

# Os conjuntos regionais e o som do choro:

a caracterização da *performance* no acompanhamento do choro

Pixinguinha e Benedito Lacerda. S/d, fotografia (detalhe).



*Felipe Ferreira de Paula Pessoa*

Mestre em Música pela Universidade de Brasília (UnB). Doutorando em História pela mesma universidade. Professor da Escola de Música de Brasília (CEP-EMB).  
felipe7cordas@gmail.com

## Os conjuntos regionais e o som do choro: a caracterização da *performance* no acompanhamento do choro

Brazilian “regional bands” and the *choro* sound: performance characterization  
in *choro* accompaniment

*Felipe Ferreira de Paula Pessoa*

### RESUMO

O trabalho tem por objetivo discutir o processo de formação do conjunto regional e como esse processo influenciou na formação de um modelo de *performance* no acompanhamento do choro. Propõe-se uma perspectiva histórica fundamentada nos fonogramas de choro desde o surgimento dos grupos e dos duos de violões, no início do século XX, à consolidação desse conjunto na década de 1930/1940, com o Regional do Benedito Lacerda. Uma das características principais da abordagem é o foco no modo de acompanhar dos duos de violão no contexto do conjunto regional, criando um modelo de *performance* que se formou e consolidou junto ao desenvolvimento do choro como uma prática musical inserida na então emergente indústria fonográfica. A principal fundamentação teórica para as análises das gravações foi o conceito de som, proposto por Delalande, que compreende como as mídias e a fonofixação permitem uma nova escuta do som, ampliando a concepção de timbre e da própria *performance*.

**PALAVRAS-CHAVE:** choro; conjunto regional; *performance*.

### ABSTRACT

The paper aims at discussing the process of formation of the regional ensemble and how this process influences the development of a model of performance accompaniment of choro. We propose a historical perspective based on phonograms choro since the emergence of groups and duos of guitars in the early twentieth century, the consolidation of this set in the decade of 1930/1940, with the Regional of Benedito Lacerda. A key feature of the approach is the focus on how to accompaniment on the guitar duos in the context of the regional ensemble, creating a performance model that is formed by the consolidation and development of choro while an inserted musical practice in the emerging phonographic industry. The main theoretical basis for analysis of the recordings was the sound concept, proposed by Delalande, who understands how the media and the phonofixation allow a new sound listening, expanding the concept of timbre and performance itself.

**KEYWORDS:** choro; regional ensemble; guitar duos, performance.



Ouvir um choro remete a vários elementos musicais que constituem essa prática: o repertório, as características idiomáticas e interpretativas, a *performance*, a harmonia, ritmos e estruturas melódicas, assim como o conjunto de instrumentos utilizados. Apesar de serem inúmeros os timbres

que já ornamentaram o universo do choro, o conjunto regional, formado por dois violões, cavaquinho e pandeiro acompanhando um solista – estando a flauta, a clarineta, o bandolim e o cavaquinho entre os mais comuns –, consolidou-se entre os discursos dos músicos de choro como uma de suas características marcantes.

No entanto, não é somente a sonoridade de seus instrumentos juntos que aferem ao choro tal marca. É, sobretudo, o modo como esses instrumentos atuam no conjunto, construindo uma textura rítmica e contrapontística que confere movimento às cadências harmônicas e às modulações. Em alguns casos, o regional chega a atuar como parte integrante da própria composição musical, dialogando com o solista por meio de convenções rítmicas, dinâmicas ou com as obrigações.<sup>1</sup> É na combinação do timbre e do modo de tocar os instrumentos que o conjunto regional passou a se consolidar como elemento constitutivo do choro.

Prática musical urbana que surgiu no século XIX na cidade do Rio de Janeiro, o choro tem sua história associada à formação da sociedade brasileira. Partindo de hibridações entre as danças de salão europeias e os ritmos afro-brasileiros, sua história contempla um universo de práticas de tradição popular como a transmissão oral, a improvisação, as danças e práticas religiosas, com a tradição europeia formal, escrita em partitura, com estruturas regras e teorias. Dessa forma, o choro já apresentava repertório formalmente documentado em partituras de suas práticas no século XIX. No entanto, as características de interpretação, do modo de tocar e dos componentes do arranjo do acompanhamento, como os contrapontos, estes só são possíveis de reconhecer nos fonogramas.

Assim, os fonogramas compõem um corpus documental essencial para compreender as características do choro, e, em contrapartida, é no universo dos fonogramas que o choro também moldou suas características. A sonoridade e a maneira de tocar dos regionais mantêm uma relação dialética com as tecnologias de gravação e a indústria fonográfica. Essa relação permite que a *performance* gravada possa ser reproduzida, ouvida várias vezes, criando, portanto, uma nova forma de escuta do som.

François Delalande ressalta a importância desse processo não apenas na apreciação musical, mas também no fazer. A gravação passa a fazer parte do aprendizado de um modo de tocar um instrumento ou estilo, permitindo a escuta de elementos da *performance* que não podem ser registrados por meio da notação musical tradicional. O pesquisador e compositor francês frisa ainda que a fonofixação possibilita a compreensão de um novo conceito de som: “Mencionamos, assim, o som do jazz da mesma forma que o som do cravo, de um grupo de rock, de um selo discográfico ou de um conjunto barroco. O som é uma extensão do conceito de timbre, aplicado, contudo, a objetos musicais os mais variados, para qualificá-los esteticamente”.<sup>2</sup>

Por essa via, o choro passa a ter igualmente o seu som, que é marcado pela sonoridade e modo de tocar do conjunto regional. A mediação desse som no universo dos fonogramas amplia seus significados associando o repertório, o som e a *performance* a um modelo interpretativo. A gravação cria modelos que compõem uma paisagem sonora de determinada época, como assinala a pesquisadora Heloísa Valente<sup>3</sup>, conferindo ao som do regional uma historicidade fonográfica.

Este artigo visa delinear o processo de consolidação do conjunto regional e como ele influenciou a formação de um modelo de *performance*

<sup>1</sup> Frases melódicas que são, geralmente, executadas pelo violão de 7 cordas ou em duo com o violão de 6 cordas que se contrapõem à melodia principal e que acabaram por se tornar parte da composição em virtude de sua reprodução em rodas de choro e arranjos posteriores à gravação original.

<sup>2</sup> DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: VALENTE, Heloísa (org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007, p. 53.

<sup>3</sup> Ver VALENTE, Heloísa. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: *op. cit.*, p. 84.

<sup>4</sup>Cf. PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Typografia Glória, 1936, p. 11.

<sup>5</sup>Cf. CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. 2. ed. Brasília: Viola Corrêa, 2002, p. 65.

<sup>6</sup>Apud CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 77.

<sup>7</sup>Ver CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 17.

para o acompanhamento no choro. Apresenta-se aqui um recorte da dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Música em Contexto da Universidade de Brasília (UnB), cujo tema principal aborda a construção da linguagem dos duos de violões no choro e a influência da tecnologia e dos meios de comunicação na construção de paradigmas dessa prática musical.

## Os nomes choro e regional

A flauta, o cavaquinho e o violão, de tradição portuguesa, aparecem em documentos desde o início choro, sendo Joaquim Callado e seu conjunto Choro Carioca, de 1870, considerados as bases de sua sonoridade entre os músicos de choro contemporâneos. Esse conjunto é encontrado em festas e serestas dos chorões amadores, também chamado de terno, como descreve Alexandre Gonçalves Pinto.<sup>4</sup>

Terno é o nome dado ao conjunto de cavaquinho, flauta e violão e remete ao acompanhamento informal do choro do século XIX. Todavia, a expressão está associada ainda aos grupos acompanhadores das procissões e festas de cultura popular, tal como festa do divino e a folia de reis. O violeiro e pesquisador Roberto Corrêa descreve os ternos de reis ou companhias de reis como grupos sem restrições quanto ao número de integrantes e instrumentos musicais, em sua maioria violas, violões, cavaquinhos, bandolins, rabecas, sanfonas, pandeiros e caixas. Contudo, o pesquisador esclarece, a partir de depoimentos, serem essenciais somente a viola, a caixa e o pandeiro, que seriam os instrumentos de cada um dos reis magos.<sup>5</sup>

Apesar das diferenças musicais entre a música tradicional da folia de reis e a música dos chorões, a instrumentação e as vestimentas dos conjuntos típicos – a exemplo dos Turunas da Mauriceia, do Bando de Tangarás ou dos Oito Batutas – apresentam grande semelhança. Provavelmente, houve uma vinculação a essa estética tradicional, que no início do século XX se achava em destaque principalmente pela conotação de identidade nacional evocada na década de 1920.

Outra questão, sugerida por Sérgio Cabral, é a comparação entre a música dos Oito Batutas e a música seresteira regional. Os Oito Batutas – conjunto típico integrado por músicos de prestígio no cenário do choro, como Pixinguinha, China, Donga e João Pernambuco – apresentavam repertório variado que não pressupunha maior distanciamento entre a música urbana e a rural. Em um cartaz do grupo para uma apresentação no Salão do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, em 27 de outubro de 1921, lia-se, como título do espetáculo, *Uma noite no sertão – cantos, sambas, lundus e sapateados sertanejos pelos Os 8 Batutas*.<sup>6</sup> E no repertório constavam canções seresteiras, como a já famosa “Luar do sertão”, de João Pernambuco, ao lado de choros como “Sofres porque queres”, conhecida composição de Pixinguinha.

A aproximação entre a música regional e a urbana dá-se inclusive em relação à denominação choro. Esse aspecto é discutido por Cazes, ao se reportar à definição e origem do termo. Embora discorde da tese da origem rural de um fenômeno que, segundo ele, é tipicamente urbano<sup>7</sup>, o cavaquinista e pesquisador apresenta as ideias de Câmara Cascudo, que apontam como origem da expressão a transformação do termo xolo, baile popular dos escravos, em xoro, para, enfim, choro.

Cazes passa em revista, ainda, as pesquisas de Ary Vasconcelos e José Ramos Tinhorão. Diferindo da visão de Câmara Cascudo quanto à etimologia de choro, mas sustentando a sua origem como fenômeno rural, Ary Vasconcelos vincula o surgimento do termo aos choromeleiros, associação de músicos do período colonial que, além da charamela, tocavam outros instrumentos de sopro que mais tarde integrariam a música carioca. A palavra choro teria sido originada, então, do encurtamento de choromeleiros.

Outra abordagem, que não se embasa na instrumentação ou na dança e festejo popular, é a de José Ramos Tinhorão. O pesquisador credita o surgimento do nome ao modo de execução melancólica evocado pelas baixarias dos violões, frases na região grave do instrumento. Esse modo de acompanhar dos violões está presente, por sinal, não só no choro, como nas serestas e na música tradicional regional.

Tais discussões são intensificadas quando do surgimento dos conjuntos regionais, na década de 30 do século passado. O uso do nome regional relaciona a sonoridade e estética do grupo às mudanças que marcaram a música popular, no seu trânsito do rural ao urbano. Segundo o músico e pesquisador Sérgio Prata<sup>8</sup>, tal designação se deve à vestimenta e à estética dos primeiros conjuntos urbanos, como os Turnunas da Mauriceia, o Bando dos Tangarás, o Bando dos Caxangás e, até mesmo, os Oito Batutas, antes de sua excursão a Paris. Pixinguinha, Noel Rosa e Almirante foram alguns dos integrantes desses grupos que, paradoxalmente, inauguravam uma estética da música popular urbana. Já o historiador André Diniz, corroborando com a ideia de que os regionais são um fenômeno urbano, retoma a concepção da sua ligação com os ternos, que executavam músicas regionais e também utilizavam o conjunto de flauta, cavaquinho e violão.<sup>9</sup>

Seja como for, pode-se concluir que, no contexto das décadas de 1920 e 1930, quando do aparecimento dos regionais, não se fazia grande diferenciação entre música popular urbana da rural, quando mais não seja porque, em anúncios de jornais e revistas de programações de rádio, o termo regional designava a procedência nacional da música, distinguindo a música feita no Brasil daquela proveniente de outros países latino-americanos.<sup>10</sup>

Quando surgiram as gravações mecânicas de Frederico Figner, em 1902, a sonoridade do choro foi registrada nos fonogramas por bandas de música e pelos ternos. Porém, esses primeiros ternos contavam somente com um violão, que ficava responsável pelas frases contrapontísticas na região grave, conhecidas como baixarias, e o cavaquinho, que se encarregava da base rítmica e harmônica. E os ternos eram apresentados como grupos: Grupo Passos no Choro, Grupo Chiquinha Gonzaga, Grupo Pixinguinha, entre outros. Entretanto, é com o uso de dois violões que o conjunto regional vai estabelecer uma linguagem própria.

## Os duos de violões

Um dos elementos que mais se destaca no regional e que o caracteriza é a forma de acompanhar dos duos de violões. A maior parte dos regionais trabalha com um solista, um pandeiro, um cavaquinho e dois violões. Parte dessa linguagem já vinha se desenvolvendo no acompanhamento dos grupos de choro nos anos 1920; no entanto, a inserção de outro violão, tocando em conjunto as baixarias e inversões em intervalos

<sup>8</sup> Ver PRATA, Sérgio. A história dos regionais. Disponível em <[http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao\\_id=1](http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao_id=1)>. Acesso em 15 abr. 2006.

<sup>9</sup> Cf. DINIZ, André. *Almanaque do choro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 12.

<sup>10</sup> Ver TABORDA, Marcia. *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música), UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

<sup>11</sup> Período de expansão e apoio do rádio no Brasil durante as décadas de 1930/50.

<sup>12</sup> Ver <[www.acervo.ims.com.br](http://www.acervo.ims.com.br)>.

<sup>13</sup> Ver <[www.discosdobrasil.com.br](http://www.discosdobrasil.com.br)>.



de terças, se sedimentará com os regionais na “era do rádio”<sup>11</sup>, em especial com o de maior atuação durante quase meio século, o Regional de Benedito Lacerda, que, década de 1950 em diante, passará a se chamar Regional do Canhoto.

As gravações disponíveis no sítio do Instituto Moreira Sales<sup>12</sup> (IMS) entre 1902 e 1907 são, em sua maioria, da Banda do Corpo de Bombeiros, à base de piano solo, piano e flauta e de voz e piano. A partir de 1907 é que começaram a aparecer os grupos de choro. Grupos como Novo Cordão e Cavaquinho de Ouro são os primeiros encontrados nessa formação no sítio do IMS, enquanto o Terror dos Facões é o primeiro grupo a trazer dois violões na fase dos discos de cera.

Organizado pelo violonista e bandolinista Otávio Dutra, o Terror dos Facões chama a atenção pela organização na função dos instrumentos, revelando uma preocupação com os arranjos. Ele apresenta uma significativa melhora técnica na execução do solista, à flauta, e do violão, construindo frases contrapontísticas de maior destaque e interação com a melodia do que os grupos Novo Cordão e Cavaquinho de Ouro. Ressalte-se que se tratava, no caso, de um grupo de Porto Alegre, o que indica a expansão do choro muito antes da “era do rádio”.

Dois fatos importantes marcaram os registros fonográficos do Terror dos Facões. Desde 1913, os próprios compositores passaram a gravar suas músicas, mesmo não sendo necessariamente o solista (Dutra). Além disso, deve-se mencionar a sua preocupação em classificar os gêneros musicais, cuja caracterização, em muitas situações, depende de sutilezas nas suas interpretações.

Por outro lado, no sítio Discos do Brasil<sup>13</sup>, pode-se ouvir um pequeno trecho da mazurca “Coração”, em que Dutra executa ao bandolim uma melodia em compasso ternário com extrema destreza e velocidade. Nesse mesmo sítio, é possível encontrar uma referência aos outros integrantes do Terror dos Facões: Arnaldo Dutra, no cavaquinho, Honório da Silva, no segundo violão, Creso de Barros e José Xavier Barros, nas flautas. Percebe-se, então, uma formação diferenciada, com duas flautas e dois violões. Todavia, os violões ainda não desenvolviam trabalho de terças ou inversões juntos, ficando a cargo de Honório um acompanhamento harmônico, enquanto Dutra era o responsável pelas baixarias. Curiosamente, as flautas também não são perceptíveis soando juntas, o que justificaria a repetição da forma de quase todas as músicas, em decorrência da hipótese da alternância de solistas.

A gravação da música “O maxixe”, de autoria de Dutra, contém alguns elementos que merecem ser destacados. Nela nota-se algo inexistente nos registros de choro entre 1904 e 1913 e pouco comum a partir de 1913: o uso de introduções. Além da introdução, “O maxixe” apresenta um acompanhamento de violão bastante contrapontístico, com frases rápidas em semicolcheias e com muitas variações. Apesar de claramente existir a ideia de uma linha melódica de contraponto nas baixarias do violão de Dutra, sempre há variações nas repetições do A, ficando o B e o C mais presos à forma e repetindo as mesmas frases.

A parte B começa com uma obrigação do violão chamando o solista em um diálogo de pergunta e resposta. A música possui forma rondó e, talvez pelo longo tempo de execução, termina na repetição da parte B, assumindo o esquema A/A/B/B/A/C/C/A/A/B/B//. Evidencia-se, além do mais, um preciosismo quanto às pausas da música, tocadas com precisão

por todos, e ao andamento, que varia muito pouco. O grupo gaúcho exhibe alto rigor técnico e cuidado meticuloso nos arranjos e execução, preocupações até então não observadas nos grupos cariocas, a despeito de serem em quantidade bem maior.

Como se sabe, com o crescimento da música urbana no Rio de Janeiro e da produção da Casa Edison, as gravações de canções se multiplicaram. No rastro do grande sucesso alcançado, em 1917, pelo cantor Baiano com o samba “Pelo telefone” (de autoria atribuída a Donga e Mauro de Almeida), compositores mestiços do bairro da Cidade Nova, que atuavam em rodas e gravações de choro, começaram a produzir nesse novo estilo, que terá significativa projeção na indústria fonográfica na segunda década do séc. XX. Paralelamente, a popularização do carnaval influenciará na ascensão dos fonogramas de samba, com um estilo mais próximo do maxixe do que do samba carnavalesco tradicional, impulsionado sobretudo a partir da década de 1930. Pixinguinha, Donga e Sinhô são alguns nomes de destaque do período pré-1930: J. B. da Silva, o Sinhô, foi então considerado o “rei do samba”, tendo composto muitas das canções que marcaram a época, como “Jura” e “Gosto que me enrosco”.

Dentre os sambas de Sinhô, figura “Sabiá”, um samba-maxixe gravado em 1929, no qual são audíveis dois violões atuando em conjunto. Porém, executam mais do que funções distintas, como base e contraponto, a exemplo do que fazia o grupo Terror dos Facões. Também não apresentam uma interação de baixarias em terças, pontuando o contraponto com a melodia. O acompanhamento se baseia principalmente em arpejos de ambos os violões tocados juntos, ora em terças, ora em oitavas. Por vezes ocorrem frases, feitas mais em caráter arpejado, utilizando tanto a região aguda quanto a grave, diferentemente das baixarias, que se situam predominantemente na região grave. Desse modo, é construído um intenso diálogo entre os violões, que, entretanto, evocaria mais um ambiente rural do que o modelo tradicional de acompanhamento urbano criado nos grupos de choro da década anterior.

O fato de o acompanhamento de violões destoar da estética até então em voga na música popular urbana e a suposta participação de Donga em um dos violões dão origem a questionamentos acerca da “autenticidade” desse modelo. Como salienta Tinhorão<sup>14</sup>, a música disponibilizada nas gravações não era somente um registro da música do passado, mas igualmente um registro de uma nova música, que surgia com a urbanização. Quanto ao samba e à forma de acompanhamento da música popular urbana, talvez os paradigmas dos grupos de choro e dos regionais fossem um modelo de acompanhamento da nova música, podendo ser “Sabiá” um exemplo de um modelo rural, antigo, de acompanhamento de violão.

### **A gravação elétrica e um novo modelo de duo**

A chegada da gravação elétrica, em 1927, permitiria determinados detalhes das execuções instrumentais pudessem ser melhor percebidos, como o próprio uso das terças, o delineamento de harmonias em diferentes regiões e até diferenças rítmicas, com um violão desempenhando um papel do tamborim. Isso, ao que tudo indica, justificaria a adição do segundo violão não apenas pela necessidade de potência sonora mas também como elemento estético que compõe a textura do conjunto.

<sup>14</sup> Ver TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981, p. 24.

<sup>15</sup> Ver TABORDA, Marcia, *op. cit.*, p. 39.

<sup>16</sup> Cf. <<http://dicionariompb.com.br/rogerio-guimaraes>>.

O próprio modelo de arranjo se estrutura de modo a preencher a harmonia e os espaços rítmicos e melódicos que esse agrupamento traz, em contrapartida às bandas militares e às orquestras. No entanto, a condução da harmonia em terças nos oferece uma sonoridade mais cheia, ao mesclar as funções dos violões, diferentemente da divisão funcional que se verificava nas experiências anteriores com dois violões, em que um executava a baixaria e o outro a harmonia.

Em 1929, mesmo ano da gravação de “Sabiá”, surgiu o primeiro duo de violões a acompanhar com essa linguagem chorona de terças e inversões, sob a liderança de Rogério Guimarães, líder do regional da Rádio Tupi, um dos regionais mais duradouros, a exemplo do de Dante Santoro, na Rádio Nacional, e do de Benedito Lacerda, como destaca Taborda.<sup>15</sup> Vindo de uma família de boas condições sociais, Rogério Pinheiro Guimarães estudou em escola militar, mas não seguiu a carreira: optou pela música e pelo violão.

Começou acompanhando cantores de serestas e sambas, tendo feito muito sucesso com algumas de suas composições cantadas pelas grandes vozes que iam surgindo, como Gastão Formenti e Francisco Alves. Montou duos de violão com Patrício Teixeira e com J. Frazão, tanto acompanhando cantores como desenvolvendo repertório instrumental. Em 1929 assumiu a direção da RCA Victor e produziu uma série de discos, entre os quais um de Carmen Miranda, em 1930. Em 1935, foi para Rádio Tupi, na qual montou seu regional, passando a acompanhar diversos artistas.<sup>16</sup>

Entre as suas gravações, destacou-se “A vida é um buraco”, polca choro de Pixinguinha, lançada pela Victor, com Rogério e J. Frazão, nos violões, e Pixinguinha, na flauta. A formação é peculiar e não apresenta nem pandeiro nem cavaquinho. O acompanhamento dos dois violões, no entanto, é bastante singular, baseado não só nos arpejos, como em frases em terças, inversões de acordes e diálogos contrapontísticos com a melodia de ambos os violões.

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

Como não há cavaquinho nem pandeiro, os dois violões atuam ainda na parte rítmica, sem deixar lacunas na parte harmônica, sendo necessário, para isso, um dos violões dar mais ênfase aos acordes enquanto o outro se atira mais livremente às baixarias. Todavia, essas funções não são segmentadas: o violão que cumpre seu papel na harmonia não se furta às baixarias, tocando as terças, assim como nas inversões de acordes e até tocando acordes em outras regiões.

Esse exemplo de acompanhamento contrapontístico que já propõe uma interação mais densa entre os violões, aproveitando ideias da melodia, ritmos propostos pelo outro violão e até complementando as baixa-



rias, sugere um arranjo preconcebido. Diferentemente das gravações em que o acompanhamento parece ser improvisado, essa gravação possibilita apontar para o que viria a se converter numa *performance* característica dos regionais, tal como se consolidou nos anos 1930 em meio à expansão da radiofonia.

### Benedito Lacerda e a consolidação do conjunto regional

Em que pese seu talento como flautista, Benedito Lacerda, ao iniciar suas atividades profissionais no campo da música, dividia seu tempo com outra profissão. Ao longo da década de 1920 foi policial militar e músico, chegando a participar da banda da instituição entre 1923 e 1925. Após alguns anos de destaque como solista – função que desempenhou em uma montagem de “O guarani”, de Carlos Gomes –, pediu baixa do agrupamento em 1927, quando já ascendera à condição de flautista de primeira classe da Escola Militar do Realengo.<sup>17</sup>

À medida que o rádio, especialmente nas décadas de 1930 e 1940, começou a se firmar como um campo profissional para os músicos, Benedito foi, sem dúvida, um dos artistas mais atuantes. Sua formação nas rodas de choro desenvolveu sua habilidade de improvisar e tocar repertório de difícil execução, seja como acompanhador, seja como solista. Mas sua entrada no mundo do rádio se deu com o conjunto Gente do Morro, dedicado basicamente ao samba.

Com a percussão em maior destaque do que a harmonia, o Gente do Morro instalou-se no efervescente ambiente das rádios em 1930. O grupo, que, segundo Cazes<sup>18</sup>, fora batizado por Sinhô, contava com o flautista Benedito Lacerda, como líder e cantor, e com Waldirio Frederico Tramontano, o Canhoto, no cavaquinho. Essa dupla, escolada no repertório e na prática do choro, buscou sua ascensão artística numa época em que a voz era o principal símbolo, no imaginário popular, da afirmação de um artista, razão por que Benedito se pôs a atuar como cantor e não somente como flautista.

Contrastando com gravações anteriores de samba<sup>19</sup> (para não falar, aqui, do que se tem hoje), o grupo Gente do Morro não se apegava à orquestração ou a instrumentos de maior alcance harmônico, como o piano, e, sim, a um cavaquinho, à flauta e à voz de Benedito. Somavam-se à melodia e à harmonia as percussões de Maurino, Bernardo e Doidinho. Essa formação pode ser considerada o modelo de samba realmente tocado no morro, levando-se em conta, inclusive, o fato de receber o aval de defensores do gênero como Sinhô? Se ela era “autêntica”, não foi, contudo, o modelo sonoro de samba que se institucionalizou nas rádios, em virtude da efêmera existência do grupo, que no mesmo ano já introduziu o violão em sua formação. Logo em seguida, conferiria maior ênfase à harmonia, utilizando, então, dois violões, um cavaquinho e somente uma percussão.

O grupo atuará, principalmente, acompanhando cantores e “tapando os buracos” na incipiente programação do rádio, passando a se chamar Regional de Benedito Lacerda, que nesse momento se limitará à condição de flautista. A base do acompanhamento na música brasileira, tanto no choro como no samba, será em larga medida sedimentada por esse modelo de regional, que se diferenciava dos demais regionais pela disciplina imposta por Benedito, que o dirigia com mão de ferro, e pela habilidade de seus

<sup>17</sup> Cf. <<http://dicionariompb.com.br/benedito-lacerda>>.

<sup>18</sup> Cf. CAZES, Henrique, *op. cit.*, p. 84.

<sup>19</sup> Para efeito comparativo, ouvir a gravação de “Jura”, de Aracy Cortes, ou a de Mário Reis, ambas de 1928.

<sup>20</sup> Cf. CABRAL, Sérgio, *op. cit.*, p. 38.

<sup>21</sup> Ver PINTO, Alexandre Gonçalves, *op. cit.*, p. 196.

<sup>22</sup> Cf. CAZES, Henrique, *op. cit.*, p. 86.

<sup>23</sup> Como lembra o historiador Adalberto Paranhos, “o ‘samba’ e a ‘batucada’, como ‘gêneros musicais’ assim rotulados nos selos dos discos, serão trazidos para o mesmo campo semântico, feitos sinônimos, eles que se confundirão em inúmeras composições/gravações. Batucada, por sinal, ganhará corpo, formalmente, como um ‘gênero’ muito expressivo na primeira metade da década de 40 (jamais se gravaram tantas composições sob essa rubrica quanto naquela época), para desagrado de uma parcela de intelectuais estado-novistas que defendiam a necessidade de um combate, sem tréguas, a favor da ‘regeneração social do samba’”. PARANHOS, Adalberto. Espelhos partidos: samba e trabalho no tempo do “Estado Novo”. *Projeto História*, n. 43, São Paulo, dez. 2011, p. 73.

integrantes em acompanhar qualquer estilo em qualquer tom e em criar, de ouvido, uma introdução em pouquíssimo tempo.

Essa prática de acompanhamento já era exaltada por Alexandre Gonçalves Pinto, em seu livro *Choro: reminiscências dos chorões antigos*, e pelo próprio Pixinguinha, quando descreve a situação em que substituiu o flautista Antonio Maria Passos (que não sabia improvisar) na orquestra do Teatro Rio Branco.<sup>20</sup> Pode-se afirmar que Benedito Lacerda incorporava uma prática de acompanhar e improvisar característica dos autênticos chorões, dos quais ele mesmo fazia parte. Alexandre Gonçalves Pinto cita-o pela sua maestria no manejo do instrumento e por sua “perfeita *theoria musical*” e o vincula a uma linhagem direta de flautistas de choro, descendente de Callado e Viriato.<sup>21</sup>

Apesar de haver passado por algumas variações nos violões, o grupo se consolidou de vez, a partir de 1937. Inicialmente, contava, nos violões, com Nei Orestes e José Pereira, o Gorgulho, logo substituído por Carlos Lentine. Em virtude de Orestes ter sido acometido por uma enfermidade, o jovem de 19 anos incompletos Horondino José da Silva, o Dino, integrou-se ao grupo em 1937. Nesse mesmo ano, Carlos Lentine se desentendeu com Benedito pela rigidez e grosseria com que liderava o regional e foi substituído por Jaime Florence, o Meira. Estava montado o agrupamento harmônico de maior atuação da música brasileira, que chegou a gravar com os mais célebres artistas durante meio século: Canhoto, Dino e Meira.

Em conversa com Henrique Cazes, o maestro Radamés Gnatalli frisou o quão superior era o Regional de Benedito Lacerda, ao criticar outro grupo bastante atuante à época, o Regional de Dante Santoro. Radamés era colega de Dante Santoro na Rádio Nacional. Paradoxalmente, na sua opinião, a emissora, que se caracterizava por ter a melhor produção musical, contava com o pior regional, que tocava a mesma introdução para todas as músicas, mudando unicamente o tom.<sup>22</sup>

Na gravação de “Chora”, de 1930, disponível no sítio do IMS, Benedito Lacerda, intérprete e compositor, toca flauta na introdução e na coda. Um coro responde a um breque com a vinheta: “Gente do morro”. Estruturado em forma binária, o samba coloca em cena um cantor – Benedito Lacerda – que puxa os versos, que são respondidos pelo coro. Apesar do ritmo hoje bem definido como samba, o que consta da etiqueta do disco é a classificação de batucada, o que evidencia o diferencial do maior número de percussões.<sup>23</sup> Quase não é possível escutar o cavaquinho, à exceção de algumas frases agudas no final da parte B. O que fica em plano mais destacado são os baixos do violão, com poucas frases de ligação e a condução em quintas, definindo a marcação do samba, que já se distanciava em muito do maxixe da década anterior.

A partir de 1937, como já foi assinalado, o Regional de Benedito Lacerda se apoiou no trio de base que o consagraria na RCA Victor: Canhoto, Dino e Meira. Esse trio atuará até mesmo depois do afastamento de Benedito Lacerda na década de 50, quando adota a denominação de Regional do Canhoto. Integraram-no, ainda, o flautista Altamiro Carrilho e Chiquinho do Acordeom. O grupo, além de ter gravado discos próprios, acompanhou quase todos os artistas de sucesso desse período.

## O duo Dino e Meira

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

Horondino José da Silva ingressou no Regional de Benedito Lacerda com apenas 19 anos, passando a ganhar dez vezes mais como músico do que recebia numa fábrica de calçados. Desde menino, ele acompanhava cantores em festas informais e chegou a trabalhar como músico de circo. Dino frisa a importância, em seu aprendizado, do treinamento do acompanhamento de ouvido, uma qualidade que possibilitou seu ingresso tão prematuro no cenário profissional das rádios.

Em um encontro com o Regional de Benedito Lacerda, Dino pegou o violão e conseguiu acompanhar todos os choros que tocaram. A pesquisadora Marcia Taborda<sup>24</sup> pontua que ele provavelmente sabia o repertório recente do Regional, pois “tirava de ouvido” tudo o que ouvia no rádio. Quando Nei Orestes saiu do grupo devido a uma enfermidade, lembraram-se do menino que outrora os havia impressionado.

Por outro lado, em 1937, quando Carlos Lentine, por incompatibilidade de gênios com Benedito Lacerda, trocou o seu regional pelo de Dante Santoro, quem o sucedeu foi o experiente músico Jaime Florence, o Meira. Já nos primeiros dez anos tocando juntos, a dupla Dino e Meira demonstrava sua singularidade em relação aos demais regionais. Para além da qualidade técnica dos instrumentistas, eles primavam pelo profissionalismo. Dino sempre encarou a atividade como músico sob uma ótica extremamente profissional, o que lhe abriu as portas para uma carreira bastante intensa, ao longo da qual acompanhou os mais diferentes artistas.

Um depoimento significativo sobre Dino foi dado por ninguém menos que o famoso Jacob do Bandolim na contracapa do disco *Vibrações*, de 1967: “Dino: Horondino José da Silva (n.5/5/1918, GB), professor de violão de seis, sete ou mais cordas que esse instrumento venha a ter. E que professor! Estuda tanto quanto leciona. Acabará tocando harpa... Não é um chorão autêntico porque não chega atrasado, raramente bebe e adora ensaiar. Para meu orgulho, basta-me ser seu contemporâneo”.<sup>25</sup>

Dino, de fato, assumiu paralelamente o ofício de professor de violão, função que desempenhou até o final da vida. Essa atividade, aliás, também compartilhada por Meira, que foi professor de violonistas de alto gabarito, como Baden Powell, Raphael Rabello e Maurício Carrilho. Nascido em 1909, começou a atuar profissionalmente aos 18 anos, em Recife. Cazes<sup>26</sup> esclarece, entretanto, que ele despontou na profissão, no Rio de Janeiro, como compositor do choro “Arranca toco”, gravado por Benedito Lacerda antes mesmo de seu ingresso no regional. A arrecadação do direito autoral de suas composições, em especial de suas canções, acabou por lhe proporcionar relativa estabilidade financeira, o que lhe possibilitou atuar quase que exclusivamente no Regional de Benedito Lacerda.

Na primeira fase do grupo, destacaram-se os choros “Dinorá”, de autoria do próprio Lacerda, em parceria com José Ferreira Ramos, e “Evocação”, de Rubens Leal Brito, cujas gravações apresentam características

<sup>24</sup> Ver TABORDA, Marcia, *op. cit.*, p. 40.

<sup>25</sup> BANDOLIM, Jacob do, *apud* CAZES, Henrique, *op. cit.*, p. 135.

<sup>26</sup> Cf. CAZES, Henrique, *op. cit.*, p. 67.

importantes no acompanhamento dos duos de violões, que não eram ainda comuns aos regionais na época. “Dinorá”, lançada em 1935, traz Carlos Lentine e Gorgulho tocando juntos durante todo o choro e configurando um duo de violões nos padrões concebidos como tradicionais. Em essência, os violões conduzem a harmonia em terças a partir dos baixos, executados em semínimas no compasso binário. Em alguns momentos ocorrem curtas frases de ligação em terças. Os dois instrumentos estão o tempo todo conectados por meio do intervalo de terças, uma das principais características dos duos de violões. Um fator essencial a essa prática é a existência de ensaios para que os violões criassem juntos essas linhas de baixo, que se tornariam comuns para a repetição dos movimentos harmônicos.

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

No entanto, o contracanto desenvolvido pelos violões de Lentine e Gorgulho ainda se apresentam discretos e com poucos movimentos, com comentários curtos, e mantém o baixo nos tempos fortes. No caso do duo Dino e Meira, eles passaram a interagir mais com a melodia, criando diálogos que se tornaram obrigações nas rodas. E outro aspecto importante da duradoura dupla consistiu em não se prenderem tão somente ao movimento de condução em terças, utilizando esse recurso como uma ornamentação de algumas frases mais destacadas.

O arranjo de “Evocação”, gravado pelo Regional de Benedito Lacerda, em 1945, é um dos casos em que a linha dos violões se converteu em obrigação da música. Por sinal, ela foi regravada, com o mesmo arranjo, 20 anos depois, pelo mesmo regional, agora sob a liderança de Canhoto e com Altamiro Carrilho como solista. Nas rodas de choro de hoje também se mantêm as mesmas obrigações nos violões, o que reforça a suposição de que nessa primeira *performance* já se anunciam grande parte dos elementos que configuram esse modelo de acompanhamento.

No arranjo de “Evocação”, a parte A inicia com um contracanto tocado apenas no violão de Dino, mais grave. Enquanto o segundo violão e o cavaquinho se lamçam a um sutil acompanhamento rítmico, Dino toca uma sequência característica do choro que está presente em muitos choros de tonalidade menor. A sequência harmônica dos primeiros quatro compassos da parte A é uma sucessão de tônica e quinta em cada tempo do compasso. Sendo esse choro em tonalidade menor, vem a sequência:

Am E7/ Am E7/ Am E7/Am //

Utilizando as inversões propostas pelo violão, a harmonia se desdobra na seguinte condução:

Am E7/B / Am/C E7/D / Am/C E7/B / Am //

Contudo, antes de cair no tempo forte de cada compasso, Dino toca

logo a nota que se segue à do baixo na escala diatônica, estabelecendo como ritmo a sequência de uma colcheia pontuada e uma semicolcheia. O efeito desse encaminhamento do violão de Dino é salientado muito mais pela característica rítmica imprimida à frase do que por seu significado melódico. Eis aí um aspecto importante para diferenciar a prática contrapontística do violão chorístico dos demais estilos que envolvem tão só uma relação melódico-harmônica em sua construção. Percebe-se, assim, como o ritmo é um elemento da maior importância na definição do estilo interpretativo na música popular.

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

Mas é na parte C que se destaca o arranjo de violões de “Evocação”. Há um breque após a repetição do A que antecede a parte C, na qual os violões executam, sozinhos, uma frase em terças de semicolcheias na dominante da tonalidade homônima maior, ou seja, fazem a preparação da modulação para Lá maior com uma frase virtuosística em destaque. Depois de iniciar a melodia da parte C na flauta, os violões começam um jogo de perguntas e respostas com a melodia. Tal jogo mostra, além da necessidade de ensaios, a necessidade de elaboração prévia desse arranjo para que, em cima da melodia, fosse feita a linha contrapontística dos violões. Evidencia-se, também, a participação dos violões como protagonistas dos arranjos, destacando-se, aqui e ali, em pausas e convenções rítmicas e intensificando o diálogo com a melodia.

### Pixinguinha e Benedito Lacerda

Em 1946 Pixinguinha se incorporou ao Regional de Benedito Lacerda como saxofonista, o que resultou, de quebra, em uma polêmica parceria que chegou a incluir o nome de Benedito nas composições de Pixinguinha, inclusive em choros de grande sucesso que já tinham sido gravados por Pixinguinha na flauta. De toda maneira, esse acordo não beneficiou exclusivamente Lacerda, pois rendeu ganhos também para Pixinguinha, como defende Cazes, uma vez que este vivia naquele momento sérias dificuldades financeiras. Além disso, esteticamente, como aponta o cavaquinista, esse acordo selado entre ambos foi essencial para que Pixinguinha imprimisse sua personalidade na história do saxofone brasileiro: “Uma saia justa dessa natureza teria derrubado qualquer um que não fosse um gênio. Pixinguinha, pelo contrário, se adaptou tão bem ao papel de coadjuvante que acabou invertendo o interesse dos ouvintes. Hoje ninguém comenta essas gravações pela flauta de Benedito, mas sim pelos contrapontos do sax-tenor. Pixinguinha desenvolveu com brilho os ensinamentos do seu professor Irineu de Almeida”.<sup>27</sup>

Apesar de bastante crítico e partidário, o comentário de Cazes revela pontos interessantes a serem discutidos. É perfeitamente compreensível que se ponham em relevo os contrapontos de Pixinguinha: pela sua riqueza, eles figuram objeto de estudo e comentários até os dias de hoje, longe ainda de ser um material exaurido pelos pesquisadores e instrumentistas. Mas o talento de Benedito Lacerda não pode deixar de ser destacado. Sua



<sup>27</sup> CAZES, Henrique, *op. cit.*, p. 73.

<sup>28</sup> O grupo Choro Carioca contava, entre seus componentes, com Pixinguinha, na flauta, Bonfiglio de Oliveira no trompete e Irineu no oficleide e, por vezes, no bombardino. Ouvir o tango "São João de baixo d'água" e os choros "Albertina" e "Nininha", todos de autoria de Irineu de Almeida, gravações disponíveis no sítio do Instituto Moreira Salles: <www.acervo.ims.com.br>.

excelente técnica flautística reforça a altíssima qualidade das gravações. Acrescente-se ainda que alguns dos choros levados ao disco pela dupla só haviam sido gravados até então pelo próprio Pixinguinha por uma simples razão: a dificuldade encontrada na execução de flauta, o que atesta mais uma vez que Benedito Lacerda colheu benefícios artísticos, técnicos e estéticos com a parceria estabelecida, e não apenas as vantagens financeiras tão comumente lembradas.

Outro aspecto relevante nas observações de Cazes, citado acima, diz respeito à relação entre os contrapontos de Pixinguinha e os de seu professor, Irineu de Almeida conhecido por Irineu Batina. O músico tocou oficleide na Banda Militar do Corpo de Bombeiros, um dos conjuntos que mais realizou gravações durante a fase mecânica da fonofixação e que tinha como regente o maestro Anacleto de Medeiros, histórico importante de choro. A lembrança dos contrapontos de oficleide de Irineu Batina remonta tanto ao campo estrutural, em suas características rítmicas e melódicas, como à dimensão sonora, em que o sax-tenor de Pixinguinha chega a se assemelhar ao timbre do oficleide de seu professor. Posteriormente, Dino afirmará que esses contrapontos foram igualmente essenciais para o desenvolvimento de sua linguagem no violão de 7 cordas.

No fonograma "Vou vivendo", choro de Pixinguinha, é possível constatar que a sonoridade com um pouco mais de ar do que o normal e um som mais abafado e menos metálico que assemelha o sax-tenor ao oficleide das gravações do grupo Choro Carioca.<sup>28</sup> A linha contrapontística de Pixinguinha é contínua, muitas vezes trabalhando com notas longas, que fornecem também sustentação harmônica, e com algumas frases de ligação. Aqui, em alguns momentos, ouvem-se frases longas, embora raras.

Em grande parte, esses contracantos imprimem muita espontaneidade à execução, quem sabe elaborados, com base na extensa prática e conhecimento musical de Pixinguinha, em poucos ensaios. Contudo, em determinados momentos, como na parte B, a interação com os violões, que até dobram e tocam em terças as frases que conduzem a harmonia dos quatro compassos iniciais, apontam para uma combinação prévia, mesmo que em passagens pontuais.

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

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

A sonoridade e a interação dos instrumentos na execução do contraponto permite supor que o arranjo fora concebido em princípio para os violões e que o sax acrescentou frases e notas às ideias originais dos violões.

Na parte B, na qual a sequência harmônica vai de Dm/ A7/C# / D7/C / Gm/ Bb //, os violões, juntamente com o sax, emitem frases de ligação em uma sequência descendente diatônica. O sax, porém, insere mais notas do que as três semicolcheias executadas pelos violões em terças.

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

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

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

Sem dúvida, Pixinguinha exerceu grande influência na formação do modo de tocar dos violões, assim como seu professor Irineu de Almeida o influenciou. Mas o recurso a certos elementos idiomáticos do violão mostra que Pixinguinha estava ao mesmo tempo muito atento à maneira como vinha se delineando o acompanhamento do choro no regional, o que implicava estar antenado com a forma como se construíram esses arranjos para sax e duo de violão. Em poucas palavras, isso tudo deixa patente uma influência recíproca que criará um novo paradigma quanto ao acompanhamento.

O término da parceria entre Pixinguinha e Bendito Lacerda marcou igualmente o fim das atividades artísticas do músico que liderou seu grupo por quase vinte anos. O regional, no entanto, como já salientado, não se desfez: com o nome de Regional do Canhoto, manteve-se o trio de base Canhoto, Dino e Meira. Sem Benedito Lacerda, o grupo, esmerando-se no acompanhamento de solistas, tanto de choro como de samba, conservou-se no cenário musical brasileiro até os anos 1980. Os acordeonistas Orlando Silveira e Chiquinho do Acordeão, bem como o flautista Altamiro Carrilho, foram alguns dos solistas mais constantes que se apresentaram ao lado do regional.

<sup>29</sup> Otávio Littleton da Rocha Vianna, o China, irmão mais velho de Pixinguinha, já aparecia na iconografia com um violão de 7 cordas em 1910. Contudo, os registros fotográficos permitem identificar o instrumento apenas em 1915, nas gravações de Arthur de Souza Nascimento, o Tute.

<sup>30</sup> Dentre as gravações que mais caracterizaram o *modus* de acompanhar do Regional do Canhoto, após a saída de Lacerda, alinham-se os discos *Choros imortais*, vol. 1 e 2, com Altamiro Carrilho na flauta, e os dois primeiros discos do compositor Cartola, de 1974 e 1976.

Os anos 50 assinalaram ainda a despedida artística de Tute, que até então atuava como o único e primoroso violão de 7 cordas desde 1927, ano em que morreu China.<sup>29</sup> Somente após o afastamento de Tute é que Dino, enfim, mandou construir um violão de 7 cordas com o *luthier* Silvestre, da tradicional loja Ao Bandolim de Ouro. Os modelos de violão do Silvestre ficaram conhecidos como os violões do Souto, nome da família proprietária da loja. Eles impulsionaram o desenvolvimento da *lutherie* brasileira e hoje são considerados relíquias pelos violonistas mais tradicionais.

Horondino José da Silva, a partir de então Dino 7 Cordas, aprimorou a linguagem e a técnica do instrumento. Sua opção pelo 7 cordas, além de coincidir com o afastamento de Tute, se relacionou à experiência com Pixinguinha, que também atuava no sax-tenor em uma região mais grave. Muitas frases e a própria concepção de contraponto de Dino guardaram estreitas relações com o estilo de Pixinguinha.

Ao fim e ao cabo, se imporia o modelo que se consagraria como o som do conjunto regional: solista, violão de 7 cordas, violão de 6 cordas, cavaquinho e pandeiro.<sup>30</sup> Outras experiências que sucederam ao Regional do Canhoto comportariam inovações que, de alguma forma, se diferenciam da alcunha de regional, como Jacob com seu conjunto Época de Ouro ou a Camerata Carioca.

## Do Regional do Canhoto ao som do choro

Em síntese, o recorte apresentado foi norteado pela preocupação de evidenciar a consolidação do som dos regionais, considerando o timbre dos instrumentos, o modo de tocar e a relação com a fonofixação. Conforme exposto, o modelo sacramentado pelos regionais de Benedito Lacerda e de Canhoto baseou-se nas experiências anteriores dos grupos de choro e, principalmente, dos duos de violões, elemento fundamental para o desenvolvimento da *performance* no acompanhamento de choro.

A fonte por excelência da pesquisa foram os fonogramas disponíveis no sítio do IMS, desde os grupos de choro de 1907 a 1913, aos duos de 1929 e às gravações da “era do rádio” do conjunto Gente do Morro e dos regionais de Benedito Lacerda e de Canhoto. Entretanto, dificuldades como as condições das gravações, informações precisas quanto aos integrantes e mesmo os aspectos sonoros acarretaram empecilhos para as análises. Muitos dos trechos e músicas não permitiram perceber exatamente o que cada instrumento fazia no acompanhamento. Enquanto as funções estavam claras, identificar precisamente as notas constituiu tarefa extremamente trabalhosa e nem sempre bem-sucedida.

Não se optou, nessa etapa, pela apresentação de transcrições em notação tradicional, pois o foco direcionou-se para a consolidação do som do regional. Questões específicas acerca dos arranjos e seus componentes estruturais estão entre as propostas para o desdobramento da pesquisa. Todavia, buscou-se ressaltar que a *performance* do acompanhamento no choro encontrou nos regionais seu principal modelo estético. Os duos de violões são uma das características que aí se destacam nesse modelo, desempenhando uma função harmônica, rítmica e contrapontística que se definiu historicamente ao longo da história do choro. Nessa perspectiva, os regionais de Benedito Lacerda e de Canhoto podem ser alçados à condição de paradigma, tamanho o avanço que expressaram relativamente à elaboração dos arranjos e ao senso de profissionalismo. Eles, em sua



prática musical, como que se converteram, inclusive no que diz respeito ao repertório, em sinônimos do som do choro.

*Artigo recebido em dezembro de 2018. Aprovado em abril de 2019.*