do mundo”

ANEXO 8:



Capas de Lp's de Avena de Castro em ordem da esquerda para direita:

- 1: *Avena de Castro* (1955). 2: *De Castro toca e você Dança* (1962). 3: *Naquele Tempo* (1961)
- 4: *Lembra Jacob Bittencourt* (1961). 5: *Cítara no Samba* (1961). 6: *Harpa Internacional* (1961)
- 7: *Uma Cítara com Amor* (1973). 8: *Som Ambiente vol.2* (1975). 9: *Som Ambiente vol.3* (1979)
- 10: *Uma Cítara e Duas Rosas* (1958). 11: *Tudo é... Bossa* (1961). 12: *Suave e Dançante* (1958)

ANEXO 9:

<b>Intérprete</b>	<b>Música</b>	<b>Ano</b>	<b>Formato</b>
Avena de Castro	Avena de Castro	1955	LP 10
Avena de Castro	Suave e Dançante	1958	LP
Avena de Castro	Uma cítara duas rosas	1958	LP
Avena de Castro	Pinheirinho de Natal	1960	LP
Avena de Castro	Uma cítara no Samba	1961	LP
Avena de Castro	Tudo é... Bossa (ou) De Castro Toca e Você Dança	1961	LP
Avena de Castro	Naquele Tempo	1961	LP
Avena de Castro	Rodolfo Ortiz - Sonho e Fantasia	1962	LP
Avena de Castro	Relembra Jacob Bittencourt	1969	LP
Avena de Castro	Uma Cítara com Amor	1973	LP
Avena de Castro	Som Ambiente Vol 2	1975	LP
Avena de Castro	Som Ambiente Vol 3	1979	LP

# AVENA DE CASTRO

## *A cítara visita o Clube do Samba*

Na próxima segunda-feira, o Clube do Samba estará apresentando mais um espetáculo no Teatro Galpão, às 21 horas. Como frequentemente acontece, o Clube contará com a presença de um convidado especial, desta vez o citarista Avena de Castro, que interpretará diversos choros, acompanhado pelo grupo Primas e Bordões.

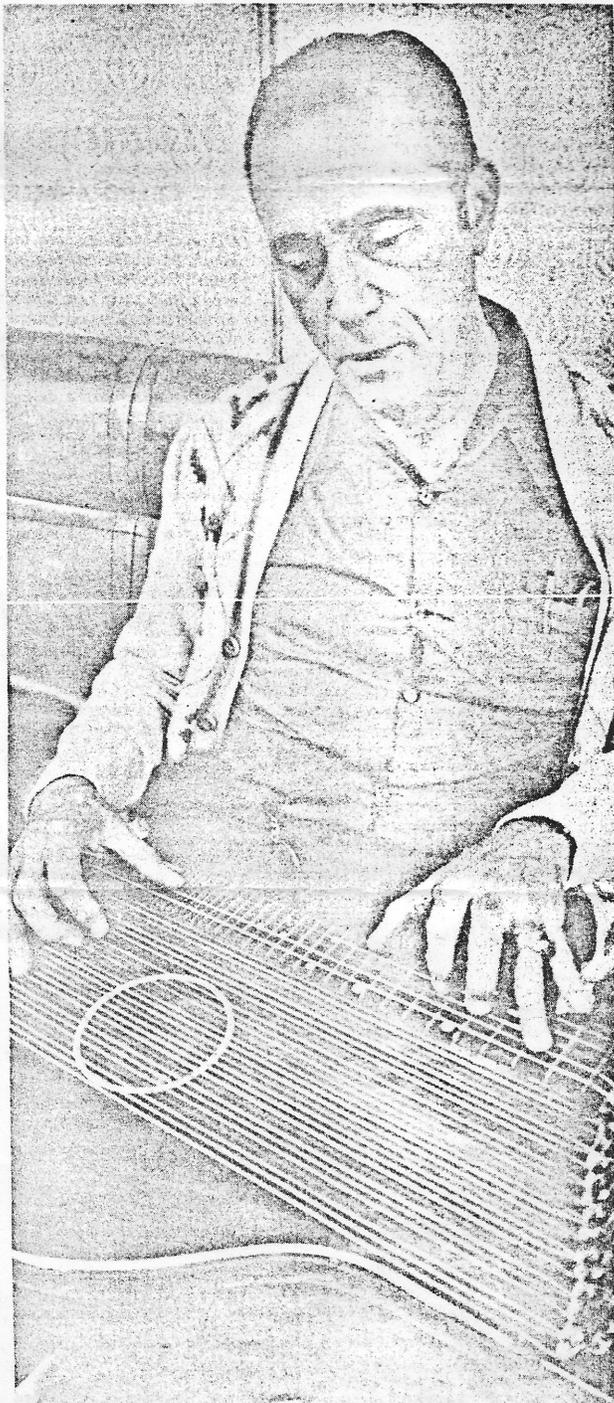
Completando já o terceiro mês de atividades, o Clube do Samba vem se caracterizando por abrir seus espetáculos também a outros gêneros, desde que autenticamente brasileiros, e o próprio Primas e Bordões, conjunto integrante do Clube, costuma apresentar choros durante sua participação no show.

Avena de Castro pretende mostrar um repertório especial na segunda-feira, tendo para isto selecionado obras de grandes nomes do choro, como Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Anacleto de Medeiros, ao lado de trabalhos de compositores mais jovens, como Paulinho da Viola. Avena também apresentará composições de sua própria autoria, inclusive o consagrado "Evocação de Jacob", que já conta com cinco gravações, de instrumentistas do renome de Joel Nascimento, Toquinho e Altamiro Carrilho.

### UM CANDANGO ANTENTICO

Avena de Castro chegou em Brasília em 1960, para trabalhar no escritório de uma empreiteira. "por livre e espontânea vontade", conforme gosta de frisar. Carioca, iniciou-se na carreira artística tocando piano clássico. instrumento que acabou trocando pela cítara. Como citarista erudito, Avena realizou uma série de apresentações por todo o Brasil, mas na década de quarenta resolveu deixar as peças de autores clássicos pela música popular. Passou a conviver com alguns dos mais importantes músicos da época, como Garoto, Radamés Gnattali, Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim. quando começou a fazer com que sua cítara se envolvesse com o choro. Como citarista de música popular, Avena já registrou diversos discos, seja como solista, seja integrando grupos de apoio para instrumentista e cantores.

Quando chegou em Brasília, Avena imediatamente procurou entrar em contato com pessoas interessadas em música, e logo encontrou Rodolfo Ortiz, um dos fundadores do Trio Pacaray, com que logo formaria um interessante duo de cordas: cítara e harpa. Passaram a trabalhar à noite, em clubes e restaurantes, tocando música ambien-



Publicada no  
*Correio braziliense*  
do dia 02/06/1979.

A reportagem ao lado relata a realização de uma apresentação de Avena de Castro no Clube do Samba de Brasília. Em seu repertório constam Choros autorais obras de grandes compositores da música brasileira. Além disso, ao final consta um resumo da carreira do artista e um depoimento em que frisa o fato de ter vindo para Brasília por "livre e espontânea vontade", em concordância com os depoimentos de sua esposa Lezir Castro.

ANEXO 11:

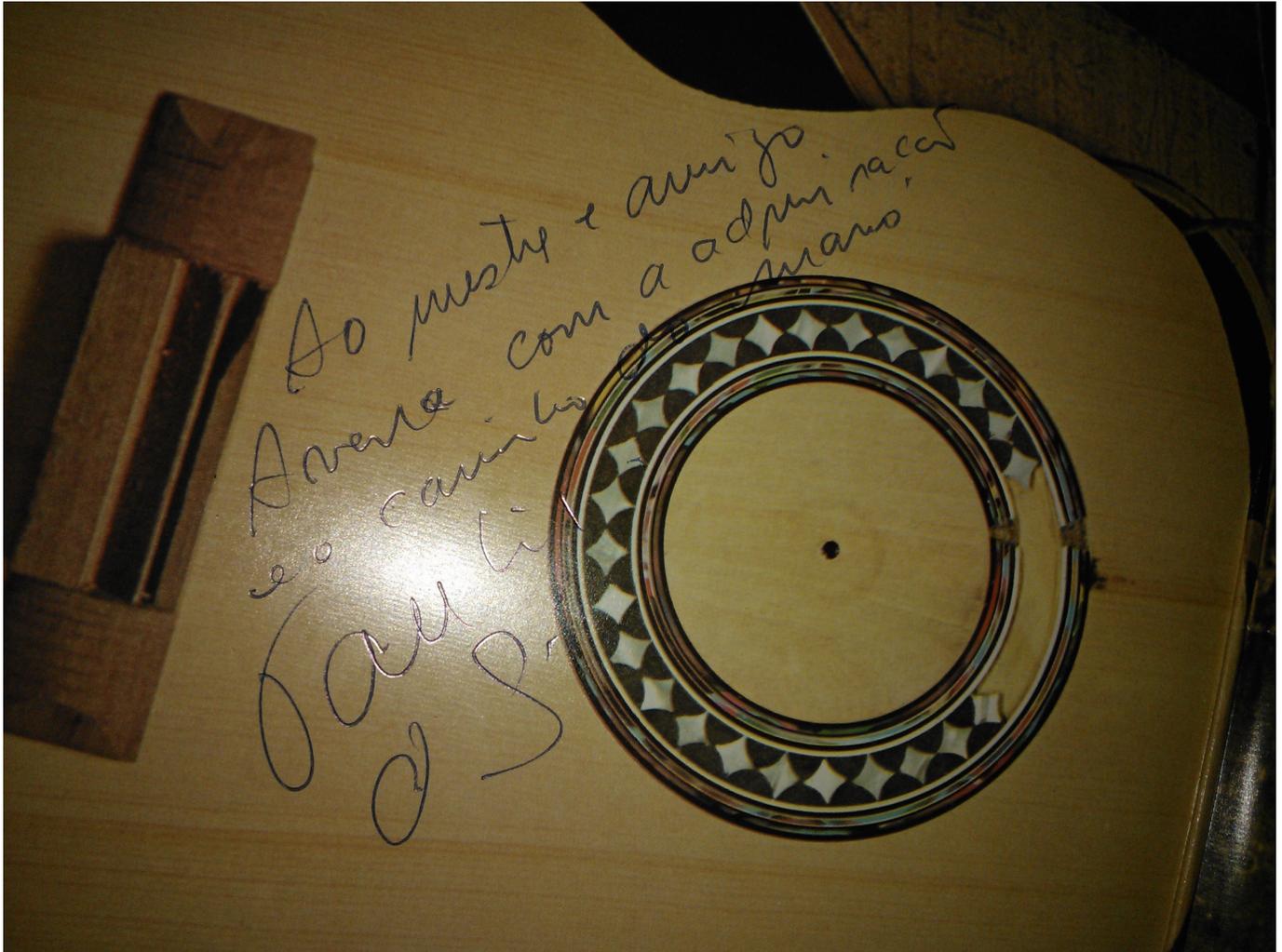


Imagem cedida ao autor por Lezir Castro a partir de seu acervo pessoal.

A presente imagem retrata a dedicatória deixada por Paulinho da Viola em disco dedicado a Avena de Castro. Serve também para corroborar o testemunho de Paulinho sobre o citarista, em que afirmou ter tido aulas iniciais de cítara e abandonado devido à dificuldade apresentada pelo instrumento.

ANEXO 12:

Nome	Ano	A quem foi dedicada
Abel Prazer	1973	Abel Ferreira
A Volta do Bico	1973	
Adeus	1970	
A Família com corda	1970	
Afetoso		Violeta
A Flauta do Plauto	1977	Plauto Cruz
Agitadinho		Dr. Eduardo Menezes
Ai nós	1970	Edgardo e Sonia de Almeida Cardoso
Altamirando	1977	Altamiro Carrilho
Bach Caridade	1970	Raimundo de Brito
Boi nos Aires	1977	Jair “Boi”
Brasília...Linda Flor (c/ Rômulo Marinho)		
Buriti	1969	
Capricha Macaco	1977	Adoniram “Macaco”
Carnaval...Ontem e Sempre (c/Rômulo Marinho)	1979	
Chor’Eco	1977	
Chorando Macio	1973	Dr. Gadelha
Choro Diminuto	1969	Giovani Pache
Choroso	1968	Dr. Arnaldo Veloso
Chôroléro	1968	Dr. Luiz e D. Neuza
Choro Rosa Maria	1970	
Citaríssimo	1968	Lucia Veloso da Costa
Cláudio Honor	1970	Cláudio de Magalhães Castro
Coração de Poeta	1977	J. G. De Araujo Jorge (cardiochorístico)
Cromo	1972	Elizabeth Pratini de Moraes
Dedilhando	1969	Dr. Arnaldo Veloso
Deixa Comigo		Dr. Luciano Vieira
Dengoso	1969	
Dialogando	1967	Odete e Carlinhos Ernest Dias
Divina Flauta	1977	Odete Ernest Dias
Doce Enlevo (c/ Hamilton Costa)	1977	
Dolires	1968	Gerson Ferreira Pinto
Dolores “Tomé” que É	1981	Dolores Tomé
É Pau Puro	1968	Pinheiro
Era uma Vez	1969	Simone de Moraes
EsBIAsó	1978	Beatriz Magalhães Castro
Eu Preciso Aprender a Ser Solo	1968	Raimundo de Brito
Evocação de Jacob	1969	Jacob do Bandolim
Expansivo	1969	Belmiro de Pinho
Fala Baixo, Contínuo	1970	
Fala Clari		Celso Cruz
Fala Jorge	1969	Jorge
Fala Pernambuco	1969	Pernambuco do Pandeiro

Fala “violoncelo”		Célio
Fogo na Roupa	1977	Luciano Primo
Forró-Bodó		
Francinha		
Flauteando em Ibitipoca	1977	Carlinho Ernest Silva
Gisele	1978	Gerson Ferreira Pinto
Guenta Raimundo (1º das rodas de Brasília)	1968	Raimundo de Brito
Heizir	1969	Heizir Castro
Helô	1978	Celso Cruz e D. Heloisa
Lamento por um Grande Amigo	1976	Raimundo de Brito
Luiz de Chinelo	1970	
Magina!	1968	Dudu (José Alves da Silva)
Marilene	1970	Nivaldo Francisco de Souza
Meiguiçe	1969	Sonia de Almeida Cardoso
Mexe Mexe	1968	
Minha doce Flauta	1970	Fernando
Não adianta Choro		Sonia de Almeida Cardoso
No balanço da Luciana	1977	Luciana Rabello
Noites Curibocas	1968	
Nossa Senhora da Bicicleta	1973	Ivan, o sete
Nosso Sambinha (c/ Edgardo)		
O Barbeiro que se vira no Choro	1970	Hamilton Costa
O Bandolim do Italiano	1977	Rossini Ferreira
Okik-Ryas	1978	Conjunto Kick Ryas
O Melhor da Tarde	1969	Aos parceiros de roda
Ordem é Progresso	1969	Dr. Arnaldo Veloso
O Solo é Mio	1969	Raimundo de Brito
Papo de Anjo	1969	Jacob do Bandolim
Parto sem Dolores	1981	Dolores Tomé
Paulinho no Cavaco	1977	Paulinho da Viola
Pra Divertir	1978	Christovão e Paulinho da viola
Princesinha		Maria Cecília de Almeida Cardoso
Pr’Oboé	1970	Sebastião Teodoro Gomes
Pro Copinha	1977	Copinha
Quando fala o Coração		Dr. Luciano Vieira (cardiochorístico)
Quando Falha o Coração	1972	Ivan (cardiochorístico)
Quase Falha o Coração	1977	Avena de Castro (cardiochorístico)
Quarentão	1969	Arnaldo Veloso
Queremos Choro Também	1969	
Quiá Quiá Quiá	1969	Simone de Moraes
Sábado a tarde	1968	Arnaldo Veloso e Assis (six)
Saudades de Jacob	1970	Jacob do Bandolim
Saiuri	1970	Beth
Sakura	1970	Helena Uema
Sensibilidade	1970	Giovani Pache
Sempre Amigos	1969	Belmito de Pinho

Simpatia	1969	Maria José de Almeida Cardoso
Simplório Enrolado	1969	Jorge Fonseca
Sonia	1969	Sonia de Almeida Cardoso
Tagarela	1970	Vasconcelos
Uns e Outros	1968	
Valsa para uma Rosa triste	1974	Heizir Castro
Vê se Presta	1977	Waldir Azevedo
Vida Boa	1968	Marlui e Ana Maria
Violino Nato	1968	Raimundo

A presente tabela é formada por documentos agregados a partir de diversas fontes. Dona Lezir Castro, Beth Ernest Dias, Adoniram Macaco e Dolores Thomé contribuíram com suas partituras, que foram digitalizadas e hoje fazem parte do acervo pessoal do autor. A musicografia de Avena é sempre impecável e no topo das páginas encontra-se um espaço reservado às dedicatórias promovidas pelo citarista. A pulverização desse acervo indica o hábito de Avena de Castro em enviar suas partituras para amigos e colegas de profissão, assim promovendo suas composições e simultaneamente mantendo o contato com pessoas fisicamente distantes. Servem também como vestígios de seus contínuos hábitos composicionais, resultantes em um montante considerável de partituras.

ANEXO 13:

*PRA VOCÊ*  
JACOB BITTENCOURT

MOD.

AO AMIGO HEITOR AVENA DE CASTRO, MEU INTERPRETE PREFERIDO, AO NOMENCLAMENTO DO  
Jacob Bittencourt  
Beaulieu - 20.3.68

Imagem cedida do acervo de D. Lezir Castro.

A partitura ao lado, da música *Pra Você*, foi feita por Jacob do Bandolim em homenagem a Avena de Castro, como pode se notar pela inscrição: “Ao amigo Heitor Avena de Castro, meu intérprete preferido, a homenagem do Jacob Bittencourt. 20/05/1962”

ANEXO 14:

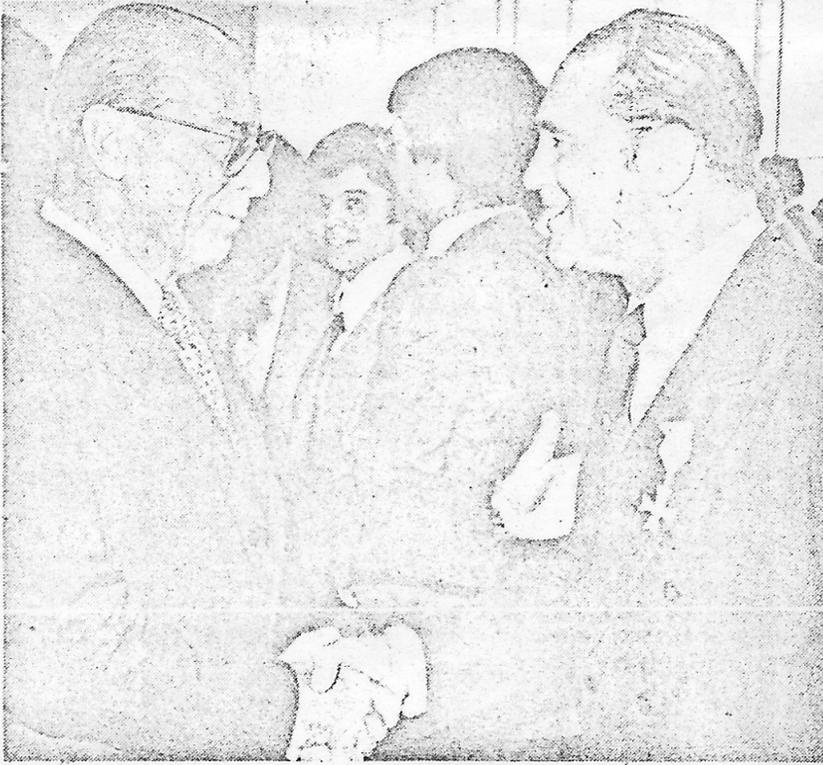
ATA DA ASSEMBLÉIA GERAL DE FUNDAÇÃO, INSTALAÇÃO E REGISTRO  
DOS ESTATUTOS SOCIAIS E ELEIÇÃO DOS MEMBROS DO CONSELHO FISCAL DO CLUBE DO CHORO DE BRASÍLIA



Aos nove dias do mes de Setembro de 1977, ás 21 horas, na residencia da professora Marie Therese Odette Ernest Dias, sita á SQS 311 - Bloco B - apt. 506, nesta cidade de Brasilia, Capital da República Federativa do Brasil, sob a presidencia provisória do Sr. Osvaldo França de Almeida, brasileiro, casado, advogado, que convidou para secretário o sr. Geraldo Waldomiro Dias, brasileiro, casado, bancário aposentado, reuniram-se em Assembléia Geral junta com os senhores Alcibiades Moreira da Costa, brasileiro, casado, oficial da Justiça Militar; Heitor Avena de Castro, brasileiro, casado, músico profissional; João Vieira, brasileiro, casado, músico profissional; Nilo Costa, brasileiro, casado, ferroviário aposentado; João Batista de Lima Filho, brasileiro, casado, funcionário do Senado Federal; Francisco de Almeida Gomes, brasileiro, casado, militar da Aeronáutica; Marie Therese Odette Ernest Dias, francesa, casada, professora da Universidade de Brasilia; Neusa Pinho França de Almeida, brasileira, casada, professora de música; Nivaldo, Francisco de Souza, brasileiro, casado, professor de música; Valério Xavier de Souza, brasileiro, casado, funcionário da Embratel; José Alencar Soares, brasileiro, solteiro, bancário; Manoel Vasconcellos, brasileiro, casado, oficial do Corpo de Bombeiros do DF; Sebastião Teodoro Gomes, brasileiro, casado, professor de música; Valdeci Benedito dos Santos, brasileiro, casado, funcionário da FZDF; Inácio Pinheiro Sobrinho, brasileiro, casado, funcionário do GDP; Hamilton Costa, brasileiro, casado, funcionário da Camara dos Deputados; Eduardo Nilor de Souza Mendes, brasileiro, casado, piloto da Aeronáutica Civil; Marcos de Souza Mendes, brasileiro, solteiro, universitário; Antonio Martinho Arantes Licio, brasileiro, casado, economista; José Claver Filho, brasileiro, solteiro, jornalista; Braulio Magalhães Castro, brasileiro, casado, professor da Universidade de Brasilia; Heloisa Magalhães Castro, brasileira, casada, professora da Universidade de Brasilia; Irlan Rocha Lima, brasileiro, solteiro, jornalista; Leda Maria de Oliveira Magalhães, brasileira, solteira, jornalista; Jaime Ernest Dias, brasileiro, solteiro, universitário; Carlos Augusto Giffoni Barros, brasileiro, solteiro, universitário;

A handwritten signature in black ink, located on the right side of the page, overlapping the main text.

## PRESIDENTE DA OMB CONDECORADO



*O Presidente da Ordem dos Músicos do Brasil, DR de Brasília Heitor Avena de Castro, foi condecorado com a Ordem do Rio Branco, no grau de Cavaleiro, em cerimônia realizada no Palácio Itamarati, com a presença do Excelentíssimo Senhor Presidente da República.*

*Anteriormente, Avena de Castro foi distinguido com a medalha e o diploma de Amigo da Marinha, juntamente com o magnífico instrumentista Peixoto Primo, que constitui com o mesmo a dupla musical de órgão e cítara sempre atuante nos mais importantes banquetes realizados em nossa Capital.*

*No flagrante, o Presidente João Baptista Figueiredo cumprimenta Avena de Castro, após o recebimento da honrosa comenda.*

Reportagem do jornal *Correio Braziliense* do dia 04/05/1979.

Na reportagem Avena de Castro, como presidente do Conselho Regional da Ordem dos Músicos do Brasil, é condecorado pelo Presidente da República João Batista Figueiredo. É o sintoma da presença do citarista em meio ao poder público da capital federal, ambiente no qual frequentemente se apresentava em eventos.

## ANEXO 16:

Os três anexos que se seguem consistem em cartas trocadas por Avena de Castro e Adoniram "Macaco". Doadas por Macaco ao acervo do autor, elas ilustram perfeitamente a relação de amizade existente entre os membros do conjunto *Amigos do Choro* e Avena de Castro. Além disso, servem como comprovações dos hábitos de Avena em dedicar músicas aos amigos e em enviar partituras suas para outros intérpretes tocarem.

Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1977

Caríssimo amigo e irmão em música Avena de Castro:

Saudações musicais !

Recebi hoje pela manhã sua cartinha de 20.8.77 bem como as partes musicais de alguns choros. Ciente de que também recebeu a minha datada de 16.8.77.

Gostei de suas notícias. Ótimas. Entre elas a de que já está pronto a reassumir suas funções, já inteiramente recuperado de saúde.

Parabens pela sua participação no I FESTIVAL NACIONAL DO CHORO, promovido pela TV / Rede Bandeirantes. Das três músicas que você enviou para o festival só não tocamos juntos p "Sempre Amigos" (se não me engano, dedicado ao nosso inesquecível Belmiro de Pinho). Os dois outros choros, "Okik-Ryas" e "Fala Pernambuco" dedilhamos juntos aí no Hotel Imperial de Brasília. Aliás, se não me falha a memória o segundo deles (Fala Pernambuco) acompanhei vocês tocando pandeiro (o Vasconcelos, titular do instrumento, não chegava e "quebrei o galho"). - Rossini também está nessa do Festival e já mandou os três choros.

Muito agradecido pelos novos choros que me enviou, em anexo à sua carta de 20 de agosto. Para o "Dialogando" (choro para 2 flautas ou 1 flauta e bandleim) colocaremos os "meninos" Rossini e Gerson para um "entrevero".

Transmiti suas notícias aos nossos amigos comuns Jair (Boi) Gerson e Rossini. Ao Jair informei que o choro a ele dedicado - o "Boi nos Ares" - já está quase pronto. O Gerson está pensando e oportunamente dará sugestão para o nome do choro dele. Para o choro do Rossini, em atenção ao seu pedido, convocarei um sufrágio com a turma, para o batismo. O Rossini ficou muito feliz com a notícia do choro que ganhará de presente de você e mandou dizer que já enviou gravações de diversos choros seus para Recife e recebeu os maiores elogios quanto às composições. Quanto ao choro que você me dedicará gostaria que se intitulasse "CAPRICHA MACACO". Agradeço do imo do coração.

Aguardamos, com justa ansiedade, sua vinda ao Rio de Janeiro, quando pretendo ter a honra de ouvi-lo novamente com a sua cítara maravilhosa. E, se possível mesmo, acompanhá-lo com meu modesto violão de 7 cordas.

Estamos muito felizes com a sua recuperação. Todos conhecemos por cá, a capacidade do excelente médico cardiologista Dr. Luciano Vieira. Quer dizer que de acordo com a cartomante que você consultou, somente desencarnará com 98 anos de idade? Gostei do motivo do assassinato....

Bem caríssimo Heitor, vou ficando por aqui. Desculpe os rabiscos desta missiva (como sempre a desculpa: a máquina de escrever não é lá muito boa...)

Deixo de enviar-lhe algumas músicas, porque nunca tive o dom de compor. Se algum dia "encarnar" algum espírito de músico em mim, aí, então farei algo e remeterei a você.

A turma toda lhe envia lembranças, Rossini, Boi, esposa, Gerson.

Para você o meu abraço fraternal. Sou muito feliz em ter a sua amizade.

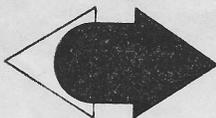
ANEXO 17:

CÂMARA DOS DEPUTADOS

SIMPÓSIO NACIONAL DA AMAZÔNIA

12 à 16 de agosto de 1974

Brasília - D. F.



Brasília, 3 de janeiro, digo, fevereiro de 1979.

Meu prezado amigo Adoniram:

Pedindo desculpas pelo "ligeiro" atraso de exatamente um mês e um dia, fora as horas e os minutos, estou acusando o recebimento de sua gentil cartinha do dia 2 de janeiro proximo findo, que alem de ser a portadora das suas noticias, trouxe-me e enorme alegria de constatar que o excelente e exaustivo trabalho de vocês neste incomparavel conjunto " Amigos do Choro " esta sendo reconhecido e exaltado pela critica-especializada, como se verifica no recorte que você me enviou.

Agora e **prosseguir** com a harmonia afetiva que deve ser preservada entre vocês a todo custo, para que surjam resultados cada vez mais **brilhantes** desse entrosamento que levou o conjunto a ser atualmente, sem sombra de duvida, o mais-perfeito do Brasil e dizendo isto fica entendido que e o **me-lhor do Mundo**, porque "estranja" nao toca choro nem que o Cha ( e chá ou Xa ? ) bom, nao interessa, o que eu queria dizer e - que nem que o marido da Farah Dibã, boa que so ela, consiga - voltar a repousar as suas reais nadegas no trono do Iran, pois o " Uai atolado " nao quer saber mais de Reza nem benseção.

Mas deixa isso p'ra la e voltemos aos assuntos-musicais, que sao o nosso forte.

Participei de um concurso instituido pelo Departamento de Turismo daqui para uma musica de exaltação a - Brasília, e acabei sendo classificado em primeiro lugar com - uma melodia agua com açucar,mas enriquecida com uma letra muito sugestiva do meu parceiro Romulo Marinho, que esta muito entusiasmado com a nossa vitoria, vai mandar grava-la com o patrocínio da Associação Comercial e conseguiu inclui-la no novo roteiro turistico de Brasília.

O Clube do Choro, do qual sou o presidente, vai participar do projeto Pixinguinha e estamos programados pela-FUNARTE para os dias 8, 9 e 10 proximos, juntamente com o Abel Ferreira e a Ademilde Fonseca.

E de chuva, vamos muito bem, obrigado.

Chove ha mais de um mês sem falhar um só dia.

Nao chega a ser uma "situação de calamidade publica" mas é uma "saturação de uma humidade puta".

Lembranças a todos os nossos amigos e suas respectivas e aceite um grande abraço do sempre amigo

ANEXO 18:

Rio de Janeiro, 14.3.80

Queridíssimo irmão em música Avena:

Saudações musicais! e brasilienses!

Acabei de telefonar aí para você e tive o azar de não encontrá-lo. Deixei recado com a patroa.

Rossini esteve aqui no Banco e me pediu para lhe enviar algumas partes de músicas de sua (dele) autoria, o que estou fazendo anexo a esta carta.

Gostei, como você gostará, de todas. (especialmente " DE GALHO EM GALHO", é lógico, que ele fez em minha homenagem)...

Seguem, assim, 5 (cinco) partituras - 4 choros e 1 xote. Depois você me diz qual gostou mais. Não é para puxar para o meu lado, mas se você gostar mais do "De Galho em Galho" eu agradeço...

Por aqui, tudo bem. Musicalmente, mais ou menos parado, entretanto estamos sendo convidados para tocar novamente no "Planetário", na Gávea, aquele lugar que tocamos juntos, lembra-se? Que você, como sempre, apareceu em destaque com essa sua cítara maravilhosa, com essa sua personalidade marcante, com essa sua musicalidade, enfim, com os milhões de predicados que raramente uma só pessoa acumula.

Como já lhe informei na carta anterior, mudei de local de trabalho no Banco. Estou agora no DESER/ADMEC/ - Rua Barão de São Francisco, 177 - Andaraí - Centro Administrativo do Rio de Janeiro - Telefones: 288.9547 e ... 208-4242 - ramais 395 ou 396. Às ordens. CEP. 20.560

Quando você virá até o Rio? Estamos com saudades do querido irmão. Como vai de saúde? Parou mesmo de fumar ou foi só uma temporada? E o Dr. Luciano tem lhe dado as devidas assistências. O meu abraço a tão imponente cidadão. E o resto da turma? O Dudu, Capitão, Valdir Azevedo, o "Tagarela" (Vasconcelos). Recomende-me a todos com o meu abraço musical. Esqueci do Dr. Veloso. Ainda tocando o bandolim?

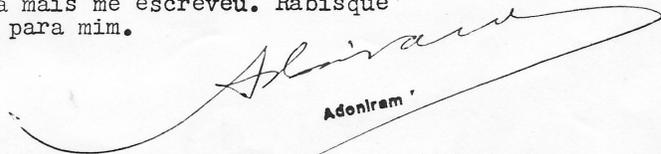
Não esqueça, sempre que tocar o "Okik-ryas" lembre aqui de seu admirador Adoniram. Aquele é o maior choro de todos os tempos.

Firma o pé. Lá vai aquele quebra-costelas do  
amigo e admirador



Adoniram

Peço acusar o recebimento desta missiva.  
Aliás, você nunca mais me escreveu. Rabisque  
algumas garatujas para mim.



Adoniram

Anexos: 5 partituras

ANEXO 19:

Do prezado amigo e grande "doutor" Jacob Bittencourt

*Papo de Anjo*

Choro  
Abena de Castro

Handwritten musical score for "Papo de Anjo" by Abena de Castro. The score is written on ten staves in 2/4 time. It includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols are written above the notes, including G, F7, E7, Am, Dm, Eb7, Gm, Eb, E°, G7, Cm, G°, G, Em, Dm, G7, Eb7, G, F7, E7, A, Ab, Am, Dm, G7, C°, Eb7, G, E7, Eb7, D7, G, Em, G, Eb7, Ab7, D7, Cm, F7, and G. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

D. C. ao B.

Brasília, 14/2/1969

ANEXO 20:

aos prezados amigos do conjunto Kiki Ryas

# OKIK-RYAS ?

chôro  
AVENA DE CASTRO

Bm G° Am D7 G BAEQUE CONJUNTO

G Cm D7 G

Bm G° Am D7 G C7

I G II G p/taio 3/4 còda

G7 G7 C IV C

A7 D7

taio F7 F7 Bb Bb

F7 F7 Bb Bb

G7 C C

G7 C Am D7

còda G° D7 G G° D7 Am D7 G G G D7

BRASILIA AGOSTO/68 Avena

ANEXO 21:

Ao inesquecível amigo e imortal chorista Jacob Bittencourt  
Evocação de Jacob cloro lamurini  
Aosna de Castro

The musical score is written on ten staves. The first two staves are in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various chords such as Gm, Gm6, A7, Dm, D7, Abm, C7, F, and G7. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'rall.' (rallentando). The piece concludes with a double bar line and the initials 'A.C.'.

Brasília, 17 de agosto de 1969

*Assinado*

ANEXO 22:

Ho pregado amigo Heena de Castro, pelo seu retorno a vida e a guitarra. Choro canção

# Pessucitara?

Hamilton Costa

G6 C7#9 D5+ G6 Dm Dm6 G7

C7+ F Am Gb7 B7 Em Gb7

Bm Gb7 Bm D7 G6 D5+

G Dm E7 G7/9 C Cm

Cm Gm Bb A7 D7 Gm

Gm D7 Gb7 Fm G7

C7#9 E7 F7 F7 A7 Bb

A7 D7 Gm A7

Dm G5+ C7#9 E7 F7 Bb D7

Gm D7 Gb7 Fm G7

Cm Cm Gm A7 D7

Gm D7 Gm D7 Ra capo D b e e e e e e

ANEXO 23:

Ao prezado e quase "já era" amigo Ivan (el fininho)

# Quando falha o coração'

chôro

AVENA DE CASTRO

The musical score is written on ten staves. The first staff shows the vocal melody in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The second staff is the guitar accompaniment in bass clef. The score includes various chords such as F, E7, Gm, C7, Am, D7, Gm, F, E7, Gm, C7, F, F7, Bb, B0, Abo, F, D7, G7, C7, Dm, A7, Bb, C7, F, Cm, D7, Gm, Dm, E7, A, A7, Dm, A7, Bb, C7, F, D7, Gm, Gm6, Dm, A7, and F. There are two main sections marked with Roman numerals I and II, and a section marked 'ao S.'. The score concludes with a double bar line and a fermata.

Da série cardio chorística brasileira.

AGOSTO DE 1970

ANEXO 24:

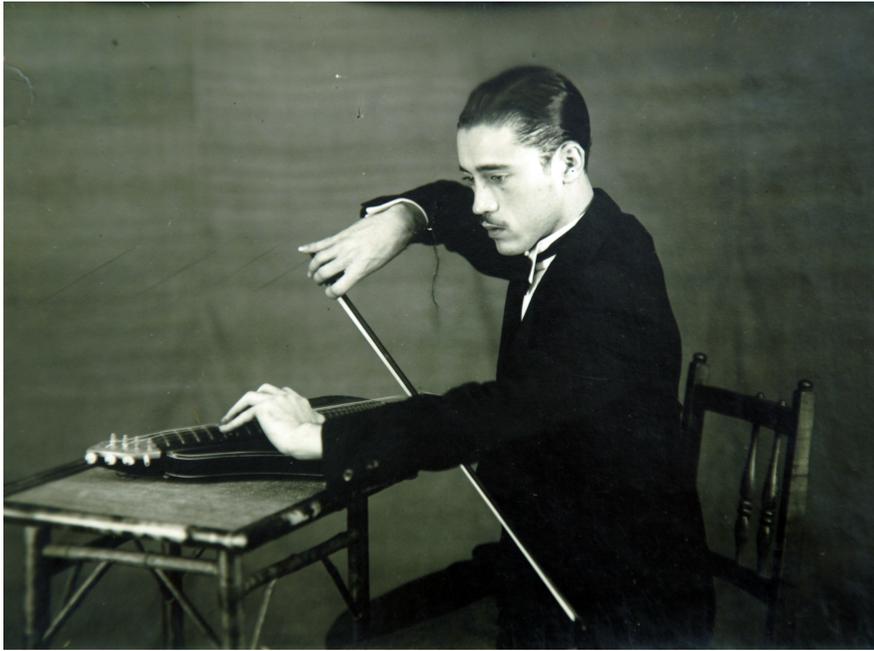


Fotografias do acervo pessoal de Lezir Castro.

Apesar de não possuírem datação exata, as fotografias ao lado demonstram dois diferentes momentos da vida de Avena de Castro. Na primeira, ainda muito jovem, se apresenta com microfone da Rádio Nacional, remetendo ao momento auge de tal meio de comunicação, do qual participou. Na de baixo, já com mais idade, se apresenta e, público sob o olhar atento de uma expectadora.



ANEXO 25:



Acervo pessoal de Lezir Castro.

Sem datação exata, as fotografias ao lado ilustram dois tipos de apresentações feitas pelo citarista. Na de cima, com aparência mais jovial, Avena de Castro toca um tipo de cítara com arco (variação do instrumento que dispensa as cordas de acompanhamento e se restringe apenas às de solo). A utilização desse tipo de cítara por Avena era frequente em casamentos e eventos sociais nos quais se apresentava enquanto vivia em Brasília. Diferentemente da anterior, a figura de baixo retrata outro momento e exposição da música do citarista. Em uma apresentação, Avena aparece como figura central das atenções do público, possuindo um evidente destaque.

