

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VINICIUS RODRIGO KLOS

**O CHORO NA *BELLE ÉPOQUE* NO RIO DE JANEIRO (1902-1920):
*uma perspectiva etnomusicologica.***

**CURITIBA – PR
2014**

VINICIUS RODRIGO KLOS
GRR20115161

**O CHORO NA *BELLE ÉPOQUE* NO RIO DE JANEIRO (1902-1920):
*uma perspectiva etnomusicologica.***

Monografia apresentada à disciplina OA027 - Trabalho de Conclusão de Curso como requisito parcial à conclusão do Curso de Bacharelado em Música, Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre Vásquez

**CURITIBA - PR
2014**

RESUMO

Esse trabalho aborda o gênero musical Choro durante a *Belle Époque*. O propósito é verificar como essa música se consolidou para ser chamada de brasileira. A abordagem será realizada a partir da música urbana encontrada na cidade do Rio de Janeiro, sede do Império, nesse período. A importância da pesquisa se deve também pelo fato da cidade ter sido a capital do país, portanto, um centro cultural irradiador de modismos e inovações para todo o Brasil. O enfoque parte da etnografia do cenário musical da cidade do Rio de Janeiro, tendo como pressuposto que a música e sua prática, como toda forma de expressão, não é apenas consequência ou espelho dessa cultura, mas é um elemento ativo que simultaneamente expressa e instaura significados diversos sobrepostos, dentro das perspectivas da Etnomusicologia no estudo do contexto. De forma sistematizada, o conteúdo apresentado nesse trabalho irá tecer uma linha do tempo, cuja análise vai das primeiras configurações da música no Brasil, sob influxo europeu e africano, passando pelas fases dos principais gêneros de música popular na época, particularmente o Choro.

Palavras-chave: *Belle Époque*, Choro, Etnomusicologia, Música Popular, Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This work addresses the Choro during the *Belle Époque*. The purpose is to see how this song was consolidated to be called Brazilian. The approach will be made from the urban music found in the city of Rio de Janeiro, home of the Empire during this period. The importance of research is due also to the fact the city was the capital of the country, so a radiating center of cultural trends and innovations for all Brazil. The focus of the ethnography of the musical landscape of the city of Rio de Janeiro, with the assumption that music and its practice, like any form of expression, is not only a consequence or mirror of that culture, but it is an active element that simultaneously expresses and establishes several overlapping meanings, within the perspective of Ethnomusicology and the study of context. In a systematic way, the content presented in this work will weave a time line, whose analysis starts from the first structures of music in Brazil, under the European and African influence, through the stages of the main genres of popular music at the time, in especial the Choro.

Key-words: *Belle Époque*, Choro, Ethnomusicology, Brazilian Popular Music, Rio de Janeiro.

SUMÁRIO DE LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – “Seis maneiras de conduzir ritmicamente o acompanhamento violonístico para a valsa” (FERNANDES <i>apud</i> BRAGA, 2011, p.28).....	05
Figura 02 – Condução “baixos” (FERNANDES <i>apud</i> PAES, 2011, p.35).	07
Figura 03 – Condução rítmica do pandeiro. (FERNANDES, 2011, p.34).....	07
Figura 04 – Fórmula rítmica brasileirinha, na qual Mário de Andrade (1989. p.320) se refere à síncope de primeiro tempo do 2/4, representada pela sequência semicolcheia/colcheia/semicolcheia, como traço rítmico característico do gênero.....	15
Figura 05 – Planta da casa da Tia Ciata (MIRANDA, 2009, p.60).....	20
Figura 06 – Padrões rítmicos do Choro (FERNANDES, 2011, p.98).....	30

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Edwin Pitre Vásquez fundamental para que esse trabalho acontecesse, pelas diversas explicações, dicas, paciência, pela compreensão e dedicação.

A minha mãe Doely, por ter sido tão paciente comigo, me ajudando sempre em tudo o que é preciso e dando todo o carinho e amor de mãe. Eu amo você. E a todos os meu familiares, que mesmo distantes estão sempre em meu coração.

A todos os meus amigos da faculdade. Seriam tantos nomes para citar aqui e se caso eu deixasse alguém por fora seria uma injustiça. Meus sinceros agradecimentos a todos com quem pude contar nessa trajetória.

A todos os meus professores da faculdade que me fizeram crescer de maneira crítica e me enriqueceram de conhecimento.

Ao Christopher Porto pela amizade ao longo desses anos, uma pessoa com quem sempre pude contar e confiar.

Aos meu colegas de trabalho no centro cultural, em especial a Marcia Mocelin, Laercio Sobral Deivison Macharete por estarem sempre ao meu lado me ajudando e apoiando.

Ao meus colegas da Orquestra Cidade de Joinville, e o pessoal de Curitiba com que eu vou junto pra lá Edivaldo Rosario, Alexandre Zultanski que tanto me ajudaram e proporcionaram risadas, vocês são feras bicho.

Ao meu professor de oboé Paulo Barreto por toda a paciência e compressão que teve comigo ao longo desses anos.

Aos meus amigos que sei que posso contar sempre com a ajuda deles.

A Deus pela vida e por ter colocado pessoas tão especiais pra compartilhar minha felicidade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. Música e sociedade no Brasil	2
1.1 A chegada da música da corte	2
1.2 Dança de Salão	4
1.2.1 A Música das Danças Europeias	4
1.2.1.1 Minueto	5
1.2.1.2 Valsa	5
1.2.1.3 Polca	6
1.2.1.4 Lundu	7
1.2.1.5 Modinha.....	9
1.2.1.6 <i>Schottisch</i>	11
1.2.2 A importância social da Música e Dança na cultura de matriz Africana.....	11
1.3 A supremacia da Ópera e o poder do ritual	12
1.4 Havanera	13
1.5 Valsa brasileira	13
1.6 Maxixe	14
2. Belle Époque Carioca	16
2.1 Modernização do Rio de Janeiro	17
2.2 A desigualdade social.....	18
2.3 Casa da Tia Ciata	19
2.3.1 A pequena África.....	19
2.3.2 Práticas musicais na casa da Tia Ciata	19
2.3.3 Samba	21
2.3.4 O nascimento do Samba urbano e do Choro carioca	21
2.4 Música Clássica x Música Popular	22
2.5 Bandas civis e militares	23
2.5.1 Música das bandas como entretenimento ao público.....	24
2.5.2 Competição musical	25
2.6 Músico negro.....	25
2.6.1 Sociedade pós-escravidão	26

3. A Prática do Choro no Rio de Janeiro	28
3.1 A formação do Choro	31
3.2 Estrutura	34
3.3 Padrões rítmicos	35
3.4 Conjuntos musicais	37
3.5 As gravações mecânicas do Choro	38
3.6 Proliferação de bares com tradição musical.....	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS	43
ANEXOS	46

INTRODUÇÃO

Como instrumentista de flauta e oboé, sempre me interessei pelas raízes da música brasileira e ao ter acesso ao *Songbook* de Patapio Silva sobre a contextualização de alguns músicos da *Belle Époque*, durante a Oficina de Música de Curitiba em 2012, fiquei mais interessado em saber como os músicos naquela época executavam e faziam Música Brasileira, contrapondo-se a hegemonia francesa, pois neste período o Brasil estava sofrendo uma forte influência da cultura européia.

Pesquisar a presença da música popular no cenário da época, em especial o gênero Choro, é um dos objetivos centrais deste trabalho. Partindo do raciocínio que a arte é um dos elementos articuladores da sociedade, e não apenas reflexo dessa – a arte, e especialmente a música, é um processador de significados atuais, residuais e latentes e, como tal, jamais pode ser enfocada como mera consequência ou reflexo da sociedade, mas como seu elemento constitutivo.

Este trabalho aborda o cenário musical e seu contexto social na cidade do Rio de Janeiro no período entre 1902 a 1920. Esse recorte cronológico foi realizado a partir de dois marcos da história. O primeiro: 1902 que data o registro das primeiras gravações de Choro no Rio de Janeiro. E o segundo, 1920 que foi o marco da instalação do rádio no Brasil e a influência do *Jazz* na música brasileira. Este recorte temporal abrange de forma significativa o conteúdo a ser abordado na pesquisa proposta. Embora existam inúmeras justificativas para a antecipar e retardar o período, tive o entendimento de que o tema pode ser caracterizado de forma suficiente para atingir os objetivos propostos neste trabalho.

Na primeira parte do trabalho, se realiza uma análise do contexto musical e das primeiras influências trazidas ao Brasil, Européias e Africanas e o “sotaque” brasileiro que foram adquirindo ao longo do tempo. Para compreender o Choro como gênero musical, antes é necessário entender a origem das danças européias e batucadas africanas e como foram inseridas no contexto musical brasileiro.

Já na segunda parte se aborda o contexto histórico e musical da *Belle Époque* na cidade do Rio de Janeiro, que foi palco de diversas articulações políticas e sociais. A manifestação da música popular em sua linguagem característica e como ela acontecia são essenciais para uma maior ampliação da compreensão de como o Choro estava inserido à época, e também citando a importância da Casa da Tia Ciata na criação do Choro como gênero.

E na terceira parte discorre como o Choro foi consolidado durante o recorte cronológico, apresentando como as práticas musicas aconteciam, a sua estrutura e resultado musical na sociedade.

1. MÚSICA E SOCIEDADE NO BRASIL

Sinaliza o primeiro século do Brasil “recém-descoberto”, a importância do canto como uma das suas mais tradicionais práticas musicais. Entre os primeiros contatos dos portugueses com os índios, Pero Vaz de Caminha encaminha uma carta ao rei de Portugal, D. Manuel, narrando o seguinte acontecimento: “dançaram e bailaram com os nossos, ao som de um tamboril nosso, como se fossem mais amigos nossos do que nós seus” (Miranda, 2009, p.29). Mostrando a receptividade cultural, e com isso fizeram as primeiras notações dos sons musicais das etnias indígenas tupis litorâneas.

Nesse primeiro momento, não se pode falar ainda de uma típica música brasileira como será posteriormente designada, mas certamente podemos dizer que suas origens encontram-se nesses começos, quando a colonização lusa nos povoa com sons de várias naturezas e origens, juntando-se aos sons nativos (*Ibid*, 2009, p.30).

Segundo Pitre-Vásquez o diferencial da música brasileira está neste conceito de “Sonoridade”, no qual se juntam aspectos musicais e extra-musicais, proporcionando uma identidade sonora característica, a partir de valores socioculturais da comunidade onde ocorrem.¹

Essa troca cultural de gêneros musicais que aconteceu ao longo da vida da colônia, foi essencial para a formação da identidade da Música brasileira: “às práticas ameríndias já existentes, junta-se o canto dos missionários, as fanfarras militares dos colonizadores, as contribuições da música afro, as canções ibéricas com forte influxo árabe a exemplo do modo mixolídio, difundido no Nordeste, e no decorrer dos séculos, as músicas de várias outras procedências”. (*Ibid*, 2009, p.30). Durante séculos, a música aqui praticada será portadora dos seguintes traços: “de modo geral, são criações comunais e anônimas, transmitidas oralmente, constituindo o que denominamos de música folclórica” (*Ibid*, 2009, p.31).

1.1 A chegada da música da Corte

Ao se procurar traçar uma história da música brasileira e principalmente do Rio de Janeiro, com a participação dos músicos negros escravos, e estrangeiros trazidos pela família real é fundamental considerar a influência da corte na vida da sociedade e dos negros, principalmente os que viviam juntos à corte e à aristocracia

“Com a vinda da Corte portuguesa ao Brasil em 1808 detonou um surto de modernização na cidade do Rio de Janeiro. Além das melhorias urbanas, foram feitos investimentos para criar uma

¹ Ferreira e Pitre-Vásquez, artigo “*Ritmos Diatónicos – isomorfismos entre los patrones rítmicos y de alturas, ¿naturalidad o arbitrariedad?*”, no prelo.

infra-estrutura de serviços públicos essenciais como correio e estradas de ferro” (CAZES, 1998, p.17). Ou seja, foi um grande marco pela introdução da melhoria dos transportes e a troca de informações, o que resultou na formação da vida urbana.

A chegada da Família Real no Rio de Janeiro propiciou o surgimento de um modo de vida aristocrático e de centros urbanos de vida cultural ativa. Ao contrário de outras partes do país onde a vida cotidiana estava basicamente ligada à estrutura e ao funcionamento das instituições religiosas, o Rio de Janeiro estaria influenciado pela presença da Corte de Bragança, que trazia os ventos da mudança para todo o Brasil (*Ibid*, 1998, p.19).

O século XIX foi o marco para o processo de formação da nossa música popular urbana, período de intenso influxo sonoro no país. Durante anos, atribuiu-se quase exclusivamente à Corte, o grande surto de produção musical oitocentista (MIRANDA, 2009, p.51).

De acordo com o pesquisador Jairo Severiano (2013, p.13), o primeiro nome a se destacar na história da música popular brasileira é o de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), considerado por ele o marco zero da raiz da sonoridade brasileira, sendo um importante precursor da modinha no Brasil. Já para o pesquisador Miranda foi o baiano Gregório de Mattos Guerra (1633-1696), compositor e cantor de Lundus, que se acompanhava por uma Viola-de-aramé por ele mesmo construída. Existiram diversos outros compositores que tiveram relevância na construção da música popular brasileira durante esse período, mas pode-se afirmar que esses dois compositores citados foram pioneiros na introdução da Modinha e Lundu na época.

Com uma comitiva de cerca de 20 mil pessoas, o Rio de Janeiro, de acanhado burgo colonial, se transforma na nova capital do reino. A Corte deslanchou um surto musical: introduziram práticas de salão, novos gostos musicais como a ópera, instrumentos como o piano que, a partir de 1834, passou-se a fabricar no Brasil (MIRANDA, 2009, p.51).

Portanto, Rio de Janeiro começa a se tornar uma cidade de referência no quesito de cidade civilizada:

Para o Rio de Janeiro, muitos hábitos europeus, como as danças e bailes, foram trazidos de forma ainda mais forte, pois a música e a dança eram as manifestações de lazer preferidas pela Corte e pela sociedade letrada. A partir de então qualquer evento era motivo para um baile, tais como casamentos, formaturas, aniversários, etc. (PERNA, 2002, p.14).

E com essas práticas européias a vida social da aristocracia no Brasil teve um acréscimo relevante, intensificou-se de vez e a dança juntamente com a música tornou-se uma prática inevitável.

1.2 A Dança de Salão

O fato de se chamar Dança de Salão é porque era praticada em grandes salões, espaços que podiam comportar um grande numero de pessoas, para que se pudesse realizar confraternizações que atingissem um circulo social constante e ativo: “A dança de salão surgiu na Europa, na época do Renascimento. Desde o século XV, tornou-se uma forma de lazer muito apreciada, quer entre a plebe, quer entre os nobres.”(PERNA, 2005, p.11).

A Dança de Salão enquadra-se na categoria de dança popular que se origina de causas sociais, causas políticas ou acontecimentos destacados do momento. “A dança popular difere da dança folclórica por ser uma manifestação do momento, enquanto a folclórica é uma tradição que se mantém através dos tempos e é originada por festas ligadas à natureza, fatos históricos, acontecimentos religioso ou tradição cultural transmitida de geração para geração” (*Ibid*, 2005, p.10).

É importante identificar que uma dança popular pode se tornar uma dança folclórica quando deixa de ser uma manifestação social momentânea, quando cai em declínio de popularidade e deixa de existir, passando a ser praticada com fins de preservação cultural. É o que ocorreu com a dança de quadrilha, como explica Perna (2005, p.12), pois no século XIX a quadrilha foi uma dança de salão bastante popular e hoje é uma dança folclórica realizada durante as festas de São João.

1.2.1 A Música das Danças Européias

Teve como suas primeiras influências a Espanha nos séculos XVII e XVIII, que foi um grande foco de irradiador cultural para o Brasil, “uma das principais influências da Espanha foram o Fandango e as danças sapateadas” (PERNA, 2005, p.11). E gradativamente, durante o século XVIII, Paris foi substituindo Madrid como modelo a ser seguido pelo Brasil. Em Paris já havia danças de salão modelo como a Gavota e o Minueto. Porém há o relato de que a Inglaterra também influenciava de forma significativa com suas *Country dance*, que geraram as contradanças e quadrilhas.

“O ingresso da dança fez o ambiente musical se desenvolver ainda mais. Minuetos, Gavotas e Valsas são cada vez mais difundidas, multiplicando e animando saraus e bailes. O Rio é tomado por vários grupos de teatro de ópera, com famosos intérpretes de obras de atores consagrados” (MIRANDA, 2009, p.52).

Assim tornando a música e dança como uma manifestação cultural bastante utilizada na época.

1.2.1.1 Minueto

O Minueto era uma dança francesa de ritmo ternário, de pares ainda não enlaçados, caracterizada pela graciosidade e equilíbrio dos movimentos, enquanto que as Contradanças inglesas eram bailados de conjunto, sem a graciosidade do Minueto, mas repletos de figuras pitorescas. “No Minueto, damas e cavalheiros de cabeleiras empoadas acompanhavam o andamento lento e cerimonioso da música fazendo medidas e dando passinhos” (PERNA, 2005, p.12).

1.2.1.2 Valsa

Chegou ao Brasil por volta de 1808 com a corte portuguesa e habitou os salões da aristocracia no Rio de Janeiro por muito tempo. As Valsas mais famosas foram compostas pela família Strauss e é considerada uma dança elegante, por exigir dos bailarinos movimentos polidos. Foi considerada pelos moralistas da época, assim como a Polca, de imoral ou imprópria (FERNANDES, 2011, p.28).

Com o advento da Valsa, a vida social por meio da dança intensificou-se de vez, “a mulher gradativamente começa a aparecer em público e sua presença pode ser notada sutilmente pela elegância das suas roupas e gestos delicados” (PERNA, 2005, p.15). Se nota que já no início do século XIX, foram trazidos muitos hábitos europeus.

No Rio de Janeiro, a grande adesão à Valsa se dá nos anos 1830, sob a forma de dança de salão, atração principal dos *Bals masqués* do Hotel d'Itália, quando estão na moda as Valsas Puladas da França. Na década seguinte, o Rio é invadido pelas Valsas Vienenses dos Strauss (pai e filho) (MIRANDA, 2009, p.42).



Figura 01 – “Seis maneiras de conduzir ritmicamente o acompanhamento violonístico para a Valsa” (FERNANDES apud BRAGA, 2011, p.28).

Os motivos melódicos são interpretados de forma livre, proporcionando maior fluidez e liberdade na execução. As composições desse estilo, quando tocadas na Roda de Choro, remetem a um clima nostálgico. Talvez por carregarem em sua origem sentimentos não traduzidos por palavras. As Valsas, assim como, os demais gêneros que compõem o Choro, são oferecidas a pessoas queridas, remetendo a lembranças saudosistas, amorosas, sendo quase que uma obrigação

no repertório de um compositor. Muitas dessas composições recebem letra (FERNANDES, 2011, p.28). Tanto que a primeira dança a dois enlaçada a chegar no Brasil foi a valsa, talvez seja por isso que a música remete a um clima de aproximação de sentimentos, remetendo a esse clima nostálgico. A música brasileira em si, possui essa característica de sentimentos, de expressões através da sonoridade remetendo a emoções.

1.2.1.3 Polca

Dentre as danças européias, a Polca merece destaque, cujo binarismo bailante será uma referência rítmica fundamental para os contratempos das nossas formas sincopadas, como o choro e o maxixe.

De origem camponesa, em binário alegre, muito viva e impetuosa, a Polca nasceu na Boêmia por volta de 1830. Forma de música dançante que, juntamente com a valsa, predominaram nos salões do mundo inteiro até os primeiros anos do século XX (SEVERIANO, 2008, p.26).

A polca será responsável pela adoção da forma rondó utilizado em diversos gêneros musicais populares brasileiros, tipificada pela fórmula ABACA, estruturada em três partes, cada uma tendo temas diferentes, com inflexões modulatórias. Assim um conjunto de gêneros constituído pelo Maxixe, *Schottisch*, Valsa, Choro, Quadrilha, adota a forma rondó.

Por essa época, as danças de salão passavam por um processo de mudança a forma coletiva Quadrilha e Minueto, para a de par enlaçado, principalmente a partir do advento em larga escala de valsa. Essa mudança vinha ao encontro do anseio de uma maior liberalização dos costumes e teve na polca seu meio ideal de propagação (CAZES, 1999. p 19).

De origem de dança de salão, a Polca adquiriu notoriedade, sendo executava em salões e na rua. “A popularidade era tanta que um dos primeiros surtos registrados de dengue foi apelidado de “polka”, por volta de 1851, segundo o jornal “O Globo”, de 29 de março de 2001” (PERNA, 2002. p 17).

Uma característica da melodia da Polca é a presença de semicolcheias, o que deixa um caráter vibrante em sua execução. A polca é executada na maioria de suas vezes em andamento rápido exigindo do instrumentista a técnica apurada necessária para sua execução.

O acompanhamento do violão e do cavaquinho presentes na polca, utilizam-se da técnica de *staccato*², fazendo que as semicolcheias tenham duração aproximada de uma fusa e as colcheias de semicolcheias produzindo contraponto a melodia (FERNANDES, 2011, p.33).

² O *Staccato* no Choro segundo Luiz Otávio Braga “(...) semínimas indicadas em *pizzicato* são interpretadas como colcheias, ao que os violonistas chamam de “efeito tuba”. (BRAGA, 2004, p.34)

A característica da Polca é que o condução do baixo possui marcação no primeiro e segundo tempo, podendo permanecer o compasso todo ou também entrar no segundo tempo com uma pausa de semicolcheia e três semicolcheias seguidas.

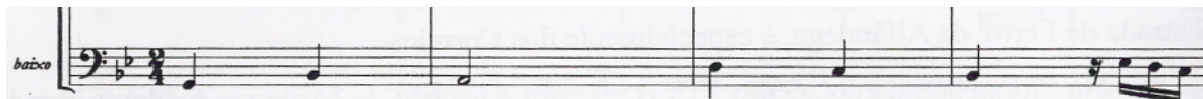


Figura 02 – condução “baixos”(FERNANDES apud PAES, 2011, p.35)

A linha do baixo assim como a linha melódica são textualidades sobrepostas encontradas na Polca, transferidas para o gênero Choro. Esta possibilidade de linguagem musical pode ser uma das características que diferencia o “sotaque do Choro” nas várias latitudes brasileiras (FERNANDES, 2011, p.34).

O padrão rítmico executado atualmente pelo pandeiro acentua também a segunda semicolcheia³:



Figura 03 – Condução rítmica do pandeiro. (FERNANDES, 2011, p.34)

1.2.1.4 Lundu

Como todas as práticas musicais de matriz afro, o Lundu, de origem Bantu de Angola, era uma dança comunal. Em sua origem, era praticada nos batuques do ritual religioso. Sua parcial homonímia com o *Calundu*⁴ fortaleceu a junção da dança com o rito de caráter encantatório (MIRANDA, 2009, p.34).

O lundu continha dois elementos básicos: os estalidos dos dedos e a umbigada, coreografia encontrada em vários tipos de batuque praticado pelas comunidades afro no Brasil. A dança era feita sempre no centro da roda por um par de dançarinos, com sapateados, meneios sensuais realizados por volteios corporais expressando “volúpia langorosa e requebrada”, com movimento acentuado dos quadris com freqüentes umbigadas, convocando uma nova parceria para o centro da roda. Esses meneios, devido à sua lascívia explícita, sempre foram severamente censurados pelas elites brancas (MIRANDA, 2009, p.34).

³O advento da percussão no gênero Choro foi algo que levou em torno de cinquenta anos para acontecer. É nas gravações orquestrais dirigidas por Pixinguinha que a percussão aparece pela primeira vez com destaque.

⁴Afastado ancestral angolano transformado em ente sagrado que, incorporando, dirigia o destino das pessoas.

O Lundu uniu a umbigada dos rituais afro com a coreografia tradicional do fandango espanhol, que é caracterizada pelo estalido acastanhado dos dedos, com o alteamento das mãos acima da cabeça de bailarinos que se contorciam no meio da roda, num misto de desafio e giros sensuais. A umbigada era acompanhada pela marcação rítmica percutida com as palmas da mão. É importante citar que na maioria das vezes esse tinha o acompanhamento instrumental do bandolim (*Ibid*, 2009, p.35).

A dança era acompanhada por um canto na forma estrofe-refrão, cujo ritmo e melodia se fundiam na forma própria do sistema responsorial da África negra: sistema de *chamada* (de um solista) e *resposta* (do coro). Executado em compasso binário, era ritmado em síncope⁵ simples, constituiu um valioso exemplar de como a polirritmia⁶ originária afro ainda presente na música popular contemporânea de povos afro-latinos, se perdeu no tempo, no trajeto da constituição de um gênero de dança afro-brasileira (*Ibid*, 2009, p.34-35) Atualmente, a polirritmia continua sendo praticada apenas nos cultos do candomblé ou em algumas das danças dramáticas tradicionais, como o bumba-meu-boi, espécie de nichos da tradição e preservação da rítmica original. (*Ibid*, 2009, p.35).

Segundo Robert Jourdain, a síncope seria uma sutil polirritmia que resiste de forma subjacente, visto que uma outra linha rítmica se insinua à sombra do padrão métrico regular. De acordo com esse pesquisador, “em essência, as batidas sincopadas formam uma segunda linha rítmica, que se contrapõe à primeira, um fantasma da verdadeira polirritmia” (JOURDAIN, 1998, p.175).

Como herança refigurada da polirritmia original africana, iremos encontrar a mesma célula binária sincopada, em diversos gêneros da moderna música popular urbana brasileira. Assim, do lundu teria sido retirada a célula rítmica básica difundida nos meios musicais como a *brasileirinha*⁷ presente em vários gêneros binários, cuja característica comum acha-se no uso da síncope, como o Maxixe, o Choro, o Baião e as várias modalidades de samba, o mesmo binarismo sincopado igualmente encontrado em diversos tipos de Samba-rural baiano.

⁵Em música, síncope é uma característica rítmica caracterizada pela execução de som em um tempo forte, ou parte forte de tempo que se prolonga até o tempo fraco, ou parte fraca seguinte de tempo, criando um deslocamento da acentuação rítmica.

⁶Emprego simultâneo de duas ou mais estruturas rítmicas diferentes em sua constituição.

⁷Célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia

1.2.1.5 Modinha

A origem deste estilo musical introduzido no Brasil apresenta algumas controvérsias, que foram exemplificadas pelos pesquisadores Mário de Andrade e José Ramos Tinhorão.

Andrade analisa o surgimento do estilo musical, ele sustenta a idéia de que “a proveniência erudita européia das Modinhas é inconsistente” (1980, p.8), para exemplificar ele recorre ao termo Moda, usado antigamente em Portugal para “designar canção vernácula”. Para Andrade, o jeito luso-brasileiro de acarinhar palavras usando o diminutivo fez nascer o termo modinha. “E assim viveu, esporádica, em todos os meios luso-brasileiros até que precisou-se em língua materna e música setecentista. Chamaram-lhes Modinhas por serem delicadas. ... E a palavra, de modinha, qualificativo acarinhante, passou a Modinha, uma forma” (*Ibid*, 1980, p.8).

Em suas pesquisas, Andrade tem como explicação as Modinhas imperiais de salão na qual herdamos das modas portuguesas, acompanhadas, ao piano e sujeitas aos influxos das árias italianas, na virada do século XIX, devido à importância das óperas na vida musical na corte portuguesa. Partindo do princípio de Andrade ao defender a precedência européia da Modinha, uma vez nacionalizada, ele reconhece característica brasileira graças à “sensualidade mole, a doçura, a banalidade que lhe é própria” (*Ibid*, 1980, p.7). Portanto foi primeiro europeu e depois passou a ter seu estilo característico brasileiro.

Já Tinhorão se contrapõe a Mário de Andrade, afirmando que o músico carioca Domingos Caldas Barbosa (1739-1800) foi o grande introdutor da Modinha na corte, onde o estilo se popularizou, com sua forma insinuante de versejar e sua maneira maliciosa de tocar viola. “Esse seria o motivo de diversos músicos passarem a compor Modinhas em Portugal, elitizando sua forma” (TINHORÃO, 1990, p.92). E somente após essa fase camerística, a Modinha teria retornado ao Brasil, reconquistando praças e ruas brasileiras. Portanto, de acordo com Tinhorão a Modinha se configurou no seguinte trajeto: Sua origem teria sido bem popular, tendo a viola como instrumento acompanhante principal. Em Portugal, passou a ser tocada em salões de dança acompanhada pelo piano. Logo após a elitização ela se re-nacionaliza e se re-populariza, recuperando a viola como acompanhamento preferencial.

O ritmo da Modinha geralmente se caracteriza pelo binarismo quase quaternário, de andamento lento, sem rítmica sincopada, prestando-se para uma expressiva demonstração da afetividade de seus intérpretes (MIRANDA, 2009, p.37). A Modinha também possui condutas camerísticas como apontando por Miranda, com inflexões modulatórias incomuns, uso de cadências

de engano⁸ variações improvisadas e acompanhamento contrapontado dos violões, desafios virtuosísticos para provocar “distúrbios” nas performances do companheiro.

A maior contribuição da Modinha está na liberdade rítmica, no limite, *ad libitum*⁹, de seu fraseado, liberação da subjetividade interpretativa do músico, constituindo-se num padrão de interpretação das canções seresteiras. (MIRANDA, 2009, p.38).

Um forte traço das Modinhas é a melancolia, expressão de uma efetividade exacerbada, manifesta em sua dimensão fraseológica, estabelecendo um nexo de sentido estético-musical com o sentido dos afetos (*Ibid*, 2009, p.38).

Roberto Gnattali descreve três tipos de Modinhas, segundo seus perfis emotivos:

- a) *Amoroso/Familiar*, com temas relacionados à saudade do lar e/ou de uma pessoa amada deixada em terras distantes, predominando portando, um tônus nostálgico;
- b) *Deprimido*, revelando autocomiseração ou queixumes de vidas vazias e solitárias, predestinadas ao desamor e ausência de prazeres e alegria;
- c) *Apixonado*, com amores exacerbados, tensos, nem sempre correspondidos ou então impossíveis. “Desejo de matar ou morrer diante do fracasso amoroso” (GNATTALI, 2000, p.6).

Na melodia presente na Modinha, a linha do baixo desenvolve outra voz, uma espécie de contracanto. A intensidade afetiva da Modinha é realizada ao se atingir o ponto culminante sempre bem demarcado, instante de tensão melódica, normalmente a nota mais aguda, seguida às vezes, por um salto aniquilante, ponto mais baixo, com interrupção da melodia, complementada por uma coda, “espécie de último suspiro que retarda a sensível, penúltima nota, adiando assim a declaração final, para, enfim, desferir a tônica, a nota derradeira” (MIRANDA, 2009, p.39).

Ou seja, a Modinha valoriza e dá ênfase no fraseado melódico, essa é uma característica presente na estética euro-ocidental, na qual apresenta uma linha melódica contando com o auxílio de notas de passagem, chamadas de notas melódicas.

“Dentre as notas melódicas, destacam-se as apojaturas, ornamento muito usado, representando por uma ou duas notas, dupla apojatura, não pertencentes à harmonia e que antecipam imediatamente acima ou abaixo, uma nota real, da qual “roubam” seu próprio valor de tempo e acentuação” (*Ibid*, 2009, p.39).

⁸Ou cadência interrompida, por resolver o acorde dominante não na tônica, segunda a norma tonal (V-I), mas em outro, normalmente o superdominante (V-VI)

⁹*Ad libitum* é uma expressão latina que significa “à vontade”, “a bel-prazer”, frequentemente utilizada na música e abreviada para *ad lib*.

Com andamento derramado e pouco ritmado, a modinha parece desfazer as barras do compasso binário ou quaternário simples, para realçar a temática nostálgica ou fatalista, descrevendo curvas melódicas insinuantes bem pronunciadas, sem grandes saltos intervalares, com isso valorizando o lirismo e sensualidade das letras, contando com uma estrutura harmônica bem simples. Na modinha, o virtuosismo dos intérpretes é contido, ao contrário do que irá ocorrer com o choro, buscando mais a expressividade da canção do que a performance instrumental (MIRANDA, 2009, p.39).

A performance tradicional seresteira da modinha fazia com que o intérprete alongasse ainda mais o ponto culminante através de uma *fermata* para expressar, com voz imposta, o retardo da declaração final da canção. Com tal dinâmica langorosa, a modinha jogará papel definitivo na re-figuração da valsa européia, adquirindo um andamento singular que passará a ser conhecida como Valsa brasileira.

1.2.1.6 Schottisch

Dança de salão para pares de origem alemã, mais lenta que a Polca, muito difundida na Inglaterra e na França por volta de 1846. Uma versão explica que a dança migrou da Escócia para os povos germânicos e depois é que chegou a Paris. Originalmente escrita em compasso binário, por comportar andamentos mais lentos, passou pouco a pouco a ser escrita em compasso quaternário.

O seu estilo se popularizou, passando a ter diversos sotaques e andamento em cada região do Brasil. Originou o Xote nordestino. Estilo coirmão do Baião, dançado em roda, recebia também o nome de “baiano”. Era uma das formas utilizadas pelos violeiros nordestinos para se tocar Lundu na zona rural (FERNANDES, 2011, p.50).

Uma característica em seu estilo é de nunca se tocar o que esta escrito na partitura, geralmente quando se tem duas colcheias, deve ser interpretado como colcheia pontuada e semicolcheia (BRAGA, 2004, p.15).

1.2.2 A importância social da Música e Dança na cultura de matriz Africana

Os gêneros musicais trazidos pelos africanos como o Lundu, o Vissungo¹⁰ e o batuque, se instalam na fazendas, senzalas, campos, misturam-se com a cultura nativa, ganhando cor e sons locais. Esses gêneros eram dançados e tem objetivos claros de socialização e diversão, propiciando o estreitamento de relações sociais de romance e amizade, dentre outras. Porém o negro sofreu represálias quanto a manifestação de sua cultura:

¹⁰Cantiga de trabalho dos escravos.

No campo das práticas afro, a cultura e a arte negra, desde a escravidão, representaram modos de defesa e resistência. Com a instauração da ordem republicano-burguesa, os grandes momentos de sociabilidade negra, efetivados no interior das fazendas ou nos lugares construídos nos espaços urbanos, são desfeitos e ameaçados. Rompe seu mundo associativo e simbólico frente às estruturas sociais em mutação. A vida familiar do negro, sua cultura e arte, as formas de cooperação e ajuda mútua baseada na estrutura familiar, bem como no interior das irmandades religiosas, representavam modos de se defender e resistir à dominação branca. Apesar de toda a violência e repressão, ou precisamente por causa delas, os negros foram capazes de manter e adaptar padrões e práticas culturais, como os batuques, a capoeira, ritos como o candomblé, ou formas sutis como as tatuagens, bem como reconstruir relações de família e laços de solidariedade entre si. (MIRANDA, 2009, p.52).

Através da música de batuque e percussiva, os negros souberam manter traços de suas culturas, aceitando generosamente contribuições de outras culturas, sobretudo da Europa que, em alguns casos, já havia sofrido outros influxos, a exemplo das contribuições mouriscas.¹¹

1.3 A supremacia da Ópera e o poder do Ritual

Foi com a vinda da família real que se intensificou o movimento operístico no Rio de Janeiro. A Ópera participou, ao longo do século XIX, como uma das principais formas de lazer da camada populacional privilegiada e somente os indivíduos mais abastados puderam frequentar os teatros da ópera do Rio de Janeiro.

A Ópera não é um espetáculo do povo, das camadas mais "baixas": escravos, artesãos e entre outros. É um espetáculo ligado à nobreza, às elites desse período. É preciso, contudo, lembrar que escravos e outros personagens das classes menos abastadas ouviam trechos de óperas ou modinhas assemelhadas às óperas, entoadas nas casas em que trabalhavam ou em outros espaços, o que lhes dava acesso a esse repertório, mesmo indiretamente (FREIRE, 2013, p.18-19). A ópera estava ligada ao poder monárquico: simbolizava, sublinhava, representava, validava esse poder.

A grande movimentação, externa ao teatro, amplia sem dúvida o espaço de representação ritualística que a Ópera propicia. "O teatro, numa redundância inevitável, mas expressiva, foi o grande palco onde se desenrolaram os momentos decisivos da vida política no Brasil." (*Ibid*, 2013, p.32).

Com o advento da República o valor simbólico da Ópera teve uma decadência gradativa, não apenas pela mudança de regime político, mas por um conjunto de valores em transformação e

¹¹ Durante séculos, Espanha e Portugal tiveram seus territórios ocupados pelos árabes, cuja expansão dar-se-ia nem 1492. Com a unificação filipina (1580 a 1640), Portugal assimila ainda mais a cultura espanhola fortemente atravessada por elementos culturais do mundo árabe.

pela ascensão de outras tecnologias de comunicação, como o cinema. “Os camarotes presidenciais não foram mais frequentados habitualmente pelos governantes do novo regime como na época do Império, nos quais, ao som das óperas, a monarquia desempenhava parte de seu papel ritualístico e embalava sua superioridade e poder” (*Ibid*, 2013, p.48).

1.4 Havanera

No século XIX, as danças de salão estavam passando por um processo de transformação de danças coletivas, para par enlaçado. Quando o *Schottisch* e a Mazurca começaram a sair de moda, a Havanera, dança de salão originada da Havanera cubana, entrou em fins do século XIX e início do século XX.

Apresenta compasso binário simples. O primeiro tempo fortemente acentuado, característica que possivelmente tenha sido à base do Maxixe brasileiro (FERNANDES, 2011, p.52).

Sobre a Havanera diz-se ainda que sofreu a influência árabe, porém tem na Europa o seu importador, e por isso para ter maior credibilidade comercial sofreu alterações em seu andamento.

(...) a Havanera veio aqui influenciar tudo”. Esse ritmo, com muitos floreios no meio, os africanos todos têm; a África negra tem, e é provável. E já temos estudos sobre isso, que os franceses fizeram na África. Esse ritmo é provavelmente de origem árabe. Se foi para Cuba, acabou vindo para o Brasil e foi também para a Argentina. Mas há outros países com o mesmo ritmo. O México também tem. Não tem nada de Havanera deixar de influir. O que era a Havanera? Havanera é o seguinte. Chamava-se de habanera a contradança cubana, que já continha o molho cubano, do ritmo para se dançar, naturalmente a coreografia resultou dessa influência musical. E logo essa dança cubana começou a interessar os europeus. Então os espanhóis, em vez de chamarem de dança cubana chamaram de Havanera, de Havana. Chamaram de Havanera, mas fizeram uma coisa mais lenta e mais melódica no sentido europeu, para ficar algo comercialmente mais aceitável. Aí ficou essa choradeira. (FARIA Jr, 2007, p.238).

1.5 Valsa brasileira

O gênero que manifesta de maneira clara essa distensão do tempo, transfigurando a métrica musical, presente na maneira expressiva da música popular brasileira. Uma característica observada é a presença constante da utilização do modo menor nas composições, remetendo a profundos sentimentos de melancolia, nostalgia e o emprego da palavra saudade nas composições, assim sendo uma fonte de criatividade e expressão para músicos das mais diferentes origens e formações musicais.

Um traço singularizador da nossa música popular foi desembaraçar-se da ossatura regular e objetiva desse compasso. Nossos andamentos serão mais livres, tendendo, em alguns de nossos gêneros, a uma rítmica *ad libitum*. São mais subjetivos do que objetivos, Formam-se regiões importantes de adiamentos de resolução das tensões rítmicas, através de andaduras lânguidas e sensuais, como acabamos de ver no caso da modinha, Efetuam-se distensões rítmico-melódicas, muito mais numerosas do que a grafia indica (MIRANDA, 2009, p.41).

As primeiras alterações brasileiras feitas nas valsas européias teriam se dado no plano modulatório original, algo já observado na modinha, desde fins do século XVIII (MIRANDA, 2009, p.43).

Após o estilo musical incorporar aspectos da modinha, Miranda sugere:

Mas a alteração mais marcante e expressiva dá-se no andamento. É difícil afirmar se foi a forma instrumental simplificada por pianistas amadores ou a languidez dolente dos nossos seresteiros e cancionistas que teriam alterado sensivelmente o andamento original da valsa, para melhor adaptá-la ao *ethos*¹² da música popular brasileira, e assim melhor adequá-la aos acentos expressivos e prosódicos da canção (MIRANDA, 2009.p.43).

Um instrumento em que se destacou nesse período foi o violão, o qual se aproveitou da forma dilatada da expressão da valsa brasileira, para se utilizar da técnica do vibrato, fazendo-o planger ainda mais, tornando-se, por isso, um recurso bastante difundido entre chorões e seresteiros.

1.6 Maxixe

O Maxixe foi a primeira dança urbana, de salão, a dois e agarrada, a ter origem no Brasil, por volta de 1870. Era uma forma de dançar, abusada aos olhares da sociedade, não atrelada a um gênero musical específico, sendo inicialmente dançado ao som da Polca, *Schottisch* e Mazurca e posteriormente ao som de músicas brasileiras baseadas no tango.

Teve seu período de fastígio nas primeiras décadas do século XX, sendo inclusive exportado para a Europa (MIRANDA, 2009, p.81). O Maxixe foi um gênero de mediação, por se constituir como importante elo formante do moderno samba urbano, rareando-se como gênero autônomo (*Ibid*, 2009, p.81).

Gênero de mediação, espécie de elo condensador do choro e do samba, a partir dos influxos advindos das figurações rítmico-melódicas do Lundu e da polca, o Maxixe pertence às formas binárias simples, geralmente em modo maior. Sua forma instrumental para as bandas era,

¹²*Ethos*, na Sociologia, é uma espécie de síntese dos costumes de um povo

via de regra, construída a duas vozes, onde a 2ª voz podia funcionar como uma espécie de baixo cantante, executado pela tuba, trombones e bombardinos, fazendo um perfeito contracanto à melodia principal. Sua figuração rítmica caracteriza-se por um primeiro tempo forte, apresentando uma síncope mais pesada, comparada à do samba que surgirá no final dos anos 20 (MIRANDA, 2009, p.83).

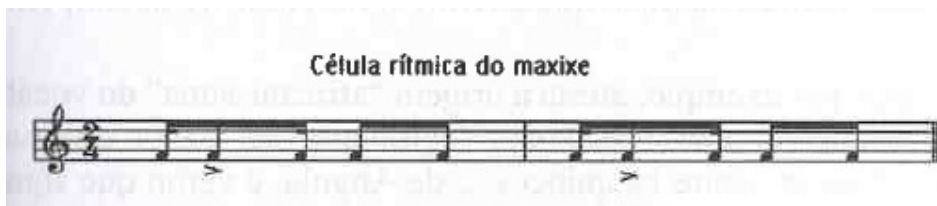


Figura 04 – Fórmula rítmica brasileirinha, na qual Mário de Andrade (1989. P.320) se refere à síncope de primeiro tempo do 2/4, representada pela sequência semicolcheia/colcheia/semicolcheia, como traço rítmico característico do gênero.

A dança de salão frequentada pela camada privilegiada teve ao longo do tempo sucessivas imitações e cópias de suas danças pelas camadas pobres. Foi esse processo de cópia e adaptação e, sua posterior evolução, que moldou o maxixe e pendurou por muitos anos, tendo sido uma criação coletiva e anônima, como as danças de salão atuais do Rio de Janeiro e Brasil.

De ponto de vista musical, pela parte rítmica, herdou elementos do tango. Da polca herdou o andamento, com adaptação da síncope do lundu. (PERNA, 2002, p.27). Segundo Cazes (1998, p.36), o maxixe misturava a melodia da polca, com acentos modificados e linhas de baixo similares ao lundu. Portanto, o samba descende também do lundu e do maxixe, além do batuque.

O maxixe era dançado em locais que não atendiam à moral e bons costumes da época, como em bailes de negros e nas gafieiras, esse nome não era utilizado na época, da Cidade Nova, bairro carioca surgido por volta de 1860 com o aterro da região pantanosa em torno do canal do Mangue. Os homens de classes mais privilegiadas frequentavam esses locais em busca da sensualidade das danças africanas, onde só iam mulheres de classes inferiores ou prostitutas. Talvez essa conotação tenha sido a razão da utilização do nome “maxixe” para a dança e música, pois maxixe é um fruto comestível de uma planta rasteira, que gerava a associação, na época, a tudo que fosse também rasteiro e de baixa categoria (PERNA, 2002, p.27-28).

O maxixe teve considerável popularidade durante 40 anos, até a década de 1920, quando entrou em declínio cedendo espaço ao *Fox-Trot* e ao *Charleston*, dança ligada à primeira fase do jazz norte-americano, na década de 1930, e posteriormente ao samba como estilo musical e também ao samba de gafieira, como dança de salão, na década de 1940 (*Ibid*, 2002, p.31).

2. BELLE ÉPOQUE CARIOCA

O Rio de Janeiro tornou-se uma cidade de grande proporção populacional de negros, por ter recebido, no decorrer principalmente da 2ª metade do século XIX, um considerável número de escravos e ex-escravos: afro-nordestinos, após a decadência do ciclo do açúcar do Nordeste; ex-combatentes do pós-guerra do Paraguai; ex-escravos das fazendas de café do Vale da Paraíba e uma emigração em massa de afro-baianos, após a Guerra de Canudos.

A cidade de Rio de Janeiro passava por profundas transformações. A população crescera rapidamente na década anterior, saltando de 520.000 habitantes em 1890 para 720.000 habitantes em 1900. (OLIVEIRA, 2012, p.41). No início do Século XX um público muito restrito assistia a concertos nacionais e internacionais. A população brasileira era de 17.318.556 sendo que mais da metade desta vivia no campo. A capital federal, apesar de tão europeizada, não passava de uma "provinciana cidade", na qual costumes do interior do país ainda permaneciam (SOUZA, 1983, p.19).

Nesse período manteve-se a predisposição colonial para a valorização da cultura e dos costumes europeus, principalmente o francês. Logo, a sociedade continuava necessitando seguir as boas maneiras e a etiqueta européia. A *Belle Époque* se instalou da cidade do Rio de Janeiro de maneira rápida, com advento de uma breve industrialização que começou por volta de 1875.

A influência francesa se estendia às artes, às ciências, aos hábitos de consumo e até as palavras e expressões assimiladas pelo linguajar cotidiano:

Houve uma fase, em meados do século XIX, em que o piano era um instrumento encontrado com tanta abundância que o Rio de Janeiro recebeu o apelido de "cidade dos pianos". Tratava-se, acima de tudo de um símbolo de status. Se ninguém na família soubesse tocá-lo, podia-se contratar "pianeiros" para as ocasiões especiais, como batizados e aniversários. Naquela virada para o século XX, no entanto, o piano já se consolidara a "trajetória descendente", passando "das brancas mãos das moças de elite" aos "ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de gafeiras, salas de espera de cinema, de orquestras de teatro de revista" (OLIVEIRA, 2012, p.32).

Porém Vianna demonstra havendo no Rio de Janeiro pessoas de diversas origens, propiciou o encontro de diversos segmentos sociais, burlando fronteiras morais, culturais e econômicas, contribuindo para o processo social que ocorreu de maneira sucessiva na construção de uma cultura nacional (1995, p.34).

1.6 Modernização do Rio de Janeiro

Em 1902 Rodrigues Alves assume a presidência do Brasil, concedendo ao Prefeito nomeado no Rio de Janeiro, Pereira Passos, amplos poderes para realizar o que o prefeito chamaria de projeto de modernização do Rio de Janeiro, inspirado pela reforma urbana de Paris (OLIVEIRA, 2012, p.42).

Para as elites da nova ordem republicano-burguesa recém implantada no país, a civilização do progresso e do trabalho, por elas ansiadas, exigia uma ampla modernização das nossas principais cidades. Assim, perseguindo o modo de vida da *Belle Époque* parisiense, os projetos de higienização, saneamento e embelezamento de edifícios, jardins, monumentos, obedecem a padrões europeus (MIRANDA, 2009, p.53-54). A tentativa de “civilizar” a capital da República, abrindo grandes avenidas, como a Central, atual Rio Branco, destruindo os cortiços, tirando os mendigos das ruas, extinguiu os cães vadios, proibiu a venda de ambulante de bilhetes de loterias e a presença de vacas leiteiras em lugares públicos, entre outras ações do projeto, culminou em uma profunda transformação na cidade do Rio de Janeiro. Modernizar significou empurrar toda a população mais pobre para favelas e subúrbios.

Faltavam moradias e condições adequadas de saneamento para toda essa gente, situação que se agravava com a decisão dos governantes de transformar o remodelado centro da cidade em um lugar para usufruto das classes dominantes, enquanto a imensa maioria da população – os pobres – deveria permanecer na periferia (OLIVEIRA, 2012, p.41).

Enquanto Rio de Janeiro investia na restauração e embelezamento do centro da cidade, e assim cada vez mais se endividando com o alto custo dessa modernização, a promessa de construir casas populares a preços acessíveis não era cumprida. “O bota-abaixo promovido por Pereira Passos fez surgir as primeiras favelas. Sem os cortiços, a população de baixa renda não teve alternativa a não ser ocupar de forma precária as encostas dos morros” (*Ibid*, 2012, p.42-43).

Iniciada a operação bota-abaixo, em menos de nove meses, mais de 600 prédios e moradias populares localizadas na área central carioca foram destruídas. Alargam avenidas, modernizaram o porto, construíram diversas praças e edificaram luxuosos prédios.

Esta foi a primeira grande “cirurgia” urbana em cidades brasileiras, tendo como preço humano a expulsão de mais de 20 mil moradores das ruas tortuosas e ruelas, que se dispersaram em subúrbios distantes ou se reaglutinaram nos morros próximos (MIRANDA, 2009, p.55).

De acordo com Lopes (1992. P.6) a expulsão dessa população de baixa renda e negros do centro da Cidade já vinha ocorrendo desde a década anterior com as campanhas de erradicação dos cortiços. A partir do bota-abaixo tiveram que procurar moradia na periferia ou subindo os morros

que circundavam o Centro. Um morro que já experimentava, desde 1897, um estilo de vida que passaria para a história urbanística do Rio, inclusive o léxico brasileiro. Era o morro da favela.

A favela tem sua toponímia ligada à chamada ‘Guerra de Canudos’. Terminara a luta na Bahia. Regressavam as tropas que haviam dado combate e extinguiram o fanatismo de Antonio Conselheiro. Muitos soldados solteiros vieram acompanhados de ‘cabrochas’. Elas queriam ver a Côrte. Esses soldados tiveram que arranjar moradas. Foram para o antigo morro de São Diogo e, aí, armaram o seu lar. As ‘cabrochas’ eram naturais de uma serra chamada Favela, no município de Monte Santo, naquele Estado. Falavam muito, sempre na sua Bahia, do seu morro. E ficou a Favela nas terras cariocas. Os barracões foram aparecendo, um a um. Primeiro, na aba da Providência, morro em que já morava uma numerosa população; depois, foi subindo, virou para o outro lado, para o Livramento. Nasceria a Favela, 1897. (MIRANDA, 2013, p.56)

Foi aí o começo da ocupação dos morros no Rio de Janeiro, o que conhecemos atualmente como Favela, demonstrando uma diferença visualmente geográfica da classe pobre e a classe com melhores condições econômicas.

2.2 A Desigualdade Social

Com o projeto da modernização da cidade do Rio de Janeiro, e a elite econômica como poder político, “cada vez mais, era como se dois mundos convivessem dentro de uma mesma cidade: a dos ricos que se deliciavam com os quitutes da Confeitaria Colombo ao longo da tarde e o das famílias pobres que iam ao mesmo estabelecimento a cada final de expediente para disputar as sobras de empadas” (OLIVEIRA, 2012, p.43).

Apesar de essa desigualdade mostrar de forma bem evidente a separação de ricos e pobres, diversas vezes ela não ocorria da maneira como a elite de classe econômica queria, como demonstra uma crônica de Olavo Bilac que trata da presença de romeiros da Festa da Penha na recém-inaugurada Avenida Central:

Num dos últimos domingos vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha: e naquele amplo boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, contra a fachada rica dos prédios altos, contra as carruagens e carros que desfilavam o encontro do velho veículo (...) me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbaria – era uma idade selvagem que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida da idade civilizada (...). Ainda se a orgia desbragada se confinasse ao arraial da Penha! Mas não! Acabada a festa, a multidão transborda como uma enxurrada vitoriosa para o centro da Urbs. (OLIVEIRA *apud* BILAC, 2012, p.43).

Outro lugar que se pode citar é o bairro Botafogo, habitado predominantemente pelas pessoas mais ricas naquela época, escreveu Lima Barreto em 1911, “é o brasileiro que não quer ver o Brasil tal qual ele é, que foge à verdade do meio e faz figurino de um outro cortado em outras terras (...). Botafogano é o brasileiro exilado no Brasil; é o homem que anda, come, dorme, sonha em Paris” (*Ibid*, 2012, p.45).

2.3 Casa da Tia Ciata

Hilária Batista de Almeida, também chamada de tia Asseata, ou simplesmente Tia Ciata, como ficou conhecida. Localizada no coração da *Pequena África*, sua casa, lugar de encontro várias práticas culturais, desde as de origem européia às mais diversas religiosidades e músicas afro, promovia com frequência longas festas, dizia-se que chegavam a durar até oito dias. Foi um importante ponto de encontro de diversas personalidades e músicos que colaboraram para a criação, o gênero e expressividade da música popular brasileira.

2.3.1 A Pequena África

No começo do Século XX, o centro do Rio de Janeiro abrigava um enorme numero de negros. Assim como uma descrição feita por Lopes: “A rua da Alfândega, por exemplo, por congregar a maior parte dos armazéns atacadistas da cidade, era residência de grande número de trabalhadores braçais, negros evidentemente, que buscavam morar o mais próximo possível de seus locais de trabalho” (LOPES, 1992, p.8). Mas, é partir da segunda metade do século passado que migrantes negros chegados, principalmente da Bahia, “vão formar no Morro da conceição a sua colônia, estendendo-a depois até a Cidade Nova e formando o que Roberto Moura denomina “A Pequena África no Rio de Janeiro” (LOPES *apud* MOURA, 1992, p.8).

Estes baianos chegados ao Rio na segunda metade do século passado vão constituir, então, como que uma colônia, responsável pela manutenção, em terras cariocas, da cultura marcada de recriações africanas que traziam da terra de origem, traços culturais estes que vão ser passados aos seus descendentes, alguns dos quais figuras muito importantes no processo de fixação e urbanização do samba na velha capital do Império e da República (*Ibid*, 1992, p.9).

2.3.2 Práticas musicais na casa da Tia Ciata

A arquitetura da casa permitia que em cada comôdo da casa se praticasse um tipo diferente de música e dança. Logo na entrada tocava-se o Choro, Polca, Valsa, o Xote. Mais ao fundo, se

praticava o Samba de Partido-alto. Já o quintal, ao descer as escadas, era o lugar da capoeira e dos batuques. Logo no fundo do quintal, era o abrigo de diversas modalidades da cultura afro-popular, acobertada por um galpão, nesse lugar se praticava o candomblé, onde a mãe de santo Ciata oficiava o culto sagrado.

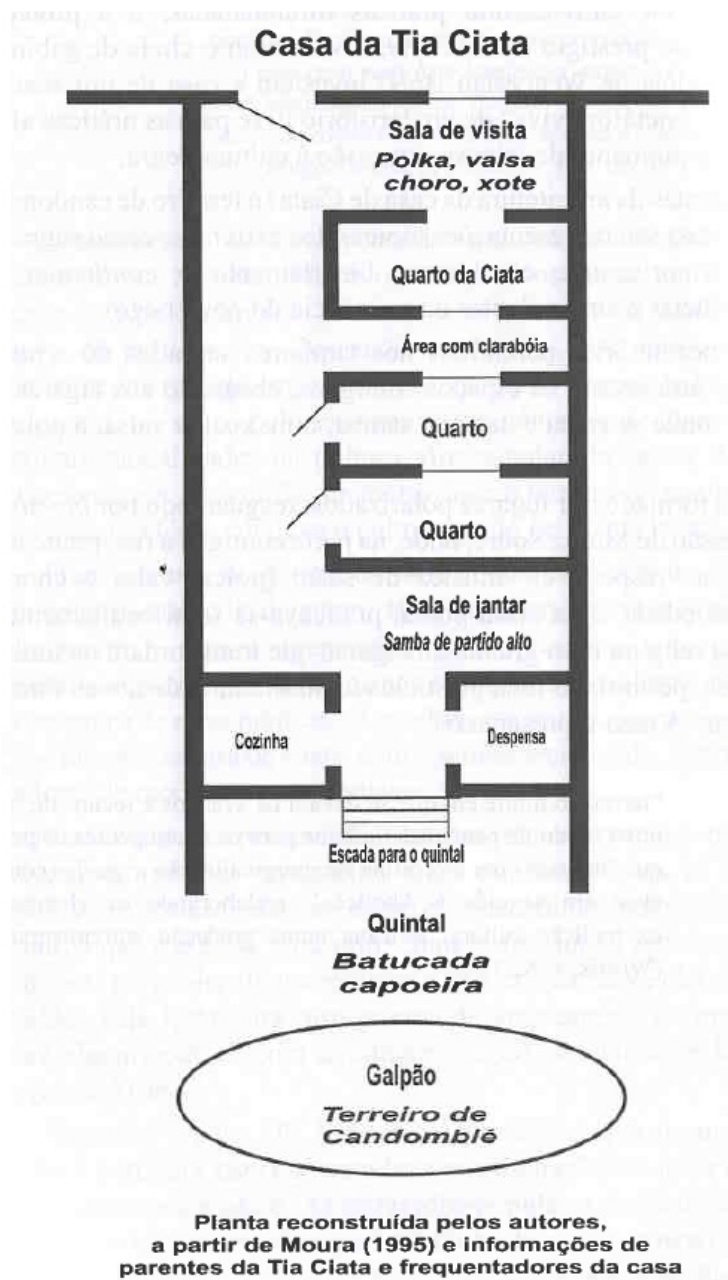


Figura 05 – Planta da casa da Tia Ciata (MIRANDA, 2009, p.60)

Esta planta mostra como era feita a separação dos estilos musicais presentes na casa da Tia Ciata.

Eram comuns as práticas de candomblés nos terreiros dos quintais das tias baianas que, via de regra, também eram mães-de-santo. Suas casas constituíam o espaço agenciador da carnavalização, tempo/espaço dos múltiplos atravessamentos de ritmos e ritos, músicas e letras, possibilitadores do encontro de ricas práticas adensadoras de novos gêneros, conforme irá se dar no interior da casa de Ciata, com o samba-amaxiado, importante elo para o aflorar do moderno samba urbano. Para além da permeabilidade das tênues paredes que separavam os compartimentos, certamente eram também tênues as fronteiras que separavam músicas e danças. Ciata era frequentada por negros “de origem” e outros que a eles se juntavam, como estivadores, artesãos, funcionários públicos, policiais, alguns mulatos e brancos da baixa classe média, todos atraídos pela festa. Sua casa gozava de uma espécie de imunidade que a mantinha inviolável, com direito à proteção policial, espécie de capital da Pequena África (MIRANDA, 2009, p.58).

2.3.3 Samba

Como canção urbana, o samba carioca expressa o fruto de danças das rodas rurais e do candomblé, dos lundus e do batuque, acompanhado por palmas e estribilhos cantados, e com a medida do tempo é atravessado por outros gêneros, como o maxixe, incorporando elemento europeus presente no estilo.

Após o samba rural ter se tornado samba urbano, com o contato com outros gêneros na casa da Tia Ciata, ocorreu na criação de diversos estilos diferentes, talvez o gênero com mais variedades: Samba de roda ou Samba de Partido-alto, Samba-canção, Samba-enredo, Samba exaltação, Samba de breque, Samba de gafeira, Samba-batucada ou Sambão, Samba-choro, Bossa nova, Samba-jazz, Samba-rock, Samba-funk etc. Contudo, para além dos traços estilísticos de cada um, existe uma base, espécie de batida básica genérica. “Em outras palavras, há uma ronda rítmica, comum a todos os tipos de samba, composta de uma célula quaternária, muito embora o samba esteja escrito em compasso binário” (GNATTALI, 2000, p.8)

2.3.4 O nascimento do Samba urbano e o Choro carioca

Foi a partir da casa da Tia Ciata que se moldou o primeiro samba gravado intitulado Pelo Telefone pelo músico Donga, em 1917. Construído de forma comunal, conforme a tradição de rodas de samba rural. O músico Donga se apropriou da música como autor, assim marcando um novo ciclo de significado com que se tinha cuidado com a música.

Esse novo ciclo representou a transição da música popular como manifestação gratuita, anônima e comunitária, e se iniciou pela introdução da profissionalização do artista popular que passou a se preocupar com a autoria de suas músicas. “O episódio marca o fim da era da inocência da música popular e da vida de seus inventores. Dá fim à arte como valor-de-uso; inicia-a como valor-de-troca (MIRANDA, 2009, p.61).

Portanto, esse gesto do Donga, não como fundador do samba, mas sim da idéia de autoria, traz uma importante preocupação: A música como gênero.

Segundo Pitre-Vásquez:

“com o surgimento das músicas locais, os vários gêneros passaram a ter maior visibilidade. Sua utilização no estudo da música obedece a uma necessidade classificatória com o objetivo analítico e mercadológico a partir de músicas que possuem partes ou elementos comuns” (PITRE-VASQUEZ, 2008, p.53).

A partir dessa perspectiva, o Samba Rural passa a ser Samba Urbano assim como o Choro Carioca adota características históricas e culturais para que se estabeleça como gênero musical.

2.4 Música Clássica x Música Popular

A princípio deve-se pontuar como a música euro-ocidental foi sendo historicamente aplicada e modificada ao longo do tempo. Durante muito tempo, havia a distinção entre a música sacra e profana, assim podemos situar a música feita pelos setores populares:

A partir do século XIX, começou a se fazer distinção entre música Clássica, também conhecida como música erudita ou de concerto, e música popular, expressões de grande aceitação e uso por pensadores marxistas, por explicitar seu caráter de classe. A par disso, a noção de música popular, identificada com a moderna música urbana, caráter comercial, com autoria definida vinda dos setores populares, transmitida por meios escritos e técnico-mecânicos, exercida por artistas profissionais, passou igualmente a se distinguir da música folclórica, de origem rural, de autoria desconhecida, e transmitida por tradição oral, praticada no seio de uma comunidade de sentidos estéticos, onde artista e fruidores de sua arte partilham solidariamente desse mesmo universo de valores, sem a intermediação de terceiros ou de meios mecânicos, como ocorre na música popular urbana, onde é praticamente imprescindível o papel do produtor musical. (MIRANDA, 2009, p.17).

Em síntese, com o surgimento dos gêneros musicais populares, a música popular se fixa nas primeiras décadas do século XX, com seus artistas se aperfeiçoando e passando a viver do produto de seu trabalho autoral, assim passando a se preocupar com o registro de sua música.

Nesse período da *Belle Époque* as grandes massas não mantinham consumo linear de música, para ela ser classificada como “popular” seria dirigido à classe intermediária/pobre, ou aqueles que tinham dinheiro para comprar partitura para executar em casa ou comparecer em lugares não tão requintados, como cafés-concerto. Já a música clássica era quase sempre consumida pela elite econômica que frequentava concertos (MIRANDA, 2009, p.60).

Como apontado pela Diniz (1998, p.87) o caráter de classificar como popular e clássico dividia o carioca em classes e culturas diferentes, sendo que determinados estilos uniam todos em um povo só, a exemplo da modinha, que pela pesquisadora foi um agente musical de unificação

brasileira, a qual a música acontecia no interior das casas nobres e burguesas, e também ao som do violão, ao sereno ou à porta de palhoças, promovendo parcerias entre músicos populares e poetas cultos, tornando-se assim mais aceitável pelas elites.

E a cidade do Rio de Janeiro crescia e melhorava, surgindo a classe média urbana composta de funcionários públicos e pequenos comerciantes. Essa classe média, majoritariamente afro-brasileira, forneceu não só a mão-de-obra do Choro, mas também o público consumidor desse tipo de música (CAZES, 1999, p.17). Existiam diversos lugares onde a música acontecia, como apontado por Diniz, “Mesmo a elite tentando impor a imagem do Rio de Janeiro, como sendo uma cidade chique e rica, não conseguiu que as modinhas e lundus ficassem de fora dos salões de música na época. A elite, tão pouco impediu que músicos populares circulassem pelas propriedades e palacetes de renome, com seus tão propalados violões marginalizados” (DINIZ, 2013, p.43).

2.5 Bandas Cívicas e Militares

No curso do século XIX, logo após a Independência de 1822, começou a surgir um novo fenômeno na vida musical do país: a banda de Música. “Houve o surgimento de bandas militares e de cada vez maior número de liras e bandinhas locais, que começaram a formar-se em muitas cidades do interior (TINHORÃO, 1991, p.9). Entre estas se destacam as bandas da Guarda Nacional¹³, “cujos músicos fardados passam a incluir em seu repertório, além de Marchas marciais, Dobrados, trechos de música erudita e peças populares” (MIRANDA, 2009, p.67).

As bandas de música passavam por um processo de modernização com o advento dos saxofones e saxhorns, famílias de instrumentos criados pelo belga Adolf Sax por volta de 1840. “O advento dos saxes, juntamente com a progressiva substituição das flautas de madeira pelas metálicas e vários outros aperfeiçoamentos introduzidos nesse período, melhorou de modo sensível a sonoridade e a afinação das bandas” (CAZES, 1999, p.30).

Já no final do século XIX, cresceu significativamente o número de bandas civis em todo o país. Essas bandas ocupavam o espaço deixado pelas agremiações militares e religiosas, que haviam desfrutado do financiamento farto durante o ciclo de ouro, no século anterior.

Neste mesmo período, “seguir a carreira de músico era uma escolha de vida com futuro digno para famílias pobres. Esse caminho muitas vezes se iniciava pelo ingresso nas forças armadas, que já desde os tempos de escravidão era receptiva a mestiços e negros livres” (OLIVEIRA, 2012, p.24).

O repertório das bandas de música do final do século XIX era bastante diversificado: marchas e dobrados militares, polcas, mazurcas, schottische, gavotas e até trechos de óperas

¹³Iniciativa paramilitar instituída em 1831 a serviço dos grandes latifundiários

adaptados para banda. “Nessa época em que não existia amplificação de som, qualquer evento de maior porte exigia a presença de uma banda” (CAZES, 1999, p.31).

As bandas civis tiveram um papel fundamental na divulgação dos gêneros musicais populares, em pleno processo de sua fixação, sobretudo do maxixe e do choro. É importante lembrar que os músicos das bandas eram sempre convocados para participar das agremiações civis responsáveis para animar o carnaval carioca, onde interpretavam peças eruditas, inclusive árias de óperas, valsas, marchas, polcas, schottiches, mazurcas, maxixes, etc. (MIRANDA, 2009, p.71)

Raramente as bandas eram independentes: “costumavam estar alinhadas a um partido político, uma indústria, uma igreja ou a um “coronel” poderoso da região” (OLIVEIRA, 2012,p.29).

Como em geral as bandas eram responsáveis pelo processo de educação musical de seus componentes, e tendo elas chorões como mestres, foi natural que houvesse um efeito multiplicador da cultura chorística, fazendo surgir mais e mais músicos que dominavam a linguagem (CAZES, 1999, p.31).

Mesmo um pouco desbancadas de sua importância social, as bandas de música continuaram, ao longo de todo o século XX, fornecendo músicos para o Choro. Para se ter uma idéia, Joaquim Antônio da Silva Callado e Paulo Moura, ambos filhos de mestres de banda, tiveram o mesmo tipo de iniciação musical com quase um século de diferença. Outros grandes músicos e compositores como Capiba, Severino Araújo, Netinho, Claudionor Cruz e Moacyr Santos também aprenderam música em casa e começaram cedo tocando na banda dos pais (CAZES, 1999, p.33).

2.5.1 Música das bandas como entretenimento ao público

As bandas da época exigiam de seus componentes virtuosidade técnica em seu instrumento para executar repertórios que iam de marchinhas de carnaval a peças clássicas. Integrar-se em uma banda significava interagir com todo tipo de gente, tanto no convívio com os companheiros músicos quanto nos contatos com o público.

Uma curiosidade é que para ganhar o carinho do público, as bandas civis mantiveram nos uniformes detalhes que lembravam as bandas militares, especialmente os quepes.” Os nomes também carregavam certa pompa: a alternativa mais óbvia e direta, Banda, era quase sempre substituída por sinônimos mais rebuscados, a exemplo de Associação, Corporação, Lira e Filarmônica” (OLIVEIRA, 2012, p.29).

As apresentações das bandas militares nas festas cívicas passaram a realizar o papel de entreter o público tornando cada vez mais recorrentes. A partir daí, as bandas, sobretudo as do

interior, começaram a exercer importante papel na formação e profissionalização de jovens músicos de instrumentos de sopro, sendo para muitos, até os dias atuais, a primeira escola de música.

Como apontado pela Diniz (1999, p.85) A presença das bandas na vida das cidades foi de grande importância cultural, nas festas religiosas, nos festejos patrióticos e nos coretos das praças. Isso porque a esse tempo o coreto era indispensável a uma praça pública, como antes tinha sido o chafariz e depois viria a ser a estátua. Os domingos na praça era invariavelmente ao som de uma banda com seu repertório de dobrados.

Era normal encontrar, na mesma cidade ou povoado, mais de uma banda competindo pela preferência da população. Cada uma tinha torcedores fanáticos, e a maior parte da torcida era feminina. (DINIZ, 2012, p.29). Portanto foi uma manifestação artística de bastante popularidade na época, a qual aproximou jovens desde cedo ao mundo da Música.

2.5.2 Competição musical

Nos tempos atuais, ainda se tem a manifestação de campeonatos de bandas e fanfarras de nível interestadual, estadual e nacional. “A música representava para os jovens pobres da época mais ou menos o que o futebol representa hoje” (OLIVEIRA, 2012, p.25).

Nos dias de exibição em praça pública – durante festividades religiosas, por exemplo -, as agremiações eram colocadas em coretos armados lado a lado, cada uma rodeada pelos respectivos fãs. Vez ou outra, a rivalidade fazia os ânimos se exaltarem. Em 1906, no Rio de Janeiro, houve confronto físico entre a Banda do Corpo de Bombeiros e a tradicional Banda dos Fuzileiros Navais (*Ibid*, 2012, p.30). Essa competição musical, influenciou no quesito de cada vez mais procurar uma melhor sonoridade em conjunto, arranjos bem feitos, para que se pudesse conseguir destaque entre outras bandas.

2.6 Músicos negros

Sabendo-se da diversidade cultural praticada entre pobres e ricos ao longo da *belle époque*, havia um preconceito estagnado na elite econômica e política no Rio de Janeiro contra os pobres e os afrodescendentes, ainda mais que não fazia muito tempo em que tinha havido a abolição da escravatura. “No cotidiano do Rio de Janeiro a elite remodelava os espaços de sociabilidade, empurrando a cultura afrodescendente para as nascentes periferias e morros” (DINIZ, 2013, p.41). E muitos ex-escravos se interessavam em aprender música por pressentir vantagens concretas, já que aqueles que desempenhavam atividades especializadas frequentemente conseguiam desfrutar de posição mais elevada que os demais (OLIVEIRA, 2012, p.25).

Alguns trovadores de rua ganharam reconhecimento de verdadeiros artistas, como ocorreu com o cantor Xisto Bahia, negro com voz de barítono que se notabilizou também como compositor de modinhas e atuou em muitas peças de teatro musicado. A fama só não fez Xisto escapar do destino de morrer na miséria. No final da vida, a decepção com a carreira artística chegou ao ponto de levá-lo à idéia fixa de mudar de profissão. Até conseguiu, ainda que por um curto período. Em 1891, foi nomeado amanuense – responsável por copiar textos a mão – na penitenciária de Niterói. No ano seguinte, com a troca de governador, perdeu o emprego e teve que voltar ao teatro (*Ibid*, 2012, p.40).

Mesmo diante do preconceito estagnado na época, havia quem defendia e ressaltava a sua condição de negro, como por exemplo, o cantor popular Eduardo das Neves. Ele assumia apelidos como “Palhaço negro”, herança dos tempos em que trabalhara em circos, e “Crioulo doido”. Uma das estrofes de sua composição *O Crioulo*, escrita em 1900, dizia: “Não me agasto em ser crioulo/ Não tenho mau resultado/ Crioulo sendo dengoso/ Traz as mulatas de canto chorado”.

2.6.1 Sociedade pós-escravidão

Após a abolição da escravidão o negro sofria de diversos modos preconceitos estagnados na sociedade:

Na Rua do Ouvidor, a mais famosa da cidade à época – com apenas sete metros de largura, tida como perfeita para espalhar boatos, havia discriminação explícita contra a pobreza. Era proibida a presença de pessoas descalças, e um dos símbolos da escravidão recém-abolida era justamente não ter o direito de usar sapatos. Por ali circulavam brasileiros fascinados pela Europa e envergonhados de seu próprio país (OLIVEIRA, 2012, p.42).

A falta de trabalho para o ex-escravo após a Abolição reforça os preconceitos, colando ao corpo do negro, de forma perversa e duradoura, o estigma de vagabundo. Assim, ele e sua música são violentamente reprimidos. Para o pleno desfrute da modernidade por parte das elites, era preciso impedir sua fala e suas práticas culturais (MIRANDA, 2009, p.55).

Porém com o fim da escravidão, a cidade do Rio de Janeiro teve uma visibilidade social estrangeira positiva.” A abolição do tráfico de escravos em 1850, além de colocar o Brasil no rol das nações civilizadas, liberou capital para grandes empreendimentos” (CAZES, 1999, p.17).

Negros e mulatos que atuassem em profissões “eruditas” costumavam encontrar resistência. Oliveira demonstra que um caso simbólico é o da difamação enfrentada pelo gramático negro Hemetério dos Santos, sintetizada em um soneto satírico anônimo – recurso fartamente utilizado na imprensa da época – publicado em *O malho*:

O preto não ensina só gramática,
É pelo menos o que o mundo diz;
Mete-se na dinâmica e na estática
E em muitas coisas mais mete o nariz.
Dizem que, quando ensina matemática,
Os sinais de mais b, de igual a x,
Em vez de lousa, com saber e prática,
Sobre a palma da mão escreve a giz.
Uma aluna dizia: - Este Hemetério
Fez da ciência um verdadeiro angu
Com que empanturra todo o magistério.
E é um felizardo, o príncipe zulu:
Quando mandam um parente ao cemitério
Tem um luto barato: fica nu. (OLIVEIRA, 2012, p.76).

Registros publicados como desse tipo, demonstra que os negros mesmo após a abolição da escravidão não eram verdadeiramente aceitos entre os músicos eruditos, eram no máximo tolerados.

Posicionar-se tão claramente era uma atitude corajosa naquele momento em que proliferavam, nas rodas sociais e no meio acadêmico brasileiro, defensores convictos das teorias que classificavam os negros como inferiores e a miscigenação como sinônimo de degeneração.

3. A PRÁTICA DO CHORO NO RIO DE JANEIRO

Um fato constante durante a *Belle Époque* foi a valorização dos costumes europeus, com isso a música de teatro alcançou seu apogeu nessa época sendo bastante freqüentado pela elite e simultaneamente se viu nascer a música de concerto no Rio de Janeiro (SOUZA, 1983, p.18). Como a música de concerto era restrita para uma pequena parcela da população, o músico popular enfrentava barreiras em relação a esse costume da elite: “o público musical das sociedades de concertos olhava com certo desprezo tudo o que pudesse proceder do povo” (OLIVEIRA, 2012, p.45). Isso demonstra uma das dificuldades do Choro em conseguir espaço nos lugares elitistas, portanto é necessário lembrar que houve diversos empecilhos quanto a prática do Choro durante a *Belle Époque*.

Para se entender quem eram os chorões no período em questão, existem dois livros que fazem uma breve bibliografia de diversos músicos populares entre 1890 a 1930, explicando também o ambiente musical onde se acontecia as práticas musicais. Um deles é a *Storiadella Musica nel Brasile* de Vincenzo Cernicchiaro (1926) e o segundo *O Choro* de Alexandre Gonçalves Pinto (1936).

O livro de Cernicchiaro como cita Vermes (2011, p.6) é uma obra alentada, de 617 páginas, na qual ele narra a história da música brasileira desde o período colonial até aproximadamente o ano anterior a sua publicação. Cernicchiaro participou intensamente da atividade musical carioca desde cerca de 1880. Vermes aponta que o livro é caracterizado por um tom pessoal na descrição dos eventos e personalidades, porém descreve sobre uma enorme quantidade de nomes de músicos, profissionais e amadores na época. O livro foi redigido em italiano e publicado em Milão.

A outra fonte de referência sobre a memória dos chorões antigos é a escrita por Alexandre Gonçalves Pinto, em seu livro *O Choro – reminiscências dos chorões antigos*, editado em 1936, traz informações únicas ainda que sumárias de quatrocentos e sessenta personalidades das primeiras gerações do Choro, dos anônimos aos mais famosos, discursando brevemente sobre a vida e obra deles. Sua pesquisa da história do gênero se estende por um longo período (1870/1930) e nos repassa também a informação sobre os costumes e modos de vida dos chorões aquela época. Dentre todos os chorões mencionados no livro, grande parte eram funcionários públicos, e sendo também bastante significativo o número de músicos de bandas militares.

As rodas de Choro se multiplicavam em vários lugares durante o período de 1902 a 1920, conhecido mais na época por serem chamadas de ponto de Chorões, se localizavam em uma série de bairros na cidade do Rio de Janeiro. “Importa observarmos que os músicos de Choro são sempre apaixonados pelo gênero e quando se reúnem para tocar se dispõem em forma de círculo. Esta

formação é denominada “Roda de Choro”. Isto porque cria a possibilidade espacial de ver os demais integrantes, para então iniciar a apresentação (FERNANDES, 2011, p.56).

Miranda (2009, p.79-82) cita Alexandre Gonçalves Pinto que ao longo de seu livro descreve o ambiente da roda dos chorões, desde o século XIX, onde predominava o prazer de tocar nas serestas, no fundo do quintal e festas. Curioso citar que para os chorões mais necessitados, eles esperavam que houvesse comes e bebes durante a prática do Choro quando eram convidados. Caso não houvesse comida, o Choro acabava. Conta o autor que, antes de começar a sessão, um dos chorões ia discretamente à cozinha para conferir a prodigalidade da festa. E caso o chorão não encontrasse comidas e bebidas, eles utilizavam a senha com a seguinte frase “Tem gato dormindo em cima do fogão”, e a festa acabava.

Outro ponto onde acontecia a prática do Choro era na chamada Pensão Viana, Cazes (1998, p.53) aponta o lugar sendo uma ampla casa de oito quartos e quatro salas do proprietário e flautista Alfredo Viana, situada na Rua Vista Alegre, no Catumbi. Sendo um ponto de encontro de Chorões, foi um ambiente artístico que proporcionava moradia para músicos que enfrentavam constantes dificuldades financeiras, morando alguns deles durante um tempo no porão habitável em sua residência.

De acordo com Diniz (2013, p.29) um dos locais mais expressivos aonde acontecia a prática do Choro era durante a Festa da penha, considerada pelo pesquisador o principal evento fora do carnaval carioca. Com origem datada no século XVIII a festa acontecia para se comemorar o dia da Natividade da Nossa Senhora, e transformou-se no principal palco de encontro das classes sociais no Rio de Janeiro. (*Ibid*, 2013, p. 29) Cita uma entrevista do sambista Heitor dos Prazeres, frequentador da Festa da Penha, na qual ele diz: “Naquele tempo não tinha rádio, a gente ia lançar música na Festa da Penha, a gente ficava tranquilo quando a música era divulgada lá, que aí estava bem, que era o grande centro. Eu fiquei conhecido a partir da Festa da Penha”.

Durante um longo tempo, a disseminação do Choro se dará primordialmente ou através de partituras ou através da transmissão oral (aprendidas pela escuta e reproduzidas “de ouvido”). Com o domínio da escrita/leitura musical demanda treinamento específico, poderia parecer que os repertórios musicais disseminados inicialmente através da notação musical ficassem constrictos a determinados grupos (VERMES, 2011, p.3). Outro ponto a ser levantado em questão da popularização do Choro foi à instalação do rádio no Rio de Janeiro na década de 1920, ficando fora do recorte temporal proposto pelo trabalho. Foi um meio de comunicação e disseminação do Choro de grande abrangência populacional.

A música acontecia em diversos locais, tal como bares, gafieiras, salões, praças etc. E o seu resultado musical demonstra em uma peculiar forma de expressão e execução que foi sendo moldada ao decorrer da *Belle Époque*, assumindo a música nacional uma identidade própria.

Existem relatos de como a música era tocada em público:

Muitos músicos integravam a multidão que ia se multiplicando pelo espaço público com a aceleração do processo de urbanização. Cada um tentava ganhar a vida como era possível. Entre os personagens célebres da época estavam o “homem dos sete instrumentos” – que dividia o sopro entre uma gaita, uma clarineta e um pífaro enquanto acionava dois pratos, um tambor e um bumbo com as mãos e chacoalhava guizos presos à cabeça – e o português Saldanha, cego que tocava na rua ao lado de um flautista também cego, negro oriundo da Ilha da Madeira, e de um guitarrista que, por ser o único do trio que enxergava, fazia as cobranças. Diz João do Rio que os três ficaram ricos com as contribuições que recolheram dos transeuntes ao longo de mais de duas décadas, a ponto de realizarem uma longa viagem de férias pela Europa (OLIVEIRA, 2012, p.40).

Após a modernização do Rio de Janeiro, os pobres e negros foram expulsos para os morros e favelas e os ricos permaneceram no centro da cidade. Nesse choque geográfico, começou a surgir a classe econômica média, que era composta de comerciantes ou que possuíam empreendimentos próprios, a qual tinha dinheiro para seu lazer, e para atender a essa necessidade foram criadas casas de dança, onde a música de maneira suburbana foi se adaptando para se tornar dançante:

Os bailes em residências também se tornavam cada vez mais animados e muitos evoluíram para verdadeiros empreendimentos comerciais, com cobrança de ingresso e esquema profissional de fornecimento de bebida e comida. Esses eventos passaram a ser conhecidos como gafieiras, depois que um cronista lançou o neologismo para ironizar a sucessão de gafes cometidas na tentativa de imitar os bailes de gente rica (*Ibid*, 2012, p.41).

Surgiram então as Gafieiras, ponto de encontro da camada mais pobre da cidade tendo alguns frequentadores da camada mais rica da cidade. Local esse onde eram realizados bailes com orquestras e dança de salão. Eram considerados como bailes fuleiros, aonde iam às classes menos favorecidas

Embora o termo Gafieira na época não fosse utilizado, é possível considerar essa salões de bailes como sendo gafieiras. Essas casas começaram a serem chamadas assim somente após 1930, Perna (2005, p.74-75) cita a construção do “Elite Clube” e foi por esse local que o termo foi incorporado, o fato se deu por um cronista social na época (Romeu Arede, do “Picareta”) que foibarrado na entrada por estar embriagado, o que vai de encontro com os estatutos da casa, que seguiam padrões rígidos. O cronista irritado, publicou uma matéria difamando o Elite Clube, se referindo em determinado momento à casa como gafieira, do francês *gaffe*, uma palavra pejorativa

que significava indiscrição involuntária ou transgressão de regras de etiqueta social. O fundador da casa não se importou e resolveu incorporar o termo gafeira ao nome da casa.

“No final de 1910, a burguesia carioca já começava a frequentar gafeiras e cabarés da Cinelândia e da praça Tiradentes. Lentamente, essas danças foram se incorporando à cidade e passaram a atrair não só os cariocas, mas gente do Brasil inteiro e estrangeiros” (PERNA, 2005, p.35). Tradicionalmente a música tocada nas gafeiras sofreu a influência das *Big-Bands*¹⁴ norte-americanas de *jazz*. Tendo a bateria como instrumento de percussão marcando o ritmo, o principal instrumento de uma orquestra de gafeira é o trombone, que foi a partir dos anos 20 moldando a peculiaridade do estilo musical se utilizando bastante o uso do contracanto.

3.1 A formação do Choro

O Choro de acordo com Diniz (2013, p.22) afirma que suas raízes são cariocas. Surgido no Rio de Janeiro por volta de 1870, ligado ao crescente número de músicos de classe média baixa, encontraram no jeito de executar as músicas de salão européia suma forma “chorosa” de tocar a Polca, Valsa, *Schottisch*, Tango, Havanera, etc. O termo Choro se consolidou se transferindo da maneira de tocar para um gênero musical próprio. Esse processo transcorreu junto com a construção identitária cultural do Brasil vinculado diretamente a questões geográficas, históricas e sociológicas. Para Cazes (1998, p.19) o que fez o termo Choro surgir e passasse a ser amplamente usado, foi o fator de maneira exacerbada sentimental com que os músicos populares da época abraçavam as danças européias.

Para se ter uma melhor definição do termo Choro

Choro. Gênero de música popular urbana originário do Rio de Janeiro, prov. na década de 1870, cuja formação hoje compreende um bandolim, um ou dois violões de seis cordas e outro de sete cordas, um cavaquinho, um pandeiro e, eventualmente, um ou mais instrumentos de sopro. [É a forma de música passível de ser executada em diversos ritmos, como a Polca a Valsa, o Xote etc.] (FERNANDES *apud* HOUAISS, 2011, p.19).

Outra definição para o Choro pode ser encontrado na Enciclopédia de Música Brasileira

¹⁴Também conhecida como *jazz band*, a expressão não deve ser confundida com o jazz como linguagem musical. A partir da década de 1910, qualquer agrupamento instrumental que quisesse parecer moderno passou a se intitular *jazz band*. Assim, podia-se encontrar, por exemplo, uma *jazz band* em Brusque, Santa Catarina, com um repertório de Polca, com o *shimmy* e o *ragtime*. (FERNANDES *apud* Cazes, 2011, p.19)

Choro.“O choro foi o recurso de que se utilizou o músico popular para executar, a seu modo, a música importada, que era consumida, a partir da metade do século XIX, nos salões e bailes da alta sociedade. A música gerada sob o impulso criador e improvisatório dos chorões logo perdeu as características dos países de origem, adquirindo feição e caráter perfeitamente brasileiros, a ponto de se tornar impossível confundir uma Polca da Boêmia, um *Schottische* teuto-escocês, ou uma Valsa alemã ou francesa, com o respectivo similar brasileiro”. (MARCONDES, 1998, p.200).

Fernandes (2011, p.19) define o Choro como gênero musical com a capacidade de agregar estilos e gêneros diversos transformando-os em linguagens musicais brasileiras, encontrando o jeito peculiar de executar as danças de salão européias, ou seja, quando se refere ao termo Choro, ele traz consigo a existência da multiplicidade de estilos e sotaques musicais encontrados no território brasileiro, determinado pela localidade exprimindo uma identidade.

O ano de 1870 tornou-se data de referência: para alguns pesquisadores é o ano do registro do primeiro choro – *Flor Amorosa* do Antonio Joaquim Callado, uma polca-choro; para outros, é o tango-choro *Olhos Matadores* de Henrique Alvez de Mesquita.

A criação do conjunto de formação do Choro por Callado ocorreu por volta de 1870:

A instrumentação original do conjunto do choro foi o trio de pau e corda (flauta de ébano, um cavaquinho, um ou dois violões), formação derivada dos ternos da música de barbeiros. A flauta, instrumento melódico geralmente do músico do trio com leitura musical, respondia pelos solos; o violão, instrumento harmônico, fazia as bordaduras em contraponto, executando a linha do baixo; o cavaquinho apoiava a melodia, desempenhando o “centro” rítmico. Depois, foram surgindo outros instrumentos solistas como o bandolim, o trompete, o clarinete e o sax (MIRANDA, 2009, p.74).

Essa formação do conjunto de Choro de acordo com a Diniz (1999, p.93) foi assegurada por influência dos tocadores de cavaquinho. Esses instrumentistas aprendiam uma polca de ouvido, e a executavam para que os violonistas se acertassem nas passagens modulantes durante a música, transformando exercícios de harmonia em agradáveis passatempos. O resultado sonoro dessa prática chamou a atenção do Flautista Callado, que introduziu a flauta ao conjunto instrumental nascente. Portanto, o Choro desde sua origem tinha um instrumento como solista, enquanto os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico, dessa atividade de aprender as músicas por ouvido que se nasceu o Choro.

O choro que era executado neste recorte histórico, estava condicionado por suas características. E uma delas é a falta de músicos com formação profissional de escrita e leitura na música, tendo como consequência os acompanhamentos sendo executados por improvisação, a melodia muitas das vezes era executada de ouvido. “Nessas rodas, o que mais se exigia e o que mais se apreciava nos acompanhadores, sobretudo de violão e cavaquinho, era o ouvido, aptidão consagrada na expressão tocar de ouvido” (TABORDA, 2010, p.132).

O chorão, integrante desses conjuntos, lançava mão da música importada e nela introduzia síncofes. Ao se executar polcas de forma “chorada”, um curioso aspecto introduzido pelos compositores de Choro e suas raízes como apontado pela Diniz (1999, p.93) foram as introduções de complicadas modulações aceleradas durante a execução da polca e tinham uma intenção jocosa: Fazer cair o tocador de cavaquinho. Esse aspecto de brincadeira e desafio musical provocado pelo caráter improvisatório de ouvido no acompanhamento harmônico, gerava torcidas de populares que se aglutinavam diante dos músicos, caso algum músico se engasgasse em uma passagem musical ou não executasse o motivo após uma baixaria convencional podiasse ouvir a expressão “que discaída!”, assim como aplaudiam como entusiasmo sempre que um músico executasse uma passagem desafiadora.

A partir da criação do Choro de Callado, começou a ser requisitado a sua prática em casas que possuíam piano. Porém se fazia falta logo no começo de pianistas com capacidade de executar a maneira nova de interpretar a música “chorada”, e o pianista de choro desse período passou à ser conhecido como “pianeiro”, exigindo do instrumentista o “balanço” necessário para se interpretar da forma que era exigida (DINIZ, 1999. p.95).

E é exatamente neste momento histórico que Chiquinha Gonzaga faz sua aparição no ambiente musical do Rio de Janeiro, como compositora de Polca e pianeira de choros. Que conhecendo o repertório popular, sendo ela uma pianista, podê desenvolver o que para outros compositores talvez fosse mais difícil (*Ibid*, 1999, p.95). Teve diversas composições de sucesso e executadas pelos chorões na época.

Nos anos 1910/20, a forma-choro já se encontrava definida, não mais como um modo de interpretar gêneros europeus, mas como típica forma brasileira.

O choro desenvolveu a arte dos contrapontos das linhas do baixo, com procedimentos harmônicos gerados pelo uso do *basso continuo*, que se difunde pelo país da 2ª metade do XIX, mantendo-se até hoje na forma de interpretar do músico popular brasileiro, através dos dedos ágeis de um número impressionante de violonistas populares. No seu desenvolvimento, o baixo contínuo encontra diretamente a melodia, e por vias travessas, enriquece a harmonia. Ele reitera um conjunto de notas para reforçar a harmonia, ensejando que a linha do baixo comente os acordes da harmonia (MIRANDA, 2009, p.77).

Nos primeiros tempos, os conjuntos de choro compostos basicamente por flauta, violão e cavaquinho, eram considerados “orquestras de pobres”. Para a pesquisadora Edinha Diniz, a grande popularidade alcançada pelo gênero se explica pelo fato de preencher a função social de animar festas domésticas nas casas desprovidas de piano.

Ou seja, seria pelo fator de mobilidade que esse conjunto teria, no qual a música poderia ser executada em qualquer lugar, por não haver a necessidade do piano.

3.2 Estrutura

O choro tem como padrão o cânone ABACA, cumprindo o seguinte trajeto: executa-se a 1ª parte (A); modula-se para a 2ª parte (B); retorna-se à 1ª parte (A); modula-se para a 3ª parte (C), retorna-se à 1ª parte (A).

Em questão da sonoridade de um trio de choro criado por Callado, funciona partindo de três princípios que cada instrumento precisa realizar:

- 1) Cumprir o papel de sustentar e conduzir harmonias através de baixos buscando reproduzir o enunciado e a função dos graves; Violão
- 2) Executar padrão rítmico quase sempre sem variações; Cavaquinho
- 3) Enunciar o tema; Flauta

Uma observação apontada por Cazes (1998, p.45) que ao se ter uma audição das gravações do Choro na fase mecânica surpreende por aspectos como a quase total falta de improvisação. A música era repetida tocando-se a mesma parte sem nenhuma alteração.

O processo de desenvolvimento ocorrido nas Rodas de Choro conforme Fernandes (2011, p.101-102) é promovida de maneira informal a transmissão de experiências sonoras e estéticas musicais. A partir das repetições dos motivos e trechos musicais que acontecem os contracantos e contrapontos, assim tornando o Choro como escola e tradição até os dias atuais.

Durante 1910/20 se configura a busca da sonoridade do Gênero Choro, partindo das influências da casa da Tia Ciata. Uma característica que se pode apontar nesse tempo é o destaque para o oficleide, que elabora contracantos que dialogam continuamente com a flauta solista, realizando diversas vezes variações em seu contracanto.

É costume entre os instrumentistas com função harmônica efetuada por instrumentos de cordas dedilhadas e piano quando apresentam-se simultaneamente; um toca no registro agudo e outro no grave, o que vem a evitar a duplicação tímbrica (FERNANDES, 2011, p.102). Assim tornando os instrumentos em um conjunto de Choro com equilíbrio timbrístico, tendo como os agudos os instrumentos melódicos como a flauta transversal, clarinete, bandolim e cavaquinho. Os

médios, pelos instrumentos de corda e piano, os graves por sopros como trombone, oficleide e mais para frente pelo recorte temporal trabalho a presença do violão-de-sete-cordas e contrabaixo.

Como o Choro não era improvisado, antes da influência do *Jazz* tema era enunciado sem variações, somente depois de 1920, que se soma com o advento da rádio, que o choro passa a ser improvisado, seguindo o padrão de apresentar primeiro o tema, da forma como se escreve, para somente depois fazer a improvisação.

3.3 Padrões rítmicos do Choro

Existem diversos padrões rítmicos presentes no Choro, aqui estão alguns exemplos:

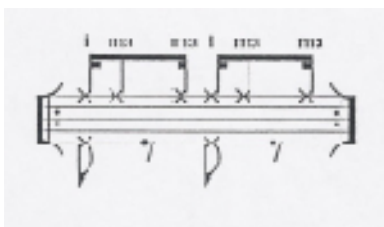
Ritmo Básico:



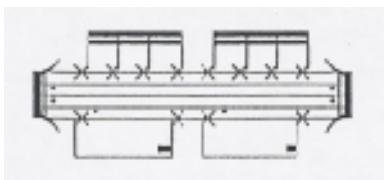
Varição 1



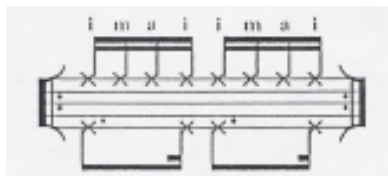
Varição 2



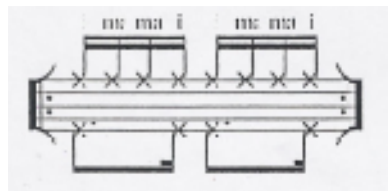
Varição 3



Variação 4



Variação 5

**Figura 06** – Padrões rítmicos do Choro (FERNANDES, 2011, p.98)

Existem diversas outras variações rítmicas, e características diferentes como a Choro sambado, Polca-Choro, Maxixe-Choro, Valsa-choro e entre outros.

O choro tomou espaço na construção de sua rítmica original, à medida de que era exposta à dança, se confrontava com a gestualidade rítmica da pulsação popular, e assim foi se transfigurando e se adaptando aos meneios sensuais dos batuques e dos lundus (MIRANDA, 2009, p.72).

Hoje em dia não se imagina o Choro sem um pandeiro, mas o advento da percussão no gênero foi algo que levou em torno de cinquenta anos para acontecer (CAZES, 1998, p.79). Para se ter uma idéia, o livro de Alexandre Gonçalves Pinto *O choro*, cita apenas um pandeirista, enquanto aparecem dezesseis oficleides¹⁵, dois oboés e duas cítaras. E o pandeirista citado é o João da Bahiana.

É nas gravações orquestrais dirigidas por Pixinguinha que a percussão aparece pela primeira vez com destaque. Os instrumentos usados eram além do pandeiro e prato e faca, caixa clara, caixeta e reco-reco. Havia ainda um som de tambor mais grave não muito identificável aos ouvidos atuais. Esse tambor era o omelê, tocado sobre um tripé, funcionava fazendo uma marcação variada, algo como os tan-tans fazem no samba atual (*Ibid*, 1999, p.80-81).

Também em relação à percussão, certos instrumentos musicais antigamente tinham outra função, como de exemplo a cuíca: “E bom lembrar que nesse tempo a cuíca era um instrumento de marcação e não de comentários, como hoje em dia. Afinada mais grave, ela fazia um papel de sustentação rítmica, com um pulso constante” (*Ibid*, 1999, p.80).

¹⁵O oficleide é um instrumento musical de sopro da família dos metais, foi muito utilizado pelos músicos de choro na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Foi o instrumento em que se delineou uma das características mais marcantes do gênero, o contracanto denominado baixaria, hoje habitualmente realizado pelos violões de sete cordas (CAZES, 1998, p.47).

O Choro tem por característica recorrente o acompanhamento de violão extremamente marcado e sempre pontuado pela execução dos baixos. Nesse recorte histórico ainda não está presente o violão de sete cordas, que atua como pontuando a harmonia e desempenhando a função de conduzir as partes principais.

3.4 Conjuntos musicais

Para se ter uma idéia da quantidade e variedade organológica dos grupos que tocavam músicas populares à época, segue abaixo uma breve relação:

Grupo Carioca	Trombone, violão, cavaquinho
Grupo do Louro	Clarineta, violão, cavaquinho
Chiquinha Gonzaga	Flauta, violão, cavaquinho, piano
Grupo do Pixinguinha	Flauta, violão, cavaquinho
Grupo Luiz de Souza	Clarineta, violão, cavaquinho
Grupo do Moringa	Trombone, clarineta, violão, cavaquinho
Grupo Mário	Bandolim. Violão, cavaquinho
Grupo Paulista	Clarineta, sax, violão, cavaquinho
Grupo Mineiro	Requinta, violão, cavaquinho
Grupo Francisco Lima	Sax, violão, cavaquinho
Grupo dos Chorosos	Violino, violão
Grupo Checon	Viola, violão, cavaquinho
Trio Royal	Violino, violão, cavaquinho
Grupo do Elias	Trompete, clarineta, flautim, violão, cavaquinho
Grupo Pimentel	Trombone, sax, violão

(TABORDA, 2010, p.136-137)

Os componentes dos conjuntos de choro cariocas, os chorões, eram elementos quase que exclusivamente oriundos da baixa classe média. Era uma fonte de prazer para o trabalhador pobre.

“Os músicos de ouvido em alguns minutos faziam um arranjo para qualquer tipo de peça, sem partituras e quase sem ensaio” (*Ibid*, 2010, p.135). Isso fazia com que esses conjuntos musicais tocassem diversos gêneros diferentes, animando as casas noturnas.

Nas primeiras décadas do século XX os conjuntos de Choro em diversos lugares do Brasil como apontando por Taborda (2010, p.137), passaram a se apresentar com repertório apresentando

bastante variedades e com temática regional. Um nome que começa a surgir em 1919 foi o de Alfredo da Rocha Viana Junior, conhecido como Pixinguinha, sendo flautista e compositor, formou o conjunto Os Oito Batutas, citado como um dos conjuntos mais famosos no período.

A primeira formação do conjunto Os Oito Batutas em 1919 foi por Alfredo da Rocha Viana Junior (Pixinguinha), flauta; Ernesto dos Santos (Donga), violão; Jacó Palmieri, pandeiro; José Alves de Lima, bandolim; Luiz Pinto da Silva, bandola e reco-reco; Nelson dos Santos Alves, cavaquinho; Otávio da Rocha Viana (China), violão e voz. Um ponto a se destacar nesse conjunto é a ampliação do número de participantes e a inclusão do pandeiro e reco-reco no repertório chorístico, antes não presente.

O grupo estreou em abril de 1919, na sala de espera do cinema Palais, situado na Avenida Central (atual Rio Branco), tornando-se uma atração a parte. Rapidamente conquistaram a fama de melhor conjunto típico da música brasileira, fazendo excursões por São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Bahia e Pernambuco (TABORDA, 2010, p.137). Outra observação desse conjunto foi que em 1922 viajaram para a Europa onde fizeram bastante sucesso, levando o Choro a ser conhecido internacionalmente, afirmando mais ainda o Choro como gênero musical.

3.5 As gravações mecânicas do Choro

O fato é que à época não existia microfone elétrico, mas sim autophone, que obrigava os cantores ou instrumentistas a elevar a dinâmica na execução para que pudesse ser gravada, era necessário também que os músicos executassem a obra de uma só vez, já que a gravação era feita diretamente na matriz, qualquer erro identificável comprometia a gravação (DINIZ, 2013, p.42). Ou seja, o registro sonoro mecânico acontecia a partir de um cone de metal que tinha em sua extremidade um diafragma. Este comandava a agulha que cavava os sulcos da cera. Portanto, era necessário potência sonora para se ter certeza de que houve a gravação do som (CAZES, 1998, p.41).

As primeiras gravações do repertório Chorístico foram realizados pela Banda do Corpo de Bombeiros. A escolha de uma banda para as gravações pioneiras no Brasil se deu ao fato da potência sonora a formação era capaz de executar, a qual era necessário pela precariedade do sistema de gravação. O primeiro catálogo de gravações ocorreu no ano de 1902 (*Ibid*, 1998, p.42).

Ja as primeiras gravações de solistas no Choro começaram a aparecer em 1907 com o Grupo Novo Cordão, e no ano seguinte com o Grupo Cavaquinho de Ouro. Geralmente esses conjuntos que faziam gravações normalmente tinham três instrumentos e um solista.

Porém outro formato usual nas gravações da fase mecânica foram os trios e quartetos de sopros sem base harmônica. Os componentes desses grupos geralmente se tinha a presença do

clarinete, trompete e tuba, e eventualmente a presença do bombardino. Se destacaram nesses conjuntos o Grupo Morro do Pinto, Grupo Luís de Souza, Bloco dos parafusos e entre outros. Uma curiosidade a cerca da execução das músicas já que não se tinha nenhuma base harmônica, as vozes eram distribuídas sem revezamento de solo, e Cazes (1998, p.45) propem a hipótese de que provavelmente faria com que todos os músicos lessem diretamente na mesma parte do piano. Por isso se era usado no mesmo grupo instrumentos com a mesma transposição, no caso Si bemol.

O Grupo Novo Cordão, de instrumentistas não-identificados, teve como característica em suas primeiras gravações a introdução do violão realizando baixarias, que atualmente é uma das características do acompanhamento chorístico. A flauta e o clarinete foram os instrumentos mais presentes em gravações como solistas.

Embora o Choro ainda não como gênero musical e sendo um fenômeno carioca, Cazes (1998, p.43) cita a qualidade das gravações do grupo gaúcho Terror dos Facões, situados em Porto Alegre, que em uma gravação em 1913, trocaram a habitual flauta solista e introduziram um bandolista virtuoso em seu lugar.

A fase mecânica foi o período em que, proporcionalmente, mais se gravou música instrumental no Brasil. Entre 1902 a 1920 a proporção em média era de 61,5% de música instrumental para 38,5% de música cantada. Já no ano de 1940, a proporção se inverteu totalmente para 13,8% instrumental para 86,2% na cantada (*Ibid*, 1998, p.45).

Mas o veículo que mais se encarregou da difusão da música antes do advento fonógrafo foi o assobio. Era tão frequente nas ruas do Rio de Janeiro que chamava a atenção de visitantes estrangeiros. Foi o principal “instrumento” da intercomunicação entre a música culta dos salões e teatros líricos e a música popular. Uma vez ouvida se encarregava de a disseminar e a adulterar (DINIZ, 1999, p.85).

3.6 Proliferação das atividades boêmias do Choro

A vida noturna carioca, teve como um grande marco fato de que “a instalação do lampião a gás, a partir do começo da segunda metade do século XIX, para a iluminação pública da cidade, esticou o lazer noturno, incluindo a prática das serestas” (MIRANDA, 2009, p.65). Somado com o fim da guerra da Guerra com o Paraguai qual terminou com o toque “toque do Aragoão¹⁶”. E para facilitar a locomoção do carioca, o surgimento dos bondes como apontado pela Diniz (1999, p.75) proporcionou a reanimação na vida social da cidade, facilitando a locomoção em bairros

¹⁶Reprodução do antigo *toque de colheita* da Europa medieval. Significava o fim das atividades militares na cidade, o toque era realizado através dos sinos das Igrejas às 10 horas, e todos deviam recolher-se até a alvorada, e quem contrariasse a ordem poderia ser revistado pela polícia (DINIZ, 1999, p.73).

afastados, assim tendo maior frequência de pessoas em diversões noturnas. A partir desses fatores a cena social boêmia da cidade começou a surgir com maior intensidade.

A partir dessa intensificação das atividades noturnas, a cidade do Rio de Janeiro passou a conhecer a figura do seresteiro, não mais o solitário e melancólico modinheiro, mas os músicos instrumentais de ritmo mais vibrante (DINIZ, 1999, p.73).

A tradição boêmia da cidade já se manifestava com a proliferação de bares que marcaram época. De acordo com Oliveira (2012, p.39), os bares eram reconhecidos por características do local próximo ou de uma peculiaridade do local, como no caso do bar Necrotério, o qual ganhou esse nome por ficar ao lado do necrotério da Ordem Terceira da Penitência. O Lapisk, batizado com o sobrenome do dono, que era um alemão conhecido por ganhar todos os torneios de cerveja. Como exemplo também o Braço de ferro, que atraía multidões com interesse em apostar nas disputas de queda de braço que ocorriam no local.

Já os artistas mais “sofisticados” se encontravam no Café Paris, no Largo da Carioca. “Era um salão com duas portas de entrada e assoalho de madeira, repleto de mesas com tampo de mármore, que ficavam muito próximas umas das outras. Os frequentadores se agrupavam por atividade profissional – músicos, caricaturistas, poetas, pintores” (*Ibid*, 2012, p.39).

Vasco Mariz em seu livro sobre Heitor Villa-Lobos descreve a atmosfera em que acontecia naquela época:

A rapaziada boêmia de então costumava formar pequenos grupos instrumentais que alegravam os bailes nas casas de família e animavam as festas de São Silvestre, de Santo Antônio, São João, São Pedro e Sant’Ana. Os chorões prestavam também o seu concurso aos aniversários, batizados, casamentos e, durante o carnaval, percorriam os bairros da Cidade Nova, Praça Onze e centro da cidade, arrancando entusiásticos aplausos da multidão, que, em romaria, os acompanhava, bisando quase todos os números. Os músicos, na sua maioria, faziam ponto nas casas de chá; na Rua dos Ourives, 50, propriedade de Buschmann Guimarães e Beviláqua; no Moreira, à Rua Gonçalves Dias; no Cavaquinho de Ouro, na Rua da Carioca, e na Rabeca de Ouro, na mesma rua. Nos botequins, encontravam-se frequentemente os malandros chorões, cantando modinhas e assobiando ao ouvido de outros entusiastas o choro (MARIZ, 1989, p.30).

Esses grupos instrumentais como se pode notar, formados na vida noturna, eram encarregados de tocar em festas, comemorações e eventos, participando ativamente no meio social em que estava se inserido.

Outro relato de execução do choro realizado na vida boêmia do Rio de Janeiro é o seguinte:

Findo baile, alta madrugada, o choro saía tocando uma polca dengosa e o pessoal mergulhava no primeiro botequim que encontrava aberto. O português gorducho dono do estabelecimento já sabia e perguntava logo: ‘Então, o que vai? Uma gemada com vinho do Porto ou uma boa misturada?’ Cada um escolhia a bebida de sua predileção, havendo quem

preferisse o *rabo-de-galo*, que era uma mistura de parati, mel de abelha e canela. E o choro continuava. O sol invadia o botequim e a flauta se fazia ouvir acompanhada do cavaquinho, do violão. O botequim enchia-se de seresteiros que vinham de outros forrobódos e o choro continuava até 9, 10 e 11 horas.” (*Ibid*, 1989, p.31).

Luiz Edmundo descreve que no começo do século XX, a cidade do Rio de Janeiro possuía seis grandes *music-halls* e acrescentou: “E não se incluem nesse número as barulhentas casas de ‘chopp’, com palco e música, existindo pela rua do Lavradio, Visconde do Rio Branco, Lapa e proximidades, casas essas que o público conhece sob a denominação pitoresca de Chopp Berrante.” (MARIZ *apud* EDMUNDO, 1989, p.46).

Nessas casas, de acordo com Oliveira (2012, p.40-41), havia normalmente um palco pequeno em que os artistas ficavam-se revezando na hora de tocar, cantar ou declamar poesia, que eram acompanhados por músicos da casa, esses grupos eram pequenas orquestras que geralmente possuíam de cinco a seis músicos, ou a formação que variava de uma a três flautas, violão e cavaquinho.

Essas práticas musicais diárias colaboraram na formação do Choro como gênero, e não somente como um estilo musical isolado, porque na história da música popular brasileira presente na *Belle Époque*, o que enriqueceu os diversos gêneros foi essa mistura constante da execução dos mais variados repertórios possíveis em apresentações, incorporando elementos que atribuíram à sonoridade brasileira a sua característica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou suscitar as raízes do Choro como gênero e seu resultado musical, utilizando a abordagem cronológica. Desta maneira foi possível identificar as diversas influências presentes no Choro e a trama em que estava inserida, levantando configurações sociais e históricas, ocasionando em uma melhor compreensão dos formadores de elementos culturais da música popular brasileira.

Um dos marcos foi à vinda da música de dança de salão pelos europeus, e os batuques da música africana. Estabeleceram-se dois quadros isolados de práticas musicais e sociais, porém com o passar do tempo, ambos os estilos foram se agregando e sofrendo mutações gerando em uma nova forma musical de se executar “abrasileirada”, foi nessa busca da sonoridade característica que surgiu a expressividade da identidade musical brasileira.

A cidade do Rio de Janeiro passou a comportar pessoas de varias etnias diferente, o que enriqueceu a cidade culturalmente, e mesmo com a modernização do Rio de Janeiro, a prática musical sempre esteve forte na história do Brasil.

Importante lembrar que esse corte cronológico foi um período de intensas transformações históricas e tecnológicas, como a criação da favela e a vinda da gravação fonográfica ao Brasil.

A casa da Tia Ciata foi um importante ponto de encontro entre músicos, colaborou com a construção da música enquanto gênero, passando do rural para o urbano.

O Rio de Janeiro ao longo desse período explorou a sonoridade juntando diversos aspectos musicais e extra-musicais, proporcionando uma identidade sonora característica. Esse processo de mistura de estilos e sotaques que levou ao nascimento do Choro, como gênero musical, ocorreu da capacidade de agregar diversos elementos, tais como as danças européias e os batuques africanos, transformando-os em linguagens musicais brasileiras. Quando for se referir ao Choro, se deve antes pensar na pluralidade. Pois o Choro traz consigo a existência de diversas formas de expressão nas diferentes regiões do Brasil, o gênero Choro tem a capacidade de refletir pluralidade em suas várias nuances.

REFERÊNCIAS

Livros:

- ALMADA, Carlos. **A Estrutura do Choro: com aplicações na improvisação e no arranjo**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006
- ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. **A Gazeta Musical, positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2013.
- ATTALI, Jacques. **Bruits**. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali, o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. Rio de Janeiro: Editora 34 Ltda., 1998.
- DINIZ, André. **Almanaque do Samba**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2013.
- _____. **Joaquim Callado, o pai do choro**. Rio de Janeiro, ZAHAR, 2012.
- DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Rio de Janeiro, Record: Rosa dos Tempos, 1999.
- FARIA Jr., Antônio Emanuel Guerreiro de, [et al]. **Guerra-Peixe – Um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar / Chediak, 2007.
- FREIRE, Vanda Bellard. **Rio de Janeiro, século XIX cidade da ópera**. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.
- FERREIRA, Antenor; PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. Artigo “*Ritmos Diatónicos – isomorfismos entre los patrones rítmicos y de alturas, ¿naturalidad o arbitrariedad?*”, no prelo.
- GARCIA, Carmen Silvia. **Patápio Silva - flautista virtuose, pioneiro da Belle Époque brasileira**. São Paulo: 2006
- GNATALLI, Roberto. **História, leitura e escrita da MPB**. Santa Catarina, Expressão, 2000.
- KIEFER, Bruno. **História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- MARCONDES, Marcos. **Enciclopédia da música brasileira: Samba e Choro**. São Paulo: Art Editora, 1998.
- MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

OLIVEIRA, Maurício. **Patápio Silva, o sopro da arte**. In: A notícia, out. 2012.

PERNA, Marco Antonio Lemos. **Samba de Gafieira: A história da dança de salão brasileira**. Rio de Janeiro: O Autor, 2001.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro: reminiscências de chorões antigos**. Rio de Janeiro: 1936 (Funarte, 1977).

ROSENFELD, Anatol. **Negro, macumba e futebol**. São Paulo, Perspectiva, 1993.

SÈVE, Mario. **Vocabulário do Choro: estudos e composições**. Rio de Janeiro. 3ª Ed. Lumiar Editora, 1999.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo: CIP, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Brasileira na Belle Époque**. Rio de Janeiro: Livraria Sant'anna, 1978.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

Monografias, Dissertações e Teses:

BASTOS, Marina Beraldo. **Tópicos na música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental**. 2008. Trabalho de conclusão de curso – Departamento de Música – Universidade Estadual de Santa Catarina, Orientador: Acácio Tadeu de Camargo Piedade, Florianópolis, 2008.

EGASHIRA, João. **O choro em Curitiba**. 2005. Monografia de conclusão de Pós Graduação Lato Sensu - Trabalho apresentado ao curso de Pós-Graduação Lato Sensu – Especialização em Música Popular Brasileira (Faculdade de Artes do Paraná), Orientador: Marcos Napolitano, Curitiba: FAP, 2005.

FERNANDES, Cláudio Aparecido. **O Choro Curitibano**. 2011. Tese de Mestrado defendida na Universidade Federal do Paraná. Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez, Paraná: SCHLA – UFPR.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. São Paulo: Revista Brasileira de História, 2000.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. **Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e Mudanças de Paradigma**. 2008. **fl.151**. Tese de Doutorado defendida na ECA Universidade de São Paulo, Orientador: Prof. Dr. Eduardo Seincman, São Paulo: ECA-USP.

SOUZA, Maria das Graças; Et all. **Patápio Silva – músico erudito ou popular?** Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

TABORDA, Marcia E. **As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

VERMES, Mónica. **A cena musical do Rio de Janeiro, 1890-1920**. São Paulo: ANPUH, 2011.

ANEXOS**Áudio no CD:**

01-Cabeça de Porco - Banda de Corpo de Bombeiros (1904)

02-Brejeiro - Banda de Corpo de Bombeiros (1904)

03-No Bico da Chaleira - Banda da Casa Edison (1904)

04-Primeiro Amor - Patápio Silva (1904)

05-Luiza Ruas – G. de Almeida (1907)

06-Três Estrelinhas - G. de Almeida (1907)

07-Idália – G. de Almeida (1907)

08-Choro e Poesia - Pedro de Alcantara (1907)

09-Linguagem do Coração - Pedro de Alcantara (1907)

10-Odeon - Pedro de Alcantara (1907)

11-Favorito - Pedro de Alcântara (1907)

12-Não tens Coração - Antonio Passos (1908)

13-Daynéa - Terceto Fitinhas da Cid Nova (1908)

14-Em ti Pensando - Terceto Fitinhas da Cid Nova (1908)

15-Flauzina - Pedro Galdino (1910)

16-Jocosa - Pedro Galdino (1910)

17-Cruzes! Minha Prima - Agenor Bens (1912)

18-Rouxinol - Agenor Bens (1912)

19-Adeus Mariana - Carlos Martins (1912)

20-Momento de Alegria - Carlos Martins (1912)

21-Teus Lindos Olhos - Carlos Martins (1912)

22-Primavera - Carlos Martins (1912)

23-Dor da Saudade - Carlos Martins (1912)

- 24-Faceira - Carlos Martins (1912)
- 25-Amor e Desprezo - Ulisses Pucharelli (1912)
- 26-Batalha - Ulisses Pucharelli (1912)
- 27-Com a sogra ... não se pode - Ulisses Pucharelli (1912)
- 28-Casa Morano - Ullisses Pucharelli (1912)
- 29-Plangente - Antonio Maria Passos (1912)
- 30-Fantasia ao Luar - Agenor do Flautim (1912)
- 31-Esmagadora - Creso de Barros (1912)
- 32-Celina - Creso de Barros e José Xavier Bastos (1912)
- 33-Lundú Característico - Arthur Camilo (1912)



Choperia “La Concha” — Lapa, Rio, 1912. Bonfiglio de Oliveira no contrabaixo, Pádua no piano, Otaviano no violino e Pixinguinha na flauta.



Anacleto de Medeiros, ao centro de braços cruzados, formou a Banda do Corpo de Bombeiros com diversos chorões.



A avenida Central (atual Rio Branco), no início do século XX, após as reformas urbanísticas que modernizaram o Rio de Janeiro. Foto de Marc Ferrez.



Retrato de uma Dama durante a Belle Époque

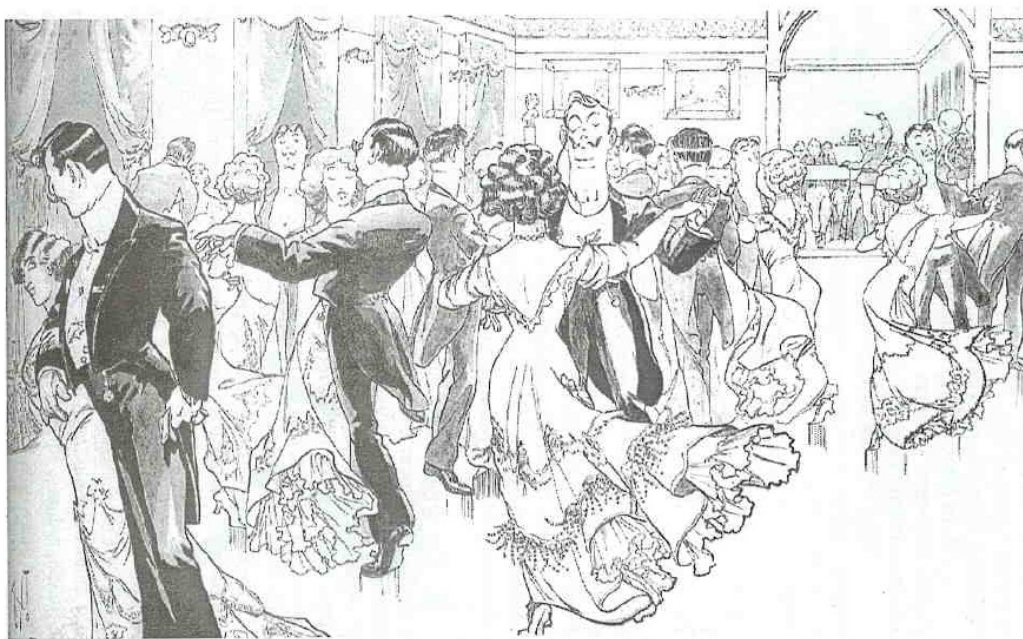
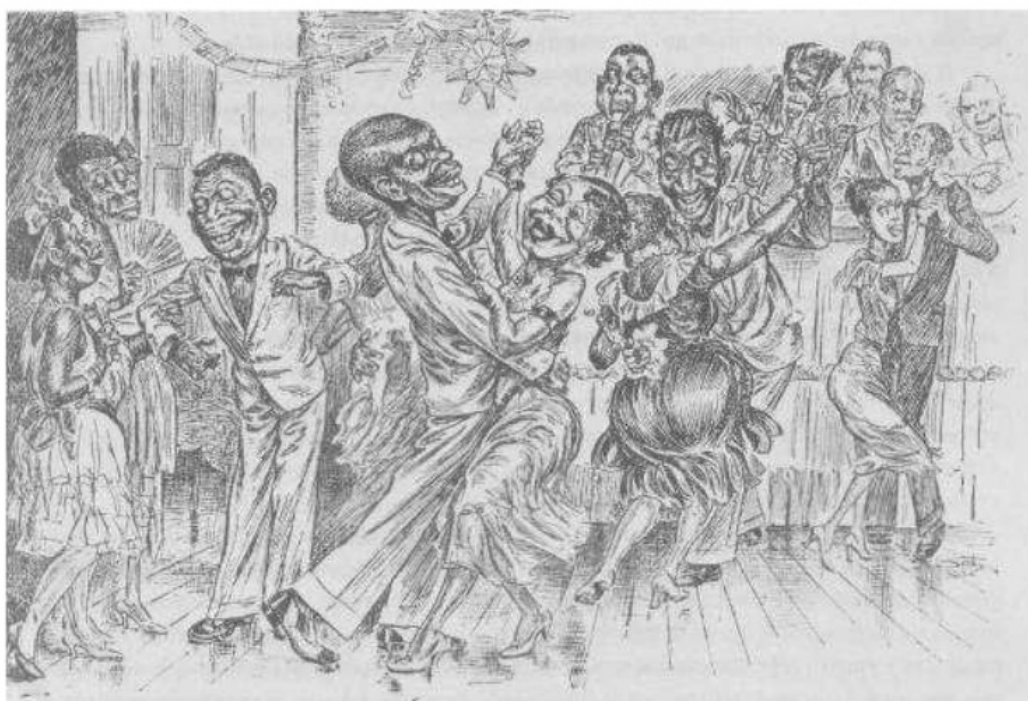


Ilustração 17. - "O Baile" (o baile rico), Calixto Cordeiro, 1905.
Col.Família Herman Lima.



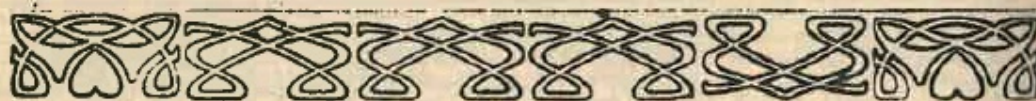
Cena de gafeira. Desenho de Seth. In: Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, *Rio de Janeiro em prosa & verso*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1965, p. XLIII.



Chorões da Velha Guarda



João dos Santos, clarinete; Estulano, de violão; Gonzaga da Hora, bombardão; um grande chorão de trombone; Luiz de Souza, pistonista; Irineu de Almeida, oplicléide, e outro chorão de violão.





Trecho da rua Visconde de Itaúna, em 19 de julho de 1941, pouco antes de ser demolido para a abertura da avenida Presidente Vargas, inaugurada em 1944. Único documento fotográfico da casa de Tia Ciata, assinalada pelo nº119. (Embora os livros que tratam do assunto indiquem o nº117, a descrição dos que freqüentavam a casa corresponde ao 119.) (AGCRJ. Fotógrafo não identificado).



Em primeiro plano, de pé, da esquerda para a direita, João Pernambuco, de chapéu branco, segurando o violão; Patrício Teixeira, de terno branco; Pixinguinha com a flauta e Caninha, com o cavaquinho. Festa da Penha, 1912. Arquivo José Leal.



Cortiço da rua do Senado. Foto Augusto Malta, 1906. Seleção executada pela Fundação Casa de Rui Barbosa em pesquisa coordenada por Solange Zúñiga no acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro



Negras baianas com vestimentas típicas.
In: Luiz Viana Filho, *O negro na Bahia*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1946, s.n.p. (Documentos Brasileiros, 55).



Maxixe carioca. In: Luiz Edmundo, op. cit.,
v.2, p.284.



Pereira Passos chegando da Europa,
1908. Fotografia não identificado, op. cit.



Populares. Foto Augusto Malta, 1906.



Obras de alargamento da rua da Carioca. Foto Augusto Malta, 1906. In: Paulo Carvalho e Pedro Paulo Soares, *Evolução urbana da cidade do Rio de Janeiro na era de Pereira Passos — um estudo fotográfico*. Fundação Ford/Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Pesquisa realizada em 1982.

