

Além do regional: a heterogeneidade de formações e instrumentos aplicados à performance do choro na passagem do século XIX ao XX

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Choro no sentido lato

Rodrigo Heringer Costa

UFRB – rhcosta@ufrb.edu.br/rodovas@gmail.com

Resumo. A evocação dos regionais como referência exclusiva de instrumentação vinculada à tradição do choro é recorrente nas narrativas de músicos contemporâneos. Na literatura, porém, é possível notar a presença de uma maior diversidade de instrumentos e formações engajadas na performance do gênero durante o período de sua concepção. No intuito de superar o hiato entre ambas perspectivas, aproximo o choro do conceito de tradição inventada, cunhado por Eric Hobsbawm. Concluo ser a vinculação exclusiva da performance tradicional do gênero aos regionais infiel aos documentos que versam sobre a prática do gênero no período de sua concepção, promovendo uma singularização, no presente, da heterogeneidade de instrumentações vinculadas à sua execução à época.

Palavras-chave: Choro. Regional. Instrumentação. Tradição Inventada.

Beyond the *Regional*: the Heterogeneity of Instrumentations and Instruments Applied on Choro Performance at Turn of the 19th to 20th Century

Abstract: In the narratives of contemporary musicians, the *choro* tradition is regularly treated as employing exclusively the instrumentation of musical groups known as *regionais*. In the literature, however, it is possible to observe more diversity in the instruments and instrumentation in the performance of genre during the period of its conception. With the aim of comprehending the gap between the two perspectives, I treat *choro* according to the idea of invented tradition as conceptualized by Eric Hobsbawm. I argue, finally, that the exclusive connection between traditional choro playing and the *regionais* is not supported by documents related to the genre's performance during its conception, contributing to the standardization, today, of the heterogeneity of instrumentations dedicated to its practice at first.

Keywords: *Choro*. *Regional*. Instrumentation. Invented Tradition.

1. Introdução

“A formação pra mim é essa: violão de seis e sete cordas, cavaco-centro, bandolim, flauta, pandeiro”. Esta frase foi extraída de uma entrevista conduzida em 2015, parte de uma pesquisa de campo relacionada à aprendizagem do gênero musical choro por instrumentistas (COSTA, 2015). No decorrer do referido trabalho, entrevistei três músicos chorões¹ e também oito vibrafonistas que se dispuseram à aprendizagem e performance do gênero no instrumento. O interlocutor em questão – Josué² - integrava à época, na condição de pandeirista, a roda³ do Bar do Salomão, que ocorria semanalmente na cidade de Belo Horizonte (MG). Em seu argumento, o músico discorre sobre os instrumentos musicais que se destacariam na performance do gênero em questão, em sua formação tradicional. É importante observar que a defesa de Josué, longe de representar um discurso isolado entre

indivíduos que praticam e refletem o choro, foi endossada pelos demais instrumentistas com os quais estabeleci contato durante a referida pesquisa, refletindo entre eles um lugar-comum.

Um contato atento com a literatura através da qual autores abordam – direta ou indiretamente – a história do choro, entretanto, permite verificar algumas dissonâncias e descontinuidades em relação à hegemônica compreensão da instrumentação elencada por Josué – e corroborada por seus pares – no papel de protagonista exclusivo da tradição em questão. Alguns instrumentos, a exemplo do pandeiro e do violão de sete cordas, fixaram-se como parte indispensável à tal prática somente no decorrer do século XX, do mesmo modo que outros de grande recorrência na performance do gênero ao final do século XIX, como o piano e o oficleide⁴, deixaram de figurar no imaginário dos chorões como instrumentos pertencentes à formatação tradicional idealizada para a performance do choro.

No presente trabalho, realizo uma breve abordagem histórica do processo de surgimento do choro em diálogo com a literatura, destacando os instrumentos característicos à sua performance em seu período de concepção e, concomitantemente, verificando convergências e dissonâncias em relação à instrumentação tomada por meus interlocutores como aquela vinculada à tradição do gênero. Para enriquecer a discussão, utilizo depoimentos de meus colaboradores de pesquisa⁵, que muito contribuíram para a compreensão das tradições do choro e os valores partilhados no contexto das rodas. A aproximação destes espaços mostrou-se essencial para compreensão de como são operadas as negociações relacionadas às tradições do choro na atualidade e, conseqüentemente, as relações de continuidades perseguidas através delas, no presente, com um recorte de seu passado.

Antes do regional, o choro

O choro, ainda que o concebamos como uma antiga manifestação da música brasileira e reconhecamos nele uma tendência a conservar alguns aspectos essenciais que o caracterizam, se mostra um gênero musical em constante transformação (PALOPOLI, 2018. ZAGURY, 2014). Vale ressaltar que as múltiplas influências às quais o choro se submeteu marcam, inclusive, o seu mito de origem⁶: este teria surgido de formas peculiares de interpretação de composições estrangeiras por músicos brasileiros, no decorrer do século XIX (CAZES, 1998. GUERRA-PEIXE, 2007: 153. LIVINGSTON-ISENHOOR; GARCIA, 2005. MACHADO, 2007. TINHORÃO, 2010). Segundo Renato de Almeida, “As valsas, as quadrilhas, os *schottiches* e as polcas, principalmente as polcas, se abrasileiraram. Fizemos a nossa polca, o nosso tango, o nosso maxixe” (1942: 154). A partir deste amálgama, foram

criadas condições para a conversão de um estilo de se tocar em gênero musical – o choro –, principalmente a partir de meados do século XIX⁷.

Tal forma peculiar de lidar com as informações musicais estrangeiras foi perpetuada e influenciou a produção de músicos referidos na literatura como pertencentes a uma geração pioneira de chorões: Joaquim Callado, Viriato Figueira e Chiquinha Gonzaga, e, um pouco mais tarde, Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros, para citar somente alguns dentre os mais expressivos exemplos entre os referidos fundadores. Estes, a despeito das particularidades de suas vivências musicais, não se furtavam a explorar em suas composições e performances o uso de melodias sobre acompanhamentos ritmicamente sincopados, sob possível influência da música de origem africana⁸ (SÈVE, 2000).

Curiosamente o piano, principal instrumento utilizado tanto por Chiquinha Gonzaga quanto por Ernesto Nazareth, acabou sendo deixado de lado em referências contemporâneas às formações instrumentais tradicionais de choro. O mesmo ocorreu com as formações instrumentais comuns às bandas de música, constituídas, via de regra, exclusivamente por instrumentos de sopro e percussões. Dentre tais bandas, a que maior destaque recebeu na literatura sobre o choro foi a Banda do Corpo de Bombeiros, fundada em 1896 e liderada por Anacleto de Medeiros até 1906⁹ (DINIZ, 2007: 58-66).

À frente da agremiação, Anacleto se dispunha à utilização de alguns instrumentos muito bem aceitos e bem quistos nos regionais atuais. Ele, no entanto, escrevia e arranjava peças para uma instrumentação muito diferente daquela hoje dominantes no imaginário dos chorões como uma formação ideal à performance do choro, abdicando da utilização de instrumentos de cordas e valendo-se da combinação de instrumentos de sopros variados¹⁰.

Buscando não me fechar nas particulares dos casos supracitados, realizei um levantamento a partir da obra de Alexandre Gonçalves Vieira Pinto (2009), dos instrumentistas ali mencionados e dos respectivos instrumentos executados por cada um deles¹¹ (Gráfico 1). Esta obra apresenta um dos raros inventários dos praticantes do choro durante os anos de consolidação deste como um gênero musical, na passagem do século XIX ao XX. Ainda que não apresente qualquer preocupação com o estabelecimento de uma amostragem estatisticamente válida que nos permita generalizações, o trabalho do autor nos permite inferir características relevantes relacionadas à performance do choro no período. Pinto se reporta a um total de 358 instrumentistas/cantores vinculados à performance do choro em suas reminiscências, destacando, na maioria dos casos, os instrumentos aos quais se dedicavam primordialmente¹²:

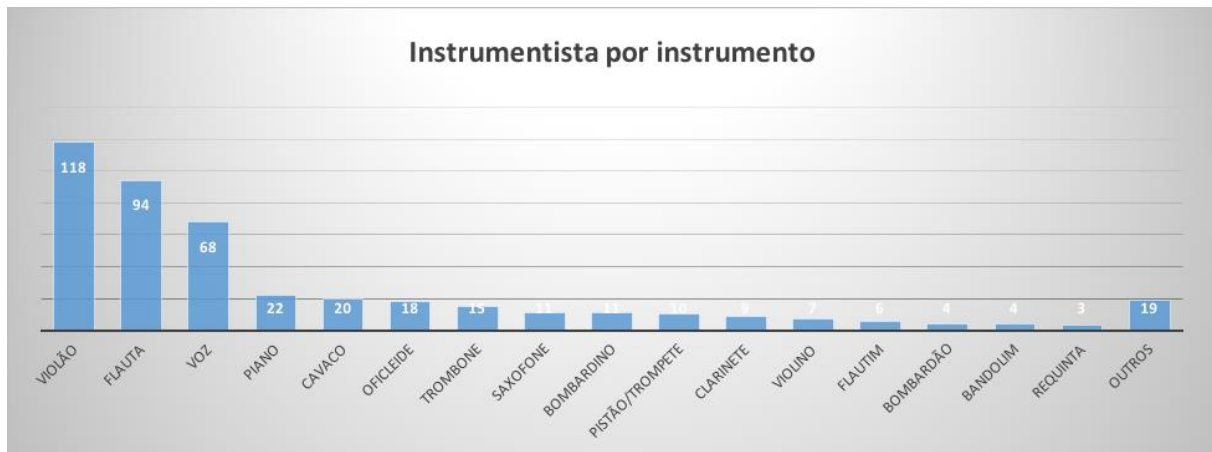


Gráfico 1: Quantidade de instrumentistas/cantores dedicados a cada instrumento citados por PINTO (2009)

Do quadro acima, é possível extrair algumas curiosidades. A voz figura como o terceiro instrumento mais praticado dentre os músicos citados por Pinto. Apesar da constatada recorrência, o autor deixa claro em seus escritos que os cantores citados eram antes vinculados à performance das modinhas, lundus e outros gêneros do cancionário popular no período, que à prática exclusiva do choro, um gênero que já se desenhava com características majoritariamente instrumentais (FERNANDES, 2016: 119. GUERRA-PEIXE, 2007: 154), vinculado às antigas polcas, mazurcas, tangos e *schottisches*. Isto se evidencia quando Pinto, em referência a algum cantor, faz questão de frisar as modalidades de música popular cantada às quais estaria vinculado (modinhas, quadrilhas, lundus, etc.). O mesmo não ocorre, porém, com os executantes dos demais instrumentos musicais mencionados, cuja vinculação com o gênero choro aparenta já pressuposta pelo título e temática do livro, sentindo-se o autor eximido da necessidade de afirmá-la.

A referência aos cantores do período no livro se dá, ao que o próprio conteúdo do material indica, em razão do recorrente intercâmbio entre aqueles e os músicos de choro à época, partilhando com estes diversos espaços comuns¹³:

Aqui neste livro vou tentar descrever uma modinha, que além de muitas outras, era bastante apreciada nos salões daquele tempo, onde houvesse um choro. (PINTO, 2009: 106)

Outra importante constatação pertinente, a partir da análise da tabela, diz respeito à importância de um instrumento, hoje em desuso, para a performance do choro no período

em questão: o oficleide. Pouco lembrado nas referências de chorões contemporâneos à instrumentação tradicional do gênero, ele figurou como o segundo instrumento de sopro com maior número de praticantes dentre os músicos reverenciados por Pinto, sendo eles superados, em número, somente pelos flautistas. Entre os instrumentos da família dos metais, no entanto, ele figura como o mais citado.

O trombone, por sua vez, ainda que presente em diversos ambientes nos quais o choro é executado na atualidade, fora diretamente mencionado como pertencente à instrumentação tradicional do choro por aqueles quem entrevistei somente em uma ocasião:

Então o conjunto básico da formação de choro são as cordas, né? Cavaquinho, bandolim, violão de seis cordas, violão de sete cordas, pandeiro. (Joaquim – bandolinista)

Eu já vi um grupo, olha só que loucura, eu já estava tocando em um grupo tradicional aqui de Belo Horizonte, violão, pandeiro... (Josué – pandeirista)

Bem, idealmente, se você tem um choro tradicional você deve ter um (violão) sete cordas, cavaquinho, pandeiro, outro violão e... você precisa apenas de um instrumento melódico e você está, você sabe. Você pode ter bandolim, flauta, clarinete, ao menos um, ou talvez outro e é isso. Este é o regional clássico e tudo o mais é adicional¹⁴. (Tom – vibrafonista, tradução nossa, parênteses nosso)

Quando a gente faz uma roda, a gente procura manter aquela forma mais de regional, antiga, com dois violões – o de sete e o de seis –, cavaquinho, pandeiro e solistas. A gente costuma fazer com bandolim e flauta. (...) a base do conjunto geralmente é essa: dois violões, cavaquinho e pandeiro. Tem gente que faz com um violão só. E de solo entra um monte de coisa: flauta, bandolim, trombone, acordeom... Cavaquinho sola também, violão sola também. (Caio – violonista)

Uai, (a instrumentação tradicional de choro é) violão, violão sete cordas, cavaco, bandolim, e flauta. E alguns outros instrumentos de sopro. Mais característico eu acho flauta, né? Mas outros sopros também. (...) Esqueci do pandeiro [risos]. (Júlia – vibrafonista)

Se considerarmos o trombone contemplado nos enunciados acima transcritos sob o guarda-chuva de categorias mais amplas como “instrumento de sopro”, “instrumento melódico” ou “solista”, veríamos ampliada a percepção de sua possível vinculação à formação instrumental tradicional do choro. Ainda assim, o contraste entre sua presença com a de outros instrumentos de funções melódicas amplamente citados pelos entrevistados, a exemplo do bandolim, é um sinal do hiato entre os discursos levantados por PINTO (2009) e aqueles de meus interlocutores. O próprio bandolim poderia ser evocado na busca por outros distanciamentos perceptíveis na comparação entre os relatos em questão, pois, citado seis vezes nos trechos de entrevistas acima transcritos, somente quatro músicos que se dedicavam à sua performance são evocados por aquele autor em sua obra de memórias.

O alto número de pianistas constantes na tabela – 22 –, confirma mais um contraste entre os discursos de meus interlocutores e a prática do choro quando de seu período

de consolidação, já sugerido anteriormente ao abordar importância do piano a partir das figuras de Nazareth e Gonzaga. A referida disparidade traz à luz outra omissão frequente, relativa à presença do instrumento nas referências às práticas imemoriais de choro. A importância do piano em tais contextos é reforçada pelo destaque adquirido por vários de seus executantes que naquele tempo atuaram: além dos dois instrumentistas mencionados, Sátiro Bilhar (também violonista)¹⁵, bem como, posteriormente, Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnattali. Tal constatação é reafirmada na literatura sobre o tema:

(...) Nazareth consagrou-se como célebre compositor de *tangos*, canonizado pela historiografia, ao lado de Chiquinha Gonzaga, como o grande sistematizador da música popular urbana genuinamente brasileira. (...) De certo modo, poderíamos dizer que durante esses 14 primeiros anos Nazareth foi transformando a rigidez rítmica original desse gênero europeu num novo gênero “nacional”, caracterizado pelo uso sistemático da síncopa. (MACHADO, 2007: 40-41, grifo nosso)

Ora, o que seria o tango (brasileiro) referido por Cacá Machado senão uma das transformações ou variações da polca¹⁶, que, por sua vez, representa um dos mais importantes pilares para a constituição do choro enquanto gênero musical autônomo? Ao contar a história de Ernesto Nazareth o autor reproduz uma narrativa que poderia facilmente ser tomada como metonímia do próprio mito de origem do choro mencionado anteriormente, o que nos dá a dimensão do protagonismo de alguns pianistas – o autor também se refere à Chiquinha Gonzaga – na prática do gênero em questão em seus primórdios e para sua constituição enquanto um gênero musical autônomo¹⁷.

Os regionais assumem o atual protagonismo, como referência para formação instrumental do choro, somente na passagem da década de 1920 a 1930, posteriormente ao período no qual atuaram a maior parte dos pais (e mães) fundadores do gênero. A fixação do regional como padrão de instrumentação ocorrera concomitantemente à efervescência destes grupos em diversas estações de rádio no país, espaços nos quais era comum a performance de choro pelos músicos que lá atuavam (CAZES, 1998: 83-89. LINVINGSTON-ISENHOOR e GARCIA, 2005: 88-89. TABORDA, 2011: 128-131).

Mesmo que algumas características dos regionais possam ser percebidas como ressonâncias e desdobramentos dos antigos grupos de pau e corda¹⁸, a exemplo do “Choro Carioca”¹⁹ – liderado por Joaquim Callado²⁰ –, é possível perceber, a partir da análise empreendida, uma prática de choro bastante heterogênea e diversa em sua instrumentação na passagem da segunda metade do século XIX ao XX. Ademais, a ausência em seu conjunto do

pandeiro e do violão de sete cordas, instrumentos cuja presença mostra-se primordial para a compreensão de um regional enquanto tal na contemporaneidade, era notável. Ambos, por sua vez, só viriam se difundir como instrumentos indispensáveis à performance cotidiana do choro a partir da década de 1930, longo período após o falecimento de Calado, em 1880 (LINVINGSTON-ISENHOOR e GARCIA, 2005: 66-83; PAULETTI, 2017).

Do inventário realizado por Pinto podemos extrair a menção a um único pandeirista – Luiz Caixeirinho – dentre os músicos mencionados. O número é tão inexpressivo que, ainda que consideremos o espaço de subalternidade relegado aos percussionistas nos relatos históricos sobre a música popular, não poderíamos constatar, a partir do material consultado, um condicionamento da performance do choro à utilização do pandeiro no período contemplado. O violão de sete cordas, por sua vez, também se vincula tardiamente ao gênero e nenhum músico dedicado à sua performance é aludido pelo autor. Tal constatação não surpreende, pois, o instrumento se estabelece como um instrumento característico do choro somente em meados do século XX (PAULETTI, 2017)

A invenção do regional como instrumentação exclusiva à tradição do choro

Utilizo o conceito de tradição inventada evocado por Eric Hobsbawm (1997) na defesa de ter havido uma invenção da tradição do choro, a influenciar, dentre outras percepções, a apreensão daquilo que diz respeito à instrumentação característica utilizada em sua performance. Poderia aqui estender tal discussão a vários aspectos tidos e compartilhados como tradicionais nos âmbitos musical, cultural e social do choro, mas me aterei, para que não fuja muito das preocupações do presente trabalho, à questão da instrumentação. Para o objetivo proposto, faz-se essencial uma abordagem, ainda que sucinta, do próprio conceito de tradição inventada, desenvolvido pelo referido autor. Em sua argumentação, Hobsbawm (1997a: 9-23) defende a ideia de que tradições que tomamos como muito antigas frequentemente são de natureza recente, quando não inventadas. Nas palavras do historiador:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. [...] Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas ou que assumem a forma de referência a situações anteriores

ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória (HOBSBAWM, 1997a: 9-10).

A importância adquirida pelo regional de choro como formação instrumental tida como exclusiva e mais autêntica à performance do gênero por meus interlocutores choca-se com os relatos de Alexandre Gonçalves Pinto acerca do baixo índice de pandeiristas e músicos dedicados à performance do violão de sete cordas na performance do choro na passagem do século XIX ao XX. Não corresponde tampouco à afirmação de Mark Duggan (2011) de que muitos dos mais conhecidos músicos de choro pertencentes à que ele denomina “primeira geração de chorões” executavam instrumentos tidos hoje como não pertencentes à instrumentação típica dos regionais ou participavam de grupos cujas formações instrumentais muito se distanciavam do padrão por eles estabelecidos.

Considerações finais

É possível perceber que a redução da performance tradicional do gênero aos regionais mostra-se infiel aos documentos que versam sobre a prática do gênero por alguns dos principais músicos vinculados à sua concepção. Tal constatação não nos permitiria contestar, entretanto, a presença marcante de alguns dos instrumentos hoje vinculados aos regionais – principalmente a flauta, o cavaquinho e o violão – nos períodos mais remotos de práticas do choro passíveis de identificação na literatura. No entanto, seria equivocada atribuir importância única a tais formatações instrumentais e generalizá-las em relação à prática do choro no século XIX e durante primeiros anos do século XX, concedendo-lhes exclusividade na representação desta tradição.

Algumas continuidades e discontinuidades podem ser percebidas em relação àquilo que é compreendido por tradição do choro no discurso de meus colaboradores e o que pode ser relacionado aos fenômenos que os caracteriza no momento de sua consolidação, com base na literatura. Partindo da identificação e análise histórica de tais práticas, é possível perceber fidelidades e contrastes estabelecidos por representações contemporâneas alusivas à referida tradição e aquela verificada na historiografia que a ela se reporta. Tais desnudamentos em nada interferem na eficácia simbólica da tradição, pois seu poder de se mostrar irresistível pouco se relaciona à sua fidedignidade histórica a um passado comprovado (HOBSBAWM, 1997. VIANNA, 2008). De todo modo, sujeitar discursos difundidos acerca de práticas culturais a uma análise histórica mostra-se um ato de suma

importância, permitindo lançar sobre o presente (e também sobre o passado) um olhar crítico, compreendendo-o, em consequência, em seus dinamismos e complexidades.

Em relação à instrumentação constituinte da prática do choro a partir da segunda metade do século XIX, podemos ver que alguns instrumentos tiveram mais êxito que outros em sua perpetuação no imaginário dos chorões como pertencentes à sua tradição. O oficleide e o piano, por exemplo, ainda que amplamente utilizados no período, não foram absorvidos pelo regional, perdendo espaço nas narrativas que os vinculem, na atualidade, ao ideal de formação instrumental para a performance do gênero. As bandas de música, de importância também inquestionável para tal performance à época, tampouco conseguiram se firmar como um padrão de instrumentação associado à tradição do choro por seus atuais protagonistas. Por outro lado, o bandolim, o pandeiro e o violão de 7 cordas, completamente ausentes ou de tímida presença nas referências à prática de choro na segunda metade do século XIX, tornam-se, ao longo do século XX, elementos quase indispensáveis – no discurso dos chorões – à sua performance.

Referências

- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.
- CAZES, Henrique. *Choro: Do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- COSTA, Rodrigo Heringer. *Vibrafonistas no choro e seus processos de formação: mediações e algumas contribuições à educação formal*. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- DUGGAN, Mark James. *Tradition and Innovation in Brazilian Popular Music: Keyboard Percussion Instruments in Choro*. Tese (Doutorado em Artes Musicais), Faculdade de Música, Universidade de Toronto, Toronto, 2011.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. Margeando a cultura: o samba e o choro em sua bibliografia própria. In: FERNANDES, Dmitri Cerboncini; SANDRONI, Carlos (Org.). *Música e Ciências Sociais: para além do descompasso entre arte e ciência*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

GUERRA-PEIXE, César. Variações sobre o maxixe. In: GUERRA-PEIXE, César; ARAÚJO, Samuel (Org.). *Estudos de Folclore e música popular urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. *Choro: a social history of a Brazilian popular music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

PALOPOLI, Cibele. *Violão velho, Choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro*. Tese (Doutorado em Música), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PAULETTI, Ricardo Capra. *O violão de sete cordas no Brasil e sua trajetória de acompanhador a solista*. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SÈVE, Mário. O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 219–249, nov. 2016.

TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ZAGURY, S. *Os grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro: suas releituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais*. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

¹ Palopoli descreve os chorões como “os músicos que fazem o choro” e “em menor escala, os membros da comunidade, não necessariamente instrumentistas, mas dotados de características particulares, como o respeito à música, apreço aos grandes compositores e um apoio quase que militante” (2018: 49). Para as finalidades do presente artigo compreendo chorão como a alcunha dada a músicos que se dedicam à composição e/ou à performance do repertório de choro. Comumente possuem uma forte ligação com o gênero, que vai além de suas práticas musicais, permeando as práticas culturais e sociais relacionadas ao universo do choro.

² Preservo a identidade dos interlocutores através da utilização de pseudônimos ao referenciá-los. Ainda que tenha obtido autorização formal para utilização do conteúdo das entrevistas em quaisquer produções de natureza acadêmica à época do campo, acredito que identificações, neste caso, em nada interfeririam na finalidade da utilização dos diálogos expostos. Ademais, tendo um de meus interlocutores de pesquisa já falecido, esta foi também uma maneira encontrada de me adequar às exigências referentes a tais utilizações em diferentes contextos, respeitando aqueles quem entrevistei diante da impossibilidade de acessá-los uma vez mais.

³ Espaço ritual do choro responsável pela perpetuação e atualização da tradição do gênero. Para maiores informações sobre a roda e sua função ritual, ver (COSTA, 2015).

⁴ Instrumento da família dos metais hoje em desuso, era de utilização recorrente nas bandas de música e na performance do choro na passagem do século XIX ao XX (GUERRA-PEIXE, 2007: 154. PINTO, 2009).

⁵ Além dos depoimentos, serviram ao presente material os diários de campo bem como diversas anotações realizadas durante a pesquisa.

⁶ Abordo a ideia de “mito de origem” tal como o conceito é entendido na literatura sócio-antropológica, antagonizando a uma compreensão simplista e difundida do epíteto mito, na qual ele seria associado à ideia de mentira ou falácia, ou mesmo a outra, ainda muito recorrente mesmo no meio acadêmico, de que a mitologia seria característica às mentalidades supersticiosas ou primitivas. Levi-Strauss (2004) o toma como uma fração de narrativa que, ao ser analisado estruturalmente em conjunto a outros, permitiriam ao pesquisador a compreensão de características importantes de um determinado universo cultural.

⁷ Diferentes autores apontam para distintos momentos que poderiam ser tomados como indicadores da gênese do choro ou compreendidos como o seu marco de origem. Para a presente discussão, entretanto, não seria recomendada um debate minucioso a respeito do tema pois nos levaria a um caminho distante daqueles aqui almejados. Para maiores informações ver Tinhorão (2010).

⁸ Carlos Sandroni (2012: 24-28), destaca a escassez de comprovações documentais da associação entre a síncope brasileira e a música de origem africana na literatura sobre o tema. O autor ressalta, por outro lado, ser legítima a suposição de que as características rítmicas que distinguem a música brasileira façam parte de uma herança musical trazida da África negra. Cacá Machado, um dos biógrafos de Ernesto Nazareth, destaca a recorrência na historiografia da ideia de que “a acentuação do tempo fraco do compasso dos gêneros dançantes europeus, cuja denominação técnica é a síncope, foi invariavelmente atribuída à influência da cultura musical negra ou africana durante o processo de colonização” (2007: 108), referindo-se às ex-colônias europeias onde negros foram escravizados, a exemplo do Brasil. Ele acrescenta, no entanto, que tal narrativa foi insuflada por ter encontrado no desejo de caracterização de uma identidade cultural nacional, ostentado por alguns setores da sociedade brasileira, um grande aliado.

⁹ O maestro, porém, não regeu o grupo em sua apresentação de estreia, ocorrida em 15 de novembro de 1896, devido a um compromisso com a banda da Sociedade Recreio Musical Paquetaense na mesma data. Da tarefa se encarregou o sargento Azevedo, auxiliar de Anacleto. (DINIZ, 2007)

¹⁰ Sobre a heterogeneidade instrumental entre os que se dedicavam à performance do choro e de suas matrizes (maxixes, polcas, tangos, etc.), Guerra-Peixe (2007: 154) ressalta: “Além da aplicação da baixaria de violão na música de trombone, bombardeio, oficlíde, tuba, etc. ela teve lugar no ‘toque’ característico dos pianeiros cariocas do tempo dos maxixes. Ernesto Nazaré soube extrair admirável proveito dessa genuína criação popular”.

¹¹ Para o levantamento, me ative aos músicos citados por Alexandre Gonçalves Pinto em caixa alta, cujos nomes constam nos títulos das subseções através da qual ele organiza o material, evitando, assim, a menção àqueles mencionados de modo passageiro, no corpo do texto sobre os quais, frequentemente, não há informações sobre os instrumentos que executavam.

¹² A soma dos instrumentos mencionados se difere dos instrumentistas listados pelo autor por dois motivos: Pinto, em alguns casos, não faz referência ao instrumento ao qual se dedicavam os músicos mencionados e, em muitos outros, um instrumentista se dedicava à performance de mais de um instrumento.

¹³ Tais convivências e permutas são reforçadas por Cacá Machado, quando o autor versa sobre os músicos de choro atuantes na virada do século XIX ao XX, período coincidente ao qual se refere Pinto: “Os populares conjuntos de pau-e-corda (flauta, violão, cavaquinho) acompanhavam qualquer que fosse o gênero: da modinha ao lundu, cantados ou não, à polca ou mazurca, sempre instrumentais. (...) Tocavam em festas familiares, batizados, casamentos, funerais ou em simples rodas (ou pagodes) para o próprio deleite dos participantes” (MACHADO, 2007: 31-2).

¹⁴ Well, I mean the, ideally, if you have a traditional choro, you should just have a sete cordas, cavaquinho, pandeiro, another violão and... you just need one melody instrument and you're actually good. You know? You can have bandolim, flauta, clarinete, at least one, or maybe another one, and that's it. That's the, that's the classical regional and everything else is additional.

¹⁵ Ainda que Sátiro Bilhar tenha se tornado ilustre por suas composições e por sua atuação como violonista, Pinto (2009) revela que o músico se dedicava também ao piano.

¹⁶ Boa parte da historiografia do choro argumenta ter sido Ernesto Nazareth um compositor de maxixes que “camuflava” parte significativa de suas obras sob o epíteto “Tango Brasileiro”, com o intuito de distanciá-la simbolicamente de uma produção popular à qual o Maxixe se vinculava. Tais assertivas, porém, são amenizadas por Carlos Sandroni, que argumenta ter sido a prática muito difundida no período de Nazareth, sendo conduzida por diversos compositores que compunham dentro baseados na rítmica do *tresillo* (ver SANDRONI, 2012: 80-82).

¹⁷ Fernandes (2016: 114) ressalta que gêneros musicais urbanos distintos reunidos sob designações particulares no Rio de Janeiro ao final do século XIX, foram, mais tarde, “unificados por meio das denominações choro, quando instrumental, e samba, quando canção versificada”.

¹⁸ Tais grupos eram, segundo André Diniz, frutos da “junção da flauta de ébano com os instrumentos de corda” (2008: 14) e animavam as celebrações e forrobodós das camadas populares e médias, chegando, ocasionalmente, aos salões da elite da corte durante o período imperial no Brasil.

¹⁹ O “Choro Carioca”, ou “Choro do Callado”, representava o grupo de pau e corda mais popular em sua época. Márcia Taborda ressalta, entretanto, que a importância de Callado para a consolidação do que ela denomina como “choro conjunto” – grupos nos quais o solista era acompanhado por violão e cavaquinho – não deve ofuscar a constatação de que a difusão de tal formação instrumental é anterior à sua ampla recorrência nas apresentações do flautista. Para exemplificar a sua defesa, ela cita Mello Moraes Filho ao se referir às atividades artístico-musicais promovidas pela “Barraca do Teles”, vinculadas à festa do Divino, na cidade do Rio de Janeiro (ver TABORDA, 2011: 131).

²⁰ Joaquim Antônio da Siva Callado foi um compositor e flautista carioca que viveu entre 1848 e 1880, tendo falecido precocemente, aos 31 anos, de meningite. Chegou a se apresentar profissionalmente, em conjunto, com a pianista Chiquinha Gonzaga. Para maiores informações, ver Diniz (2008), Cazes (1998) e Pinto (2009).