



As três fases da roda de choro, dos pioneiros à Era do Rádio

*Henrique Cazes**

Resumo

Este estudo aborda a trajetória historiográfica da roda de choro, procurando detalhar as transformações ocorridas no evento ao longo de seis décadas, e propõe uma divisão em três fases. Meio pelo qual a música dos chorões se espalhou pelo Rio de Janeiro e depois por outras partes do país, a roda de choro, entre 1870 e 1930, foi impactada por diferentes momentos políticos e econômicos, bem como por novidades tecnológicas. Nesse recorte de tempo se configuraram duas categorias: os mediadores profissionais e os especialistas amadores, que ao interagirem no plenário da roda de choro, colocaram frente à frente, competição e cumplicidade, diversão e prática musical objetiva. Ao considerarmos a roda de choro como objeto de estudo em separado, se torna possível avançar sobre os motivos que fizeram dessa experiência algo fundamental para a circulação e a durabilidade do Choro até o século XXI.

Palavras-chave

Música brasileira – século XIX – século XX – música popular – choro.

Abstract

This study addresses the historiographical trajectory of the *choro*, seeking to detail the transformations that occurred in its dynamics over six decades, and proposes a division into three phases. Through which the music of the *chorões* spread across the Rio de Janeiro and later in other parts of the country, the *roda de choro*, between 1870 and 1930, was impacted by different political and economic moments, as well as technological innovations. In this time frame, two categories were configured: professional mediators and amateur specialists, who interacted in the plenary of the *roda de choro*, facing competition and complicity, entertainment and objective musical practice. Considering the *roda de choro* as a separate study object, it becomes possible to advance on the reasons that made this experience fundamental for the circulation and durability of *choro* until the 21st century.

Keywords

Brazilian music – 19th century - 20th century – popular music – choro music.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: henriquecazes@terra.com.br.

Artigo recebido em 1 de agosto de 2016 e aprovado em 5 de setembro de 2016.



Os primeiros tempos da roda de choro não foram tema de muitas narrativas, fora o sempre citado livro de Alexandre Gonçalves Pinto, *O Choro*, recentemente analisado em profundidade pela tese de doutorado intitulada *O baú do Animal* (2011), de autoria do bandolinista, chorão e etnomusicólogo Pedro Aragão. No que diz respeito ao clima dos encontros entre os praticantes do Choro, o livro dá muitas informações, que ajudam a compreender os aspectos de interação social, mas nas questões de prática musical e de avaliação técnica de músicos, sempre achei as descrições e o juízo de valor incutido nas palavras de Gonçalves Pinto, pouco confiável. Para justificar o que me leva a discordar da opinião hoje majoritária, que considera o livro de Gonçalves Pinto uma fonte musicalmente segura, vou exemplificar com alguns detalhes musicais relacionados a figuras das quais possuímos outras referências.

Falando de Alfredo da Rocha Vianna, o pai de Pixinguinha, Gonçalves Pinto o equipara a flautistas como Viriato Figueira (Macaé, RJ, 1851-1882) e Pedro Galdino (Pedro Manuel Galdino, Rio de Janeiro, 1862-1922), instrumentistas e compositores de boa reputação:

Melodioso flauta que podia se comparar com os acima descriptos [Viriato e Pedro Galdino]. Tocava de primeira vista, a principio, na sua flauta amarella, de cinco chaves e ultimamente em uma, de novo systema. (Gonçalves Pinto, 1936, p. 21)

Pixinguinha em seu depoimento ao MIS descreve o pai como um flautista que “levava três cadernos para tocar três ou quatro choros”. Mais adiante Hermínio Bello de Carvalho lhe pergunta se seu pai era compositor e Pixinguinha responde: “Não, mas uma vez ele fez uma valsinha”. Ora, há uma diferença enorme entre uma impressão e outra, tendendo eu a crer mais, até pela proximidade e convívio, fora o preparo musical, no filho de Alfredo Vianna.

Em questões de práticas musicais também aparecem descrições pouco verossímeis, como a que fala de um flautista afamado e exigente chamado Videira.

Era muito respeitado, pelos acompanhadores, e tinha um defeito, se qualquer dos instrumentos desse uma nota fóra da musica, em qualquer passagem, parava a flauta, o que era uma decepção para os convidados, e então logo perguntava ao que errou. O senhor sabe tocar? O que respondia o interpellado, toco pouco, e a minha pratica é quasi nenhuma, e depois o senhor toca com muita dificculldade, o



que muito nos atrapalha. Com esta franqueza Videira ficava radiante, e então ia logo dizendo: Agora eu vou tocar para o senhor não cair. E perguntando então: Qual os tons que o senhor confere no seu instrumento ? o que respondia: Dó Maior, Sol Maior, Mi menor, e só. Respondeu Videira: pois bem, então vamos tocar só nestes tons e assim fazia, sahindo-se os fracos tocadores bem, e Videira, contentíssimo demonstrando assim a sua Maestria... (Gonçalves Pinto, 1936, p. 24)

Sendo o Choro, desde a obra de seus pioneiros, uma música modulante, é muito pouco provável que com os acordes básicos de três tonalidades conseguissem executar algum repertório, talvez um lundu ou uma modinha.

Há erros grosseiros de informação, como o que é dito sobre Heitor Villa-Lobos:

Esta celebridade, conheci quando ele era um exímio chorão. Tocando em seu violino, tudo o que é muito nosso, com perfeição e gosto, de um exímio artista. (Gonçalves Pinto, 1936, p. 145)

Todas as descrições da presença de Villa-Lobos no ambiente do Choro falam dele tocando violão e sabe-se que, em teatros e confeitarias, ele tocava violoncelo.

Há passagens que são verdadeiros enigmas para aqueles que se debruçam sobre a obra de Gonçalves Pinto e podem despertar inúmeras especulações. É o caso do “verbete” de um saxofonista chamado Ricardo de Almeida. Sobre ele escreveu Gonçalves Pinto:

No seu instrumento sabe dizer o que sente, com alma. É bastante procurado, nas Sociedades Dansantes Musicas, onde o heroe é procurado como o brilhante sem jaça. Toca muitos choros americanos, e também nossos com grande facilidade. (Gonçalves Pinto, 1936, p. 193-194)

Do que poderia tratar a expressão “choros americanos”? Por esses e outros motivos similares, julgo que nos aproximaremos mais da verdade se não encamparmos como verdadeiras as observações de Gonçalves Pinto quanto à música em si, procurando utilizar sua preciosa narrativa pioneira para avaliar o campo da ambiência, tão determinante para a roda de choro.



O livro, que tem servido de base para estudos, tanto acadêmicos quanto não acadêmicos, nos passa a impressão que a fase narrada foi linear, homogênea, mas me parece fundamental compreender os diferentes momentos que se sucederam na vida social e musical do Rio de Janeiro entre 1870 e a primeira metade da década de 1930, o período de tempo abordado por Gonçalves Pinto.

Penso que ocorreram três momentos bem diferentes para o Choro e a roda de choro ao longo do período e é importante estabelecer a variedade de correlações entre o mundo profissional dos músicos de Choro e o ambiente da roda, de fase a fase.

PRIMEIRA FASE (1870-1903)

O primeiro momento, que se inicia no simbólico ano de 1870, pode ser balizado até 1903 e é o tempo do florescimento da música dos chorões. É uma fase de efervescência intelectual, artística e política e os chorões estiveram circulando com sua música nos mais diversos ambientes, aproveitando a mobilidade social que se abriu com as campanhas abolicionista e pela república. É um tempo de grêmios estudantis e literários, de clubes carnavalescos e ranchos, espaços onde valores de diferentes extratos sociais estiveram convivendo. No livro de Gonçalves Pinto, a roda de choro se mistura com os pagodes, casamentos, bailes, batizados, festas religiosas, Carnaval etc., onde a música dos chorões estará também misturada com modinhas, cançonetas e lundus. Ou seja, a roda de choro originalmente não era um encontro para a prática musical de um só tipo de repertório, mas algo diversificado e desenvolvido em uma ambiência que combinava camaradagem, respeito e humor.

Esse foi também o período em que a música dos chorões se propagou, além das rodas, pelas bandas de música e pelo teatro de revista. Historicamente, é o período em que se configuram duas categorias que, ao interagir, vão influenciar os destinos do Choro e da roda de choro, ao longo de um século e meio. A primeira dessas categorias proponho chamar de **mediadores profissionais**, ou seja, os músicos cultores do Choro que atuavam profissionalmente em segmentos variados e mantinham contato com a roda de choro. A segunda categoria, que chamarei de **especialistas amadores**, era composta por músicos de atuação exclusiva ou quase exclusiva na roda de choro.

O papel de mediação entre o mundo da música profissional e o ambiente informal da roda haveria de ser desempenhado por músicos tecnicamente aparelhados para tal empreitada. É aí que surge a geração dos pioneiros do Choro, lideranças profissionais que criaram um tipo de música que se multiplicou pelas mãos de amadores.



Muitas vezes descrito, a meu ver com certa ingenuidade, como música de amadores, diversão de gente simples, o Choro não seria o que é se não fossem suas lideranças pioneiras. Ao colocarmos lado a lado Joaquim Callado (Joaquim Antonio da Silva Callado, Rio de Janeiro, 1848-1880), Chiquinha Gonzaga (Francisca Edwiges Neves Gonzaga, Rio de Janeiro, 1847-1935), Ernesto Nazareth (Ernesto Júlio de Nazareth, Rio de Janeiro, 1863-1934) e Anacleto de Medeiros, podemos constatar vários pontos em comum que os afastam do amadorismo e da espontaneidade apontados como características dos primeiros chorões.

Chiquinha Gonzaga teve instrução musical formal, mas optou, até por necessidade de sobrevivência, pelos veículos mais capazes de promover sua música como o Carnaval (Abre alas) e o teatro de revista. Foi importante na divulgação do Choro, justamente por colocar seus elementos e ambientes em cena nos espetáculos populares que criava.

Ernesto Nazareth, além de ter tido contato ainda na infância com a cultura pianística européia e ter estudado com o professor francês Lucien Lambert, tinha plena consciência do trabalho que fazia, entre o popular e o erudito. No ensaio “Ernesto Nazareth na música brasileira” de Brasília Itiberê, há a narrativa de um diálogo entre Nazareth e o folclorista e estudioso de sua obra Oscar Rocha, que lhe pergunta como tinha chegado a compor seus tangos, com um caráter rítmico tão variado. Nazareth responde que “ouvira muito as polcas de Viriato, Callado e Paulino Sacramento e sentiu o desejo de transpor para o piano a rítmica dessas polcas-lundu” (Itiberê, 1946 *apud* Severiano, 2008, p. 30).

Anacleto de Medeiros também foi um profissional com um projeto, o de divulgar o Choro pelas bandas de música, organizando as melhores de seu tempo, a partir da arregimentação de músicos entre os chorões. Foi explicitamente admirado por compositores da chamada música séria como Carlos Gomes e Villa-Lobos.

Nazareth teve entre seus divulgadores Luciano Gallet e Mário de Andrade. Chiquinha Gonzaga teve sua relevância musical reconhecida mais tardiamente. Sobre ela escreveu Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, se referindo às partituras criadas para o teatro de revista.

Por todas essas partituras, Chiquinha Gonzaga espalhou números de música que muito contribuíram para fixar a fisionomia típica das danças e canções brasileiras, traduzindo fielmente o improviso pitoresco do choro ou o perdido e enfático lirismo das serestas. (Azevedo, 1956, p. 150)



Callado foi tocado e gravado pela geração de flautistas que veio em seguida, alguns deles de características bem acadêmicas como Pedro de Alcântara e Agenor Bens.

O pequeno resumo, aqui apresentado, do trabalho desses quatro pioneiros, aponta para uma atividade profissional, cada um desbravando um terreno e ajudando a espalhar o Choro – ainda não constituindo esse um gênero musical, mas um estilo, um jeito de compor e tocar, a circular por diferentes espaços. Callado transitava entre festas familiares e salões de concerto. Chiquinha abriu o campo do teatro. Nazareth atuou nas casas de música, onde se vendiam pianos e partituras e em salas de esperas de cinemas. Anacleto ensinou música a dezenas de aprendizes nas bandas que dirigiu, multiplicando o contingente de chorões.

Enquanto esses profissionais davam seguimento a seus projetos, tendo seguidores igualmente profissionais, que também exerciam lideranças relevantes (Irineu de Almeida, Paulino Sacramento, Pedro Galdino, Albertino Pimentel, para citar alguns de maior destaque), começou a surgir a roda de choro, aí sim, diversão de gente simples, música de amadores. O papel dos mediadores profissionais na implantação do Choro teve consequências diretas no aspecto estético, se estabelecendo desde o início um padrão de composição que incluía bom acabamento formal, modulações, melodias que exploravam os recursos de instrumentos solistas e fórmulas rítmicas criativas e surpreendentes. No capítulo em que aborda o advento do nacionalismo, Luiz Heitor aponta Callado, Chiquinha e Nazareth como “a tríade de autores que mais significado tiveram nesse processo de fixação de um tipo nacional de música para o qual os compositores ‘sérios’ começaram a olhar cobiçosamente” (Azevedo, 1956, p. 151). No campo da interpretação criou-se uma tradição de expressão e virtuosismo, que perdura igualmente até os dias de hoje.

Mas nessa primeira fase, que durou pouco mais de três décadas, os mediadores ainda não eram tão profissionais quanto viriam a ser a partir de 1930 e os amadores ainda não eram tão especialistas como iria ocorrer mais adiante. Talvez por isso, o relato pioneiro de Gonçalves Pinto seja encarado tantas vezes como uma descrição do Choro, quando na realidade o velho carteiro chorão fala das rodas de seu tempo, de encontros musicais que estabeleceram a primeira rede social por onde essa música fluiu.

O encantamento inicial do público com a música dos chorões e seus instrumentos típicos, como o cavaquinho, aparece magistralmente descrito em dois famosos contos de Machado de Assis dessa época: “O machete” (1878) e “Um homem célebre” (1888). Em ambos os textos, a força da novidade trazida pela música dos chorões, com sua alegre espontaneidade, é contraposta com a face grave e melancólica da chamada música séria.



O meio social – uma classe intermediária nova e composta de funcionários públicos e pequenos comerciantes – era bastante heterogêneo, comportando ainda imigrantes portugueses e italianos (citados por Lima Barreto) e ciganos (citados por Pixinguinha). Não havia ainda uma divisão da cidade que logo chegaria, trazendo uma menor mobilidade para a música dos chorões e afunilando a diversidade musical e social da roda de choro.

SEGUNDA FASE (1903-1919)

O segundo período pode ser demarcado como iniciado em 1903, pelo começo das reformas urbanísticas do prefeito Pereira Passos, a chegada do cinema mudo e das gravações em disco e vai até o surgimento do conjunto Oito Batutas em 1919.

As obras públicas empreendidas pelo prefeito Francisco Pereira Passos entre 1903 e 1909, popularmente chamadas de “bota abaixo”, foram inspiradas na reforma de Paris, feita poucas décadas antes pelo prefeito Haussman. A Avenida Central (atual Rio Branco), símbolo máximo dessas obras, realizadas com a justificativa de modernizar e higienizar o Centro da cidade, foi feita ao modelo dos *boulevards* da capital francesa, criando propositadamente a impressão de sermos uma Paris na América. O resultado dessa intervenção atingiu em cheio o tecido social de sustentação das rodas de choro e dividiu a cidade de forma brutal. Nas palavras de Magda Miranda Clímaco, em sua tese *Alegres Dias Chorões*:

Por outro lado, a cidade que a elite carioca desse período procurou imitar em termos do urbanismo, da moda, dos hábitos, contrastava profundamente com outra cidade, a cidade do morro, das favelas, do malandro, dos botequins. A afirmação de sua identidade, que negava a identificação com a realidade colonial brasileira, necessitava das reformas que levariam o povo, que passou a significar o antigo, o exótico, o primitivo, para os subúrbios, com seus hábitos, costumes, *performances*, todos renegados pela cidade imaginada. (Clímaco, 2008, p. 111)

Nota-se que o itálico utilizado na palavra “performances” pela autora, refere-se, entre outras coisas, à música dos chorões, que teve sua rede social original, as rodas de choro, enfraquecida, com a maior compartimentação dos extratos sociais e a diminuição de seu contato, em função até de dificuldades de deslocamento até bairros mais distantes. No



livro de Gonçalves Pinto há uma passagem que retrata a dificuldade para se chegar em uma roda de choro no subúrbio.

Fui convidado pelo grande Professor Cupertino, para assistir um conjunto de chorões lá para as bandas de Agua Santa. Tomando um trem de suburbios, saltei no Engenho de Dentro, onde esperei um omnibus para aquelas bandas. Depois de muito esperar, enfim chegou o tal omnibus, onde me foi impossível embarcar, tal o assalto da grande população que alli também esperava. Enfim, pacientemente esperei outro, porque no primeiro fui completamente barrado, pisado, e com a roupa toda amassada. (Gonçalves Pinto, 1936, p. 50)

A forma como a música dos chorões passou a ser vista é bem ilustrada pela passagem colhida do diário de Lucília Villa-Lobos, primeira mulher de Heitor Villa-Lobos e que escreveu em 1912 sobre o seu primeiro encontro com o então jovem compositor:

A noitada de música correu muito bem, extremamente agradável, e para nós foi um sucesso o violão nas mãos de Villa-Lobos. Terminando sua exibição, Villa-Lobos manifestou desejo de ouvir a pianista, e toquei a seguir, alguns números de Chopin, cuja execução me pareceu ter impressionado bem, na técnica e na interpretação. Villa-Lobos, porém, se sentiu constrangido; talvez mesmo inferiorizado, pois naquela época o violão não era instrumento de salão, de música de verdade, e sim instrumento vulgar, de chorões e seresteiros. (Horta, 1986, p. 19)

Não se tratava de uma moça da elite, que teria ido estudar piano fora do país e sim de uma jovem membro de uma numerosa família que residia em uma vila na Tijuca, formada no Instituto Nacional de Música, instituição por sinal onde vários chorões foram alunos e professores. O encantamento inicial com o popular e espontâneo da música dos chorões deu lugar a uma tendência de por cada coisa em seu lugar.

Há um texto de Olavo Bilac, publicado na revista *Kosmos* em 1906 e reproduzido no livro *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República* que



nos dá, de maneira contundente, a idéia da cidade que se estava querendo construir e o quanto o povo podia atrapalhar os planos da elite e do poder público.

Num dos últimos domingos vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha: e naquele boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, contra a fachada rica dos prédios altos, contra as carruagens e carros que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos bêbedos urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbárie – era uma idade selvagem que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a cidade civilizada... Ainda se a orgia se confinasse no arraial da Penha! Mas não! Acabada a festa, a multidão transborda como uma enxurrada vitoriosa para o centro da urbs... (Olavo Bilac *apud* Sevcenko, 1983, p. 69)

Nessa fase de certa desvalorização, a música dos chorões enfrentou a concorrência de ritmos importados dos Estados Unidos como o *cakewalk* (1908), o *two-step* (1913) e o *fox-trot* (1914). No campo da instrumentação ocorreram mudanças na tentativa de copiar as chamadas *jazz bands*, que usavam saxofones, banjo e bateria e chamaram a atenção inicialmente por serem conjuntos com volume sonoro sensivelmente maior do que os que se usavam até então. Cabe aqui ressaltar que o termo *jazz band*, até aquele momento, se referia exclusivamente a um tipo de instrumentação e não ao jazz como um estilo de música, um sotaque musical, que iria se popularizar a partir da década de 1930. No Brasil da época, as *jazz bands* tocavam todo tipo de repertório: polcas, maxixes, marchas, valsas e ritmos dançantes norte americanos.

Nos últimos anos do período começa a haver uma reação no sentido da valorização das coisas ditas “do sertão”, puras, livres da contaminação cosmopolita. Essa valorização vai abrir caminho para o aparecimento do grupo Oito Batutas em 1919, tendo à frente Pixinguinha e Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, Rio de Janeiro, 1890-1974). Vindos de Recife, chegam ao Rio os grupos Turunas Pernambucanos (1922) e Turunas da Mauricéia (1927), que, se apresentando com trajes típicos nordestinos vão contribuir para que instrumentação **violões + cavaquinho + percussão + solistas variados**, passe a ser chamada de **regional** ou **conjunto regional**, termos que serão empregados generalizadamente nas décadas seguintes.



É nesse período em que músicos de Choro vão trabalhar em confeitarias, cafés-cantantes e cinemas, mas tocando um outro repertório. Em seu depoimento de 1978, o Maestro Copinha explica o que se tocava na sala de projeção dos cinemas.

Naquela época tocavam muito poutpourri, overture, abertura de ópera, sinfonias de Beethoven, árias, suítes adaptadas para essas orquestras. Era um trabalho difícil. Mas choro mesmo não tocava no cinema. [...] Nós éramos chorões quando saíamos do cinema e íamos para a serenata ou um choro. (Copinha, 1978, depoimento a Lilian Zarembo)

Essa separação da música com a qual se trabalhava e uma outra, tocada por gosto, escolha e predileção, vai marcar toda a história dos músicos de Choro daí para frente, fazendo com que a roda de choro se torne, em alguns momentos, algo um tanto desconectado da realidade profissional. O afastamento entre os mediadores profissionais, ocupados com seus projetos artísticos e os trabalhos efetuados para a sobrevivência e os amadores especialistas, que passaram a ser quase a totalidade do contingente das rodas de choro, irá se consolidar ao longo das décadas seguintes, num processo que preservou repertório e estilo, mas isolou o chorão, passando a roda de choro a ser vista como um espaço iniciático, quase maçônico.

TERCEIRA FASE (1919-1932)

O terceiro período pode ser demarcado de 1919 até 1932 e é uma fase de transição para a chamada Era do Rádio. É o momento em que três novidades tecnológicas: o rádio, a gravação elétrica e o cinema falado vão alterar profundamente o mercado de trabalho em música, a relação desta com o público e conduzir a roda de choro à sua “fase defensiva”¹. Ao longo da década de 1920, músicos cultores do Choro chegam ao Rio de Janeiro, vindos de diferentes regiões do país, especialmente do Nordeste, para serem

¹ A “fase defensiva” (1932-1980), conforme denominação apresentada por Livingston-Isenhour e Garcia (2005), balizada entre o começo do rádio profissional em 1932 e a chegada de uma geração de chorões disposta a fazer do Choro seu objetivo profissional, na segunda metade da década de 1970, é um período de inúmeras mudanças, várias delas causando impacto significativo no ambiente da roda de choro. Os chorões da fase “defensiva” achavam necessária para a preservação do Choro. Durante a fase defensiva da roda, foram abundantes os títulos de caráter nostálgico como “Rio antigo” (Altamiro Carrilho), “No meu tempo era assim” (Eduardo Souto) e “Reminiscências” (Jacob do Bandolim). É a mesma fase em que foi muito usado o diminutivo de Choro, termo visto como afetivo pelos músicos mais antigos.



profissionais, aumentando a gama de sotaques musicais no ambiente do Choro. É o caso do saxofonista e clarinetista sergipano Luiz Americano em 1921, do saxofonista paraibano Ratinho (Severino Rangel) em 1922, e do bandolinista pernambucano Luperce Miranda em 1928, músicos que pouco tempo depois da chegada a capital da República, estarão gravando e se apresentando como solistas e compositores de sucesso.

É nessa fase que Pixinguinha assume a liderança do processo profissional do Choro, como compositor, sintetizando o gênero musical de mesmo nome e como intérprete, ao colocar seu virtuosismo de flautista a serviço da improvisação. Ele mesmo vai propor uma alteração no formato do Choro com os históricos lançamentos de “Carinhoso” e “Lamentos” no ano de 1928, compostos em apenas duas partes e não mais três, conforme esquema herdado da polca.

Como aconteceu em outros momentos desse quase um século e meio de Choro e de rodas de choro, enquanto a realidade profissional se fortaleceu, a roda perdeu prestígio e visibilidade. Um bom retrato disso é a crônica de Álvaro Sodrê citada por Tinhorão e publicada na revista *Fon-Fon* em 1925, que fala de um ambiente popular no bairro da Saúde, zona portuária do Rio de Janeiro.

É o café dos marinheiros, estivadores, serventes de pedreiro, dos profissionais da vadiagem. Todas as noites se reúnem ali a flor da Saúde. Meia dúzia de mesas, um choro, um balcão de mármore e uma lâmpada elétrica, eis tudo. Lá dentro um bafio de álcool. Não tem orquestras mas possuem o violão. (Sodrê *apud* Tinhorão, 1998, p. 236)

Uma novidade que foi incorporada em caráter definitivo na instrumentação do Choro e das rodas de choro nessa fase foi a percussão, especialmente o pandeiro, mas também outros instrumentos como caixeta, reco-reco e ganzá. Importante em grupos como Oito Batutas, para acentuar o caráter exótico e de autenticidade, a percussão logo se tornou indispensável e a base composta de dois violões, pandeiro e cavaquinho foi consagrada como a mais adequada para a execução do Samba e do Choro.

Nessa fase, em que ocorreu a Semana de Arte Moderna em 1922 e quando o pensamento modernista brasileiro começou a tomar vulto, figuras de destaque como Mário de Andrade e Luciano Gallet atuaram no sentido de valorizar o Choro, especialmente a obra de Ernesto Nazareth. Embora Tinhorão tenha falado dessa época como a do



desaparecimento da roda de choro – “às vésperas da revolução de 1930, a maioria dos chorões, já velhos, ensacou seus violões ou meteu suas flautas nos baús” (Tinhorão, 1998, p. 213), sabemos hoje que, mesmo tendo perdido adeptos, a roda sobreviveu, se tornando algo fechado, defensivo mesmo e praticamente invisível aos olhos da sociedade.

Esta síntese histórica, que tracei do período que vai de 1870 até 1932, procura evidenciar as nuances da relação entre os mediadores profissionais e os especialistas amadores, mostrando que, ao contrário da impressão deixada pelo livro de Gonçalves Pinto, o Choro e a roda de choro viveram momentos diversos, tanto no que diz respeito a sua relação mútua, quanto na maneira como foram vistos e avaliados pela sociedade.

O esforço que se faz há algum tempo para a legitimação do livro de Gonçalves Pinto como um discurso unívoco sobre o Choro, ignorando-se o quanto este é impreciso e incompleto, tem servido de base para discursos messiânicos que o apontam como uma espécie de bússola para os chorões do século XXI. Esse tipo de colocação acrítica, visa, ao que me parece, a proclamação de alguns como “legítimos herdeiros” da tradição chorística e a invalidação de outras visões e não encontra eco significativo no ambiente do Choro atual, soando mais como uma tentativa de reserva de mercado.



Figura 1. Roda de choro na década de 1910. (Acervo do autor)



Figura 2. Grupo de choro de Vila Isabel, década de 1910. (Acervo do autor)



Figura 3. Roda de choro em família: Pixinguinha (1ª criança em pé, da direita pra esquerda) com o cavaquinho acompanha o pai na flauta. (Acervo do autor)



Figura 4. Capa da edição original do livro de Alexandre Gonçalves Pinto, *O Choro*, publicado em 1936. (Acervo do autor)



REFERÊNCIAS

- Andrade, Mário de. *Música doce música*. Editora Martins, 1963.
- Azevedo, Luiz Heitor. *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- Aragão, Pedro de Moura. *O baú do animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.
- Clímaco, Magda Miranda. *Alegres chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília, anos 1960 – tempo presente*. Tese (Doutorado em História), Universidade de Brasília, 2008.
- Copinha (maestro Nicolino Copia), Depoimento a Lilian Zaremba. In: Monografia de final de curso de graduação (História), PUC-Rio de Janeiro, 1978.
- Gallet, Luciano. *12 exercícios brasileiros*. Rio de Janeiro: Ricordi, 1928.
- Gonçalves Pinto, Alexandre. *O Choro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, [1936]1978.
- Horta, Luís Paulo. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1986.
- Livingston-Isenhour, Tamara; Garcia, Thomas G. C. *Choro: a social history of a Brazilian popular music*. Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Severiano, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HENRIQUE CAZES é professor de cavaquinho da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em música pela mesma instituição, onde atualmente cursa o Doutorado. Músico profissional desde 1976, tendo atuado com os grupos: Coisas Nossas, Camerata Carioca & Radamés Gnattali, Orquestra Pixinguinha, Camerata Brasil e Camerata Dedilhada da UFRJ. É autor dos livros: *Escola Moderna do Cavaquinho* (Lumiar, 1988), *Choro do Quintal ao Municipal* (Editora 34, 1998), *Suite Gargalhadas* (José Olympio, 2002), *Monarca, voz e memória do samba* (Relume Dumará, 2003) e das biografias de Chiquinha Gonzaga, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo da coleção Raízes da MPB, publicadas em 2010 pela *Folha de São Paulo*.