



# CANHOTO DA PARAÍBA: TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DO VIOLONISTA FRANCISCO SOARES DE ARAÚJO

Júlio Córdoba Pires Ferreira<sup>1</sup>

**Resumo:** Francisco Soares de Araújo foi um violonista e compositor relacionado ao gênero choro. Como tocava violão como canhoto, mas sem inverter as cordas do instrumento, ficou conhecido pelo nome artístico de Canhoto da Paraíba. Nascido em 1926 em Princesa Isabel, cidade localizada no sertão do estado da Paraíba, em 1953 se mudou para a capital, João Pessoa, e depois, em 1958, para Pernambuco, onde permaneceu até o fim de sua vida. Antes restrito à atuação regional, se tornou conhecido nacionalmente a partir da segunda metade dos anos 1970 no contexto do chamado “ressurgimento” do choro, através de suas parcerias com o produtor de seu primeiro disco distribuído em âmbito nacional, Paulinho da Viola, com quem viajou pelo país pelo *Projeto Pixinguinha*. Atuou até 1998, quando interrompeu suas atividades como músico por motivos de saúde. Veio a falecer em 2008. Esse artigo pretende discorrer sobre como a trajetória artística de Canhoto da Paraíba se insere na história do choro e da música popular brasileira.

**Palavras-chave:** Trajetória; Choro; Violão popular; História da música popular.

## *CANHOTO DA PARAÍBA: ARTISTIC TRAJECTORY OF VIOLONIST FRANCISCO SOARES DE ARAÚJO*

**Abstract:** *Francisco Soares de Araújo was a guitarist and composer related to the choro genre. As he played the guitar left-handed, but without reversing the instrument's strings, he became known by the artistic name Canhoto da Paraíba. Born in 1926 in Princesa Isabel, a city located in the hinterland of the Brazilian state of Paraíba, in 1953 he moved to the capital João Pessoa and in 1958, to Pernambuco, where he remained until the end of his life. Previously restricted to regional activities, he became known nationally from the second half of the 1970s in the context of the so-called “resurgence” of choro, through his partnerships with the producer of his first album distributed*

<sup>1</sup>Júlio Córdoba Pires Ferreira é bacharel em violão pela UNIRIO (2001), mestre em musicologia/etnomusicologia pela UDESC (2009) com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e recentemente concluiu o doutorado em música na linha de pesquisa Teoria e História pela UDESC (julho de 2024) com financiamento da CAPES. E-mail de contato: [icordobapf@gmail.com](mailto:icordobapf@gmail.com).

*nationally, Paulinho da Viola, with whom he traveled across the country through the Pixinguinha Project. He performed until 1998, when interrupted his activities as a musician for health reasons. He passed away in 2008. This article aims to discuss how Canhoto da Paraíba's artistic trajectory contextually dialogues with the history of choro and Brazilian popular music.*

**Keywords:** Trajectory; Choro; Popular guitar; Popular music history.

---

## **CANHOTO DA PARAÍBA: TRAYECTORIA ARTÍSTICA DEL VIOLONISTA FRANCISCO SOARES DE ARAÚJO**

**Resumen:** Francisco Soares de Araújo fue un guitarrista y compositor relacionado con el género choro. Como tocaba la guitarra como zurdo, pero sin invertir las cuerdas del instrumento, pasó a ser conocido con el nombre artístico de Canhoto da Paraíba. Nacido en 1926 en Princesa Isabel, ciudad situada en el interior del estado de Paraíba, en 1953 se trasladó a la capital João Pessoa y luego, en 1958, a Pernambuco, donde permaneció hasta el final de su vida. Anteriormente restringido a actividades regionales, se dio a conocer a nivel nacional a partir de la segunda mitad de los años 1970, en el contexto del llamado “resurgimiento” del choro, a través de sus asociaciones con el productor de su primer álbum distribuido a nivel nacional, Paulinho da Viola, con quien viajó por todo el país a través del Proyecto Pixinguinha. Actuó hasta 1998, cuando interrumpió sus actividades como músico por motivos de salud. Falleció en 2008. Este artículo tiene como objetivo discutir cómo la trayectoria artística de Canhoto da Paraíba dialoga contextualmente con la historia del choro y la música popular brasileña.

**Palabras clave:** Trayectoria; Choro; Guitarra popular; Historia de la música popular.

---

### **1. Introdução**

No dia 31 de março de 1978, no Teatro Dulcina, na cidade do Rio de Janeiro, a dupla formada por Paulinho da Viola e Canhoto da Paraíba estreava como primeira atração da segunda edição do Projeto Pixinguinha, em um final de semana de intensa programação musical (CADERNO SERVIÇO, 1978, p. 5-6). A reunião da dupla formada pelo carioca e pelo paraibano, que viajaria por outras capitais país afora pelo projeto, era fruto de um encontro ocorrido quase duas décadas antes. Em 1959, Francisco Soares de Araújo, o Canhoto da Paraíba, e outros colegas músicos empreenderam uma viagem do Recife, onde residiam, ao Rio de Janeiro com o objetivo de conhecer Jacob do Bandolim. Realizaram alguns saraus e as performances do violonista chamaram a atenção, não apenas pela sua singular técnica violonística (na condição de canhoto, empunhava o violão ao contrário, sem inverter as cordas), mas também por conta dos choros e valsas de sua autoria. Nesses encontros estavam presentes notórios músicos atuantes na então capital da República, dentre eles um dos violonistas que acompanhavam Jacob, Benedito Cesar Faria, que levou seu filho de 17 anos, mais tarde conhecido como Paulinho da Viola, que diria em futuras declarações que a música do paraibano o impactou e o inspirou

tanto, que foi fundamental em sua decisão de seguir carreira de músico profissional. Por outro lado, Paulinho da Viola também foi fundamental na trajetória de Canhoto da Paraíba. A amizade entre ambos trouxe frutos, como um disco e as turnês Brasil afora pelo Projeto Pixinguinha, alcançando nacionalmente o nome do paraibano, até então conhecido apenas regionalmente em Pernambuco, e entre aficionados do choro.

Canhoto da Paraíba se insere em algumas tradições da música popular brasileira: nas inseparáveis práticas do choro e do violão popular brasileiro e, mais especificamente, na linhagem de violonistas nordestinos como João Pernambuco (1883-1947), Sátiro Bilhar (1860-1926), Quincas Laranjeiras (1873-1935), Jayme Florence, o Meira (1909-1982), entre tantos outros; ainda mais especificamente, se inscreve na tradição de violonistas canhotos, como um dos primeiros solistas de violão popular brasileiro, Américo Jacomino (1889-1928), ele também conhecido como Canhoto, autor da célebre valsa *Abismo de rosas*, e Rogério Guimarães (1900-1980, ver MOTTA, 2020), que como Francisco Soares, tocava invertendo o violão sem trocar a posição das cordas.

Esse artigo pretende discorrer sobre como a trajetória artística de Canhoto da Paraíba dialoga contextualmente com a história do choro e da música popular brasileira. Poucas são as referências ao compositor na historiografia de música popular brasileira e em trabalhos acadêmicos. Além dessas referências e de outras fontes utilizadas, para juntar mais dados, foi feito um levantamento em acervos digitais de periódicos, na plataforma da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e em acervos digitais privados. A partir dos resultados das buscas, identificaram-se rastros da trajetória artística do violonista, dados biográficos, críticas de discos e shows, publicidades de suas apresentações, crônicas e notícias.

## 2. Primeiros anos

Francisco Soares de Araújo nasceu no sertão paraibano, na cidade de Princesa Isabel, na fronteira com Pernambuco e praticamente equidistante (cerca de 400km) das capitais João Pessoa (PB) e Recife (PE). Sua data de nascimento diverge em várias fontes, mas foi possível identificar 19 de março de 1926 como data mais provável (FLORÉNCIO, 2010; MOTA, 2008; PROGRAMA ENSAIO, 1994, 37min54s). O contexto dado nos seus primeiros anos de vida era o de uma ainda parca difusão da música popular brasileira que, se no século anterior se restringia à circulação de partituras, naquele momento recebia os reforços de uma incipiente indústria fonográfica e da difusão radiofônica. Chico Soares, como era conhecido, declarou que “naquela época a gente tocava mais valsa, o chorinho daquele Luiz Americano, do Jacob [do Bandolim].... Toquei muita música do Jacob. E Dilermando Reis mesmo. Lá na minha cidade eu ouvia pelo rádio, né? E o menino com a mente pura, novinha, pegava com mais facilidade” (CHICO SOARES, 2004, 1min19s). Além disso, o ambiente em que cresceu favoreceu sua formação musical. Tinha músicos na família, como seu avô, clarinetista, e tio e pai violonistas seresteiros (GOUVEIA, 1979).

Aprendeu a tocar violão com seu pai e, mesmo sob seus protestos, trocava a posição do violão, empunhando-o com a mão direita e tangenciando as cordas com a mão esquerda.

A maior dificuldade do mundo que encontrei quando era garoto foi porque meu pai tocava violão com a mão direita e como só existia um violão em casa... Para aprender tinha que mudar as cordas. E papai me dizia: "Para você aprender tem que ser pelo lado direito". Às vezes eu ficava tocando pelo lado direito. Quando meu pai virava as costas, eu passava o violão para a esquerda. Se ele voltava e me via tocando naquela posição, dizia: "Ah... não vai dar certo não". Mas fui aprendendo assim mesmo (...). Nunca mais deixei de executar com a esquerda. (Canhoto da Paraíba, *apud* SPENCER, 1983)

Além da formação musical inicial com seus familiares, Chico Soares convivia com músicos da cidade em saraus e serenatas e teve acesso a ensino formal de música. "Eu já tocava mais ou menos, mas o estudo foi importante porque comecei a saber o que estava fazendo. Que acorde era esse ou aquele, que harmonia era aquela, que eu ia inventando por acaso" (Canhoto da Paraíba *apud* SILVEIRA, 1978). Aprendeu leitura musical e harmonia com o maestro da banda local, Joaquim Leandro, com o clarinetista Osael Souza e com Nominando Diniz (REGO, 1977; SILVEIRA, 1978; A VOLTA DO "PIXINGUINHA", 1978) e reunia-se com músicos da cidade, como Chico Duda, os violonistas Zé Micas e Luiz Dantas, o saxofonista Manoel Marrocos e o acordeonista Zé Costa, e assim teve contato com o repertório de choros e valsas, participando de serenatas e tocando em clubes (AMORIM, 2006 e 2010; GOUVEIA, 1979; A VOLTA DO "PIXINGUINHA", 1978).

Chico Soares ganharia entre os amigos e colegas músicos o apelido de Sacristão por ter colaborado na Igreja de Nossa Senhora do Bom Conselho, igreja matriz de Princesa Isabel quando ainda era muito jovem (REGO, 1977). E a colaboração e proximidade com a igreja local lhe rendeu o primeiro passo mais ambicioso como músico profissional. Frei Casanova lhe conseguiu alojamento e emprego em Recife. A empreitada, porém, durou pouco.

Assim ia esbanjando o vigor dos seus dezoito anos. Sem planos maiores. Trabalhando no que aparecia, pintando murais em residência, aplicando injeções. Ou fazendo serviço burocrático no cartório local. Até que alguém lembrou de mandá-lo para centros maiores, onde fosse aproveitado como artista. "Foi o pároco, um espanhol, Frei Casanova, que me arranjou um emprego na Rádio Clube, em 1946. Ele era amigo de Arnaldo Moreira, diretor da rádio na época, e conseguiu esta oportunidade para mim. E mais o alojamento no Convento do Carmo". Vinte e cinco dias depois, num caminhão que transportava carga para Princesa, Canhoto foge do Recife, "por causa da saudade de casa, do pessoal e de Princesa que era muito grande". Uma desculpa que o padre não engolia, E desabafou, segundo Canhoto: "Matuto besta. Arranjo emprego bom e ele volta. Só dá para plantar batata e ficar agarrado na saia da mãe". (GOUVEIA, 1979)

Após essa rápida passagem pela capital pernambucana, Chico Soares voltou para Princesa Isabel, mas alguns anos depois, em 1953 (SILVEIRA, 1978), se mudou

para João Pessoa, passando a trabalhar na Rádio Tabajara, onde formou um conjunto regional, composto por Júlio Santana no bandolim, João Pinto no violão, Valter Albuquerque no acordeon, Cobra no pandeiro, Ataíde no contrabaixo e Assis no cavaquinho (FABIANO, 1977). Lá acompanhou cantores e músicos que vinham de fora se apresentar, como Sivuca, Luperce Miranda, Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves e Carlos Galhardo (FABIANO, 1977; CUNHA, 1988). Na capital paraibana, se casou com Maria Lacerda e teve duas filhas, Maria de Lourdes e Maria do Socorro (FABIANO, 1977).

Chico Soares se mudou da Paraíba para Pernambuco ao final da década de 1950. Nas palavras do próprio violonista, “João Dias, o esposo de Dona Ceça, gostava muito de violão, incentivava muita gente. Foi quem me trouxe da Paraíba para o Recife” (CHICO SOARES, 2004, 18min11s). Talvez essa mudança de ares também tenha sido motivada pela precoce viuvez naquele período (A VOLTA DO “PIXINGUINHA”, 1977). Estabelecido no Recife, “foi trabalhar no SESI num emprego conseguido por Sebastião Malta” (CHICO SOARES, 2004, 13min38s), além de atuar em uma rádio local. A mudança para Pernambuco inaugura uma nova fase na trajetória de Chico Soares, a partir de então apelidado e conhecido como Canhoto da Paraíba.

### 3. A viagem de 1959

No final dos anos 1950, Francisco Soares de Araújo se mudou em definitivo para Pernambuco, onde viveria o restante de sua vida, entre Recife e arredores. A capital pernambucana daqueles tempos já era um importante centro regional, “fluxo de culturas de várias partes do mundo” e conhecida como “Veneza brasileira”, e veio a destacar-se como “centro musical do Nordeste” (MOREIRA, 2017, p.27). Essa efervescência musical foi impulsionada pelo estabelecimento de duas rádios importantes que, não diferindo de suas congêneres de maior projeção do Sudeste do país, contavam com os chamados conjuntos regionais, formados por músicos populares experimentados, aptos a acompanhar as imprevisíveis demandas de um amplo repertório dos mais variados solistas que apareciam, fossem cantores, instrumentistas ou calouros. A Rádio Clube de Pernambuco, onde Chico Soares teria tido uma passagem muito rápida no início de sua trajetória na década de 1940, ofereceria aos seus ouvintes na década de 1950 o programa *Clube das Cordas*, dedicado ao choro (MOREIRA, 2017, p.30). Sua concorrente, a Rádio Jornal do Commercio, levava ao ar os programas *Quando os violões se encontram* e *Luar do sertão*, dedicados ao choro e à seresta (MOREIRA, 2017, p.30; REGO, 1977). Foi nessa rádio que, a partir de 1959, Canhoto da Paraíba passou a trabalhar, integrando seus conjuntos regionais, conhecendo músicos locais como Conceição Dias (Dona Ceça), Rossini Ferreira, Zé do Carmo, o então iniciante Henrique Annes, entre outros, e participando dos citados programas, rapidamente se incorporando ao cenário musical local. A seguir, está transcrito o trecho da abertura do programa *Quando os violões se encontram*.

“Trazendo uma mensagem amena de poesia, está no ar *Quando os violões se encontram*, programa que constitui uma cortesia sentimental do Rádio Jornal do Commercio aos seus ouvintes de todo o Brasil. *Quando os violões se encontram*: um programa que reúne Conceição Dias, Miro, Tozinho, Henrique Annes e o brilhante violonista Francisco Soares, o famoso Canhoto” (SOARES, 2015)

Canhoto da Paraíba conciliava sua carreira musical com o emprego que lhe fora arranjado no SESI. Em Recife, se casou com sua segunda esposa, Nicélia Gadelha, e teve mais duas filhas, Maria de Fátima e Maria Vitória (FABIANO, 1977). Apesar de seu desejo de se dedicar integralmente ao violão, havia a preocupação com o sustento familiar.

Eu gostava mesmo era de tocar. Mas nunca tive a ilusão de poder viver, sustentar casa, mulher e filhas apenas como músico. Tocava com alegria, me divertindo. Sabia que, além de tocar, precisava comer. Arranjei um emprego do Sesi, e há 20 anos sou funcionário público. É o emprego ideal. Entro às 7 da manhã e largo às 13h. Sobra muito tempo. Só penso em me aposentar para poder me dedicar mais ao estudo de violão. (Canhoto da Paraíba *apud* SILVEIRA, 1978)

No ano seguinte de sua chegada ao Recife, Canhoto da Paraíba empreendeu uma lendária viagem com seus novos companheiros. Em 16 de outubro de 1959, João Dias e sua esposa Dona Ceça, Zé do Carmo e sua esposa Melita, Rossini Ferreira e Canhoto partiram do Recife em um jipe em uma viagem de cinco dias e cinco noites rumo ao Rio de Janeiro, com o objetivo de conhecer Jacob do Bandolim (ALCÂNTARA, 2009, p. 42-43). Ao chegarem na então capital da República, foram recebidos pelo bandolinista carioca, na casa de quem se hospedaram, no bairro de Jacarepaguá. Participaram de diversos saraus, em especial um, na casa de Jacob<sup>2</sup>, com a presença de músicos destacados no cenário local, como Pixinguinha, Radamés Gnattali, Tia Amélia e Dilermando Reis (FABIANO, 1977).

Existem registros sonoros da presença desses músicos vindos do Recife. O próprio Jacob do Bandolim os gravou em sua casa em um rolo magnético que está no acervo do Instituto Jacob do Bandolim, classificado como rolo 032. O Instituto do Piano Brasileiro digitalizou uma gravação de mais de quatro horas de duração com o registro de um desses saraus, na casa do casal Neusa e Oswaldo França, no dia 6 de novembro de 1959, disponibilizando-o integralmente na plataforma Youtube<sup>3</sup>.

No saraú na casa de Jacob do Bandolim, ocorreu um episódio conhecido e contado por muitos anos entre os músicos de choro. O bandolinista carioca teria pedido a Canhoto da Paraíba que tocassem um de seus choros para Radamés Gnattali.

<sup>2</sup> Eram frequentes os saraus na casa do bandolinista carioca e, de tão concorridos, havia controle do número de convidados. Além dos músicos, também participavam do encontro jornalistas, intelectuais e outras pessoas de destaque no cenário carioca (ver PAZ, 2018, p. 94-108).

<sup>3</sup> Disponível em: [http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Um\\_sarau\\_historico\\_com\\_choroes\\_pernambucanos\\_na\\_residencia\\_de\\_Neusa\\_Franca\\_1959](http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Um_sarau_historico_com_choroes_pernambucanos_na_residencia_de_Neusa_Franca_1959). Acesso em 3 jun. 2024.

Em determinado momento, impactado com a música do paraibano, Radamés teria se exaltado, dado um grito, e atirado um copo de cerveja para cima, manchando o teto. Jacob do Bandolim teria mantido a mancha, não permitindo sua limpeza nem pintura, para manter a lembrança daquela ocasião. O episódio é controverso, havendo relatos que confirmam o fato (FABIANO, 1977; RABELLO, 2021) e outros que o desmentem (MÁXIMO, 1997; CAZES, 2005, p.156). A historieta foi passada adiante oralmente, sendo impossível saber o que ocorreu de fato. Portanto, é preciso buscar outras chaves para interpretá-la sob perspectivas diversas. Se trata de uma memória coletiva, e não de um fato documentado, de algo que possa ser de algum modo comprovado. Há distinção entre os fatos vividos e recordações, entre história e memória, embora naturalmente haja conexões entre essas categorias.

Embora relacionadas entre si, vivência e memória possuem naturezas distintas, devendo, assim, ser conceituadas, analisadas e trabalhadas como categorias diferentes, dotadas de especificidade. O vivido remete à ação, à concretude, às experiências de um indivíduo ou grupo social. A prática constitui o substrato da memória; esta, por meio de mecanismos variados, seleciona e reelabora componentes da experiência. (AMADO, 1995, p. 131)

A história do copo pertence ao âmbito da memória, portanto sujeita a seleções e reelaborações do grupo social ao qual ela foi sendo contada e reproduzida. Então é preciso abandonar a questão da veracidade da história abrindo espaço para outras formas de pensá-la. Por que essa história se tornou relevante a ponto de ser contada por muitos anos entre os chorões? Verídica ou não, exagerada ou não, o que ela simboliza?

Tal história pertence à memória social de um grupo específico, o universo dos chorões, mas também representa o encontro de dois mundos que habitam esse universo, chorões cariocas e chorões pernambucanos. E o que essa história simboliza para estes personagens envolvidos? Representa o espanto daquele universo de músicos chorões da capital da República, centro econômico e cultural, ao se deparar com músicos habilidosos e sofisticados vindo de um lugar supostamente periférico e miserável, o Nordeste, “expressão de uma região que era vista, em contraste com o Centro-Sul civilizado e urbano, como o espaço atrasado, fora de moda, do país” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2012, p.180). Por outro lado, pela perspectiva dos chorões pernambucanos, a possibilidade da música de um dos seus pares provocar tamanho espanto em um músico tão renomado como Radamés Gnattali, simbolizava o reconhecimento pelo Sul da qualidade de seu choro, “expressando o já estabelecido complexo de inferioridade dos produtores culturais e intelectuais nordestinos, que precisam sempre da validação do Centro-Sul para seu trabalho” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2012, p. 178).

A viagem de 1959, que o tornou conhecido entre os chorões locais com uma aura quase lendária, foi um marco divisório na trajetória musical de Francisco Soares. Como vimos, foi também quando conheceu Paulinho da Viola que, em

diferentes ocasiões (PINHEIRO, 1970; DAVID, 1984; O SEMPRE INOVADOR, 1984; PALADINO e HIDALGO, 1994; Figura 1) declarou ter se decidido pela carreira de músico profissional após assistir Canhoto tocar em um sarau na casa de Jacob do Bandolim. Ambos se tornariam amigos e parceiros musicais nos anos seguintes, fato fundamental para que o paraibano viesse a ser conhecido em nível nacional.

Figura 1 – Canhoto da Paraíba e Paulinho da Viola na Revista Manchete em 1970.



Fonte: Pinheiro, 1970.

De volta ao Recife, Chico Soares seguiu trabalhando na Rádio Jornal do Commercio e no seu emprego no SESI. Em 1968 gravou o LP *Único amor* pela gravadora Rozenblit e em 1974 um raro disco, com produção própria, financiado com empréstimo, gravado com amigos e prensado pela mesma gravadora, o LP *Um violão direito nas mãos do Canhoto*. A partir da segunda metade dos anos 1970, de carona com o chamado “ressurgimento” do choro, a trajetória de Canhoto da Paraíba se ampliou do âmbito regional para o nacional a partir das parcerias com Paulinho da Viola.

#### 4. As parcerias com Paulinho da Viola no contexto do “ressurgimento” do choro

Se o choro carrega em si uma discursividade de tradição e autenticidade que o valoriza enquanto gênero musical, por outro lado, talvez essa mesma discursividade tenha provocado seu precoce envelhecimento, fato que pode ser exemplificado pelo tratamento dado a Pixinguinha, um dos seus maiores ícones e sistematizadores, que na década de 1940, quando ainda era um jovem e inventivo músico, já era considerado um músico da velha guarda (BESSA, 2005, p.208-209).

A partir dos anos 1950, concomitantemente com o processo de modernização do país, ocorreu uma maior massificação do mercado musical, que sofreu uma espécie de clivagem entre o repertório mais popular e massivo – composto por boleros, marchinhas, baião, música sertaneja, entre outros – e um repertório destinado às classes médias urbanas que, por contraste e distinção às classes populares, moldavam seu gosto musical dando preferência às músicas

consideradas mais “sofisticadas”, como o jazz e música erudita, cujos elementos somados à própria música popular brasileira urbana de décadas anteriores, foram amalgamados na bossa nova, um novo gênero musical forjado ao gosto dessas classes (ZAN, 2001, p.112-113). Nesse contexto, considerado envelhecido e ultrapassado, o choro foi aos poucos perdendo espaço.

A guinada autoritária a partir do golpe cívico-militar de 1964 trouxe profundas mudanças políticas e econômicas ao Brasil, cada vez mais inserido no processo de internacionalização do capital. Nesse cenário, o Estado autoritário aplica técnicas de planejamento a princípio adotadas na economia, mas que logo se difundem às outras áreas, e a cultura não foge à regra (ORTIZ, 1994, p.81). Além disso, há uma preocupação por uma maior integração nacional a partir da ideologia de Segurança Nacional, de modo que a cultura é utilizada, de acordo com o discurso oficial, como “cimento da solidariedade orgânica da nação” (ORTIZ, 1994, p. 82), sempre sob controle do aparelho estatal, que deveria centralizar e comandar as decisões e planejamentos.

Em consequência das mudanças econômicas desse processo de modernização capitalista do país, houve uma explosão demográfica dos centros urbanos, criando um mercado consumidor de cultura cada vez maior. Incapaz de atender sozinho a essa demanda, o regime autoritário permite a emergência de grandes conglomerados de comunicação de massa e o crescimento da indústria fonográfica (ORTIZ, 1994, p. 83), sem que houvesse necessariamente uma relação de oposição entre as empresas privadas e o Estado. No que tange ao papel centralizador arrogado ao Estado, intensificado a partir de 1975, diversas instituições são criadas ou reformuladas, como a EMBRAFILME, a RÁDIOBRÁS e a FUNARTE (ORTIZ, 1994, p.85). Esse processo resultou em um período profícuo em relação à produção de bens culturais, ainda que, ambigamente, criadores e artistas estivessem em um ambiente submetido a “uma repressão ideológica e política intensa” (ORTIZ, 1994, p. 89), notadamente com o controle dessa produção pela censura estatal.

É nesse cenário que ocorre o chamado “ressurgimento” do choro. O gênero musical, que antes ganhara certa conotação de velho e obsoleto, agora “ressuscitava” como representação da mais autêntica tradição brasileira, tornando-se privilegiado enquanto produto cultural diante da ideologia conservadora e tradicionalista vigente no período.

Nesse contexto, Paulinho da Viola foi um grande ator no “ressurgimento” do choro, gênero ao qual estava umbilicalmente ligado por influência do pai e dos músicos que conhecera e com os quais convivera desde muito jovem, como foi o caso do próprio Canhoto da Paraíba. De acordo com Henrique Cazes, Paulinho emprestou sua popularidade e seu prestígio conquistados como sambista para a promoção do choro, com a realização de shows e produção de discos que foram marcos do “ressurgimento”:

Naquele momento, dos anos 1970, para a gente entender o porquê do Canhoto se tornar conhecido nacionalmente dentro do ambiente da música instrumental, do choro e tal, temos que entender o que se passava com o Paulinho. Ele passou, na primeira metade dos anos 1970, por uma situação pela qual praticamente nenhum outro músico passou no Brasil, que era ter prestígio e popularidade. Ou você tem prestígio ou você tem popularidade. E o Paulinho tinha as duas coisas. No mesmo ano ele emplaca *Foi um rio que passou em minha vida* e *Sinal Fechado* e ganha o Festival da Record. Ele faz o show *Sarau* em 1973 que tem a volta do Época de Ouro. Então o Paulinho faz também essa coisa de chamar o Canhoto da Paraíba e botá-lo para circular e gravar. Em 1976 o Paulinho grava o [LP] *Memórias chorando*. E aí faz [produz] o outro disco em 1977 [*O violão brasileiro tocado pelo avesso*, de Canhoto da Paraíba]. Ele está nesse momento emprestando seu peso todo para promover as coisas do choro, a volta do Época de Ouro, o Canhoto da Paraíba... Isso tudo com grande resultado, inclusive de mídia. É nesse momento que acontecem os festivais [de choro], de que o Canhoto participa. (CAZES, 2021)

O esforço de Paulinho da Viola se somou às novas políticas estatais do governo ditatorial, que foram responsáveis pela criação das instituições públicas voltadas à valorização da música brasileira – especialmente a música popular – instrumentalizada como ferramenta de conquista da simpatia popular. A tutela de um estado autoritário não impediu um “curioso processo de conquista e ocupação de espaços em órgãos do Estado destinados à implementação de políticas públicas culturais” (MORAES, 2019, p. 172). Desde a criação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) em 1965 até a criação da FUNARTE em 1975, os intelectuais, músicos, jornalistas e escritores que tomariam parte dos processos decisórios desses órgãos eram pessoas que circulavam pelos ambientes da música popular (MORAES, 2019, p.174) e, portanto, promoveram ações no sentido do “resgate” e da valorização do que eles entendiam por “boa música”. Nesse contexto, a FUNARTE ganhou certa autonomia, autonomia essa que é, de acordo com Vince de Moraes, costumeiramente explicada por fatores como a distensão política ocorrida a partir da metade dos anos 1970, ou pelo voluntarismo de um jovem corpo burocrático, que arrancava concessões do poder central ou ainda por uma política de tentativa de reconciliação com a (e/ou cooptação da) classe intelectual e artística. Todos esses fatores podem ter contribuído para essa autonomia. mas talvez a melhor explicação seja o “tradicional descontrole e certo desconhecimento do alto escalão político-burocrático da máquina administrativa, que geravam distorções, duplidade de órgãos e de políticas, mas também alguma autonomia relativa.” (MORAES, 2019, p.177).

Com tal liberdade, o corpo decisório da FUNARTE criou, ao longo daqueles anos, diversas iniciativas com a finalidade de valorizar a música popular brasileira (ou ao menos o que aqueles agentes consideravam “boa música”). Nesse sentido, foram idealizados uma série de projetos, dentre eles o Projeto Pixinguinha, concebido a partir do Projeto seis e meia, idealizado por Hermínio Bello de Carvalho e Albino Pinheiro, cuja proposta era levar música popular a preços acessíveis no Teatro João Caetano (RJ) entre 18h30 e 20h (MORAES, 2019, p.180). Hermínio levou a mesma ideia à FUNARTE, sugerindo ampliar os espetáculos para diferentes

cidades do país. Os espetáculos a princípio seriam formados por duplas, seguindo o critério de juntar artistas de grande evidência – assim garantindo o fluxo de público – ao lado de artistas menos populares, mas de “grande valor artístico” (MARIA, 1981).

Foi assim que Canhoto da Paraíba foi convidado a participar da segunda edição do Projeto Pixinguinha, em 1978, “por insistência de Paulinho [da Viola]”, (A VOLTA DO “PIXINGUINHA”, 1978). Na lógica da escolha dessa e de outras duplas<sup>4</sup>, estava embutida a ideologia de integração nacional do governo, de modo que havia participação de músicos de diferentes regiões e as duplas circulavam por variadas cidades do país, em diferentes itinerários.

Foi, portanto, no esteio do ressurgimento do choro que Canhoto da Paraíba passou a circular nacionalmente com maior frequência, em especial pelo Sudeste. Além da participação nas edições do Projeto Pixinguinha de 1978, 1980/1981 (com Paulinho da Viola e Monarco; Figura 2), 1983 (com o Quarteto em Cy) e 1984 (Projeto Pixingão<sup>5</sup>), antes, em meados de 1977, o violonista paraibano gravou o disco *O violão brasileiro tocado pelo avesso* com produção de Paulinho da Viola e em 29 de novembro daquele ano fez o lançamento do LP no Teatro Municipal de São Paulo (FESTA DE CHORINHO, 1977; SOUSA, 2009, p. 71-74). Em 1978, o violonista participou do II Festival Nacional do Choro, transmitido pela TV Bandeirantes.

**Figura 2** – Espetáculo apresentado por Paulinho da Viola, Canhoto e Monarco pelo *Projeto Pixinguinha* escolhido pelo *Jornal do Brasil* como quarto melhor do ano de 1980.

OS MELHORES DE 1980	
1º)	Zumbido — Paulinho da Viola. Teatro da Galeria.
2º)	Saudades do Brasil — Elis Regina — Canecão.
3º)	Maria Lucia Godoy e Miguel Proença na Sala Funarte.
4º)	Paulinho da Viola, Canhoto da Paraíba e Monarco. — Projeto Pixinguinha. Teatro Dulcina.
5º)	Simons — Canecão.
6º)	Eduardo Dusek — Teatro Teresa Raquel.
7º)	Agnaldo Timóteo e Carmem Costa. — Série Seis e Meia do Teatro João Caetano.
8º)	Mel — Maria Bethânia, Canecão.
9º)	Bons Tempos, Heim? — MPB-4 no Teatro Casa Grande.
10º)	Os espetáculos populares da Fundação Rio — Shows e bailes gratuitos.
AS ESCOHAS SÃO DE MARIA HELENA DUTRA	

Fonte: Dutra, 1980b.

As participações de Canhoto da Paraíba no Projeto Pixinguinha foram destacadas tanto em relação ao público como pela recepção dos críticos. De modo que seu nome foi lembrado em 1997, quando foi convidado para a volta do projeto, interrompido sete anos antes. Nessa edição, que seria comemorativa pelos 20 anos

<sup>4</sup> Na edição de 1978, além de Paulinho e Canhoto, participaram as seguintes duplas/trios: A Cor do Som e Moraes Moreira; Alceu Valença e Jackson do Pandeiro; Altamiro Carrilho, Gilberto Milfont e Maria Martha; Antônio Adolfo, Carmélia Alves e Oswaldinho do Acordeon, Antônio Carlos e Jocafá; Paulo Moura e Roberto Silva; Beth Carvalho, Nelson Cavaquinho e Vânia Carvalho; Beto Guedes e Fafá de Belém; Boca Livre e Edu Lobo; Carlinhos Vergueiro, Cartola e Cláudia Savaget; Carmen Costa e Pery Ribeiro (LEMOS; TAVARES, s.d., p. 6)

<sup>5</sup> Conjunto de shows de final de ano realizados na FUNARTE, no Rio de Janeiro, com os mais destacados “janeleiros”, como eram chamadas as atrações secundárias que circularam nas edições dos anos anteriores (FRIAS, 1997a).

do projeto, ele iria circular com o conjunto Época de Ouro e o violonista Caio Cesar, como homenagem às passagens do paraibano naquelas edições anteriores, quando seu sucesso foi “tão grande quanto o de Paulinho [da Viola]” a ponto de o paraibano ganhar “ribalta cativa” (FRIAS, 1997b). No entanto, a edição daquele ano acabou sendo cancelada.

Em 2004, retirado dos palcos, impedido de tocar devido ao AVC que o acometeu em 1998, Canhoto da Paraíba fechou seu ciclo no Projeto Pixinguinha. Na cerimônia para anunciar uma nova retomada do projeto, realizada em Brasília, no Palácio do Planalto, no dia 9 de junho daquele ano, Canhoto foi homenageado pelo então presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva (ANGEL, 2004; LIMA, 2004; GOIS, 2004; SOUZA, 2004).

## 5. Discografia e mercado fonográfico

Ao longo de sua trajetória, Canhoto da Paraíba lançou quatro discos de estúdio, um ao vivo e um disco corporativo. Algumas faixas avulsas foram lançadas (ou apenas reproduzidas) em coletâneas e discos diversos. Mesmo com a popularização do choro no contexto de seu “ressurgimento” na década de 1970 e, consequentemente, com o crescente interesse da indústria fonográfica no gênero, seus lançamentos sempre estiveram à margem das *majors*, grandes gravadoras nacionais ou multinacionais hegemônicas no mercado fonográfico brasileiro naquele período. Duas razões podem ser apontadas para entender a falta de interesse desse setor na música do violonista paraibano.

A primeira razão era o fato dele estar longe do radar das *majors* e dos meios de comunicação de massa, uma vez que Canhoto da Paraíba permanecia radicado no Recife, distante dos grandes centros econômicos do país, onde estavam sediadas tais empresas. O também paraibano Sivuca, em entrevista à Folha de São Paulo em 1979, se queixava da desvalorização da música regional por parte do mercado fonográfico hegemônico, citando seu conterrâneo.

Nós estamos tendo uma dificuldade horrível por causa da invasão das multinacionais na nossa música, na nossa terra. (...) Um dos nossos problemas deve-se à concentração dos meios de comunicação no Sul. Isto significa dizer que o Nordeste, hoje, não conta com nada para fazer alguma coisa no cenário musical. Temos valores fabulosos como Canhoto da Paraíba, quer um valor maior que esse? Mas, o que é que o Canhoto pode fazer, a não ser tocar o chorinho dele? (ÂNGELO, 1979)

Outra razão do alijamento de Canhoto da Paraíba poderia ser a sua música, considerada “inovadora” ou “difícil” e, portanto, um investimento de risco, revelando uma característica do mercado fonográfico hegemônico: o **dilema das grandes gravadoras**.

A indústria fonográfica no geral tem sido tradicionalmente assombrada pelo medo de investir em talentos que não recuperarão seus gastos financeiros. Porém, conforme

observou Keith Negus<sup>6</sup>, as gravadoras estão em um dilema perpétuo porque estão constantemente à procura de um novo talento “inovador” para aumentar sua fatia no mercado ao mesmo tempo em que estão atentas ao fato de que tal música inovadora pode ser “difícil” demais para a apreciação do público majoritário. (STROUD, 2010, p. 91)

No contexto do choro, para as grandes empresas era mais seguro lançar discos de solistas famosos tocando choros conhecidos e, em contrapartida, demandava certo risco lançar um solista que estava distante dos grandes centros, tocando choros de sua autoria, com uma obra percebida como complexa<sup>7</sup>. De maneira geral, aos músicos alijados do mercado fonográfico hegemônico, restava buscar o circuito de shows e as gravadoras independentes para levar ao público a sua arte. No caso de Canhoto da Paraíba, em um primeiro momento, houve um meio termo. O músico gravou seu primeiro disco por uma gravadora regionalmente importante que chegou a ter alcance nacional, mas que não estava entre as grandes do mercado fonográfico nacional.

A Rozenblit era uma gravadora de Recife que atendia predominantemente às demandas do mercado fonográfico do Norte e do Nordeste, realizando gravações comerciais, particulares e *jingles* (ALVES SOBRINHO, 1993, p. v). A gravadora dava ênfase à produção regional desde que foi fundada, em 1954, por José Rozenblit, no contexto do pós-guerra, “dentro do espírito desenvolvimentista regionalista” (ALVES SOBRINHO, 1993, p. 50). Chegou a ter um dos maiores estúdios da América Latina e ampliou seus negócios, criando filiais no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre e, no seu auge, foi a “a única grande indústria fonográfica fora do eixo centro-sul, mantendo intensa atividade produtiva, chegando a ter 22% do mercado nacional e 50% do mercado de música regional” (ALVES SOBRINHO, 1993, p. 51).

Foi pela Rozenblit que Canhoto da Paraíba gravou seu primeiro LP, *Único amor*, em 1968, acompanhado pelo então jovem violonista Henrique Annes. O disco saiu sob a etiqueta Passarela, uma série que era vendida a preços mais acessíveis (SABINO, 1968). Seu segundo LP, *Um violão direito nas mãos do Canhoto*, de 1974, foi produzido a partir de uma gravação caseira, com financiamento que contou com a colaboração de amigos, e prensado pela Rozenblit que, em declínio, se limitava a “mera prensadora de matrizes fonográficas” (ALVES SOBRINHO, 1993, p. 55). Portanto, não contou com distribuição em escala, sendo vendida pelo próprio compositor em suas apresentações musicais.

Pelas razões expostas, Canhoto da Paraíba não atraiu o interesse das grandes gravadoras do Sudeste. Mas no final dos anos 1970 e início dos 1980, com o advento de novas tecnologias que baratearam o processo de gravação, permitindo a criação de pequenos estúdios, surgiram pequenas gravadoras,

<sup>6</sup> Referência a NEGUS, Keith. Where the mystical meets the market: creativity and commerce in the production of popular music. *The Sociological Review*, v. 43, n.2, p. 316–341, 1995.

<sup>7</sup> Destaque para algumas citações nesse sentido: “tratamento harmônico bastante sofisticado” (FABIANO, 1977); “chamava a atenção pela originalidade de suas harmonias” (SILVEIRA, 1978); “ele é capaz de incríveis cadências e complicadas harmonias” (CANHOTO DA PARAÍBA, 1980); “linguagem harmônica sofisticada” (PERPÉTUO, 2008); “sofisticadíssimo compositor de harmonias estilizadas e melodias pra lá de rebuscadas” (CEZAR, 2010).

chamadas de “independentes”, que apresentaram uma solução para o dilema das grandes gravadoras, ao servirem de balão de ensaio para experiências que, quando bem-sucedidas, e demonstrando potencial para atingir o mercado de massas, eram absorvidas pelas grandes, numa espécie de terceirização do risco (ZAN, 2001, p.117-118).

José Ramos Tinhorão, com seu viés bastante crítico em relação ao mercado de massas e a influências estadunidenses na música brasileira, trazia uma perspectiva desse panorama em uma coluna publicada no Jornal do Brasil, onde comentava o excesso de lançamentos de discos sob o rótulo de “choro” que, em sua opinião, não eram fiéis ao gênero musical ou, em suas palavras, eram “as muitas mentiras que andam por aí invocando o santo nome do choro em vão”, frase que dava título a seu texto. Tinhorão reclamava da “abertura do choro para influências externas” e “o interesse comercial das gravadoras, que resolveram lançar o lixo das suas produções sob o rótulo milagroso de choro” (TINHORÃO, 1977). O contexto vivenciado na época, segunda metade da década de 1970 e talvez o auge do chamado “ressurgimento” do choro, fez com que as gravadoras se aproveitassem do sucesso do gênero lançando diversos discos sob títulos chamativos, rotulados com “a palavra da moda: choro”, como *Choros de sempre*, *Chorinhos e chorões*, *Na glória do choro* e *Saxofone no choro*. De acordo com Tinhorão, a estratégia da indústria fonográfica era chamar um solista conhecido e virtuoso para garantir a vendagem, sem se preocupar com a qualidade final da produção, com acompanhamento “pretensamente sofisticado”, feito por orquestras de cordas ou pianos estranhos ao que seria tradicional no gênero (TINHORÃO, 1977).

No início de seu texto, publicado em 29 de novembro de 1977, como mote para apresentar seus argumentos, Tinhorão destacava a abertura das portas do Teatro Municipal de São Paulo “para um artista do povo”, Canhoto da Paraíba, reclamando da falta de reconhecimento dado ao violonista enquanto o mercado despejava discos de choro, na opinião do crítico, de pouco valor.

Trata-se da irresponsabilidade cultural que leva no momento a maioria das gravadoras a despejar no mercado (como se o mercado fosse, realmente, apenas um local de despejo), discos que mostram choros da pior qualidade, e – o que é pior – muitas vezes sem nada de choro. (TINHORÃO, 1977)

O disco *O violão brasileiro tocado pelo avesso*, de Canhoto da Paraíba, lançado naquele ano, fora o único elogiado por Tinhorão, classificado como um “magnífico LP”. Tratado como exceção em meio a lançamentos promovidos pelos “representantes da máquina da indústria do lazer”, em “suas tentativas de apropriar-se da música do povo, para torná-la mais ‘vendável’” (TINHORÃO, 1977), o disco havia sido justamente produzido por uma gravadora que não pertencia ao rol das gigantes do mercado, a Discos Marcus Pereira. O LP fora lançado na esteira do sucesso de vendagem (inaugurado pelo lançamento do LP *Arthur Moreira Lima interpreta Ernesto Nazareth*, de 1975) de outros discos de choro da gravadora, que somariam um total de 14, aliado ao empenho de Paulinho da Viola, que “viu no

renascimento do choro uma chance para dar visibilidade ao trabalho de Canhoto" (CRUZ, 2016, p 84-85) e que teria andado "de gravadora em gravadora tentando um LP para o violonista, que só agora foi possível, através de Marcus Pereira" (CABRAL, 1977).

A Discos Marcus Pereira surgira a partir de conversas entre amigos no Jogral, um bar de São Paulo, que era considerado por eles como "uma espécie de quartel general da música brasileira" (CRUZ, 2061, p. 11) e um foco de resistência à Jovem Guarda, considerado por aquele grupo como um movimento sob influência internacional. A gravadora foi fundada com intuito de se contrapor às empresas multinacionais que, desde os anos 1960, vinham ocupando fatias cada vez maiores do mercado fonográfico nacional e, na visão de seus idealizadores, eram nocivas à cultura nacional, impondo a circulação de música estrangeira, considerada uma "ameaça para o patrimônio cultural brasileiro", e submetendo a música nacional a uma padronização com finalidades meramente comerciais (CRUZ, 2016, p.41). Na visão de um de seus fundadores, Marcus Pereira, que deu nome ao selo, a gravadora, oficialmente aberta em 1974, se propunha a ser "uma trincheira mais consequente para lutar contra a imposição cultural da música estrangeira" (Marcus Pereira apud CRUZ, 2016, p. 61), privilegiando o lançamento de música nacional considerada "autêntica".

Canhoto da Paraíba teve, portanto, seus primeiros LPs lançados por gravadoras que, mais do que apenas gravadoras, eram de certo modo, projetos idealistas de "valorização" da música regional e da música popular brasileira considerada "autêntica", dentro do espírito da época, quando predominava em determinados grupos sociais um sentimento de nacionalismo, atrelado à busca pela afirmação de uma identidade brasileira, que fomentava uma busca por supostas raízes nacionais.

Com o arrefecimento do chamado "ressurgimento" do choro nos anos 1980, fora do interesse das grandes gravadoras e fora do radar das independentes, Canhoto da Paraíba viveu um hiato, não tendo a oportunidade de lançar novos discos. Naqueles tempos, o país, em momento de transição entre a ditadura e a Nova República, vivia um período recessivo na economia, do qual somente se recuperaria nos primeiros anos da década seguinte. Nesse contexto, somente em 1993 o músico voltou a gravar, graças a um novo fôlego do mercado fonográfico como um todo, concomitante à recuperação econômica do país e, especificamente, a um novo impulsionamento no mercado das gravadoras independentes. Esse cenário fomentou uma oportuna e ocasional união entre as *majors* e as independentes. Uma matéria publicada no Jornal do Brasil em 1993 retratava o fenômeno.

Desde o boom do Rock Brasil, não havia uma mudança tão grande no mercado da indústria fonográfica. A recessão econômica, a crise nas vendas de discos e a falência dos esquemas das majors fizeram surgir um personagem que sempre viveu "a integridade dos artistas e principalmente suprindo a carência de novos produtores no mercado". Num esquema rentável e trabalhando em conjunto, as pequenas gravadoras

produzem os novos (ou velhos) artistas deixando para as grandes a prensagem, venda e distribuição. (...) Isto torna a ligação rentável para as gravadoras grandes, que não têm gastos de estúdio, produção de capas, nem verbas de marketing. (REIS, 1993)

Como a resolver o dilema das grandes gravadoras, as independentes trabalhavam em simbiose com as *majors*. As primeiras assumiam os riscos de produzir artistas fora do *mainstream* e as últimas utilizavam-se de suas estruturas de prensagem e distribuição em larga escala.

Para as grandes gravadoras, o fato dos selos se preocuparem com o que está acontecendo no mercado, alivia o peso do trabalho de garimpo. Por outro lado, “o casamento dos selos com as grandes veio resolver a crise do mercado. Eles têm acesso a uma grande estrutura sem ônus, porque as gravadoras não estão podendo arriscar”, justifica João Paulo, diretor de marketing internacional de EMI. (REIS, 1993)

Foi nesse contexto que foi possível a Canhoto da Paraíba gravar o CD *Pisando em brasa*, pela independente Caju Music, fundada por um ex-executivo da indústria fonográfica, que emprestava seu conhecimento na área para trabalhar em parceria com uma grande gravadora, e assim possibilitar seu negócio.

No Rio, outro selo que conseguiu destaque foi a Caju Music, de Peter Klam. Na área de MPB e instrumental, a gravadora emplacou de Canhoto da Paraíba a Rafael [sic] Rabello. Com hits certeiros de crítica, a Caju se amparou nesta fórmula para gravar bons músicos que não tinham espaço numa grande. Mas Peter garantiu a distribuição e fabricação pela PolyGram. “Era uma ideia antiga quando eu era diretor na Ariola. Eu queria fazer uma coisa própria. Por isso, quando saí da gravadora, separei uma grana para produzir discos pelo meu próprio selo. Dei o nome de Caju porque quena gravar música tipicamente brasileira. Com sabor e gosto de suco do Brasil – o caju”, diz Peter. (REIS, 1993)

Pouco antes, em 1990, Canhoto da Paraíba lançou o LP *Fantasia Nordestina* (vol. 2), disco não comercial, financiado por uma empresa particular com tiragem limitada e destinada a distribuição interna. Em 1996 lançou o CD *Instrumental no CCBB*, gravado ao vivo, que fazia parte de uma coleção que incluía vários CDs de músicos e conjuntos instrumentais brasileiros, produzidos mediante um projeto financiado pelo Banco do Brasil. Seus poucos lançamentos fonográficos em cerca de quatro décadas e meia de atuação profissional foram possíveis graças a essas iniciativas, carregadas de voluntarismo e destinadas a nichos de mercado específicos.

## 6. Últimos anos

Após o período em que Canhoto da Paraíba se destacou em âmbito nacional, apesar do arrefecimento do chamado “ressurgimento” do choro, o violonista seguiu colhendo frutos do prestígio conquistado, realizando apresentações em shows e festivais nos grandes centros do país, ainda que com menor frequência, além de

manter constante atuação regional em Pernambuco – onde seguiu vivendo – e arredores. Como destacado anteriormente, na década de 1990 gravou um CD de estúdio (*Pisando em brasa*, 1993) e um CD ao vivo (*Instrumental CCBB*, 1996), ambos com boa recepção pela crítica.

Em seus últimos anos, a situação financeira de Canhoto da Paraíba não era boa (CAZES, 2021), e piorou após um AVC o acometer em abril de 1998. Àquela altura, diabético e hipertenso, o violonista foi internado, chegando a ficar em estado grave (TARTAGLIA; NEVES, 1998), porém sobreviveu, mas com uma sequela, a paralisia do lado esquerdo do corpo, interrompendo sua carreira nos palcos. As despesas com a saúde e com o sustento familiar comprometeram seu orçamento, de modo que teve que contar com algumas iniciativas em diversos níveis, fossem pessoais, coletivas ou estatais. Alguns casos podem ser citados. Paulinho da Viola, em 2002, fez um recital de voz e violão em Brasília, no Centro Cultural Banco do Brasil, doando integralmente o cachê para o amigo (LIMA, 2002). Uma nota publicada no jornal *O Globo* destacou a situação precária do violonista –que chegou a ter sua luz cortada por falta de pagamento–, publicando uma conta bancária para doações para o paraibano (ANGEL, 2002). O historiador diletante Francisco Florêncio cita a ocorrência de um show para arrecadar fundos para Canhoto da Paraíba, realizado no Teatro Guararapes, no Recife, que teria contado com a presença de Paulinho da Viola, do conjunto Época de Ouro, de Altamiro Carrilho e de músicos pernambucanos (FLORÊNCIO, 2010). Em Pernambuco, uma lei estadual de 2002 instituiu um prêmio anual, o *Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco*, concedido a pessoas ou a coletivos com atuação relevante no âmbito da promoção da cultura popular do Estado. Os escolhidos ganham o direito a uma bolsa mensal vitalícia. Canhoto da Paraíba foi agraciado com o prêmio em sua primeira edição (PATRIMÔNIOS VIVOS, s/d). Na Paraíba, uma lei estadual instituiu o Registro no Livro de Mestre das Artes, conhecida como *Lei Canhoto da Paraíba*, pois o primeiro escolhido foi o violonista, em 2005. O prêmio também previa o recebimento de uma bolsa mensal (GOVERNO DA PARAÍBA, s/d).

Canhoto da Paraíba sofreu um novo AVC em 2008. Desta vez não resistiu, vindo a óbito no dia 24 de abril de 2008, dia seguinte ao Dia Nacional do Choro.

## 7. Conclusões

Na pesquisa sobre a trajetória de Canhoto da Paraíba, há muitas referências a sua obra como singular, sofisticada ou extraordinária. Para ilustrar como ele era reconhecido pelos seus contemporâneos, um espetáculo denominado *Chorando* foi realizado na Sala Cecília Meireles reunindo “a fina flor do gênero” (DUTRA, 1980), músicos de choro de diferentes gerações como Copinha, Radamés Gnatalli, Paulinho da Viola, Déo Rian, Raphael Rabello, Ronaldo do Bandolim, Dino Sete Cordas, César Faria, Carlinhos, Jonas do Cavaco, Jorginho do Pandeiro e o próprio Canhoto da Paraíba. O programa foi dividido em duas partes. Na primeira parte, foram apresentados choros tradicionais, de compositores como Anacleto de Medeiros,

Pixinguinha e Jacob do Bandolim. Na segunda parte, foram apresentadas “tendências do choro contemporâneo”, com obras de Paulinho da Viola, Radamés Gnattali e Canhoto da Paraíba (CABALLERO, 1980). Um paraibano do sertão radicado em Recife era respeitado como um compositor “moderno” por músicos consagrados no gênero, nativos ou radicados no Sudeste, em especial no Rio de Janeiro, cidade considerada, no imaginário dos chorões, berço do choro.

As muitas discursividades em torno do seu nome induzem a concluir tal originalidade e singularidade do paraibano (ainda que sua forma própria de tocar violão realmente seja original e singular). No entanto, para além de suas peculiaridades, é possível pensar o artista como alguém profundamente ligado a seu tempo, algo refletido em seu fazer musical, posto que “nenhum homem é uma ilha, mas sim parte de um todo” (GEERTZ, 1997, p. 145-146). Amparamo-nos também nas palavras de Rafael Menezes Bastos.

A música popular brasileira – como qualquer música popular nacional, no contexto das relações dos Estados-nações modernos – somente pode ser bem entendida dentro de um quadro cujos nexos tenham simultaneamente pertinência local, regional, nacional e global, e que tome as músicas erudita, folclórica e popular como universos em comunicação. (MENEZES BASTOS, 2005, p. 85)

Canhoto age, portanto, como parte deste quadro, como um catalisador de seu entorno, desde seus primeiros anos de vida na Princesa Isabel das serestas, da música da igreja, da banda de música e de sua família musical, passando por João Pessoa, onde manteve contato com diferentes músicos, até chegar em Recife, ambiente de forte circulação cultural, somado ao intercâmbio com os músicos do Sudeste. Pensando que todos estes contextos – local, regional, nacional e global – estão interligados, Canhoto da Paraíba foi um músico profundamente antenado a seu tempo.

## Referências

A VOLTA DO “PIXINGUINHA”: Canhoto da Paraíba e Paulinho da Viola, às seis e meia. *Folha de São Paulo*. São Paulo, ano LVII, n. 17897, 3 abr. 1978. Ilustrada, p.19.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cortez, 2012.

ALCÂNTARA, Reginaldo Salvador de. *Rossini Ferreira: características de um choro pernambucano*. Dissertação de mestrado. João Pessoa: UFPB, 2009.

AMADO, Janaína. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. *Revista de História Universidade Estadual Paulista*, v. 14, p. 125-136, São Paulo: UNESP, 1995.

AMORIM, Maria Alice. *Canhoto tocador*. Continente Documento. Recife, ano 4, n. 43, p. 53-55, mar. 2006.

AMORIM, Maria Alice. *Patrimônios Vivos de Pernambuco*. Recife: Fundarpe, 2010.

ANGEL, Hildegard. Coluna Hidelgard Angel. *O Globo*. Rio de Janeiro, ano LXXVII, n. 24980, p. 3, 1 jan. 2002.

ANGEL, Hildegard. Coluna Hilde (Nota: Lula homenageia Canhoto). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 114, n.57, p. A15, 5 jun. 2004.

ÂNGELO, Assis. Sivuca, o fogo do forró. *Folha de São Paulo*. São Paulo, ano 58, n. 18260, 1 de abr. 1979. Folhetim, p. 8-10.

ALVES SOBRINHO, Antônio. *Desenvolvimento em 78 rotações: a indústria fonográfica Rozenblit (1953-1954)*. Dissertação de mestrado. Recife: UFPE, 1993.

BESSA, Virgínia de Almeida. “*Um bocadinho de cada coisa*”: trajetória e obra de Pixinguinha. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2005.

CABALLERO, Mara. Na Sala Cecília Meirelles: os segredos do choro de ontem e de hoje. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano XC, n. 237, 1 dez. 1980. Caderno B, p. 1. Disponível em [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_10/22304](http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/22304). Acesso em 3 jun. 2024.

CABRAL, Sérgio. O melhor do choro de Canhoto da Paraíba. *O Globo*. Rio de Janeiro, ano LIII, n. 16073, p. 44, 13 out. 1977.

CADERNO SERVIÇO. Suplemento do Jornal do Brasil, n.109. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano LXXXVI, n.353, 31 mar. 1978. Disponível em [http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015\\_1978\\_00353.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1978_00353.pdf). Acesso em 3 jun. 2024.

CANHOTO DA PARAÍBA: a alma do chorinho. *Diário de Pernambuco*. Recife, ano 155, n.176, 2 jul. 1980. Caderno Viver, p. B-6. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_16/10503](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_16/10503). Acesso em 3 jun. 2024.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

CAZES, Henrique. Depoimento cedido ao autor (gravado e transscrito). 19 ago. 2021.

CEZAR, Caio. O violão reinventado. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 119, n. 344, 18 mar. 2010. Caderno B, p. B2. Disponível em [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_13/4846](http://memoria.bn.br/docreader/030015_13/4846). Acesso em 3 jun. 2024.

CHICO SOARES, o Canhoto da Paraíba. Roteiro, produção, direção e edição: José Vasconcelos Vieira. Recife, 2004. 54 min. Disponível em [https://youtu.be/B-h1dlzfFBU?si=oW\\_unTnHykV3C6cs](https://youtu.be/B-h1dlzfFBU?si=oW_unTnHykV3C6cs). Acesso em 3 jun. 2024.

CRUZ, Eduardo Felipe Cangeni da. “*Discos Marcus Pereira*”: Disco finalmente é cultura! – indústria fonográfica, música popular e memória social no choro (1974-1978). Dissertação de mestrado. Franca: Unesp, 2016.

CUNHA, Inês. Canhoto exibe seu talento para recifenses. *Diário de Pernambuco*. Recife, ano 163, n. 27, 28 jan. 1988. Caderno Viver, p. B-4. Disponível em [http://memoria.bn.br/docreader/029033\\_16/130653](http://memoria.bn.br/docreader/029033_16/130653). Acesso em 3 jul. 2024.

DAVID, Lilian Bem. Paulinho da Viola: “O samba não precisa ser salvo, ele está aí”. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, ano 32, n.1657, p. 25-27, 21 jan. 1984. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/004120/223325>. Acesso em 3 jun. 2024.

DUTRA, Maria Helena. Presenças femininas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano XC, n. 234, 28 nov. 1980a. Caderno B, p. 11. Disponível em [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_10/22003](http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/22003). Acesso em 3 jun. 2024.

DUTRA, Maria Helena. Pouca animação. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano XC, n. 261, 26 dez. 1980b. Caderno B, p. 9. Disponível em [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_10/23913](http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/23913). Acesso em 3 jul. 2024.

FABIANO, Ruy. Texto do encarte. In: *O violão brasileiro tocado pelo avesso*. Canhoto da Paraíba. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1977. 1 LP (35 min).

FESTA DE CHORINHO no Municipal. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, ano 98, n. 31503, p. 12, 29 nov. 1977.

FLORÊNCIO, Francisco. Francisco Soares de Araújo - "o Canhoto da Paraíba". In: FLORÊNCIO, Francisco. *História e Estórias dos príncipesenses – 1766-2008*. Princesa Isabel, 15 mai. 2010. Disponível em <http://historiadeprincesapb.blogspot.com/2010/05/francisco-soares-de-araujo-o-canhoto-da.html>. Acesso em 3 jun. 2024.

FRIAS, Lena. A MPB onde o povo está – Projeto Pixinguinha, uma universidade musical, renasce aos 20 anos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano CVII, n. 82, 29 jun. 1997a. Caderno B, p. 6. Disponível em [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_11/214277](http://memoria.bn.br/docreader/030015_11/214277). Acesso em 3 jun. 2024.

FRIAS, Lena. Recordes e crises da trajetória. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano CVII, n. 82, 29 jun. 1997b. Caderno B, p. 7. Disponível em [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_11/214277](http://memoria.bn.br/docreader/030015_11/214277). Acesso em 3 jun. 2024.

GEERTZ, Clifford. *O Saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997.

GOIS, Ancelmo. Coluna Ancelmo Gois (Nota: Canhoto da Paraíba). *O Globo*. Rio de Janeiro, ano LXXIX, n. 25867, 2 jun. 2004. Rio, p. 16.

GOUVEIA, Graça. Canhoto, uma vida entre choros. E um sonho: “Ter uma casa na COHAB”. *Diário de Pernambuco*. Recife, ano 154, n. 88, 1 abr. 1979, Caderno Viver, p. C-6.

Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_15/133318](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/133318). Acesso em 3 jun. 2024.

GOVERNO DA PARAÍBA. Lei Canhoto da Paraíba – REMA. s/d. Disponível em <https://paraiba.pb.gov.br/diretas/secretaria-da-cultura/programas/lei-canhoto-da-paraiba-2013-rema>. Acesso em 3 jun. 2024.

LIMA, Irlam Rocha. Coluna Sons da noite. *Fim de semana*. Brasília, ano 1, n. 3, p. 13, 15 mar. 2002. In: *Correio Braziliense*. Brasília, ano 42, n. 14180, 15 mar. 2002. Disponível em [http://memoria.bn.br/docreader/028274\\_05/5297](http://memoria.bn.br/docreader/028274_05/5297). Acesso em 3 jun. 2024.

LIMA, Irlam Rocha. Coluna Sons da Noite (nota: Bem-vindo). *Correio Braziliense*. Brasília, ano 44, n. 14990, 4 jun. 2004. Caderno Fim de semana, p. 12. Disponível em [http://memoria.bn.br/docreader/028274\\_05/69277](http://memoria.bn.br/docreader/028274_05/69277). Acesso em 3 jun. 2024.

MARIA, Cleusa. Projeto Pixinguinha: os cinco anos de uma festa popular. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano XCI, n. 132, 18 ago. 1981. Caderno B, p. 1. Disponível em [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_10/38020](http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/38020). Acesso em 3 jun. 2024.

MÁXIMO, João. A canção brasileira entre a lenda e a realidade. *O Globo*. Rio de Janeiro, ano LXXIII, n. 23447, 9 nov. 1997. Segundo Caderno, p. 4.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, p. 177-196, 2005.

MORAES, José Geraldo Vince de. *Criar um mundo do nada: A invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019.

MOREIRA, Maíra Macedo. *Antônio da Silva Torres (Jacaré)*: Um cavaquinho na Memória do Choro Pernambucano. Dissertação de mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2017.

MOTA, Uraniano. Canhoto da Paraíba: duas ou três notas sobre ele. In: *Observatório da Imprensa*. 6 mai. 2008. Disponível em <http://observatoriadimprensa.com.br/educacao-e-cidadania/caderno-da-cidadania/canhoto-da-paraiba-duas-ou-tres-coisas-sobre-ele/>. Acesso em 3 jun. 2024.

MOTTA, Jefferson Luís Gonçalves da. *Rogério Guimarães*: o violão brasileiro nas gravadoras, nas rádios e nos palcos (1926-1968). Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2020.

O SEMPRE INOVADOR Paulinho da Viola. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, ano 105, n. 33594, 7 set. 1984. Turismo, p. 5.

O VIOLÃO BRASILEIRO tocado pelo avesso. Canhoto da Paraíba. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1977. 1 LP (35 min).

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PALADINO, Patrícia; HIDALGO, Luciana. Uma roda de bambas. *Revista Programa*. Rio de Janeiro, ano 9, n. 936, p. 15, 15 abr. 1994. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano CIV, n. 7, 15 abr. 1994. Disponível em [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_11/141509](http://memoria.bn.br/docreader/030015_11/141509). Acesso em 3 jun. 2024.

PATRIMÔNIOS VIVOS. Cultura.pe, s/d. Disponível em <https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/>. Acesso em 3 jun. 2024.

PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim, uma biografia*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2018.

PERPÉTUO, Irineu Franco. Canhoto da Paraíba deu eco nordestino a valsas e choros. *Folha de São Paulo*. São Paulo, ano 88, n. 28878, 26 abr. 2008. Ilustrada, p. E20. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2604200832.htm>. Acesso em 3 jun. 2024.

PINHEIRO, Albino. Paulinho: O homem e a viola. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, ano 17, n. 934, p. 85-87, 14 mar. 1970. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/004120/103870>. Acesso em 3 jun. 2024.

PISANDO EM BRASA. Canhoto da Paraíba. Rio de Janeiro: Caju Music, 1993. 1 CD (35 min).

PROGRAMA ENSAIO. Entrevista com Canhoto da Paraíba com participação de Paulinho da Viola e César Faria. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, 12 abr. 1994. 59 min. Disponível em <https://youtu.be/-bvTOI6o6KY>. Acesso em 3 jun. 2024.

RABELLO, Luciana. Depoimento cedido ao autor (gravado e transrito). 20 ago. 2021.

REGO, Luzanira. Canhoto da Paraíba – O violão brasileiro tocado pelo avesso. *Diário de Pernambuco*. Recife, ano 152, n. 273, 9 out. 1977. Caderno Viver, p. B-1. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_15/107144](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/107144). Acesso em 3 jun. 2024.

REIS, Paulo. O futuro vai aí com os novos selos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano CIII, n. 116, 2 ago. 1993. Caderno B, p. 6. Disponível em [http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015\\_11/118497](http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_11/118497). Acesso em 3 jun. 2024.

SILVEIRA, Emília. Canhoto da Paraíba: no Projeto Pixinguinha, um músico do Norte ao Sul. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano LXXXVII, n.352, 30 mar. 1978. Caderno B, p. 4. Disponível em [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_09/121968](http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/121968). Acesso em 3 jun. 2024.

SOARES, Alessandro. Trecho do programa *Quando os violões se encontram* (Rádio Jornal do Commercio, 1961). Acervo do violão brasileiro. Soundcloud, 2015. Disponível em <https://soundcloud.com/acervodigitaldoviolao/trecho-do-programa-quando-os-violoes-se-encontram-radio-jornal-do-commercio>. Acesso em 3 jun. de 2024.

SOUSA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. *O Clube do Choro de São Paulo: Arquivo e memória da música popular na década de 1970*. Dissertação de mestrado. São Paulo: UNESP, 2009.

SOUZA, Tárik de. Coluna Supersônicas (nota: Por Canhoto). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 114, n. 56, p. B3, 4 jun. 2004. Disponível em [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_12/106761](http://memoria.bn.br/docreader/030015_12/106761). Acesso em 3 jun. 2024.

SPENCER, Fernando. O legendário Canhoto - o violão brasileiro tocado pelo avesso. *Diário de Pernambuco*. Recife, ano 159, n. 323, 24 nov. 1983. Caderno Viver, p. B-1. Disponível em [http://memoria.bn.br/docreader/029033\\_16/69031](http://memoria.bn.br/docreader/029033_16/69031). Acesso em 3 jun. 2024.

STROUD, Sean. Música popular brasileira experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália. *Revista USP*, São Paulo, Brasil, n. 87, p. 86–97, 2010. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i87p86-97. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13832>. Acesso em 3 jun. 2024.

TARTAGLIA Cesar e NEVES, Tânia. Coluna Pessoa. *O Globo*. Rio de Janeiro, ano LXXIII, n. 23597, p. 16, 8 abr. 1998.

TINHORÃO, José Ramos. As muitas mentiras que andam por aí invocando o santo nome do choro em vão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano LXXXVII, n. 235, 29 nov. 1977b. Caderno B, p. 1. Disponível em [http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015\\_09/111270](http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_09/111270). Acesso em 3 jun. 1977.

UM VIOLÃO DIREITO nas mãos do Canhoto. Canhoto da Paraíba. Recife: Rozenblit, 1974. 1 LP (42 min).

ÚNICO AMOR. Canhoto da Paraíba. Recife: Rozenblit, 1968. 1 LP (32 min).

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Rev. Cient.* UNINOVE, São Paulo, n.1, v.3: p.105-122, 2001.