

Memórias do cavaquinho brasileiro no início do século XX: análise de uma entrevista com Honório Cavaquinho

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: CHORO PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL: DESAFIOS E ESTRATÉGIAS

Guido Mascarenhas Tornaghi
UNIRIO
Guidomastor@gmail.com

Resumo. No presente artigo realizo uma discussão sobre a memória do cavaquinho brasileiro do início do século XX, a partir da transcrição de uma entrevista, localizada no Instituto Moreira Salles, com Honório Cavaquinho, cavaquinista de choro nascido em 1889. Busco entender como o material pode contribuir para a compreensão de aspectos relacionados à aprendizagem, transmissão, identidade e reconhecimento do cavaquinho no período. Utilizo-me de conceitos de Halbwachs e Pollak para discutir a construção da memória do choro do período e o lugar da memória do cavaquinho brasileiro no campo de disputas da memória nacional. A entrevista de Honório revelou-se uma fonte capaz de trazer não apenas informações sobre personagens, instrumentos e casos pouco conhecidos da música popular brasileira urbana da primeira metade do séc. XX, mas também apontamentos relevantes para discussões sobre as formas de aprendizado de cavaquinho, a associação do instrumento a identidades raciais e os critérios que definiam um bom músico acompanhador no período.

Palavras-chave. Cavaquinho, Choro, Memória, Honório Cavaquinho

Title. Memories of the Brazilian Cavaquinho in the Early 20th Century: Analysis of an Interview with Honório Cavaquinho

Abstract. In this article, I discuss the memory of the Brazilian cavaquinho from the early 20th century, based on a transcription of an interview, located at the Instituto Moreira Salles, with Honório Cavaquinho, a choro cavaquinho player born in 1889. I seek to understand how the material can contribute to understanding aspects related to the learning, transmission, identity, and recognition of the cavaquinho during this period. I use concepts from Halbwachs and Pollak to discuss the construction of the memory of choro during this period and the place of the memory of the Brazilian cavaquinho within the disputed field of national memory. Honório's interview proved to be capable of providing not only information about characters, instruments, and little-known stories pertinent to urban Brazilian popular music from the first half of the 20th century, but also relevant notes for discussion on the ways of learning the cavaquinho, the association of the instrument with racial identities and the criteria that defined a good accompanying musician in the period.



Keywords. Cavaquinho, Choro, Memory, Honório Cavaquinho

Introdução

Este artigo integra uma pesquisa em desenvolvimento realizada no âmbito do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, que tem como foco o estudo da trajetória artística e da obra do compositor e cavaquinista Mário Álvares da Conceição.

Mário Álvares viveu de 1877 a 1909 e foi um dos mais importantes cavaquinistas brasileiros de seu tempo. Segundo a bibliografia tradicional (Vasconcelos, 1964, 1977), teria inventado o cavaquinho de cinco cordas e o zebróide, ou bandurra, instrumento de 12 cordas, e foi professor de cavaquinho de Pixinguinha. Diversas fontes (Aragão, 2011; Ribeiro, 2019) o apontam como um pioneiro de uma escola brasileira de cavaquinho. Apesar da importância reconhecida por essas fontes, existem poucos dados empíricos sobre sua biografia, sua atuação profissional e sua trajetória artística. A pesquisa em andamento procura, a partir da revisão da bibliografia dispersa e a busca em fontes não investigadas, resgatar a sua memória e levantar questões relacionadas, como: quais eram as áreas de trabalho possíveis para um cavaquinista no início do século XX? Em que locais se apresentava? Como se dava a transmissão do conhecimento atrelado ao cavaquinho? Qual é o papel de Mário Álvares na construção de uma escola brasileira de cavaquinho? Como se deu o apagamento da memória do cavaquinho brasileiro do início do século XX? Quais acervos guardam fragmentos dessa memória? Quais as relações de poder inscritas na constituição desses e de outros acervos da época? Não abordarei todas essas questões neste artigo, tanto pelo seu foco e tamanho quanto pelo estágio atual da pesquisa, ainda em andamento.

Em 2014, o cavaquinista Gustavo Cândido realizou um dos mais importantes trabalhos feitos sobre a obra e a memória de Mário Álvares. O trabalho resultou em um CD triplo intitulado “Tributo a Mário Álvares”, no qual foram gravadas 48 composições de Mário, toda a sua obra conhecida até aquele momento. Além do CD, foi realizado um documentário em três partes, disponível no YouTube¹, no qual Cândido entrevistou músicos importantes do meio do choro, a respeito da obra e memória de Mário. Um dos músicos entrevistados foi Déo Rian,

¹ As 3 partes disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=Te-NeklsdPY> ; <https://www.youtube.com/watch?v=oSPKoeH0CKw> ; <https://www.youtube.com/watch?v=kzoUZECwmuw>



bandolinista e compositor, ex-integrante do conjunto Época de Ouro. Na ocasião dessa entrevista, segundo depoimento pessoal do músico e pesquisador Leonardo Miranda, que esteve presente junto a Cândido, Déo Rian os informou sobre uma entrevista de Honório Cavaquinho, concedida ao jornalista e pesquisador da música popular brasileira José Ramos Tinhorão em 1975, na qual esteve presente. Honório Cavaquinho compunha os encontros do Retiro da Velha Guarda², que Déo frequentou, e conviveu com diversos chorões da primeira metade do século XX. Déo teria afirmado que Mário Álvares foi citado na entrevista. Miranda e Cândido, na época, não tiveram acesso a ela, que hoje está no acervo do Instituto Moreira Salles (IMS).

A entrevista foi localizada no IMS, disponibilizada pelo instituto e transcrita por mim. No presente artigo realizo uma discussão a partir desse material. A motivação que me levou a ele foi o seu potencial para o estudo sobre Mário Álvares. Ao ouvir a entrevista percebi, no entanto, que não faria sentido me restringir apenas à discussão sobre o Mário. O depoimento de Honório contribui para o entendimento de todo um entorno de Mário, com dezenas de personagens e casos do choro carioca da primeira metade do século XX narrados. Percebo ainda que o cavaquinho tem um lugar de destaque na entrevista, revelando um material interessante para a discussão da memória do instrumento no Brasil e de aspectos relacionados à sua aprendizagem, transmissão, identidade e reconhecimento no início do século. Dessa forma, procuro entender como a entrevista pode contribuir não só para a (re)construção da memória de Mário Álvares, mas também do cavaquinho brasileiro e do ambiente do choro da primeira metade do século XX no Rio de Janeiro.

Honório Cavaquinho, remanescente do Retiro da Velha Guarda e último guardião direto de uma memória do choro do início do século

Em 1936, o carteiro e músico amador Alexandre Gonçalves Pinto, de alcunha “Animal”, publicou um livro intitulado “*O Choro: Reminiscências dos chorões antigos*”, no qual descreve uma gama de personagens das rodas de choro do Rio de Janeiro de sua época. Pedro Aragão, que o considera um dos mais instigantes livros sobre práticas musicais urbanas no período, realizou um trabalho extenso sobre o livro, *O Baú do Animal* (2011). Aragão

² O Retiro da Velha Guarda era uma reunião semanal de músicos de choro que ocorreu até a década de 1960 no bairro de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. O encontro era realizado na casa do violonista Alcebíades Vieira Nunes, e, após o seu falecimento, na do também violonista João Dormund. (Aragão, 2011)



entende a escrita de *Animal* como uma trama polifônica e complexa e como um trabalho de cunho etnográfico, que descreve personagens da época, ambientes musicais e entende o conceito de música não só como o discurso sonoro, mas também o seu entorno social.

No último capítulo de seu livro, Aragão trata das significações do livro de *Animal* na atualidade, e dedica uma seção ao “Retiro da Velha Guarda”, reunião semanal de músicos de choro (alguns deles retratados por *Animal*) que perdurou até a década de 1960 no bairro de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Aragão busca entender que aspectos da roda de choro ressaltados por *Animal* se mantiveram ou não nos encontros do Retiro, que são reconstituídos por um depoimento de Déo Rian. Algumas características das rodas do Retiro da Velha Guarda são a idade dos membros, que beiravam os 70 ou 80 anos, se identificando como a turma da “velha guarda”; o repertório tocado, composto por compositores também da “velha guarda”, como Joaquim Callado, Ernesto Nazareth e Mário Alvares, alguns dos quais os membros da roda conheceram; e uma maneira de tocar, na qual predominavam, no acompanhamento, padrões rítmicos da polca, e não os padrões rítmicos do samba do Estácio, que foram incorporados ao choro a partir da década de 1930.

Honório Cavaquinho foi um desses membros. Na ocasião da entrevista dada a José Ramos Tinhorão, em 1975, afirma ser o único do “pessoal da antiga” vivo. Assim, Honório foi, de certa forma, o último guardião direto de uma memória do choro carioca do início do século XX. O sociólogo francês Maurice Halbwachs, em seu clássico *A memória coletiva* (1990), desenvolve o conceito de memória coletiva, entendendo que ela é construída socialmente, como resultado da interação de indivíduos. Esses indivíduos muitas vezes formam grupos nos quais podem compartilhar uma identidade e pensamentos em comum sob alguns aspectos. Os indivíduos pertencentes ao grupo lembram a memória compartilhada e construída coletivamente. Penso que podemos entender os músicos de choro, os chorões, do início do séc. XX, como membros de um mesmo grupo. Dessa forma, *Animal*, Honório Cavaquinho e muitos outros pertenceram a um mesmo grupo, compartilhando uma identidade e pensamentos em comum, e construindo e compartilhando as memórias dos demais personagens e ambientes do choro carioca desse período.

Honório descreve na entrevista, assim como *Animal* em seu livro, diversos personagens da cena do choro do Rio de Janeiro desse tempo, e narra casos envolvendo esses personagens e os ambientes musicais da época. A maioria dos personagens descritos por



Honório aparecem também no livro de Animal, conforme mostra a tabela abaixo. Indiquei nessa tabela todos os músicos mencionados na entrevista, o seu instrumento e a sua aparição ou não no livro de Animal. Muitos deles eram citados espontaneamente por Honório ao longo da entrevista, outros eram lembrados por perguntas de Tinhorão. Tinhorão intervém bastante no decorrer da entrevista, perguntando se Honório conheceu uma série de músicos, e interrompendo-o quando cita rapidamente algum nome, perguntando mais sobre ele. As intervenções e perguntas de Tinhorão me fazem pensar que ele tinha, por objetivo, além de um registro biográfico de Honório, um resgate dessa gama de personagens do choro também descritos por Animal. Muitas vezes, Tinhorão cita o livro de Animal, falando que um ou outro personagem também foi descrito pelo carteiro. O livro de Animal, ainda hoje, é a única fonte conhecida sobre muitos dos músicos descritos por ele. A entrevista pode se tornar, assim, em alguns casos, uma segunda fonte, sendo uma valiosíssima fonte primária sobre os chorões do início do séc. XX.



Tabela 1 – Relação de músicos citados por Honório Cavaquinho

Músico	Instrumento	Citado por Animal
1 Brandão	bandolim	?
2 Jacob do Bandolim	bandolim	Não
3 Lupercer Miranda	bandolim	Sim
4 Moleque Diabo (Aristides de Oliveira)	bandolim, violão	Sim
5 Gonzaga da Hora	bombardão	Sim
6 João Bombardão	bombardão	?
7 Pedro Braz	bombardão	Não
8 Zé Pequeno	bombardão	Não
9 Lourenço Honorato de Oliveira	cavaquinho	Não
10 Nelson Alves	cavaquinho	Sim
11 Adalberto de Azevedo	cavaquinho de 5 cordas e bandolim	Não
12 Waldemar	cavaquinho e violão	Não
13 Luhi Cavaquinho (Luiz Farias)	cavaquinho e zebroide	Sim
14 Mário Álvares	cavaquinho e zebroide	Sim
15 Arnaldo do Clarinete	clarinete	Não
16 Agenor Bens	flauta	Não
17 Alfredo da Rocha Vianna	flauta	Sim
18 Antonio Maria Passos	flauta	Sim
19 Benedito Lacerda	flauta	Sim
20 João Salgado	flauta	Sim
21 José Carlos Câmara	flauta	Não
22 Juca Flauta	flauta	Sim
23 Nola	flauta	Não
24 Patápio	flauta	Sim
25 Pizindim (Pixinguinha)	flauta e saxofone	Sim
26 Anacleto de Medeiros	flauta, clarinete, sax e contrabaixo	Sim
27 Artur Godinho	flautim	Sim
28 João da Harmônica	harmônica e violão	Sim
29 Irineu de Almeida	oficleide	Sim
30 Chiquinha Gonzaga	piano	Sim
31 Alvaro Sandim	trombone	Não
32 Arthur do Trombone	trombone	Não
33 Candinho (Cândido Pereira da Silva)	trombone	Sim
34 João	trombone	?
35 Rubem Martins	trombone	Não
36 Elídio	trombone e trompete	Não
37 Carramona (Albertino Pimentel)	trompete	Sim
38 Alcebiades	violão	Não
39 Antonio de Araujo Fontes	violão	Não
40 Heitor Ribeiro	violão	Sim
41 Henrique Vianna	violão	?
42 João Dormund	violão	Não
43 João Pernambuco	violão	Sim
44 Neco	violão	Sim
45 Quincas Laranjeiras	violão	Sim
46 Tute	violão	Sim
47 Animal (Alexandre Gonçalves Pinto)	violão	-
48 Raul Palmieri	violão de 7 cordas	Sim
49 Caninha (Oscar José Luiz de Moraes)	violão e cavaquinho	Sim
50 Léo Vianna	violão e cavaquinho	Sim
51 China	violão e voz	Sim
52 Napoleão de Oliveira	violão e voz	Sim
53 Patricio Teixeira	violão e voz	Sim
54 Garoto (Aníbal Augusto Sardinha)	violão, cavaquinho, bandolim...	Não
55 Baiano	voz	Sim
56 Eduardo das Neves	voz	Sim
57 Rouxinol dos Subúrbios (Leandro José Ferreira)	voz	Sim
58 Vicente Celestino	voz	Sim

Fonte: Tabela do autor



O objetivo do meu trabalho não é, no entanto, enxergar esse material apenas como fonte de informações com potencial biográfico. Assim como Aragão faz com o livro de Animal, pretendo, a partir de uma perspectiva crítica, levantar questões sobre o material que levem a um maior entendimento de significados que vão além da biografia dos personagens, mas de aspectos relacionados à transmissão e aprendizado musical do choro e mais especificamente do cavaquinho; e, finalmente, às dinâmicas raciais envolvidas no ambiente da roda de choro.

Análise da entrevista

A entrevista, que tem cerca de 1 hora e 50 minutos, foi disponibilizada a mim pelo IMS em 34 faixas de áudio de 3 a 4 minutos cada. Dessas, 6 faixas consistem em gravações de choro do início do século, possivelmente tocadas por Tinhorão para que Honório identificasse os cavaquinistas e demais músicos presentes. Em uma dessas faixas, é tocada uma gravação realizada pelo Grupo do Honório, conjunto de choro que gravou diversos discos de 78 rotações nas primeiras duas décadas do séc. XX.³ Após a audição, é descartada a hipótese de que o Honório do grupo seria o mesmo Honório Cavaquinho entrevistado. Esse gravou apenas um disco, ao menos até o momento da entrevista, conforme conta. Nessa sua única gravação, estariam presentes Pixinguinha, Irineu de Almeida, China e Léo Vianna. Honório não se recorda de qual música foi gravada, de forma que não consegui localizá-la.

Ao realizar a transcrição do áudio me deparei com algumas questões que penso serem comuns na análise de uma entrevista, ainda mais advinda de um arquivo, não realizada por mim. Uma delas é a dificuldade de compreensão do texto em diversos trechos, principalmente por conta da dicção do entrevistado. Em muitos momentos, por exemplo, Honório ri, o que torna praticamente impossível, da minha parte, compreender o que fala enquanto ri. Em todos esses momentos que não consegui decifrar palavras ou frases, utilizei-me de uma interrogação entre parênteses, “(?)”, para indicar o material não transcrito, e prossegui. É possível que após algumas revisões, minhas e de terceiros, o número de trechos não entendidos diminua.

Outra questão que surgiu, para além da compreensão do texto, foi a confiabilidade dos dados fornecidos pelo entrevistado. Os casos e fatos narrados pelo entrevistado ocorreram

³ Algumas dessas gravações se encontram disponíveis em áudio no site Discografia Brasileira, que reúne o acervo fonográfico do Instituto Moreira Salles:
<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/xCreator/Grupo%20do%20Hon%C3%B3rio/>



décadas antes da entrevista, e são poucas (em alguns casos, nulas) as fontes complementares sobre os personagens e acontecimentos descritos, tornando difícil uma verificação. Como um método muito apoiado na memória, a história oral é muitas vezes criticada por sua capacidade de produzir representações e não constituições do real. Concorro com Pollak (1992), no entanto, quando afirma que, se a memória é socialmente construída, toda documentação também o é, de forma que a crítica da fonte deve ser aplicada a fontes de todos os tipos. Pollak acredita que a história oral nos obriga a levar mais a sério a crítica das fontes, levando-nos a perder uma certa ingenuidade positivista. Assim, o questionamento sobre a confiabilidade da fonte oral não deve ser entendido como algo que a invalida, mas como uma sensibilidade epistemológica crítica necessária, que deve estar presente também no tratamento de fontes escritas. Pollak afirma, ainda, que a coleta de representações por meio da história oral tornou-se um instrumento privilegiado para abrir novos campos de pesquisa. Isso é evidente no caso em questão, no qual a história oral aparece como ferramenta importante para uma história da música popular brasileira urbana do início do séc. XX, e mais especificamente para a história do cavaquinho brasileiro desse período. Entendo a memória do cavaquinho brasileiro como uma memória parcialmente subterrânea. A categoria “memória subterrânea” cunhada por Pollak (1989) abarca memórias dos excluídos, periféricas, que se opõem à memória oficial ou nacional. Na maior parte da sua história, o cavaquinho não esteve presente nas instituições de ensino de música no Brasil – o primeiro curso de bacharelado em cavaquinho do Brasil foi criado recentemente, em 2011. A história de seu ensino e de seu desenvolvimento se encontra pouco documentada por fontes oficiais. Dessa forma, recorro à história oral como um meio de escavar essas memórias subterrâneas e realocá-las no campo de disputas que rege a memória nacional.

Na entrevista em questão, Honório conta um pouco da sua trajetória e sobre os músicos de choro com quem conviveu, movido por perguntas e intervenções do Tinhorão. Começo essa análise pelo relato de sua trajetória, para em seguida discutir relatos e casos envolvendo outros chorões, com um foco nos cavaquinistas citados.

Honório Preliadiano de Mattos, Honório Cavaquinho, nasceu em 24 de abril de 1889 na rua Senhor de Matosinhos, no bairro Cidade Nova, no Rio de Janeiro. Na ocasião da entrevista, em 4 de janeiro de 1975, tinha 85 anos. Segundo o registro, porém, teria 78: não foi registrado quando nasceu, e, quando se casou, se registrou mais novo para poder embarcar como



mecânico naval, pois estava acima do limite de idade permitido na época. Honório começou a aprender o cavaquinho com aproximadamente 18 anos de idade, ensinado por um amigo, como relata:

Eu tinha um amigo que começou a aprender lá com um camarada e tocava... Tocava regularmente, não me lembro mais. Eram tantos na época, né? De maneiras que ele me passava aqueles choros, né? Ele virou muito amigo meu. Lourenço Honorato de Oliveira. Ele pegava o cavaquinho, me dava... Ah mas eu ficava mais ou menos inclinado por aquilo, quando ele vinha do trabalho que (?) quase todos os dias... Aí eu fazia, ele esticava o (...). Aí ia lá o camarada que passava aqueles choros, sabe? É não sei que assim, assim. (?) você arranhou um aprendiz. (Mattos, 1975)

A partir desse relato podemos entender que o processo de aprendizagem do instrumento de Honório se deu em ambiente informal e de maneira oral, a partir de um amigo que “passava aqueles choros”. A situação parece ser comum no aprendizado de instrumentos destinados ao acompanhamento de choro no início do séc. XX (Aragão, 2011, p. 74). Honório explicita também, de certa forma, uma relação mestre-aprendiz, ao dizer “você arranhou o aprendiz”. Apesar do aprendizado informal, o depoimento indica que o conhecimento atrelado ao cavaquinho era transmitido oralmente de um professor a um aluno. O mesmo amigo que ensinou Honório “começou a aprender lá com um camarada”. Dessa forma, é evidente a existência de uma rede de ensino do instrumento. Essa rede não dependia, aparentemente, de partituras e ainda da posse do instrumento: “Ele pegava o cavaquinho, me dava...”. O trecho indica que, no início do aprendizado, Honório não possuía o instrumento, tocava no cavaquinho de seu professor.

Acredito ser importante entender aspectos do processo de transmissão e aprendizado do cavaquinho no início do séc. XX, vendo-o como um período de formação de uma escola brasileira de cavaquinho, que teve Galdino Barreto e Mário Álvares como alguns dos pioneiros conhecidos (Ribeiro, 2019). Entendo que aspectos de transmissão oral parecem se encontrar na origem de uma maneira de se tocar cavaquinho no Brasil, e que, assim, devem ser valorizados em um momento de institucionalização do instrumento, que começa a tomar forma no séc. XXI, com a criação do primeiro bacharelado em cavaquinho no Brasil.

Outro cavaquinista que me parece ter tido especial importância na trajetória de Honório é Luiz Carlos dos Santos Farias, Lulu Cavaquinho. Ao ser perguntado por Tinhorão



sobre os seus companheiros, o primeiro que Honório cita é Lulu. Honório conta que passou do cavaquinho de quatro cordas para o de cinco por influência do Lulu. O caso é narrado detalhadamente: quando saíam para tocar, Lulu escondia o cavaquinho de quatro cordas de Honório e deixava apenas o seu de cinco. Assim, Honório, não encontrando o seu próprio instrumento, tinha que tocar no cavaquinho de cinco cordas de Lulu. Na terceira vez, Lulu diz: “Eu quero que tu toque cavaquinho de cinco cordas”. Honório nega. Explica que o cavaquinho de Lulu tinha custado duzentos mil réis na época, comprado na exposição do centenário da abertura dos portos, na Praia Vermelha, em 1908. Honório afirma ser um instrumento de luxo, e que tinha medo de acontecer qualquer coisa com ele nas suas mãos, ser roubado ou quebrado. Defendendo seu argumento, Honório conta uma história na qual o cavaquinho de Nelson Alves foi quebrado por uma mulher que, não o vendo, sentou-se em cima. Lulu responde da seguinte forma:

“Olha, você continua pegando no cavaquinho. Se roubarem, tava comigo. Se quebrarem, acontece o que acontecer, tudo, tava comigo.” Muito bem. Aí, então comecei a tocar. Depois, eu fui pro cavaquinho de cinco cordas. Eu aí comecei a tocar bandurra. (Ibid.)

É interessante perceber que Animal e Vasconcelos, em seus escritos sobre Lulu, afirmam que ele tocava cavaquinho e zebróide, ou bando, mas o cavaquinho de cinco cordas não é mencionado. O relato de Honório nos informa que não só Lulu o tocava, como influenciou Honório a tocá-lo, contribuindo para a sua difusão.

Sobre a bandurra, cabe uma breve investigação. Um dicionário de música português define a bandurra da seguinte forma:

Bandurra, s.f. (do lat. **pandurra**-). É, como o bandolim ou mandolim, congêneres do alaúde. Há porém que distinguir duas espécies de bandurras: a que na Ucrânia introduziram os cossacos russos e lá existem ainda, com sua forma alaúdada, seis cordas essenciais, afora outras tantas ou mais suplementares, e a bandurra espanhola, periforme, de fundo chato, com seis pares de cordas de tripa, sendo bordões as últimas três. Riemann e o *Larousse* só falam da primeira. Mas nesta parte da Europa só se conhece a segunda. É trinada com palheta, pua de chifre, diz Pedrell. É o soprano dos instrumentos da sua classe, dizem os dicionaristas espanhóis. Esta classe deve ser constituída, naturalmente, por algumas espécies de violão. (Borba; Graça, p. 142)



A principal bibliografia conhecida sobre Mário Álvares aponta-o como o inventor de um instrumento denominado bandurra, bando ou zebróide. (Fernandes, 1970; Pinto, 2014; Vasconcelos, 1964, 1977) Os três nomes parecem indicar um mesmo instrumento de doze cordas, que Mário segura na foto abaixo. A bandurra tocada por Mário parece semelhante à bandurra espanhola descrita no dicionário, também ilustrada abaixo.

Figura 1 – Mário Álvares com a bandurra



Fonte: Acervo da Casa do Choro (2025) - <https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/46>



Figura 2 – Bandurra



Fonte: Dicionário de Música Ilustrado (Borba; Graça, 1962)

Honório, quando perguntado se conheceu o Mário, responde que o conheceu só uma vez, mas sabe da sua biografia, e confirma também que ele teria inventado o zebróide e o cavaquinho de cinco cordas. A relação no aprendizado dos dois instrumentos é, de certa forma, sugerida por Honório acima. Podemos perceber um caminho percorrido por Honório no aprendizado dos instrumentos, no qual, após o cavaquinho de cinco cordas, ele começou a tocar bandurra. Uma característica em comum dos dois instrumentos, que justificaria o caminho de aprendizado percorrido por Honório, é a propensão ao solo. Com mais cordas, os instrumentos têm maior tessitura que o cavaquinho tradicional, expandindo as possibilidades de solo. Animal diz que o bando “supre o cavaquinho e também sola em qualquer tom, sem precisar recorrer às oitavas.” (Pinto, 2014, p. 167). Honório destaca Mário enquanto solista:

Ele (Mário Álvares), como era solista, ele também acompanhava, mas era dedicado mesmo ao solo. Em solo de cavaquinho, até hoje, não é

vergonha. Ele tocava, era respeitado. A música dele muito considerada, mas o Lulu não perdia pra ele. (Mattos, 1975)

Mais adiante, Honório conta uma história na qual estava tocando zebróide. A história envolve o trombonista Álvaro Sandim, autor do choro “Flor do Abacate”, ainda hoje muito tocado em rodas de choro:

Bom, esse Sandim. Eu fui tocar lá e depois ele chegou com o pessoal dele. E eu estava até com o tal zebroide... (risos) que o Mário inventou, né? Mas muito bem... (?) De maneiras que tava com aquele zebróide. Chegou lá, era um com o cavaquinho dele, baixo etc., pessoal competente. Mas tava naquela época de um bocadinho de enciumada, certas coisas tristes! E o camarada de cavaquinho tava... “esse caboclo aqui branco com este... instrumento aí fazendo centro”. (Ibid.)

Cabe discutir alguns aspectos dessa história. Em especial a declaração do cavaquinista “enciumento”. Honório é criticado por estar fazendo centro (acompanhamento), sendo branco e tocando zebróide. Como sugerido anteriormente, o zebróide parece ter uma propensão ao solo. É esperado que fosse utilizado também na função de centro, como no caso, pois todos os chorões de que temos conhecimento que o tocavam eram também cavaquinistas. A história relatada por Honório nos dá a entender, no entanto, que o instrumento podia não ser bem-visto nessa função. Com “este instrumento”, percebemos que o zebróide, em seu tempo, possivelmente não era muito conhecido, mesmo em seu meio – o cavaquinista “enciumado” era da turma do trombonista Álvaro Sandim. São quatro os “zebroidistas” conhecidos dentre os chorões: Mário, Lulu, Jorge Seixas e, agora, Honório. Jorge Seixas é citado por Animal no verbete sobre Lulu, ao falar sobre o estado do zebróide na época: “Hoje bem poucos o tocam, a não ser o grande músico Jorge Seixas, aprendendo o mesmo sem mestre”. (Pinto, 2014, p. 167).

Há ainda o destaque para a identidade racial de Honório: o instrumentista de cavaquinho que acompanhava Álvaro Sandim, de certa forma, “acusa” Honório de ser “um branco” fazendo centro no zebróide. Cabe dizer que Mário Álvares, conhecido como inventor do zebróide, também era branco. A afirmação da entrevista nos dá pistas das dinâmicas raciais envolvidas no ambiente das rodas de choro no início do séc. XX. A fala indica uma associação do negro ao cavaquinho e à função de acompanhamento, todos elementos constituindo parte de uma identidade. O tom de questionamento e indignação do cavaquinista em questão sugere essa



associação, como se o lugar do “centrista” estivesse associado ao cavaquinista negro no início do séc. XX, que, de certo modo, reivindica o seu lugar. Trata-se da reconstituição da fala de um cavaquinista desconhecido em uma data também incerta, mas que aponta questões de suma importância para uma compreensão do cavaquinho brasileiro indissociado de seu contexto histórico e social. Cabe a mim aprofundar, no decorrer da pesquisa, a relação do cavaquinho (e do cavaquinho de centro) às questões étnico-raciais vigentes no período.

Outro cavaquinista com destaque na entrevista é Nelson Alves. Músico negro, integrante do conjunto Oito Batutas, Nelson Alves foi cavaquinista e compositor de destaque no Rio de Janeiro da primeira metade do séc. XX. A sua trajetória, no entanto, ainda é pouco conhecida, como afirma Romão (2017), que o considera um personagem fundamental para a consolidação de uma dicção negra do cavaquinho no Brasil.

Em um momento da entrevista, Honório exemplifica rapidamente o centro de Nelson Alves em comparação ao seu próprio. Na levada de centro de Nelson Alves reproduzida por Honório, a palhetada era realizada em apenas duas cordas por vez. Já na levada de centro de Honório, a palhetada seria realizada sempre nas quatro cordas. Tinhorão aponta que, usando só duas cordas, Nelson não “caía” muito. A gíria “cair” é explicada por Aragão:

...entre o repertório de figurações rítmico-harmônicas – chamadas atualmente de “levadas” no ambiente do choro – e de seqüências harmônicas possíveis (o acompanhamento “com todos os seus acordes” de que nos fala Pinto), o acompanhador teria que escolher e combinar os elementos que mais se adequavam à melodia apresentada pelo solista no momento da *roda*. Esta era (e continua sendo) parte fundamental da dinâmica da *roda de choro*. O instrumentista de violão e cavaquinho que fazia escolhas erradas, fosse por desconhecer o vocabulário ou por inépcia, “caía”, segundo a gíria da época (muito utilizada por Pinto, como veremos), ou seja, falhava no acompanhamento. (Aragão, 2011, p. 166)

Ao tocar só duas cordas do cavaquinho e não o acorde inteiro, Nelson Alves tinha menos chances de “cair”, pois poderia tocar duas notas condizentes com mais de um acorde. Por exemplo, tocando as notas Mi e Sol, o acorde correto poderia ser C7 ou A7, de forma que Nelson não “cairia” em nenhum dos dois casos, pois as notas se encontram presentes nos dois acordes. Parece-me uma estratégia bastante interessante para o contexto do acompanhamento “de ouvido”, no qual o acompanhador muitas vezes harmoniza em tempo real, conhecendo a



melodia no momento da performance. Outro músico (não consegui compreender o nome pela fala de Honório), no entanto, afirmava: “eu quero o centro conforme o Honório faz, não quero tapeação”. A colocação indica que a estratégia de Nelson Alves poderia ser malvista, como se um bom cavaquinista devesse conseguir não “cair” mesmo tocando o acorde inteiro. Honório aponta, dessa forma, para a capacidade de tocar “de ouvido” como um critério importante para a valorização dos instrumentistas de acompanhamento na época. Não bastava não “cair”, mas não “cair” sem “tapeações”.

Conclusões

Com o presente artigo estou longe de esgotar as discussões possíveis de serem realizadas a partir do material. Concentrei-me em alguns trechos selecionados da entrevista, com o foco nas discussões relacionadas ao cavaquinho brasileiro e aos principais cavaquinistas do período.

A entrevista de Honório se revelou uma importante fonte capaz de trazer não apenas informações sobre personagens, instrumentos e casos pouco conhecidos da música popular urbana da primeira metade do século XX, mas também apontamentos relevantes para discussões mais amplas envolvendo os mesmos, como as relativas às formas de aprendizado do cavaquinho, à associação do instrumento a identidades raciais e aos critérios que definiam um bom músico acompanhador no período.

O material contribui para a construção da memória do cavaquinho brasileiro do início do séc. XX, uma memória parcialmente subterrânea, que não se encontra documentada em fontes oficiais. Nesse contexto, a história oral se mostra uma ferramenta importante; em etapas posteriores da presente pesquisa, a análise de entrevistas como as de Honório serão fundamentais para um melhor entendimento das memórias associadas ao cavaquinho do início do século XX.

Referências

ARAGÃO, Pedro de Moura. *O baú do Animal*: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2011. 280 p.



BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de música (ilustrado)*. Lisboa: Edições Cosmo, 1962. 676 p.

FERNANDES, Antônio Barroso (Org.). *Pixinguinha, Donga, João da Baiana: as vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970. 98 p.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2 ed. São Paulo: Vértice, 1990. 192 p.

MATTOS, Honório Preliadiano. Entrevista a José Ramos Tinhorão. Rio de Janeiro, 1975. Formato de áudio. 1h 49min. Não publicada.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014. 223 p.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278> Acesso em 22 jul. 2025.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200 a 212, 1992. Disponível em: <http://www.pgdef.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf> Acesso em 22 jul. 2025.

RIBEIRO, Jamerson Farias. A construção estilística do cavaquinho e os processos de transmissão musical no choro: a relação Álvares-Galdino-Canhoto. *Música Popular em Revista*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 31-55, 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13148> Acesso em 28 jul. 2025

ROMÃO, Carlos Eduardo. *Cavaquinho em mãos de ébano: três personagens*. Florianópolis, 2017. 84 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc: história e inventário do choro*. Rio de Janeiro: editora do autor, 1964. 271 p.



VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Santana Ltda, 1977. 454 p.

