

Francisco Soares de Araújo, o Canhoto da Paraíba: trajetória e obra.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Júlio Córdoba Pires Ferreira¹
PPGMUS (UDESC)
jcordoba@gmail.com

Resumo. Francisco Soares de Araújo, o Canhoto da Paraíba (1926-2008), foi um violonista e compositor dedicado ao gênero choro. O presente texto é uma comunicação de uma pesquisa em andamento, que através de pesquisa em acervos digitais, levantamento bibliográfico, entrevistas e transcrição de músicas contidas nos principais fonogramas do músico, pretende estudar sua trajetória e obra. Ao contextualizar dados biográficos com a observação analítica de seus choros e valsas, tem-se observado que Canhoto da Paraíba foi um músico antenado a seu tempo.

Palavras-chave. Música popular brasileira, choro, violão brasileiro.

Title. Francisco Soares de Araujo, Also Known as Canhoto da Paraíba (1926-2008): Trajectory and Work

Abstract. Francisco Soares de Araújo, also known as Canhoto da Paraíba (1926-2008), was a guitarist and composer dedicated to the choro genre. The present text is a communication of an ongoing research, which, through research in digital collections, bibliographic survey, interviews and transcription of songs contained in the main phonograms of the musician, intends to study his trajectory and work. By contextualizing biographical data with analytical observation of his choros and waltzes, it has been observed that Canhoto da Paraíba was a musician attuned to his time.

Keywords. Brazilian Popular Music, Choro, Brazilian Guitar.

Introdução

Dentre os muitos instrumentistas e compositores dedicados ao gênero choro ainda pouco estudados, há o nome de Francisco Soares de Araújo (1926-2008), conhecido como Canhoto da Paraíba, nascido em Princesa Isabel, no sertão paraibano, cidade fronteiriça com o Estado de Pernambuco e equidistante em cerca de 400 km das duas capitais litorâneas dos referidos estados, João Pessoa (PB) e Recife (PE). O presente texto é uma comunicação sobre uma pesquisa em andamento cujo principal objetivo é entender como a obra e a trajetória do músico paraibano dialogam contextualmente com a história do choro, da música e do violão popular brasileiros. Canhoto da Paraíba se insere em algumas tradições: nas inseparáveis tradições do choro e do violão popular brasileiro e, mais especificamente, na tradição de

¹ Doutorando em Música pela UDESC na linha de Teoria e História sob orientação do Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

violonistas nordestinos como João Pernambuco (1883-1947), Sáriro Bilhar (1860-1926), Quincas Laranjeiras (1873-1935), Jayme Florence (o Meira, 1909-1982), entre tantos outros; ainda mais especificamente, se insere no curioso e seletivo grupo de violonistas brasileiros canhotos que se tornaram célebres, como um dos primeiros solistas de violão popular brasileiro, Américo Jacomino (1889-1928), também conhecido como Canhoto, autor da célebre valsa *Abismo de rosas*, e Rogério Guimarães (1900-1980, ver MOTTA, 2020).

Há escassas referências a Canhoto da Paraíba na historiografia de música popular brasileira e em trabalhos acadêmicos². Para juntar mais dados a fim de investigar sua trajetória artística, uma das estratégias foi a pesquisa em acervos digitais de periódicos através da plataforma da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional³ e de acervos digitais privados, como os dos jornais *O Globo* (RJ), *Folha de São Paulo* (SP) e *O Estado de São Paulo* (SP). A partir dos resultados das buscas em tais acervos, identificaram-se rastros da trajetória artística do violonista, dados biográficos, críticas de discos e shows, publicidades de shows, crônicas e notícias. Os resultados mais relevantes foram digitalmente transcritos de imagem para texto através de uso de tecnologia OCR⁴ e está sendo montado um arquivo com todo esse conteúdo. Também estão sendo utilizadas outras fontes escritas, como encartes de LPs e CD e outras publicações.

Estão sendo feitos encontros remotos com algumas pessoas de destaque no cenário do choro brasileiro que direta ou indiretamente tenham alguma relação com Francisco Soares de Araújo, a fim de colher mais informações através de entrevistas.

Em relação à obra musical do compositor, estão sendo transcritas suas músicas através dos seus principais fonogramas publicados.

Nesta comunicação serão apresentados alguns dos resultados obtidos até o momento. De forma resumida será apresentado um mapeamento da trajetória de Canhoto da Paraíba, que na presente pesquisa está sendo contextualizada com os rumos e acontecimentos da música popular brasileira, do choro e do violão.

² Cazes (2005, p.153-138) traz alguns elementos biográficos do paraibano. Moreira (2017, p.33-34), traz informações de Amorim (2014, p.145-148), acrescentando dados a partir de depoimento de Henrique Annes, violonista e amigo de Canhoto.

³ Como referência sobre pesquisa na Hemeroteca, ver Brasil e Nascimento (2020).

⁴ OCR (*Optical Character Recognition*, em português Reconhecimento Óptico de Caracteres) é uma tecnologia de conversão de textos em imagens em texto digital.

Os primeiros anos

Ao ouvir pela primeira vez uma gravação de Canhoto da Paraíba, o ouvinte deverá se surpreender pela sonoridade um tanto particular de seu violão e por alguns caminhos melódicos e harmônicos considerados pouco convencionais em suas músicas. Em relação à primeira peculiaridade (que pode ter relação com a segunda), a sonoridade, isso se explica pelo fato de Francisco Soares, canhoto, ter se iniciado ao violão tendo que dividir o único instrumento disponível em sua casa com seus familiares, todos destros. Isso fez com que ele desenvolvesse uma técnica própria, tocando o violão invertido, mas sem inverter as cordas, de tal modo que as agudas eram tangidas pelo polegar, e as graves, pelos outros dedos, invertendo a técnica convencional do instrumento. Parte de sua iniciação musical, portanto, se deu em família, com o avô, o pai e o tio como primeiras referências, em uma casa frequentada por músicos, cenário de serestas e saraus (AMORIM, 2006). Ainda que tentassem iniciá-lo no clarinete, foi mesmo ao violão que Chico Soares – como também é conhecido – se dedicou: “Meu avô e meu pai eram violonistas, e queriam que eu tocasse clarineta. Mas só havia duas em Princesa Isabel, e enquanto eu esperava que chegasse uma de João Pessoa, fui dedilhando o violão” (*apud* VERAS, 1994); “Aprendi violão na marra. Só tinha um violão para mim, meu pai e meu tio. Eu não podia inverter as cordas. Mas meu avô queria que eu tocasse clarineta. Naquela época, o violão era marginalizado... Era coisa de cachaceiro.” (*apud* FERREIRA, 1994).

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

Também se registra a importância da Igreja em sua formação musical. Chico Soares foi sacristão – apelido pelo qual seria conhecido – na igreja local em seus primeiros anos de vida. “Eu era sacristão, ainda rapazinho, e queria aprender a tocar no órgão da igreja. Um dia, eu estava lá tocando “Vassourinhas” no órgão quando o padre chegou. O carão foi grande

[...]” (*apud* GOUVEIA 1979). A existência de um órgão na cidade sugere que o jovem músico pode ter presenciado o instrumento ser executado por outros músicos em cerimônias religiosas, mais uma possível influência em sua formação musical. Além disso, sua colaboração e proximidade com a igreja lhe rendeu o primeiro passo como profissional da música. Na segunda metade da década de 1940, um frei espanhol conseguiu-lhe alojamento e emprego na Rádio Clube, em Recife, porém Chico Soares não se adaptou e poucos dias depois voltou à sua cidade natal (GOUVEIA, 1979). Em 1953 se estabeleceu em João Pessoa. Lá, além de outras ocupações profissionais, trabalhou na Rádio Tabajara, onde chegou a acompanhar cantores e músicos que vinham de fora para se apresentar, como Sivuca, Lupercé Miranda, Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves e Carlos Galhardo (FABIANO, 1977; CUNHA, 1988).

Ao final da década de 1950, um grupo de músicos de Recife de passagem pela capital paraibana convenceria Chico Soares a se mudar para Pernambuco. Em Recife, ele conseguiu um emprego estável no SESI, além de trabalhar na Rádio Jornal do Commercio (REGO, 1977).

A mudança para Pernambuco inaugurou uma nova fase na trajetória de Chico Soares, a partir de então apelidado e conhecido como Canhoto da Paraíba.

Recife e a viagem de 1959

Chico Soares se mudou em definitivo para Pernambuco em 1958, onde viveria o restante de sua vida, e onde passaria a ser conhecido como Canhoto da Paraíba. A cidade de Recife desses tempos era um importante centro regional. A capital litorânea, “fluxo de culturas de várias partes do mundo”, era conhecida como “Veneza brasileira”, e veio a destacar-se como “centro musical do Nordeste” (MOREIRA, 2017, p. 27). Essa efervescência musical seria impulsionada pelo estabelecimento de duas rádios importantes que, não diferindo de suas congêneres de maior projeção do sudeste do país, contavam com os chamados conjuntos regionais, formados por músicos populares experimentados, aptos a acompanhar as imprevisíveis demandas de um amplo repertório dos solistas que aparecessem, fossem cantores, instrumentistas ou calouros. Chico Soares passou a integrar conjuntos regionais da Rádio Jornal do Commercio a partir de 1959, conhecendo músicos locais como Dona Ceça, Rossini Ferreira, Zé do Carmo e o então iniciante Henrique Annes, entre outros, rapidamente se incorporando ao cenário musical local.

Em 16 de outubro de 1959, João Dias e sua esposa Conceição Dias (Dona Ceça), Zé do Carmo e sua esposa Melita, Rossini Ferreira e Canhoto da Paraíba partiram do Recife em um jipe em uma viagem de cinco dias e cinco noites rumo ao Rio de Janeiro com o objetivo de conhecer Jacob do Bandolim (ALCÂNTARA, 2009, p. 42-43). Ao chegarem na então capital da República, foram recebidos pelo bandolinista carioca, na casa de quem se hospedaram. Participaram de diversos saraus⁵, em especial um, com a presença de músicos destacados no cenário local, como Pixinguinha, Radamés Gnattali, Tia Amélia e Dilermando Reis (FABIANO, 1977). Essa viagem foi um marco divisório na trajetória musical de Francisco Soares. Ele tornou-se conhecido entre os chorões locais e conheceu o filho de Benedito César Faria, um dos violonistas que acompanhavam Jacob, Paulinho da Viola, à época um jovem de 17 anos ainda indeciso sobre seguir ou não carreira musical⁶, encontro este que geraria parcerias futuras.

De volta ao Recife, Chico Soares seguiu trabalhando na Rádio Jornal do Commercio e no seu emprego no SESI. Em 1968 gravou um LP (ÚNICO AMOR, 1968) e em 1974 um raro disco, produção quase artesanal com baixíssima tiragem (UM VIOLÃO DIREITO, 1974). A partir da segunda metade dos anos 1970, de carona no chamado ‘ressurgimento’ do choro, a trajetória de Chico Soares se ampliaria do âmbito regional para o nacional a partir das parcerias com Paulinho da Viola, como veremos a seguir.

Paulino da Viola e Projeto Pixinguinha

Paulinho da Viola foi um dos músicos que mais oportunamente soube explorar o chamado ‘ressurgimento’ do choro dos anos 1970, choro ao qual estava umbilicalmente ligado por influência do pai e dos músicos com os quais convivera e conhecera desde muito jovem, como foi o caso do próprio Canhoto da Paraíba. Paulinho “emprestaria sua popularidade e seu prestígio” (CAZES, 2021) conquistados como sambista para a promoção do choro, com a realização de shows e produção de discos que foram marcos desse chamado ‘ressurgimento’, como foi o caso do show *Sarau*, de 1973, que trouxe de volta à atividade o conjunto Época de Ouro, o lançamento do disco *Memórias Chorando* (1976), e a própria

⁵ Existem registros sonoros da presença desses músicos vindos do Recife. O próprio Jacob do Bandolim os gravou em sua casa em um rolo magnético que está no acervo do Instituto Jacob do Bandolim classificado como rolo 032. O Instituto do Piano Brasileiro digitalizou uma gravação de mais de quatro horas de duração de um desses saraus, na casa do casal Neusa e Oswaldo França, no dia 6 de novembro de 1959, disponibilizando-o integralmente em http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Um_sarau_historico_com_choro_ernambucanos_n_a_residencia_de_Neusa_Franca_1959 (Acesso em 28 jun. 2022).

⁶ Em mais de uma ocasião, Paulinho da Viola afirma que o encontro com Canhoto da Paraíba foi decisivo para sua escolha de ser músico profissional (PINHEIRO, 1970; DAVID, 1984)

promoção de Canhoto da Paraíba em nível nacional com a produção de um disco (O VIOLÃO BRASILEIRO, 1977) e circulação da dupla em várias capitais país pelo *Projeto Pixinguinha*⁷ nas edições de 1978 e de 1980/1981⁸.

Últimos anos

Através do material coletado nesta pesquisa em andamento, tem-se observado que Canhoto da Paraíba, após essas intensas incursões que o tornaram mais conhecido nacionalmente, a partir de meados dos anos 1980 seguiu atividade musical cotidiana em Recife e arredores com eventuais visitas ao sudeste, como, por exemplo, por ocasião do *Festival Brahma Extra* em 1989 no Rio de Janeiro; do Festival Heineken, de 1994, com edições no Rio e São Paulo; do Festival Chorando Alto em 1996 em São Paulo. Finalmente, gravou um disco de estúdio (PISANDO EM BRASA, 1993) e um disco ao vivo (INSTRUMENTAL, 1996).

Em 1998, Canhoto da Paraíba sofreu um acidente vascular cerebral que deixou a parte esquerda do seu corpo paralisada, encerrando, portanto, sua carreira como violonista. Um novo AVC o levaria a óbito em 2008, na cidade de Paulista (PE).

Discografia

Ao longo de sua trajetória, Canhoto da Paraíba lançou quatro discos de estúdio, um ao vivo, um disco corporativo e algumas faixas avulsas em coletâneas e discos diversos, conforme a relatado a seguir

Em 1968, Canhoto da Paraíba gravou em Recife seu primeiro LP, *Único Amor*, com o acompanhamento do violonista Henrique Annes, pela Rozenblit, selo local pioneiro na promoção da música pernambucana e nordestina⁹.

O disco contém as faixas *Único amor* (Alfredo Medeiros/Armando Gayoso), *Escadaria* (Pedro Raimundo), *Memórias de Sebastião Malta*, *O sorriso de Fátima*, *Zíngara* (Joubert de Carvalho/Olegário Mariano), *Banhado em lágrimas*, *Pisando em brasa*, *O Grito de Mestre Sérgio*, *Nicélia*, *Visitando Recife*, *Lurdinha* e *Tua imagem*¹⁰. No ano de lançamento

⁷ Projeto promovido pela FUNARTE a partir de 1977 no âmbito das políticas de promoção da cultura nacional da ditadura cívico-militar de então.

⁸ Canhoto da Paraíba também circularia pelo Projeto com o conjunto *Quarteto em Cy* na edição de 1983 e participaria em 1985 do *Pixingão*, apenas no Rio de Janeiro.

⁹ Sobre a *Rozenblit*, ver Alves Sobrinho (1993)

¹⁰ Todas as músicas listadas que não contenham nome de compositor entre parênteses são de autoria de Canhoto da Paraíba. Considere o leitor este critério nas próximas listagens de repertório fonográfico.

do LP, a coluna *Discolândia* (fig. 10), escrita por Mário Sabino e publicada pelo *Diário de Pernambuco* traria uma breve crítica do LP.

Destacamos belíssimas melodias, como sejam “Único amor”, “Memória de Sebastião Malta”, “O sorriso de Fátima” e “Tua imagem”. Este longa duração já se encontra nas lojas de todo o Brasil muito embora não vá ser distribuído para divulgação: está sendo vendido por um preço Popular. (SABINO, 1968)

Em 1974, o violonista lançaria um pouco conhecido LP intitulado *Um violão direito nas mãos do Canhoto*, gravado com recursos próprios e empréstimo de um amigo, com uma tiragem de apenas 500 exemplares, emitidos pela mesma Rozenblit, e comercializado pelo próprio compositor (REGO, 1977). Para gravar, Canhoto contou com a colaboração de seus “companheiros de tocata” (ALBUQUERQUE, 1974), Biu do bandolim, Mário de Moraes Rego (cavaquinho), Mário Araújo (violão de 7 cordas) e Pereira Santos (afoxé). O LP traz as faixas *Mulher Rendeira/Disparada* (Volta Seca/Geraldo Vandré), *Lurdinha*, *Saudade de Princesa*, *Nicélia*, *Maria Helena* (L. Barcelata), *Pisando em brasa*, *Menina da Ladeira* (João Só), *Memória de Sebastião Malta*, *Gostosinho*, *O despertar da montanha* (Eduardo Souto), *O sorriso de Vitorinha* e *Escadaria* (Pedro Raimundo). Não foram encontradas críticas nem divulgações desse LP nos periódicos pesquisados.

Em 1977, com produção de Paulinho da Viola, Chico Soares lançou seu terceiro LP, *O violão brasileiro tocado pelo avesso* (também conhecido como *Com mais de mil*) pela gravadora paulistana *Marcus Pereira*, que se propunha a ser “uma trincheira mais consequente para lutar contra a imposição cultural da música estrangeira”, de acordo com seu fundador (Marcus Pereira *apud* CRUZ, 2016, p.61), privilegiando o lançamento de música nacional considerada “autêntica”. O disco contou com o acompanhamento do pai de Paulinho, César Faria (violão), Jonas (cavaquinho), Jorginho do Pandeiro e Hércules (percussão). O LP traz as faixas *Tua imagem*, *Amigo Sena*, *Corrinha*, *Com mais de mil*, *Lembrança que ficou*, *Subindo ao céu* (Aristides Manuel Borges), *Visitando o Recife*, *Todo cuidado é pouco*, *Reverendo um amigo*, *Choro na madrugada*, *Valsa a Tozinho* e *Pisando em brasa*.

Em 1993, Canhoto da Paraíba gravaria o CD *Pisando em Brasa* pelo selo independente Caju Music, acompanhado por João Lyra (violão), Bozó (violão 7 cordas) e Ivo (pandeiro e triângulo), e contando com as participações especiais de Jeovah da Gaita, Raphael Rabello e Paulinho da Viola. O CD contém as faixas *Pisando em brasa*, com citações incidentais de *Asa branca* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) e *Vassourinhas* (Mathias da Rocha/Joana Batista), *Tá quentinho*, *Reencontro com Paulinho*, *Memórias De Sebastião*

Malta, Lá vai barreira, 1º de março, Mulher rendeira (Tradicional), *Glória Da Relâmpago, Lourdinha, Escadaria* (Pedro Raimundo), *Ilha de Santo Aleixo e Cordão Amigo*. O disco foi bem recebido pelo corpo de críticos do *Jornal do Brasil* no seu lançamento, em julho daquele ano, que assim o avaliou: Aldir Blanc deu 4 estrelas – cotação máxima; já David Tompowsky, Luiz Branco Martins, Marcus Veras e Tárík de Souza cotaram o LP com três estrelas. Essas cotações seriam suficientes para que o CD fosse escolhido o disco do mês (VERAS, 1993).

Além dos discos acima citados, em 1990, a empresa Diógenes Andrade Filho e Cia Ltda lançou em Recife um LP corporativo, *Fantasia Nordestina (vol.2) – com Canhoto da Paraíba e seu violão*, contendo em seu lado A as seguintes faixas: *Maringá* (Joubert de Carvalho), *Glória da Relâmpago, Prece ao Vento* (Gilvan Chaves/Alcir P. Vermelho/Fernando Luís), *Gostosinho e A Jangada voltou só/É doce morrer no mar* (Dorival Caymmi); e em seu lado B: *Paraíba* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), *Mulher Rendeira* (Domínio Público), *Disparada* (Geraldo Vandré), *Boiadeiro* (Klécius Caldas/Armando Cavalcanti), *Pisando em Brasa, Asa Branca* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), *Vassourinhas* (Matias da Rocha/Joana Bezerra) e *Escadaria* (Pedro Raimundo).

Em 1997, o violonista paraibano gravou a faixa *Memórias*¹¹ com arranjo de Clóvis Pereira, no CD *Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte*, que trazia arranjos de peças de música popular interpretadas pela orquestra de mesmo nome, juntamente com participações especiais de convidados como Henrique Cazes, Moraes Moreira, Sivuca e Glorinha Gadelha (SMOLINSKI, 2013, p.93).

Em 1996, Canhoto da Paraíba dividiu com o Zimbo Trio faixas em um CD gravado ao vivo no Rio de Janeiro, no auditório do CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), que foi parte de uma série com dez CDs instrumentais, cada um deles compartilhados entre dois artistas ou conjuntos musicais que dividiam as faixas do disco, sem tocar juntos.

Canhoto foi acompanhado no CD por seus companheiros de turnês pelo Nordeste, Francilúzio (violão sete cordas), Valtinho do Acordeon (sanfona), Chico Lopes (sax) e Celso Cruz (pandeiro), e a direção do show foi de Geraldo Luiz de Azevedo e Fernando Filizola. Para o cavaquinho, a intenção inicial era convidar Paulinho da Viola, que não pôde assumir o compromisso, de modo que Henrique Cazes foi chamado às pressas para substituí-lo (CAZES, 2021). Canhoto da Paraíba gravou sete das catorze faixas do CD: *Tua imagem, Táquentinho, Memória de Sebastião Malta, Mulher Rendeira* (tradicional), *Menina da*

¹¹ Trata-se da mesma valsa gravada com o nome de *Memória de Sebastião Malta* em outros discos.

Ladeira/André de Sapato Novo (João Só/André Vitor Corrêa), *Reencontro com Paulinho e Escadaria* (Pedro Raimundo).

Sabe-se da existência de outros registros os quais não foi possível obter acesso até o momento. Há um disco inédito chamado por Luciana Rabello (2021) de *Na roda com Canhoto* que por razões de força maior nunca foi lançado, mas cuja matriz ainda está conservada pela gravadora *Acari Records*. Nesta matriz há as faixas *Amigo Sena*, *Grito do Mestre Sérgio*, *Trovador*, *Choro 10*, *Saudade de Princesa*, *Grito do Mestre Sérgio* (novamente), *Memória de Sebastião Malta*, *Nicélia*, *O sorriso de Fátima*, *Retribuindo o abraço*, *Salve-se quem puder*, *Casa de seresta*, *Gloria da relâmpago* e *Bossa simples*.

Henrique Cazes (2011, p. 36-37; 2021) informa possuir um registro de um sarau em dezembro de 1980 na casa de Alfredo Brito, célebre local de rodas de choro no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, com a presença de Canhoto da Paraíba, Rossini Ferreira, Paulinho da Viola, César Faria e Jonas Pereira da Silva. A ideia era “recriar a famosa roda ocorrida na casa de Jacob do Bandolim em outubro de 1959” (CAZES, 2011, p. 37).

A música de Canhoto da Paraíba

Uma questão que surge em relação à obra e interpretação de Canhoto da Paraíba é se há como identificar elementos em sua música que caracterizariam e dão identidade própria à música do compositor paraibano (e no geral, no que se considera o “choro pernambucano” ou “nordestino”, contexto ao qual ele está inserido). Das fontes coletadas, há sugestões de críticos e de músicos encontradas em publicações e depoimentos que respondem afirmativamente à pergunta. Apenas à guisa de exemplo, abaixo temos uma amostra de algumas supostas características da música do paraibano destacadas pelo músico Caio Cezar.

Personagem importantíssimo na consolidação da **escola de choro nordestina** [...] **influenciada pelos estilos regionais como frevo, baião, embolada, entre outras manifestações e caracterizações musicais, Chico Soares foi o que mais se aprofundou e se utilizou dos elementos da cultura nordestina para criação de sua obra**, e inevitavelmente se transformou num dos pilares daquilo que hoje chamamos de “violão brasileiro”.

Para exemplificarmos melhor, **vemos em Visitando o Recife e Com mais de mil um choro fortemente influenciado pela cultura nordestina e seu modo mixolídio**, além dos **encadeamentos com as harmonias diminutas** muito característica da escola de choro no Nordeste. Já em **O grito de Mestre Sérgio e Choro na madrugada vemos o chorão nato dominando a linguagem do estilo em toda sua tradição**. Mas é em **Reencontro com Paulinho e Entrando na bossa** que nos deparamos com o **sofisticadíssimo compositor de harmonias estilizadas e melodias pra lá de rebuscadas**, [...]

[...] As propostas apresentadas pelo violonista de **novos caminhos melódicos e harmônicos** renovam, trazem um frescor ao panorama da música instrumental brasileira. (CEZAR, 2010, grifos meus)

Nesta pesquisa em andamento, estão sendo transcritas as músicas de autoria de Canhoto da Paraíba a partir de seus fonogramas a fim de investigar esta questão, a da identidade da música do compositor. A seguir estão listadas as peças transcritas até o momento

Do disco *Único Amor* (1968): *Memória de Sebastião Malta, O sorriso de Fátima, Banhado em lágrimas, Pisando em brasa, O grito do mestre Sérgio, Nicélia, Visitando o Recife, Lurdinha e Tua imagem*. Do disco *O violão brasileiro tocado pelo avesso* (1977): *Tua imagem, Amigo Sena, Corrinha, Com mais de mil, Lembrança que ficou, Todo cuidado é pouco e Valsa a Tozinho*.

Algumas impressões preliminares podem ser observadas a partir dessas transcrições. O compositor – resguardadas as exceções – compôs majoritariamente choros e valsas, obedecendo a forma musical predominante do gênero choro, em três (ABA, com ou sem *ritornellos*) ou cinco partes (ABACA, idem)¹², com cada parte tendo, via de regra, 16 ou 32 compassos, e com as habituais mudanças de tom entre as partes (para tom homônimo, relativo ou vizinho). Em relação aos recursos harmônico-melódicos utilizados pelo compositor, tem-se notado o uso recorrente de algumas soluções pouco óbvias, ao menos no que concerne ao repertório de choro de seus contemporâneos. Alguns casos serão listados a seguir.

Notou-se o uso de acordes de sexta aumentada (ou dominantes substitutas – subV⁷)¹³ e de sexta napolitana (ou acordes napolitanos – \cong II)¹⁴ em cadências finais nas peças *Banhado em lágrima* (acorde E \cong ⁷ na Figura 1), *Amigo Sena, Com mais de mil, Lembrança que ficou, Lurdinha, Memória de Sebastião Malta, Nicélia* (acorde G \cong ^{maj7}/B \cong na Figura 2), *O sorriso de Fátima, Tua Imagem, e Visitando o Recife*.

¹² Poder-se-ia considerar que tais modelos constituem duas (ABA) ou três partes (ABACA), no entanto este autor opta por considerar a recorrência do A como uma reexposição e, portanto, como uma nova parte. De acordo com Kuhn (2003, p. 18), “a repetição é a força geradora de forma mais simples e, ao mesmo tempo, mais energética. Oferece apoio ao ouvinte, que pode reconhecer algo e relacioná-lo sem problemas com outra coisa”. A forma do choro possivelmente pertence a uma espécie de linhagem de formas musicais que lhe são muito anteriores, e que têm em comum este aspecto, a reexposição de partes, como a música de dança do séc. XVI, a forma Lied, forma Lied composta, minueto e trio, forma de peça de suíte, forma de movimento de concerto, ária da capô, rondó e rondó de sonata (ver KUHN, 2003).

¹³ O acorde de sexta aumentada é um “notável agrupamento de sons que, há cerca de 400 anos, se acha em uso na música ocidental e que já recebeu diversos nomes e variadas descrições” (FREITAS, 2010, p. 164). Com a inflação de seu uso e a disseminação do vocabulário da *jazz theory*, sua denominação mais corrente na música popular passa a ser a de dominante substituta (subV⁷). Ver FREITAS, 2010, p. 164-176.

¹⁴ O advento do uso de uma sexta menor não diatônica em um acorde de subdominante (iv⁶) do modo menor forma um feixe de notas conhecido como acorde de sexta napolitana, em música popular mais conhecido como acorde napolitano. Ver FREITAS, 2010, p. 64-86.

Figura 1 – Caso de uso de acorde de sexta aumentada em *Banhado em Lágrimas* (compassos 22-24)



Fonte: transcrição do autor desta comunicação

Figura 2 – Caso de uso de acorde de sexta napolitana em *Nicélia* (compassos 30-32)



Fonte: transcrição do autor desta comunicação

Foram encontrados casos de sequências de acordes diminutos nas músicas *O grito do mestre Sérgio*, *Tua imagem* e *Com mais de mil* (Figura 3).

Figura 3 - Caso de sequencia de diminutos em *Com mais de mil* (início da parte B, compass 18-21)



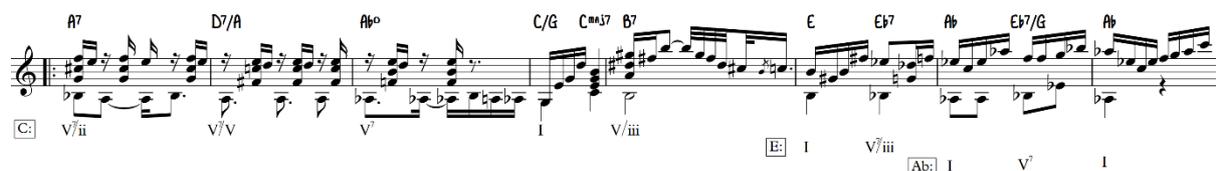
Fonte: transcrição do autor desta comunicação

Também foi constatado o uso recorrente de tonicalizações¹⁵ para os tom da mediantes em *Nicélia* (Fá maior para Lá maior), *Lembrança que ficou* (ciclo de mediantes¹⁶; ver Figura 4), *Com mais de mil* (Ré maior para Fá# maior), *Lurdinha* (Sol maior para Si maior), *O sorriso de Fátima* (Lá maior para Fá maior; neste caso, para o tom da submediante), *Visitando o Recife* (Fá maior para Lá maior) e *Tua imagem* (Dó maior para Mi maior).

¹⁵ Tonicização ou tonicalização foi um termo proposto por Heinrich Schenker (ver CORDEIRO, 2019). Em música popular este processo harmônico é mais conhecido como modulação passageira, ou seja, uma inflexão temporária para outra tonalidade diferente da tonalidade principal no decorrer de uma música.

¹⁶ No exemplo exposto, a tonalidade principal é Dó maior; há uma passagem por Mi maior, mediante de Dó maior e, em seguida, outra passagem por Sol# maior (por enarmonia, Lá≅ maior), mediante de Mi maior. As três tonalidades são equidistantes, formando um ciclo de terças (ver FREITAS 2014).

Figura 4 - Ciclo de mediantes em Lembrança que ficou (início da parte B)



Fonte: transcrição do autor desta comunicação

O uso de harmonias maiores por tons descendentes¹⁷ foi constatado em *Nicélia* (IV-≅III-≅II), *Corrinha* (I-≅VII-≅VI na coda), *Com mais de mil* (≅III-≅II), *Lurdinha* (≅VII-≅VI), *Memória de Sebastião Malta* (≅III-≅II), *O sorriso de Fátima* (≅III-≅II e ≅VII-≅VI) e *Lembrança que ficou* (≅VII-≅VI).

Figura 5 - Caso de harmonia maior por tons descendentes em Nicélia (início da parte B)



Fonte: transcrição do autor desta comunicação

Tais recursos utilizados por Canhoto da Paraíba podem ter sido o motivo pelo qual críticos, jornalistas e músicos sempre se referiam ao compositor de forma elogiosa, como o acima citado Caio César destacando as “harmonias estilizadas e melodias pra lá de rebuscadas” (CEZAR, 2010)¹⁸.

Conclusão

Observando a trajetória e a obra de Chico Soares, mais do que entendê-lo como fenômeno singular ou extraordinário (ainda que sua técnica violonística própria seja de fato singular e extraordinária) – o que as muitas discursividades em torno do seu nome nos induzem a concluir –, podemos pensar que o artista foi alguém profundamente ligado a seu tempo, algo refletido em seu fazer musical, posto que que “nenhum homem é uma ilha, mas

¹⁷ Sucessões de acordes maiores por tons descendentes. A título de exemplo, pode-se conceber em Dó maior um encadeamento passando pelos acordes C, B≅ ε A≅, nesta ordem (ver FREITAS, 2017).

¹⁸ Destaque-se aqui outras referências similares: “incríveis cadências e complicadas harmonias” (CANHOTO, 1980); “já chamava a atenção pela originalidade de suas harmonias” (SILVEIRA, 1978); “partiu da ortodoxia do choro para incursionar nas intrincadas harmonias da bossa nova” (SOUZA, 1994; discussão que não cabe no presente texto é se harmonias “intrincadas” são de fato uma novidade trazida pela bossa-nova. Importa aqui é notar que o crítico percebe algo diferente na música do paraibano)

sim parte de um todo” (GEERTZ, 1997, p. 145-146). Amparamo-nos também nas palavras de Rafael Menezes Bastos.

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

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

Referências

- A VOLTA DO “PIXINGUINHA”: Canhoto da Paraíba e Paulinho da Viola, às seis e meia. *Folha de São Paulo*. São Paulo, ano LVII, n. 17897, Ilustrada, p.19, 03 abr. 1978.
- ALBUQUERQUE, José C. Texto da contracapa. In: *Um violão direito nas mãos do Canhoto*. Canhoto da Paraíba. Recife: Rozenblit, 1974. 1 LP
- ALCÂNTARA, Reginaldo Salvador de. *Rossini Ferreira: características de um choro pernambucano*. Dissertação (Mestrado em Música). João Pessoa: UFPB, 2009.
- ALVES SOBRINHO, Antônio. *Desenvolvimento em 78 rotações: a indústria fonográfica Rozenblit (1953-1954)*. Dissertação (Mestrado em História). Recife, UFPE, 1993.
- AMORIM, Maria Alice. *Canhoto tocador*. Continente Documento. Recife, ano 4, n. 43, p. 53-55, mar. 2006.
- _____. *Patrimônios Vivos de Pernambuco*. Recife: Fundarpe, 2010.
- BRASIL, Eric. NASCIMENTO, Leonardo Fernandes. História digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 33, n. 69, p. 196-219. Janeiro-Abril 2020.
- CANHOTO da Paraíba: a alma do chorinho. *Diário de Pernambuco*. Recife, ano 155, n.176, 2 jul. 1980. Caderno Viver, p. B-6. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/029033_16/10503. Acesso em: 23 jul. 2021.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34. 2005.

_____. *Os Chorões e a roda: ambiência, prática musical e repertório nas rodas de choro*. Dissertação (Mestrado em música). Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

_____. Entrevista ao autor da presente comunicação. Realizada por meio de plataforma digital de comunicação, 19 ago. 2021. Transcrito a partir do áudio gravado. 14 páginas. Não publicada.

CEZAR, Caio. O violão reinventado. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 119, n. 344, 18 mar. 2010. Caderno B, P. B2, Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/030015_13/4846. Acesso em: 28 jun. 2022.

CORDEIRO, Djalma Bianco. *O que é tonicalização?* Entendimentos em uso e a conceituação tipológica proposta por Schenker. Dissertação (Mestrado em Música). Florianópolis: UDESC, 2019.

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

CUNHA, Inês. Canhoto exibe seu talento para recifenses. *Diário de Pernambuco*. Recife, ano 163, n. 27, 28 jan. 1988, Caderno Viver, p. B-4. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/029033_16/130653. Acesso em: 28 jun. 2022.

DAVID, Lilian Bem. Paulinho da Viola: ‘O samba não precisa ser salvo, ele está aí’. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, ano 32, n.1657, 21 jan. 1984. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/004120/223325>. Acesso em 23 jul. 2021.

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

FANTASIA Nordestina (vol.2) – com Canhoto da Paraíba e seu violão. Canhoto da Paraíba. Recife: Diógenes Andrade Filho e Cia. Ltda. (disco corporativo), 1990.

FERREIRA, Mauro. Canhoto, o violonista ‘gauche’. *O Globo*. Rio de Janeiro, ano LXIX, n. 22051, 7 abr. 1994. Segundo Caderno, p. 1.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música). Campinas: UNICAMP, 2010.

_____. Ciclos de terças em certas canções da música popular no Brasil. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, jan./jun. 2014, p.126-147.

_____. Deslizando na Canção? O caso das harmonias maiores por tons descendentes. *Revista Vórtex*, v. 5, n. 3, p. 01-33, 2017.

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

GOUVEIA, Graça. Canhoto, uma vida entre choros. E um sonho: “Ter uma casa na COHAB”. *Diário de Pernambuco*. Recife, ano 154, n. 88, 1 abr. 1979, Caderno Viver, p. C-6. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/133318. Acesso em 23 jul. 2021.

INSTRUMENTAL no CCBB. Canhoto da Paraíba e Zimbo Trio. Rio de Janeiro: Tom Brasil, 1996. 1 CD (64min).

KUHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2003.

MEMÓRIAS CHORANDO. Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: EMI, 1976. 1 LP

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

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

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

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

PINHEIRO, Albino. Paulinho: O homem e a viola. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, ano 17, n. 934, p. 85-87, 14 mar. 1970, nº 934, p. 85-87. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/004120/103870>. Acesso em: 23 jul. 2021.

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

RABELLO, Luciana. Entrevista ao autor da presente comunicação. Realizada por meio de plataforma digital de comunicação, 20 ago. 2021. Transcrito a partir do áudio gravado. 7 páginas. Não publicada.

REGO, Luzanira. Canhoto da Paraíba – O violão brasileiro tocado pelo avesso. *Diário de Pernambuco*. Recife, ano 152, n. 273, 9 out. 1977. Caderno Viver, p. B-1. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/107144. Acesso em: 28 jun. 2022.

SABINO, Mário. Canhoto na “Passarela”. *Diário de Pernambuco*. Recife, ano 113, n. 193, 20 ago. 1968. Segundo caderno, p. 8. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/029033_14/62226. Acesso em 28 jul. 2022.

SILVEIRA, Emília. Canhoto da Paraíba: no Projeto Pixinguinha, um músico do Norte ao Sul. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano LXXXVII, n.352, 30 mar. 1978. Caderno B, p. 4. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/121968. Acesso em: 28 jun. 2022.

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



SMOLINSKI, Ricardo Miguel Kolodiuk. *A Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte: um enfoque histórico-cultural*. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro, UNIRIO, 2013.

SOUZA, Tárík de. Apoteose do 'Dr. Serenidade' – Paulinho da Viola foi condutor do encontro de bambas no sábado. *Jornal do Brasil*. Ano CIV, n. 10, 18 abr. 1994. Caderno B, p. 6. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/030015_11/141865. Acesso em 28 jun. 2022.

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

VERAS, Marcos. Canhoto da Paraíba tira de letra. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano CIV, n.2, 10 abr. 1994. Caderno B, p. 4. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/030015_11/118011. Acesso em: 30 jun. 2022.

