

Cuidado Violão! Mozart Secundino e o acompanhamento violonístico no âmbito dos conjuntos regionais

Watch out Guitar! Mozart Secundino and comping guitar within the scope of regional ensembles

Humberto Junqueira¹ 

junqueira.humberto@gmail.com

¹Faculdade de Música do Espírito Santo, Departamento de Musicologia, Vitória, Espírito Santo, Brasil

ARTIGO CIENTÍFICO

Editor de Seção: Flavio Barbeitas e Ines Loureiro

Editor de Layout: Flavio Barbeitas e Ines Loureiro

Licença: "CC by 4.0"

Data de submissão: 23 ago 2024

Data final de aprovação: 09 dez 2024

Data de publicação: 2 mar 2025

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2025.54138>

RESUMO: Este artigo se concentra na descrição de aspectos da prática musical de Mozart Secundino de Oliveira, tomando-a como referência para examinar a inserção do violão de acompanhamento no contexto dos conjuntos regionais. Mozart teve profícua atuação na cidade de Belo Horizonte, obtendo reconhecimento e notoriedade nos últimos anos de sua vida, entre 2004 e 2015. Esteve envolvido com o choro em suas diversas dimensões durante aproximadamente 70 anos, tocando com instrumentistas fundadores desse estilo, cantores célebres, e também ao lado de jovens músicos inexperientes. Algumas dessas dimensões serão tratadas aqui como categorias analíticas, como as rodas de choro, os baixos de obrigação, as baixarias, e a própria origem e consolidação dos regionais.

PALAVRAS-CHAVE: Violão de acompanhamento; Regionais; Obrigações; Baixarias; Choro.

ABSTRACT: This article describes aspects of the musical practice of Mozart Secundino de Oliveira, taking it as a reference to examine the insertion of the comping guitar in the context of regional ensembles. Mozart had a fruitful performance in Belo Horizonte, obtaining recognition and notoriety in the last years of his life, between 2004 and 2015. He was involved with Choro in its various dimensions for approximately 70 years, playing with instrumentists who founded this style and also with young inexperienced musicians. Some of this dimensions will be treated here as analytical categories, as in the case of the Roda de Choro, the bass lines know as obligation, the improvised bass lines, and the regional group itself.

KEYWORDS: Comping guitar; Regional; Obligations; Bass lines; Choro.



Introdução

O músico Mozart Secundino de Oliveira nasceu no dia 21 de fevereiro de 1923, em Bandeirinhas, localidade situada na cidade de Betim, que, por sua vez, integra a região metropolitana de Belo Horizonte. Filho de Ana Felipa de Jesus e Júlio Gomes de Oliveira, Mozart se transferiu para a capital do estado de Minas Gerais no ano de 1934, com seu pai e seus três irmãos, após o falecimento da mãe, em busca de mais oportunidades de trabalho para a família.

Neste texto que se apresenta, busco ressaltar a trajetória desse personagem, destacando as especificidades e a relevância de seu fazer musical, bem como as articulações dessas com o meio social em que ele esteve inserido. Em outras palavras, o caso de Mozart nos serve como guia, como condutor privilegiado para a compreensão das práticas sociomusicais ligadas ao choro – tomado aqui como categoria genérica que reúne em torno de si um conjunto de ideias, ritmos, instrumentos, danças, territórios e assim por diante. Não se trata, portanto, de uma abordagem biográfica particular, da etnografia de um território (comunidade ou grupo), ou do estudo específico de um gênero musical tomado em abstrato, nem mesmo de uma prática instrumental considerada isoladamente. Todos esses elementos serão observados em certa medida, mas a descrição analítica da vida musical de Mozart como testemunha reveladora de práticas sociomusicais é o principal objetivo deste trabalho.

Além de discutir temáticas relacionadas ao choro e, mais especificamente, à inserção do violão de acompanhamento nos conjuntos regionais, este artigo propõe uma reflexão a respeito dos aspectos comumente exaltados como valores essenciais à criação artística, conforme a própria invenção da obra como resultado da elaboração individual do autor. No universo do choro, alguns elementos, como a capacidade de improvisação, o virtuosismo, a habilidade técnico-mecânica, também tendem a ser valorizados. Mozart não foi compositor ou um virtuose em seu instrumento (no sentido estrito dos termos); tampouco inaugurou uma linguagem, um estilo. No entanto foi um músico reverenciado por seus pares e pelo meio social que o circundava, como veremos a seguir.

Nesse sentido, três aspectos justificam o estudo das relações entre as práticas musicais de Mozart e o universo do choro em Belo Horizonte. Em primeiro lugar, o músico cultivou e difundiu repertórios e práticas advindas de uma tradição violonística que, com o passar do tempo, caiu em desuso até mesmo entre os músicos de choro: o violão de seis cordas de acompanhamento, típico dos agrupamentos denominados como *regionais*. A origem dessa tradição remonta uma fase específica da cultura brasileira, em que fatores diversos contribuíram para a criação de um amplo mercado de trabalho para músicos populares. Por outro lado, as sucessivas alterações no mercado da música popular coincidem com novas formas de produção e difusão no campo da cultura de massa, modificando substancialmente o contexto de atuação dos conjuntos regionais. Em outras palavras, a emergência de novos gêneros musicais (como o rock e a bossa nova), o surgimento e a popularização da televisão – ou seja, a introjeção do audiovisual no mercado, fazendo frente à experiência exclusivamente sonora proporcionada pelo rádio – provocam a paulatina desagregação dos conjuntos regionais, ambiente fundamental para o cultivo do violão de seis cordas de acompanhamento. Segundo Luiz Otávio Braga (2002), não apenas as modernas técnicas de produção e transmissão,

características da televisão, como a própria publicidade que nasce a partir de então, transformam a técnica musical, conduzindo-a do contexto denso do rádio e das gravações elétricas para uma transformação sintonizada com formas especialmente novas de veiculação e recepção. É nesse quadro de transformações que os conjuntos regionais tendem a reduzir sua atuação.¹

O segundo ponto que gostaria de ressaltar se refere à atuação de Mozart como agente mediador, responsável pela transmissão de saberes partilhados durante suas performances nas rodas de choro. Importante notar que tais conhecimentos não dizem respeito apenas às habilidades técnicas e musicais compreendidas pelo músico.

Finalmente, o terceiro aspecto que me parece significativo é a relação que se estabeleceu entre o violonista e uma grande diversidade de grupos relevantes no contexto cultural da cidade de Belo Horizonte. Tive a oportunidade de conviver com Mozart de maneira bastante próxima por cerca de 10 anos – entre 2003 aproximadamente e 2015, ano de seu falecimento. Durante esse período, pude observar como se constituiu entre o músico e os agentes que circulavam nos ambientes das rodas e eventos ligados ao choro uma relação de respeito e reverência. Tal relação resultou, a partir do final dos anos 2000, em uma série de ações que promoveram Mozart a um grau de proeminência no cenário cultural da capital mineira. Músicos, agentes culturais, políticos, jornalistas, artistas em geral, passam então a noticiar a relevância do músico por meio de matérias jornalísticas, programas de rádio e televisão, documentários, entre outras ações.²

Tendo em vista todo o contexto exposto até aqui, nos aproximamos das questões que norteiam este trabalho. Se, como vimos, Mozart não foi um músico “criador”, no sentido tradicional do termo no campo das artes – o inventor de uma linguagem, de um estilo, um compositor ou um violonista de técnica exuberante – por que foi reverenciado por seus pares e pelo meio social que o cercava? Se Mozart não representou o modelo habitual do artista criador, em que se sustenta a notoriedade alcançada por ele?

1. (Re)Conhecendo Mozart

Guardo na memória meus primeiros contatos com os locais onde se cultivava a gafeira em Belo Horizonte, em meados da década de 1990.³ Os ambientes carregavam certas particularidades aos olhos desse jovem adolescente, misturando a imagem de uma penumbra enfumaçada com o som das orquestras que executavam boleros, serestas, tangos, sambas, xotes, maxixes e outros ritmos. Naquele momento, nada

¹ Ainda sobre esse tema, vale destacar a conhecida história, transmitida entre os chorões, sobre uma fase em que Dino 7 Cordas enfrentou dificuldades para obter trabalhos e precisou lançar mão da guitarra elétrica para se sustentar.

² Destaco aqui a realização do documentário *Simplicidade* – dedicado exclusivamente à atuação e trajetória de Mozart, lançado em 2015 – e as duas condecorações concedidas ao músico pela Câmara de Vereadores da capital mineira. Em abril de 2010, Mozart recebeu o título de Cidadão Honorário e, em julho de 2015, a homenagem de Honra ao Mérito (Junqueira 2023).

³ Elite, Estrela e Montanhês foram alguns dos clubes que ajudaram a escrever a história da boemia festiva de Belo Horizonte desde a década de 1940. Esses salões se situavam no hipercentro da cidade e encerraram suas atividades no final da década de 1990 e início da década de 2000.

poderia ser mais exótico para um candidato a roqueiro do que pessoas dançando em par enlaçado,⁴ vestidas a caráter (a cada número, uma troca de figurino) ao som de ritmos brasileiros e latinos. Além disso, o público dos salões era composto por senhoras e senhores de uma faixa etária bem mais avançada do que a minha.

Apesar do compreensível embaraço juvenil, algo naquele ambiente me interessava. Depois de algum tempo consegui me livrar das aulas de dança financiadas por minha tia paterna e passei a frequentar aqueles espaços como um ouvinte-espectador curioso. Reconheço que, por influência de familiares, tive a oportunidade de frequentar um rico universo que àquela altura passava por profundas alterações, impactando sensivelmente os espaços e formas de cultivo e circulação de gêneros, danças e repertórios.

Certa ocasião, acompanhando minha tia e minha avó, fui a um restaurante onde acontecia um baile no salão principal. Ao chegarmos, nos dirigimos imediatamente aos fundos do estabelecimento, uma espécie de área privativa, onde havia uma mesa redonda que apoiava os comes e bebes. Ao redor da mesa três músicos e os instrumentos: violão, cavaquinho e pandeiro. Minha avó e minha tia se aproximaram de um dos músicos e cumprimentaram-no, conversando mais detidamente. Tratava-se de Mozart, que tocava em diversos espaços que frequentávamos. Em entrevista, Zé Carlos – um dos componentes da roda descrita acima e amigo de primeira hora de Mozart –, comenta sobre o local que ficou conhecido na cidade justamente por reunir bailes em um salão interno e uma roda de choro na área externa.

[O] Quintal do Gamela, quem tocava lá era o Mozart Secundino de Oliveira e o Zé Carlos. Só os dois. Acústico. Era um quintal que tinha um restaurante que entrava pela Afonso Pena. Esse era pela Gonçalves Dias. Lá tinha a chamada cachaçaria, onde eles faziam alguns tira-gostos pra quem estava no quintal. E o outro lugar tinha o restaurante. Então lá nós tocávamos de segunda a sábado. E interessante, o dia mais movimentado era segunda-feira. Agora, sexta e sábado, quando a gente estava com o Waldir, então o que acontecia? Eu pegava e pedia ao Mário com o bandolinista dele. Ele ia pra lá e levava o pandeiro. E como também era só eu e Mozart, aí chegou lá uma vez o coronel Jonas: “eu posso pôr um bandolim?”. Depois do Coronel Jonas aí apareceu o Fernando do pandeiro e foi aparecendo o pessoal. Tinha o... como era o nome dele meu Deus? Era um engenheiro. Ele gostava de tocar uma timba. Eu esqueci o nome dele. É gente nossa. Miguel. Tocava uma timba. E foi aparecendo o pessoal. Inclusive teve um francês uma vez que foi levado por alguém que frequentava lá. Ele tocava cavaquinho, mas não usava palheta. Era com o dedo. Ele esteve muito aqui. Teve lá no Ausier. Mas lá no quintal era interessante. E na segunda-feira era o dia mais cheio (Junqueira 2023, 100).

O “Waldir” a quem Zé Carlos se refere, é Waldir Silva, destacado músico e compositor mineiro, referência não apenas para músicos de choro da geração de Mozart, mas para todos que se dedicam ao gênero, especialmente no estado de Minas Gerais. Waldir Silva iniciou sua carreira no rádio em 1951, aos 20 anos de idade, atuando como cantor e instrumentista. Gravou 29 LPs e 9 CDs, recebendo disco de ouro pelo álbum *Tangos e Boleros*, lançado em 2002. Ao todo, seus discos venderam mais de seis milhões de cópias. Waldir

⁴ Sobre as danças de par enlaçado e suas implicações culturais na formação de gêneros urbanos populares, ver Sandroni (2001, 105-106).

gravou composições próprias e de outros autores, tendo algumas de suas músicas como temas de novelas, como é o caso de *Castelo de Amor*, tema da novela Pecado Capital da Rede Globo em 1977 (Freitas 2005). Na entrevista que realizei com Mozart, o nome de Waldir Silva aparece pela primeira vez justamente no momento em que pergunto com quantos anos ele começa a tocar violão. Mozart responde:

Ô Beto, eu não lembro. Eu devia ter uns vinte e cinco anos. O Waldir Silva, ele era do regional da Rádio Inconfidência, tocava cavaquinho na Rádio Inconfidência. Na Rádio Inconfidência, tinha dois regionais. Tinha o um e o dois. Ele tocava no um. E fazia também o programa *A hora do fazendeiro*, na Rádio Inconfidência mesmo. Mas ele fazia cantando. Você sabe que ele cantava, né? Cantava e bem. Repertório do Augusto Calheiros.⁵ Então me convidou para acompanhá-lo na Rádio Inconfidência e eu fui. Fui eu e o meu amigo Geraldo. Inclusive o Geraldo era uma pessoa... ele é, é vivo. Mas acho que não toca mais. Mas era uma pessoa que fazia um segundo violão muito perfeito. E eu nessa época fazia o primeiro violão. Então nós dois, modéstia a parte, éramos uma dupla...! (Junqueira 2023, 100).

No relato de Mozart, emerge um dado fundamental para a compreensão da prática musical que o caracterizou. Ele emprega os termos “primeiro” e “segundo” violão para se referir à dupla que fazia com seu amigo Geraldo. Retornaremos a esse tema, mas vale destacar que a qualificação comumente utilizada atualmente para distinguir as funções dos dois violões no contexto dos regionais de choro – violão de seis cordas e violão de sete cordas – não estava consolidada no início da década de 1950. Em outras palavras, o violão de sete cordas ainda não havia ganhado a proeminência que atingiu nas décadas subsequentes. No entanto, é preciso observar que duas funções violonísticas claramente distintas se destacavam no âmbito dos conjuntos regionais e Mozart era especialista, à época, em uma dessas funções – justamente a função ocupada atualmente pelo violão de sete cordas.

Alguns anos depois de meu encontro com Mozart no quintal do Gamela, tive outra experiência marcante na qual o músico teve papel fundamental. Eu amargava as dificuldades inerentes a um curso de graduação em música de inspiração conservatorial e, talvez, por essa razão, flertava com a música popular e mais especificamente com o choro. Na tentativa de desvencilhar-me de certo marasmo escolástico eu e outros colegas da universidade criamos um grupo de choro que não chegou a se apresentar publicamente. Apenas ensaiávamos, lendo partituras que não correspondiam exatamente ao que era executado pelos músicos mais experientes. Assim, mesmo que decodificássemos os símbolos que representavam parte dos sons presentes naquelas obras, havia uma divergência entre o que tocávamos e o que escutávamos nas gravações de referência e rodas de choro que frequentávamos. Num desses ensaios, que ocorriam em geral na casa do já

⁵ Augusto Calheiros (1891-1956) foi um músico brasileiro envolvido no contexto de origem dos conjuntos regionais. Iniciou sua carreira no Recife em meados da década de 1920 e em 1927 se transferiu para o Rio de Janeiro juntamente com o grupo pernambucano *Turunas da Mauriceia*, do qual era integrante. No Rio de Janeiro, Augusto Calheiros fez enorme sucesso em função de sua voz afinada e estilo peculiar de interpretação.

citado cavaquinista Zé Carlos⁶ – único membro do grupo da referida banda que não fazia parte da universidade –, Mozart chegou, bastante elegante, bem-vestido e perfumado. Caminhava lentamente carregando seu estojo de violão. Muitas vezes, um bom instrumento pode ser reconhecido apenas pela caixa onde é transportado, uma vez que esta pode ter um valor comercial mais alto do que um instrumento de qualidade média. A julgar pelo estojo, não se tratava de um violão qualquer, como de fato não era. Mozart foi extremamente simpático conosco, músicos inexperientes. Seu semblante era enigmático e sério por um lado, mas também tranquilo e bem-humorado por outro.

Nessa ocasião, pude perceber as diferenças entre um violão “clássico” (aquele que eu utilizava e praticava) e o violão híbrido, utilizado na tradição do choro, que mistura cordas de aço com cordas de nylon. Tais diferenças, como se pode imaginar, não se restringem ao material das cordas dos instrumentos, estendendo-se para as formas de execução dos violonistas. Não apenas a postura de Mozart, como também o uso da *dedeira* – plectro de acrílico ou metal que se acopla ao dedo polegar da mão direita do violonista –, foram elementos que me chamaram a atenção nessa ocasião. Além disso, como já mencionado, eu era um músico muito dependente do registro escrito, enquanto Mozart, ao contrário, tocava com muita desenvoltura sem ler, improvisando melodicamente na região grave do instrumento e harmonicamente (através de formações de acordes invertidos) por toda a extensão do braço do violão. Foi a partir daí, quando me aproximei de uma execução que conduzia a uma sonoridade similar àquela que eu considerava mais autêntica, característica, típica, original, que decidi me dedicar mais seriamente à pesquisa e à performance do choro. Talvez seja possível propor que as diferenças entre o chamado violão clássico – aquele cultivado nos cursos de graduação em música – e a tradição violonística representada por Mozart não são tão grandes como se imagina. Dito de outra forma, considerando os repertórios e as técnicas empregadas na tradição do violão de acompanhamento no contexto da música popular urbana no Brasil, talvez a execução de Mozart seja igualmente “clássica”, no sentido modelar e paradigmático.

Na medida em que o choro conquistou popularidade e foi sendo executado com mais frequência em diferentes espaços, ocupados especialmente por jovens de classe média, Mozart foi paulatinamente se tornando uma espécie de “patrimônio” da cidade, um “xodó” da juventude.⁷

⁶ José Carlos Choairy nasceu no dia 31 de outubro de 1934 na cidade de São Bento, interior do Maranhão. Estabeleceu-se em Belo Horizonte com a família em 1952. Até os dias de hoje, Zé Carlos é um grande incentivador das novas gerações de músicos de choro e busca estar em contato com as rodas da cidade.

⁷ O músico ficou conhecido como o “xodó da galera”, especialmente em função do título de uma extensa matéria jornalística a seu respeito, que trouxe no título tal expressão em letras garrafais. A partir de então, outras reportagens passaram a reproduzir a alcunha.



Figura 1 – Matéria do jornal Hoje em Dia de 15/09/2015
Fonte: Jornal Hoje em Dia (impresso)

Esse público (re)descobria a potência dos gêneros musicais forjados no Brasil entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, dentre esses o samba, o frevo, o baião, o xote, o maracatu, a seresta e o choro.

Foi nesse período, na primeira metade dos anos 2000, que se iniciou minha (ainda tímida) profissionalização como músico, tocando com colegas que tinham os mesmos interesses e expectativas em relação ao choro. O bairro de Santa Tereza, por sua característica boêmia, pela grande concentração de bares, e por sua própria tradição e vocação musical foi o local que nos acolheu nesse primeiro momento.⁸ Depois de tocar em diversos bares do bairro, nos fixamos no Mercado de Santa Tereza, espaço em que tivemos um contato mais próximo e frequente com músicos de choro mais experientes. Marcos Frederico, meu colega de grupo nessa fase, comenta: “A gente tocava domingo de manhã. Chegávamos às 11 horas da manhã, começávamos meio-dia e tocávamos a tarde inteira. E lá no mercado eu acho que já deu uma ampliada no repertório e nas participações. Eu acho que foi lá que os músicos profissionais chegaram” (Junqueira 2023, 92).

Em um domingo, durante nossa apresentação na Confraria do Velho Chico – nome do estabelecimento onde nos apresentávamos dentro do mercado – Mozart chegou, acompanhado de outros chorões. Reconheci imediatamente aquelas fisionomias. Eram artistas atuantes no contexto musical de Belo Horizonte. Cada um deles carregava seu respectivo instrumento. Provavelmente, nesse dia, ficou nítida para mim a diferença entre uma apresentação musical ordinária, habitual, comum, e uma *roda* de choro. Mozart e seus colegas, ao visualizarem a mesa em que estávamos tocando, se dirigiram até lá e, com toda a naturalidade, assentaram-se para tocarmos juntos.

⁸ Vale ressaltar que o aclamado Clube da Esquina foi criado no bairro de Santa Tereza em Belo Horizonte e vários de seus integrantes continuam a frequentar os bares da região, muitas vezes tocando em *jam sessions* improvisadas ou mesmo se acompanhando sozinhos ao violão.

Tocamos a tarde toda, trocamos experiências, dialogamos sobre assuntos variados. Embora houvesse diferenças evidentes entre nós relacionadas à idade, origem, formação e raça, aquele encontro me mostrou uma nova possibilidade de fazer música. A propósito, cabe aqui uma breve reflexão a respeito da interação entre um grupo de jovens brancos de classe média e músicos negros, representados, nesse caso, por Mozart. Embora a dinâmica racial possa ser analisada através de distintas perspectivas, partimos de uma realidade em que tal interação ocorre em uma sociedade marcada por uma história de escravidão, segregação racial e desigualdade, o que afeta substancialmente o modo como cada agente compreende sua identidade no contexto descrito. Nesse sentido, ainda que Mozart pudesse estar mais consciente das disparidades raciais existentes naquele encontro – enquanto o grupo de jovens brancos permanecia com uma percepção privilegiada do mundo – não éramos confrontados com o peso dessa história. Assim, da tensão entre a consciência do privilégio e o desejo de ser aliado do personagem negro, resultou uma convivência longa, complexa e multifacetada, caracterizada pela admiração mútua e, sobretudo, pelo reconhecimento de Mozart como notável expoente daquele contexto.

Um comentário sobre as rodas de choro e suas diferenças em relação a outros tipos de apresentações, como concertos, shows e assemelhados. Estes podem ocorrer em locais abertos ou fechados, em palcos de diferentes tamanhos e formatos, com variações de proximidade entre o público e o espetáculo, e assim por diante; mas uma certa delimitação entre público e artista, um afastamento da audiência em relação à cena, tende a perpassar todas essas modalidades. Em outras palavras, nas apresentações musicais convencionais as interações entre público e músicos ficam restritas a momentos prévia ou tacitamente designados. Na roda de choro, por outro lado, a permeabilidade entre os músicos e outros agentes – que, nesse caso, pode incluir também outros músicos que eventualmente poderão se juntar à roda – tende a ser mais acentuada. Dessa forma, as interações entre os diversos agentes sociais presentes na roda de choro, mais do que desejáveis, são essenciais para a existência da mesma.

Segundo Henrique Cazes (2005), embora o choro possa ser ouvido e executado em palcos de teatros, casas noturnas e bares, não há dúvidas que o contexto natural desse gênero são as rodas. Elas podem ser realizadas em locais públicos ou podem possuir um caráter privado, sendo realizadas em encontros domésticos. Uma das características mais importantes da roda é que ela “mistura profissionais e amadores, gente que toca melhor ou pior, sem nenhum problema” (Cazes 2005, 113).⁹ Ainda sobre o caráter participativo do choro, vale ressaltar as formas de transmissão de conhecimentos relativos à prática, que ocorrem, sobretudo, através da observação e performance, em espaços comunitários e redes de sociabilidade. Isso reforça o argumento que descreve o choro não apenas como um estilo ou gênero musical, mas principalmente como uma prática social que se sustenta por meio da participação dos diversos agentes

⁹ Creio que tenha ficado clara a intenção do autor ao distinguir “profissionais” de “amadores”. No entanto, por prudência, faço aqui uma ressalva: no caso do choro é importante considerar que grande parte de seus praticantes, desde o surgimento do gênero na segunda metade do século XX, desempenha outras atividades profissionais para se manter. O próprio Mozart exerceu diversas ocupações: foi carregador, taxista, vendedor de doces, entre outras. Por outro lado, é igualmente importante ressaltar que não basta um músico ser profissional para participar de uma roda de choro. Em outras palavras, um músico amador (que não tem a música como profissão), no contexto do choro, pode desempenhar um papel mais relevante do que um músico profissional.

envolvidos (Livingston-Isenhour e Garcia 2005). Nesse sentido, vale destacar que o conceito de música participativa é formulado por Thomas Turino (2008), como uma dinâmica social que emerge durante o processo musical, em oposição à música de performance ou à música de escuta, na qual a audiência se encontraria em postura relativamente passiva. O autor propõe que, na música participativa, os limites entre audiência e artistas tendem a ser suprimidos e os participantes são tão criadores (no sentido de repertórios estendidos) quanto os músicos que executam repertórios essencialmente sonoros.

Paulo Amado (2018), em seus apontamentos etnográficos, descreve a roda do Bar do Salomão¹⁰ da seguinte forma:

Aquela noite a organologia daquele Choro estava no que se toma de comum para o gênero: o som de prata de uma flauta, as faíscas de um cavaco centro, o tilintar de um bandolim solista e os bordões e harmonia dos violões de seis e de sete cordas. Sentavam-se os músicos em torno de uma pequena mesinha circular um pouco mais alta que seus próprios joelhos. O formato circular do pequeno móvel se irradiava para a disposição dos músicos. E ali ainda se via outro círculo concêntrico – boa parte do público no bar na ocasião se postava de pé, por detrás dos músicos, também formando uma espécie de roda da audiência – que em movimentos compassados gravitava lenta por ali. A maioria desses ouvintes mais atentos era de faixa etária mais avançada, mas nem todos. Os dois envoltórios humanos centrados – uma roda dentro da outra – vez ou outra se atravessavam por atendentes transitando com suas entregas ou outras pessoas: um tremendo aperto ali dentro. Alguns músicos também iam e vinham, mas outros ficavam sentados em seus lugares todo o tempo (Amado 2018, 09).

A citação acima resume boa parte das ideias que eu gostaria de trazer em relação às rodas de choro. Esse atravessamento de agentes que transitam entre envoltórios circulares é o que, em minha opinião, potencializa a criação de uma “boa” roda de choro. Como bem notou Amado, no caso específico da roda do bar do Salomão, a minúscula mesinha redonda, onde se apoiava bebidas e tira-gostos destinados aos músicos, pode ser tomada como metáfora, espécie de núcleo das outras formas circundantes que gravitavam por ali. A roda do Salomão foi um dos últimos redutos de choro frequentados por Mozart antes de seu falecimento em 2015. Ali se criou um espaço de convivência entre ele e músicos de uma geração mais jovem que a minha. Deu-se o cultivo e a transmissão de práticas sociomusicais que atraiu a atenção de um público que se interessa cada vez mais pelo choro na cidade de Belo Horizonte.

¹⁰ O bar do Salomão se situa em uma esquina do bairro Serra, região sul de Belo Horizonte. A roda de choro foi instituída no local no ano de 2008 e paulatinamente foi agregando músicos de choro de diversas gerações. Tornou-se o maior reduto de choro da cidade entre 2010 e 2017 até a total desagregação da roda no ano de 2018 por questões políticas relacionadas à eleição presidencial daquele ano. Uma curiosidade: o bar do Salomão também é reconhecido como um tradicional reduto de torcedores do Clube Atlético Mineiro. A decoração do recinto é toda inspirada nos temas do clube e as transmissões dos jogos do Galo – mascote do referido clube – são um costume no bar.

2. A origem dos regionais: exotismo e etnicidade

O surgimento do termo *regional* como designação para agrupamentos que executam o choro tem origem nos primeiros conjuntos que se dedicaram à interpretação de músicas populares no início do século XX no Rio de Janeiro, acompanhando modinhas (que ganharam posteriormente o nome de *seresta*), sambas-canção lentos, lundus, maxixes, marchas, sambas e, quando foi preciso, boleros, foxes, tangos, rumbas e até árias de ópera. Os músicos de tais agrupamentos eram intuitivos a tal ponto que eram capazes de, em alguns minutos, confeccionar e realizar arranjos para qualquer tipo de peça, sem partitura e quase sem ensaio (Taborda 2004). Esses grupos também buscavam reproduzir em seus repertórios, performances e figurinos, aspectos que denotassem certo exotismo em relação ao contexto urbano que se instaurava na cidade naquela fase. Referências e temas ligados ao Nordeste¹¹ do país – como o Cangaço, a Guerra de Canudos, a figura de Lampião e do seu bando – estavam em voga na chamada *belle époque* carioca.

Segundo Márcia Taborda (2004), nas primeiras décadas do século XX, os grupos de choro se apresentavam com um programa de variedades e temática regional, motivados em particular pela exacerbação de um nacionalismo vocalizado pelos principais intelectuais do país, que buscavam propor um projeto nacional-erudito-popular para o Brasil.¹² Nesse contexto, obteve destaque o Grupo Caxangá, que trazia a inspiração nordestina no repertório, na indumentária e na alcunha de seus integrantes, que adotaram para si codinomes “sertanejos”. O célebre compositor e violonista João Pernambuco¹³ era apelidado de Guajurema; Pixinguinha era Chico Dunga; músicos menos conhecidos do grande público atualmente, como Caninha, Jacó Palmieri, Henrique Manoel de Souza, Manoel da Costa e Osmundo Pinto, eram Mané Riachão, Zeca Lima, Mané Francisco, Zé Porteira e Inácio da Catingueira, respectivamente. Note que o próprio termo *caxangá* não possui uma definição clara na língua portuguesa, sendo muito provavelmente uma palavra originária do tupi-guarani. Assim, o nome do conjunto também reforça a ideia de um Brasil regional, folclórico, sertanejo. Outros músicos importantes participaram do grupo em sua primeira formação, como Quincas Laranjeiras, Bonfiglio de Oliveira e Nelson Alves.

¹¹ É preciso ressaltar que o Nordeste do Brasil só foi reconhecido como região física e cultural na passagem dos anos 1940 para os anos 1950. Antes desse período, tal denominação não estava inteiramente consolidada. Esse fato reforça a ideia de uma concepção regional, sertaneja, ou ainda folclórica, atribuída ao semiárido do território nacional nessa fase.

¹² Mário de Andrade foi o maior representante do projeto nacional-modernista, que priorizou o folclore e o regionalismo como fonte de inspiração para a criação de uma arte culta e “verdadeiramente” nacional. Não cabe aqui uma discussão mais aprofundada sobre esse tema, mas vale ressaltar que a intelectualidade nacional-modernista não incluiu em seu projeto a música urbana que surge entre o fim do século XIX e início do século XX. José Miguel Wisnik (2004), em artigo intitulado *Getúlio da Paixão Cearense*, aborda essa temática.

¹³ João Teixeira Guimarães nasceu em Petrolândia (PE) no dia 2 de novembro de 1883 e faleceu no dia 16 de outubro de 1947 na cidade do Rio de Janeiro. Além de um dos maiores expoentes do violão de sua época, esteve inserido no contexto de consolidação do choro como gênero musical.



Figura 2 – Grupo Caxangá com Pixinguinha e João Pernambuco ¹⁴
Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS) – Acervo Pixinguinha

O Grupo Caxangá foi formado em 1914 para as festividades carnavalescas daquele ano e tinha João Pernambuco como principal organizador. O caso desse músico é especialmente representativo porque revela uma realidade de trânsito cultural existente entre o Nordeste e a capital do país, mesmo antes da virada do século XIX para o século XX, conforme aponta Sandroni (2001,100). “Na segunda metade do século XIX, vê se acentuar o fluxo migratório do Nordeste para o Sudeste do país, acompanhando a mudança do eixo econômico, que vinha já do século anterior e que se expressou também na mudança da capital de Salvador para o Rio de Janeiro”. João Pernambuco chega ao Rio de Janeiro em 1904, trazendo em sua “bagagem” os traços da cultura nordestina – cultura essa que ratificava o sentimento de um Brasil “raiz”.¹⁵

Vários outros exemplos de músicos nordestinos que chegaram ao Rio de Janeiro nessa fase podem ser elencados, tais como Luperce Miranda (1904-1977), José Calazans (Jararaca) (1896-1977), Severino Rangel (Ratinho) (1896-1972), Manuel Pedro dos Santos (Baiano) (1870-1944), Catulo da Paixão Cearense (1863-1943), Jayme Florence (Meira) (1909-1982), além do já mencionado Augusto Calheiros e os companheiros dos Turunas da Mauriceia. Alguns regionais eram compostos em sua totalidade por integrantes nordestinos, como o Turunas Pernambucanos, os próprios Turunas da Mauriceia e o Voz do Sertão. Considero importante salientar esses exemplos, pois, se por um lado havia uma tendência à incorporação de temas relacionados ao universo sertanejo de forma caricata na cultura do Rio de Janeiro nas décadas de 1910 e 1920, por outro lado havia, de fato, uma realidade migratória. Em outras palavras, não se tratava de mera encenação a integração dos elementos exógenos à capital.

A esse respeito, parece-me apropriado examinar o conceito de *etnicidade* proposto por Manuela Carneiro da Cunha (2017). Na diáspora ou em situações de intenso contato, a cultura original de um grupo não se perde ou se funde simplesmente, mas adquire uma função nova e essencial, que se soma às outras enquanto se torna uma cultura de contraste. Esse novo princípio, chamado também de *identidade contrastiva*, determina inúmeros processos, tendendo ao mesmo tempo a se acentuar, tornando-se mais perceptível,

¹⁴ Pixinguinha é o primeiro da esquerda para a direita e João Pernambuco é o terceiro (um pouco à frente) da direita para a esquerda, empunhando um violão.

¹⁵ Manuela Carneiro da Cunha (2017, 243) nos adverte que, se por um lado é verdade que existe uma bagagem cultural, por outro é igualmente correto afirmar que “ela deve ser sucinta: não se levam para a diáspora todos os seus pertences”.

simplificando-se e reduzindo-se a um número menor de traços que a distinguem, os chamados elementos *diacríticos*.

No caso em tela, os traços diacríticos podem ser verificados na linguagem, nas roupas, nas combinações dos sons, etc. Dessa forma, a escolha dos tipos de traços culturais que garantirão a distinção do grupo enquanto tal (aqui os nordestinos, sertanejos ou regionais), dependerá dos outros grupos em questão e da sociedade em que estão inseridos, uma vez que os sinais diacríticos devem se constituir através da oposição a outros sinais de mesmo tipo. Assim, os grupos não são definidos *a partir* de sua cultura, embora, como vemos, a cultura se inscreva de modo essencial na etnicidade.

A construção da identidade étnica extrai, assim, da chamada tradição, elementos culturais que, fora do todo em que foram criados, seu sentido se alterou. Em outras palavras, a etnicidade faz da tradição ideologia, ao fazer passar o outro pelo mesmo; e faz da tradição um mito na medida em que os elementos culturais que se tornaram “outros”, pelo rearranjo e simplificação a que foram submetidos, precisamente para se tornarem diacríticos, encontram-se, por isso mesmo, sobrecarregados de sentido. Extraídos de seu contexto original, eles adquirem significações que transbordam das primitivas. Um barrete frígio não é só para esquentar a cabeça. Polissemia que permite a existência de uma cultura de resistência operando com um discurso que é propriamente refratado. E isso nos dois sentidos, pois os símbolos distintivos de grupos, extraídos de uma tradição cultural e que podem servir para resistência, são frequentemente abocanhados pelo discurso oficial (Carneiro da Cunha 2017, 243-244).

A partir dessa perspectiva é possível compreender os conjuntos denominados como regionais como um desses símbolos distintivos, mencionados na citação acima, representando uma forma de resistência cultural. Ainda que o discurso de uma história oficial do choro¹⁶ tenda a sublinhar o elemento “exótico” dos regionais, no sentido da confirmação de uma identidade nacional, parece fundamental refletir sobre a etnicidade e a construção dos sinais diacríticos.

Assim, os conjuntos de música popular passam a ser identificados e a se reconhecer como regionais. O termo se consolida independente dos gêneros musicais constantes nos repertórios dos grupos. Além dos gêneros considerados sertanejos (ou regionais), como o côco, a embolada e a toada, o repertório era composto também por gêneros essencialmente urbanos, como choros, valsas, maxixes e sambas. Os gêneros internacionais, como o tango, o ragtime, o fox-trot e o charlestone, também faziam parte do repertório dos primeiros regionais (Bittar 2011).

No Carnaval de 1917, o Grupo Caxangá obteve grande sucesso ao executar o famoso samba *Pelo Telefone*, considerado pela maioria dos estudiosos como primeiro samba a ser registrado e reconhecido como tal, de

¹⁶ Escaparia demasiadamente aos propósitos desse trabalho uma atualização do estado da arte a respeito das histórias do choro, que vêm sendo vastamente pesquisadas sob diversas perspectivas no Brasil. Vale ressaltar, no entanto, o mapeamento para o registro do choro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, que se encontra disponível na base de dados resultante do processo. O banco de dados pode ser acessado através do seguinte link: <https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/choropatrimonio/>

autoria de Ernesto dos Santos (1890-1974), o Donga, e Mauro Almeida. Admite-se atualmente que a música foi concebida de maneira coletiva, na famosa casa de Tia Ciata,¹⁷ em uma época em que a noção de autoria ainda não estava consolidada no âmbito da música popular. O grande sucesso alcançado pelo conjunto, que até então se configurava como um grupo essencialmente amador, conduziu o Caxangá a um processo de profissionalização. É assim que no ano de 1919 o diretor do Cine Palais, Isaac Frankel, oferece a Pixinguinha a oportunidade de tocar sob garantias contratuais, na sala de espera do cinema, marcando o fim do Grupo Caxangá e a origem do célebre conjunto “Os Oito Batutas”. Também chamados de Orquestra Típica, os Oito Batutas estrearam no dia 7 de abril de 1919, alcançando grande êxito. Além das diversas gravações realizadas pelo grupo na década de 1920, excursionaram pelo Brasil e pelo exterior sob a liderança de Pixinguinha, contribuindo de maneira decisiva para a difusão de suas composições.¹⁸

A constante variação na composição d’Os Oito Batutas em fins das décadas de 1920 – fato aliás que marca o conjunto desde sua origem – termina por extingui-lo, dando espaço a outros agrupamentos que vieram a sucedê-lo, criando um novo estilo no âmbito dos regionais. Alguns músicos que passaram pelo grupo foram: Donga (violão); Jacob Palmieri (pandeiro); José Alves de Lima (bandolim); Luiz Pinto da Silva (bandola e reco-reco); Nelson dos Santos Alves (cavaquinho); Otávio da Rocha Viana (conhecido como China, um dos precursores do violão de sete cordas no Brasil e irmão de Pixinguinha).

3. Cuidado Violão! Baixos de obrigação e forma-choro

Discutimos no tópico anterior a origem e a utilização do termo regional para a designação de agrupamentos de música popular no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Cabe salientar que Mozart, embora fosse herdeiro da tradição violonística dos conjuntos regionais que surgiram posteriormente – assunto que abordaremos a seguir –, não cultivou as práticas desses primeiros agrupamentos. Em outras palavras, a exacerbação de um nacionalismo apresentado em repertórios variados, com tendências ao exotismo, não fazia parte do universo sociomusical do músico. Como veremos adiante, o regional para Mozart não era aquele do início do século XX, que valoriza o exotismo rural, mas uma versão posterior, urbana, vinculada ao mercado mediatizado.

¹⁷ Hilária Batista de Almeida nasceu em Santo Amaro da Purificação (BA) em 1851 e morreu, em 1924, no Rio de Janeiro. Além de ter sido uma das figuras mais influentes para a formação do samba carioca, ela foi iniciada no candomblé por Bangboshê Obitikô, babalaô africano que chega à Bahia no final da década de 1830, vindo do reino de Oyo (Nigéria). No Rio de Janeiro cultivou a religião africana, tornando-se iakekerê (ou mãe-pequena), segunda pessoa mais importante de uma casa de candomblé, responsável pelas relações da comunidade com o mundo exterior (Moura 1995).

¹⁸ Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973) é amplamente reconhecido no universo do choro e da música popular brasileira de maneira geral como maior ícone do gênero, não apenas por sua vasta produção composicional mas, principalmente, por sua capacidade de síntese formal. Suas obras contribuíram definitivamente para a consolidação do estilo, dialogando com seus predecessores e sucessores. O dia nacional do choro, comemorado em 23 de abril, é uma homenagem à data em que se acreditava ser sua data de nascimento. Foi criada oficialmente em 4 de setembro do ano 2000. Em novembro de 2016, no entanto, se descobriu que a verdadeira data de nascimento do músico é 4 de maio de 1897. Apesar disso, a data da comemoração do dia do choro permanece inalterada.

Em entrevista, Mozart declara que escutava o programa *Noites Brasileiras*, transmitido pela rádio Mayrink Veiga.¹⁹ Segundo ele, “era só música de seresta e o regional do Canhoto acompanhando. Aí você já viu o que acontecia né? (risos)” (Junqueira 2023, 156). O programa mencionado, que ia ao ar às sextas-feiras às 22 horas, tinha o conjunto executando apenas seu repertório instrumental (Bittar, 2011). Note que Mozart se refere ao repertório instrumental como *música de seresta*. Nesse sentido, parece importante salientar as diferentes conotações que aquilo que designamos comumente por meio da categoria genérica *choro*, pode assumir em outros contextos – seresta, gafieira, samba, polca, maxixe, valsa, xote, e assim por diante. Dizendo de outra maneira, o termo guarda-chuva *choro*, parece abrigar um sem-número de gêneros, ritmos, repertórios, gestos, danças, locais, personagens, agrupamentos, estéticas e ideias.

Peço então que Mozart cite o nome dos componentes do regional do Canhoto. “Era o Dino e o Meira no violão. Canhoto no cavaquinho. Orlando Silveira no acordeom. O Carlos Poyares, que depois eu vou contar como eu consegui entrar na rádio Mayrink Veiga... Carlos Poyares de flauta” (Junqueira 2023, 156). Nessa época, o regional contava ainda com Jorginho do Pandeiro na percussão. Pelo relato de Mozart, pode-se deduzir que se trata de um período compreendido entre os anos de 1957 – ano em que o flautista Carlos Poyares passa a integrar o conjunto mencionado – e 1965, ano de encerramento das atividades da rádio Mayrink Veiga.

Ao rememorar os componentes do regional, Mozart recorda de imediato, um episódio marcante: seu encontro com músicos que foram grandes referências para sua formação. “Eu ficava entusiasmado e pensando assim: um dia eu vou ter que conhecer esse regional. E ficava com aquilo na cabeça” (Junqueira 2023, 156). No início da década de 1960, Mozart é convidado por Waldomiro Constant – cavaquinista, compositor e então diretor do regional da rádio Guarani em Belo Horizonte – para uma viagem ao Rio de Janeiro. Miro, como era chamado por Mozart, faria uma visita a seu sogro, que morava naquela cidade, durante um feriado de Páscoa. No sábado de Aleluia, dia que ficaria marcado em sua memória, Mozart retornaria a Belo Horizonte e Waldomiro permaneceria no Rio.

Ele então me trouxe de Bangu para o Centro e passamos num Café. A gente tomou um café. Perto da rodoviária. Então estamos lá, tomando um café e chega um cidadão com um estojozinho.

- Bom dia.

- Bom dia.

- Ah! Que instrumento é esse?

- É flauta. Eu estava aqui na Mayrink Veiga, eu sou o Carlos Poyares.

- Ah! Prazer.

Aí ele saiu, se despediu. Aí eu pensei assim que ainda faltavam uns 40 ou 50 minutos pra pegar o ônibus. E aí eu acordei. Falei: olha, essa é a oportunidade de eu conhecer aí o pessoal da Rádio. Aí cheguei à portaria e pedi pra chamar o Carlos Poyares.

- Ah! Vamos lá dentro, nós estamos ensaiando lá.

¹⁹ A rádio Mayrink Veiga foi uma emissora carioca fundada em 1926. Foi reduto de talentos e ícones da chamada “Era de Ouro do Rádio”. Em 1965 foi fechada pelo regime militar.

Chegou lá e me apresentou pra turma toda: Dino, Meira... então eu me lembro como se fosse hoje. O Dino falou assim:

- Olha, nós vamos tocar uma música pra você aqui. Nós vamos tocar primeiro o *Cuidado Violão* porque os violões trabalham bastante. Então eu tive uma emoção muito grande. Foi uma das maiores emoções que eu já tive na minha vida. Então eu fiquei muito feliz. Ele tocou lá mais umas duas músicas e eu fui pra rodoviária. Peguei o ônibus e vim no ônibus assim pensando: o dia que eu aprender a acompanhar essa música *Cuidado Violão* eu vou me sentir realizado. Mas não existe esse negócio de realização não. Não é? Aprendizado não tem fim. A música é uma coisa infinita. Você aprendeu uma coisa, mas tem outra mais difícil que você tem que aprender (Junqueira 2023, 157).

É possível perceber através desse relato não apenas a importância que Mozart atribui ao momento em que pôde presenciar a execução de *Cuidado Violão* pelos músicos do regional do Canhoto, mas também o desejo de chegar a executá-la no futuro. Em sua fala, ele ressalta sua felicidade e seu estado de emoção ao ouvir a música, além do sentimento de realização ao “aprender a acompanhar essa música”. Em sua breve reflexão, o músico pondera sobre a relação entre esse sentimento de realização e um aprendizado mais abrangente, amplo, em suas palavras, “uma coisa infinita”.

Em *Cuidado Violão* o violão de seis cordas de acompanhamento possui uma função bastante característica e realiza, juntamente ao violão de sete cordas, frases em terças paralelas, as chamadas *obrigações*. Os baixos de obrigação se caracterizam como trechos estruturantes das obras, ao contrário da prática violonística de caráter mais improvisatório realizada na região grave do instrumento. Esse procedimento requer a execução de frases *obrigatórias*, como o próprio termo sugere. Segundo Luiz Otávio Braga (2002), existem trechos melódicos realizados na região grave do violão que nascem com as composições e delas não devem ser separados, a não ser que um arranjo muito alterado seja construído, de preferência original e bem realizado, o que justificaria, assim, a omissão de tais trechos. O autor ainda ressalta que as *obrigações* são corriqueiramente consagradas por gravações.

No choro *Cuidado Violão* os baixos de obrigação realizados pelos violões se apresentam na primeira frase da música, na anacruse, acionando a melodia principal. A música – composta e comumente executada na tonalidade de sol menor – foi gravada pela primeira vez no disco intitulado *Choros Imortais*, de Altamiro Carrilho,²⁰ lançado em 1964. Apesar de não integrar o regional do Canhoto nessa época, o flautista foi acompanhado por esse conjunto na gravação do disco, que contou com Dino no violão de sete cordas, Meira no violão de seis cordas, Canhoto no cavaquinho e Jorginho no pandeiro. Formalmente, *Cuidado Violão* se difere consideravelmente dos choros convencionais, sobretudo pelo fato de a quadratura²¹ da obra não ser simétrica, algo bastante incomum na tradição do choro. Nessa música, a melodia principal é articulada

²⁰ Altamiro Carrilho nasceu em 1924 em Santo Antônio de Pádua, município do estado do Rio de Janeiro. Faleceu em 2012 na capital do mesmo estado. Sobre as contribuições do flautista para a música brasileira, ver Sarmiento (2005), Pereira (2016) e Moraes (2017).

²¹ Como se sabe, a quadratura é o princípio segundo o qual se identifica a simetria nas estruturas das composições.

constantemente por meio das obrigações, deslocando os violões da tradicional função de acompanhadores para uma função de destaque. Lembremo-nos do que Dino disse a Mozart a esse respeito: “os violões trabalham bastante”.

Nas últimas décadas, convencionou-se chamar de *forma-choro* um tipo de música surgido em meados do século XIX no Brasil, que se consolidou por práticas e repertórios diversos, e que traz consigo características formais similares, estruturando-se conforme o seguinte modelo: AA-BB-A-CC-A. Em seu trabalho, Geus (2009) analisou choros que obedecem a esse padrão composicional, que intercala a reincidência entre as seções A, B e C. O autor nos informa que cada uma dessas seções é, em geral, constituída por 16 compassos. Em um modelo ideal, esses 16 compassos são subdivididos em 4 frases menores, de acordo com a seguinte classificação:

Tab. 1 – Estrutura fraseológica do choro

Frase 1	Compasso 1 a 4	Enunciado principal ou antecedente
Frase 2	Compasso 5 a 8	Contraste
Frase 3	Compasso 9 a 12	Repetição do enunciado ou consequente
Frase 4	Compasso 13 a 16	Desfecho cadencial

Desde a constituição do enunciado principal (ou antecedente) até a estruturação global da obra, identifica-se as características formais presentes no que chamei de *forma-choro*. Importante ressaltar que as tonalidades das diferentes seções variam entre as chamadas *tonalidades vizinhas* e *homônimas*.²² Uma representação genérica da *forma-choro* pode ser caracterizada segundo o seguinte modelo.

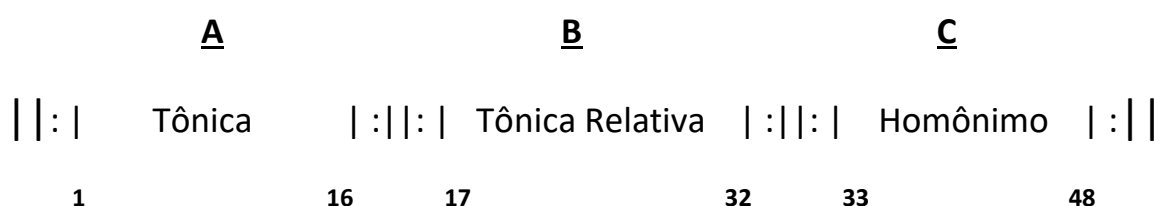


Figura 3 – Representação da estrutura da forma-choro
Fonte: JUNQUEIRA, 2023

²² Tonalidades vizinhas são aquelas que possuem a mesma armadura de clave da tonalidade original ou dela se diferenciam por apenas um acidente. Já as tonalidades homônimas possuem a mesma tônica, se diferenciando pelo intervalo de terça (maior ou menor).

Em *Cuidado Violão*, podemos observar que as estruturas maiores da obra, que chamarei de A e B, são articuladas por seções menores, que chamarei de interlúdios,²³ o que gera uma assimetria formal na composição. No entanto, é interessante notar que as estruturas internas (antecedente, contraste, consequente e conclusão), continuam presentes e organizam a fraseologia característica do estilo. Na parte A – que possui 16 compassos, tal qual os choros convencionais –, os violões executam as *baixarias* normalmente, acompanhando a melodia principal. Na transição da parte A para a parte B, os violões deixam de ser instrumentos acompanhadores e passam a realizar a melodia principal em terças paralelas. B se repete, assim como as obrigações. No fim da repetição da parte B, uma obrigação diferente se apresenta, estruturando o retorno para a parte A, ponto em que a música termina. Assim, podemos analisar as obrigações de *Cuidado Violão* como trechos estruturantes que articulam a melodia principal, sendo um interlúdio composto por 4 compassos e outro composto por 6 compassos. A estrutura de *Cuidado Violão* se configura, portanto, da seguinte maneira: ||: A + interlúdio :|| B + interlúdio :|| A + coda ||.

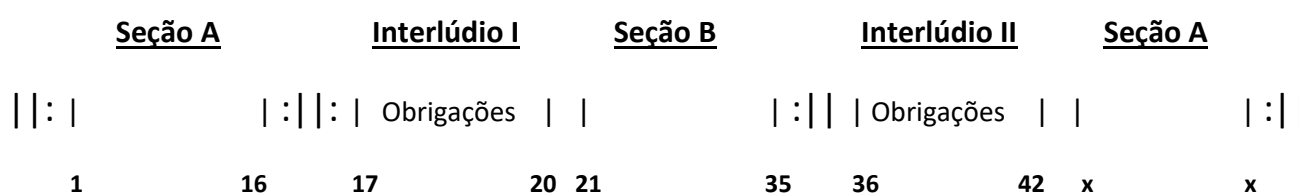


Figura 4 – Representação da estrutura de *Cuidado Violão*
Fonte: JUNQUEIRA, 2023

4. O regional de Benedito Lacerda: uma nova gramática

Vimos que o termo regional como forma de designação para agrupamentos musicais no contexto da sociedade urbana carioca das duas primeiras décadas do século XX se relaciona com traços diacríticos incorporados por tais grupos em suas roupas, em sua linguagem, em sua música, como forma de distinção e condição de resistência em face de um discurso hegemônico de modernização. Já na década de 1930, o termo *regional* se cristaliza no âmbito da música popular e se estabelece definitivamente como qualificação do agrupamento instrumental que executa um tipo de repertório mais consolidado (e menos abrangente do ponto de vista estético) e com uma instrumentação mais definida. A própria imagem de tais conjuntos passa a ser redefinida, não apenas através da adoção de ternos e gravatas por parte de seus componentes (em oposição aos trajes típicos utilizados anteriormente), mas também por meio da reconstrução de sua identidade. Tal redefinição, modulada justamente a partir do *regional*²⁴ (tomado aqui como categoria analítica), aponta para a ideia de etnicidade na medida em que faz passar o outro pelo mesmo. Nesse

²³ Os interlúdios são trechos que articulam as estruturas principais de uma obra. Na música instrumental, podem servir como transição da tonalidade de uma seção para uma nova tonalidade (de uma nova seção).

²⁴ Vale ressaltar que em meados da década de 1960, quando Jacob do Bandolim cria o *Época de Ouro* o termo “regional” é relegado. Jacob, que abominava a denominação, o chamou de “Conjunto”. Radamés Gnattali adotou solução mais sofisticada: chamou seu regional de “Camerata” (Taborda 1995).

sentido, Carneiro da Cunha (2017, 247) propõe que a etnicidade pode ser compreendida, sobretudo, como ideologia, além de “poderoso veículo organizatório”.

A etnicidade não seria uma categoria analítica, mas uma categoria “nativa”, isto é, usada por agentes sociais para os quais ela é relevante, e creio ter sido um equívoco retificá-la como tem sido feito, destino que, aliás, partilha com outras categorias, nativas como ela. [...] Tendo em vista quão pouco elucidativo é o recurso à noção de ideologia em suas várias acepções, é-se conduzido a admitir uma categoria irreduzível, que seria a cultura. Pois não há o que determine o *como* as coisas são ditas: nesse reduto há mistério. Isso não significa devolver ao conceito de cultura um significado ontológico e o peso determinante que já teve. Talvez até acabe sendo uma categoria residual. Mas as objeções que levantamos têm também outro alcance: o de lembrar o respeito que cada país deve à diversidade cultural dos povos que o compõem. Parece-me que ficou claro que a etnicidade, como qualquer forma de reivindicação de cunho cultural, é uma forma importante de protestos eminentemente políticos. Reconhecer o que ela diz, o protesto, a resistência, há quem o faça. Mas o que ela diz, di-lo de certa maneira. Não há porque pensar que essa maneira seja um balbuciar (Carneiro da Cunha 2017, 249).

O regional de Benedito Lacerda é o conjunto reconhecido por realizar uma síntese de elementos sonoros ao afirmar um estilo de execução da música popular durante os anos em que atuou. Foi justamente com esse grupo que se configurou uma gramática²⁵ de acompanhamento do samba e do choro, cujo instrumental é formado por dois violões, cavaquinho, pandeiro e solista (cantor/a ou instrumentista). Não pretendo dizer com isso que outras formas de instrumentação, igualmente tradicionais e próprias desses gêneros, anteriores e posteriores ao regional de Benedito Lacerda, sejam anacrônicas. Busco apenas sublinhar a relevância do grupo para a consolidação de um estilo de acompanhamento do choro que se perpetua até os dias de hoje e do qual Mozart foi leal tributário.

O avanço tecnológico permitiu o aperfeiçoamento das técnicas de gravação e o desenvolvimento das transmissões radiofônicas no Brasil. Esse contexto possibilitou o surgimento de agentes culturais (produtores, músicos, compositores, arranjadores, intérpretes), capazes de estabelecer a mediação entre a produção de um tipo de música popular e um público nela interessado, cada vez mais amplo.²⁶ O regional de Benedito Lacerda é impulsionado nesse cenário para o mercado da música popular, assinando contratos exclusivos com gravadoras e emissoras de rádio.

Benedito Lacerda (1903-1958) nasceu na cidade de Macaé, estado do Rio de Janeiro e ainda criança transferiu-se com a mãe para a capital, indo morar no bairro do Estácio. Essa região da cidade do Rio de Janeiro está associada à criação de um novo tipo de samba, a compositores e músicos que ali viviam, a partir

²⁵ Em seu trabalho, Iuri Bittar (2011) denomina como *gramática* de acompanhamento do samba alguns dos elementos que busco salientar aqui, expandindo tal categoria para a execução e performance do choro.

²⁶ O documentário intitulado *Programa Casé*, disponível na plataforma YouTube, retrata em boa medida esse contexto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lKm4bZLujDU>. Acesso em: 23 ago 2024.

do final da década de 1920.²⁷ O tipo de samba gestado no Estácio logo se difundiu e influenciou os compositores cariocas, de maneira geral, generalizando-se. Segundo Carlos Sandroni (2001, 131), “a primazia do Estácio sobre outros redutos do samba carioca é admitida por todos”. O próprio paradigma proposto por este autor, batizado como *paradigma do Estácio*, é uma clara indicação da relevância dessa região no contexto cultural carioca. Nesse sentido, vale ressaltar: Benedito Lacerda foi um músico oriundo desse contexto. Tocava flauta e instrumentos de percussão na *Deixa Falar*, considerada a primeira escola de samba do Rio de Janeiro a adotar o formato de desfile carnavalesco que conhecemos hoje (Bittar 2011).

Devido à sua localização geográfica – espécie de limite da expansão do velho centro na direção da zona norte – o Estácio atraiu uma população proletária, de pequeno comércio e atividades artesanais. “A proximidade com a zona de prostituição do Mangue, porém, atraía para os seus muitos bares, nas vizinhanças do Largo do Estácio, os bambas da zona, isto é, os tipos especiais que viviam – graças a seus dotes de esperteza ou valentia – da exploração do jogo ou das mulheres” (Tinhorão 2010, 306). Tinhorão (2010) resalta ainda que os bambas eram também conhecidos como *bambambãs*, e na linguagem da imprensa chamados de *malandros*. Durante o Carnaval, o pessoal do Estácio ampliaria a grande concentração de foliões, formando uma massa de aspecto assustador, à qual começavam a se juntar os primeiros contingentes de populações pobres e majoritariamente negras, levados a morar nos morros cariocas em função das reformas urbanas das décadas anteriores.²⁸ Essa massa vivia em permanente atrito com a polícia e, em 1928, surgiu, a partir de uma conversa entre os bambas do Estácio, a ideia para a formação de um bloco carnavalesco destinado a se apresentar pacificamente ao som de sambas. Era a criação do já mencionado *Deixa Falar*, sob a denominação de Escola de Samba. Esse novo samba urbano – que contrastava com o samba amaxiado dos pioneiros do gênero, como Donga, Sinhô e o próprio Pixinguinha –, introduziu também um novo formato de desfile, conduzido por um instrumento de percussão criado por Alcebíades Barcelos (1902-1975), o Bide. O surdo, um tambor grave que durante a execução faz prevalecer o segundo tempo do compasso 2/4, de fato “empurrava” adiante os componentes da escola de samba, tal qual reivindicava um dos pioneiros do estilo do Estácio, Ismael Silva (1905-1978). É possível notar, portanto, que o fenômeno ocorrido no Estácio não está isolado de um contexto sociocultural diverso daquele dos primeiros anos do século.

A partir da década de 1930, juntamente com uma política econômica de incentivo ao comércio interno e aproveitamento das potencialidades nacionais, as próprias fábricas de discos se beneficiariam das criações das camadas mais baixas. Para a efetivação do aproveitamento comercial da arte musical das grandes camadas urbanas, algo inédito até então, um fato importante se sucedeu. No ano de 1929, desembarca no Rio de Janeiro um concessionário da marca Brunswick²⁹ se oferecendo para explorar o mercado dos discos de música popular e gêneros, como choros, maxixes, marchas, canções e, naturalmente, o novo estilo de samba do Estácio. O norte-americano concessionário da Brunswick, até hoje não identificado, abriu os estúdios para iniciantes – que se tornariam, posteriormente, figuras célebres, como Carmen Miranda (1909-

²⁷ Para um conhecimento detalhado das implicações sociomusicais relacionadas ao samba do Estácio, ver Sandroni (2001).

²⁸ Para mais detalhes acerca de tais reformas, ver Tinhorão (2010).

²⁹ Brunswick Corporation, anteriormente conhecida como Brunswick-Balke-Collender Company, é uma empresa americana que desenvolve, fabrica e comercializa uma ampla variedade de produtos desde 1845.

1955), Silvio Caldas (1908-1998), dentre outros – e entre os quais se incluíam o desconhecido conjunto *Gente do Morro* (Tinhorão 2010).

O próprio nome do grupo é uma indicação do propósito comercial, uma ambição em vender a música das camadas mais pobres da população do Rio de Janeiro. O Gente do Morro, fundado em 1930, era constituído inicialmente por Benedito Lacerda (flauta e voz), Gorgulho e Henrique Brito (violões), Júlio dos Santos (cavaco), Alcebíades Barcelos (percussão), Gastão de Oliveira (percussão), Juvenal Lopes (percussão) e Russo (percussão). Era composto por moradores do Estácio e jovens de classe média. Em outras palavras, nenhum dos integrantes era realmente “do morro”. O que o Gente do Morro trazia como novidade era a fusão da instrumentação dos conjuntos regionais, cuja base era constituída por violões, cavaquinho e solista, com a batucada introduzida pelos ritmistas do Estácio.³⁰

Já nos primeiros anos de sua existência, o Gente do Morro sofreu diversas alterações em sua formação. Em 1932, com a entrada de Waldir Frederico Tramontano (1908-1987) no cavaquinho, o Canhoto, o conjunto inicia um percurso de consolidação de sua formação. Segundo Bittar (2011), teriam surgido questionamentos por parte do público durante uma excursão realizada pelo grupo em 1934, em função do nome do conjunto não representar a realidade social dos integrantes. Foi a partir de então que o nome do grupo se altera para *Conjunto Regional Benedito Lacerda*. Em 1935, novas alterações na formação voltam a se suceder, mas é em 1937 que as mudanças substanciais ocorrem, com a entrada de Horondino José da Silva (1918-2006), o célebre Dino 7 cordas, e de Jayme Tomás Florence (1909-1982), o Meira. Importante ressaltar que Dino não tocava violão de sete cordas nessa época. Estava formado, portanto, o trio de acompanhamento Dino-Meira-Canhoto, considerado por muitos o mais importante núcleo de acompanhamento da música popular brasileira, que atuaria junto por aproximadamente 45 anos (Bittar 2011).

Entre 1937 e 1950, o regional de Benedito Lacerda assinou contratos de gravação e lançamento de fonogramas com diversas gravadoras, como Columbia, Odeon e Victor, executando predominantemente sambas e choros e acompanhando os cantores mais importantes da época, como Carmen Miranda, Silvio Caldas, Orlando Silva, Francisco Alves, Isaura Garcia, Dalva de Oliveira, Linda Batista, entre muitos outros. A partir de 1951, Benedito se afasta do conjunto, que passa a ser liderado pelo cavaquinista Canhoto.

³⁰ Ainda sobre esse assunto, ver Bittar (2011, 51) e Tinhorão (2010, 311).



Figura 5 – Regional de Benedito Lacerda³¹
Fonte: Coleção Jacob do Bandolim - Acervo MIS-RJ

Vimos como se deu o encontro de Mozart com o regional de Canhoto no Rio de Janeiro na rádio Mayrink Veiga. Uma análise mais detida a respeito dos regionais e sobre a própria constituição desses agrupamentos historicamente nos permite compreender com mais profundidade a tradição violonística herdada pelo violonista. Esses músicos foram pioneiros, criadores de uma linguagem, de uma gramática de acompanhamento da música popular urbana que se desenvolvia plenamente, impulsionados por um amplo mercado que se abria. Em entrevista, Mozart revela que começou a tocar violão com vinte anos, aproximadamente (Junqueira 2023). Considerando o ano do nascimento dele, é possível concluir que foi na década de 1940 que inicia a jornada como músico, o que coincide com o apogeu da era do rádio no Brasil, assim como o auge do regional de Benedito Lacerda.

Foi nessa fase, mais precisamente em 1946, que Pixinguinha passa a integrar o regional de Benedito Lacerda, por meio de um acordo controverso, que causa discussões acaloradas ainda hoje. O conjunto tinha um contrato com a gravadora Victor para a realização de uma série de gravações, dentre as quais se incluíam algumas composições de Pixinguinha. Ao convidar o compositor para seu regional – e, naturalmente, considerando os ganhos financeiros que esse gesto acarretaria – Benedito Lacerda, em troca, se tornaria coautor dessas composições. Isso, de fato, ocorreu. A maioria dessas músicas já havia sido gravada por Pixinguinha anteriormente, há décadas, não havendo nenhum sinal de coautoria. Importante ressaltar o benefício do acordo para Pixinguinha que, na década de 1940, se encontrava em relativo ostracismo, enquanto Benedito Lacerda e seu regional gozavam de amplo reconhecimento público e comercial. A parceria revigora Pixinguinha, trazendo-o de volta ao mercado de trabalho. O fruto desse acordo são 33 gravações antológicas da dupla acompanhada pelo regional executando choros, além de outras gravações com cantores (Bittar 2011).

³¹ Da esquerda para a direita: Popeye (pandeiro), Dino (violão), Benedito Lacerda (flauta), Canhoto (cavaquinho) e Meira (violão).

5. Virou baixaria

Não foi através de um virtuosismo mecânico que Mozart se destacou em sua atividade artística. A sofisticação presente na execução violonística do músico consiste em articular elementos distintos em suas performances musicais, conferindo equilíbrio à sonoridade da formação instrumental. Dessa maneira, para que o músico realize sua função agenciando os elementos musicais presentes no regional, é necessário que ele desempenhe esse papel se localizando dentro de alguns limites. Ou seja, não basta conhecer apenas as características de seu próprio instrumento, sendo necessário também um vasto conhecimento (uma escuta acurada, poderíamos dizer) a respeito da função do regional como um todo, justamente para que tais limites não sejam desrespeitados.

Mozart se especializou nessa função, embora no início de seu percurso, o músico desempenhasse a função do primeiro violão. Talvez, justamente por essa razão, pela familiaridade com o repertório de choro, com a harmonia das músicas e com os baixos de obrigação, Mozart tenha se adaptado bem ao atuar como segundo violão, realizando sempre uma excelente ligação entre as tessituras dos instrumentos do regional. Insisto no emprego do termo *violão de seis cordas* – admitindo a redundância da expressão – não apenas por ser ostensivamente utilizado no universo do choro, mas também como forma de diferenciá-lo do violão de sete cordas, uma vez que a consolidação desse último na música brasileira a partir da década de 1950 o elevou a um status de distinção.

É importante ressaltar, no entanto, que antes da década de 1950 as diferentes funções dos violões no regional eram desempenhadas por dois instrumentos convencionais – de seis cordas, portanto. A diferenciação de tais funções se dava através dos já mencionados termos *primeiro* e *segundo* violões. Alguns músicos, especialmente os mais antigos, ainda se referem à função desempenhada pelo de sete cordas por meio do termo *primeiro violão*, assim como utilizam a expressão *segundo violão* para se referir ao violão de seis.

O termo *baixaria* denota a condução dos baixos, a maneira de construir a improvisação no registro grave do violão, o próprio idiomatismo do instrumento. Além disso, a expressão carrega um duplo sentido, uma figura de linguagem semelhante ao trocadilho, que pode ser compreendida de duas (ou mais) maneiras. O primeiro sentido é associado, de fato, à prática violonística no meio musical. O segundo é irônico, sarcástico, eventualmente inadequado, sugestivo, e tem a intenção de provocar o humor.³²

Segundo Luiz Otávio Braga (2002), a baixaria não deve ser atribuída aos violonistas, no sentido da invenção de uma prática musical melódica de contracantos realizados no registro grave. Tal prática, segundo o autor, teria origem nos instrumentos de sopro como a tuba, o oficleide e o trombone, em agrupamentos instrumentais anteriores aos regionais, no contexto das bandas de instrumentos de sopros. A esse respeito, Geus (2009) ressalta que tais bandas contribuíram de forma determinante para a difusão e popularização do repertório de choro no início do século XX. No entanto, conforme revela Becker (1996), as bandas e

³² Como se sabe, na linguagem coloquial o termo *baixaria* designa ato ou condição grosseira, desrespeitosa, situação em que limites éticos ou morais são desrespeitados, carregando também conotação sexual. Esse duplo sentido é muito acionado nas rodas de choro. Mozart foi um perito dos trocadilhos.

conjuntos musicais de formação mais reduzida – compostos em geral por flauta, cavaquinho e violão – se influenciavam mutuamente no contexto de gênese do choro. Segundo o autor, eram os músicos das bandas que tendiam a adotar com frequência as baixarias dos violões em suas performances, salientando-as com instrumentos de registro grave, como o trombone e a tuba. Como vemos, é difícil determinar com precisão o surgimento da prática contrapontística e improvisatória realizada na região grave no acompanhamento do choro, uma característica marcante do gênero.

A baixaria do violão pode ser caracterizada como um elemento dinamizador das partes componentes do conjunto regional. Pode ser pensada também como uma espécie de *contínuo* na música popular (Braga 2002).³³ Rogério Caetano (2010), eminente violonista brasileiro, classifica a baixaria como uma técnica associada à improvisação e também relacionada à prática da música barroca europeia. Ramos (2016), informa-nos que a baixaria é concebida a partir de uma série de recursos, como a inserção de respostas melódicas e rítmicas a outros instrumentos do regional, a improvisação de melodias contrapontísticas, a utilização de clichês, baixos pedais, entre outros. Esse autor corrobora a perspectiva de semelhança entre a baixaria e o acompanhamento improvisado da música barroca europeia.

Ramos (2016) também menciona um recurso vastamente utilizado por violonistas de choro: a *dedeira*. Como vimos anteriormente, se trata de um plectro de metal ou acrílico que se molda ao dedo polegar da mão direita do músico, permitindo maior vigor e amplitude sonora para a realização das baixarias, sobretudo quando o violonista opta por utilizar cordas de aço no instrumento. Além de alcançar maior projeção sonora, o uso da dedeira influencia de maneira determinante no timbre obtido, sonoridade essa bastante característica de uma prática que poderíamos chamar de tradicional ou “típica” (Braga 2002). De qualquer forma, a utilização desse recurso é facultativa e depende muito de cada violonista. Mozart foi um adepto do uso da dedeira e do violão híbrido, um instrumento que mescla cordas de aço com cordas de nylon.³⁴

Como vimos na análise de *Cuidado Violão*, a formulação das obrigações em intervalos de terças ou sextas é uma característica marcante na execução violonística no contexto dos regionais de choro. No entanto, é preciso ressaltar que as baixarias – categoria mais afeita à improvisação – também podem ocorrer em duetos. A grande diferença entre as duas categorias está no fato de que uma é obrigatória e se consolida com o tempo, seja pela intenção do autor da composição ou em razão de um registro sonoro que se consagrou, e a outra não. Em outras palavras, podemos dizer que toda *obrigação* é uma *baixaria*, mas as *baixarias* não são obrigatórias. Sendo assim, podemos sintetizar o caráter das baixarias da seguinte forma:

³³ O *baixo contínuo* ou *contínuo* é uma expressão que se refere à parte ininterrupta do baixo no período barroco (também do renascimento tardio e do primeiro período clássico) e servia como base para as harmonias. As partes para contínuo podem ser cifradas, indicando ao executante quais harmonias podem ser adequadas. Frequentemente não são cifradas e apenas um executante treinado poderá escolher as harmonias. Vários instrumentos (melódicos e harmônicos) podem exercer a função de contínuo (Sadie 1994).

³⁴ Quando Dino adere ao violão de sete cordas, passa também a utilizar uma corda de violoncelo em seu instrumento (justamente a 7ª corda, mais grave, afinada em Dó), algo que confere uma sonoridade especial e bastante característica ao violão. O violão híbrido, tal qual concebido por Dino, foi bastante difundido no Brasil na segunda metade do século XX.

- 1) **Condução dos baixos:** as baixarias indicam uma direcionalidade para o regional, tanto do ponto de vista harmônico quanto rítmico, dinamizando a formação instrumental e potencializando suas características. A partir da condução dos baixos, o músico pode estabelecer as inversões de acordes mais apropriadas para os encadeamentos harmônicos. A alternância dos estados de inversões,³⁵ por si só, indicará uma linha melódica que coexistirá com a melodia principal da composição.
- 2) **Caráter contrapontístico:** linha melódica mencionada poderá ser incrementada, desenvolvida e refinada, a depender das habilidades e inventividade de cada músico, assumindo, assim, um caráter contrapontístico. Vale ressaltar, no entanto, que a noção de contraponto não é utilizada aqui segundo as concepções normativas da teoria musical que a fundou e desenvolveu. Utilizo esse termo porque é vastamente utilizado pelos músicos de choro para se referir exatamente à prática que descrevo. Luiz Otávio Braga (2002) observa que o choro, como estilo musical, possui um caráter *polimelódico* entre as partes envolvidas. Tal palavra, segundo o autor, se adequaria melhor que o termo *contrapontístico*, que estaria sujeito à crítica da escola clássica.
- 3) **Caráter articulatório:** as baixarias encadeiam, ligam, unem seções, articulam pontos de repetições, surgem nas pausas e nos momentos em que a melodia principal se mantém pouco ativa do ponto de vista rítmico (notas longas).

Outras categorias essenciais, não apenas no contexto do choro, são as *levadas*, as *raspadeiras* e as *gemedadeiras*. Não é o caso de nos estendermos aqui na descrição de tais concepções, mas vale dizer que as levadas se relacionam com padrões rítmicos, em geral derivados da chamada imparidade rítmica.³⁶ Já no caso das raspadeiras, podemos considerá-las como um modo de ataque característico da mão direita nas cordas do violão em ocasiões específicas. Bittar (2011) ressalta, no entanto, que esse termo pode assumir diferentes significados a depender dos interlocutores envolvidos. De qualquer forma, essa categoria se relaciona com a técnica violonística, uma espécie de pizzicato que destaca a acentuação através do golpe do polegar nas cordas do instrumento.³⁷ Finalmente, o violão *gemedadeira* ou apenas *gemedadeira* é um recurso que consiste, resumidamente, em deslizar um ou mais dedos da mão esquerda de uma nota grave até uma nota aguda na(s) mesma(s) corda(s), sem que haja descontinuidade sonora. Esse efeito deslizante é conhecido na terminologia tradicional como *glissando*.³⁸ No entanto, como nos informa Ramos (2016), a concepção do violão *gemedadeira* vai além de um mero recurso técnico ou um efeito sonoro produzido no instrumento, podendo designar uma forma de harmonizar a música, uma maneira de destacar o fraseado ou um modo de preencher os acordes. O *glissando*, portanto, não representaria exatamente o sinônimo de violão *gemedadeira*.

³⁵ Como se sabe, uma téttrade (acorde com 4 sons) poderá contar com três inversões, além de seu estado fundamental (baixo na tônica). Na primeira inversão o acorde conta com o baixo na terça (maior ou menor); na segunda inversão conta com o baixo na quinta, e na terceira inversão conta com o baixo na sétima (maior ou menor).

³⁶ Para mais informações a respeito da imparidade rítmica, ver Arom *apud* Sandroni (2001).

³⁷ Para mais informações a respeito das raspadeiras, ver Junqueira (2023) e Bittar (2011).

³⁸ Para mais informações a respeito do violão *gemedadeira*, ver Junqueira (2023) e Ramos (2016).

6. Considerações finais

Ao longo do texto busquei focalizar as práticas sociomusicais de Mozart Secundino de Oliveira no contexto em que ele atuou. Servi-me do contato que estabeleci com o músico ainda nos anos 1990 para descrever – ainda que de modo provisório –, características que marcam seu fazer musical, ressaltando os ambientes em que se apresentava habitualmente, personagens relevantes em sua trajetória, eventos e homenagens recebidas ainda em vida. Tanto a fala de Zé Carlos – amigo e parceiro de choro –, quanto a do próprio Mozart apontam para categorias que possibilitam uma aproximação com as questões e temáticas propostas para este estudo. O violão emerge, portanto, como instância privilegiada de (e para) análise dos fenômenos relacionados à vida musical de Mozart. A partir das práticas do músico foi possível observar não apenas a organologia do instrumento no âmbito dos conjuntos regionais, como a própria origem e consolidação desses agrupamentos em uma perspectiva histórica e social.

A amplitude do reconhecimento de Mozart no meio social em que circulou parece se relacionar com o conjunto de concepções, imagens e representações acionadas através de suas performances, seja em rodas de choro, apresentações em palcos ou gravações. Em outras palavras, do ponto de vista sonoro-musical, os baixos de obrigação, as gemedadeiras e raspadeiras, as baixarias, assim como a própria existência do violão de seis cordas de acompanhamento em conjuntos regionais, não apenas revelam como asseguram a existência, no tempo presente, de uma tradição que transporta traços de distinção. É nesse sentido que Mozart e suas práticas podem ser tomadas como um caso paradigmático, uma vez que se trata de um músico comum, de atividade cotidiana que, ao mesmo tempo, manifesta em sua arte um conjunto de recursos que, em geral, são apresentados, descritos e analisados de forma isolada.

Dessa forma, se torna possível deslocarmo-nos em dois ou mais sentidos; por um lado, tomando como base a vida musical de Mozart e, por outro, tomando como referência os recursos que o artista utiliza para criar tais práticas: a dedeira, o violão híbrido, as rodas de choro, os conjuntos regionais, seus companheiros, e assim por diante. Tais deslocamentos, como busco demonstrar, não ficaram restritas ao passado. A música de Mozart não deixou de soar com seu falecimento. Ela continua a se expandir e continua se expressando, seja por meio desse texto, ou por meio de músicos que voltaram a se interessar pelo violão de seis cordas no contexto dos conjuntos regionais.

Assim como diversos choros começam pela corda (repetição), as histórias também podem começar pelo “meio” ou pelo “fim”. Sabemos que as histórias das polcas são muitas; as histórias das valsas também, das quadrilhas, das mazurcas e assim por diante. E hoje, mais do que nunca, são muitas as histórias do choro. É necessário que tais histórias emergjam. Para que Mozart se “encaixe” em uma narrativa dominante, é necessário transportá-la para um universo mais próximo, como a roda do Salomão e o contexto dos conjuntos regionais. O choro de Mozart está relacionado à cultura de sua terra, às gafieira de Belo Horizonte, às serestas do interior de Minas. Parece evidente, portanto, que é preciso alargar as formas de acesso às histórias do choro, sob pena de deixarmos de lado os próprios personagens que as constituem. É preciso seguir outras trilhas, outros rastros. É preciso seguir outras partituras, outras pautas, outras indicações, outros gestos, desvelar outros enigmas. A música de Mozart nos ajuda a reconhecer a conjunção de um tempo daquilo que ainda não é com aquilo que já se foi.

Referências

- Amado, Paulo Vinicius. 2014. *A expressividade no choro: um estudo a partir de perspectivas da etnomusicologia e da fenomenologia*. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Becker, José Paulo Thaumaturgo. 1996. *O acompanhamento de violão de 6 cordas no choro a partir de sua visão no conjunto "Época de Ouro"*. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Bittar, Iuri. 2011. *Fixando uma gramática: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto*. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Letras e Artes, Unirio.
- Braga, Luiz Otávio Rendeiro Correa. 2002. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Braga, Luiz Otávio Rendeiro Correa. 2002b. *O violão de 7 cordas: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Caetano, Rogério. 2010. *Sete cordas: técnica e estilo*. Rio de Janeiro: Garbolights.
- Campos, Lúcia Pompeu de Freitas (ed.). 2023. *Choro: instrução técnica do processo de registro do choro como patrimônio cultural do Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura. Disponível em: <https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/choropatrimonio/>. Acesso em: 29 nov. 2024.
- Carneiro da Cunha, Manuela. 2017. "Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível". In: *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify.
- Cazes, Henrique. 2005. *Choro: do quintal ao municipal*. 3ªed. São Paulo: Editora 34.
- Freitas, Marcos Flávio de Aguiar. 2005. *O choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e obras*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Geus, José Reis de. 2009. *Pixinguinha e Dino sete cordas: reflexões sobre a improvisação no choro*. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás.
- Junqueira, Humberto. 2023. *O choro em contexto: nas baixarias de Mozart Secundino*. Teresina: Cancioneiro.
- Livingston-Isenhour, Tamara Elena; Garcia, Thomas George Caracas. 2005. *Choro: a social history of a Brazilian popular music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Moraes, Maiara Felipe. 2017. *O sopro de Copinha: reflexões sobre a flauta na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- Moura, Roberto. 1995. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.
- Pereira, Marcelo das Dores. 2016. *Procedimentos rítmico-melódicos na performance de Altamiro Carrilho: um estudo de caso aplicado ao ensino do choro*. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

- Ramos, Lucas de Campos. 2016. *O violão de 6 cordas e as habilidades de acompanhamento no choro*. Dissertação (Mestrado em Música), Faculdade de Artes, Universidade de Brasília.
- Sadie, Stanley. 1994. *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/editora UFRJ.
- Sarmiento, Luciano Cândido e. 2005. *Altamiro Carrilho: flautista e mestre do choro*. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal da Bahia.
- Simplicidade*. Direção de Amanda Gomes e Daniela Meira. Produção: Daniela Meira e Mariana Mól. Belo Horizonte: 2015, 1 DVD.
- Taborda, Márcia Ermelindo. 2004. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Taborda, Márcia Ermelindo. 1995. *Dino sete cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Tinhorão, José Ramos. 2010. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: 34 letras.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politic of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wisnik, José Miguel. 2004. "Getúlio da Paixão Cearense". In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense.