

## O CHORO, UMA QUESTÃO DE ESTILO?

---

Marcia Taborda

**Resumo:** A partir da consulta aos registros fonográficos realizados entre 1902 e 1937, propõe-se investigar as abordagens do choro na tentativa de identificar diferentes estilos interpretativos.

**Palavras chave:** choro; música popular brasileira; violão; gravações fonográficas

**Abstract:** This article examines the approaches of "choro" in an attempt to identify different interpretative styles referring to sound records made between 1902 and 1937.

**Keywords:** choro; Brazilian Popular Music; guitar; sound records;

Quando se abre um dos muitos livros dedicados ao estudo do jazz, encontra-se em geral uma proposta estilística de periodização do gênero: *Ragtime, New Orleans, Dixieland, Chicago, Swing, Bebop, Cool, Free*, etc. Tendo em vista esse pressuposto, tentamos nesse artigo estabelecer um paralelo que permita uma aproximação ao choro com o objetivo de compreendê-lo enquanto gênero que permite diversas abordagens estilísticas. Ou seria 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 Cascuda, 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 arrasta-pés. 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 choro (Cascudo 1972, 275).*

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 chomeleiros, “corporação de músicos de atuação importante no período colonial brasileiro” (Vasconcelos 1984, 17). Como os chomeleiros 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 melan-

colia que acabaria conferindo o nome de choro a tal maneira de tocar” (Tinhorão 1986, 103).

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” (Pinto 1936, 46).

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 interpretar que o repertório dos choros na verdade podia incluir toda e qualquer música instrumental: “toca muitos choros americanos e também nossos com grande facilidade” (Pinto 1936, 94).

## **2. 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 agrupamento 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 Divino, 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” (Moraes Filho 1905, 123).

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 aquele Henrique Martins, professor de música e subdiretor de harmonia do Ameno Resedá, “fazendo coisas impossíveis com o seu trombone e bombardino nos contracantos” (Gonçalves Pinto 1936, 97), ou 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” (Gonçalves Pinto 1936, 101). Pixinguinha, que dominava a leitura e escrita musical, quando foi trabalhar no Teatro Rio Branco, por volta de 1910, fez sucesso principalmente

TABORDA, M. O Choro, uma questão de estilo? *Música em contexto*, Brasília, n. 1, 2008, p. 47-69

“pelas bossas que inventava por fora, acostumado que estava a improvisar nas rodas de choro” (Barbosa e Oliveira Filho 1979, 33).

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” (Gonçalves Pinto 1936, 86). Quando o acompanhador não conseguia atinar com a harmonia do solista, dizia-se que tinha “caído”. Essa expressão foi tão vulgarizada, que aparecia frequentemente 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 (Siqueira 1970, 140).*

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.

### 3. 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 geração 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 do sucesso dos cantores como Francisco Alves, Carmen Miranda, Silvio Caldas, Orlando Silva, etc; segundo Ary, num clima pouco estimulante para o choro que acaba se difundindo apenas para um público restrito; destaque para a criação do choro paulista com o surgimento da orquestra Colbaz e de músicos como Armandinho, José Rielli, Garoto, Gaó; destaque ainda para Copinha, Antenógenes Silva, Radamés Gnattali, Gastão Bueno Lobo, Benedito Lacerda e Dante Santoro, 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

TABORDA, M. O Choro, uma questão de estilo? *Música em contexto*, Brasília, n. 1, 2008, p. 47-69

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. É a geração de 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, Evandro, 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 Cariquinhas (1976); Grupo Chapéu de Palha, etc.

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 como pela atividade de músicos, ou mesmo um movimento como o 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 presença 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. Tradição e moderni-

dade convivem continuamente no choro 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, e 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.

#### 4. 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 que 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*:



TABORDA, M. O Choro, uma questão de estilo? *Música em contexto*, Brasília, n. 1, 2008, p. 47-69

*A maior novidade da época chegou para a Casa Edison, Rua do Ouvidor 107. As chapas (records) para gramophones e zonophones, 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.<sup>1</sup>

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 Tinhorão:

*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 cantan-*

<sup>1</sup> Para maiores informações ver: Marcia Taborda, "Dino Sete Cordas e o acompanhamento de "violão na música popular". Dissertação de Mestrado, UFRJ 1995.

*tes, as marchas dos primeiros ranchos carnavalescos, as chulas e as chamadas cantigas sertanejas, entre as quais muitas vezes se incluíam músicas do folclore (Tinhorão 1981, 27).*

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. Destacaram-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 mu-

TABORDA, M. O Choro, uma questão de estilo? *Música em contexto*, Brasília, n. 1, 2008, p. 47-69

nicipal, 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” (Hahner 1993, 233).

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.

## 5. Sobre estilo e gênero

Não é objeto desse artigo esmiuçar as possíveis definições e abrangência do termo gênero, tampouco será possível aplicar a proposta de Franco Fabbri brevemente descrita a seguir; no artigo “A Theory of Musical Genres: Two Applications”, Fabbri fornece ferramentas que se mostram úteis no estabelecimento da identidade de um gênero musical. Para o autor, um gênero configura-se num tipo de música reconhecido por uma comunidade por qualquer razão, objetivo ou critério, uma série de eventos musicais cujo rumo é governado por leis (de qualquer tipo), aceitas por uma comunidade; sem pressupor qualquer

relação de hierarquia, as regras que contribuem para a definição de um gênero podem ser de natureza formal, técnica; semiótica, comportamental, social e ideológica assim como de natureza econômica e jurídica. São naturalmente inter-relacionadas. A proposta de Fabbri revela-se pertinente na medida em que expande os horizontes na compreensão de uma categoria que é em geral definida por suas propriedades técnicas e formais.

Para a noção de estilo seguiu-se à definição do Grove Music Online, “termo que denota maneira de discurso, modo de expressão; mais particularmente a maneira na qual um trabalho artístico é executado”.

## 6. Os fonogramas e os estilos de interpretação

A escuta de fonogramas realizados entre 1904 e 1937 permite identificar em linhas gerais características bastante distintas na abordagem interpretativa. A fase mecânica de gravação é marcada primordialmente pelos registros de música instrumental, notadamente realizados pelas Bandas de música e pelos conjuntos de choro. Nos primeiros anos do século XX destacou-se a banda do Corpo de Bombeiros, mas muitos fonogramas foram também realizados 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, com registros feitos aproximadamente entre 1904-1907, foi a primeira a usar o selo Odeon, e os discos foram fabricados pela *International Talking Machine* para a Casa Edison. A consulta à “Discografia 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 sem referência à autoria, 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 sem referência a autor, Grupo dos Irmãos Eymard (10.027) que gravou a polca “Flor Amorosa” de Callado além de “Ismênia”, choro de Anacleto e as peças “Será verdade” e “Hermantina” de Arthur Ferreira e Araci choro de J. de Castro; dos trios relaciona-se o Grupo do Novo Cordão composto de clarineta, violão e cavaquinho, o Grupo da Casa Edison (10.170), 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, violão e cavaquinho) e Grupo do Ulisses, (sax/clarineta, violão e cavaquinho).

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).

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; como ainda não havia nos grupos da época dois violões atuando juntos, era o violão o 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 identidade e padrão sonoro a interpretação das bandas, uma referência explícita, e nesse sentido o violão cumpre exatamente o papel de sustentar e conduzir harmonias através do percurso 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 "Choro Carioca" foi um conjunto integrado pelos mestres Irineu de Almeida (bombardino e oficleide), Bonfiglio de Oliveira (pistão), e o jovem estreante Pixinguinha (flauta), com acompanhamento feito pelos irmãos deste último, Leo e Otávio (violões) e Henrique (cavaquinho). Otávio, mais conhecido pelo nome China, tem uma biografia tanto quanto desconhecida, fator acentuado por sua morte prematura; deste violonista temos dos primeiros e raríssimos documentos iconográficos de um executante do violão de sete cordas, instrumento certamente manejado por ele nessas gravações que infelizmente tem 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". Pouco depois gravaram para a Phoenix (série 70.000) as polcas "Carne assada" e "Não tem nome", de Pixinguinha e "Guará" e "Roseclair" de Bonfiglio. Em "Guará" o diálogo se estabelece entre melodia solada pelo pistão de Bonfiglio e os baixos de Irineu; enquanto isso a flauta de Pixinguinha faz um movimento contínuo entoando um discurso que parece passar ao largo dos dois instrumentos; essa característica da interpretação de Pixinguinha gerou a lenda de que o músi-

co chegaria a criar um novo choro na realização desses improvisos. Em “Dainéia” a bela conversa entre a flauta e oficleide parece ser a gênese do posteriormente famoso contraponto entre o sax de Pixinguinha e a flauta de Benedito Lacerda consagrado nas gravações de 1946.

Se muitos dos primeiros 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; além destes entre os autores mais gravados estão Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Callado e Anacleto de Medeiros.

Abaixo uma lista não exaustiva dos grupos cujos registros realizados entre 1915 e 1921 constam da série 121.000.

1. Grupo Carioca – trombone, violão (vl), cavaquinho (cv)
2. Grupo do Louro – clarineta (cl), vl, cv
3. Grupo Odeon – bombardino, trompete, clarinete, vl, cv
4. Grupo O Passos – flauta, vl, cv
5. Grupo Mário – bandolim, vl, cv
6. Grupo Paulista – cl, sax, vl, cv
7. Grupo Mineiro – requinta, vl, cv
8. Grupo Fco. Lima – sax, vl, cv
9. Grupo Canhoto – trombone (tb), cl, vl, cv
10. Grupo Boêmios – cl, vl, cv
11. Grupo Odeon Paulista – cl, vl, cv
12. Grupo dos Chorosos – violino (vli), vl
13. Grupo dos Boêmios – cl, vli, ac, vl
14. Grupo Vienense – vli, ac, vl
15. Grupo do Pixinguinha – fl, cv, vl
16. Grupo Checon (Demétrio Checon) – viola, vl, cv

17. Trio Royal – vli, vl, cv
18. Grupo Del Ré – tb, vl, cv
19. Grupo Louro – cl, tb, vl, cv
20. Grupo do Roldão (Albertino Pimentel) – sopros
21. Grupo do além – cl, vl, cv
22. Grupo do Elias – trompete, cl, flautim, vl, cv
23. Grupo dos Jacarés (Albertino Pimentel) – sopros
24. Grupo do Moringa (José Napolitano) – cl, tb, vl, cv
25. Grupo Marabu (Guarabu)
26. Grupo Pimentel – tb, sax, vl
27. Grupo do Moringa – cl,tb,vl,cv

Um novo momento na trajetória dos conjuntos de choro, ainda nos primeiros anos do século XX, deveu-se à onda de exacerbação do “que é nosso”; imbuídos do espírito de divulgar a produção e a identidade “verdadeiramente nacional” os choros passaram a se apresentar com programa de variedades e obras de temática regional.

Nesta linha de atuação, alcançou destaque o “Grupo do Caxangá”, conjunto de inspiração nordestina, tanto no repertório, na instrumentária, e até mesmo no nome dos integrantes que adotaram para si codinome sertanejo. Em 1916, João Pernambuco organizou a “Trupe sertaneja”, que realizou apresentações em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. O 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 que foi sem dúvida o mais famoso do período.

O conjunto “Os Oito Batutas” foi integrado inicialmente por Alfredo da Rocha Viana Junior (Pixinguina), flauta; Ernesto dos Santos (Donga), violão; Jacó Palmieri, pandeiro; José Alves de Lima, bandolim;



TABORDA, M. O Choro, uma questão de estilo? *Música em contexto*, Brasília, n. 1, 2008, p. 47-69

Luiz Pinto da Silva (bandola e reco reco); Nelson dos Santos Alves, cavaquinho; Otávio da Rocha Viana (China), violão e voz.

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, maior até que os próprios filmes. 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 em seguida 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 de propagandas. Embora a base fosse o trio flauta, violão e cavaquinho, houve uma modificação na instrumentação devida principalmente ao aumento do número de integrantes do conjunto.

## 7. Choro e Jazz

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, esta provavelmente mais coerente do ponto de vista documental, uma vez que a menção ao gênero sul-americano é anterior aos registros do *jazz*. Há inclusive especulações sobre a “semelhança (?)” estilística entre os *ragtimes* de Scot 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 frequente, 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 dum a 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 caráter (Andrade 1989, 137).*

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*. As gravações citadas por Mário 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 rhythm*, se estabelece e se mantém especialmente na função do banjo (bandola); a melodia aparece na flauta de Pixinguinha que passa então a realizar toda sorte de 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.

## 8. 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 que culminaria com os sucessos estrondosos da 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, Valdiro Frederico Tramontano- Canhoto, Maurinho, Bernardo e Doidinho, respectivamente na flauta, cavaquinho e percussões.

Essa instrumentação foi influenciada pela inovação de Almirante, que em 1928 para gravar “Na Pavuna” (que se tornaria grande sucesso), organizou um conjunto composto de percussões. Desde então o pandeiro estará definitivamente incorporado à organologia do choro conjunto.

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). 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

TABORDA, M. O Choro, uma questão de estilo? *Música em contexto*, Brasília, n. 1, 2008, p. 47-69

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 (os dois 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.

Como se trata de uma pesquisa em andamento, não há possibilidade de aprofundar o assunto no contexto desse artigo.

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 para a investigação, 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 e função 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:

1. O terno dos anos 10, 20
2. O Choro Carioca como o modelo para Pixinguinha – Benedito (1946)
3. A organização e a sonoridade do Regional de Benedito Lacerda
4. As gravações de Pixinguinha e Bendito com seu regional (1946)
5. Jacob do Bandolim
6. Radamés Gnattali

## Referências

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia. Brasília: MinC. São Paulo: IEB|USP, 1989.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

FABBRI, Franco. "A Theory of Musical Genres: Two Applications". In: *Popular Music Perspectives*, David Horn e Philip Tagg eds., Gothenburg e Exeter, IASPM, 1982: 52-81.

Grove Music Online. url:<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/27041>

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

MORAES FILHO, Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979.

TABORDA, M. O Choro, uma questão de estilo? *Música em contexto*, Brasília, n. 1, 2008, p. 47-69

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro; reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro, 1936.

SANTOS, A.; BARBALHO, G. et alli. *Discografia Brasileira em 78 rpm 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SILVA, Marília T. Barboza; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola; Os tempos idos*. Rio de Janeiro: Funarte|INM|DMP, 1983.

SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira; Mesquita-Calado-Anacleto*. Edição do autor. Guanabara, 1969.

TABORDA, Marcia. *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular*. Dissertação de mestrado. UFRJ, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

