

AS ABORDAGENS ESTILÍSTICAS NO CHORO BRASILEIRO (1902-1950)

Marcia E. Taborda

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brazil. E-mail: marciataborda@musica.ufrj.br

Recibido: 21 Julio 2010 / Revisado: 5 Septiembre 2010 / Aceptado: 9 Septiembre 2010 / Publicación Online: 15 Octubre 2010

Abstract: This article examines the approaches of “choro” in an attempt to identify different interpretative styles referring to sound records made between 1902 and 1950.

Keywords: Choro, Brazilian Popular Music, guitar, sound records.

Esse artigo é uma primeira tentativa de compreender o choro enquanto gênero que permite diversas abordagens estilísticas. Ou o contrário, o choro como estilo interpretativo que finalmente se consolidaria num gênero musical? Para tentar responder às questões, em lugar de utilizar exclusivamente a documentação bibliográfica, pretendemos recorrer aos fonogramas como fonte primordial para um possível reconhecimento de estilos na interpretação do choro.

1. CÂNONES

1.1 A palavra e os significados

Os mais importantes estudiosos da música brasileira propuseram diferentes origens ao sentido musical da palavra choro. Câmara Cascudo no Dicionário do Folclore Brasileiro, cita o “Negro brasileiro” de Jacques Raimundo, livro publicado em 1936: Choro é a denominação de certos bailaricos populares, também conhecidos como assustados ou arrastapés. Essa parece ter sido a origem da palavra como explica Jacques Raimundo, que diz ser originária da contracosta, havendo entre os cafres uma festança, espécie de concerto vocal com danças, chamado xolo. Os nossos negros faziam em certos dias, como em São João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus bailes, que chamavam de xolo, expressão que,

por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se de xoro, e, chegando à cidade foi grafada choro¹.

Mário de Andrade, por sua vez, no verbete choro do Dicionário Musical Brasileiro informa que da expressão chorar empregada metaforicamente em música, de extensão de sentido, a palavra afinal se desenvolveu aplicada ao sentido dum gênero musical, música noturna de caráter popular coreográfico, pra pequena orquestra.

Para Ary Vasconcelos o termo deriva de choromeleiros, “corporação de músicos de atuação importante no período colonial brasileiro”.

Como os choromeleiros executavam não exclusivamente a charamela mas outros tantos instrumentos, a expressão passou a ser empregada em sentido geral dando por abreviação o nome de choro ao grupo instrumental.

José Ramos Tinhorão refere-se a esquemas modulatórios que partindo do bordão “para descaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente”, os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de choro a tal maneira de tocar.

No conjunto das possibilidades acima descritas cada uma de sua maneira relaciona a palavra às acepções musicais nas quais o termo viria a ser empregado: a palavra serve pra nomear o conjunto e também uma forma de tocar que exprimiria um estilo interpretativo tipicamente brasileiro.

1.2. A abrangência do termo

No decorrer da segunda metade do século XIX e princípios do século XX a palavra choro foi adquirindo múltiplos significados. Inicialmente nomeava o conjunto musical. Alexandre Gonçalves Pinto, no livro “O choro: reminiscências dos chorões antigos”, abona esta acepção do termo: “O seu pai era um distinto advogado que dava em sua casa choros agradabilíssimos, indo daqui da capital o competente choro, que eram: Henriquinho, de flautim; Lica de bombardão; Galdino de cavaquinho; Felisberto de flauta; Espíndola, e muitos outros”².

Além dos significados de pequena orquestra e de sarau também explícito na citação acima, choro ainda podia designar os gêneros abordados nos encontros pelos conjuntos, como sugere Alexandre G. Pinto: “tocava os choros fáceis como fosse: polca, valsa, quadrilha, chotes, mazurka, etc”. Pode-se ainda observar que o repertório dos choros na verdade podia incluir toda e qualquer música instrumental: “toca muitos choros americanos e também nossos com grande facilidade”³.

1.3. Um pouco da identidade

A bibliografia brasileira é unânime ao escolher para o nascimento simbólico do choro, os anos de 1870, período em que Joaquim Antonio da Silva Callado, professor de flauta da Academia Imperial de Belas Artes formou o “Choro Carioca”, grupo em que o solista (flauta) era acompanhado por violão e cavaquinho executados por músicos populares.

Embora a contribuição de Antonio Callado para a consolidação do choro conjunto tenha sido inestimável, a difusão deste grupamento vinha de muito antes. Nas festas cariocas já se podia identificar a presença do terno de pau e corda, como descrito por Mello Moraes Filho no livro “Festas e tradições populares do Brasil”. No capítulo dedicado à Festa do Divino⁴, especialmente ao tratar da atividade artística/musical promovida pela barraca “Tres cidras do amor”, também conhecida como “Barraca do Teles”, o autor observa: “O teatro do Teles era iluminado a velas e a azeite; pagava-se 500 réis de entrada, incluindo neste preço o bilhete da rifa; tinha, além da orquestra para a grande divisão do cenário, uma outra de violão, flauta e cavaquinho, que tocava oculta, quando dançavam os bonecos”⁵.

Certamente a mais completa fonte de informações sobre os conjuntos de choro entre 1870 e 1936 é o livro de Alexandre Gonçalves Pinto. Nele verifica-se que a maioria dos músicos citados não estava profissionalizada. A norma não era o conjunto fixo, onde os executantes tinham o hábito de tocar juntos. Em consequência, os acompanhamentos eram improvisados, até porque os tocadores de instrumentos de cordas na maioria não conheciam música. Mesmo os músicos de instrumentos de sopro que dominavam a leitura musical, acompanhavam quase sempre de ouvido, como o Barata, que “não só conhecia com proficiência a música, como também acompanhava o choro de ouvido, de fazer êxtase, tal a sua mestria no oficleide”⁶. Pixinguinha, que dominava a leitura e escrita musical, quando foi trabalhar no Teatro Rio Branco, por volta de 1910, fez sucesso principalmente “pelas bossas que inventava por fora, acostumado que estava a improvisar nas rodas de choro”⁷.

Nessas rodas, o que mais se exigia e o que mais se apreciava nos acompanhadores, sobretudo de violão e cavaquinho, era o ouvido, aptidão consagrada na expressão “tocar de ouvido”. Gonçalves Pinto quase que em cada página de sua obra menciona o fato: “Ventura Careca, violão de fama, ... não admitia que lhe dessem o tom, tal a confiança que ele tinha em seu ouvido”⁸. Quando o acompanhador não conseguia atinar com a harmonia do solista, dizia-se que tinha *caído*. Essa expressão foi tão vulgarizada, que aparecia freqüentemente no título de polcas como *Caiu, não disse*, de Viriato e *Não caio noutra*, de Ernesto Nazareth.

Baptista Siqueira descreve esses costumes com precisão: “Era o flautista que costumava incentivar o gosto pelo choro, aguçando as qualidades musicais inatas dos acompanhadores de ouvido, arranjando tropeços através de modulações exaustivas empregadas nas ‘polcas de serenata’. Quase sempre essas obras eram de autoria do próprio flautista e nunca chegaram a ser editadas, porque não tinham sentido dançante; sugeriam apenas pessoas dançando. A finalidade da composição de tais peças era jocosa: fazer cair o acompanhador de cavaquinho (Apanhei-te cavaquinho)”⁹. Esse hábito de fazer peças difíceis de acompanhar e consignar tal intenção no título, conservou-se, bastando para tanto lembrar o choro *Derrubando violões*, composto pelo maestro Carioca em 1950.

2. A GENEALOGIA DO CHORO

Deve-se a Ary Vasconcelos a primeira tentativa de periodização da trajetória do choro. No livro “Carinhoso e etc: história e inventário do choro”, Vasconcelos conta que entre fins dos anos de 1970 e começo dos anos 80, decidiu embrenhar-se pela documentação musical fazendo um levantamento de cerca de 3 mil obras; organizou então essa produção e seus autores em seis gerações: A primeira geração, que “floresce nos primeiros vinte anos do Império”, é composta por autores como Antonio Callado, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Viriato, etc.

A segunda aparece com a República que ao abrir um novo capítulo na história política do Brasil, “serviu de marco a partir do qual começa a florescer uma nova e maravilhosa geração de chorões”. Como maior representante do período, destaca Anacleto de Medeiros, além dos compositores Albertino Pimentel, Irineu de Almeida, Mário Álvares, Candinho Silva, Louro, etc.

Situada entre os anos de 1919 e 1930 a terceira geração de chorões tem em Pixinguinha o grande expoente. Aparecem também Donga, Romeu Silva, Romualdo e Luperce Miranda, Luis Americano e Bonfiglio de Oliveira.

Estabelecida entre os anos de 1927 e 1946; relacionada ao surgimento do sistema elétrico de gravação e ao sucesso de cantores como Francisco Alves, Carmen Miranda, Silvio Caldas, Orlando Silva, etc. segundo Ary, naquele momento o clima era pouco estimulante para o choro que acaba se difundindo apenas para um público restrito; o autor relaciona artistas do choro paulista, aborda o surgimento da Orquestra Colbaz e o trabalho de músicos como Armandinho, José Rielli, Garoto, Gaó; no Rio de Janeiro destaca músicos como Copinha, Antenógenes Silva, Radamés Gnattali, Gastão Bueno Lobo, Benedito Lacerda e Dante Santoro e Carolina Cardoso de Meneses.

Surgida na segunda metade da década de quarenta “uma fase bem mais propícia para o gênero que se estende de 1945 a 1950, quase uma pequena fase de ouro”. Surgem os grupos, Quarteto Brasil (Luperce, José Meneses, Tute, Valzinho), Os Milionários do Ritmo (Djalma Ferreira, Oscar Belandi, José Meneses, Chuca-Chuca e a Orquestra Tabajara de Severino

Araújo. Os grandes nomes da época: Abel Ferreira, Jacob do Bandolim, Raul de Barros, Valdir Azevedo, Altamiro Carrilho, Pedroca, Chiquinho do Acordeão, Sivuca, Bola Sete, Canhoto da Paraíba, Avena de Castro, Paulo Moura, Déo Rian, Envandro, Isaías e Rossini Ferreira.

“Chegamos a 1975 (...) como a Bela Adormecida o choro parece despertar de seu letargo, novos conjuntos de choro começam a se formar e são reciclados diversos já existentes”. Surge o Clube do Choro. Em São Paulo o Conjunto Atlântico e o conjunto do Evandro. No Rio cria-se o conjunto Os Carioquinhos (1976)¹⁰.

A proposta de Vasconcelos ecoa em trabalhos recentes como o ensaio publicado por Anna Paes na enciclopédia eletrônica “Músicos do Brasil”. Já Henrique Cazes organiza o livro “O choro: do quintal ao Municipal” respeitando a trajetória cronológica da produção musical na qual destaca alguns personagens e seus instrumentos.

O que inicialmente chama a atenção na periodização de Vasconcelos é a ausência de um denominador comum para o estabelecimento das gerações: uma geração pode ser determinada tanto pela produção de compositores quanto pela atividade de músicos, ou mesmo um movimento como o do festival do choro nos anos 70, o que nos faz lembrar o mesmo argumento usado por Curt Sachs ao propor a mudança de princípios norteadores na classificação de instrumentos: a falta de um denominador comum que possa organizar as categorias.

Do ponto de vista estilístico tal classificação cairia por terra na medida em que a cronologia não estabelece nem considera as possibilidades de abordagem interpretativa do repertório. No choro tradição e modernidade convivem continuamente o que faz com que os autores da “primeira geração” tenham suas obras executadas como peças fundamentais do repertório desde fins do século XIX até os dias de hoje sendo a obra revivida por diferentes abordagens interpretativas. Por outro lado, Maurício Carrilho ao divulgar a enorme produção de choros encontrados em pesquisas nos diferentes acervos no Rio de Janeiro, fez suas gravações reproduzindo no acompanhamento - por exemplo de polcas, o padrão rítmico que considera característico do

estilo interpretativo e de uma sonoridade que remete aos primeiros fonogramas.

2.1. Os chorões e as gravações fonográficas

Um conjunto de circunstâncias surgidas no século XX tornaram-se decisivas para a evolução da música popular brasileira: a gravação de discos, o surgimento de uma música específica para o carnaval, o nascimento do samba, o rádio e o cinema.

As inovações foram apresentadas na capital. O Rio abrigou a indústria fonográfica e o rádio, veículos que divulgaram o choro e o samba, filhos musicais da cidade. Daí espalharam-se para todo o país. As novas possibilidades e oportunidades oferecidas pela “Capital irradiante” (expressão de Nicolau Sevcenko), atraíram imigrantes de todas as partes, dos mais variados padrões sociais. Transferiram-se para o Rio de Janeiro dos mais humildes e anônimos profissionais aos grandes nomes da elite cultural e artística.

Dentre os imigrantes que aportaram à cidade estava Frederico Figner, comerciante que apresentou aos cariocas a novidade das máquinas falantes. O processo de gravação de discos no Brasil foi iniciado em 1902, quando Figner, então estabelecido à Rua do Ouvidor, passou a comercializar “fonogramas originais da Edison”. Em 5 de agosto de 1902, publicou o *Correio da Manhã*: A maior novidade da época chegou para a Casa Edison, Rua do Ouvidor 107. As chapas (records) para gramophones e zophonones, com modinhas nacionais cantadas pelo popularíssimo Baiano e apreciado Cadete, com acompanhamento de violão e as melhores polcas, schottisch, maxixes executados pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros.

Neste período inicial que corresponde à chamada fase mecânica (1902-1927) foram gravados cerca de 7.000 mil discos, mais da metade lançados pela Casa Edison. Os primeiros 100 registros fonográficos foram realizados pelas vozes dos cantores Baiano e Cadete acompanhados exclusivamente de violão. Numa indústria incipiente, os riscos que envolviam o investimento de transformar música em produto, deveriam ser os mais comedidos possíveis. Dessa forma, os registros à base de violão serão sempre muitos numerosos, rivalizando em quantidade apenas com as Bandas de música, que desempenharam papel

musical e social da maior relevância. Os primeiros registros fonográficos nos deram a possibilidade de vislumbrar o ambiente musical que vinha se desenvolvendo desde fins do século XIX. Como não poderia deixar de ser, os gêneros executados eram o repertório dos chorões: valsa, schottisch, quadrilha, mazurca, polca, tangos, modinhas, cançonetas e lundus, veiculados por vozes acompanhadas de violão, piano, pelas bandas e finalmente pelos grupos de choro. Tal aspecto é também ressaltado por Tinhoão: De fato, são os velhos discos *Zonophone* e *Odeon* da Casa Edison, da Casa Faulhaber, *Columbia Grand Record* ‘Brazil’ e *Victor*, que permitem agora, mais de sessenta anos passados, levantar um grande repertório de gêneros hoje desconhecidos em suas formas autenticamente populares, como a modinha seresteira, os lundus cantados, as cançonetas de teatro e palquinhos dos cafés cantantes, as marchas dos primeiros ranchos carnavalescos, as chulas e as chamadas cantigas sertanejas, entre as quais muitas vezes se incluíam músicas do folclore¹¹.

As gravações nos deram ainda conhecimento dos grupos de choro organizados no Rio de Janeiro, que eram tantos, de tão variada formação, mas sempre obedecendo à base original: instrumento solista acompanhado de violão e cavaquinho. No reduzido grupo de cantores que fizeram sucesso no início do século além de Baiano e Cadete estão Eduardo das Neves, Mário Pinheiro e Geraldo Magalhães.

Apesar da predominância da música instrumental nos primeiros anos do processo de gravação de discos, foram poucos os solistas de sucesso. Destacou-se o flautista Patápio Silva, que apesar da morte prematura continuou com uma grande vendagem de discos, o pianista Artur Camilo, em registros dedicados principalmente à obra de Ernesto Nazareth, além do próprio, que gravou algumas peças em duo com o flautista Pedro de Alcântara, e uns poucos registros como solista.

Desde o período inicial das gravações e do advento do rádio, adquirindo maior relevância no processo elétrico de gravação que coincidiria com a chamada “Época de Ouro”, os conjuntos de choro foram bastante aproveitados, designados por esse mesmo nome – choro- ou pela denominação de grupo ou conjunto. Enquanto formação original, compunha-se de um instrumento solista, violão e cavaquinho, onde apenas um dos componentes (o solista)

sabia ler e escrever música; todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico, isto é, tocavam de ouvido.

Os componentes dos conjuntos de choros cariocas - os chorões- eram elementos quase que exclusivamente oriundos da baixa classe média: funcionários públicos federais, principalmente da Alfândega, Central do Brasil, Tesouro, Casa da Moeda dos Correios e Telégrafos; servidores municipais, trabalhando em cargos como os de guarda municipal, a funcionários da Light. Segundo June E. Haner, na virada do século XIX para o XX, “a música e a dança permaneceram como fonte geral de prazer para o trabalhador pobre, não apenas no período do carnaval. Nas estalagens do Rio de Janeiro, os inquilinos tocavam violões e acordeões, cantavam e dançavam animados fandangos”¹².

A importância desses grupos para a história da música popular brasileira é enorme: acompanharam modinhas – que ganharam o nome de seresta e acabaram por incluir os sambas-canção lentos- lundus, maxixes, marchas, sambas e, quando foi preciso, boleros, foxes, tangos argentinos, rumbas e até árias de ópera. Os músicos “de ouvido” em alguns minutos faziam um arranjo para qualquer tipo de peça, sem partitura e quase sem ensaio. Era essa dinâmica que possibilitava o funcionamento das emissoras de rádio, onde chegavam e saíam com frequência cantores diversos. Havia programas de calouros que apresentavam todo tipo de música, e não havia possibilidade econômica de pagar ensaios, partituras, nem havia tempo para tal. O processo de gravação de discos e a consequente possibilidade de registrar músicas para venda permitiu a profissionalização de numerosos músicos.

2.2. Os fonogramas e os estilos de interpretação

A escuta de fonogramas realizados entre 1902 e 1950 permite identificar em linhas gerais, características bastante distintas na abordagem interpretativa do choro. A fase mecânica de gravação é marcada primordialmente pelos registros de música instrumental, realizados notadamente pelas Bandas de música. Nos primeiros anos do século XX destacou-se a banda do Corpo de Bombeiros, mas muitos fonogramas foram feitos pela Banda da Casa Edison; houve inúmeros conjuntos de pau e corda e também pequenos

grupos compostos só por instrumentos de sopros. A série brasileira de número 40.000, que consta de gravações feitas aproximadamente entre 1904-1907, foi a primeira a usar o selo Odeon; os discos foram fabricados pela International Talking Machine para a Casa Edison. A consulta à “Discografia da música brasileira em 78 rpm”, revela que entre os pequenos grupos de sopro estavam o Grupo Luis de Souza (40.736 a 744) que gravou peças designadas como choro, chótis e valsas em geral sem referência ao autor, a exceção de “Nair” chótis de Catulo Cearense e Edmundo Otávio Ferreira.

Na série com numeração de 10.000, realizada entre 1907 e 1913, aparecem grupos compostos só por instrumentos de sopros como o Grupo do Malaquias (10.023- 10.216 a 219) com registros de choro também sem referência a autor, Grupo dos Irmãos Eymard (10.027) que gravou a polca “Flor Amorosa” de Callado além de “Ismênia”, choro de Anacleto; dentre os inúmeros trios relaciona-se o Grupo do Novo Cordão composto de clarineta-cl, violão-vl e cavaquinho-cv, o Grupo da Casa Edison (10.170) e o Grupo do Honório (10.237 a 252). Na série 137.000 da Odeon realizada entre 1912 e 1914, constam os registros do Grupo Irmãos Batista – (só sopros 137046), Grupo Lupércio Vieira, Grupo Francisco Oliveira Lima (sax, vl e cv) e Grupo do Ulisses, (vl, cv, cl/ sax).

A quantidade de ternos atuantes no período é expressiva. Nos registros da série 120.000 da Odeon, por exemplo, constam: Grupo do Canhoto (clarinete, violão e cavaquinho); Grupo Lima Vieira e Cia (saxofone, flauta, violão e cavaquinho); Grupo Chiquinha Gonzaga (flauta, violão e cavaquinho); Grupo Terror dos facões (duas flautas, violão e cavaquinho); Grupo do Louro (clarinete, violão e cavaquinho); Terceto Francisco Lima (saxofone, violão e cavaquinho); Grupo Ulisses (clarinete, violão e cavaquinho); Grupo O Passos no choro (flauta, violão e cavaquinho); Grupo Odeon (bombardino, trompete, clarinete, violão e cavaquinho), Grupo dos Sustenidos, Grupo dos Chorosos (violino, violão e cavaquinho); Grupo do Ulisses (clarineta, violão e cavaquinho); Grupo O Passos no choro (flauta, violão e cavaquinho).

2.3. A sonoridade do terno

A execução do terno de choro tem por característica recorrente o acompanhamento de

violão extremamente marcado e sempre pontuado pela farta execução dos baixos; embora o primeiro registro identificado de um violão de sete cordas esteja por vir, a atuação do seis cordas é exatamente a mesma que reconhecemos hoje como típica do acompanhamento do sete cordas: baixos pontuando a harmonia e desempenhando a função de conduzir as partes principais; como ainda não havia nos grupos da época dois violões atuando juntos, era o violão responsável pelos baixos e o cavaquinho cumpria a função de centro da harmonia.

Pela audição dos fonogramas, pode-se inferir que o trio de choro tinha por referência e modelo a sonoridade das bandas, e nesse sentido o violão cumpre exatamente o papel de sustentar e conduzir harmonias através do desenho dos baixos buscando reproduzir o enunciado e a função dos graves das bandas. O cavaquinho executa um padrão rítmico quase sempre sem variações e o instrumento solista apesar da oportunidade de enunciar o tema por três vezes o fazia também sem variações.

Entre os anos de 1910 e 1913 surgem os discos Favorite, fabricados na Europa para a Casa Faulhaber, situada na Rua da Constituição 36. Na série de n. 1-450004 foram feitos registros nos quais apontamos a presença de uma novidade no estilo de interpretação que seria definitivamente incorporada à identidade do choro: contracantos e improviso. O chamado Choro Carioca era integrado pelos mestres Irineu de Almeida (bombardino e oficleide), Bonfiglio de Oliveira (trompete), e o jovem estreador Pixinguinha (flauta), com acompanhamento feito por seus irmãos, Leo e Otávio (violões) e Henrique (cavaquinho). Otávio, mais conhecido pelo nome de China, tem uma biografia tanto quanto desconhecida, fator acentuado por sua morte prematura; são deste violonista os primeiros e raríssimos documentos fotográficos de um executante do violão de sete cordas no Rio de Janeiro, instrumento certamente manejado por ele nessas gravações que tem infelizmente uma audição de pouquíssima clareza. Gravaram na ocasião as polcas “Nininha”, “Dainéia” e “Albertina” e os tangos “São João debaixo d’água” e “O morcego” peças compostas por Irineu de Almeida. Registraram também a polca “Isto não é vida”. As características da interpretação do Choro carioca se destacam de todos os demais grupos; o acompanhamento do oficleide elabora contracantos que dialogam continuamente com

a flauta solista; esta, que por sua vez, realiza inúmeras variações. Se muitos dos registros não mencionavam o autor das peças, nos anos seguintes quando mais grupos aparecem, o repertório passa a ser composto por obras dos próprios solistas, líderes de conjuntos, dos quais muitos eram grandes chorões que participavam das bandas como Casemiro Rocha, Albertino Pimentel, Pedro Galdino; entre os autores mais gravados estão Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Callado e Anacleto de Medeiros.

Para se ter uma idéia da quantidade e variedade organológica dos grupos de choro, segue abaixo breve relação.

Grupo Carioca	Trombone, violão, cavaquinho
Grupo do Louro	Clarinetas, violão, cavaquinho
Grupo Chiquinha Gonzaga	Flauta, violão, cavaquinho, piano
Grupo K Laranjeiras	Flauta, violão, cavaquinho
Grupo Lulu o Cavaquinho	Flauta, violão, cavaquinho
Grupo Luiz de Souza- cl,tp,bx	Clarinetas, trompete,
Grupo do Moringa	Trombone, clarinetas, violão, cavaquinho
Grupo O Passos	Flauta, violão, cavaquinho
Grupo Mário	Bandolim, violão, cavaquinho
Grupo Paulista	Clarinetas, sax, violão, cavaquinho
Grupo Mineiro	Requinta, violão, cavaquinho
Grupo Fco Lima	Sax, violão, cavaquinho
Grupo Canhoto	Trombone, clarinetas, violão, cavaquinho
Grupo Boêmios – cl, ac, vl	Clarinetas,
Grupo Odeon Paulista	Clarinetas, violão, cavaquinho
Grupo dos Chorosos	Violino, violão
Grupo do Pixinguinha	Flauta, violão, cavaquinho
Grupo Checon	Viola, violão, cavaquinho
Trio Royal-	Violino, violão, cavaquinho
Grupo Del Ré	Trombone, clarinetas, violão, cavaquinho

Grupo do Louro	Trombone, clarineta, violão, cavaquinho
Grupo do além	Clarineta, violão, cavaquinho
Grupo do Elias	Trompete, clarineta, flautim, violão, cavaquinho
Grupo Pimentel	Trombone, sax, violão

2.4. Os conjuntos “típicos”

Nas primeiras décadas do século XX, movidos pela onda de exacerbação do “que é nosso”, os choros (conjunto) passaram a se apresentar com programa de variedades e temática regional. Nesta linha de atuação, alcançou destaque o *Grupo do Caxangá*, conjunto de inspiração nordestina, - tanto no repertório, na indumentária, e até mesmo no nome dos integrantes que adotaram para si codinome sertanejo. Em 1916, o violonista e compositor João Pernambuco organizou a “Trupe sertaneja”, que realizou apresentações em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. O Grupo do Caxangá, continuou atuando com grande brilho especialmente nos carnavais dos anos de 1917, 1918 e 1919. Pouco depois, Pixinguinha formou o conjunto Os oito batutas, requisitando quase todo o Grupo do Caxangá para compor seus quadros; este foi sem dúvida o mais famoso conjunto do período.

“Os Oito Batutas” foi integrado inicialmente por Alfredo da Rocha Viana Junior (Pixinguinha), flauta; Ernesto dos Santos (Donga), violão; Jacó Palmieri, pandeiro; José Alves de Lima, bandolim; Luiz Pinto da Silva (bandola e reco reco); Nelson dos Santos Alves, cavaquinho; Otávio da Rocha Viana (China), violão e voz. Uma novidade a destacar, a ampliação do número de participantes e a inclusão do pandeiro e reco-reco.

O grupo estreou em abril de 1919, na sala de espera do elegante cinema Palais, situado na Avenida Central (atual Rio Branco), tornando-se uma atração a parte. Personalidades como Ernesto Nazareth, Rui Barbosa e Arnaldo Guinle eram seus admiradores. O povo aglomerava-se na calçada só para ouvi-los. Conquistaram rapidamente a fama de melhor conjunto típico da música brasileira, empreendendo excursões por São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Bahia e Pernambuco. Em 1922 viajaram para Paris onde fizeram grande sucesso, realizando neste

mesmo ano uma temporada na Argentina, onde gravaram vários discos. O repertório do grupo fugia do trivial, porque além de tocar músicas de choro apresentavam um espetáculo teatral de variedades, composto de “sambas, desafios, canções e sapateados sertanejos”, conforme divulgado nos anúncios. A base no entanto, era o trio flauta, violão e cavaquinho.

3. CHORO E JAZZ: PIXINGUINHA E ARMSTRONG. INFLUÊNCIA?

É comum dizer-se que o choro é o *jazz* brasileiro assim como a contrapartida de que o *jazz* seria a versão americana (do norte) do nosso choro. Há inclusive especulações sobre a “semelhança” entre os *ragtimes* de Scott Joplin e a produção de tangos de Ernesto Nazareth, o que não será comentado neste artigo. Houve também muita crítica a grupos brasileiros, Pixinguinha foi alvo freqüente, acusados de sucumbirem à influência do gênero estrangeiro.

Mário de Andrade no verbete choro do “Dicionário Musical”, observa: Outro disco a citar é o “Urubu”, maravilhosamente executado por Pixinguinha, uma das excelências da discoteca brasileira. (...). Pode-se lembrar aqui que tais choros (quero dizer, tais agrupamentos), são a equivalência brasileira do hot-jazz, que também tantas vezes já é puro gozo instrumental, mesmo quando unido à voz, e duma violência de movimento, verdadeiramente dionisíaca, como é o caso do “Chinatown, my Chinatown” e “I got rythm”, fox-trots, o segundo de Gershwin, executados pelo hot-jazz admirável de Luis Armstrong. São por assim dizer choros-hot, a que o próprio caráter improvisatório das linhas e às vezes o processo de variação, ainda ajuntam mais caráter¹³.

O termo *hot* foi usado como referência à música dos pioneiros do jazz, atribuído a diferentes tipos de bandas, grupos em que ressaltam qualidades como intensidade, paixão, o tal elemento dionisíaco a que Mário fez referência. Nos anos 20 Louis Armstrong intitulou dois de seus grupos com o termo *Hot Five* e *Hot Seven*¹⁴. As gravações citadas por Andrade foram feitas em 1931, por *Louis Armstrong and his Orchestra*, uma das mais populares bandas de jazz do *suingue*, estilo de música predominante nos anos de 1930 e 1940.

Se há semelhança entre os grupos ela está provavelmente muito mais na forma do que no conteúdo. Tanto Os Batutas quanto a orquestra

de Armstrong faziam um espetáculo de entretenimento, com temas cantados, num estilo coloquial onde às vezes aparecem algumas falas no meio das canções.

Em *I got rythm*, um compasso quaternário muito marcado executado num pulso rapidíssimo estabelece a base rítmica que dá sustento e ligadura à melodia; essa, por sua vez, é apresentada numa sucessão de timbres da orquestra e depois dos 16 compassos de enunciado, abre-se o espaço para a improvisação livre, um solista de cada vez – trombone, sax, clarineta, trompete, banjo, contrabaixo, etc, não havendo nos solistas qualquer referência explícita ao tema; em seguida inicia-se um diálogo de múltiplas vozes com algum solista em destaque até a condução desse clima festivo ao fim da peça.

No caso de “Urubu” um pulso também marcado, mas que é a metade do andamento de *I got rythm*, se estabelece e se mantém especialmente na função do banjo (bandola); a melodia aparece na flauta de Pixinguinha que passa então a realizar variações que acontecem sempre em torno do tema; essas elaborações são feitas apenas pela flauta e de forma contínua; ao final da peça a bandola ensaia uma modesta e única resposta ao solista; vê-se que não há aspectos comuns na estrutura de improvisação típica de um e outro grupo; no *jazz* de Armstrong enuncia-se uma alternativa de elaboração melódica e rítmica ao texto principal e o papel dos instrumentos no grupo é bastante definido; na elaboração do choro dos Batutas apresenta-se uma variação atrelada ao enunciado original. Essas, as chamadas “bossas” que criaram a identidade do estilo interpretativo de Pixinguinha. Nos Batutas não aparece qualquer princípio estrutural de organização, o que levou anos mais tarde Radamés Gnattali a comentar em entrevista ao Pasquim que os Batutas eram uma “esculhambação” onde cada um fazia uma harmonia, um baixo, etc.

3.1. O regional apolíneo

O ano de 1927 marca o advento da fase elétrica de gravação e a substituição das gravações de música instrumental pelo repertório cantado. Vive-se a chamada época de ouro caracterizada pelo culto às grandes vozes dando surgimento aos primeiros ídolos populares. O primeiro grande ídolo de massa foi sem dúvida o cantor Orlando Silva, que com uma voz privilegiada interpretou os mais variados gêneros da música

popular. A seu lado brilharam Francisco Alves, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo, cantores chamados pela imprensa de “Os quatro grandes”.

A mais importante figura feminina da época foi a cantora Carmen Miranda, que com sua personalidade e carisma desenvolveu carreira brilhante, transformando-se em ídolo nacional e estrela internacional. Destacaram-se ainda sua irmã Aurora Miranda, Marília Batista, Araci de Almeida, Linda e Dircinha Batista.

No período de 1931 –1940 o samba foi o gênero mais cultivado, sendo também expressivo o número de marchas gravadas. Para seu desenvolvimento, além da contribuição pioneira dos compositores do Estácio como Ismael Silva e Alcebíades Barcelos, desempenharam papel fundamental Noel Rosa, Ari Barroso, Assis Valente, Orestes Barbosa, Custódio Mesquita, Lamartine Babo e João de Barro. A música americana, influência trazida pelo cinema, implantou a moda do fox-trot, aqui intitulado fox-canção, gênero intensamente cultivado por compositores brasileiros.

É nesse contexto que se desenvolve a carreira do Regional de Benedito Lacerda grupo nascido no final dos anos 20; inicialmente chamado de Gente do Morro, uma designação dada por Sinhô, depois de ouvir o grupo na gravação do samba “No Sarguero”; tinha como integrantes Lacerda (flauta), Valdiro Frederico Tramontano-Canhoto (cavaquinho), Maurinho, Bernardo e Doidinho (pandeiristas).

Essa curiosa instrumentação foi influenciada por uma inovação do compositor e radialista Almirante, que em 1928 para gravar “Na Pavuna” (que se tornaria grande sucesso), organizou um conjunto composto de percussões. Pouco depois a orientação do grupo mudou, a preponderância da percussão foi abandonada em favor do sopro e das cordas. Recebeu novo nome, Conjunto Regional de Benedito Lacerda, que em sua primeira formação foi integrado por Benedito Lacerda, Gorgulho e Nei Orestes (violão), Canhoto (cavaquinho) e Russo (pandeiro). Desde então o pandeiro foi definitivamente incorporado à organologia do choro conjunto. Quando Gorgulho foi substituído por Carlos Lentine e este último por Meira e quando Dino (Horondino José da Silva) substituiu Nei Orestes, o grupo finalmente chegou à formação que atuaria por cerca de meio século: Lacerda, Canhoto, Dino e Meira.

Esse Regional estabeleceu modelo de organização e sonoridade que permaneceria na música brasileira, como uma influência para as gerações futuras.

O novo modelo de acompanhamento contava agora com dois violões e cavaquinho, e tinha as funções harmônicas distribuídas entre eles; um dos violões (eram dois instrumentos de seis cordas), dedicava-se sobretudo aos baixos enquanto o outro se encarregava dos acordes na região médio-aguda; o cavaquinho passou a realizar padrões rítmicos variados – as levadas que seriam consagradas pela atuação de Canhoto. Em geral para o acompanhamento das canções fazia-se sempre uma introdução de flauta, sustentada por uma base harmônica de total entrosamento e complementaridade.

Em 1950 Benedito Lacerda saiu do conjunto que passou a ser liderado por Canhoto. Essa base instrumental de 2 violões e cavaquinho executados por Dino, Meira e Canhoto se manteve atuante dos anos 30 até a década de 80 com o falecimento de Meira e Canhoto. A sonoridade desse grupo serviu de referência a toda uma geração de músicos. Dentre esses destaca-se Jacob do Bandolim, especialmente nas primeiras gravações feitas ao lado dos violonistas Carlinhos e Benedito César e de Jonas ao cavaquinho.

Um novo paradigma na interpretação do choro seria enunciado pelo pianista e compositor Radamés Gnattali, nos diversos grupos que formou ao longo de sua carreira.

COMENTÁRIOS FINAIS

Apresentou-se uma proposta de periodização do choro utilizando como fonte os registros fonográficos em lugar da comumente utilizada abordagem cronológica. Desta forma foi possível identificar no terno de pau e corda uma primeira referência à prática musical do choro; respeitando a periodização proposta chegou-se à atividade de Benedito Lacerda, que sedimentou um modelo de organização e sonoridade que teria decorrências na continuidade da trajetória estilística do choro. Passando a chamar-se Regional do Canhoto (1950), o conjunto teve influência direta no trabalho de Jacob do Bandolim, músico que abriu novas perspectivas na organização do conjunto e na função musical dos instrumentos. Embora consagrado pelas atuações no conjunto Época de Ouro, destacam-se desse intérprete

as gravações feitas apenas com dois violões (não há sete cordas), que funcionam como o reviver da sonoridade dos conjuntos dos anos 30; as frases são executadas em total sincronia e encaixe que remetem a um trabalho de ourivesaria na concepção do acompanhamento, como se abrissem mão da improvisação para ater-se à escritura rítmico-melódica. Essa trajetória desembocará na criação de Radamés Gnattali cuja atuação determinará novos paradigmas na concepção e execução dos arranjos de choro.

Em termos gerais, e a grosso modo, tendo por base os registros fonográficos, propõe-se uma primeira revisão na classificação dos estilos do choro a partir da filiação aos grandes modelos:

O terno dos anos de 1902 a 1920

O Choro Carioca como primeiro modelo de variações e contracantos

A organização e a sonoridade do Regional de Benedito Lacerda

As gravações de Pixinguinha e Benedito com seu regional (1946)

Jacob do Bandolim

Radamés Gnattali

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrade, Mário de (1989), *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia.

Cascudo, Luís da Câmara (1962), *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.

Hahner, June E. (1993), *Pobreza e política: os pobres urbanos no Brasil – 1870-1970*. Traduzido por Cecy Ramires Maduro, Brasília, Ed. Universidade de Brasília.

Moraes Filho, Melo (1979). *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia.

Pinto, Alexandre Gonçalves (1936). *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro, Ed do autor.

Barbalho, Grácio. et al., (1982). *Discografia Brasileira em 78 rpm 1902-1964*. Rio de Janeiro, Funarte.

Silva, Marília T. Barboza, Oliveira Filho, Arthur L. de (1983). *Cartola: Os tempos idos*. Rio de Janeiro: Funarte|INM|DMP.

Siqueira, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Calado, Anacleto*. Edição do autor, Guanabara.

Taborda, Marcia (1995): *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular*. Dissertação de mestrado, UFRJ.

Tinhorão, José Ramos (1981). *Música popular – do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo, Ática.

NOTAS

- ¹ Cascudo, Luís da Câmara, Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1962, 275
- ² Gonçalves Pinto, Alexandre, O choro: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro, ed. do autor, 1936, 46
- ³ Id., O choro: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro, ed. do autor, 1936, 94
- ⁴ Para informações sobre a Festa do Divino, ver : Abreu, Martha. O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830/1900. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999
- ⁵ Moraes Filho, Mello, Festas e tradições populares do Brasil. Livraria Itatiaia, 1979, 123
- ⁶ Gonçalves Pinto, Alexandre, O choro: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro, ed. do autor, 1936, 101
- ⁷ Barbosa, Marília Trindade; Oliveira Filho, Arthur de, Filho de ogum bexiguento. Rio de Janeiro, Funarte, 1979, 33
- ⁸ Gonçalves Pinto, Alexandre, O choro: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro, ed. do autor, 1936, 86
- ⁹ Siqueira, Baptista, Tres vultos históricos da música popular. Guanabara, ed. autor, 1970, 140
- ¹⁰ Vasconcelos, Ary, Carinhoso Etc: História e inventário do choro. Rio de Janeiro, ed. autor, 1984, 18-50
- ¹¹ Tinhorão, José Ramos, Música popular - do gramofone ao rádio e TV. São Paulo, Ática, 1981, 27
- ¹² Hahner, June E, Pobreza e política: os pobres urbanos no Brasil – 1870-1970, Traduzido por Cecy Ramires Maduro. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1993, 233
- ¹³ Andrade, Mário, Dicionário Musical Brasileiro. Rio de Janeiro, Ed. Itatiaia, 1989, 137
- ¹⁴ Na biografia que fez de Pixinguinha, Arthur Loureiro comprova não ter havido o falado encontro de Armstrong e do músico brasileiro na temporada que os Oito batutas fizeram em Paris em 1922.