

FELIPE FERREIRA DE PAULA PESSOA

CUIDADO, VIOLÃO!
AS TRANSFORMAÇÕES NO ACOMPANHAMENTO DOS VIOLÕES NOS
CONJUNTOS DE CHORO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto do Departamento de Música da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em música
Área de concentração: Musicologia.

Orientador: Dr. Ricardo Dourado Freire

BRASÍLIA

2012

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Acervo 1007901.

P475c Pessoa, Felipe Ferreira de Paula.
Cuidado, violão! : as transformações no acompanhamento dos violões nos conjuntos de choro / Felipe Ferreira de Paula Pessoa. -- 2012.
105 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Música, 2012.
Inclui bibliografia.
Orientação: Ricardo Dourado Freire.

1. Musicologia. 2. Choro (Música). 3. Violão - Instrução e estudo. I. Freire, Ricardo José Dourado. II. Título.

CDU 78(81)

FELIPE FERREIRA DE PAULA PESSOA

CUIDADO, VIOLÃO!

**AS TRANSFORMAÇÕES NO ACOMPANHAMENTO DOS VIOLÕES NOS
CONJUNTOS DE CHORO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música em Contexto do Departamento de Música da
Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção
do título de Mestre em música
Área de concentração: Musicologia.

Orientador: Dr. Ricardo Dourado Freire

BANCA EXAMINADORA

Dr. Ricardo Dourado Freire (Orientador)
Universidade de Brasília (UnB)

Dr. Pedro Aragão
Universidade do Rio de Janeiro (UniRio)

Dr. Clodomir Ferreira
Universidade de Brasília (UnB)

Aprovada em: ____ de _____ de 2013

Dedico este trabalho ao meu filho Fernando, pelos sonhos e esperanças de seu futuro, que inspiram meu presente.

AGRADECIMENTOS

A minha família, que me deu o suporte para toda a minha formação, a minha mãe, meus avós e meus tios.

A Ana Rosa pela ajuda, força e estímulo durante esse processo.

Ao meu orientador e amigo, Dr. Ricardo Dourado Freire, que me guiou com muita sabedoria e paciência nesse tortuoso caminho.

À banca examinadora, Dr. Pedro Aragão e Dr. Clodomir Ferreira.

Aos meus professores do PPG-MUS da UnB, em especial a Maria Isabel Montandon, Beatriz Magalhães Castro, Clodomir Ferreira, grandes personalidades que me inspiraram muito no labor acadêmico, e a Maria Alice Volpe, com quem minha formação intelectual na musicologia começou.

Aos meus companheiros de choro e mestrado, Rafael Bandol e Gabriel Pardal, com quem gastei muitas horas de sofrimento, perguntas e angústias.

A minhas eternas companheiras Liege Pinheiro, Rebeca Vasquez e Mônica Luchese, orgulho, inspiração e companheirismo.

Aos meus amigos músicos que, de forma direta e indireta, me ajudaram e influenciaram neste processo, especialmente a João Ferreira, Ana Reis, Vinicius Viana, George Costa, Thanise Silva, Pedro Molusco, Leo Benon, Dudu 7 Cordas, Nelsinho Serra, Junior Viegas, Daniel Pitanga, Luiz Renato, Eduardo Belo, e muitos outros companheiros de rodas e palcos.

Aos meus mestres de música e vida Fernando Cesar, Jaime Ernest Dias, Paulo André Tavares, Rogério Caetano e Alencar Soares (*in memoriam*).

Ao meu amigo Rafael Leporace, pelas horas de conversa e pelos livros emprestados.

Ao Dr. João Alves, pelos caminhos e trajetórias à Academia e ao Bar Brasília.

Aos amigos professores do Único, Pódion, Cekan e Maristão, em especial a meus companheiros de artes, Cris, Marcinha, Cesar, Marcelo, Eduardo, Gerson, Cláudia, Adriano e Cláudio.

A Túlio, Borges, Lopes e David, pela tradição.

E a todos que, de alguma maneira, me ajudaram nessa empreitada, muito obrigado.

RESUMO

Os duos de violões estão entre as principais características do Choro, tanto por sua sonoridade, como pelo seu modo de atuar em conjunto nas baixarias, inversões e ritmos nos regionais de Choro. Na busca pela compreensão das transformações que consolidaram esse modelo de acompanhamento no Choro, foram encontrados três momentos de transformações em relação ao acompanhamento de violão: os grupos de Choro, de 1907 a 1915, os regionais, na Era do Rádio, e o Conjunto Época de Ouro, na década de 60 do século XX. Esses três momentos estão associados ao surgimento de importantes elementos que constroem um paradigma no acompanhamento para duos de violões e consolidam questões estilísticas do próprio gênero. Esse processo relaciona-se dialeticamente com o desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil e com as transformações tecnológicas que atuaram na fonofixação. O presente trabalho fez uso da metodologia do Triângulo (FERREIRA, 2012), que busca entender o objeto musical sob os vértices da produção musical, do contexto social e dos meios de comunicação. A pesquisa tem como principal foco documental os fonogramas de choro das épocas citadas, o que trouxe a necessidade de novas ferramentas para o estudo musicológico fundamentado nos fonogramas, como os conceitos de forma, *movência* e nomadismo (ZUMTHOR, 2007).

Palavras-chave: Choro, duos de violões, violão, música e mídia.

ABSTRACT

The guitar duos are the main characteristics of *Choro*, both in its sound and in its mode of acting together in *baixarias*, inversions and rhythms in *Regional Choro*. In order to understand the transformations accompanying consolidated this model into genre *Choro*, were found three times when tracking guitar undergoes transformations. Groups of Choro, from 1907 to 1915, the regional in the Age of Radio, and the *Época de Ouro* in 1960s. These three moments bring important elements to build a paradigm for the monitoring and guitar duos in turn, consolidate stylistic questions of itself Choro. However this process dialectically relates to the development of the music industry in Brazil and the technological transformations that acted in phonogram. For this, use has been made of the methodology of the Triangle (FERREIRA, 2012) that seeks to understand the musical object in the vertices of music production, social context and the media. The research is mainly focused documentar choro phonograms their respective seasons, which brought the need for new tools to musicologic founded in phonograms, as the concepts of form, *mouvance* and nomadism (ZUMTHOR, 2007).

Key-words: Choro, guitar duos, music and mídia

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1 Musicologia, performance e fonogramas no universo do Choro.....	20
1.1 A pesquisa musicológica e os fonogramas.....	20
1.2 Sobre a ideia de <i>performance</i>	24
1.3 Possibilidades de análise e questões sobre recepção.....	26
1.4 Pesquisa e análise de fonogramas na música popular.....	27
1.5 O Choro, os Regionais e um estilo de acompanhamento.....	32
2 Os grupos de Choro e as gravações mecânicas.....	36
2.1 O Choro e a construção da música popular urbana.....	36
2.2 A revolução do fonógrafo na música popular.....	37
2.3 O violão no Choro.....	39
2.4 Os grupos de Choro.....	43
2.4.1 O grupo O Terror dos Facões.....	47
2.4.2 Grupo Passos no Choro.....	49
2.5 Pixinguinha.....	55
2.5.1 O Choro Carioca e o grupo de Pixinguinha.....	57
3 A Era do Rádio e os Regionais.....	62
3.1 O pioneirismo da rádio no Brasil.....	62
3.2 Samba e identidade nacional.....	66
3.2.1 A música brasileira na Era do Rádio.....	68
3.3 Os duos de violões e os Regionais.....	74
3.3.1 Regional de Benedito Lacerda.....	76
3.4 Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	83
4 O Long Play e a sedimentação da tradição com o Conjunto Época de Ouro.....	88
4.1 O Long Play e o Época de Ouro.....	88
4.2 O preciosismo do amador.....	90
4.3 O estilo de Jacob.....	91
4.4 A Bossa Nova e o violão moderno.....	93
4.5 Vou Vivendo.....	95
Conclusão.....	99
Bibliografia.....	103

INTRODUÇÃO

O choro ocupa hoje lugar de destaque nas produções culturais de diversas regiões do Brasil, alcançando públicos de faixas etária e econômica diversificados. Em grupos de choro da atualidade, observam-se inovações de sonoridade e arranjos que misturam o choro com outros estilos contemporâneos. Apesar dessas inovações, desde o século XIX, quando da formação do conjunto de Callado¹, o choro apresenta como uma de suas características a sonoridade fundamentada no agrupamento de cavaquinho e violões construindo o acompanhamento para o solista, comumente a flauta, o bandolim ou a clarineta, entre outros. Não somente o timbre desses instrumentos, mas também o modo como são utilizados no acompanhamento relaciona-se à tradição do choro, em especial os violões.

Os duos de violões – ou o trio sugerido por Jacob do Bandolim no Conjunto Época de Ouro – construíram um modelo de acompanhamento que se consolidou como elemento constituinte da forma tradicional de se tocar choro. Ao tecerem uma textura contrapontística, conduzirem a harmonia em terças ou dividirem as regiões de atuação no braço do instrumento, os duos criam um identidade estilística. Dos tempos de amadorismo nas informais rodas de choro do boêmio bairro da Cidade Nova, no Rio de Janeiro, essa formação encontra-se em escassez nos grupos profissionais dispersos por todo país, tanto por questões econômicas quanto por habituais renovações, o que acrescenta um teor de temporalidade a esse modo de acompanhamento, intensificando, assim, o seu caráter de tradição.

Em minha prática musical como violonista de 7 cordas, atuando tanto em grupos regionais ensaiados como em rodas de choro informais, percebi a notabilidade resultante de um duo de violões arranjado, com baixarias e acordes em terças, dialogando com a melodia, assim como no Regional do Canhoto ou no Conjunto Época de Ouro. Considerada tradicional e presente no processo de aprendizado do chorão, essa prática do duo de violões trabalhando juntos não é tão constante como outrora, mas ainda traduz o paradigma de grupo de choro e, evoca o conceito de tradição personificado principalmente em Pixinguinha e Jacob do Bandolim.

Tal percepção me trouxe o desejo de entender a forma como se deu o processo

¹ Joaquim Antonio da Silva Callado (1848 – 1880), flautista pioneiro do choro, tendo atuado principalmente na formação de flauta, cavaquinho e violões.

de consolidação desse modo de tocar, como se estruturou a *performance* dos duos de violões nos regionais de choro, de onde partiu essa formação, o modo de interação, por que o uso de dois violões e como se deu a interação desse processo com o surgimento da fonofixação. A nova tecnologia possibilitou registrar o som, fazendo dele um documento, tendo sido selecionado, com isso, o que deveria ser gravado, o que deveria se tornar atemporal. Hoje, o contato com a tradição do choro se dá principalmente por meio das gravações, que revelam um modelo de como se era tocado o gênero desde a primeira década do século XX, o que de certa forma leva à formação do próprio choro, ao desenvolvimento do gênero musical e a sua associação com esse estilo de acompanhamento.

A busca pela compreensão desse processo leva à busca pelo entendimento das práticas sociais do choro, o que acaba por apontar para meados do século XIX. A respeito desse aspecto, a principal referência documental é o livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto,. Essa obra, escrita por um carteiro chorão em 1936, apresenta descrições de festas, reuniões, instrumentos e personalidades importantes do final do século XVIII que, amadoristicamente em grande parte, começaram a construir uma linguagem musical, um modo particular de interpretar as danças de salão advindas da Europa. Nesse momento, os violões e o cavaquinho já aparecem como principais acompanhantes. No entanto, somente o registro sonoro pode realmente mostrar sonoridade desses grupos, como eles soavam, como eles tocavam, se já desenvolviam baixarias ou inversões.

Sem pretensões de propor uma ideia evolucionista, mas, em certa medida, com um viés diacrônico, tomei como vetor a percepção estética ao ouvir as gravações do início do século XX e compará-las com gravações posteriores. Nota-se que houve transformações nesse modo de tocar, sendo possível determinar alguns momentos em que se estabeleceram novos paradigmas da *performance* no acompanhamento dos violões.

As primeiras gravações, nas quais os grupos de choro geralmente aparecem só com um violão e um cavaquinho acompanhando o solista, já mostram a concepção dessa linguagem. Essa fase de gravação, ainda em tecnologia mecânica, relaciona-se a necessidades e limitações de recursos técnicos que marcam também a própria prática musical. As gravações, além de serem feitas “ao vivo”, ou seja, com todos tocando

juntos, eram feitas em poucas tomadas², pois os cilindros eram preciosos e não podiam ser desperdiçados. Esse corresponde a um primeiro momento das gravações dos grupos de choro e da concepção desse modo de acompanhamento, que vai se destacar nas gravações, principalmente entre 1907 a 1915.

É necessário destacar que, nesse momento, Pixinguinha, importante figura na formação da linguagem do choro, inicia suas atividades profissionais. Suas atividades transversalizam quase toda a história do choro no século XX, definindo importantes paradigmas da *performance* solista e do acompanhamento chorístico. Tendo frequentado as rodas de choro ao lado de consagrados músicos que iniciaram o gênero e, nesse ambiente, aprendido, Pixinguinha atuou como mediador entre essa linguagem informal e amadorística e o universo profissional das gravações e das rádios, onde atuou como flautista, saxofonista, arranjador e regente.

Quando surge a gravação elétrica e a rádio se desenvolve no país, devido a circunstâncias políticas e sociais, o choro, assim como o samba, se torna elemento de identidade nacional. Nessa época, como era necessário um grande número de artistas para preencher as programações ainda incipientes das rádios, surge a necessidade de uma mão de obra rápida, mais barata que a orquestra e que pudesse improvisar e acompanhar artistas na hora, sem ensaios. Surgem, assim, os Regionais, um modelo de grupo que fundamentou a dinâmica programação das rádios. Na Era do Rádio, assim chamado o período de 1930 a 1945, caracterizado pela sonoridade dos regionais, um novo modelo de acompanhamento nos violões passa a ser estabelecido.

As décadas de 50 e 60 do século XX, porém, refletem, na Bossa Nova e no Rock n' Roll, a chegada da modernidade. Nesse período, de grande avanço nas gravações com a tecnologia *Hi-Fi* e a bifonia, surge a possibilidade de gravar em canais. O próprio conceito de ouvir música foi alterado nessa época, com o surgimento do Long Play, o disco de longa duração. Muitos músicos de choro e samba passaram por dificuldades nesse período, enquanto outros se adaptaram às necessidades profissionais, tocando guitarra e baixo.

Paradoxalmente, é na década de 60 que Jacob do Bandolim “encontra a fórmula”, nas palavras de Cazes (p.133, 1998), ao adicionar mais um violão ao conjunto, fazendo uso das novas tecnologias e criando arranjos que se tornaram os

² A gravação de uma música inteira ou trecho musical, ao vivo, em conjunto ou em canais separando os instrumentos, é chamada de tomada ou, em inglês, *take*. As novas tecnologias hoje possibilitam fazer diversos *takes* de um trecho ou de toda a música, dando, assim, a possibilidade de escolha da melhor tomada. Na época das gravações mecânicas, isso ainda não era possível.

atuais paradigmas de interpretação de choro. Nas rodas de todo Brasil, ao se tocar *Brejeiro*, *Ingênuo*, *Lamentos*, por exemplo, pode-se observar que se toca o arranjo de Jacob. Tais gravações, que originaram os discos *Chorinhos e chorões*, *Primas e Bordões* e o famoso *Vibrações*, consolidam uma *performance* do choro considerada como tradicional.

Nesses três momentos se configuram paradigmas que formaram a linguagem do acompanhamento de violões nos grupos de choro: da fase mecânica à Era do Rádio à gravação por canal. A associação não só com um contexto histórico-social, mas também tecnológico, faz-se evidente sob um olhar cujo escopo é a produção fonográfica. O estilo do acompanhamento, o estilo interpretativo do choro e a sedimentação da fonofixação na música popular brasileira urbana dialogam na compreensão desse processo.

Compreender esse processo de desenvolvimento e consolidação do modelo de acompanhamento dos duos de violões nos regionais de choro é o objetivo principal desta pesquisa. Como esse processo é intrinsecamente relacionado ao desenvolvimento das tecnologias de gravação, faz-se necessário compreender a influência da fonofixação e de seu desenvolvimento na *performance* do choro.

Esta pesquisa tem ainda como objetivos específicos: 1) analisar as questões técnicas, harmônicas, estilísticas e rítmicas da construção dos arranjos para violões nos três momentos citados; 2) propor uma trajetória estilística para os modelos de acompanhamentos violonísticos no choro; 3) investigar a relação entre as tecnologias de gravação e a *performance*; e 4) buscar uma metodologia para o estudo da *performance* a partir de registros fonográficos, fundamentados em uma compreensão musicológica transdisciplinar, incluindo musicologia, história e comunicação.

Entre as características que definem o choro, a interpretação do solista, a sonoridade do grupo e seu modo de acompanhamento nos instrumentos apresentam-se mais relevantes esteticamente que alguns elementos estruturais. Compreender esse processo traz à luz questões mais amplas sobre o próprio choro e seu processo de consolidação. Outro fator importante é a influência da mídia, das novas tecnologias e da indústria fonográfica na formação e concepção da *performance* musical, em especial na concepção do acompanhamento para violões.

Sendo o choro uma prática musical popular brasileira urbana, é natural que seu desenvolvimento esteja associado ao próprio processo de desenvolvimento da indústria

fonográfica. Apesar das grandes transformações dessa indústria cultural, situadas, no campo desta pesquisa, entre o pioneirismo de Fred Figner e a modernidade da RCA Victor, o choro permanece como um gênero dinâmico, com suas tradições em constante renovação.

A musicologia, em sua relação com outras disciplinas, carece de ferramentas metodológicas para compreender a música popular dentro do universo das mídias, com destaque para a música popular instrumental, pouco alimentada pelas recentes pesquisas, que ainda se detém mais à canção (VALENTE, 2007), o que reflete em questões importantes para o estudo da música popular em geral, como, por exemplo, na necessidade de interagir com outras disciplinas, como a filosofia, a comunicação e a história.

Nessa perspectiva, o compositor e pesquisador Clodomir Ferreira propõe uma concepção metodológica para o estudo da música popular cujos focos estabelecem-se em três vértices: produção musical, meios de comunicação e contexto social. Essa abordagem não busca a construção de uma nova disciplina, mas visa a uma abordagem múltipla, que reconhece a importância dos conhecimentos específicos de cada área “suplantando métodos e objetos de disciplinas e interdisciplinas”, como afirma o pesquisador, que completa que “o importante é provocar um diálogo entre as disciplinas, extraindo delas as teorias e métodos que se completam” (FERREIRA, 2012, p. 116). Partindo dessa premissa, Ferreira constrói, não um sistema único e verdadeiro, mas, dentro de suas limitações, uma proposta que abrange música, comunicação e história: o triângulo.

Assim, o percurso passa pela produção musical, buscando conhecer e desvendar os estilos, a estética, os temas, a vida emocional e a biografia de artistas. O outro vértice caminha para o entendimento da influência dos meios de comunicação, identificando a hegemonia de cada um em determinado período, e como as características tecnológicas dos diversos veículos e espaços culturais podem afetar a estética. Finalmente, cabe acrescentar à reflexão o contexto social, a moldura que provoca, explica e, de certa forma, define a relação entre os meios e a estética, fechando o triângulo básico que sustenta esse mapa, uma vez que a estética está profundamente vinculada à história e representação social. (FERREIRA, 2012, p. 119)

Essa foi a metodologia escolhida para guiar a compreensão dos três momentos

em que o acompanhamento dos violões se consolida, de modo que é compreendido a partir do contexto social específico, do meio de comunicação então em destaque – a gravação mecânica, a Era do Rádio e a modernidade da gravação por canais – e do produto musical em si, o acompanhamento violonístico no choro. Utilizando-se esse triângulo, crê-se ser possível fundamentar uma investigação musical a partir de fonogramas que permita a compreensão da *performance*.

Entre os trabalhos que abordam as funções de violão no choro, muitos se destinam ao violão de 7 cordas, principalmente fundamentados na prática da transcrição para a análise. Borges (2008) constrói uma trajetória estilística do instrumento, indo da consolidação com Dino 7 cordas à modernização com Raphael Rabello. O trabalho aborda questões específicas do idiomatismo do violão de sete cordas, como condução do baixo, fraseado, formação de acordes e questões técnicas, visando demonstrar que muitas das transformações estilísticas do choro advieram do uso que Dino e Raphael Rabello deram a esse instrumento, inclusive (pelas mãos do próprio Raphael) transformando-o em um instrumento solista.

Vale destacar o trabalho da pesquisadora e violonista Márcia Taborda (1995), que buscou analisar o acompanhamento de violão de Dino e, para isso, fez uma abordagem histórica de sua carreira, dedicando um capítulo ao regional do Canhoto, em que destaca o diferencial do modo de tocar do duo Dino e Meira – violão de seis cordas do regional. A autora, entretanto, não desenvolve a análise dessa prática, mas sim a das transformações no acompanhamento violonístico provindas das inovações de Dino. A obra de Dino 7 Cordas é influência para grande parte dos violonistas e estímulo para muitas pesquisas que visam compreender o modo de acompanhar característico do samba e do choro.

Pellegrini (2005) também busca entender a construção do acompanhamento de Dino. Porém, propõe analisar os acompanhamentos de violão de 7 cordas no samba e no choro, a fim de encontrar padrões que sustentem o aprendizado dessa prática e que possam servir de base para o estudo do instrumento. Para tanto, ele utiliza o modelo de análise de Peter M. Temko e Peter Spencer (PELLEGRINI, 2005, p. 16), que se baseia nas observações de motivos, definido pelos autores como “o retorno de um evento rítmico ou melódico proeminente que pode ser considerado como um fenômeno”. Desse modo, Pellegrini parte de uma estrutura menor, os motivos, em busca de estruturas maiores, baseando sua análise dos acompanhamentos de Dino no modelo analítico proposto por Schoenberg, em *Fundamentos da Composição Musical* (1967). Para

cumprir seus objetivos, visualiza ainda os contextos harmônicos em que ocorrem os motivos e suas recorrências.

Sua metodologia consiste na análise dos motivos encontrados nas gravações do violão de 7 cordas de Dino apresentadas por meio da transcrição na íntegra da música. Em seguida, apresenta os principais motivos em tabelas, apontando os compassos que aparecem e, então, uma tabela contendo as variações desses motivos. Por último, apresenta os motivos transpostos para as tonalidades de Dó maior e Ré menor, a fim de visualizar o contexto harmônico.

Tais pesquisas acrescentam muito à compreensão do modo de se tocar o violão de 7 cordas, mas, mesmo abordando contextos como o hibridismo entre a tradição e o moderno no choro (BORGES, 2008), carecem de especificidades quanto ao caráter tecnológico e às características estilísticas nos duos de violões, o foco principal da presente pesquisa.

Outros trabalhos que perpassam a prática do violão de 7 cordas, com o improviso também apresentando-se como objeto de grande interesse para os pesquisadores de música popular. Geus (2009) dedica-se a pesquisar a interação da improvisação de Pixinguinha com a criação do estilo de acompanhamento de Dino, que foi influenciado por Pixinguinha quando integrou o Regional de Benedito Lacerda. A influência de Pixinguinha na característica improvisatória no choro, principalmente no que tange ao contraponto do 7 cordas, também é abordada por Valente (2009). A pesquisadora aborda a utilização de uma visão horizontal do improviso, ou seja, criado a partir da melodia, contraposta à visão vertical, em que as relações harmônicas obtêm maior destaque.

Tais trabalhos permitem um mapeamento da prática e das transformações estilísticas do violão de sete cordas. No entanto, suas práticas de análise estão focadas em buscar compreender funcionalidades técnicas e padrões, não contemplando inteiramente, portanto, os objetivos desta pesquisa, uma vez que, neste trabalho, se pretende analisar não somente aspectos teóricos, mas também aspectos relacionados à *performance* dos duos de violões, ao estilo no qual os músicos tocavam, ao modo como aplicavam as frases, se eram improvisadas ou não, e, ainda, ao modo como e ao motivo por que transformaram o uso dos violões dentro do conjunto regional.

Os objetivos desta pesquisa incluem, ainda, a compreensão da música popular no universo fonográfico. Muitas pesquisas apresentam significativas experiências que

corroboram com a fundamentação desse ramo na musicologia, como é o caso de Ulhoa (2001). Apesar de propor algumas categorias para análise da música popular, Ulhoa direciona sua pesquisa às diferenças estilísticas entre os diversos estilos da MPB, principalmente focado na recepção na música cantada. Ao propor um diálogo entre a semiótica e a sociologia, busca também encontrar os significados dentro das práticas musicais, ainda sob o foco da recepção.

Em seu artigo sobre *pertinência* em música popular, Ulhoa utiliza o conceito de Gino Stefani, segundo o qual pertinência, no campo da música, seria a identidade sob a qual um membro de um grupo sonoro conhece um fato musical. A noção de grupo sonoro abordada por Ulhoa (2001) é a do etnomusicólogo John Blacking, para quem um grupo sonoro é um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical e seus conceitos e usos atribuídos socialmente.

No que diz respeito à *pertinência*, tem a ver não com o significante, ou com o evento sonoro, “mas com o ponto de vista sob o qual ele vem considerado pelos seus usuários normais” (ULHOA, 2001, p.4), com o tipo de códigos culturais que regem a interpretação. De um lado, expressão musical, do outro, códigos culturais que a tornam pertinente. A musicóloga divide a análise em dois focos: pertinência funcional estética, calcada na compreensão dos significados sociais, no modo como a comunidade compreende a música, e pertinência musical estética, em que o foco está nos parâmetros musicais.

As propostas de Ulhoa acrescentam à prática de pesquisa os fonogramas como principais fontes para o estudo da música popular e apresentam possibilidades interessantes a partir das categorias de análise. Contudo, as decisões interpretativas, que são o foco das interpretações de canções da MPB na referida pesquisa, restringem-se aos aspectos relacionados à *pertinência*, com a qual fundamenta o grupo sonoro.

No caso do acompanhamento dos violões nos grupos de choro, o grupo sonoro se apresenta amplo e diversificado. Embora advindos de um grupo social próximo, a classe média baixa que construiu o choro no bairro da Cidade Nova, acompanharam artistas diversos, que trouxeram inúmeras relações com diferentes públicos em épocas distintas da MPB. Mesmo tratando dessas relações múltiplas, tal modelo não contempla totalmente os objetivos desta pesquisa, uma vez que se almeja uma interpretação mais próxima de práticas hermenêuticas que coloquem em maior evidência o processo.

O referencial teórico para fundamentar a análise dos fonogramas ainda precisa

ser debatido, de modo que se encontre um modelo que possa contemplar melhor os objetivos desta pesquisa, sendo necessário um diálogo ainda maior com outras disciplinas.

Ao trazer as considerações do musicólogo Régis Duprat, Volpe (2007) frisa a importância da opinião de não-musicólogos, e até de não músicos, na autorreflexão do valor social do trabalho musicológico, a fim de trazê-lo para um âmbito de maior relevância, o que implica na interlocução com as demais disciplinas citadas acima.

A musicologia brasileira encontra-se em defasagem teórico-conceitual em comparação às ciências sociais e humanas, que, nos últimos anos, passaram por intenso período de questionamentos. O historiador Peter Burke (1997), por exemplo, expõe as mudanças de abordagens pelas quais a história passou com o surgimento da Escola dos Annales, a partir dos questionamentos acerca da história narrativa da política e dos “grandes ídolos”, abrindo-se às investigações culturais, individuais, econômicas e comportamentais.

Volpe (2007) se refere, ainda, à necessidade da reflexão sobre o efeito de tais questionamentos na musicologia historiográfica brasileira, tanto no que diz respeito à crítica aos paradigmas que vêm sendo superados quanto no que concerne à construção de uma identidade própria no pensamento brasileiro das ciências sociais e humanas.

No contexto da superação dos paradigmas, o musicólogo português Mário Vieira de Carvalho traz os questionamentos acerca da aproximação neutral ao objeto de estudo, que vem conflitando com problemas hermenêuticos incontornáveis, já que todo conhecimento é contextualizado.

É neste conflito hermenêutico que os interlocutores – o que produz o conhecimento com o interlocutor do passado ou interlocutor vivo de uma outra cultura – que se faz necessário pensar em outra estrutura de diálogo, onde o historiador propõe-se a fazer falar suas fontes criando uma aproximação hermenêutica e promovendo-as a interlocutores ativos do diálogo. (VIEIRA, 1999)

O musicólogo propõe o abandono de qualquer preconceito de superioridade, principalmente no que diz respeito à produção do conhecimento *êmic* ou *etic*, pois ambos, o conhecimento da comunidade e o científico, são contextuais, possuindo a própria comunidade científica seu meio de interação, onde se formam ideologia e ciência. Assim, o pesquisador deve trazer à perspectiva intracultural um estatuto

epistemológico igual ao seu.

Ao abordar os objetos musicais focos desta pesquisa sob a ótica do triângulo, faço uso também de conhecimentos *êmic*, como um músico de regional de choro, conhecedor dessa prática a partir do violão de 7 cordas. Esse conhecimento, produzido como *insider*, possibilita traduzir algumas questões que, invariavelmente contextualizadas, o observador neutro poderia deixar escapar. A pesquisa então parte de um pressuposto *êmic*, contextualizando conhecimentos *etic*, visando, assim, unir a erudição advinda da pesquisa formal acadêmica à prática musical.

Para tanto, no primeiro capítulo se propõe uma discussão teórica acerca de alguns princípios metodológicos importantes para o trabalho que utiliza fonogramas como principal fonte de pesquisa: das atualizadas experiências na musicologia, como o grupo *CHARM*, de Cook e Clark, ao diálogo com a história, a música popular e até a linguística, com o conceito de *forma* e *performance* utilizados por Paul Zumthor (2007).

Os capítulos subsequentes abordam propriamente a aplicação da proposta do modelo metodológico do triângulo. Parte-se de uma compreensão sociológica da época para a compreensão individual de quem foram os músicos a estruturar os modelos de acompanhamento. Passa-se, então, por uma reflexão acerca do papel da indústria fonográfica e suas tecnologias no desenvolvimento da *performance*. Por fim, faz-se a análise musical auditiva, baseada na experiência estética dos fonogramas relacionados.

O segundo capítulo aborda o contexto do surgimento da fonofixação no Brasil e a forma como foram gravados os primeiros grupos de choro nessa fase mecânica de gravação, assim como a importância de Fred Figner no processo seletivo estético e questionamentos acerca destas escolhas, qual música foi gravada, a nova do século XX ou a tradicional música do século XIX. Os grupos de choro que se destacam nessa fase no trabalho dos violões são O Terror dos Facões, Passos no Choro e o Grupo Pixinguinha.

A Era do Rádio e a fixação do formato Regional são os temas abordados no terceiro capítulo. O Regional do Benedito Lacerda se apresenta como principal grupo a ser explorado, tanto pela sua organização – entende-se como concepção de arranjos –, como pelo destaque dado às suas *performances*. O grupo se consagrou como um dos regionais mais atuantes nas décadas de 30 e 40 do século XX. A passagem de Pixinguinha pelo grupo também traz importantes elementos musicais, que serão sintetizados no grupo a partir da década de 50, quando adota o nome de Regional do

Canhoto.

Por fim, no capítulo IV, examina-se o paradigma do acompanhamento dos violões no choro, que se estabelece com Jacob do bandolim e seu Conjunto Época de Ouro. Em meio à novidade tecnológica da gravação por canais e ao Long Play, os discos Chorinhos e Chorões, Primas e Bordões e Vibrações apresentam um modelo de acompanhamento que hoje é usualmente tocado em rodas e discos de choro. Esse caráter de tradição moderna do choro associado a esses discos se dá tanto por aspectos estéticos como por questões identitárias relacionadas ao próprio Jacob e sua personalidade.

As conclusões advindas desta pesquisa pretendem contribuir com o pesquisador que irá desbravar ainda mais este campo dos fonogramas como com o músico de choro, especialmente os integrantes de regionais que pretendam manter e renovar essa tradição de acompanhamento. Mas, acima de tudo, o objetivo final é contribuir para o choro, enquanto pesquisador, aprendiz, músico e amante.

O título principal deste trabalho faz referência ao choro *Cuidado, Violão*, de José Toledo, que exige dos violões um trabalho destacado nos breques de longa duração. No antológico disco *Choros Imortais* (1964), Altamiro Carrilho e o Regional do Canhoto apresentam uma *performance* que marcou essa composição pelo trabalho amarrado do duo de violões, com todas as obrigações e baixarias feitas em terças. A própria chamada da parte A é feita pelos violões que conduzem essa parte toda dialogando com os espaços da harmonia, enquanto a chamada para parte B e seu retorno, assim como o retorno para a parte A, são contemplados com uma grande obrigação na qual os violões ressoam sozinhos em dinâmica crescente para a entrada do solista. Esse choro traduz o conceito de acompanhamento de violões que motivou a presente pesquisa.

CAPÍTULO I – MUSICOLOGIA, *PERFORMANCE* E FONOGRAMAS NO UNIVERSO DO CHORO

1.1 A pesquisa musicológica e os fonogramas

Nesta pesquisa, busca-se compreender o processo de consolidação da *performance* dos duos de violões nos regionais de choro, tomando-se como principal foco documental os fonogramas de três etapas em que foram criados novos paradigmas do acompanhamento violonístico no choro. Se, em um primeiro momento, foi possível perceber a necessidade de adaptação técnica e sonora às tecnologias da fase mecânica de gravação, em um segundo momento, quando do surgimento da gravação elétrica, da era do rádio e do disco de 78 RPM, o que antes era uma necessidade passou a construir uma linguagem no modo de se acompanhar o choro, o que leva a um terceiro momento, em que a relação tecnologia e *performance* mais uma vez se inverte, criando-se um ciclo e possibilitando o desenvolvimento de um novo modo de acompanhamento a partir das inovações tecnológicas da gravação por canais e da tecnologia *Hi-Fi*.

Por meio de uma compreensão dialética da relação entre tecnologia/*performance*, em que necessidades e possibilidades são criadas e desenvolvidas em um contexto de influências múltiplas e recíprocas, buscou-se construir um retrato de cada momento em que os regionais de choro e seus duos de violões adaptaram-se ao contexto e desenvolveram um novo paradigma de *performance* no estilo de acompanhamento violonístico. Foi necessário recorrer não somente ao histórico técnico de cada momento das gravações, mas também identificar quem são os agentes que atuaram na construção da *performance*, qual era o contexto em que estavam inseridos, como fizeram essas gravações e, acima de tudo, como o resultado sonoro nos pode confirmar e fundamentar na construção da prática musical.

O objeto fonograma em si já é uma ruptura de diversos paradigmas do próprio ato de se ouvir e fazer música. Ao longo do século XX, a arte musical esteve exposta a uma mediação da indústria cultural mais intensamente relacionada ao processo e ao objeto sonoro, e não somente ao caráter de distribuidor, destacado no século anterior. A circulação da música por meio da fonofixação mudou a prática musical. O mercado de partituras ainda atuava na música enquanto ato presente, necessitando do músico, do tocar, fosse ele feito pelo profissional ou pelo amador.

Tal fato torna-se ainda mais significativo se pensada a natureza primordial dessa manifestação artística: o som, sua “matéria-prima”. Essa matéria-prima é, de certa maneira, alterado na sua realidade, pois o som deixa de ser presente e passa a ser atemporal. Pode-se ouvir determinada música quando e onde se deseje. A música ganha, além da perspectiva sensível, uma dimensão espacial, que lhe confere também um caráter de objetividade.

Essa objetividade, presente em outras manifestações artísticas, como a pintura, a escultura ou a arquitetura, manifestações artísticas permanentes e materiais, denuncia-as por não se ater ao estado de pureza interior da arte, uma vez que se permitem, enquanto matéria exterior, o material que as confecciona, propriedade da qual a música, antes da fonofixação, carecia, o que fazia dela uma manifestação artística imaterial, perceptível apenas no ato de se fazer música e dedicada à subjetividade pura de sua interiorização, como discute Hegel (2010).

O filósofo idealista alemão Hegel tece, em seu curso de estética, as características do belo dentro da concepção das artes, enquanto manifestação indivisível, e suas particularidades. Na terceira parte do curso, publicado como *O Sistema das Artes* (HEGEL, 2010³), dedica-se a discutir a realidade exterior das diferentes manifestações artísticas, que, de certo modo, acaba por torná-las, em sua unidade, novamente uma expressão indivisível. Contudo, ao contextualizar a música dentro da forma romântica do ideal, destinando o ideal simbólico e clássico à arquitetura e à escultura, revela-a como a valorização maior do exterior, ocorrendo, de fato, em muitas vezes, a mediação completa desse ideal nas diversas manifestações.

De certo, as discussões propostas por Hegel repercutem no pensamento moderno e na própria discussão sobre estética. Porém, compreendem-se dentro de um contexto histórico já ressignificado no mundo pós-moderno. O que vale aqui discutir é o contraste que a fonofixação trouxe à perspectiva espacial e material da própria música enquanto arte. Em relação à prática do choro, torna-se mister tal debate, pois a própria consolidação do choro enquanto gênero e seu modo de tocar se estabelecem entre a mediação da *performance* informal e sua fixação no formato fonográfico.

Se Hegel considera a pureza da música por sua total exteriorização, uma vez que ela é desprovida do estado de permanência, ou seja, “para que o interior, de acordo com

³ Os cursos de estética foram ministrados em Berlim, entre 1820 e 1829, e editados, após a morte de Hegel, por Gustav Hotho. Em 1997 foram lançados em livro, na Alemanha, e sua primeira edição em português pela Editora Martins Fontes se deu no mesmo ano.

o princípio da pintura, possa manifestar-se como interioridade subjetiva os materiais correspondentes não devem ser de natureza permanente” (HEGEL, 2010, p.288)”,. essa pureza ideal provém justamente da desapareição da música, da impermanência não somente de uma dimensão espacial, mas da “espacialidade total”, que traduz a própria natureza da música, que tem por forma e conteúdo o subjetivo. Hegel afirma que:

Visto que como arte serve para comunicar a interioridade, (a música) permanece subjetiva na sua objetividade, por outras palavras, a música não procede como as artes plásticas, que, tendo escolhido um modo de expressão exterior, deixam subsistir essa exterioridade em toda a liberdade e independência, mas retira-lhe todo seu caráter objetivo, não lhe permite afirmar-se na sua total independência, recusa-lhe toda possibilidade de existência permanente. (HEGEL, 2010, p. 289)

No que se refere a sua matéria-prima, o som, nega a sua visualidade, valorizando o ouvido receptor em seu caráter perceptível mais puro. Desse modo, revela-se ao ato de ouvir música, ou ao sentir do corpo as vibrações dela provindas, não a materialidade, mas “uma primeira idealidade da alma”. Completa Hegel:

Por esta dupla negação da exterioridade, inerente ao princípio do som, este corresponde à subjetividade; a sonoridade, que já é por si mesma qualquer de mais ideal que a corporeidade real, renuncia mesmo a esta existência ideal e torna-se assim um modo de expressão da interioridade pura.”(*ibidem*, p.290)

O fonograma seria, então, a negação desta pureza, em sua subjetividade, para uma expressão de total objetividade, ao sintetizar essa experiência auditiva em um objeto material e espacial, o disco (ressalte-se que aqui não serão discutidas as características visuais que compõe os discos, mas sua materialidade e temporalidade). A revolução tecnológica do fonograma trouxe uma relação totalmente nova ao ato de ouvir música, de sentir e de apreciar. A experiência estética musical não é mais a mesma discutida por Hegel. Novos olhos, novos ouvidos, novos músicos e uma nova musicologia fazem-se necessários para fazer, apreciar e pesquisar a música dentro do formato da fonofixação.

A musicologia – em seu conceito mais amplo de estudo da música – propõe a interação com outras disciplinas para conseguir compreender essa música. Pelo menos desde a nova musicologia de Kerman (1987), discute-se muito acerca das interações

multidisciplinares necessárias para compreender a música em seus diversos campos de atuação, principalmente no que tange à música das mídias, regida ou influenciada por uma indústria cultural.

As discussões propostas neste trabalho tomam importância na musicologia, uma vez que, a cada dia, nos aproximamos mais da pesquisa fundamentada em nosso principal objeto, o som. Apesar de notavelmente claro o campo de pesquisa musical, as dificuldades de se estabelecer o som como fonte documental mais objetiva e fundamentada ainda se tem colocado como um dos principais desafios da disciplina, que, mesmo após a superação dos paradigmas positivistas, ainda mantém no texto seu principal foco.

Cook (2007), em breve artigo à revista *Música em Contexto*, da Universidade de Brasília, suscita a discussão acerca das possibilidades concretas de análise e de decisões interpretativas que se pode ter por meio da audição de fonogramas com o auxílio de *softwares* que possibilitam a comparação entre diferentes interpretações. Com isso, frisa a importância da comparação como método que possibilita estabelecer uma relação concreta entre o que faz parte inerente da obra – considerando inerente aquilo que foi escrito e pensado pelo compositor – e o que foi uma escolha própria do intérprete, o que chama de decisões interpretativas. É importante frisar que a iniciativa que Cook e seu grupo de pesquisas em Londres, o *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM), criado em 2004, vêm tomando, considerando a *performance* e os motivadores que levaram a determinadas escolhas pelos intérpretes como objeto de destaque em suas pesquisas sobre os fonogramas.

O trabalho com fonogramas como fonte documental abre uma enorme possibilidade de caminhos à pesquisa em música, ao tratar o som como documento que forneça o modo como uma obra era interpretada em determinada época e contexto, permitindo, assim, a reconstrução de um estilo de *performance*. Contudo, é importante ressaltar que essa percepção é mediada por uma indústria cultural e pelos meios tecnológicos, além de expressar o contexto no qual a obra foi produzida e a reinterpretação dessa obra no eco das transformações sociais, que a ressignificam sob a ótica da modernidade. Isso leva a uma extrapolação do conceito de *performance* em si, habitualmente relacionado ao estudo de escolhas interpretativas analisadas a partir de conhecimentos musicais e contextuais encontrados em textos, musicais (partituras) ou histórico-biográficos.

A exemplo do trabalho relatado por Cook (2007), que busca reconhecer as

escolhas interpretativas em gravações, o que direciona novas perspectivas ao estudo da *performance*, a presente pesquisa pretende levar em consideração outros expoentes que se tornam significantes. Mas o que se pode ter como parâmetro da *performance* nos fonogramas? O que se pode ouvir que leve a conclusões sustentáveis?

Em *Empirical Musicology* (2004), Cook, juntamente com Eric Clarke, desenvolve uma argumentação em prol do estudo musicológico fundamentado na experiência/experimentação musical em si, sem cair nas armadilhas de uma opinião por demais subjetiva. Ao frisar a importância da interpretação nas ciências humanas e sociais, Cook pontua que não é somente a observação que poderá fundamentar uma pesquisa, daí a necessidade da criação de parâmetros de investigação que envolvam a generalização e explicação, possibilitando a transformação da informação, ou hipótese, em conhecimento que de fato possibilite reiteradas comprovações por meio da reprodução dos modelos metodológicos.

Cook não critica o uso de metodologias das ciências humanas ou sociais, muito menos as propostas transdisciplinares, que tanto vêm trazendo fôlego para a nova musicologia. Seu alarme está no uso de outros métodos empíricos possibilitados pelo nosso objeto e que não foram ainda explorados. O uso da pesquisa fundamentada nos fonogramas, precedido da abordagem contextual, mas principalmente focada na experiência perceptiva, ou da audição, como parâmetro na produção do conhecimento amplia as possibilidades da pesquisa musicológica, ou nas palavras de Cook, da *Musicologia Empírica*.

O próprio Cook defende essa proposta não como um novo ramo para a disciplina, mas somente como um novo olhar metodológico. Não há real diferença na musicologia empírica e não-empírica, em virtude das necessidades de interpretação e experimentação da música (arte) enquanto atividade estética, humana e socialmente construída. A pesquisa na música não pode descartar seu ponto de partida, que é a experiência da música enquanto fenômeno sonoro, e compreendê-la como tal. O contexto é essencial para a autenticidade do conhecimento, e a partir dele é possível fundamentar as possíveis interpretações propostas pela experiência sonora.

1.2 Sobre a ideia de *performance*

Em grande parte dos trabalhos que veem buscando a pesquisa fundamentada em

fonogramas, as condições sociais do intérprete, assim como a recepção/percepção de *performance*, são, normalmente, colocadas de lado, em razão da grande dificuldade em se estabelecer uma metodologia fundamentada na própria linguagem musical e que possa ultrapassar os paradigmas analíticos da verdade positivista, como, por exemplo, a criação de ferramentas analíticas que não estejam construídas na escrita musical, mas na percepção sensorial da *performance*. O trabalho do linguista Paul Zumthor vem iluminando esse campo da interpretação da música gravada, sendo utilizado como referencial em recentes trabalhos com foco na canção do século XX.

Ao aproximar-se das culturas de tradição oral, a fim de compreender o universo poético da Idade Média, Zumthor desenvolve sua tese sobre a poesia oral baseando-se nos efeitos causados sobre a própria prática poética enquanto uma manifestação da oralidade, e não da escrita, o que o levou a expandir seus estudos sobre a voz humana e o corpo, os grandes mediadores da poesia medieval, como também à expansão da ideia de *performance*, que, segundo Zumthor (2007), constrói-se sobre uma *forma* determinada, que envolve um ambiente, um momento, um contexto individual e coletivo.

O conceito de *forma* sob o qual se dá a recepção da *performance* é explicitado por Zumthor como as sensações e emoções que dão sentido à obra, e que não são intrínsecos à ela somente, mas relacionam-se à situação na qual ela foi apreciada. Assim, cada percepção se dá de maneira única, pois ocorre em uma *forma* específica, de modo que, se determinado fato musical tivesse marcado a infância ou um momento especial, não bastaria somente ouvir a música para reviver a experiência musical completa. A música apenas traria uma lembrança de tal experiência, e essa lembrança se completaria por objetos extrínsecos à música em si, como as pessoas que estavam juntas na ocasião do fato musical, o contexto e as diversas situações psicológicas e sociais do dado momento.

Coloca-se, então, mais um desafio. Para compreender a *performance*, é necessário tentar compreender e dialogar com a *forma* do momento em que foram produzidos os fonogramas, o que envolve aspectos contextuais, como a situação política e econômica da época, aspectos tecnológicos, como o modo como se gravava, com o que se gravava, e os aspectos sociais, como quem gravava e para quem era gravado. O conceito de forma compreende e amplia o próprio conceito de *performance*, apresentando, assim, possibilidades metodológicas para a pesquisa em fonogramas.

1.3 Possibilidades de análise e questões sobre recepção

Ao se abordar a pesquisa musicológica sob o foco dos fonogramas, principalmente no Brasil e na América Latina, não se pode negligenciar a importância do fenômeno da música popular e seu alcance nas diversas camadas sociais. No entanto, o historiador Marcos Napolitano salienta a importância da reflexão a respeito da música popular, segundo ele “música não só para ouvir, mas para pensar” (2005, p.11). Esse tipo de música é, em grande parte, experimentado apenas sensível e esteticamente, sem passar por um processo de reflexão e questionamentos.

Nascida em fins do século XIX, a música popular urbana é um produto que se desenvolveu e amadureceu no século XX, tendo se moldado como tal a partir do suporte fonográfico e da indústria cultural. Essa associação entre música popular e indústria fonográfica se mantém estreita, tanto em níveis de estética como de produção, o que criou um formato específico da música popular dentro do universo das mídias, como, por exemplo, a organização melódica em 32 compassos. Considerando principalmente a canção popular urbana, Napolitano (2005) credita as necessidades de síntese desse formato fonográfico à exaltação corporal e emocional, principais usos a que a canção é atribuída na contemporaneidade.

Apesar de se restringir a um tipo de música, mais especificamente a um tipo de canção, a reflexão proposta pelo autor quanto à relação entre o formato da música popular e a produção fonográfica, pode ser estendida a outros gêneros. No que tange ao choro, sua estrutura e forma de tocar também se adaptaram e se moldaram aos fonogramas. Em uma roda de choro, a estrutura rondó tradicional do gênero (AABBACCA) pode ser repetida inúmeras vezes em virtude da quantidade de solistas a executar os temas e aos improvisos requisitados. Nos fonogramas, além da execução da música uma única vez, as improvisações interpõem-se na própria apresentação dos temas, ou ainda, como se pode observar nos discos de Altamiro Carrilho da década de 1960 do século passado, não há repetição das partes (ABACA), para que se possa adequar os tempos das faixas ao tempo total do disco.

Essa discussão é ressaltada no âmbito desta pesquisa, dado que a tecnologia de gravação e os novos formatos de fonogramas vão influenciar e agir na construção da *performance* do músico de choro. O modo de se tocar um duo de violões em uma roda de choro, com inúmeras repetições de cada parte, assim como possibilidades

espontâneas de erros e acertos, diferencia-se em grande parte das gravações rápidas e em uma única tomada com as quais os músicos de rádio, muitas vezes sem ensaios, deveriam lidar.

A acessibilidade dos discos e a tecnologia de gravação por canais também muda a prática musical, uma vez que passa a ser necessário ensaiar, criar arranjos e poder, a exemplo de Jacob do Bandolim, treinar e reouvir o acompanhamento antes de gravar por meio dos *playbacks*. Se, por um lado, a música popular se moldou com o desenvolvimento dos fonogramas, por outro, o próprio músico e a prática musical em si também se transformaram com esse suporte. Reouvir hoje um fonograma, como quer Napolitano, para pensar música conduz não só a questões tecnológicas e estéticas, mas ao processo que a transformou e levou àquela gravação.

Isso de fato leva à interpretação de diferentes contextos, pois, ao se abordar o processo em que se desenvolveu uma prática musical ao longo de 50 anos, mergulha-se não em apenas um contexto, mas na sua transformação e na transformação de vários contextos que se sucederam ao longo do processo. Deve-se, ainda, buscar compreender os agentes e mediadores desse processo, os músicos de choro, e suas relações socioeconômicas.

1.4 Pesquisa e análise de fonogramas na música popular

O trabalho com fonogramas requer muito cuidado, tanto na abordagem estética quanto na histórica, dada a ausência do registro de várias informações acerca da gravação, o que requer a reconstrução por meio da história oral. Há também a dificuldade em se escutar o que realmente aconteceu ou somente o que se tornou possível de ser percebido. Uma vez que o pesquisador se depare com essa problemática, é necessário muita sobriedade para não tornar fatos informações ou intenções musicais subentendidas no processo.

Neste trabalho, optou-se por traçar três momentos em que houve a construção de um novo paradigma no modo de acompanhar choro, analisando-se o contexto a partir das relações entre tecnologias de gravação e *performance*: nível de influência, o que era possível ser gravado, quais necessidades ou possibilidades tecnológicas atuaram no processo e o que pode ser ouvido no resultado final.

Todavia, a mão dupla que envolve esse caminho direciona para questões sociais

como quem eram os músicos, como se escolheu o repertório a ser gravado, se os músicos e o repertório realmente representam o modo de tocar choro do período, quais aspectos estilísticos foram transformados por esses músicos na roda e na gravação. Todas essas questões, tecnológicas e sociais, tornam possível uma fundamentação na abordagem de fonogramas e permite uma aproximação científica de um objeto estético, possibilitando a produção de trabalhos acadêmicos que visem à interpretação e crítica concebidas a partir do produto fonográfico.

A música popular urbana encontra-se no centro dessas e de outras questões acerca da produção fonográfica. Não que a música de concerto não possua uma indústria cultural tão atuante, manipuladora e tecnologicamente transformada, porém, a era fonográfica nasceu junto com a música popular e ambas estão associadas desde então. Por outro lado, o suporte textual foi durante muitos anos, a principal fonte de pesquisa da música de concerto, e ainda hoje a partitura detém grande importância na construção da *performance* e das decisões interpretativas. Tal postura, contudo, não ocorre na mesma intensidade na música popular cujo principal foco de aprendizado e disseminação não é a partitura.

A gravação torna-se para o músico popular, em grande parte dos casos, mais importante do que a partitura, quando esta existe. Os detalhes de interpretação, floreios rítmicos e melódicos, *rubatos*, timbres e sonoridades só podem ser percebidas por meio da audição, seja ao vivo, seja por meio de gravações. Mesmo com o auxílio tecnológico de hoje, que permitira escrever na partitura todos os detalhes preciosos da interpretação popular, o foco do aprendizado e da caracterização do estilo está no processo pelo qual se apreende o vocabulário e o “jeitinho malandro” de tocar, para, depois, criar, espontaneamente, a própria interpretação.

Por isso, muito além da compreensão do que foi feito, a musicologia deve buscar compreender o como foi feito, como foi desenvolvido, enfim, o processo. A mera transcrição das gravações, assim como uma análise a partir de ferramentas tradicionais, poderiam trazer dados interessantes, mas que não teriam real significância na prática musical aqui discutida, pois esta, em sua origem, está calcada no processo. Não adianta decorar três choros e ir tocar em uma roda, sendo necessário, dando “dentros e foras”, observar onde há recorrência de alguns comportamentos melódicos e harmônicos e onde não há, onde se deve fazer ou não um contraponto ou uma baixaria. Esse é o processo.

Ao mesmo tempo em que não há uma meticulosidade na reprodução do que foi escrito ou composto originalmente, a prática musical transforma e permanece na

linguagem e no estilo, tornando possível hoje, após quase 150 anos de choro, que o mais tradicional e o moderno coexistam e se perpetuem.

A prática informal da Roda de Choro tem grande importância na perpetuação do gênero. Cazes (1998) refere-se às rodas como o *habitat* natural do choro. A roda de choro é o meio pelo qual o choro se perpetuou e se disseminou no território brasileiro. “As rodas que aconteciam nos casamentos, aniversários, saraus e bailes populares sedimentaram o estilo do choro”, reforça Diniz (2007, p.46). A roda consiste em um encontro doméstico, informal de músicos para tocar choro. Esses encontros possuem uma série de códigos pertencentes às comunidades específicas onde são praticados.

A roda de choro caracteriza-se, apesar do alto grau de habilidade requerido entre os músicos, pela informalidade e pelo amadorismo, sendo um encontro de músicos sem a intenção final do profissionalismo., ou seja, é um encontro de músicos amadores e profissionais que não estão ensaiando para uma atividade remunerada ou artística, apenas estão tocando pelo divertimento e prazer do fazer musical.

Se, em grande feito, a roda de choro mantém vivo o gênero, é fundamental destacar também a importância da gravação nesse processo. Basta ouvir uma interpretação de *Ingênuo* nas rodas de choro do Brasil a fora para que se note como a interpretação gravada por Jacob do Bandolim no disco *Vibrações*, de 1967, se consolidou como paradigma de interpretação e arranjo para a composição de Pixinguinha.

As gravações trazem o exemplo sonoro que permite a compreensão da interpretação do choro da época. Pixinguinha, frequentador assíduo de rodas de choro e samba, como mostra Cabral (1978), ao iniciar-se como profissional, substituindo Antonio Passos, chama a atenção por suas “bossas” de livre interpretação. Ao gravar suas próprias composições em trio com o Grupo Pixinguinha, reforça seu jeito individual repleto de “bossas”, variações melódicas e rítmicas, não encontradas em outras gravações da época.

Por um lado, especula-se tratar-se de habilidade particular de Pixinguinha; por outro, essa pode ter sido uma atividade desenvolvida nas rodas de choro, ou seja, esse modo, não é visto como diferencial nos encontros informais dos chorões. É uma habilidade que consagrou o estilo interpretativo do choro e hoje é possível reconhecê-lo e perpetuá-lo a partir das gravações.

Essa tese pode ser reforçada ainda escutando-se as gravações do Choro Carioca,

grupo formado por Bonfiglio de Oliveira, no trompete, Pixinguinha, na flauta, e Irineu Batista, o professor de Pixinguinha. Membro da Banda do Corpo de Bombeiros, Irineu frequentou juntamente com outros chorões a pensão Viana, casa de Alfredo Viana, pai de Pixinguinha e músico amador, onde também ocorriam informalmente reuniões musicais. Esse mesmo modo, espontâneo e cheio de “bossa”, pode ser ouvido nos contracantos do oficleide de Irineu nas gravações com o Choro Carioca.

Se, por um lado, sabe-se o destaque dado a Pixinguinha por suas “bossas” e contracantos espontâneos, afirmar que esse era o modo tradicional de tocar choro na época talvez ofereça alguns perigos. Pode ser uma escola desenvolvida pelo próprio Irineu Batista e seus alunos, não tendo sido, à época, disseminado por todas as rodas do Rio de Janeiro. No entanto, os conceitos de *nomadismo* e *movência* de Paul Zumthor, explicados pela pesquisadora Heloísa Valente (2007), auxiliam a compreensão desse movimento de desapropriação da obra em sua mediação.

Uma obra, ao ser gravada, passa pelo processo que Zumthor chamou de *nomadismo*, abordado por Valente (2007) quando busca caracterizar as (in)fronteiras entre o popular e o erudito nas canções das mídias. A pesquisadora ressalta o caráter de migração da obra enquanto um gênero específico – ou qualquer classificação que se busque estritamente embasada na análise musical – para um tipo de repertório que é transmitido pelos alto-falantes, ou seja, a obra passa a integrar o “universo das mídias” (p.86).

Devem-se ter claras as características que distinguem o som midiaticizado da experiência acústica, organizadas por Valente (2007), ao abordar os conceitos de Michel Chion, em seis etapas: 1. Captação 2. Telefonía 3. Fonofixação 4. Amplificação 5. Geração 6. Remodelagem. Essas características são intensificadas quando abordadas a partir da música das Américas, mais especificamente a chamada música popular urbana, que traz em sua formação um processo de intensa miscigenação.

A música popular, nascida miscigenada – *a priori* resultante da mistura da música europeia produzida para o entretenimento da burguesia com a música africana –, passa por alguns momentos e espaços de mediações em que são criadas tensões entre multiplicidades diferentes que se encontram. Heloísa cita como exemplo a Paris da década de 20 do século passado, onde várias manifestações musicais, principalmente americanas, se encontraram e tiveram, no ambiente e na figura de alguns músicos e personalidades, os mediadores que levaram ao processo de adaptação e miscigenação da música ao espaço/tempo de Paris, permitindo à música deslocar-se e reancorar-se em

um novo ambiente musical, tratado pela autora como processo de *movência*, conceito também proveniente de Zumthor.

Esses encontros não só definiram os múltiplos caminhos que o Jazz norte-americano seguiu, mas também os que seguiram o tango, a própria música de Paris e, no contexto desta pesquisa, o choro. A Paris da década de 20 pode ser relacionada à ida dos *Oito Batutas* no início de 1922. As transformações que Pixinguinha, compositor, arranjador e intérprete, pôde propiciar ao choro e aos demais gêneros foi contribuição ainda não pesquisada em sua total abrangência, o que pode ser tema de outro trabalho, mas que não será pormenorizado aqui – Pixinguinha enquanto um grande mediador cultural. Entretanto, é de interesse desta pesquisa discutir a característica de *movência* pela qual o choro passará quando suas gravações registrarem uma *performance* do choro miscigenada e sincrética, que será sedimentada enquanto modelo dentro da tradição do gênero.

Contribuindo para tal perspectiva, em mesmo artigo, Valente elucida:

A formação do repertório individual do intérprete acaba por contribuir para uma história da canção (música) midiática. Os intérpretes da música popular [...] acabam por criar uma marca própria da sua performance, ao ponto de se converterem em modelos e, não raro, coincidentemente, em ícones na e da paisagem sonora de sua época, verdadeiros álbuns de recordações audíveis. (2007, p.84)

O conceito de paisagem sonora de Schafer é utilizado pela autora para conceber a influência das mídias na disseminação e construção da identidade de gêneros diversos que passaram a ser ouvidos em outras paisagens sonoras., como ocorre com a associação do fado a Lisboa, do samba ao Rio de Janeiro etc., e no cruzamento dessas influências: ao ouvir uma orquestra de bolero tocar um samba, por exemplo. Os artistas também passam a marcar com sua *performance* a paisagem sonora ao criar modelos de interpretação para determinado estilo.

Tais modelos, citados pela autora a favor de um argumento fundamentado nos cantores e virtuosos explorados pela indústria cultural, também podem ser aplicados ao universo do choro. A relação entre Pixinguinha e Benedito Lacerda, a abrangência do trabalho de Altamiro Carrilho, assim como a postura e personalidade tradicionalistas de Jacob do Bandolim, são características extramusicais e que foram usadas pela indústria cultural, deixando marcas em suas interpretações.

Ao buscar a tradição do choro, um estudante, pesquisador, músico ou apreciador, encontrará nesses músicos a marca de uma interpretação tradicional e suas *performances*, então, em seus aspectos musicais, serão o modelo, mesmo que, em seu momento real, ou seja, no ato dessa gravação, outros gêneros musicais, linguagens inovadoras e influências possam ter sido usadas para criar essas *performances*. Assim, a mídia e o processo de *movência* criaram um modelo adaptado em si à própria tradição; por sua vez, o nomadismo presente na obra, leva-a ao patamar de tradição. E a cena musical? Passa pela influência do processo de *movência* e *nomadismo* da música das mídias? A roda de choro, compreendida enquanto uma cena musical, um espaço cultural onde coexistem uma série de práticas musicais referentes a trajetórias e interinfluências na formação de diferentes músicos, pode ser marcada pelos modelos construídos pela mídia?

Os modelos de *performance* escolhidos retratam a construção de uma tradição que dialogará com as práticas da época em que as *performances* foram concebidas assim como com a escuta e prática atuais – as rodas e os fonogramas interagem na atualidade. Modelos que outrora foram inovadores em sua fonofixação transformam-se em paradigmas da cena musical em questão, ou seja, da roda de choro. O processo em que se deu a formação desse paradigma na *performance* dos violões nos grupos de choro traz significativas perspectivas para a compreensão e a criação desses acompanhamentos na atualidade.

1.5 O choro, os Regionais e um estilo de acompanhamento

Apesar das experiências e transformações ao longo de mais de um século de tradição, o choro ainda mantém o elo com sua instrumentação de base que expressou e adaptou a sincrética cultura brasileira no processo de abasileiramento das danças de salão europeias, base estrutural do choro. Mesmo havendo semelhança com o que ocorreu nas demais colônias portuguesas, a música popular urbana brasileira apresenta características singulares, devidas aos sotaques das matrizes culturais aqui presentes e decorrentes do processo político-social que levou ao desenvolvimento urbano.

Por isso, julgar como suficiente que a sonoridade de flauta, cavaquinho e violões seja elemento característico do choro por ser comum à música popular desenvolvida nos países de cultura lusa seria simplista demais para caracterizar um estilo ou um gênero

musical complexo, advindo de um contexto próprio, que alimenta a própria história e a busca da identidade brasileira. Deve-se considerar principalmente o que diferencia o uso desses instrumentos no choro e como essa diferença caracteriza um estilo de acompanhamento do gênero.

Estilo, segundo o *Grove*, dicionário de música e músicos, é o modo ou a maneira de um discurso ou expressão artística, o modo como a arte é executada. O estilo reúne características musicais de um compositor, de um período, de uma localização geográfica ou social. Logo, o estilo constrói características que podem desenvolver um gênero.

A respeito do choro enquanto gênero ou estilo, Borges (2008) afirma o seguinte:

O choro pode ser entendido como gênero ou estilo, dependendo de uma aceção mais abrangente ou específica que costuma estar implícita na performance. Tal concepção deve ser indicada mediante uma abordagem analítica, de modo a evitar equívocos. A maneira de tocar o choro é parte integrante e indissociável do estilo musical, ao passo que o choro como gênero está ligado não apenas a uma maneira de tocar, mas, sobretudo, a uma variedade de padrões formais, harmônicos e frasísticos, vinculados a um repertório comum que foi sendo consolidado, gradativamente, desde o século XIX. (BORGES, 2008, p 18)

Assim, a sonoridade do acompanhamento do conjunto base do choro – cavaquinho e violões – pode ser compreendida como uma questão estilística dentro do universo do choro. Porém, o modo como estes instrumentos são usados, ou seja, as harmonizações, as baixarias e o acompanhamento rítmico, creditam-lhe características de gênero, uma vez que foram consolidadas dentro do repertório tradicional do choro.

Os conjuntos regionais são formados usualmente por violão de 7 cordas, violão de 6 cordas, cavaquinho, pandeiro e pelo solista, normalmente flauta ou bandolim. Essa sonoridade está diretamente associada à nossa música popular brasileira e, principalmente, ao choro (PRATA, 2005; TABORDA, 1998). A flauta, o cavaquinho e o violão, de tradição portuguesa, aparecem desde os primórdios do choro, sendo Joaquim Callado e seu conjunto Choro Carioca, de 1870, considerados as bases da sonoridade dessa prática musical (CAZES, 1998). Esse conjunto é encontrado em festas e serestas dos chorões amadores, também chamado de terno, descrito pelo já citado Alexandre Gonçalves Pinto, em seu livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, publicado em 1936.

Terno é o nome dado ao conjunto de cavaquinho, flauta e violão e está associado ao acompanhamento informal do choro do século XIX. Contudo, esse nome também está associado aos grupos acompanhadores das procissões e festas de cultura popular, tal como festa do divino e a folia de reis. O violeiro e pesquisador Roberto Corrêa, a partir da Folia de Reis, descreve os Ternos de Reis ou Companhia de Reis como um grupo sem restrições quanto ao número de integrantes e instrumentos musicais, em sua maioria violas, violões, cavaquinhos, bandolins, rabecas, sanfonas, pandeiros e caixas. Contudo, o pesquisador afirma, a partir de depoimentos, serem essenciais somente viola, caixa e pandeiro, que seriam, respectivamente, os instrumentos de cada um dos reis magos.

Apesar das diferenças musicais entre a música tradicional da Folia de Reis e a música dos chorões, a instrumentação e as vestimentas dos conjuntos típicos – a exemplo dos Turunas da Mauricéia, Bando de Tangarás ou os Oito Batutas – apresentam grande semelhança. Provavelmente, houve uma associação a essa estética tradicional, que no início do século XX se encontrava em destaque principalmente pela conotação de identidade nacional que a década de 20 evocava.

Não somente a inserção de características sonoras e visuais do choro, mas também a inserção de aspectos referente à maneira de tocar, como o balanço ou bossas improvisadas, é creditada a Pixinguinha. Sérgio Cabral sugere uma comparação entre a música dos Batutas e a música seresteira regional. Em um cartaz do grupo, em apresentação no Salão do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, em 27 de outubro de 1921, lia-se, como título do espetáculo, *Uma noite no sertão – cantos, sambas, lundus e sapateados sertanejos pelos Os 8 Batutas* (CABRAL, 1978, p.77). Nota-se também que no repertório constavam canções seresteiras como a já famosa Luar do Sertão e como Sofres porque queres, à época ainda chamada de tango, mas hoje choro consolidado nas principais rodas de choro do país.

Essa associação entre a música regional e a urbana dá-se também no próprio nome do gênero choro. Esse aspecto é discutido por Cazes (1998), quando propõe uma definição e origem para o termo. Apesar de discordar da origem rural para um fenômeno que, segundo ele, é tipicamente urbano (p.17), o cavaquinhista e pesquisador apresenta as ideias de Câmara Cascudo, que apontam como origem do termo a transformação do termo Xolo, baile popular dos escravos, em Xoro, para, enfim, choro.

Cazes debate, ainda, as pesquisas de Ary Vasconcelos e José Ramos Tinhorão. Diferindo da proposta de Câmara Cascudo quanto à etimologia, mas mantendo a origem

no fenômeno rural, Ary Vasconcelos associa o surgimento do termo aos Choromeleiros, associação de músicos do período colonial que, além da charamela, tocavam outros instrumentos de sopro que mais tarde também integrariam o gênero carioca. O termo choro teria sido originado, então, do encurtamento de choromeleiros. Outra proposta, que não se embasa na instrumentação ou na dança e festejo popular, é a de José Ramos Tinhorão. O pesquisador credita o surgimento do nome ao modo de execução melancólica evocada pelas baixarias dos violões, frases na região grave do instrumento. Esse modo de acompanhar dos violões está presente não só no choro, mas também nas serestas e na música tradicional regional.

Tais perspectivas são ainda intensificadas quando do surgimento dos conjuntos regionais, na década de 30 do século passado. O próprio uso do nome regional relaciona a sonoridade e estética do grupo às mudanças sofridas pela música popular, que passa de rural a urbana. Segundo o músico e pesquisador Sérgio Prata (2005), o nome deve-se à vestimenta e à estética dos primeiros conjuntos urbanos, como os Turnunas da Mauricéia, O Bando dos Tangarás, O Bando dos Caxangás e, até mesmo, os Oitos Batutas, antes de sua excursão a Paris. Pixinguinha, Noel Rosa e Almirante são alguns nomes que integravam esses grupos que, paradoxalmente, inauguravam uma estética da música popular urbana.

Já o historiador André Diniz, corroborando com a ideia de que os regionais são um fenômeno urbano, retoma a associação com os ternos, que executavam as músicas regionais e também utilizavam o conjunto de flauta, cavaquinho e violão (DINIZ, 2003).

Contudo, pode-se concluir que, no contexto das décadas de 20 e de 30, quando do surgimento dos regionais, não se fazia grande diferenciação entre a música popular urbana brasileira de a música rural, já que, em anúncios de jornais e revistas de programações de rádio, o termo regional designava a origem da nacionalidade da música, diferenciando a música feita no Brasil da música feita nos países latino-americanos (TABORDA, 1995).

Quando surgiram as gravações mecânicas de Frederico Figner, em 1902, a sonoridade do choro foi registrada nos fonogramas por bandas de música e pelos ternos. Porém, esses primeiros ternos apresentam somente um violão, que ficava responsável pelas frases contrapontísticas na região grave, conhecidas como baixarias, e o cavaquinho, que ficava com a base rítmica e harmônica (TABORDA, 2008).

CAPÍTULO II – OS GRUPOS DE CHORO E AS GRAVAÇÕES MECÂNICAS

2.1 O choro e a construção da música popular urbana

A música popular no Brasil veio se desenvolvendo na periferia. Ao se buscar a identidade nacional, será essa música mestiça, afro-brasileira e periférica que representará o sentimento de brasilidade, como mostra o cientista social Renato Ortiz (1985). Em seu trabalho acerca da construção da identidade nacional e de como esse conceito foi desenvolvido na cultura brasileira, o antropólogo e sociólogo parte da literatura e tece um panorama das transformações sociais que alcançaram a cultura mestiça, o que diferencia a própria identidade brasileira.

O choro, mestiço, periférico e afrodescendente, surgiu no ambiente recém-urbanizado da Cidade Nova, no Rio de Janeiro do século XIX. Periferia onde residia o baixo funcionalismo público que adaptava aos seus instrumentos e ao seu modo interpretativo as danças europeias que vinham nas embarcações francesas cativar os salões aristocráticos da Capital do Império. As valsas, polcas, schottisches, tangos e habaneras foram reinterpretadas ao modo das serestas, jongos e lundus praticados pelos mestiços da Cidade Nova.

Os instrumentistas de sopro ocupavam cargos nas orquestras e bandas militares onde tocavam o repertório europeu. Muitos desses músicos haviam frequentado conservatórios de música e sabiam ler partituras. Todavia, os músicos acompanhantes das festas de choro, os violonistas e cavaquinhistas, eram em grande parte autodidatas e acompanhavam os choros “de ouvido”, prática muito comum na cultura popular, em que o aprendizado musical se dá pela tradição oral.

Caracterizava-se, então, ao longo do século XIX, um gênero musical que transitava pelas festas populares das “casas das tias baianas” e, ao mesmo tempo, estava presente na linguagem com a qual os músicos tocavam as danças europeias nas orquestras da alta sociedade carioca. Tal circularidade do choro foi ainda mais intensificada a partir das gravações, quando se passou a registrar, em discos, os modos interpretativos de um gênero novo à época, sem a tradição escrita da música europeia, mas consolidado dentro da comunidade periférica dos chorões.

2.2 A revolução do fonógrafo na música popular

O aparelho criado por Thomas Edison em 1877 chegou ao Brasil em 1891, pelas mãos de Frederico Figner, que viajou por diversas regiões brasileiras demonstrando as inovações da “fantástica machina falante”. O fonógrafo era a grande novidade que fixava o som em sulcos de cera de formato cilíndrico; os *punhos*⁴ podiam gravar e reproduzir qualquer coisa.

Em um primeiro momento, Figner apresentava gravações de músicas de artistas europeus, bem como discursos e falas feitas na hora. Preparava sessões demonstrando o aparelho em lugares públicos ou mesmo em casas de patrocinadores mais abastados. Logo que outros empreiteiros passaram também a trazer o aparelho e até versões concorrentes diferenciadas, Figner deixou de ser um mero demonstrador e passou a assumir a venda de fonógrafos e fonogramas em escala industrial, criando, assim, sua Casa Edison, a primeira gravadora brasileira.

Foi em 1897, por iniciativa do próprio Figner, que ocorreu a primeira gravação de música popular brasileira, com os cantores Cadete, Antônio da Costa Moreira, e Baiano, Manoel Pedro dos Santos (TINHORÃO, 1981, p.20). Com eles faz-se a primeira interpretação da música popular brasileira cantada. Baiano inclusive se destacará historicamente também por ter gravado, em 1917, o primeiro samba, *Pelo Telefone*, de Donga.

Tinhorão ressalta a importância dos registros fonográficos dessa primeira fase não apenas no campo artístico e estético, mas também social: “Coube ao fonógrafo não apenas guardar a memória daqueles gêneros em extinção, mas documentar o surgimento dessa música de uma nova era” (1981, p.14). O fonógrafo chega ao Brasil pouco tempo depois da abolição, quando os negros e mestiços passam a não só fazer parte da sociedade economicamente ativa, mas também a compor a estética da produção artística nacional.

Em 1904, os cilindros de cera dão lugar ao disco de cera e ao som produzido pela agulha metálica ligada a um diafragma de mica, quando chega ao Brasil, o Zon-O-Phone, lançado por Figner, que ainda assegurava também a fabricação exclusiva de chapas prensadas nos dois lados. Tamanha foi a popularidade do novo produto, que em pouco mais de dois anos os velhos punhos já não eram mais procurados. O preço, tanto

⁴ Tinhorão (1981) frisa a popularidade com que os cilindros eram conhecidos e vendidos, chamados de punhos.

dos gramofones como dos discos, caíra bastante e havia preços para todas as classes.

Com a produção em massa do disco, a partir de então, fez-se necessário pensar na própria produção artística, uma vez que até aquele momento os cilindros de cera eram mais uma novidade do que um bem de consumo. Dessa forma, a música popular no Brasil tornou-se um produto industrial. De início, o mercado das gravações surgiu no Brasil como um novo campo de trabalho para os músicos, que até então dependiam de edições de partituras para piano, emprego nas orquestras dos teatros, salas de espera de cinemas, casas de música e bandas militares.

As bandas militares, em especial a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, fundada em 1896 pelo maestro Anacleto de Medeiros, aparecem com um considerável número de gravações nesse primeiro momento. A potência sonora das bandas facilitava muito o processo de gravação mecânica, o que favorecia esse tipo de agrupamento musical. Os músicos das bandas, em grande parte, eram chorões que frequentavam as festas e casas da Cidade Nova. O repertório gravado trazia as mesmas danças europeias do repertório dos choros, polcas, valsas, schottisches, quadrilhas, dobrados e marchas cívicas (CAZES, 1998, p. 39).

O pesquisador e cavaquinhoista Henrique Cazes frisa a qualidade musical desempenhada pela Banda do Corpo de Bombeiros, destacando sua superioridade inclusive sobre a banda da própria Casa Edison, que possuía muitos integrantes em comum com aquela. O pesquisador atribui tamanha qualidade ao seu líder, Anacleto de Medeiros, com sólida formação no conservatório e nas rodas de choro. A musicalidade do maestro tinha notório reconhecimento social, tendo ele sido elogiado, inclusive, pelo compositor brasileiro de maior destaque à época, Carlos Gomes, o que justifica a gravação em arranjo de banda da abertura de sua ópera *O Guarani*.

Muitos dos músicos integrantes da Banda do Corpo de Bombeiros e o próprio Anacleto vão frequentar a pensão Viana, casa do pai de Pixinguinha, criando um ambiente musical de grande riqueza que muito influenciará o pequeno Pinzindim. Entre esses músicos frequentadores, incluía-se Irineu Batina, que tocava oficleide⁵ na banda de Anacleto e será professor de Pixinguinha, a quem este atribuía os ensinamentos do contraponto que irão consagrá-lo nas gravações junto a Benedito Lacerda na década de 40 do século XX. Essa prática do contraponto presente nas bandas também aparecerá na

⁵ Do grego *ophis*, serpente, + *Kleides*, chaves. Inventado pelo francês J.H. Hasté no século XIX, era um instrumento de bocal que soava no registro de barítono com dimensões pouco maiores que um fagote e assemelhava-se às chaves de um saxofone, como descreve Cazes (1998, p.45).

gravação dos grupos de choros, função que será exercida pelo violão.

2.3 O Violão no choro

Ao longo da sua história, o violão é esteve, em diversos momentos, associado tanto às classes sociais mais altas como às classes periféricas. Gozou de grande destaque no século XVII, na corte de Luis XIV, que chegou a criar um cargo para o guitarrista na corte, o “Maitre de guitarre de Roy”.⁶ Também esteve nas mãos dos ciganos, que rasgueavam a guitarra em acompanhamentos de danças e canções.

Desde os tempos jesuíticos, a viola fazia parte das cantorias e da construção da nacionalidade brasileira, estando presente logo nos primeiros indícios da produção cultural brasileira, como mostra Taborda (2004): na *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, considerada a primeira obra da literatura brasileira, no século XVI; com o poeta e tocador de viola Gregório de Matos, no século XVII. No século XVIII, emigra para os salões portugueses, levando junto as brasileiríssimas modinhas de Domingos Caldas Barbosa.

Chegou ao Brasil como a viola de 4 ordens, conjunto de três cordas duplas e uma simples. Logo depois, passou a ter 5 ordens, e, em seguida, designou-se viola de arame, com cordas simples. Foi no final do século XVIII, quando se acrescentou a sexta corda, que passou a se chamar violão, pelo crescimento do bojo, para compensação da perda de volume. O violão chega ao Brasil no início do século XIX e vai ser “o grande metamorfoseador das danças europeias” (TABORDA, 2004, p. 1).

Acerca do caráter nacionalista, nobre e periférico do violão, Taborda esclarece:

Se a identificação do violão aos chorões e aos conjuntos populares serviu de sustentação ao discurso que depreciativamente relacionava o instrumento a setores marginais da sociedade, o timbre do violão e o ambiente sonoro por ele criados tornaram-se, igualmente, símbolos emblemáticos da nacionalidade. Isso muito contribuiu para a tensão entre ‘pequena’ e ‘grande tradição’, que parece marcar a cultura brasileira contemporânea. (TABORDA, 2004, p.3)

Na busca pela própria nacionalidade brasileira, a exclusão do negro e do mestiço

⁶ Faz-se mister observar que a tradução de violão é válida somente para países de língua portuguesa, enquanto os demais utilizam o termo guitarra para referir-se ao instrumento, palavra que deriva da *Kitara* grega.

no século XIX transformou-se em exaltação do genuinamente brasileiro, na década de 30 do século seguinte (ORTIZ, 1985). Símbolo da música mestiça, excluída e preconceituada na alta sociedade, foi por meio de alguns intelectuais mediadores e cultores da identidade nacional que o violão, assim como a música em que estava inserido, tornou-se símbolo de brasilidade.

Vale a pena mencionar o episódio em que Nair de Teffé cantou o Corta-Jaca, composição de Chiquinha Gonzaga, no Palácio das Águias, momento em que, ao mesmo tempo em que um Brasil Republicano, novo e moderno, trazia as angústias da busca pela identidade, as altas classes repeliam tal comportamento. Souza (2006) frisa que a própria Primeira Dama agiu sob a influência de um dos mais destacados intelectuais que agiam no campo da cultura no início do século XX, Catulo da Paixão Cearense (SOUZA, 2006, p.25). Logo que chegou ao Rio de Janeiro, Catulo associou-se às questões que envolviam o sertanejo e o mestiço.

Catulo levará também o violão para o ambiente da elite, em um dos raros episódios em que se viu esse instrumento em salas de concertos no Brasil, em 5 de julho de 1908 no Instituto Nacional de Música, em uma noite de cantoria, violão e poesia, como descrito por Souza. A música executada era sertaneja e em nada devia em qualidade à música estrangeira, como relata o biógrafo de Catulo: “Era uma plateia numerosa e seleta, atraída pelo renome do violonista mágico que superava os seus êmulos estrangeiros que aqui chegavam” (MAUL, apud SOUZA, 2006, P. 24).

Catulo vai se firmar como grande personagem da cultura brasileira do início do século XX, tanto pelo seu discurso em prol “do que é nosso” como pelas suas obras, com destaque para a seresta *Luar do sertão*, composta em parceria com João Pernambuco. Ressalte-se que a canção foi creditada durante muito tempo a Catulo somente. O nome e a obra de João Pernambuco o levaram, entretanto, ao posto de um dos grandes nomes do violão brasileiro e do choro.

João Teixeira Guimarães⁷, o João Pernambuco, apesar de semianalfabeto, possuía reconhecido talento e vasto conhecimento musical. Villa-Lobos afirmava que Bach⁸ não teria vergonha de assinar nenhum dos estudos de João Pernambuco como sendo dele. A declaração de Villa-Lobos está associada ao seu discurso nacionalista, por meio do qual buscava exaltar as qualidades da música brasileira, colocando-a em pé de

⁷ (1883 – 1947)

⁸ Turíbio Santos, violonista e diretor do Museu Villa-Lobos, faz esse relato no documentário de Mirian Taubkin, *Violões do Brasil*, de 2005. O compositor brasileiro se refere a Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), grande nome do Barroco europeu.

igualdade com a música europeia. De fato, Villa-Lobos, que também era violonista, tinha grande apreço por João Pernambuco.

Por mais absurdo que soe hoje, o falta de letramento de João Pernambuco não lhe possibilitava grandes ascensões sociais, o que não o desmerecia no campo artístico, contudo. Mario de Andrade convidou-o, junto com outros músicos nacionais de prestígio, como Pixinguinha e Donga, para fazer uma excursão pelo interior do país, com o objetivo de coletar canções folclóricas, empreitada patrocinada pelo empresário Arnaldo Guinle, que também vai investir em outros projetos de exaltação nacional, como a ida dos Oito Batutas para Paris.

No entanto, não é somente em serestas, sertões e luares que o violão se fará essencial à cultura brasileira. É nos grandes centros urbanos que o violão alcançará sua alcunha de instrumento nacional. Será ele o instrumento responsável pelo sotaque de Brasil dado às interpretações das polcas, valsas, tangos e schottisches dançados nos salões e na periférica Cidade Nova. Segundo Taborda, “este processo, denominado por alguns como o abasileiramento das danças europeias, encontrou na voz do violão, e particularmente no ambiente musical dos chorões, o meio através do qual novas formas pudessem daí emergir” (2004, p.93).

Dá sua associação imediata com o gênero emergente desse abasileiramento, o Choro.

Juntamente com o cavaquinho, o violão fará a base da sincrética música brasileira urbana que se desenvolve com o choro. E é esse instrumento uma dos principais tipos de mão de obra da emergente indústria fonográfica que se inicia no começo do século XX. Mas não é somente o violão enquanto acompanhante que se destacará no universo do choro. Alguns músicos sintetizaram a linguagem do choro para esse instrumento: orquestral, rítmico, melódico e harmônico.

João Pernambuco foi um dos nomes de maior destaque dessa geração, tanto pelo que já foi mencionado da admiração de Villa-Lobos, como por integrar alguns conjuntos importantes da época, como o Grupo de Caxangá e os Oito Batutas, em ambos ao lado de Pixinguinha. Nesse cenário urbano, o violão de João Pernambuco também se projeta com uma vasta e rica obra solo, objeto de estudo de vários pesquisadores. Sua obra para violão solo já foi gravada por grandes concertistas nacionais e internacionais. Recentemente, o italiano Angelo Zaniol, grande admirador de sua obra, organizou um

sítio em homenagem aos 60 anos de sua morte⁹.

Também associado ao choro está o nome de Quincas Laranjeiras, Joaquim Francisco dos Santos e Sátiro Bilhar¹⁰, nomes esses que constam nas referências de Alexandre Gonçalves Pinto e nos elogios de Villa-Lobos. Quincas Laranjeiras, além de ter liderado um grupo com seu nome, o K. Laranjeiras, é citado por Cazes (1998) como um dos grandes disseminadores do método Tárrega no Brasil, tendo construído uma escola formal do violão solo brasileiro. Sátiro Bilhar, por sua vez, é perpetuado pelo seu choro *Tira Poeira*, até hoje tocado nas rodas de choro.

Heitor Villa-Lobos¹¹, apesar da formação erudita, herdada do pai Raul Villa-Lobos, que o introduziu no violoncelo, ainda jovem passou a frequentar as rodas de choro e a tocar violão. A esse instrumento dedicou grande parte de sua obra, incluindo peças solo, uma suíte, música de câmara e um concerto. Villa-Lobos chegou a desenvolver técnica de concertista que lhe possibilitou gravar comercialmente o *Choros nº1* e o *Prelúdio nº1*.

Outros solistas da primeira metade do século XX também serão fundamentais no desenvolvimento do violão solo no Brasil e na linguagem do choro, como Dilermando Reis. Nascido em Guaratinguetá, em 1916, teve uma extensa carreira, tendo gravado até dois anos antes de morrer, em 1977. Também um dos responsáveis pelo grande desenvolvimento técnico e harmônico no violão foi Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, que em 50 anos de vida, de 1915 à 1955, atuou nas mais importantes renovações na MPB. Multi-instrumentista, acompanhou Carmen Miranda em sua ida para os Estados Unidos da América, tocou junto com Radamés Gnattali, criou o Trio Surdina e compôs uma obra de destaque internacional para o violão solo.

Grande parte desses solistas teve reconhecimento nacional e internacional e, de fato, consolidou um repertório e uma escola do violão brasileiro autêntica, fundamentada em grande parte no repertório chorístico. Vale destacar que, antes da carreira solo, todos eles partiram do acompanhamento em rodas de choro, absorvendo a linguagem e o estilo, o modo de acompanhar, de improvisar e de criar contracantos. Em muitos casos, chegaram a integrar e liderar regionais, como aconteceu com Garoto e outros.

A importância dessa participação do choro na formação e construção de um

⁹ www.joaopernambuco.com

¹⁰ (1873 – 1935 e 1860 – 1927, respectivamente)

¹¹ (1887 – 1959)

modo de tocar autêntico brasileiro se deve ao próprio processo de construção do gênero e da função do acompanhamento de violão nessa base da música brasileira urbana. Cazes lembra que o violão já se encontrava presente nas canções rurais e folclóricas, assim como em lundus, serestas, jongos e modinhas (1998, p.45). No choro, se mantém presente como principal tradutor das danças europeias, como já mencionado em Taborda (2004).

O violão brasileiro e sua prática de acompanhamento forma o choro e com ele é formado, em um processo recíproco de influências. Sua associação com o grupo de chorões do século XIX pode ser visto em diversos trechos no também já citado livro do carteiro Gonçalves Pinto, assim como a reverência à prática de acompanhar de ouvido.

Contudo, a formalização do grupo de choro à base de violão se dará com o *Choro do Callado*, agrupamento musical composto por flauta, violão e cavaquinho e que recebia o nome de Choro Carioca¹². A criação desse conjunto serve como base para muitos pesquisadores considerem o ano de 1870, ano de fundação do grupo, como a data simbólica de surgimento do choro, apesar de todos realçarem a importância da Polca em sua formação e a existência um estilo incipiente de choro já surgido em 1845 (DINIZ, 2004).

Nas reuniões dos chorões, diversos instrumentos solavam e eram acompanhados por diversos cavaquinhos, violões e outros instrumentos de sopro que faziam os contrapontos. A partir do modelo de Callado, seria esta a sonoridade padrão dos grupos de choro: flauta, cavaquinho e violão, uma vez ou outra, com a presença do oficleide. Esse modelo se manterá ao se criarem grupos que atuaram contratados para tocar em festas, tanto nas classes mais altas como mais baixas. Quando surgiram as gravações, foi justamente essa a sonoridade que os grupos de choro perpetuaram: flauta, cavaquinho e violão, o que gravou os choros antigos e marcou as transformações da nova música surgida com a era das gravações.

2.4 Os grupos de choro

As primeiras gravações de grupos de choro começaram em 1907, com o grupo Novo Cordão e Grupo Cavaquinho de Ouro (CAZES, 1998). Os grupos trouxeram para o mercado fonográfico a formação característica dos ternos regionais, com violão e

¹² Não confundir com o Choro Carioca liderado por Irineu de Almeida, presente nas gravações de 1907. Não foi encontrada nenhuma referência que faça relação entre os dois conjuntos.

cavaquinho no acompanhamento de um solista. Nessas primeiras gravações, já aparecem alguns elementos da linguagem do choro, como em Doralice, gravada pelo grupo Novo Cordão, em que é possível encontrar o violão esboçando frases contrapontísticas de ligação de harmonia na região grave e modulações.

Na gravação de Aiaiá me deixa, pelo grupo Novo Cordão, catalogada no sítio do Instituto Moreira Salles (IMS) como realizada entre 1907 e 1912, já se observa a nomenclatura de choro, apesar de a canção ter a levada rítmica marcada na acentuação da polca. Curiosamente, apresenta forma rondó com três partes, mas no início da exposição da parte C há um grito e a música termina no C. Em relação ao violão, já vislumbra a ideia de condução rítmica, caminhando pela inversão dos acordes e com algumas ligações de colcheias entre o segundo tempo e o primeiro tempo do próximo compasso e, em alguns momentos, até frase com quatro semicolcheias. A melodia, executada pelo clarinete, não apresenta grande desenvolvimento técnico e, principalmente na parte C, evidenciam-se algumas desafinações.

A flauta e o clarinete fazem-se presentes em grande parte das gravações, que ainda não apresentam os duos de violões atuando juntos, restringindo-se à formação de trios ou com grupos discretamente maiores de sopros. Entre os solistas de flauta, alguns optaram pelo acompanhamento ao piano, como no caso de Patápio Silva e Pedro Alcântara. Segundo Cazes, tal escolha evidenciava “suas intenções camerísticas” (1998, p.40).

Do grupo Novo Cordão há 12 registros de gravações disponíveis para audição no sítio do IMS, sendo 8 choros, 2 valsas, 1 seresta e 1 schottisch, o que demonstra capacidade de distinção entre os músicos do que é choro e do que é uma seresta ou schottisch, e mostra maior abertura para o choro, em suas escolhas de gravação. Vale a pena ressaltar que, embora a levada rítmica da polca seja bastante marcada nessas gravações, já se diferencia da polca europeia pelo uso da síncope, não só na execução melódica, mas também no acompanhamento.

No grupo Cavaquinho de Ouro, por sua vez, não se observa grande desenvolvimento técnico em seu solista, a flauta. Além de algumas desafinações, toca várias notas fora da tonalidade, como pode ser visto no choro Adiles, única gravação disponível no sítio do IMS. O violão também se apresenta bem mais discreto quanto ao acompanhamento, sem frases de ligação, somente com a marcação e condução do baixo, executando mais uma levada seca que complementava o cavaquinho.

Durante a gravação de Adiles, no entanto, há várias falas do locutor, que faz a chamada da gravação, o que dá um caráter bastante descontraído à execução, e até mesmo de desorganização, notada pela execução precária da obra. A primeira fala é a que mais se destaca. Nesse momento o apresentador fala: “Oh negada, força nisso que vem o pirão depois!”. Não foram encontrados registros que comprovassem se, de fato, tratava-se de músicos negros ou mestiços, mas há uma tendência de se crer que fosse, sim, de cor negra ou pardos, pelo estilo em que executavam e pela própria denominação de choro utilizada. Ao menos se pode apontar que frequentavam os ambientes musicais do choro, o que também sugere questões acerca da classe social a qual pertencem. No entanto, a ausência do registro de quem eram realmente esses músicos não permite saber o quão integrados eram no ambiente do choro e se eram músicos profissionais ou não. Nas palavras de Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal¹³: “Choro, quem não conhece este nome? Só mesmo quem nunca deu naqueles tempos uma festa em casa” (PINTO, 1936, p. 11).

Também é inquietante a referência, no sítio do IMS, ao fato de ser um disco de 78 rotações por minuto (Rpm) de lado único e produzido pela Casa Edison, já que Figner tinha patente exclusiva para prensagem em ambos os lados e o disco só apresenta um lado. Também não se tratava de uma das produções de Gustavo Figner em São Paulo, que, durante um período de desentendimento com o irmão Frederico, passou a produzir independentemente discos sem a patente dos dois lados. Tal fato leva a questionar quem eram esses músicos integrantes do grupo do Cavaquinho de Ouro e o por quê dessa gravação. Qualquer executante de choro poderia gravar? Qual era o intuito dessas gravações? Cunho pessoal ou comercial? De fato, não representam um retrato fidedigno da qualidade musical dos chorões que Animal descreve em seu livro com tanta exaltação: “Naquelles tempos existiam excellentes musicos, que ainda hoje são citados como os cometas que passam de cem em cem anos”¹⁴. Logo em seguida, chega a afirmar que o excelente flautista Callado chegou a ser um deus para quem o ouvia. Apesar do comentário hiperbólico, ao longo de todo livro, a reverência à qualidade musical dos chorões é bastante destacada.

Em levantamento feito pela violonista e pesquisadora Marcia Taborda (2008),

¹³ Autor do histórico livro independente *Choro: Reminiscências dos chorões antigos* (1936). Carteiro e chorão, descreve com detalhes sua época, as práticas musicais e os chorões. O livro apresenta muitos erros gramaticais e algumas falhas na descrição de grandes personalidades, mas proporciona um bom panorama do contexto do início do choro e de seus agentes.

¹⁴ PINTO, A. Gonçalves. *Choro: Reminiscências dos chorões antigos*. RJ, 1936, p. 11.

pode-se notar, nesses primeiros lotes de gravações, uma variedade muito grande entre os solistas e que, apesar de prevalecer a flauta e o clarinete, os instrumentos comuns às bandas destacam-se pela melhor qualidade de execução e arranjo, o que possivelmente se deve à prática desses músicos dentro da Banda do Corpo de Bombeiros, que também revela alto grau de qualidade musical.

A tradição do conjunto de “pau e corda”, o terno de flauta, violão e cavaquinho, revela mais um elemento de tradição da sonoridade do choro, remetendo mais aos tempos de Joaquim Callado¹⁵ do que propriamente a uma realidade apresentada nas gravações entre 1904 a 1913. Entre os flautistas que realmente demonstram qualidade e estudo técnico, destacam-se Patápio Silva e Pedro de Alcântara, que não buscavam a associação direta com o gênero ou grupo social. Mais uma destaca o Animal:

Hoje ainda este nome (choro) não perdeu de todo o seu prestígio, apesar de os chôros de hoje não serem como os de antigamente, pois os verdadeiros choros eram constituídos de flauta, violões e cavaquinhos, entrando muitas vezes o sempre lembrado ophicleide e trombone, o que constituía o verdadeiro choro dos antigos chorões. (PINTO, 1936, p. 11)

O ambiente musical do período que vai até 1936 reflete clara mudança na estética do choro, como pode ser visto nas palavras acima. Contudo, nota-se a relação com a tradição por meio da instrumentação, característica marcada do choro desde o século XIX. As gravações estariam registrando um estilo do passado ou uma nova música? As gravações que perduraram desde o início do século XX sugerem que esse é o momento de síntese de um novo estilo, ainda não definido por profissionais e amadores, em que se busca adaptar linguagens e sonoridades à nova realidade da fonofixação.

Levanta-se também um questionamento relativo ao grupo social envolvido nessas gravações. A prática em orquestras e bandas, nas quais os músicos atuavam profissionalmente, agrega um grande valor estético e técnico, enquanto os grupos cujos integrantes não se sabe se atuavam em outros grupos profissionais deixam muito a desejar. Apesar disso, alguns grupos se sobressaem a partir de 1913, seja pela quantidade de registros, seja pelo caráter técnico e pelo destaque nos arranjos.

A segunda fase das gravações mecânicas traz uma significativa melhora em

¹⁵ Joaquim Antônio da Silva Callado, 1848 † 1880, aclamado por Animal como o maior chorão de seu tempo, foi aluno do Maestro Henrique Alves de Mesquita, que também ensinou Anacleto de Medeiros. Callado além de flautista profissional chegou a lecionar no Conservatório de Música. (CAZES, 1998, p.22)

relação às primeiras edições, entre 1904 e 1913, quando a Casa Edison passou a usar o selo Odeon¹⁶ e o disco de cera. Essas gravações incluem a série de número 40.000, que vai mais ou menos de 1904 a 1907, e a série de número 10.000, que vai de 1907 a 1913. Já a segunda fase, a partir de 1913, quando a Casa Edison abriu a fábrica de discos Odeon, produzindo todos os discos com equipamentos importados da Alemanha, apresenta uma significativa melhora na qualidade das gravações. Tinhorão (1981, p. 29) ressalta que o novo investimento de Figner, além de baratear a produção, também a acelera, pois ele não tem de ficar mais a mercê das importações marítimas.

2.4.1 Grupo O Terror dos Facões

O grupo Terror dos Facões, organizado pelo violonista e bandolinista Otávio Dutra, chama a atenção pela organização na função dos instrumentos, revelando uma preocupação com os arranjos. Já apresenta uma significativa melhora técnica na execução do solista, a flauta, e do violão, construindo frases contrapontísticas de maior destaque e interação com a melodia. É necessário ressaltar o fato de ser um grupo de Porto Alegre, o que indica a expansão do gênero muito antes da Era do Rádio.

O nome do grupo é ambíguo ao fazer referência ao facão, símbolo do gaúcho, e à expressão de músico ruim, também chamado à época de facão (CAZES, 2008, p.41). Seu organizador, Otávio Dutra (1884 – 1937), se sobressai como um dos maiores expoentes da música popular no Rio Grande do Sul, sendo pioneiro em diversas áreas culturais. Foi, por exemplo, ensaiador e orquestrador dos primeiros blocos carnavalescos de Porto Alegre. Dutra é considerado o principal bandolinista da música popular gaúcha do início do século XX, além de ter participado do grupo de choro mais proeminente da região. Chegou a estudar no conservatório de música de Porto Alegre, tendo sólida formação em harmonia e contraponto, e sua obra catalogada compreende 62 músicas¹⁷.

No sítio do IMS, encontram-se 21 registros do grupo Terror dos Facões: o monólogo O jeito, espécie de declamação poética com acompanhamento de choro ao fundo, feito pelo grupo e composto por Otávio Dutra; a mazurca Coração que fala; a

¹⁶ O selo Odeon já era usado desde 1904 com a série de número 40.000, segundo Taborde (2008). Contudo, Tinhorão (1981) diferencia o uso do selo da criação da fábrica, pois antes os discos eram gravados no Brasil, mas produzidos e prensados no exterior.

¹⁷ Informações colhidas no sítio www.dicionariompb.com.br, organizado pelo pesquisador Ricardo Cravo Albin.

seresta Oscarina; O Maxixe; 4 schottisches, Amar em segredo, Coração de ouro, Diálogo das Flores e Eureka; 5 valsas, Separação, Republicana, Orvalho de Lágrimas, Noêmia e Celina; e 7 choros, Areada, Como há de ser – registrado duas vezes –, Esmagadora, Não Sei, Olhe o Poste e Vagabunda, registrada também como polca. Esses registros totalizam 19 músicas, sendo 15 de Otávio Dutra.

Dois fatos importantes marcam esses registros do Terror dos Facões. A partir de 1913, os próprios compositores passaram a gravar suas músicas, mesmo não sendo necessariamente o solista, como no caso de Dutra. Além disso, deve-se ressaltar a precisão em classificar os gêneros musicais, cuja caracterização, em muitos casos, depende de sutilezas nas suas interpretações. Cazes (1998) comenta que, em uma das gravações de 1913, o próprio Dutra toca bandolim, fazendo a melodia principal no lugar da flauta. Infelizmente, essa gravação não esteve disponível quando do acesso ao sítio.

No sítio www.discosdobrasil.com.br, encontra-se disponível um pequeno trecho musical da mazurca Coração que fala, em que Dutra executa uma melodia em compasso ternário com extrema destreza e velocidade. Nesse mesmo sítio, é possível encontrar também a referência aos outros integrantes do Terror dos Facões, que contava ainda com Arnaldo Dutra, no cavaquinho, Honório da Silva, no segundo violão, Creso de Barros e José Xavier Barros, na flauta.

A formação diferenciada contava com duas flautas e dois violões. Todavia, os violões ainda não desenvolvem trabalho de terças ou inversões juntos, ficando a cargo de Honório um acompanhamento harmônico, enquanto Dutra fica responsável pelas baixarias. Curiosamente as flautas também não são perceptíveis soando juntas, o que justificaria a repetição da forma de quase todas as músicas, em decorrência da hipótese da alternância de solistas.

A música O Maxixe, de autoria de Dutra, traz alguns elementos que merecem ser destacados. Algo inexistente nas gravações de choro entre 1904 e 1913 e pouco comum a partir de 1913 é o uso de introduções. Além da introdução, O Maxixe apresenta um acompanhamento de violão bastante contrapontístico, com frases rápidas em semicolcheias e com muitas variações. Apesar de claramente existir a ideia de uma linha melódica de contraponto nas baixarias do violão de Dutra, sempre há variações nas repetições do A, ficando o B e o C mais presos à forma e repetindo as mesmas frases.

A parte B começa com uma obrigação do violão chamando o solista em um diálogo de pergunta e resposta. A música possui forma rondó e, talvez pelo longo tempo

de execução, termina na repetição da parte B, ficando com a seguinte forma: A/A/B/B/A/C/C/A/A/B/B//. Evidencia-se também um preciosismo quanto às pausas da música, tocadas com precisão por todos, e ao andamento, que varia muito pouco.

Em contraste com os gritos, desafinações e variações de andamento, que dão um caráter de amadorismo e até de bagunça à gravação do grupo Cavaquinho de Ouro, assim como as precárias execuções do grupo Novo Cordão, o grupo gaúcho apresenta alto rigor técnico e cuidado meticuloso nos arranjos e execução, preocupações até então não encontradas nos grupos cariocas, que, apesar de serem em quantidade bem maior, ainda não apresentavam uma homogeneidade quanto à atuação profissional e amadora.

2.4.2 Grupo Passos no Choro

Embora não conte com o mesmo preciosismo na construção dos arranjos e dos contrapontos, o grupo Passos no Choro, do flautista Antonio Maria dos Passos, caracteriza-se pela notória qualidade na execução solista e por uma grande inovação no acompanhamento de violão: a presença criativa e segura do contraponto de Tute no violão de 7 cordas a partir das gravações de 1915. O sítio do IMS traz somente informações acerca do gênero, do grupo que executa a música e da data aproximada da gravação, por exemplo, entre 1908 e 1912, ou de 1913 a 1921, datas que marcam as transformações tecnológicas da Casa Edison.

O flautista Antônio Maria dos Passos¹⁸ possuía um lugar de destaque no cenário musical, pois ocupava o cargo de solista há mais de dez anos na Banda do Corpo de Bombeiros, por convite do próprio maestro Anacleto, segundo Cabral (1978). Tinha também grande fama por ser solista da Orquestra do Teatro Rio Branco, à época um dos mais estáveis e prestigiados empregos para músicos, em virtude da alta produção dos teatros musicais.

Passos foi um dos solistas que mais gravou no início do século XX, campo no qual se mostrou bastante virtuosístico, tendo executado melodias difíceis e em andamento acelerado. Além das gravações com a Banda do Corpo de Bombeiros, Passos gravou também com diversos ternos de choro, ou seja, na formação de flauta, cavaquinho e violão. Entre os grupos que integrou incluem-se Grupo K. Laranjeiras,

¹⁸ Não há indicações em Cazes (1998) ou em Cabral (1978) da data de nascimento e morte de Antonio Maria Passos. No entanto, o sítio www.dicionariompb.com.br presume que o flautista tenha nascido por volta de 1880 e falecido por volta de 1940.

Grupo Chiquinha Gonzaga e Grupo Passos no Choro.

O Grupo K. Laranjeiras foi liderado pelo pioneiro e respeitado violonista Quincas Laranjeiras, a quem o Maestro Villa-Lobos fez várias referências como um dos grandes nomes do violão brasileiro. Os grupos Chiquinha Gonzaga e o Passos no Choro, por sua vez, apresentam praticamente os mesmo integrantes, como consta nas pesquisas de Cazes (1998) e do sítio www.discosdobrasil.com.br, da pesquisadora Maria Luiza Kfoury. D grupo Chiquinha Gonzaga não participa a pianista Francisca Edwidges Gonzaga¹⁹, que já tinha grande prestígio como pianista, compositora e maestrina. Cabral (1978) afirma que o grupo foi criado pela pianista, enquanto Cazes (1998) credita o nome do grupo à fama da pianista consagrada como grife.

Contudo, foi possível ouvir nos trechos disponíveis no sítio de Maria Luiza Kfoury gravações nas quais há participação de Chiquinha Gonzaga, tocando junto com o cavaquinho, violão e flauta, executados respectivamente por Nelson Alves, Tute e pelo próprio Antônio Maria Passos. Esse grupo é o mesmo do grupo Passos no Choro, com exceção da pianista. Porém, o Grupo da Chiquinha Gonzaga é mais antigo, apresentando gravações a partir de 1908, enquanto o Passos no Choro passa a gravar a partir de 1912²⁰.

Durante certo período, os grupos coexistiram, mas o grupo Chiquinha Gonzaga não apresentou mais gravações depois de 1914. O Passos no Choro, por sua vez, perdurou até o final da década. No sítio do IMS foram encontrados 36 registros do grupo, dos quais 20 títulos. Na fase de coexistência dos dois grupos, observa-se um repertório direcionado a ritmos de caráter urbano, como polcas, valsas, schottisches e tangos, danças urbanas que constituíam o repertório do choro. Todavia, a partir de 1915, o repertório do grupo Passos no Choro passou a incluir sambas, marchas e músicas de caráter regional, o que sugere um repertório de maior apelo popular. Há, inclusive, versões de canções, como no caso das marchas e de algumas cantigas regionais.

Outro importante detalhe a ser destacado é que, no ano de 1911, Antônio Passos sofre de uma enfermidade, o que o leva a se afastar das atividades artísticas. Tute, que também integrava a orquestra do teatro Rio Branco tocando bumbo, indica o jovem flautista Pixinguinha para substituir Antônio Passos. Pixinguinha tocava com Tute, ao violão nesse caso, na casa La Concha, primeiro emprego profissional do flautista, e ainda fazia aulas com Irineu Batina, oficleide da Banda do Corpo de Bombeiros. Tute

¹⁹ (RJ 17/10/1847-id.; 28/02/1935)

²⁰ As datas foram propostas a partir da pesquisa nos referidos sítios e em Cabral (1978) e Cazes (1998).

conhecia bem o professor e o talento de Pixinguinha, então com 14 anos.

Quando chegou ao teatro Rio Branco, o jovem flautista, ainda de calças curtas, foi recebido com bastante desconfiança por todos, inclusive pelo maestro Paulino Sacramento. Apesar de já ler música e ter, inclusive, tocado no bloco Filhas da Jardineira, de Irineu Batina, Pixinguinha só ganhou a admiração do regente e de seus companheiros ao fugir da partitura, inventando algumas “bossas”, segundo o próprio no depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS) descrito por Cabral da seguinte maneira:

Hermínio Bello de Carvalho, um dos que colhiam o depoimento, perguntou se Pixinguinha seguiu a partitura: “Não”, respondeu, “você sabe que eu era do choro. Mas o maestro gostou.” Prosseguiu: “No Rio Branco, passava filme e, depois, era apresentada a revista teatral em que eu trabalhava com a orquestra. Quando Antônio Maria Passos voltou, cedi meu lugar pra ele. Na primeira apresentação, aconteceu o seguinte: havia uma valsa em que eu saía da partitura e fazia uma espécie de contraponto. Maria Passos era um grande flautista, mas não saía da partitura. Quando ele tocou a valsa, o pessoal da torrinha passou a fazer com a boca aquilo que eu fazia com a flauta. (CABRAL, 1978, p.33)

Como resultado, Antônio Passos saiu da orquestra e o regente Paulino do Sacramento convidou Pixinguinha para voltar. Tal fato gerou um desentendimento entre flautistas, mas que se estima ter durado pouco tempo, em decorrência do choro Passinha, composto por Pixinguinha e dedicado a Antônio Passos (CABRAL, 1978, p. 33).

Esse acontecimento reflete de maneira importante na compreensão da trajetória de Passos. No ano de 1911, então, Passos ficou sem seu emprego na orquestra do Teatro Rio Branco, o que fez que ele passasse por necessidades financeiras, o que, de certo modo, justificaria a criação de um novo grupo de choro no ano seguinte, o grupo Passos no Choro. Mesmo já integrando o grupo Chiquinha Gonzaga, suas necessidades profissionais podem ter requerido que o trabalho no teatro fosse complementado com outra atividade musical.

Ainda sobre o relato de Pixinguinha, vale a pena debater o destaque dado por Pixinguinha à prática da improvisação no choro, gênero que se apresenta como essência de sua identidade musical, como pode ser visto em sua fala ao MIS destacada acima. Ser do choro, como frisa o flautista, é saber improvisar, não seguir a partitura e criar “bossas”.

Pixinguinha, além de ser do choro, também detinha o conhecimento formal, da

leitura e escrita de partitura, do contraponto e da harmonia. Essa característica híbrida na formação musical de Pixinguinha é comum a alguns músicos que se destacaram nesse período, como Henrique Alves de Mesquita, Anacleto de Medeiros, Irineu Batina, Candinho do Trombone e o já citado Otávio Dutra.

Mas o que chama atenção é que, apesar do seu lugar de destaque na cultura musical dos chorões, Passos não “saía da partitura”, como diz Pixinguinha. O não improvisar pode ser visto como não pertencer ao choro, não ter as habilidades musicais que caracterizam a linguagem do choro, como se depreende da fala de Pixinguinha.

Se Passos não era do choro, cabe questionar o que o levou a tamanho envolvimento com o choro, pois sua prática musical estava muito mais associada ao choro, à música popular do que à música de concerto europeia. Como já indagado no início das discussões, o choro ou a música brasileira teria um lugar comercial mais destacado no mercado das gravações?

De fato, Figner procura dar destaque aos artistas e a produções brasileiras. Alguns fatos evidenciam o olhar de Figner para artistas nada tradicionais no incipiente mercado fonográfico, como o lançamento do palhaço, compositor e cantor Eduardo das Neves, em 1902. Cronista dos costumes da época, o cantor representava em grande parte a cultura nacional de modo humorístico e crítico simultaneamente. Todavia, não obedecia a nenhum padrão estético da época, principalmente o relacionado à música europeia.

Outro indício dessa visão é o fato de que, apesar de existiam orquestras que tocavam nos salões da alta classe social de Copacabana, não há gravações dessas orquestras, mas somente gravações de alguns de seus integrantes em contextos diferentes, como em bandas e grupos de choro. Até as propostas mais camerísticas de Patápio Silva apresentam músicas presentes no repertório do choro.

Teria sido o mercado fonográfico ou a busca pela identidade nacional o que levou Passos a se associar ao choro? Ele não buscou gravar com piano, como outros flautistas de sua qualidade técnica fizeram, e esteve sempre junto aos músicos de choro, como Quincas Laranjeiras, Anacleto de Medeiros, Nelson Alves e Chiquinha Gonzaga. Por que, então, Pixinguinha colocaria essa diferença entre eles?

O improviso não era algo comum, talvez até não fosse aconselhável dentro do costume das gravações. Deve-se considerar que, à época, a gravação era feita em uma só tomada, sem possibilidades de corte, repetições ou edições. E os erros levavam ao

desperdício de cilindros e, posteriormente, discos. Não se podia errar, o que fazia do improviso uma prática perigosa nas gravações. Era necessária muita segurança e prática para fazê-lo, o que o menino de 14 anos já possuía ao integrar a orquestra do teatro no lugar do veterano Passos.

Embora a afirmação de Pixinguinha destaque o elemento da improvisação como parte inerente ao choro, ressalte-se o fato de ter sido dita em um depoimento feito em 6 de outubro de 1966, período em que o choro já se consolidara como gênero e momento Pixinguinha, com 69 anos, descrevia um tempo que havia passado. Essa perspectiva elucida que a prática da improvisação talvez não fosse, na época, uma característica intrínseca ao choro e que talvez não fosse comum a todo chorão.

Pixinguinha é um dos grandes consolidadores do gênero e de sua forma de tocar. Tanto em suas composições como em seus arranjos e interpretações, ele sintetiza a forma como o choro era tocado no ambiente informal – das rodas e festejos – e formal – das orquestras, bandas e gravações. É possível que a prática da improvisação fosse uma habilidade pertencente a um grupo específico, do qual Pixinguinha fazia parte, mas que não fosse ainda algo inerente ao gênero, ficando a cargo do próprio Pixinguinha introduzir esse elemento nas gravações.

Porém, é possível observar outros elementos que já faziam parte da interpretação característica do choro nas gravações do grupo Passos no Choro. Em Cecy e Pery, de 1912, uma polca choro composta por Pedro Hailler, a flauta executa a melodia com bastante vigor e sem erros, características que o carteiro Animal frisa serem importantes para o chorão, como já mencionado acima. A música possui forma rondó, mas não há repetições da parte B e da C, sendo a música desenvolvida duas vezes repetindo-se somente o A em cada exposição. O fraseado da flauta aparece bem solto, com ritmo mais maleável que na partitura, porém sem apresentar síncopes, adiantamentos ou atrasos no tempo.

O improviso fica de fora tanto na melodia executada pela flauta como no acompanhamento do violão que possui um contraponto, mesmo que discreto, construído em diálogo com a flauta. A parte rítmica das baixarias já varia mais do que no grupo O Terror dos Facões, de Dutra, porém, ainda com ritmos bem definidos na cabeça do tempo ou com pausa na primeira semicolcheia, iniciando uma frase de dois tempos de um compasso binário com 8 semicolcheias acabando no primeiro tempo do próximo compasso. Apesar disso, o Tute toca menos notas do que Dutra, caracterizando mais o ritmo e harmonia do que o lado melódico do contraponto.

Já em *Apanhei-te Cavaquinho*, gravada em 1915, Passos demonstra virtuosística técnica na flauta, começando em um andamento mais lento e acelerando ao longo da primeira exposição do A. Os mordentes da flauta intensificam o caráter rítmico da melodia, bem típico da linguagem do choro. Porém, o violão de Tute ainda é bastante discreto, com algumas frases curtas de semicolcheias, mas preponderando a condução dos baixos em inversões e semínimas.

Na parte A, o violão faz uma condução cromática, caminhando por meio das inversões de acordes e poucas frases. Há uma notória preocupação com a harmonia, maior destaque do acompanhamento e o violão age de modo bastante econômico no que se refere ao caráter melódico do contraponto. Entretanto, nessa gravação, é possível ouvir um destaque para uma jogada de oitava, quando o violão toca uma nota e essa responde uma oitava abaixo. Nesse caso, ao abrir para o IV grau, ainda na parte A, Tute faz a jogada de oitava em uma região bastante grave, anunciando, então, o uso de um instrumento com maior tessitura para região grave, o violão de 7 cordas. Após várias audições dessa gravação, concluiu-se que Tute fazia, sim, uso desse instrumento já em 1915, e não somente a partir da década de 30, como constantemente outras pesquisas apresentam.

Utilizando a afinação tradicional em 440Hz, a gravação soa na tonalidade de Lá bemol maior. Todavia, tradicionalmente esse choro é tocado por flautistas na tonalidade de Sol maior. Ao fazer a jogada de oitava, Tute tocaria então a nota Dó grave, que fica em uma região em que a escuta é precária, em virtude da gravação. No compasso seguinte, quando utiliza a sequência Lá na quinta corda, Mi bemol e Ré na sétima, referente à cadência harmônica VI_m, IV_m e I, o uso dessa corda extra fica bem mais destacado e claro de ouvir. Não se trata, portanto, do uso da sexta corda afinada Ré, pois se observa com bastante nitidez e presença tanto da nota Ré como da nota Mi, que logo em seguida é tocada. No caso da alteração da afinação, essas notas soariam de modo mais opaco e menos destacado.

O grupo Passos no Choro traz maior valorização rítmica tanto na interpretação do solista como nos contrapontos, apresentando de modo ainda discreto as baixarias. Apesar disso, mostra a tradicional técnica apurada do solista e a inovação do uso do violão de 7 cordas no terno do choro. Tute vai continuar a utilizar o instrumento e irá desenvolvê-lo ainda mais nas primeiras gravações de Pixinguinha como compositor e solista, no Grupo de Pixinguinha.

2.5 Pixinguinha

Alfredo da Rocha Viana Filho nasceu em 23 de abril de 1897 (a fixação dessa data gerou muitas controvérsias até o ser confirmada por Jacob do Bandolim, que teria buscado em sua certidão de batismo o ano correto)²¹. Foi um dos maiores nomes da música popular brasileira, levando o musicólogo Ary Vasconcelos a proferir a seguinte frase: “Se você tem quinze volumes para falar de toda música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido; escreva depressa: Pixinguinha”²².

O tamanho destaque dado pelo musicólogo deve-se em grande parte pela extensa carreira do músico, assim como pelo fato de ter contribuído com diversas áreas. Pixinguinha se lançou como flautista, um dos mais virtuosos já gravados no Brasil. Mas, logo em seguida, já exercia intensa atividade profissional como regente e orquestrador, emprego que vai levá-lo dos ranchos e blocos carnavalescos ao rádio, proporcionando a construção de arranjo brasileira, que foi estudada pelo musicólogo e violonista Paulo Aragão²³.

Em virtude de necessidades financeiras, aceitou, a partir de 1946, dar parceria de suas composições ao flautista Benedito Lacerda e com ele compôs um duo de flauta e saxofone que iria influenciar muito a estética do choro. Como saxofonista, Pixinguinha criou ricos contrapontos, o que o deu destaque mesmo sendo um coadjuvante no grupo de Benedito.

Outra de suas facetas musicais é a de compositor, atividade que inicia em 1915 e exerce até o final de sua vida. O Pixinguinha compositor sintetiza em suas músicas diversos elementos formadores da música popular brasileira. Pixinguinha também marca diversos períodos e estilos musicais, do choro à Bossa Nova. Por essa atuação, o pesquisador Sérgio Cabral dedica-lhe as seguintes palavras:

Ao mesmo tempo em que criou para as suas necessidades de artista genial, foi também o inventor de uma linguagem para os outros. Produziu as suas obras e alicerçou uma cultura. É, sem dúvida, um dos pais da música popular

²¹ Nas comemorações dos 70 anos de Pixinguinha, Jacob foi verificar a real data de nascimento em virtude das contradições dos depoimentos de Pixinguinha e de seus irmãos. Pixinguinha tinha uma certidão de nascimento do ano de 1898, enquanto em sua certidão de batismo consta a o ano correto de 1897. (CABRAL, 1978).

²² (In: CABRAL, 1978, p.15)

²³ ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação de mestrado defendida na UniRio, 2001.

brasileira. Assim é também um dos pais da nossa nacionalidade. (CABRAL, 1978, p.13)

O menino prodígio começou a vida profissional na música aos 14 anos, em 1911. O ambiente no qual fora criado era extremamente musical e, em especial, reduto do choro no início do século XX. Seu pai, Alfredo da Rocha Viana era um flautista amador que tocava alguns choros em festas na casa de amigos e em sua própria casa. A essas festas levava o menino Pixinguinha desde cedo, juntamente com seus irmãos, que também demonstravam interesse por música. Os mais velhos, como China e Leo, violão, e Henrique, violão e cavaquinho, já acompanhavam musicalmente o pai, enquanto Pixinguinha cultivava seu gosto pela música.

A casa na qual morou durante parte de sua infância, no Catumbi, ficou conhecida como pensão Viana, uma grande casa onde, além da grande família Viana, moravam alguns inquilinos. Grande parte desses inquilinos era de músicos amigos de Alfredo Viana, como Irineu Batina, Sinhô e Bonfiglio de Oliveira. Em decorrência disso, a casa sempre foi muito frequentada por músicos, como os integrantes da Banda do Corpo de Bombeiros Anacleto de Medeiros, entre outros chorões, Candinho do Trombone, Quincas Laranjeiras e o Maestro Villa-Lobos.

Pixinguinha logo despertou para a música e, vendo o interesse do filho, seu pai lhe comprou um cavaquinho, que começou a estudar com o professor Borges. Após algum tempo de estudo, viu que havia aprendido tudo com seu professor e passou a estudar com Irineu de Almeida, o Irineu Batina, que logo viu no menino um grande talento a ser desenvolvido. Irineu Batina foi o principal professor de Pixinguinha e a ele ensinou as técnicas de contraponto e harmonia que havia aprendido no Conservatório Imperial de Música e na Banda do Corpo de Bombeiros.

Ainda jovem, Pixinguinha passou a estudar também flauta e a acompanhar em festas seu professor, levando tanto o cavaquinho como a flauta. Como se vê, o aprendizado de Pixinguinha é marcado por duas vertentes importantes: o estudo formal e o prático, esse último levado a cabo nas festas e rodas musicais.

Vale ressaltar que Irineu Batina era um grande improvisador, tendo alguns de seus improvisos, inclusive, se tornado música, como lembrado por Cabral (1978), como é o caso do choro São João de Baixo d'água, inicialmente uma melodia improvisada em uma festa junina na qual se apresentava o grupo de Irineu Batina, do qual Pixinguinha fazia parte.

Pixinguinha, criado em meio ao choro, ao improviso e à boemia, não chegou a completar os estudos, porque desde jovem já estava envolvido profissionalmente com a música. Dentro de um ambiente tão sincrético, o flautista, compositor, saxofonista e arranjador vai trazer inovações à interpretação da música popular brasileira, que refletirão no modo de acompanhar dos violões no choro.

2.5.1 Choro Carioca e Grupo do Pixinguinha

Uma das primeiras gravações de Pixinguinha foi realizada ao lado de seu professor, Irineu de Almeida, com o grupo Choro Carioca, em 1911. Segundo depoimento do próprio músico ao São João de Baixo d'água, de Irineu de Almeida, teria sido a primeira música por ele gravada. No entanto, o grupo Choro Carioca já havia gravado três músicas anteriormente, para a casa Faulhaber, segundo Cazes (1998): as polcas Nhônhô em Sarrilho, Nininha e Dainéia, todas as três também de autoria de Irineu de Almeida.

O grupo era formado por Pixinguinha, na flauta, Irineu de Almeida, no oficleide, Henrique, no cavaquinho, China e Leo, no violão; em algumas gravações está presente também o trompete de Bonfiglio de Oliveira. O trio de harmonia eram irmãos de Pixinguinha, sendo de China o primeiro registro²⁴ do violão de 7 cordas na música popular Brasileira, em 1910.

Na faixa São João de Baixo d'água, encontrada no acervo digital do IMS, Pixinguinha toca a melodia principal na flauta, enquanto Irineu fica responsável pelos contracantos no oficleide. A melodia e a interpretação de Pixinguinha já chamam a atenção pelas suas “bossas” e síncopes. A estrutura da peça é na tradicional forma rondó, havendo na parte C citação do tema do choro Brejeiro, de Ernesto Nazareth.

Esse tango foi feito de improviso, como contado por Pixinguinha em depoimento ao MIS e registrado por Cabral. Na hora da execução da parte C, um dos participantes tentou entrar na criação espontânea e acabou tocando o Brejeiro, razão pela qual Irineu Batina decidiu fazer a citação na gravação, conforme relato Pixinguinha (CABRAL, 1978, p.18).

Os contracantos de Irineu Batina refletem sua formação no Conservatório

²⁴ Trata-se de um registro fotográfico que mostra China empunhando um violão de 7 cordas. Essa fotografia pode ser encontrada no acervo da exposição Pixinguinha, no Centro Cultural Banco do Brasil, sob a curadoria de Lú Araújo.

Imperial de Música e a prática como músico de banda oferecem os elementos para a *performance* de um contraponto coeso, que funciona como uma linha melódica e rítmica contínua e bem fundamentada, sempre deixando clara a harmonia a partir das inversões dos acordes.

Na introdução, o oficleide apresenta os elementos fundamentais da condução do baixo no choro. Ele toca uma célula rítmica bem característica do tango brasileiro e bem ritmado em uma sequência de uma colcheia pontuada, uma semicolcheia uma oitava acima e duas colcheias em *stacatto*. A escolha das notas enfatiza um acorde de IIm, mesmo esse acorde não estando presente na harmonia do cavaco e do violão, configurando notas de passagem para o dominante e o uso da sétima menor do acorde no baixo realça a condução da harmonia.

O que prevalece no contracanto dessa introdução é o caráter rítmico principalmente, evidenciado pelo uso dos *stacattos*, da repetição rítmica e de poucas notas. Esse jeito “malandro” de tocar o contracanto passará a ser imitado também pelos violões em gravações posteriores e se consagrará como um modelo de execução do baixo. Quando tocado sem essa “malandragem” rítmica, nota-se uma descaracterização do acompanhamento, que se aproxima mais de um baixo contínuo barroco do que propriamente de uma baixaria de choro.

Enquanto o oficleide toca o ritmo bastante definido, acentuando os tempos fortes de cada compasso, a flauta desenvolve um ritmo sincopado, marcando somente duas notas, Dó e Si, respectivamente a tônica do tom e a terça da dominante. Se o ritmo do acompanhamento do choro já apresentava, naturalmente, a síncope, o seu destaque na melodia estabelece um novo modo interpretativo. Não só na introdução, Pixinguinha interpreta livremente a melodia, adiantando algumas notas, atrasando outras, de modo que o rigor rítmico visto na interpretação de Passos passa a se tornar modelo de uma interpretação antiga. A interpretação sincopada de Pixinguinha é símbolo da nova música,

O tango encontra-se na tonalidade de Dó maior e apresenta as modulações características do choro. A parte A inicia-se com a repetição da sequência de tônica, subdominante e dominante em quatro compassos. Logo após, no quinto compasso, a melodia abre para o tom do relativo, com um acorde de E7 preparando para o Am, e retornando para a tonalidade inicial com o acorde de quinto da quinta, D7 (V/V), em um compasso e outro compasso em G. Essa modulação é muito corriqueira nos choros atuais, mas talvez não o fosse tanto na época. Compositores como Candinho do

trombone, Irineu Batina e o próprio Pixinguinha eram considerados modernos na época, apresentando modulações pouco habituais.

Nessa parte, o oficleide toca um contracanto com ideia rítmica bastante forte, porém já sobressaem algumas ideias melódicas em diálogo com a melodia. Enquanto toca no primeiro tempo uma semínima na nota Dó, tônica, o segundo tempo do compasso é marcado por duas colcheias bem ritmadas, uma na terça e outra na terça bemol, caracterizando uma nota de passagem para a nota Ré no primeiro tempo do compasso seguinte em semicolcheia, a tônica da subdominante, Dm. Porém, assim que toca a nota Ré na cabeça do tempo, entra uma frase de 7 semicolcheias partindo do Fá e arpejando o acorde de G7 até a nota Dó no próximo compasso e repetindo essa mesma frase até a modulação descrita no parágrafo acima, quando volta o caráter mais rítmico do contracanto.

Esse contracanto de Irineu Batina apresenta alguns elementos que também passaram a ser bastante comuns ao acompanhamento violonístico, mas que, até então, não apareciam nos grupos de choro. O uso das duas colcheias descendentes em *stacatto* vai aparecer em muitos acompanhamentos do Tute e do próprio Dino 7 Cordas, que o utilizará em choros como Brejeiro, de Nazareth, e O Boêmio, de Anacleto de Medeiros.

A parte B apresenta ideia muito semelhante à parte A, no que tange aos contracantos, porém na tonalidade da dominante. Por sua vez, a parte C, modulando para o IV, inicia-se com o destaque do próprio oficleide fazendo uma obrigação com papel de melodia, a exemplo de outras músicas de bandas, como o clássico Boêmio, de Anacleto de Medeiros. O ritmo fica em uma sequência sincopada de semicolcheia, colcheia, semicolcheia, partindo do Fá em uma frase *zig-zag*²⁵ até o Mi mais grave, terça do dominante de Fá.

Em São João de baixo d'água há alguns destaques rítmicos da linguagem do choro, inovados principalmente pelo caráter rítmico e improvisatório das melodias de Pixinguinha, assim como pela fundamentação do contraponto grave de caráter rítmico intensificado. Essa linguagem ainda não é observada nos violões, que mantêm um contraponto formal, utilizando linhas virtuosísticas, mas com poucas variações rítmicas, como pode ser visto no acompanhamento de Otávio Dutra, no grupo Terror dos Facões. Essa característica será adaptada no acompanhamento violonístico com Tute.

²⁵ O Violonista de 7 cordas Alencar Soares define alguns padrões de frases para o instrumento, como o tipo *zig-zag*, quando ao longo da frase a nota anterior é retomada antes de dar continuidade ao movimento melódico. Essa retomada pode mudar a natureza da frase, arpejo, diatônica ou cromática, como também manter a mesma natureza e só aumentar o número de notas.

Artur de Souza Nascimento, o Tute, tocava bumbo na Banda do Corpo de Bombeiros de Anacleto de Medeiros e Irineu Batina, sendo chamado, por isso, de bombeiro, como diz Pixinguinha no depoimento ao MIS. Além da sua prática na Banda, também atuava na Orquestra do Teatro Rio Branco, o que lhe conferiu conhecimento prático de contraponto dentro desses grupos, ao observar os mestres como o próprio Irineu Batina, que além de ser professor de Pixinguinha, conviveu e tocou com Tute. Esse conhecimento é por ele aplicado quando passa a desempenhar também a função de violonista em cafés e casas de música onde atuou ao lado de Pixinguinha e de outros chorões.

Tute, ao lado de China, é considerado pioneiro do violão de 7 cordas na música brasileira. China, Otávio Littleton da Rocha Viana, irmão de Pixinguinha, já aparece na iconografia utilizando um violão de 7 cordas desde 1910. No entanto, nota-se nas gravações de Tute maior semelhança com as ideias rítmicas e melódicas propostas por Irineu Batina.

A carreira de China foi marcada pelas orquestras típicas que integrou, como o Grupo de Caxangá e os Oito Batutas. O músico faleceu precocemente em 1927. Tute, no entanto, se firmou no acompanhamento dos ternos em trio, com violão, cavaquinho e flauta. Gravou junto com Antonio Maria dos Passos nos grupos Passos no Choro e Conjunto Chiquinha Gonzaga e foi integrante do grupo Pixinguinha, tendo gravado com ele suas primeiras composições em 1917.

Apesar da primeira composição de Pixinguinha ter sido gravada em 1915 pelo Rancho Filhas das Jardineiras, o primeiro disco de Pixinguinha como compositor e solista foi gravado em 1917, para a Odeon, com os choros Morro da Favela e Morro do Pinto. Nesse mesmo ano, ele gravou a valsa Rosa e o choro Sofres porque queres, tocados com o grupo do Pixinguinha.

O grupo do Pixinguinha era composto por Tute, no violão de 7 cordas, e por Henrique, no cavaquinho. Cabral (1978) cataloga a extensa discografia de Pixinguinha e busca com bastante critério citar o nome dos músicos envolvidos em cada gravação. À época, tanto Tute quanto China já utilizavam o violão de 7 cordas. A referência de Cabral permite relacionar o modo de tocar de Tute com o modelo de Irineu Batina.

A gravação de Sofres porque queres traz o violão fazendo um contraponto de intenso diálogo com a melodia, marcado ritmicamente pelo uso das colcheias em *staccatos*, lembrando o oficleide de Irineu. O grande destaque da composição, além do

caráter moderno da harmonia e da complexidade melódica, está nas obrigações do violão. As obrigações são baixarias que compõe a melodia principal, fazendo parte da própria composição, mesmo sendo um contraponto, ou seja, não são improvisadas, como normalmente são construídas as baixarias, e é obrigações de todos os violonistas conhecê-las e executá-las ao tocarem. Já há a expectativa da frase. Sofres porque queres é marcada por esse intenso diálogo entre violão e flauta, nas obrigações.

A parte B, que começa em Sol maior, rapidamente passa para G menor, momento em que o violão executa a repetição de uma só nota, frisando um efeito rítmico em síncope e também uma chamada do violão que retoma para o tom maior. Nessa parte, tanto a harmonia como a baixaria de Tute apresentam um caráter moderno, com muito mais variações rítmicas do que antes e com o uso mais presente da síncope. Se anteriormente o baixo era marcado por sustentar o tempo forte, Tute já traz um baixo que desloca esse acento.

A parte C, porém, fica mais a cargo de convenções rítmicas junto ao cavaquinho, geralmente reforçando uma nota do baixo, do que propriamente a cargo de frases contrapontísticas, que, quando feitas na parte C, apresentam caráter mais improvisado do que nas partes anteriores e são mais curtas. No momento de modulação da tonalidade maior para a menor, há um breque, fazendo o violão uma curta frase, que não chega a preencher todos os dois compassos, como, de costume, é feito hoje.

O violão de Tute ainda atua sozinho, mas já apresenta características idiomáticas e estéticas do choro que se consolidarão no modo de acompanhar do violão. Apesar de arranjos como o do grupo Terror dos Facões já apresentarem anteriormente dois violões, não se observam ainda as características rítmicas inseridas por Tute, sob influência de Irineu Batina. Nas décadas seguintes, vão se desenvolver esses modos de tocar e, a partir da união dos dois violões com as inovações técnicas e estilísticas de Tute, será construído um novo modelo dentro dos conjuntos Regionais nas rádios.

CAPÍTULO III – A ERA DO RÁDIO E OS REGIONAIS

3.1 O pioneirismo da rádio no Brasil

No final do século XIX, o Pe. Roberto Landell, considerado pioneiro no Brasil na transmissão e captação de sons usando ondas de energia irradiadas, iniciou as experiências da radiodifusão em São Paulo. O domínio desse espaço de transmissão sonora irá, então, se desenvolver no Brasil de modo amador a partir dos radioclubes, o que dará, como sustenta Tinhorão (1981, p.33), um caráter amadorístico ao rádio no Brasil nas primeiras décadas do século XX.

Uma das primeiras experiências de recepção radiotelefônica a se consolidar ocorreu em Recife, com o Rádio Clube de Pernambuco, fundado em 6 de abril de 1919. Nesse mesmo ano, experiências nos EUA e na Europa já tornavam pública a radiotelefonía. A radiofonia, porém, só seria inaugurada nos EUA em 2 de novembro de 1920.

Tinhorão defende que o lançamento do rádio no Brasil em caráter público ocorreu em 7 de setembro de 1922. Uma estação de pequena potência transmitiu a centenas de pessoas o pronunciamento do presidente Epitácio Pessoa. Essa estação foi montada pela empresa norte-americana Westinghouse Electric Company, como atração do Pavilhão dos Estados Unidos na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, em ocasião da comemoração do centenário da independência.

Contudo, Roquette-Pinto é considerado o fundador do rádio no Brasil. O antropólogo e educador trabalhava em pesquisas fisiológicas com a radioeletricidade quando anunciada a novidade na feira internacional. Seu objetivo foi utilizar a radiodifusão para transmitir conhecimento e cultura. O plano era criar uma emissora dedicada especialmente ao ensino.

O projeto levará à fundação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 20 de abril de 1923, com funcionamento bastante rudimentar e de caráter amador. A descrição do poeta e jornalista Amadeu Amaral do seu primeiro encontro com as “parafernalias” da rádio fornece em detalhes o espanto da rudimentar novidade. Vale reproduzir aqui a citação do recorte da reportagem encontrada em Tinhorão:

Quando vi a antena plantada a um canto do jardim – uma simples vara de bambu com uns fios ligeiramente instalados – e sobretudo quando penetrei no quarto das operações e pude examinar os toscos objetos que complementavam o dispositivo, não pude deixar de sorrir por dentro. Não era possível que aquela caranguejola, feita com bambu, alguns metros de fio de cobre, uma bobina de papelão e um fone de aparelho comum desse resultado sério. Quem sabe se aquilo que apregoavam ouvir por intermédio desse aparelho, não seriam quaisquer vibrações ordinárias, confusamente conduzidas pelos fios expostos!

Dentro em pouco, porém, colocando o fone ao ouvido, pude escutar versos declamados na Praia Vermelha e entremeados de música, tudo tão perceptível como se originassem a dois passos. Aquela caranguejola ridícula funcionava maravilhosamente²⁶.

O convite para a visita foi feito pelo próprio Roquette-Pinto, para que o jornalista escrevesse uma matéria para o jornal *O Estado de São Paulo*. Amadeu Amaral assistiria, então, uma emissão da primeira estação de rádio brasileira a transmitir com regularidade e legalmente e a primeira a usar o prefixo PRA2. A estação foi montada na Academia de Ciências, com correspondente na Praia Vermelha. A rudimentar aparelhagem que Amadeu descreve ficou conhecida popularmente como Galena. Os galenas eram os sistemas caseiros de transmissão radiotelefônica, fundamentados no cristal de galena, um mineral composto de chumbo.

Vale a pena notar que, em artigo para a Revista USP²⁷, Vera Regina Roquette-Pinto, neta do pioneiro, aponta alguns dados conflitantes desse episódio. Segundo a comunicadora, Amadeu Amaral seria diretor da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, e a participação do jornal na ocasião se faz de modo solitário, pois não havia maiores interesses da imprensa no modelo experimental da radiodifusão de Roquette-Pinto, ainda que fosse destinado exclusivamente – ou talvez principalmente – para educação.

A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, hoje atual Rádio MEC, será assumida pelo governo no Estado Novo. Roquette-Pinto irá ceder o direito de emissão em prol da abrangência nacional que o Estado poderia dar à rádio e em virtude do elevado custo que seria manter a estação nas tecnologias mais avançadas. Entretanto, esse direito será precedido da exigência de manter os interesses exclusivamente educacionais da emissora, que ficará sob a direção de Roquette-Pinto até 1943.

A profissionalização do rádio acontecerá na década de 30, quando esse modelo

²⁶ (TINHORÃO, 1981, p. 37, apud In: Roquette-Pinto, *Ensaio Brasileiro*. p. 74)

²⁷ REVISTA USP, São Paulo, n.56, p. 10-15, dezembro/fevereiro de 2002-2003

amador dará lugar ao rádio massificador e nacionalista fomentado pelo governo de Vargas, que chegará a criar, em 1935, a Rádio Nacional, que competirá, então, com as soberanas Mayrink Veiga e Philips. Essa competição decorre do modelo adotado por tais rádios trouxeram, centrado acima de tudo na conquista da audiência.

A grande transformação do modelo de rádio amador para o profissional, fora o domínio dessa tecnologia, consistiu na mudança na produção musical. Os radioclubes tocavam músicas a partir de discos e não havia grande circuito comercial para falar ou cantar no rádio, pois os cachês eram simbólicos, como frisa Tinhorão (1981), que diz, ainda, que o grande atrativo de se expor no rádio era a publicidade, tamanho era o número de ouvintes, que crescera na década de 20.

A necessidade de conquistar e seduzir o ouvinte levará à busca por uma programação mais diversificada, o que requererá novas vozes. Serão necessários músicos para acompanhar essas novas vozes, falantes e cantoras. O espaço do amador e caseiro estúdio da época não será suficiente para abrigar a todos, tornando necessária, então, a utilização de outro cômodo, de modo que se separará a emissão da produção, por meio de uma parede. Ressaltando as novas necessidades do emergente modelo que prevalecerá na população, cultural e ideologicamente, Tinhorão diz:

A derrubada dessa parede foi simbólica porque, como logo se comprovaria, a modernização da programação paralela ao surgimento do conceito de rádio comercial estaria intimamente ligada à existência de cada vez melhores estúdios e, logo, de palcos-auditórios. (TINHORÃO, 1981, p. 46)

A modernização e profissionalização dos estúdios levará à criação de um novo ambiente. Primeiro surgirá o denominado Aquário, depois, aquilo que Tinhorão denomina de “palcos-auditórios”, com a criação dos programas de auditório, fase em que cantores e apresentadores encenavam para uma plateia. Do modelo educacional de Roquette-Pinto às possibilidades comerciais que surgiam, o rádio agora também passaria e ter rosto.

A imagem dos artistas difundidos pela rádio também era um produto a ser explorado. De início, era a voz dos locutores que despertava a curiosidade, ao se imaginar quem estava por traz da voz sedutora que entrava nos lares “sem pedir licença”. Posteriormente, foi a vez de as grandes vozes dos cantores conquistarem e incitarem o imaginário popular.

A nova estrutura geraria, então, o primeiro ambiente do músico de rádio, os aquários. Rompida a barreira formal da distância entre rádio e seu público – ao que Tinhorão atribui o emprego da expressão “amigo ouvinte” –, surge o interesse de conhecer, ir ver, o artista e o próprio ambiente onde se produzem os sedutores programas. A estrutura ridicularizada por Amadeu Amaral não alimentaria os sonhos do ouvinte cativado, o que demandaria um novo modelo de estúdio. Logo no primeiro momento, a saída é permitir que o ouvinte vá visitar o estúdio, o que acabou se transformando no grande *frisson* da massa.

O aquário era uma sala dividida por uma parede de vidro, onde então ficavam os músicos, cantores e o apresentador. O público que ia visitar o estúdio – cada vez maior e de modo mais frenético, com a vedetização – assistir aos artistas em seu ofício. O fato de esse público estar agora “dentro da casa do rádio” amplia ainda mais a intimidade do “amigo ouvinte”. Se antes era só a voz do locutor que entrava na casa do ouvinte, agora era o ouvinte que entrava no rádio, relação que favorecia ainda mais as práticas publicitárias.

As propagandas e o *merchandising* vão incentivar o crescimento dessa aproximação, que em pouco tempo transformará a estrutura de aquário, dando origem à criação de pequenos auditórios. “Noel Rosa e Marília Batista tinham liberdade, inclusive, para promover a loja do anunciante, O Dragão”, afirma Tinhorão, que continua: “improvisando versos com base no estribilho do samba de partido alto: De babado sim, meu amor ideal de babado não” (TINHORÃO, 1981, p.50). Nos prédios das rádios onde se formava uma plateia, havia, de início, pouco mais de 10 lugares, que resultava em barulho suficiente para acalorar a idolatria aos artistas. Os estúdios de rádio passaram a ser muito mais que um centro de entretenimento, tornando-se um ponto de encontro social.

Desse movimento surgiram agrupamentos que exaltavam um ou outro artista, disputas entre grupos, fã clubes. Gerou-se uma produção de cartazes e, cada vez em maior quantidade, deu origem aos programas de auditório. Vale salientar, como destaca Tinhorão, que essa ligação com o público não se dava somente pelo frenesi entre público e artista. Dava-se, acima de tudo, porque os artistas de então eram criados da noite para o dia, era o povo que se via representado nos talentos que tentavam a chance nos programas de calouros, que podiam assinar um contrato e gravar se aprovados pela plateia: uma estrela surgia da noite para o dia.

Esse feito decorre do surgimento da gravação elétrica, que tornaria prescindíveis

vozes de grandes potências que se assemelhassem ao estilo operístico. Pessoas comuns, com vozes de pouca intensidade, mas com personalidade e talento, poderiam se tornar cantores com a ajuda dos microfones elétricos advindos da nova tecnologia. Passaram a ser valorizadas características estilísticas no canto da música popular, que envolviam mais um modo de interpretação repleto de sutilezas características do ambiente musical do que a potência de uma grande voz.

3.2 Samba e identidade nacional

Se no governo de Washington Luís o rádio ainda não desempenhava papel fundamental na disseminação ideológica, as transformações sociais que acompanharão o fim da República Velha, apontando para um Brasil industrial e urbano, encontrarão no rádio a mídia que sedimentará a nova cara do Brasil, que se via frente a uma nova identidade. A Era Vargas, com sua política nacionalista e populista, representará um período de grande incentivo aos artistas do rádio, inclusive com a criação da Rádio Nacional, instituição estatal que levará grande elenco da música popular às casas brasileiras das mais diversas classes sociais.

Getúlio usará o rádio para unificar e integrar o país, valorizando, para isso, símbolos que representem uma identidade nacional única. Questionada e, ao mesmo tempo, buscada pelo modernismo da década de 20, a identidade nacional se sedimentará na criação de elementos simbólicos para representar um país novo e moderno, o que acarretará a oclusão da identidade sertaneja e folclórica admitida na década anterior, que dará lugar a uma identidade urbana, industrial, ligada ao negro e ao mestiço que povoaram a então capital federal. Em substituição à diversidade do interior rural, se sintetizará uma identidade com raízes na Bahia e no Rio de Janeiro: o samba se tornará a música nacional, “a melhor coisa do Brasil” (VIANNA, 1995).

O antropólogo Hermano Vianna (1995) aborda a construção da identidade nacional na década de 30, investigando o modo como a cultura negra, restrita a um gueto afro-brasileiro na cidade do Rio de Janeiro, passou a ser o elemento principal da unidade nacional. Os diversos fatores que culminaram na adoção originaram-se na proposta política de Vargas de mediação entre uma elite culta e intelectual e a cultura popular mestiça.

Sua pesquisa parte de um encontro entre Pixinguinha e o antropólogo Gilberto

Freyre. Apesar do espanto inicial, o pesquisador passa a ver a naturalidade desse encontro no circuito carioca. Gilberto Freyre, a exemplo do próprio Villa-Lobos, estará presente de forma recorrente nesses espaços de mediações culturais, o que levará à propagação e à aceitação da cultura mestiça por um país cheio de ambições da modernidade e que buscava, acima de tudo, descobrir o que o diferenciava do europeu. Tais questões agradavam e favoreciam o projeto de integração de Vargas, que as difundirá na mídia por meio de propagandas, jornais informativos e, principalmente, da música.

A mestiçagem, antes elemento pejorativo em um país que almejava o branqueamento, passa a ser considerada algo a ser cuidadosamente preservado, pois é a garantia da especificidade. É o que possibilita a distinção do ser brasileiro: “uma combinação, mais ou menos conflituosa, mais ou menos harmoniosa, de traços africanos, indígenas e portugueses” (VIANNA, 1995). Em relação a esse conflito, Vianna frisa a importância de haver na mediação cultural a marca do indivíduo no meio e em diferentes meios, criando-se assim o processo de mediação. De acordo com o antropólogo Gilberto Velho:

Individualização radical: Quanto mais exposto estiver o ator a experiências diversificadas, quanto mais tiver de dar conta de ethos e visões de mundo contrastantes, quanto menos fechada for sua rede de relação ao nível de seu cotidiano, mais marcada será sua autopercepção de individualidade singular.²⁸

Esse processo, como mostra o encontro motivador de Vianna foi construído por inúmeros mediadores que, desde o século XIX, frequentavam da Casa da Tia Ciata aos salões imperiais. A consolidação do choro se dá, então, por meio da “individualização radical” de mediadores como Callado, Anacleto, Villa-Lobos e Pixinguinha, que marcaram os diversificados ambientes em que atuaram e, ao mesmo tempo, foram por eles marcados. Esses personagens e outros formadores da cultura brasileira puderam perceber na pluralidade em que atuavam a singularidade de sua identidade, do novo e diferente que construíram: a identificação daquilo que produzem como sendo diferente e singular, o choro e o samba como próprios do Brasil.

O Brasil moderno e urbano que emergia achará, então, o meio de propagação de sua voz no também emergente e moderno veículo de massa, o rádio. Com o apoio dos

²⁸ (GILBERTO VELHO, 1981 p. 32, *apud* VIANNA, 2007, p.)

interesses comerciais, na Rádio Phillips e na Mayrink Veiga, e, posteriormente, de interesses políticos, na Rádio Nacional, entrarão no páreo pela atenção da crescente audiência que se aproximava intimamente de suas representações artísticas populares. Surge a chamada Era de Ouro da MPB.

3.2.1 A música brasileira na Era do Rádio

O samba, que já vinha se consolidando ao longo das primeiras décadas do século XX, será o principal estilo a ser mediado nas rádios. Essa ascensão do samba inverterá a soberania da música instrumental no campo fonográfico. Segundo Jairo Severiano, a gravação de música instrumental passa de 61,5% de música instrumental e 38,5% de música cantada, entre 1902 e 1920, para 13,8% e 86,2%, respectivamente, de acordo com o levantamento feito pelo pesquisador no ano de 1940²⁹. Analisando-se a dinâmica de como o rádio se estabeleceu no Brasil, pode-se questionar essa relação entre música cantada, identidade nacional e rádio (o que, entretanto, não será abordado neste trabalho).

O samba surgiu, assim como o choro, de uma prática improvisada, porém de canção em que um estribilho era intercalado com versos improvisados. As casas das tias baianas também eram palco do samba. Segundo Pixinguinha, no já citado depoimento ao MIS, havia uma divisão sociológica e cultural nesses ambientes. O choro era tocado na sala, o samba na cozinha e a capoeira no quintal.

Esse samba praticado na Cidade Nova terá alguns elementos em comum com o choro, inclusive a instrumentação e os próprios compositores: Pixinguinha, Donga, Sinhô, uma mesma classe social se manifestando agora por meio da canção. O primeiro samba gravado é de autoria de Donga, Ernesto dos Santos, frequentador da casa da Tia Ciata, mas também da Pensão Viana, e que, com Pixinguinha, monta o grupo Os Oito batutas.

Esse samba, porém, logo vai se transformar, dadas as necessidades dos desfiles carnavalescos. O grupo do Estácio de Sá, na década de 30, buscará um samba de andamento mais acelerado, acabando por aproximá-lo da marcha-rancho, enquanto o samba de Donga vai se aproximar do maxixe. Um dos compositores que se consagrará como um dos mais gravados do antigo estilo “amaxixado” será Sinhô, J.B. da Silva.

²⁹ Dados da pesquisa foram citados por Cazes, 1998, p. 44.

Apesar de já se aproximar do novo estilo, ele ainda mantém a rítmica mais acentuada do maxixe. Sinhô, que manteve intensa atividade como compositor de teatro de revista e em gravações era pianista e violonista, terá uma participação importante na sedimentação estilística do samba no rádio.

Uma das músicas de maior sucesso de Sinhô é o samba/maxixe Jura, até hoje regravação por diversos artistas. Jura foi lançado simultaneamente por Mário Reis e Aracy Cortes, em novembro de 1928, nos dois casos gravado por orquestras. A gravação de Mário Reis possui o registro de número 2000-070, enquanto a de Aracy Cortes é registrada sob o número 2000-071, o que comprova o quão próximas as gravações foram realizadas, tendo sido lançadas praticamente ao mesmo tempo. A gravação de Mário Reis traz alguns elementos que se tornaram intrínsecos à canção, e talvez realmente o fossem, uma vez que o cantor mantinha estreito elo com Sinhô e que essa seria, de fato, a primeira gravação do famoso maxixe.

Mário Reis³⁰ mostrou um estilo totalmente novo de canto, com voz macia, de pequena projeção e bastante leve, traduzindo uma almejada interpretação do samba. No entanto, sua carreira foi bastante curta e controversa. Suas atividades foram iniciadas em 1928 e interrompidas em 1936, quando, aos 28 anos, ele assumiu o cargo de oficial de gabinete do prefeito da então capital federal. Apesar de ser de classe média alta, Mario Reis sempre esteve em meio musical, tendo estudado Direito com Ary Barroso e iniciado seus estudos de música com o violonista Carlos Lentine, futuro integrante do Regional de Benedito Lacerda e, posteriormente, do Regional de Dante Santoro, os mais requisitados da Era do Rádio.

Foi descoberto artisticamente por Sinhô, com quem passara a ter aulas de violão, e o que o levou a gravar suas composições em 1928. Esse contato direto com Sinhô leva a crer que sua versão para Jura é resultado das próprias escolhas de Sinhô para sua obra. Na biografia de Mário Reis, são descritos vários momentos de gravação em que Sinhô está presente, inclusive na gravação de Sabiá, canção onde aparece um duo de violões bem distinto do modelo de acompanhamento vindo dos grupos de choro e que viria a ser consolidado pelos Regionais.

Em Sabiá, gravada em 1929, notam-se dois violões atuando em conjunto, porém, executando mais do que funções distintas, como base e contraponto, a exemplo do que fazia o grupo Terror dos Facões. Também não apresentam uma interação de baixarias

³⁰ (1907 – 1981)

em terças, pontuando o contraponto com a melodia. O acompanhamento se baseia principalmente em arpejos de ambos os violões tocados juntos, ora em terças, ora em oitavas. Por vezes também ocorrem frases, feitas mais em caráter arpejado, utilizando tanto a região aguda quanto a grave, diferentemente das baixarias, que são predominantemente na região grave. Desse modo, é construído um intenso diálogo entre os violões, que, todavia, evocaria mais um ambiente rural do que o modelo tradicional de acompanhamento urbano criado nos grupos de choro da década anterior.

Em virtude da falta de registro sobre os músicos que tocavam, o caráter estético apresentado nessa gravação se torna um mistério. Há indício que os violões foram gravados por Donga e pelo próprio Sinhô, havendo ainda possibilidade de um deles ter sido feito por Rogério Guimarães, que atuou bastante ao lado de Mário Reis.

O compositor e pesquisador Clodo Ferreira³¹, ao realizar elaborada pesquisa sobre Sinhô, para a gravação de seu disco Clodo Ferreira interpreta Sinhô³², se refere à gravação feita por Donga e Sinhô a partir da descrição de Mário Reis, por ocasião da gravação de Sabiá. No dia da gravação, Mario Reis passou de carro na casa de Sinhô, para buscá-lo, e, logo em seguida, antes de ir para o estúdio, passou também para pegar Donga, em casa. É evidência a favor dessa história o fato de Mario Reis ter deixado claro o apreço pela mulher de Donga, tendo elogiado sua beleza.

Ainda fortalece essa versão o fato de Rogério Guimarães ter assumido a direção da gravadora RCA Victor a partir de 1929, não estando a gravação de Sabiá, originalmente feita pela gravadora, no catálogo de produções da Victor.

O fato de o acompanhamento de violões destoar da estética até então em voga na música popular urbana e a suposta participação de Donga em um dos violões dão origem a questionamentos acerca da autenticidade desse modelo. Como salienta Tinhorão (1981), a música encontrada nas gravações não era somente um registro da música do passado, mas também um registro de uma nova música, que surgia com a urbanização.

Quanto ao samba e ao modelo de acompanhamento da música popular urbana, crê-se que talvez os paradigmas apresentados pelos grupos de choro e pelos Regionais seriam, logo, um modelo de acompanhamento da nova música, podendo ser Sabiá um exemplo de um modelo rural, antigo, de acompanhamento de violão.

³¹ Utilizo aqui seu nome artístico e não o nome acadêmico Clodomir Ferreira, pois tal pesquisa advém de uma de suas atividades artísticas e embasou a gravação de um disco com 13 composições de Sinhô.

³² (2005)

As gravações de Jura também remetem a algumas novidades. Apesar da gravação de Mario Reis ter sido feita antes, mesmo que por questão de dias, a interpretação de Aracy Cortes alcançará maior abrangência e influência, em virtude de ter sido apresentada no teatro de revista. De fato, alguns elementos do acompanhamento, por estarem já presentes em ambas as gravações, permitem que se avenge a hipótese de que foram pensados pelo próprio Sinhô, inclusive porque as gravações foram feitas por orquestras diferentes, regidas e arranjadas por diferentes maestros.

Na versão gravada pela cantora Aracy Cortes, uma das primeiras grandes estrelas do rádio, nota-se a voz aguda e impostada da cantora acompanhada por um grupo instrumental bem diverso, que incluía piano, tuba, trompete, saxofone, cavaquinho, clarineta, com ênfase para a presença do baixo da tuba e dos comentários musicais do piano. A versão da orquestra é parte essencial da música, tanto que mesmo novas realizações da canção preservam as principais linhas melódicas, passando também a ser *obrigações*. A linha do baixo, executada pela tuba, é bastante marcada, alternando entre tônica e quinta na cabeça de cada tempo, a não ser quando há convenções de toda a orquestra, quando a tuba também participa na execução da *obrigação*.

O ritmo das frases contrapontísticas da orquestra são bastante característicos do maxixe, quase sempre na sequência de semicolcheia, colcheia e semicolcheia. Tais interseções orquestrais ocorrem, geralmente, para encerrar uma parte, ficando a cargo do piano um diálogo mais dinâmico ao longo das estrofes. Alguns trechos tocados pelo piano, mesmo na região aguda, vão aparecer também nas futuras gravações como *obrigações*.

Em gravação posterior, de 1951, essas linhas são desempenhadas pelo violão de 7 cordas e pelo violão de 6 cordas, tanto com relação às finalizações de cada parte, na sequência sincopada de semicolcheia, colcheia, semicolcheia, como nas intervenções feitas pelo piano, que se tornaram *obrigações* dos violões. Isso evidencia o papel orquestral que os violões passaram a desempenhar nos conjuntos Regionais.

O universo profissional do rádio vai girar, em grande parte, ao redor dos cantores, das vozes. A nova tecnologia de gravação e transmissão elétrica possibilitou significativa melhora na qualidade de captação, tornando possível a valorização de algumas frequências até então pouco perceptíveis. Dessa forma, além de não haver mais a necessidade de um som de grande intensidade para se ter qualidade, sutilezas antes

desnecessárias passam a ser valorizadas pela nova tecnologia.

As vozes, antes caracterizadas pela impositação de grande volume, pela articulação meticulosa e pelo uso de vibratos, adaptam-se às sutilezas do novo estilo de samba. Deve-se frisar que esse estilo de cantar modinhas, lundus e os primeiros sambas não é exatamente o estilo repleto de coloraturas do *bel canto*³³ italiano confundido por alguns autores, mas assemelha-se à técnica lírica de impositação vocal somente.

Apesar de se manter a articulação acentuada, tornou-se possível, e talvez até necessário, uma voz mais leve, com menos realce na impositação e menos vibrato. Esse novo modo de interpretar adequar-se-ia ao novo estilo de samba, traduzindo na *performance* do cantor o sincopado ambiente malandro e boêmio expresso nas letras.

Nesse novo contexto tecnológico e estético, os artistas que surgem trazem elementos musicais bastante próximos aos da gravação de Aracy Cortes, porém com as novas vozes, menos empostadas. As gravações em disco acompanhadas de orquestras se sobrepõem aos acompanhamentos de regionais, sedimentando um estilo. No rádio, porém, os regionais prevalecem. Entre as primeiras grandes vozes do rádio incluem-se Carmen Miranda e Mário Reis, vozes que antes não poderiam ser gravadas porque de muito pouca intensidade, apesar de carregadas da *forma*³⁴ do samba.

Maria do Carmo Miranda Cunha, a Carmen Miranda, nasceu em Portugal em 1909, em uma pequena cidade do Distrito do Porto. Sua trajetória artística foi de grande importância artística e política, tendo ela atuado como cantora e como atriz, inclusive no cinema norte-americano. Faleceu em 1955, nos EUA. Descoberta por Josué Barros ainda jovem, na época em que trabalhava em uma fábrica de chapéus, Carmen Miranda estreou em disco em 1930, com duas composições de Barros, que a acompanhou ao violão. Nesse mesmo ano, estourou com a marchinha de Joubert de Carvalho, Taí – pra você gostar de mim, chegando ao recorde de 36 mil cópias vendidas³⁵.

Carmen tinha grande fascínio pelo ambiente da rádio e pelos músicos e compositores sambistas, tendo frequentado autênticas rodas de samba. Em depoimento

³³ “O bel canto (literalmente belo canto) foi aperfeiçoado no início do século XIX por Rossini, Bellini e Donizetti. Caracterizado por melodias opulentas, exigia que os intérpretes entoassem longas frases musicais, chegando, no caso de sopranos e tenores, a notas muito agudas. O efeito era quase um estereótipo da ópera: o melodrama se expressando por melodias comoventes e explosões de virtuosismo” (RIDING, *Guia Ilustrado Zahar: Ópera*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, p. 127)

³⁴ Nesse caso, o termo forma está sendo utilizado com o sentido discutido pelo linguista Paul Zumthor, abordado no primeiro capítulo.

³⁵ (ALBIN, 2003, p.84)

para o filme *Banana is my business*³⁶, dirigido por Helena Solberg, o compositor de sambas e mecânico por profissão Synval Silva relata sua relação com Carmen Miranda, que, mesmo tendo rapidamente se tornado uma estrela e sendo de uma família de situação financeira estável, frequentava e mantinha amizades nos subúrbios e morros onde se faziam os sambas.

No filme, diversos depoimentos deixam clara a importância de sua imagem à sua carreira, não só cinematográfica, mas também na rádio e nos discos. Em 1939, em função do sucesso no Cassino da Urca, foi convidada então para ir aos EUA participar de um musical. Seu olhar e a postura de mulher liberal e sedutora combinavam com a música que cantava. Foi diversas vezes citada, por amigos, familiares e artistas que conviveram com ela no período pré-EUA, como “brasileiríssima”, segundo exclamação do violonista Laurindo de Almeida no filme.

Toda essa brasilidade de Carmen Miranda era reforçada pelo contexto nacionalista do governo Vargas, que a trazia no âmbito popular como principal ícone da música brasileira, enquanto Villa-Lobos representava o lado erudito (era a época da chamada “política da boa vizinhança”, instaurada pelo presidente norte-americano Franklin Roosevelt). Destaca-se, no âmbito da presente pesquisa, o fato de que, mesmo antes de ir para os EUA e até mesmo de usar o simbólico chapéu de frutas, Carmen Miranda já era um símbolo autêntico de identidade nacional e sua música seria o autêntico samba.

Tais características interpretativas serão sedimentadas e autenticadas nacionalmente no âmbito do acompanhamento, que, da década de 20 e até a ascensão dos regionais, na metade da década de 30, será feito pelas orquestras. Pixinguinha, já personagem definitivo na linguagem interpretativa do choro e dos grupos, como discutido no capítulo anterior, figurará como um dos mais requisitados arranjadores desse momento, tendo atuado tanto nas rádios como nos discos. Sua linguagem como arranjador dará caráter definitivo para uma orquestração brasileira, com destaque para o uso da percussão como elemento da linguagem nacional nesse agrupamento, conforme referido pelo musicólogo e violonista Paulo Aragão.

As orquestras eram bastante caras, e, mesmo assim, as grandes rádios e gravadoras, em geral, mantinham duas, ou até três, orquestras completas. O processo de elaboração de arranjos, nesse contexto, demandava arranjadores experientes, um grande

³⁶ (1994)

número de copistas e ensaios para preparação do conjunto. Esse formato não permitia arranjos rápidos e de improviso, em uma época em que era necessário um agrupamento mais ágil, flexível e barato, que pudesse dar conta, na hora e a qualquer momento, das falhas e necessidades do dinâmico sistema das rádios, que passam trabalhar, acima de tudo, com a música ao vivo.

Surgem, então, os Regionais, grupos formados ao modelo do “quarteto ideal” de Callado, originários, em grande parte, das rodas de choro. As habilidades comuns ao choro, como o improviso, o acompanhamento de ouvido e a linguagem do samba e do choro, então os mais predominantes ritmos nas rádios, vão favorecer esse predomínio de músicos de choro nos Regionais.

3.3 Os duos de violões e os Regionais

Um dos elementos que mais se destacam nesse agrupamento e que o caracteriza é a forma de acompanhar dos duos de violões. A maior parte dos regionais vai trabalhar com um solista, para fazer as introduções, um pandeiro, um cavaquinho e dois violões. Parte dessa linguagem já vinha se desenvolvendo no acompanhamento dos grupos de choro na década de 20, contudo, a inserção de outro violão, tocando em conjunto as baixarias e inversões em intervalos de terças, se sedimentará com os Regionais, em especial com o de maior atuação em quase meio século, o Regional de Benedito Lacerda, que a partir da década de 1950 passará a se chamar Regional do Canhoto.

Nas gravações iniciais dos grupos de choro, verificou-se a necessidade de reforçar a harmonia pela fraca intensidade sonora dos violões e do cavaquinho, porém mantendo-se o estilo contrapontístico desenvolvido nas bandas militares. A gravação elétrica permitiria que detalhes entre os instrumentos pudessem ser percebidos, como o próprio uso das terças, a execução de harmonias em diferentes regiões e até diferenças rítmicas, com um violão desempenhando um papel do tamborim,

o que justificaria a adição do segundo violão, não só como elemento estético, que compõe a textura do conjunto, mas também como necessidade sonora. O próprio modelo de arranjo se estrutura de modo a preencher a harmonia e os espaços rítmicos e melódicos que esse agrupamento trazia, em contrapartida às bandas militares e às orquestras. O exemplo de Jura, debatido anteriormente, pode demonstrar claramente essas adaptações. No entanto, a condução da harmonia em terças apresenta uma

sonoridade mais cheia, de modo a mesclar as funções dos violões, diferentemente da divisão funcional que ocorria nas experiências anteriores com dois violões, em que um executava a baixaria e o outro a harmonia.

Considerando-se a existência de dois violões tocando juntos na música popular brasileira gravada, pode-se citar o grupo Terror dos Facões como pioneiro. Entretanto, tal como aconteceu com o Choro Carioca e até mesmo os Oito Batutas, o duo de violões nessas formações ainda não atuava no estilo de acompanhamento que se definiu e consolidou dentro dos Regionais. Nesses grupos, a função harmônica e rítmica ficava a cargo de um dos violões e o outro ficava com as baixarias, como foi possível ouvir nas gravações referidas no capítulo anterior.

No final da década de 20 surge o primeiro duo de violões a acompanhar com essa linguagem chorona de terças e inversões, sob a liderança de Rogério Guimarães, líder do regional da Rádio Tupi, um dos Regionais mais duradouros, assim como o de Dante Santoro, na Rádio Nacional, e o de Benedito Lacerda, como destaca Taborda (1995, p39). Vindo de uma família de boas condições sociais, Rogério Pinheiro Guimarães³⁷ estudou em escola militar, mas não seguiu a carreira, tendo optado pela música e pelo violão. Começou suas atividades profissionais em 1927.

Pinheiro começou acompanhando cantores de serestas e sambas, tendo feito muito sucesso com algumas de suas composições cantadas pelas grandes vozes que iam surgindo, como Gastão Formenti e Francisco Alves. Montou duetos de violão com Patrício Teixeira e com J. Frazão, tanto acompanhando cantores como desenvolvendo repertório instrumental. Em 1929 assume a direção da RCA Victor. Produziu uma série de discos, entre os quais o de Carmen Miranda, em 1930. Em 1935, vai para Rádio Tupi, onde irá montar seu Regional, passando a acompanhar diversos artistas³⁸.

Entre as suas gravações, destaca-se A vida é um Buraco, polca choro de Pixinguinha, gravada pela Victor e tocada por Rogério e J. Frazão, nos violões, e Pixinguinha, na flauta. A formação é bastante peculiar e, tal como Sabiá, não apresenta nem pandeiro nem cavaquinho, mas e o acompanhamento dos dois violões é totalmente diferente, baseado não só nos arpejos, mas também em frases em terças, inversões de acordes e diálogos contrapontísticos com a melodia de ambos os violões. Esse modelo pode ser contraposto ao de Donga e Sinhô em Sabiá como forma da nova música popular urbana.

³⁷ (8/06/1900 – 23/06/1980)

³⁸ www.dicionariompb.com.br

Além do virtuosístico flautista que executa uma melodia rápida e difícil, o choro, na tradicional forma rondó, apresenta uma seção de modulações na parte A, com a harmonia caminhando pelo ciclo das quintas. O fraseado do violão de maior destaque atua com mais virtuosismo, em frases rápidas de semicolcheias e até trechos em fusas. Ao chegar à seção de modulações em quinta, esse violão toca uma sequência de colcheias, acompanhando o processo de mudança de tom da harmonia. Essa baixaria, além de se consagrar como uma obrigação da música, passou a ser um tipo de frase bastante comum quando aparece essa cadência harmônica. Ao final da frase, o outro violão toca as quatro últimas colcheias em terças. Essa forma de complementação, inclusive, acontece constantemente nesse acompanhamento.

Como não há cavaquinho nem pandeiro, os dois violões atuam na parte rítmica também, sem deixar lacunas na parte harmônica, sendo necessário para isso, um dos violões dar mais ênfase aos acordes enquanto o outro atuando mais livremente nas baixarias. Todavia, não segmentam essas funções, o violão que atua mais na harmonia atua também nas baixarias, tocando as terças, assim como nas inversões de acordes e até tocando acordes em outras regiões.

Nesse período, continua a proposta inicial do Bando de Tangarás, 8 Batutas e mesmo de Villa-Lobos de valorizar o folclore e a música das diversas regiões do Brasil. No entanto, esse objetivo é transformado na caracterização do agrupamento musical que irá acompanhar os cantores dos diversos estilos de samba na década de 30. A grande contradição refere-se ao fato de o conjunto regional não ser mais representativo da cultura folclórica das diversas regiões, mas servir ao propósito de caracterizar uma nova identidade musical forjada no Rio de Janeiro.

3.3.1 O Regional de Benedito Lacerda

Apesar do talento que tinha como flautista, Benedito Lacerda³⁹ inicia suas atividades profissionais no campo da música mantendo ainda outra profissão. Ao longo da década de 20 foi policial militar e músico, chegando a participar da banda da instituição entre 1923 à 1925. Contudo, após alguns anos de destaque como solista – ele chegou a desempenhar o papel de solista de uma montagem de O Guarany, de Carlos Gomes –, pede baixa do agrupamento em 1927, quando exercia a função de flautista de

³⁹ (1903 – 1958)

primeira classe da Escola Militar do Realengo⁴⁰.

Esse período corresponde justamente ao período em que o rádio começa a se firmar como um campo profissional para os músicos, e Benedito torna-se um dos artistas de maior atuação ao longo de duas décadas. Sua formação nas rodas de choro desenvolveu sua habilidade de improvisar e tocar repertório de difícil execução, possibilitando que atuasse tanto como acompanhador quanto como solista. Mas sua introdução na rádio se dá com o conjunto Gente do Morro, dedicado ao samba.

Formado como um grupo essencialmente de samba, com a percussão em maior destaque do que a harmonia, o Gente do Morro, instaura-se no efervescente ambiente das rádios em 1930. O grupo, batizado por Sinhô⁴¹, contava com o flautista Benedito Lacerda, como líder e cantor e com Waldirio Frederico Tramontano, o Canhoto, no cavaquinho. Essa dupla, formada no repertório e na prática do choro, inicia suas atividades no universo da rádio, em busca de uma ascensão artística – à época a voz era o principal símbolo no imaginário popular na construção de um artista, razão por que Benedito começa atuando como cantor, e não somente como flautista.

Diferentemente do que se observa na gravação de Jura, de Aracy Cortes, o grupo Gente do Morro não trazia a orquestração ou os instrumentos de maior alcance harmônico, como o piano, mas um cavaquinho, a flauta e a voz de Benedito, e a percussão de Maurino, Bernardo e Doidinho⁴². O que eles traziam então pode ser considerado o modelo de samba realmente tocado no morro, considerando-se, inclusive o fato de ser aprovado por Sinhô,?

Se essa formação era autêntica em sua proposta, não foi o modelo sonoro de samba que se institucionalizou nas rádios, em virtude da efêmera duração do grupo, que no mesmo ano já introduziu o violão em sua formação. Logo em seguida, daria maior ênfase à harmonia, utilizando, então, dois violões, um cavaquinho e somente uma percussão.

O grupo atuará, principalmente, acompanhando cantores e “tapando os buracos” na incipiente programação do rádio, e passará a se chamar Regional de Benedito Lacerda, que nesse momento atua somente como flautista. A base do acompanhamento na música brasileira, tanto no choro como no samba, será em grande parte sedimentada

⁴⁰ Informações colhidas em www.collectors.com.br, sítio da editora *Collector's Studio*, dedicada à preservação e à memória do rádio.

⁴¹ J.B. da Silva, o Sinhô, foi personagem marcante no desenvolvimento do samba, sendo um dos compositores mais gravados em discos na década de 20 e um dos mais tocados em teatros de revista.

⁴² TABORDA, 1995, p.40.

por esse Regional, que se destacava dos demais regionais pela disciplina imposta por Benedito, que dirigia com mão de ferro o grupo, e pela habilidade de seus integrantes em acompanhar qualquer estilo em qualquer tom e em criar, de ouvido, uma introdução em pouquíssimo tempo.

Essa prática de acompanhamento já era exaltada por Alexandre Gonçalves Pinto, em seu livro *Choro: reminiscências dos chorões antigos*, e pelo próprio Pixinguinha, quando descreve a situação em que substitui o flautista Antonio Maria Passos na orquestra do Teatro Rio Branco. Pode-se afirmar que Benedito Lacerda trazia, em sua proposta, uma prática de acompanhar e improvisar característica dos autênticos chorões, dos quais ele mesmo fazia parte. Alexandre Gonçalves Pinto cita-o pela sua maestria na execução do instrumento e por sua “perfeita theoria musical” e o relaciona em uma linhagem direta de flautistas de choro, descendente de Callado e Viriato (PINTO, 1936, p.196).

Apesar de ter passado por algumas variações nos violões, o grupo se consolidará, a partir de 1937, no mais longo trio de harmonia da música brasileira. Inicialmente, contava, nos violões, com Nei Orestes e José Pereira, o Gorgulho, logo substituído por Carlos Lentine. Em virtude de Orestes ter sido acometido por uma enfermidade, o jovem de 19 anos incompletos Horondino José da Silva, o Dino 7 cordas⁴³, passará a integrar o grupo em 1937. Nesse mesmo ano, Carlos Lentine se desentende com Benedito pela rigidez e grosseria com que liderava o grupo e é substituído por Jaime Florence, o Meira. Estaria montado então o agrupamento harmônico de maior atuação da música brasileira, que chegou a gravar com os mais diversos e célebres artistas ao longo de meio século de duração: Canhoto, Dino e Meira.

Em conversa com Henrique Cazes (1998), o maestro Radamés Gnattali frisa o quão superior era o Regional de Benedito Lacerda, ao criticar outro Regional que atuava muito também à época, o Regional de Dante Santoro, que, segundo o maestro estava longe de possuir a mesma qualidade do Regional de Lacerda. Radamés atuava ao lado de Dante Santoro na Rádio Nacional, que, paradoxalmente, se caracterizava por ter a melhor produção musical mas o pior Regional, que, segundo o Radamés, tocava a mesma introdução para todas as músicas, mudando somente o tom.

Na gravação de Chora, cuja data não foi identificada no sítio do IMS, Benedito Lacerda, intérprete e compositor, toca também flauta na introdução e no coda. Um coro

⁴³ Nome pelo qual o violonista passaria a ser conhecido a partir da década de 50, porém, em 1937, ainda não utilizava o violão de 7 cordas.

logo responde a um breque com a vinheta: “Gente do morro”. Estruturado em forma binária, o samba apresenta um cantor – Benedito Lacerda – que puxa os versos, que são respondidos pelo coro. Apesar do ritmo hoje bem definido como samba, a classificação proposta pelo IMS é de batucada, o que evidencia o diferencial do maior número de percussões. Quase não é possível escutar o cavaquinho, à exceção de algumas frases agudas no final da parte B. O que fica em destaque realmente são os baixos do violão, com poucas frases de ligação e a condução em quintas, definindo a marcação do samba, que já se diferenciava bastante do maxixe da década anterior.

A partir de 1937, o Regional de Benedito Lacerda passará a contar com o trio de base que o consagraria na rádio RCA Victor: Canhoto, Dino e Meira. Esse trio atuará até mesmo depois do afastamento de Benedito Lacerda na década de 50, quando se torna o Regional do Canhoto. Integraram-no, ainda, o flautista Altamiro Carrilho e o acordeonista Chiquinho. O grupo, além de ter gravado discos próprios, acompanhou quase todos os artistas de grande sucesso da década. Seus integrantes consolidam um modo de tocar que hoje é considerado como modelo tradicional de acompanhamento de choro/samba.

O acompanhamento em duos de violões já vinha sendo formado dentro da linguagem, como foi visto, de uma nova música urbana, que se sedimentava com a rádio. À época da entrada de Dino e Meira no Regional, o grupo já atuava com um duo bastante prolífero, com Nei Orestes e Carlos Lentine. Mas será com a dupla Dino e Meira – tanto pelo talento como pelo profissionalismo, intimidade e outros fatores – que o modelo de duo de violões se solidificará.

Horondino José da Silva⁴⁴, o Dino, ingressará no Regional de Benedito Lacerda com apenas 19 anos, passando a ganhar dez vezes mais como músico do que ganhava na fábrica de calçados⁴⁵. Desde menino, ele já acompanhava cantores em festas informais e chegou a trabalhar como músico de circo. Dino frisa a importância, em seu aprendizado, do treinamento de acompanhar de ouvido, o que foi uma qualidade que possibilitou seu ingresso tão prematuro no cenário profissional das rádios.

Em um encontro com o Regional de Benedito Lacerda, Dino pegou o violão e conseguiu acompanhar todos os choros que tocaram. Taborda pontua que ele provavelmente já sabia o repertório recente do Regional, pois “tirava de ouvido” tudo o que tocava na rádio. Quando Nei Orestes sai do grupo em virtude de uma enfermidade,

⁴⁴ (1918 – 2006)

⁴⁵ (TABORDA, 1994, p.50)

lembram-se do menino que outrora os havia impressionado.

Também em 1937, o modo grosseiro, exigente e até violento com que Lacerda conduzia o grupo levou Carlos Lentine a ir para o Regional de Dante Santoro, na Rádio Nacional. Lentine já era um violonista conceituado, que atuava havia bastante tempo no cenário nacional, tendo sido, em 1927, professor do violonista Rogério Guimarães, que também obteve bastante sucesso profissional. Sucedeu Lentine o também experiente músico Jaime Florence, o Meira.

Já nos primeiros dez anos de atuação juntos, a dupla Dino e Meira apresenta grande diferencial em sua atuação musical em relação aos demais Regionais. Um dos pontos que permitiu o grande destaque da dupla foi, além da qualidade técnica dos instrumentistas, a organização e profissionalismo. Dino viu desde sempre a atividade como músico sob uma ótica extremamente profissional, o que permitiu que mantivesse uma carreira bastante intensa, acompanhando no mesmo período diversos artistas.

Um depoimento sobre Dino que ficou bastante famoso pela abrangência e importância da mídia no qual se inclui foi o feito por Jacob do Bandolim na contracapa do disco Vibrações. É válida a sua reprodução, uma vez que fornece alguns elementos importantes na discussão acerca da carreira e postura de Dino:

Dino: Horondino José da Silva (n.5/5/1918, GB), professor de violão de seis, sete ou mais cordas que esse instrumento venha a ter. E que professor! Estuda tanto quanto leciona. Acabará tocando harpa... Não é um chorão autêntico porque não chega atrasado, raramente bebe e adora ensaiar. Para meu orgulho, basta-me ser seu contemporâneo.⁴⁶

Nessas frases, revela-se um Dino oposto à condição de “autêntico chorão”, em virtude da abstenção a um comportamento considerado característico da comunidade do choro. Vários relatos o mostram como personalidade bastante severa a comportamentos boêmios, exigindo um enorme respeito e, segundo seu filho, o jornalista e compositor Sérgio Bitencourt, um estado de contrição perante um choro.

Além disso, Dino passa também a lecionar violão, atividade que irá desempenhar até o final da vida. Essa atividade como professor, também desempenhada por Meira, requer conhecimento e estudo intenso para não só tocar de ouvido, mas também compreender e explicar didaticamente como se faz, ou seja, exige dos músicos

⁴⁶ (Apud CAZES, 1998, p. 135)

um processo reflexivo sobre a elaboração de sua *performance*, dando-lhes, possivelmente, maior consciência do modo como tocavam no Regional.

Meira chegou a ser professor de violonistas de destaque, como Baden Powell, Raphael Rabello e Maurício Carrilho. Nascido em 1909, começou a atuar profissionalmente aos 18 anos, em Recife. Cazes (1998, p.67) frisa, entretanto, que seu destaque na profissão no Rio de Janeiro se dá inicialmente como compositor do choro *Arranca Toco*, gravado por Benedito Lacerda antes mesmo de sua entrada regional. A arrecadação do direito autoral de suas composições, em especial suas canções, lhe deu relativa estabilidade financeira, permitindo-lhe atuar quase que exclusivamente no Regional de Lacerda.

Nessa primeira fase do Regional de Benedito Lacerda, destacam-se os choros *Dinorá*, de autoria do próprio Lacerda, em parceria com José Ferreira Ramos, e *Evocação*, de Rubens Leal Brito. Essas gravações apresentam características importantes no acompanhamento dos duos de violões, que não eram ainda comuns aos Regionais na época.

Dinorá, gravada em 1935, apresenta os dois violões, com Carlos Lentine e Gorgulho, tocando juntos durante todo o choro, já configurando um duo de violões nos padrões concebidos pela tradição. Em essência, os violões conduzem a harmonia em terças a partir dos baixos, tocados em semínimas do compasso binário. Em alguns momentos ocorrem curtas frases de ligação também executadas em terças. Os violões estão a todo momento ligados por meio do intervalo de terças, uma das principais características dos duos de violões. Um fator essencial a essa prática é a existência de ensaios, para que os violões criassem juntos essas linhas de baixo, que se tornariam naturais à repetição dos movimentos harmônicos.

A construção dos acordes com um violão começando na tônica e o outro na terça do acorde concebe à textura uma sonoridade mais preenchida, em um grupo relativamente pequeno, apenas com três instrumentos de harmonia. Todavia, é possível notar que essa construção não se dá apenas sob uma concepção vertical, ou seja, harmônica. Os baixos em terças são conduzidos criando um contracanto contínuo na região grave, principalmente pelo uso das inversões dos acordes, de modo que os baixos, diferentemente da marcação da tuba nas bandas, como visto em Jura, atuam mais em uma concepção horizontal diatônica, evitando manter-se na marcação entre tônica e quinta.

Entretanto, o contracanto desenvolvido pelos violões de Lentine e Gorgulho ainda se apresentam discretos e com poucos movimentos, comentários curtos e mantém o baixo nos tempos fortes. Essa é uma das implementações do duo Dino e Meira, que passam a interagir mais com a melodia, criando diálogos, que se tornaram obrigações nas rodas. Outro aspecto importante da duradoura dupla é o fato de não se prenderem o tempo todo ao movimento de condução em terças, utilizando esse recurso como uma ornamentação de algumas frases mais destacadas.

O arranjo de Evocação gravado pelo Regional de Benedito Lacerda, em 1945, é um dos casos em que a linha dos violões se tornou obrigação da música. A música foi gravada 20 anos depois pelo mesmo Regional, só que sob a liderança de Canhoto e com Altamiro Carrilho como solista, com o mesmo arranjo. Hoje, em roda, também se mantêm as mesmas obrigações nos violões, o que reforça a suposição de que nessa primeira *performance* já estão presentes grande parte dos elementos que configuram esse modelo de acompanhamento.

Já com Dino e Meira aos violões, a parte A inicia com um contracanto tocado apenas no violão de Dino, mais grave. Enquanto o segundo violão e o cavaquinho desempenham um sutil acompanhamento rítmico, Dino toca uma sequência bastante característica do choro, que se tornou obrigação em Evocação e está presente em muitos choros de tonalidade menor.

A sequência harmônica dos primeiros quatro compassos da parte A é uma sucessão de tônica e quinta em cada tempo do compasso. Sendo esse choro em tonalidade menor, segue-se a sequência Am E7/ Am E7/ Am E7/Am // . Utilizando as inversões propostas pelo violão, a harmonia apresenta a seguinte condução: Am E7/B / Am/C E7/D / Am/C E7/B / Am // . Contudo, antes de cair no tempo forte de cada compasso, Dino toca logo a nota seguinte à nota do baixo na escala diatônica, estabelecendo como ritmo a sequência de uma colcheia pontuada e uma semicolcheia.

O efeito desse encaminhamento do violão de Dino destaca-se muito mais pela característica rítmica imprimida à frase do que por seu significado melódico, a exemplo do que já se observava na construção do fraseado de Tute e nos contracantos de Irineu Batina. Tal aspecto é importante para diferenciar a prática contrapontística do violão chorístico dos demais estilos que apresentam somente uma relação melódico-harmônica em sua construção. O ritmo é um elemento de grande importância na definição do estilo interpretativo na música popular.

Nesse mesmo encaminhamento ocorre uma quarta acima nos próximos quatro compassos subsequentes. Contudo, após essa sequência, os dois violões tocam uma frase em terças para E7, o acorde dominante, contrastando tanto em dinâmica como em ritmo e sonoridade. Ao longo do restante da parte A e da parte B, os dois violões trabalham em conjunto os encaminhamentos em terças com pequenas frases de ligação.

Mas é na parte C que se destaca o arranjo de violões de Evocação. Há um breque após a repetição do A que antecede a parte C em que os violões executam, sozinhos, uma frase em terças de semicolcheias na dominante da tonalidade homônima maior, ou seja, fazem a preparação a modulação para Lá maior com uma frase virtuosística em destaque. Após iniciar a melodia da parte C na flauta, os violões começam um jogo de perguntas e respostas. Tal jogo mostra, além da necessidade de ensaios, a necessidade de elaboração prévia desse arranjo, para que, em cima da melodia, fosse feita a linha contrapontística dos violões.

3.4 Pixinguinha e Benedito Lacerda

Em 1946 Pixinguinha passa a fazer parte do Regional de Benedito Lacerda como saxofonista, em uma polêmica parceria que chegou a incluir o nome de Benedito nas composições de Pixinguinha, inclusive em choros de grande sucesso que já tinham sido gravados por Pixinguinha na flauta. Esse acordo não beneficiou somente Lacerda, que ganhou coautoria em diversos choros de Pixinguinha, mas também trouxe enorme benefício a Pixinguinha, como defende Cazes (1998), uma vez que este passava por dificuldades financeiras. Além disso, esteticamente, foi essencial para que Pixinguinha imprimisse sua personalidade na história do saxofone brasileiro, como aponta o cavaquinhista.

Uma saia justa dessa natureza teria derrubado qualquer um que não fosse um gênio. Pixinguinha, pelo contrário, se adaptou tão bem ao papel de coadjuvante que acabou invertendo o interesse dos ouvintes. Hoje ninguém comenta essas gravações pela flauta de Benedito, mas sim pelos contrapontos do sax-tenor. Pixinguinha desenvolveu com brilho os ensinamentos do seu professor Irineu de Almeida. (CAZES, 1998, p. 73)

Apesar de bastante crítico e partidário, o comentário de Cazes apresenta pontos interessantes a serem discutidos. O destaque dado aos contrapontos de Pixinguinha é

fidedigno e realmente apresentam riqueza bastante estudada e comentada até os dias de hoje, longe ainda de ser um material exaurido pelos pesquisadores e instrumentistas.

Porém, o talento de Lacerda também é fator importante de ser destacado. Sua excelente técnica flautística permite que as gravações apresentem altíssima qualidade. É mister salientar que alguns dos choros gravados pela dupla só haviam sido gravados até então pelo próprio Pixinguinha, não pela falta de popularidade, mas sim pela dificuldade encontrada na execução de flauta, o que atesta mais uma vez que Benedito também obteve benefícios artísticos, técnicos e estéticos, e não só os financeiros comumente são exaltados.

Cabral (1978) destaca que o acordo não foi um mero oportunismo de Lacerda, uma vez que seu aguçado tino comercial possibilitou que Pixinguinha se mantivesse da casa em que quase fora despejado. Do acordo de 25 discos, somente 17 foram realizados, tendo sido a parceria finalizada no final de 1949.

Outro ponto importante presente no comentário de Cazes, citado acima, é a relação que faz dos contrapontos de Pixinguinha com os de seu professor, Irineu de Almeida. A lembrança dos contrapontos de oficleide de Irineu Batina se dá tanto no campo estrutural, em suas características rítmicas e melódicas, como no campo sonoro, em que o sax-tenor de Pixinguinha chega a se assemelhar ao timbre do oficleide de seu professor. Posteriormente, Dino afirmará que esses contrapontos também foram essenciais para o desenvolvimento de sua linguagem no violão de 7 cordas.

Na gravação de Vou vivendo, choro de Pixinguinha, é possível comprovar que a sonoridade com um pouco mais de ar do que o normal e um som mais abafado e menos metálico assemelham o sax-tenor ao oficleide das gravações do grupo Choro Carioca. A linha contrapontística de Pixinguinha é contínua, muitas vezes trabalhando com notas longas, que dão também sustentação harmônica, e com algumas frases de ligação. Em alguns momentos, é possível ouvir frases maiores.

Em grande parte, esses contracantos trazem muita espontaneidade na execução, podendo ter sido feitos, a partir da extensa prática e conhecimento musical de Pixinguinha, em poucos ensaios. Contudo, em alguns momentos, como na parte B, a interação com os violões, que chegam a dobrar e a tocar em terças as frases que conduzem a harmonia dos quatro compassos iniciais, apontam para uma combinação prévia, mesmo que em momentos pontuais.

Uma diferença marcante entre as baixarias dos duos de violões e o contracanto

do sax-tenor é a necessidade de o violão preencher os espaços melódicos com as levadas, o acompanhamento rítmico-harmônico feito com os dedos indicador, médio e anular em oposição ao polegar que executa as baixarias. Dessa forma, a ideia de contraponto dos violões não apresenta só a visão do desenvolvimento harmônico a partir de uma visão horizontal, mas também de uma visão vertical em decorrência da atuação múltipla dos violões.

Assim, mesmo com o sax-tenor desempenhando a principal função de contraponto, os violões também apresentam um arranjo baseado em baixarias e conduções de baixo. No entanto, se colocam muito mais discretos do que antes da entrada de Pixinguinha no Regional, inserindo as terças somente em momentos de notas longas do sax e nas chamadas para o início de uma nova parte.

A sonoridade e a interação dos instrumentos na execução do contraponto permite crer que o arranjo fora concebido inicialmente para os violões e que o sax acrescentou frases e notas às ideias originais dos violões. Na parte B, na qual a sequência harmônica vai de Dm/ A7/C# / D7/C / Gm/Bb //, os violões juntamente com o sax fazem frases de ligação em uma sequência descendente diatônica. O sax porém, insere mais notas do que as três semicolcheias executadas pelos violões em terças.

Ao final da parte B, em sua primeira exposição, o sax faz um jogo de quintas, variando harmonicamente entre tônica e a dominante acima. Ao executar essa sequência de quatro colcheias Ré, Lá, Ré, Lá, Pixinguinha o faz com um jogo rítmico do *stacatto*, se aproximado da maneira idiomática do violão tocar, além de fazer a rápida jogada de, ao terminar uma frase de ligação descendente, seja na parte B ou parte C, iniciar logo na segunda semicolcheia do compasso uma nova frase uma oitava acima com *stacatto* na primeira nota, elemento também bastante violonístico.

No violão, saltos distantes e rápidos não permitem ao músico sustentar tanto as notas. O instrumento em si já apresenta como característica o fraco e curto som. O uso de cordas de aço diminuem o prejuízo da intensidade, porém a sustentação ainda é hoje uma batalha para os instrumentistas de cordas dedilhadas. Ao realizar uma frase descendente e emendar diretamente em outra, começando novamente da região aguda, o músico tem de cortar a duração da última nota e, como uma jogada rítmica que atribui o caráter informal e despojado da música popular, conferir um *stacatto* à primeira nota da frase seguinte, o que lhe dá tempo para reorganizar a mão do dedilhado, que na maioria das vezes executa a frase somente com o polegar.

Esse polegar do violonista chorão tradicional toca com um aparato chamado dedeira, semelhante a uma palheta, que envolve o dedo como um anel. A dedeira tradicional de aço diferencia-se bastante da dedeira de plástico, característica do banjo do *country* norte-americano, possibilitando apenas o movimento para baixo apoiado. A dedeira associada às cordas de aço confere ao instrumento significativa melhora na intensidade. Embora seja menor do que a dedeira para banjo, ainda apresenta um tamanho na parte que tange as cordas que dificulta a velocidade do polegar, aumentando a necessidade do uso em conjunto com o indicador, para saltos extremamente rápidos, ou para os *staccatos* descritos acima.

De fato, Pixinguinha exerceu grande influência na formação do modo de tocar dos violões, assim como seu professor Irineu de Almeida o influenciou e também a Tute. Todavia, o uso de alguns elementos idiomáticos do violão mostra que Pixinguinha também estava bastante atento ao modo como vinha se desenvolvendo o acompanhamento no Regional do choro, o que passa também a estar presente no modo como construíram esses arranjos para sax e duo de violão, exercendo assim uma influência de mão dupla que criará um novo paradigma na forma de acompanhamento.

Ao fim da parceria, chega também o fim das atividades artísticas de Benedito Lacerda, que sai do grupo que liderou por quase vinte anos. O Regional, no entanto, não se desfaz, passando a se chamar Regional do Canhoto, mantido o trio de base Canhoto, Dino e Meira. Sem Lacerda, o grupo assa a acompanhar outros solistas, tanto de choro como de samba, tendo grande destaque no cenário musical brasileiro da década de 50 até a de 80. Os acordeonistas Orlando Silveira e Chiquinho do Acordeão, assim como o flautista Altamiro Carrilho, foram alguns dos solistas mais constantes ao lado do Regional.

A década de 50 marca também a despedida artística de Tute, que até então atuava como único e primoroso violão de 7 cordas. Somente após o afastamento de Tute é que Dino, enfim, manda construir um violão de 7 cordas com o luthier Silvestre, da tradicional loja Ao Bandolim de Ouro. Os modelos de violão do Silvestre ficaram conhecidos como os Violões do Souto, nome da família proprietária da loja. Tais violões marcam um grande desenvolvimento da luteria brasileira e hoje ainda são considerados relíquias pelos violonistas mais tradicionais.

Horondino José da Silva, a partir de então Dino 7 Cordas, desenvolveu a linguagem e a técnica do instrumento. Sua opção pelo 7 cordas, além de coincidir com o afastamento de Tute, procede a experiência com Pixinguinha, que também atuava no

sax-tenor em uma região mais grave. Muitas frases e a própria concepção de contraponto de Dino se desenvolveram a partir da influência de Pixinguinha.

Com a chegada da moderna década de 50, o Regional do Canhoto desenvolverá o modelo de acompanhamento que concebia nas duas décadas anteriores. Porém, adaptaram-se às novidades e aprendizados pós-Pixinguinha e à chegada dos novos solistas. Tema de grande importância para a história do choro é a participação de Orlando Silveira e Chiquinho do Acordeão nos Regionais de choro. Exímios músicos, implementaram uma linguagem moderna e diferenciada ao choro.

Contudo, o conjunto marcou também sua trajetória na década de 50, ao acompanhar, quase que exclusivamente nesse período, o compositor e instrumentista Jacob do Bandolim. Jacob vai imprimir sua forte personalidade no grupo, mas é justamente a partir desse convívio, com um grupo extremamente profissional e de alto nível de execução, que Jacob desenvolverá também sua concepção para um novo grupo de choro que montará na década seguinte, o conjunto Época de Ouro.

CAPÍTULO IV – O LONG PLAY E A SEDIMENTAÇÃO DA TRADIÇÃO PELO CONJUNTO ÉPOCA DE OURO

4.1 O Long Play e o Época de Ouro

A década de 60 marca um grande desinteresse da indústria cultural pelo choro, porém é também quando Jacob deixa de ser acompanhado pelo Regional do Canhoto e cria seu próprio grupo, implementando novidades estéticas e fazendo uso dos novos recursos tecnológicos. Cansado da batalha comercial que envolvia o “outro” cavaquinho de grande sucesso Waldir Azevedo, Jacob busca desenvolver uma nova fórmula com um novo grupo exclusivo para lhe acompanhar, formado por três violões e, no início, com contrabaixo, semente do que se transformará no conjunto Época de Ouro.

Sua motivação ia além da indústria fonográfica, era um compromisso com a música., Cazes (1998) destaca o trecho de carta de 1952 de Jacob migo Rossi, em que compara o sucesso de Waldir ao fazer música para o público com o pouco destaque de Garoto, que faz música para os músicos. Sua preocupação, contudo, era aliar as duas coisas para que pudesse manter uma produção compatível com seu nível de exigência.

Em 1961, grava o primeiro disco que marcaria seu “novo som”, o LP Chorinhos e Chorões. Intitulados Jacob e Seus Chorões, o grupo contava com Cesar Farias e Carlinhos Leite, nos violões de 6 cordas, Dino, no violão de 7 cordas, Jonas, no cavaquinho, e Gilberto D’Avila, no pandeiro. Esse grupo acompanharia Jacob até o final de sua vida, porém, para a gravação de Chorinhos e Chorões, Jacob ainda utilizou o contrabaixo de Luiz Marinho e as percussões de Pedro dos Santos e Barão.

Outro fator importante dessa nova fase é o uso que Jacob faz das novas tecnologias. A gravação em alta fidelidade foi lançada em 1948 juntamente com o formato Long Play (LP), suporte que trazia a novidade de microsulcos, o que permitiria a diminuição da rotação e, com isso, possibilitaria a fixação de maior quantidade de tempo/músicas por lado do LP. O novo disco de 33Rpm (rotações por minuto) é abordado pela indústria cultural, a partir da sua capacidade de fixação, como um novo modo de ouvir o som. Em vez de uma referência à quantidade de rotações por minuto, como eram tratados o anterior 78 Rpm e o sucessor porém fracassado 45 Rpm, o disco recebeu o nome de Long Play, uma escuta de longa duração. Trazia cerca de quatro a seis faixas de cada lado, enquanto o 78 Rpm permitia apenas uma faixa de cada

lado, com duração máxima de 4 minutos.

No final da década de 50, aparece uma inovação que vai marcar ainda mais a interpretação e os arranjos de Jacob. Em 1958 é criada a possibilidade da estereofonia, também chamada de gravação em bi-canal. O surgimento da gravação em mais de um canal permitia a Jacob gravar separadamente o seu conjunto e, depois, sua parte solo. Esse modo de gravar não só trazia à luz todos os detalhes de harmonia, ritmo e função de cada instrumentos, que podiam ser ouvidos agora sem o solo, mas também permitiu a prática do *playback*. Tal feito foi aproveitado por Jacob, que utilizou as gravações do conjunto para seu próprio estudo, gravando então o solo posteriormente. Em 2006, o Instituto Jacob do Bandolim disponibilizou os *playbacks* dos discos Chorinhos e Chorões e Primas e Bordões, os dois primeiros discos de Jacob com seu novo conjunto, que viria a se denominar Época de Ouro, em 1967, com a gravação do disco Vibrações.

O preciosismo do processo de preparação do disco de Jacob passava por várias etapas. Cazes ressalta que, apesar do alto nível técnico e da extrema quantidade de detalhes, os arranjos eram concebidos “totalmente de ouvido, combinando-se os detalhes de um arranjo a cada ensaio. Primeiro Jacob ensaiava com César e Carlinhos, depois acrescentava Jonas e Gilberto. Por último, chegava o Dino, que escrevia uma guia a fim de que pudesse memorizar o arranjo mais rapidamente”. (CAZES, 1998, p.136)

Fato de destaque no processo é que, diferentemente de César, Carlinhos e Jonas, músicos que desempenham a função rítmico/harmônica, Horondino José da Silva, o Dino 7 cordas, atuava como músico profissional – os demais tinham empregos públicos. Pode-se notar que Dino era o único do conjunto acompanhante que sabia ler e escrever música, habilidade requerida pela sua atuação profissional e que leva a questionar novamente as diferenças da atuação profissional e amadora na música.

Certamente, tal habilidade permitia a Dino não precisar estar presente em todos os ensaios. Na época, Dino era um dos músicos mais requisitados para acompanhar cantores e instrumentistas, não se dedicando somente ao trabalho com Jacob, uma necessidade da profissão. Jacob, por outro lado, aprendeu a ler partitura quando teve de executar a Suíte Retratos, obra dedicada ao bandolinista pelo maestro Radamés Gnatalli, que a compôs como um retrato de cada grande compositor da formação do choro: Pixinguinha, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

Para compreender a “forma” como foi gravado o LP Chorinhos e Chorões, é

mister questionar a influência, no processo, da não leitura de partitura, o que levou a mais ensaios, construção em conjunto de alguns arranjos e até maior intimidade entre os músicos, dada a grande quantidade de encontros.

4.2 O preciosismo do amador

Jacob Pick Bittencourt (1918 – 1969) poderia ser definido profissionalmente como escrivão de profissão e músico amador. Amador é aquele que ama, seguindo a etimologia da palavra, utilizada ainda para representar o apreciador ou o que faz algo por gosto, apreço, paixão, e não por profissão. Se Jacob fez por opção profissional – entenda-se, acima de tudo, a segurança de seu ganha pão, seu salário – ser escrivão da polícia, fez mais do que mera apreciação ou gosto pela sua música. Escolha feita por não querer se submeter às necessidades da profissão de músico: acompanhar todos os cantores de rádio, gravar músicas da moda ou tocar improvisado e sem ensaios, para tapar buracos nas rádios nos Regionais.

Paz (1997), relata depoimento de Jacob em que se declara amador e julga a sua relação/necessidade da música não para sobrevivência, mas para se comunicar. Deixa ainda claro que o salário vem da profissão: escrivão titular da 11ª Vara Criminal. Complementa ainda que, se música fosse a profissão, talvez “concordaria com as regras do jogo” (p.35).

A decisão pelo “amadorismo” Jacob tomou desde cedo. No início de sua carreira já conciliava atividades em programas de rádio com atividades autônomas. Chegou a parar durante o período em que estudou e prestou o concurso para escrivão juramentado da justiça, mas retornou, segundo o ele mesmo, por incentivo da esposa. É possível que também desde o início já apresentasse seu extremo rigor crítico. Em sua primeira apresentação na rádio, que ocorreu no programa Hora do Amador Untissal, junto com o Grupo Sereno, relatou a sua insatisfação com o resultado, pois foram poucos ensaios, estava inseguro e “quase” errou.

Paz (1997) ressalta, de seu caderno de anotações, o preciosismo das informações dessa apresentação, que incluem local, data, hora, repertório, os músicos que o acompanharam, a quantidade de ensaios, o modo como o grupo foi formado “às pressas” e até os detalhes do estúdio de “paredes forradas de sacos de aniagem, pois não havia o celotex” (p.32). Deixa claras também suas impressões da *performance*: “Não

gostou do ambiente, nem do que tocou. Não insistiu. Preferiu estudar mais, interessado nas serestas e saraus” (PAZ, p. 32, 1997).

Tamanho rigor, preciosismo e dedicação construíram a imagem de Jacob como grande símbolo da tradição chorística. Mesmo em suas primeiras gravações em disco, entre 1947 e 1949, apresenta um estilo mais moderno e até influenciado pela linguagem do jazz, como em Remeleixo, em que o consagrado solo do violonista Fernando Ribeiro intensifica a influência jazzística também presente na harmonia. Contudo, ao transferir-se da gravadora Continental para RCA Victor, no início de 1949, passa a ser acompanhado pelo Regional do Canhoto, grupo que se formara em 1936 sob a liderança de Benedito Lacerda e que agora passava a atuar acompanhando outros solistas, em função do afastamento de Lacerda.

Supostamente julgado por perder a originalidade dos discos iniciais, pois o Regional do Canhoto já trazia muita identidade em seu acompanhamento, as primeiras gravações dessa nova fase trazem dois aspectos frisados pelo pesquisador e cavaquinhoista Henrique Cazes (1998) como definidores para a construção da imagem de Jacob enquanto ícone da tradição do choro e do novo paradigma de acompanhamento nos violões. O disco de estreia trouxe O despertar da Montanha, de Eduardo Souto, e Língua de Preto, de Honorino Lopes, duas composições resgatadas por Jacob e que não foram compostas para bandolim: era Jacob pesquisador e arranjador.

4.3 O estilo de Jacob

A construção do repertório de um artista marca-o não só estilística e tecnicamente, mas marca sua personalidade artística em si, uma figura, um modelo. Os conceitos de *movência* e *nomadismo* de Paul Zumthor, discutidos no capítulo I sob a proposta de Valente (2007) para explicar as (in)fronteiras entre a música popular e erudita, auxiliam na compreensão da sedimentação de Jacob como tradição.

Ao passar para o universo das mídias, a obra passa pelo processo de *nomadismo*, deixa de pertencer a um só meio para estar integrada a todas as possibilidades de mediações que as mídias a conferem. Contudo, no universo das mídias, essas mediações ocorrem de modo sincrético com outros estilos e ambientes sonoros que caracterizam temporalidades e paisagens sonoras.

A abordagem da perspectiva da construção dos modelos de *performance* do

violão na tradição do choro faz necessário discutir a característica de *movência* pela qual o choro passará quando suas gravações registrarem uma *performance* do choro miscigenada e sincrética, que será sedimentada enquanto modelo dentro da tradição do gênero. É justamente nesse espaço de *movência* que determinada *performance* se tornará ícone de uma tradição, pois ela marca a paisagem sonora de um tempo e um espaço que, sob seu caráter de *nomadismo*, assumem uma perspectiva atemporal renovada em novas paisagens sonoras.

O comportamento sério e rigoroso de Jacob, sua autonomia quanto às necessidades mercadológicas, o extremo perfeccionismo na execução instrumental, assim como o gosto pelo ensaio, somam-se ao repertório composto por choros de antigos compositores que o Jacob pesquisador ajudou a perpetuar. Também as necessidades de arranjar os choros de outros instrumentos para o bandolim e conjunto de choro levam-no a buscar uma sonoridade e uma linguagem de acompanhamento que permitissem executar tais composições, que por vezes eram originais de piano, o que fazia necessário o diálogo mais intenso com o conjunto para reproduzir efeitos idiomáticos do instrumento.

O repertório de Jacob, os arranjos e o modo como são concebidos os acompanhamentos de violões em suas gravações se tornam o modelo da própria imagem e símbolo de Jacob, uma vez que passam pelo processo de *movência* no universo dos discos. Hoje, um estudante de choro buscará nessas gravações de Jacob o modelo de acompanhamento e linguagem de choro cristalizado como “álbuns de recordações audíveis” (VALENTE, 2007, p. 84), o que seria a “época de ouro” do choro. Mesmo que a década de 60 tenha sido de decadência comercial para o gênero, em detrimento da modernidade da Bossa Nova, da MPB e da Jovem Guarda, são nesses discos que se encontram o paradigma da interpretação chorística sedimentado pela tecnologia, pelo caráter, pelos violões e pelo bandolim de Jacob.

Dessa forma é construída a figura de Jacob como detentor da tradição e do purismo da interpretação do choro. Contudo, uma análise pormenorizada de sua trajetória artística, assim como de sua música, mostra como Jacob na verdade foi um agente transformador do choro e como ajudou a construir novos paradigmas da *performance* e da linguagem chorística. Entre essas transformações, destacam-se a *performance* nos violões e o modo como a tecnologia participou na maneira de arranjar a interação entre solista e acompanhamento.

Essa interpretação característica não se dá somente no acompanhamento dos

violões. A alcunha de tradição também pode ser encontrada na interpretação de Jacob como solista, tornando-o também um modelo para o idiomatismo bandolinístico e para outros instrumentos solistas. Sua formação em rodas esteve muito tempo à parte da teoria, que buscou somente na década de 50, à época da Suíte Retratos, do compositor Radamés Gnatalli.

No entanto, diversos gêneros construíram sua forma de tocar e ornamentar, como sustenta Moura (2012), desde os fados, em que acompanhou como violonista, até os noturnos de Chopin. Tais estilos musicais também foram apropriados ao universo das mídias, tendo sido o processo de *movência* a reestruturação dessas linguagens dentro do processo interpretativo do choro mediado por Jacob. Moura ainda considera tais influências e a síntese feita por Jacob como característica que dá autenticidade à interpretação do fraseado melódico no choro.

Todas essas particularidades de Jacob do Bandolim contribuíram para a construção de uma corrente de pensamento no meio musical dos chorões. Corrente essa que afirma existir não apenas uma maneira correta de interpretação do choro, e que implica em se desvencilhar da partitura, mas também que, uma vez que esse modo especial de se interpretar esteja assimilado, é possível adequá-lo a outros gêneros musicais diversos, possibilitando estabelecer esse “toque de Midas”. (MOURA, 2012, p. 29)

Esse estilo de Jacob, fruto de sua exigência e capacidade de síntese como mediador dos gêneros que compunham sua paisagem sonora midiática, criou o que Moura chamou de toque de Midas, um modo interpretativo que supera os elementos estruturais que definem um gênero, estabelecendo, assim, uma afirmação do estilo.

Tal caminho indica também a consolidação do acompanhamento dos violões no conjunto de Jacob, de modo que o estilo de acompanhamento feito pelo Época de Ouro pode vir a “tornar choro” canções pertencentes a outros gêneros. Refletidos em seu conjunto, a personalidade e seu estilo interpretativo constroem o paradigma de tradição e autenticidade no choro.

4.4 A Bossa Nova e o violão moderno

O estilo contrapontístico que mantinha os bordões do violão como elemento de dinâmica e movimento na música brasileira passa a ser deixado de lado na moderna música da elite da carioca que surge com a bossa nova. Harmonias com extensões

dissonantes contrastavam com os tradicionais acordes tríades, com sétima menor, sexta ou diminutos, mais comuns no choro e no samba.

Por outro lado, as extensas modulações chorísticas de tradição barroca também passam a aparecer em uma escala mais reduzida nessa nova música. Os sambas de Noel Rosa já apresentavam alguns elementos interpretativos que se diferenciavam do tradicional samba carnavalesco. Também as harmonias impressionistas de Garoto anunciavam a modernidade, que começava a aparecer nas boates da zona sul, nos grupos vocais e *crooners*, que traziam grande influência do jazz.

Em pesquisa que buscou compreender os elementos inovadores da interpretação de João Gilberto na bossa nova, Walter Garcia (1999) apresenta o caminho das transformações pelas quais o baixo do violão passou para a consolidação do novo estilo. Primeiro, buscou de onde não vinha esse novo modo de tocar o baixo do violão, ou seja, buscou a formação desse modo contrapontístico de construir o baixo. Depois contrastou com o novo modo, de onde vem o baixo marcado nos tempos fortes.

Garcia conclui que esse violão moderno, calcado no baixo parado, que marca os tempos fortes do compasso, vem do contrabaixo, tanto no jazz como no acompanhamento das orquestras de bolero. Esse modo de tocar retira da canção o caráter dançante possibilitado pelos espaços onde somente são acentuados os segundos tempos dos compassos binários. A bossa nova, música da elite, realmente não apresenta esse caráter dançante que o samba e o choro possuem, uma vez que vieram de danças europeias. O baixo contrapontístico, por sua vez, se apresenta solto na construção de frases, porque não precisa acentuar todos os tempos fortes de cada compasso.

Fator bastante significativo é que a nova MPB, que entrará a década de 60, não traz esse baixo contrapontístico no violão, e sim o novo modo de tocar da bossa nova. Jacob, ao gravar seus discos nessa década, com o modelo antigo de acompanhamento, só afirma a tradição nesse modo de tocar, como elemento característico do choro em si. Além disso, não sede às influências da modernidade gravando o repertório moderno; em contrapartida, grava choros de sua autoria e choros antigos e tradicionais.

4.5 Vou Vivendo

Entre as composições do LP *Chorinhos e Chorões*, o choro *Vou Vivendo*, de Pixinguinha, destaca-se por não ser um choro para bandolim, mas para flauta. A música

é de um compositor que, apesar de ter convivido com Jacob e até ter falecido depois dele, consolidou o choro enquanto gênero e formou a linguagem a partir do contato direto com músicos do século XIX. O choro apresenta a estrutura tradicional da forma rondó. Pela extensa atuação de Pixinguinha, é possível comparar essa gravação com a gravação original do compositor e verificar que houve a elaboração de um novo arranjo para a gravação de Jacob nesse LP.

O desenvolvimento do arranjo para violão do novo grupo de Jacob apresenta um caráter de contraponto contínuo feito na região grave pelo violão de 7 cordas, à semelhança do saxofone de Pixinguinha. Também pode ser vista a construção de um arranjo fundamentado na interação dos violões em si com a base rítmica do cavaquinho e do pandeiro, de modo que o tradicional contracanto da baixaria, visto desde os grupos de choro do início do século XX, se mistura com o novo conceito de conjunto de choro, pensado a partir de um desenvolvimento orquestral, camerístico, que expande a relação entre baixo e melodia.

A formação de violões do conjunto Época de Ouro aprimora a função desenvolvida por cada instrumento, mas também passa a trabalhar com três violões, em vez do tradicional duo dos Regionais das rádios. Com isso, acrescenta uma nova “voz” ao naipe responsável pela base harmônica e pelo contraponto, preenchendo mais o acompanhamento e possibilitando enorme riqueza também na região mais aguda do instrumento.

O cavaquinho, diferentemente das inovações apresentadas por Waldir Azevedo ao desempenhar a função de solista ou exercendo participações no contraponto, sobressai-se na função rítmico-harmônica. É lugar comum no choro dizer que o cavaquinho de Jonas poderia ter a mão esquerda – a que normalmente faz os acordes – engessada, já que não seria necessário mudar muito a posição dos dedos, uma vez que deveria apenas montar os acordes de modo mais tradicional. Todavia, a mão direita se mostra de grande desenvoltura, obedecendo ao padrão rítmico do tamborim e com poucas variações. O mesmo serve para o pandeiro, que economiza nas viradas e breques, construindo assim a cozinha chamada “pé de boi”.

Há de se considerar o aspecto da sonoridade do grupo que também se diferencia com a nova formação. Enquanto o violão de 7 cordas de Dino possui as duas primeiras cordas⁴⁷ de *nylon* e o restante das cordas de aço, à exceção da sétima que era a corda Dó

⁴⁷ No violão, as cordas são contadas de baixo para cima, do agudo para o grave, na sequência Mi

grave do violoncelo, o que lhe dava um som seco e abafado, os outros dois violões traziam outra sonoridade, diferente da comum encontrada no violão de *nylon* de Meira, no Regional do Canhoto. O encordoamento do violão de César Faria, o “pé de boi” que ficava com a região intermediária, trazia combinação semelhante à de Dino, sem o uso da sétima corda, e à de Carlinhos Leite, que desempenhava a função do violão mais agudo, trazendo as seis cordas de aço e dando bastante brilho e destaque a essa região.

A construção dos violões, na época, era baseada no modelo do Luthier Antônio Torres e consagrada por Herman Houser. Tal construção apresenta um tampo um pouco mais grosso para aguentar a pressão das cordas e um leque⁴⁸ de sete a nove barras harmônicas. Esse modelo de construção favorece graves destacados e profundos, mas além da pouca sonoridade, possui as frequências médias pouco destacadas, principalmente a terceira corda, sol (G), que fica opaca. O uso das cordas de aço, no início possivelmente por meio da acessibilidade, possibilitava grande aumento no volume do instrumento, o que à época não se fazia mais fundamental, pois havia músicos de renomada atuação em gravações que já utilizavam o *nylon*. Acima de tudo, o que chama atenção é a sonoridade do aço nas cordas agudas, dando maior evidência à atuação desse violão.

A técnica de gravação favorecia a sonoridade de conjunto, pois o Regional gravava “ao vivo”, com poucos microfones e sem o solista. Dessa maneira, ficavam preservadas as interações e o equilíbrio original das apresentações ao vivo. Vale ressaltar o uso dos *playbacks* e o foco nos arranjos para as dinâmicas e contrastes entre os violões, quando o 7 cordas sobressai e os violões de seis cordas executam em dinâmica piano, invertendo-se depois esse movimento.

Na execução de Vou Vivendo, a parte A encontra-se em Fá maior e os violões começam em conjunto com uma curta frase de três semicolcheias, sem o tempo forte chamando o acorde de D7, que é contextualizado como o V/V (acorde quinta da quinta, o dominante do dominante da tonalidade). A linha do baixo segue guiando a harmonia construída em terças pelos violões médio e agudo, encaminhada em semínimas na cabeça dos tempos. Algumas poucas frases de ligações do violão de 7 cordas, com três

(aguda), Si, Sol, Ré, Lá, Mi (grave), adicionando-se, no caso de Dino, a corda Dó mais grave.

⁴⁸ Leque é o nome dado ao conjunto de barras harmônicas, varetas de madeiras que transversalizam o tampo do instrumento, auxiliando no processo de vibração deste. Tal nome refere-se ao formato em que elas estão dispostas internamente, assemelhando-se ao objeto homônimo. Vale lembrar que o violão também é composto por outras partes bastante importantes na sonoridade, como as laterais e fundos. Nos modelos utilizados pelo conjunto em questão, essas partes eram inicialmente de imbuia e posteriormente de jacarandá baiano.

ou duas semicolcheias, dão certo movimento até o destaque maior para uma frase de 4 compassos do 7 cordas, anunciando a modulação para Fá menor, quando o movimento rítmico passa ter maior presença de colcheias.

A *performance* pode ser caracterizada pelas frases nas quais os violões trabalham juntos, de maneira ensaiada e coordenada, com as frases medidas, frases com função dentro da harmonia e muitas vezes secundárias dentro da estrutura do arranjo, papel de arranjo orquestral, diferentemente do contraponto livre do violão de 7 cordas e da improvisação das gravações em uma única tomada da década anterior e do espírito brincalhão e informal dos grupos anteriores. O “profissionalismo” do Época de Ouro inaugura um novo paradigma de qualidade e estrutura na *performance* do choro.

O foco do novo paradigma está justamente relacionado à inserção do terceiro violão de Carlinhos Leite, que abre a possibilidade de, junto com o violão de Cesar Faria, encaminhar a harmonia por meio das terças, deixando o violão de 7 cordas com uma linha contrapontística mais fluida. Ora o violão de 7 cordas caminha livremente com frases em semicolcheias, ora ele se desenvolve junto com os violões no encaminhamento harmônico de terças. De fato, todo o processo assume uma nova característica, ao se tratar de uma elaboração prévia do arranjo para violões.

Enquanto os Regionais nas rádios se desenvolveram como grupo ágil e fácil, elaborando sua *performance* na hora, improvisadamente, o conjunto de Jacob constrói antecipadamente à gravação, considerando a melodia também, e não só a harmonia e o ritmo.

A parte B, na tonalidade de Ré menor, começa com um contraste de dinâmica do solista e do acompanhamento em piano, destacando-se o violão de 7 cordas com frases de 4 em 4 semicolcheias ligando as mudanças de acordes. Respondendo a esses 4 primeiros compassos, os 4 compassos seguintes marcam o retorno da massa sonora mais forte de todo o Regional, agora conduzindo o baixo em terças nos violões com inversões e frases de quatro semicolcheias. A segunda parte do B apresenta o mesmo movimento de dinâmica da primeira parte, piano nos 4 primeiros compassos e forte nos 4 últimos. Contudo, o destaque se dá aos violões de 6 conduzindo a harmonia na parte aguda, sendo essa parte concluída com encadeamento similar ao final dos primeiros 8 compassos.

A reexposição do B apresenta elementos interessantes, pois envolvem o elemento da variação focado, não no solista, mas no violão de 7 cordas que passa a

executar frases na região mais grave, com mais intensidade e maior variedade rítmica nos 4 primeiros compassos. Tal variação, no entanto, não se fez de modo improvisado, uma vez que já está presente no *playback* para Jacob estudar sua interpretação no pianíssimo executado ao bandolim. O restante do B segue como a exposição, assim como a repetição A, sem alterações em relação à exposição inicial.

A parte C está no IV grau da tonalidade inicial, Si bemol, e é onde os violões apresentam maior interação contrapontística, dialogando o tempo todo com a melodia, seja em frases curtas ligando os acordes em sentido descendente, seja encaminhando os baixos. Os violões tocam toda a terceira parte em terças, de modo que ainda não haviam tocado nessa interpretação, dando destaque a esse tipo de arranjo. Ao retornar para a parte A final, os violões não executam a frase de chamada do D7, e o violão de 7 cordas apresenta-se um pouco mais solto, porém sem alterar a base do arranjo inicial.

O que se nota na interpretação do Conjunto Época de Ouro é um extremo preciosismo na atuação de cada instrumento, um pensamento quase camerístico na música popular. De certa forma o é, pois cada parte é pensada e ensaiada. Mesmo existindo, os momentos de espontaneidade são decididos, considerando-se a experiência dos músicos em saber se colocar, o que advém da prática de Regional. Além disso, o processo de transmissão oral também é um elemento da prática de música popular, o que dá ao conjunto uma *performance* construída em padrões híbridos entre a música popular e a camerística.

CONCLUSÃO

Foi possível observar que o desenvolvimento da indústria fonográfica esteve associado à transformação da própria prática musical, influenciada por questões sociológicas e tecnológicas. Se, em determinado momento, o choro era praticado em festas e rodas informais e amadoras, a ação pioneira de Figner levou o universo musical e social do choro para uma nova realidade, o formato fonográfico. Esse processo é um processo dialético, em que os novos paradigmas da *performance* no choro aparecem como síntese entre a música popular, informal, improvisada e amadora, e as necessidades mercadológicas de formato, tecnologia, profissionalismo e a autenticidade da indústria cultural brasileira.

Com esse processo, surge uma identidade no modo de se tocar choro, conveniada aos mais tradicionais modos de perpetuação do gênero: o improviso e a roda, Atualizada, porém, com o rigor e o preciosismo técnico dos novos arranjos camerísticos e a autenticidade da interpretação preelaborada, da ornamentação ao “improviso” preconcebido, que resulta no paradigma de Jacob do Bandolim. São as transformações e inovações inseridas por ele, figura de tradição e, paradoxalmente, inovação, que se firmaram como identidade no modo de tocar do conjunto de choro, mais especificamente na construção dos arranjos a partir do trabalho dos violões.

Ao se analisar a *forma*⁴⁹ de três momentos em que são estabelecidos novos modos de se tocar o violão no choro, construiu-se não uma perspectiva diacrônica do desenvolvimento desse modo de acompanhamento, mas, sim, dialógica, estabelecendo-se sempre um forte laço entre a autenticidade da tradição e a associação ao universo dos fonogramas, em que os processos de *nomadismo* e *movência* recontextualizam o repertório e o modo interpretativo dos conjuntos de choro, desde sua sonoridade até o modo de acompanhar dos violões no universo das mídias.

Desse modo, as transformações aqui discutidas não estabelecem uma linha evolutiva da *performance* dos violões nos conjuntos de choro, mas possibilitam a construção de uma trajetória desse acompanhamento, podendo-se observar que não necessariamente há troca ou abandono de um estilo por outro.

Ao contrário, os estilos se completam, interagem, criando no Conjunto de Jacob o paradigma de tradição, um modelo de acompanhamento formado por diversas

⁴⁹ Novamente faz-se uma referência ao conceito de forma de Paul Zumthor, para análise da *performance*.

influências e construído por meio das transformações de outrora. Esse modelo apresenta importantes características relacionadas à tradição da roda de choro, da improvisação, do acompanhamento de ouvido e da ornamentação. No entanto, apresenta novas características, que o ligam a um novo contexto, em que ocorrem ensaios, em que as baixarias e inversões são preconcebidas e as ornamentações, escolhidas cautelosamente.

Os meios de comunicação e as novas tecnologias também influenciam na concepção do estilo do Época de Ouro. A tecnologia Hi-Fi permite que sejam escutados detalhes que antes apenas se somavam às massas sonoras. O Long Play consagra um novo modo de ouvir música, e a possibilidade de gravar por canais traz ainda diferentes meios de se pensar a *performance*, o que permite a Jacob gravar o conjunto sem a parte solo. Essa novidade traz à tona questões dos arranjos de violões e das próprias decisões interpretativas de Jacob, que pode, então, treinar e escolher onde faria os ornamentos e improvisos.

Tal prática poderia ser comum ou até esperada de um solista da considerada música erudita, mas, de maneira interessante, as características de música popular não são suplantadas, como já observado, sendo importante destacar, ainda, que, ao longo dos três momentos estudados, a partitura musical não se apresentou em nenhum momento como principal elemento para a construção das baixarias ou inversões, o que seria mais provável na prática do contraponto erudito, que, na maioria das vezes, parte do papel para a execução.

Os violões moldam então sua sonoridade e função a partir do que fora adaptado das rodas e dos antigos chorões para as necessidades da fonofixação e da indústria fonográfica. Permanecem o uso das cordas de aço e a dedeira, mas diferenciam-se as áreas de execução. Adapta-se o contracanto ritmado e sincopado do oficleide para o violão, que por sua vez possui pouca sustentação, permitindo intensificar seu caráter rítmico.

Entretanto, ao se usarem dois violões para preencherem sonoramente em terças as baixarias e conduções de harmonias, cria-se um efeito estilístico que passa a compor a forma de se tocar em dois violões, em que a função do duo é a mesma. Não se distingue um violão fazendo a harmonia e outro, as baixarias. Nos regionais os violões desempenham a mesma função contrapontística e dão caráter orquestral ao conjunto de choro.

Com o desenvolvimento tecnológico possibilitando a escuta detalhada dos

elementos gravados, o Conjunto de Jacob retorna à prática de divisão de funções, com a inserção do terceiro violão. Contudo, ao mesmo tempo, mantém o diálogo em terças e amplia a interação com a melodia, de modo a fundamentar o arranjo no trabalho de violões. A interação com a melodia, as frases e inversões de acordes já podiam ser escutadas com Irineu de Almeida ou com Tute, mas o conjunto de violões executando e seu complexo trabalho vem com a inovação. Consolida-se, então, o modelo de acompanhamento que hoje é considerado como tradicional.

Esta pesquisa ainda teve como proposta investigar as relações entre os meios de comunicação e a *performance*. As tecnologias de gravação e a indústria cultural influenciaram a construção desse modelo de acompanhamento por meio de uma relação dialógica, fazendo uso dos novos recursos e requisitando da prática musical elementos que possibilitassem seu desenvolvimento.

Tendo como foco a pesquisa fundamentada nos fonogramas, as análises, por outro lado, não se desenvolveram do modo tão fluido, uma vez que as gravações da fase mecânica ou até as primeiras gravações da Era do Rádio apresentam muitos ruídos e chiados que dificultam a compreensão. A ausência da tecnologia de gravação por canais também não permite a compreensão total dos arranjos, ficando muitas vezes o violão de seis cordas inaudível dentro da massa sonora do conjunto.

Outro fator de dificuldade foi a ausência, no processo de análise, do uso de partituras. Tal ferramenta não fora utilizada na construção dos arranjos para violão, estando a prática dos chorões calcada no aprendizado de ouvido, até mesmo no Época de Ouro, que, conforme destacado, trouxe a necessidade de mais ensaios para executar os arranjos mais elaborados. Todavia, a sistematização do processo de transcrição permite a compreensão, pela prática atual, de elementos que os sentidos não acusam, como, por exemplo, a sustentação de uma nota no solo, dando um caráter de continuidade à baixaria dos violões.

Se, por um lado, há essa lacuna, por outro, é possível questionar sua validade e importância, uma vez que é um elemento perceptível na audição. Outros problemas se apresentam neste tipo de pesquisa, fundamentada nos fonogramas, como a qualidade dos equipamentos de som utilizados para a pesquisa, a qualidade dos fonogramas e até mesmo a técnica de audição do pesquisador.

Entretanto, ao subsidiar as audições com o conhecimento da produção musical, do contexto social e dos meios de comunicação, associando-os ainda ao conceito de

forma de Zumthor (2007), foi possível criar um modelo de análise que trouxe maior embasamento para o estudo dos fonogramas. Reconhecendo-se suas próprias limitações e a do pesquisador, esse modelo apresenta um caminho que pode possibilitar à musicologia se aproximar mais das pesquisas cujo objeto principal é o som.

Esta pesquisa apresentou resultados satisfatórios com relação aos seus objetivos, e mesmo com suas lacunas e limitações, apresenta um modelo metodológico significativo para fundamentar a pesquisa musicológica com fonogramas como principal foco documental. Crê-se, ainda, que se obteve importantes resultados nas análises dos acompanhamentos, que podem contribuir para a compreensão desse modelo de *performance* enquanto prática e para futuras pesquisas.

Tal conhecimento faz-se importante no universo de pesquisas e práticas do choro, uma vez que, além de uma proposição de trajetória estilística, destacaram-se também elementos técnicos e funcionais para o desenvolvimento do choro. Espera-se que este trabalho possa contribuir, acima de tudo, para o fomento das pesquisas sobre choro.

BIBLIOGRAFIA

- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BORGES, Luís Fabiano Farias. *Trajatória Estilística do Choro: O Idiomatismo do Violão de Sete Cordas, da Consolidação a Raphael Rabello*. Dissertação (Mestrado em Música em Contexto), Universidade de Brasília, 2008.
- BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929 – 1989): A Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. Editora 34, 1998
- COOK, Nicholas. *Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance*. In: Música em Contexto vol.I, Revista do programa de Pós-Graduação em Música em Contexto da Universidade de Brasília (UnB), Brasília n 1, 2008, p 7-32.
- COOK, Nicholas; CLARKE, Eric. *Empirical Musicology: aims, methods and prospects*. Oxford University Press, New York, 2004.
- DELALANDE, François. *De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas*. In: *Música e Mídia, novas abordagens sobre a canção* (org. Heloisa de A. Duarte Valente) São Paulo: Via Lettera, FEPEESP, 2007.
- DENZIN & LINCOLN *et al.* *O Planejamento da pesquisa qualitativa: Teorias e abordagens*. 2ª ed. Artmed bookman, 2006.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro*. 2 ed. Editora Zahar, 2003.
- FERREIRA, Clodomir. *Imaginando o triângulo: música, comunicação e história*. In: Castro, Gustavo de. *Mídia e Imaginário*, São Paulo: Annablume, 2012, p.113-126
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GEUS, José Reis de. *Pixinguinha e Dino 7 Cordas: reflexões sobre improvisação*. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação da UFG, 2009.
- HEGEL, *Curso de Estética: O sistema das Artes*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2010.
- MOROZ, M & GIANFALDONI, M. *O processo de pesquisa: iniciação*. 2ª ed., Brasília: Liber Livro Editora,, 2006.
- MOURA, Rafael M. *O toque de Midas do choro: estabilidade e fricção a luz das tópicas*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de Brasília, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. *Música e história do Brasil*. In: *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985

PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

PELLEGRINI, Remo. *Análise dos acompanhamentos de Dino 7 Cordas em samba e choro*. Dissertação defendida no programa de Pós-Graduação Unicamp, 2005.

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

PRATA, Sérgio. *A história dos regionais*. Disponível em http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao_id=1.

QUIVY e CAMPENHOUDT. *Manual de investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Ed. Gradiva, 1998.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Descendente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 2001.

SOUZA, Henrique. *O violão brasileiro nas primeiras décadas do século XX*. Monografia (licenciatura em Educação Artística), UniRio, 2006.

TABORDA, Marcia. *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música), UFRJ, 1998.

_____. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Tese (Doutorado em História Social), UFRJ, 2004.

_____. *O choro, uma questão de estilo?* In: *Música em Contexto*. vol. II, Revista do programa de Pós-Graduação em Música em Contexto da Universidade de Brasília (UnB), Brasília n 1, 2008. Brasília, n. 1, 2008, p. 47-69.

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

ULHOA, Marta. *Pertinência e Música Popular – Em busca de categorias para análise da música brasileira popular*. In: *Cadernos Colóquios*, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

VALENTE, Paula. *Horizontalidade e Verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. Dissertação defendida na ECA-USP, 2009.

VALENTE, Heloísa. *Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo*. In: *Música e Mídia, novas abordagens sobre a canção* (orgs. Heloisa de A. Duarte Valente). São Paulo: Via Lettera, FEPESP, 2007.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. *Prefácio*. In: *Razão e Sentimento na Comunicação*

Musical – Estudos Sobre a Dialética à Luz do Iluminismo. Lisboa: Relógio D'Água, 1999, p. 13-21.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. UFRJ, 2007.

VOLPE, Maria Alice. *Por uma Nova Musicologia*. In: *Música em Contexto*. vol. 1, 2007, p.107-122.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Sítios na internet

CRAVO, Albin. Dicionário da MPB. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br>> Acesso em 15/04/2012.

KFOURI, Maria. Discos do Brasil. Disponível em <www.discosdobrasil.com.br> Acesso em 23,24,27 e 31/10/2012.

_____, Músicos do Brasil. Disponível em <www.musicosdobrasil.com.br> Acesso em 23, 24, 27 e 31/10/2012 e 01/11/2012.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em <www.ims.uol.com.br> Acesso recorrente ao longo da pesquisa entre 2010 e 2012.

ZANIOL, Angelo. João Pernambuco. Disponível em <www.joaopernambuco.com.br>. Acesso em 24/10/2012.