



**Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro**

**Instituto Multidisciplinar**

**Departamento de História e Economia**

**Curso de História**

**Péricles de Moraes Cunha**

**A composição da paisagem sonora do Rio de Janeiro e o surgimento do  
choro a partir do ambiente acústico-musical da Corte:  
Uma análise histórica**

**NOVA IGUAÇU**

**2014**

**Péricles de Moraes Cunha**

**A composição da paisagem sonora do Rio de Janeiro e o surgimento do  
choro a partir do ambiente acústico-musical da Corte:  
Uma análise histórica**

Monografia apresentada ao curso de História como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História, do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> José D'Assunção Barros

**NOVA IGUAÇU**

**2014**

**Péricles de Moraes Cunha**

**A composição da paisagem sonora do Rio de Janeiro e o surgimento do  
choro a partir do ambiente acústico-musical da Corte:  
Uma análise histórica**

Monografia apresentada ao curso de História como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História, do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

**Nova Iguaçu, 02 de dezembro de 2014.**

Banca Examinadora:

---

Profº Drº. José D' Assunção Barros  
Departamento de História e Economia  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – Instituto Multidisciplinar

---

Profº Drº. Alexandre Lazzari  
Departamento de História e Economia  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – Instituto Multidisciplinar

---

Profª Drª. Patrícia Bastos de Azevedo  
Departamento de Ensino e Sociedade  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – Instituto Multidisciplinar

## RESUMO

O nascimento do choro como a primeira música popular urbana do Brasil, por volta da década de 1870, dá-se devido à combinação entre as danças europeias e a influência africana aliada aos estilos e sotaques próprios dos músicos populares do Rio de Janeiro. As várias transformações ocorridas na cidade e a formação de uma paisagem sonora própria forneceram uma série de elementos, presentes no ambiente acústico-musical carioca, importante para a elaboração espontânea de uma nova forma de tocar do músico popular que atuava durante o período marcado pelo segundo reinado do Império brasileiro. Inconscientemente, foram incorporadas às práticas musicais daquele período novas sonoridades provenientes da música estrangeira vinda da Europa, difundida pelas partituras e tocada ao piano, e do ritmo peculiar da percussão herdada da África, típico de rituais religiosos e outras festividades, presentes no espaço urbano. Esta monografia pretende refletir sobre a formação dessa nova modalidade de música, e sobre o ambiente histórico-social e musical que a gerou.

Palavras chave: Choro; Música Brasileira; Música Popular; História da Música; História da Música no Brasil;

## **ABSTRACT**

The born and development of the Choro as the first urban popular music of Brazil, around the 1870s, takes place due to the confluence between european and african dances influence combined with the own styles and accents of the popular musicians from Rio de Janeiro. The various transformations in the city, and the formation of a specifical soundscape, provided a whole of elements present in the Rio-acoustic musical environment, which was important for the spontaneous development of the new way of play of the popular musician who acted during the period marked by the second reign of the Brazilian Empire. Unconsciously, there were incorporated into the musical practices of that period the new sounds from foreign music coming from Europe, spread by the system of sheet music and by the practice of playing piano, and was finally combined with the peculiar rhythm of percussion inherited from Africa, typical of religious rituals and other festivities common in urban space. This paper aims to reflect on the formation of this new type of music, and on the historical, social and musical environment of the Choro.

Key-words: Choro; Brazilian Music; Popular Music; History of Music; History of Brazilian Music;

## **AGRADECIMENTOS**

A José D'Assunção Barros, uma das minhas principais referências como musicólogo e historiador, agradeço pela orientação nesta pesquisa.

À Leila Maria Avelino de Moraes, minha mãe, simplesmente por tudo o que ela representa e por ter me ensinado a ser quem sou.

Em especial à Prisciliana Conceição da Silva, companheira de graduação que se tornou parte da minha vida, sou grato pela força, amizade, carinho e amor, que nunca faltaram, nem mesmo nos momentos mais difíceis desta jornada.

## SUMÁRIO

Introdução.....	8
A tônica europeia: Breve análise acerca do contexto histórico-social e musical do Rio de Janeiro no século XIX.....	13
Os sons dos negros no espaço urbano: As melodias e ritmos africanos nas ruas da Corte.....	24
Coda: O ambiente acústico-musical da paisagem sonora do Rio de Janeiro e o choro.....	35
Conclusão .....	45
Referências Bibliográficas.....	48

## INTRODUÇÃO

O nascimento do choro como a primeira música popular urbana do Brasil, por volta da década de 1870, se dá devido à combinação entre as danças europeias e a influência africana aliada aos estilos e sotaques próprios dos músicos populares do Rio de Janeiro, como assinala Cazes (2005, p. 15). As várias transformações ocorridas na cidade e a formação de uma paisagem sonora<sup>1</sup> própria forneceram uma série de elementos, presentes no ambiente acústico-musical carioca, importante para a elaboração espontânea de uma nova forma de tocar do músico popular que atuava durante o período marcado pelo segundo reinado do Império brasileiro. Inconscientemente, foram incorporadas às práticas musicais daquele período novas sonoridades provenientes da música estrangeira vinda da Europa, difundida pelas partituras e tocada ao piano, e do ritmo peculiar da percussão herdada da África, típico de rituais religiosos e outras festividades, presentes no espaço urbano.

O interesse da pesquisa é iniciar uma reflexão acerca do princípio da história dessa música, do seu primeiro momento – anterior à formação do gênero musical que carregou o mesmo título e atravessou o século XIX – e as várias implicações sociais, culturais e, especialmente, musicais que se projetaram sobre ela e a resultaram. Não faz parte do objetivo aqui proposto abordar quaisquer assuntos que extrapolem as questões relativas ao tema e seu contexto histórico. Para tanto, é necessário ressaltar que a busca pela compreensão do surgimento do choro está relacionada a um recorte espaço-temporal delimitado de maneira específica, que precede a constituição de um gênero de música, definido por inúmeras características morfológicas próprias, desenvolvido posteriormente.

No entanto, para resultados cada vez mais esclarecedores, um mapeamento aprofundado da paisagem sonora tratada se faz necessário para que outros dados sejam recolhidos e, assim, auxiliem na análise de sua ingerência no processo constitutivo desta que é considerada como a primeira música urbana, instrumental e popular, do Brasil.

O fato de no início o choro se tratar de um estilo de interpretação, torna ainda mais difícil qualquer tipo de constatação que esteja além da análise contextual dessa música. A qualidade etérea e imaterial que compõe a especificidade da música e seu caráter artístico traz inúmeras limitações, uma vez que arte musical só se manifesta verdadeiramente no momento

---

<sup>1</sup> Conceito criado por Raymond Murray Schafer para explicar o ambiente sonoro, tomado para auxiliar na compreensão da relação entre o contexto histórico e a música.



em que instrumentista executa sua interpretação de determinado tema musical. Por mais que no mesmo período tenham sido registradas novas composições que certamente pudessem apresentar os elementos fundamentais do choro, a execução de uma peça musical, em qualquer época, não se restringe à notação em partitura. As diferentes nuances de sons, dinâmicas, andamentos e até mesmo improvisações – elemento fundamental para compreender as diversas linguagens musicais, já que são dotadas de um vocabulário melódico e rítmico que demonstram referências particulares do contexto ao qual o músico pertence e de suas experiências auditivas formadores de uma memória musical instintiva e natural – que ocorrem no ato da performance só podem ser percebidas por quem ouve as notas sendo tocadas pelo instrumentista. Como não existem registros fonográficos desse período, resta apenas a verificação das impressões relatadas por quem presenciou esse momento e das observações deixadas pela literatura que aborda o assunto, além da necessidade de observar que também as partituras podem sinalizar alguns aspectos da prática musical a que se referem, embora não tenham constituído o nosso corpus documental específico para esta pesquisa.

A bibliografia utilizada neste trabalho reúne um conjunto de obras diversas acerca do tema. Em *As Barbas do Imperador*, da historiadora Lilia Moritz Schwarcz, encontrei aspectos sociais e culturais que colaboraram para o entendimento do momento histórico em que a monarquia esteve no poder, ao valer-se de uma vasta iconografia e um apanhado de documentos inéditos, a autora fornece dados que proporcionam uma verdadeira recriação da figura do imperador D. Pedro II tendo como pano de fundo o ambiente teatralizado da Corte com todos os seus hábitos importados da Europa. Além disso, não fica de fora da pesquisa de Schwarcz a presença no escravo africano que, apesar da tentativa frustrada da elite em tornar essa realidade imperceptível, participava ativamente da vida na cidade tanto como fornecedor de mão de obra quanto como formador de uma cultura local baseada em uma mistura de tradições dos diferentes povos que faziam parte daquele cenário.

O historiador e musicólogo José D'Assunção Barros propõe, em *Raízes da Música Brasileira*, o começo de uma pesquisa sobre a construção de uma identidade musical brasileira ao apresentar seus principais componentes constitutivos. Tomei duas das dimensões abordadas pelo autor como base para ao analisar o aparecimento da primeira música urbana do Brasil, a “raiz euro-brasileira”, formada pelos elementos trazidos desde a chegada dos antigos colonizadores europeus, e a “raiz afro-brasileira”, elaborada através da cultura do negro africano que chegou submetido à condição de escravo. A coexistência dessas

identidades musicais é responsável pelo processo que resultou em um intercâmbio cultural gerador do entrelaçamento entre ambas as “raízes”.

A obra do pesquisador José Ramos Tinhorão sobre a música popular brasileira tem importância imprescindível para este trabalho. Revelam-se os traços do que seria eminentemente popular em nossa música, demonstrando as adaptações de gêneros populares europeus à realidade brasileira e como outros tipos de música foram incorporados e acabaram fixando novos gêneros. Tinhorão resgata os primeiros registros das manifestações dos negros no Brasil a fim de remontar a influência dos povos africanos na formação de nossa cultura. Da mistura europeia com a base popular composta por escravos e livres surgiram os ritmos embrionários da música brasileira.

Em *A Afição do Mundo*, o compositor canadense Raymond Murray Schafer estabelece um conceito importantíssimo que auxilia na compreensão da relação entre o contexto histórico, social e cultural e a música produzida em determinado período combinada com a mistura desses fatores. A paisagem sonora – tradução para o termo *soundscape*, criado a partir de um neologismo do autor – corresponde ao ambiente sonoro. Nesta pesquisa, é entendido como o ambiente acústico-musical da sociedade em questão. As relações entre música e paisagem sonora são intrínsecas, sendo a música um registro dos sons que estão dispostos. Considerando a tese de Schafer, a intenção foi realizar um exercício intelectual que pretende supor o quanto a paisagem sonora formada na Corte teria influenciado a performance dos músicos populares do Rio de Janeiro, dando às execuções das músicas de origem europeia um caráter correspondente à realidade acústico-musical encontrada no espaço urbano. O que proponho no desenvolvimento da pesquisa é que a assimilação dos sons produzidos por diferentes fontes contribuíram para a criação de um jeito de tocar que teria sido fruto da imersão daqueles músicos em um cenário onde até mesmo as ruas tinham melodias e ritmos próprios.

As fontes utilizadas são os relatos de alguns viajantes estrangeiros e outras personalidades que registraram suas observações a respeito do cenário musical encontrado no Rio de Janeiro durante o século XIX. As impressões do poeta português Teófilo Braga, por exemplo, já demonstram a apropriação de instrumentos de origem europeia na execução de um gênero de música brasileiro conhecido como modinha. Em *Festas e Tradições Populares do Brasil*, publicado originalmente em 1895, Melo Morais Filho traz à tona a existência de grupos formados por flauta, cavaquinho e violão desde a década de 1850. Enquanto o

reverendo James Cooley Fletcher, em seu livro *O Brasil e os brasileiros*, registra, em 1857, a presença de escravos africanos no espaço urbano da Corte entoando seus cantos embalados por instrumentos de percussão ouvidos por qualquer um que estivesse por perto.

O motivo para a escolha destas fontes reside em duas questões principais. A primeira está relacionada com a busca por uma perspectiva de análise diferente da que pudesse ser oferecida por documentos oficiais, através desses relatos é possível perceber uma realidade que teria sido suprimida devido à tentativa da elite cortesã da cidade de transformar a prática da escravidão em algo silencioso e transparente. Com as informações deixadas por aqueles que passaram pelas ruas da capital, é possível verificar o quão vivo era o cenário musical encontrado tanto dentro dos salões quanto fora deles. Além disso, conforme já foi considerado, a inexistência de registros fonográficos desse período e o caráter etéreo e imaterial da música impõem alguns limites para esta pesquisa e, por isso, as fontes utilizadas são as que permitem alguma aproximação com o ambiente acústico-musical estudado e estabelecem uma chance de análise do choro como estilo de interpretação musical.

O primeiro capítulo concentra-se em uma breve contextualização histórica do Rio de Janeiro no século XIX, a intenção é demonstrar como os impactos causados com a chegada da Família Real surtiram efeito nas diferentes esferas da sociedade carioca. Verifica-se que, com o projeto civilizatório implantado pela monarquia, os habitantes da cidade terão como modelo a seguir os hábitos e costumes europeus, musicalmente falando não será diferente, o repertório popular dos eventos sociais da Corte passa a ser a música instrumental das danças de salão europeia como quadrilha, polca, valsa, schottish e mazurca.

A seguir, examina-se a importância da presença africana na busca de uma melhor compreensão sobre os alicerces da cultura musical brasileira. Para isso, são analisadas as bases da relação entre Brasil e África surgida por meio do comércio de escravos. Neste momento do desenvolvimento da pesquisa, é possível perceber o quão forte era a presença do negro e de suas influências no espaço urbano do Rio de Janeiro, esse contraponto entre a elite branca afrancesada e o escravo negro africano fica nítido. Sendo esta considerada uma característica peculiar da capital do Império do Brasil, permite que se reflita sobre as assimilações inconscientes da cultura vinda da África, a reelaboração espontânea de tais elementos e seus desdobramentos na gênese de nossa música.

Finalmente, observa-se a coexistência dos diversos elementos tanto da cultura afro-brasileira quanto da componente euro-brasileira contribuindo para o entrelaçamento dessas

raízes da música brasileira. O modo como se incorporou às práticas musicais daquele período novas sonoridades provenientes da música estrangeira vinda da Europa, difundida pelas partituras e tocada ao piano, e do ritmo peculiar da percussão herdada da África, típico de rituais religiosos e outras celebrações, presentes no espaço urbano será objeto de reflexão. Além disso, há uma tentativa de análise entre composição da paisagem sonora da cidade do Rio de Janeiro e a fundação desse estilo de interpretação denominado choro.

## CAPITULO I

### **A tônica europeia: Breve análise acerca do contexto histórico-social e musical do Rio de Janeiro no século XIX.**

O século XIX foi um período em que ocorreram muitas transformações na cidade do Rio de Janeiro. Com a chegada da Corte Portuguesa, em 1808, o espaço sofreu uma reestruturação administrativa e urbana que buscava atender às necessidades geradas pelo estabelecimento da sede do Governo Português no local. Simultaneamente a estas mudanças estruturais, ocorreu um enorme impacto cultural causado pela ideia de tornar a cidade colonial o centro de poder da monarquia lusitana através de um projeto civilizatório que buscava inserir aspectos da sociedade europeia na, então, nova capital do Império Português. Além disso, segundo Schwarcz (1998), a vinda de D. João VI e dos membros da Família Real trouxe consigo a transferência de diversas instituições, antes instaladas na metrópole, acompanhada por uma comitiva estimada em vinte mil pessoas que incluía um grande número de portugueses e também comerciantes ingleses e franceses, artistas italianos e naturalistas austríacos. Com isso, vários elementos novos foram incorporados interferindo profundamente no cotidiano da população:

Entraria no Brasil, também, toda uma agenda de festas e uma etiqueta real que, abaixo do equador, ganhou um colorido ainda mais especial. Com efeito, vêm junto com a burocracia lusitana os te-déuns, as missas de ação de graças, as embaixadas, as grandes cerimônias da corte. A construção de monumentos, arcos de triunfo e a prática das procissões desembarcaram com a família real [...] (SCHWARCZ, 1998, p. 36).

“Para além de dar ao Rio de Janeiro a fisionomia de uma capital política do governo português, era preciso transformar por completo a vida social e cultural nesta capital [...]” (BARROS, 2011, p. 107). Com intenção de criar condições de vida favoráveis para a Corte, D. João VI tomou uma série de iniciativas durante sua permanência no país como “a abertura dos portos, a fundação do Banco do Brasil, da Imprensa Régia, do Jardim Botânico, do ensino das artes plásticas, da música, etc.” (ACQUARONE, 1944, p. 152). A chegada da Família Real iniciou um intenso período de empreendimentos culturais e, sobretudo, provocou um

crescimento significativo da atividade musical na Corte, como observa Barros (2011). O príncipe-regente investia em música, com a criação da Capela Real, ocorreu um aumento significativo das apresentações musicais. “Se pensarmos na quantidade enorme de festas religiosas, comemorações familiares e políticas com função religiosa, poderemos ter uma idéia da intensidade da vida musical na Capela Real.” (KIEFER, 1976, p. 48).

Rapidamente, a música alcançou a vida cotidiana da Corte indo além do ambiente religioso:

Em pouco tempo, porém, dada a inclinação natural do povilêu – pendor que é inato em quase todos os brasileiros – a música, como as demais artes, não ficou restrita apenas aos muros eclesiásticos. Veio pra rua. Desdobrou-e em outras modalidades, conquistando caráter de franca profanidade.

Estabeleceu-se então nitidamente a diferença entre música sacra e música profana. (ACQUARONE, 1944, p. 155).

Ouvia-se música em igrejas, salões, teatros e também, informalmente, nas ruas. Era comum o povo cantar ao acompanhamento de violão ou viola, uma vez que eram raros os pianos. Os concertos eram poucos, havia apresentações de cantores e instrumentistas quando se realizavam as noitadas musicais, chamadas de Academias de Música, que tinham um repertório composto basicamente por trechos de óperas, segundo Kiefer (1976, p. 49).

Já em 1815, o Brasil foi transformado em Reino Unido tendo o Rio de Janeiro como polo administrativo do Estado português. Assim, a cidade assumia rapidamente novas características que se assemelhavam às de Lisboa, e desenvolvia aspectos cada vez mais próximos da civilização europeia. A recém capital da monarquia portuguesa tomava novos ares graças ao crescente comércio de mercadorias de luxo – uma maneira de tentar se igualar às modas da Corte – e à construção de novas residências com fisionomia inspirada nas habitações existentes na Europa.

Outro fator que contribuiu para uma nova configuração social e cultural da cidade foi o crescimento demográfico no período compreendido entre 1808 e 1822. De acordo com Lessa (2000, p. 77 apud TABORDA, 2011, p. 71), durante esses anos houve uma fixação de mais de quatro mil estrangeiros, dentre os quais a grande maioria era composta por espanhóis e franceses. Além disso, a vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, com o objetivo de trazer para a América as práticas culturais da Europa, colaborou enormemente para a

formação deste novo cenário cultural que se estabeleceria no Brasil ao longo do século XIX. Kiefer (1976) destaca os indiscutíveis benefícios trazidos ao país com a vinda dessa missão, que também exerceu grande influência no desenvolvimento de atividades ligadas aos modelos europeus.

Quanto ao âmbito musical propriamente dito, cujo este trabalho tem por objetivo analisar, é possível imaginar que com a realização do projeto civilizatório português, em busca de tornar o Rio de Janeiro uma cidade desenvolvida aos moldes da sociedade europeia, aliada às várias transformações ocorridas no campo social e cultural – fundação de instituições culturais, desenvolvimento urbano da cidade, assimilação de novos hábitos e costumes, numeroso desembarque de pessoas, etc. – ocorria um grande intercâmbio entre a cultura musical que estava sendo timidamente desenvolvida aqui e a que chegava por meio dos portos recebedores de escravos africanos e fidalgos europeus.

Em *Raízes da Música Brasileira*, José D’Assunção Barros, ao iniciar uma reflexão sobre o processo de formação da música brasileira<sup>1</sup>, esclarece a maneira como os elementos da cultura europeia foram assimilados e tomaram novas formas ao entrar em contato com a realidade encontrada na nova capital do Império, ao ponto de não ser possível mencionarmos a existência de uma “raiz europeia” em nossa música, mas sim a presença de uma “raiz euro-brasileira”. Há uma transmutação dos europeus que aqui residem e da cultura europeia transferida para estas terras. “Não é possível ser europeu no Brasil [...] Não é possível ser ‘velho’ no ‘novo mundo’.” (BARROS, 2011, p. 14). Embora a análise do autor busque a verificação de tais influências no desenvolvimento da música erudita brasileira, e apesar de não ser minha intenção debater o limite – se é que existe – e a relação entre popular e erudito em nossa música, creio que seja perfeitamente admissível supor que o mesmo processo tenha alcançado a esfera da música popular.

Naturalmente, a respeito de uma cultura musical, no decorrer de todo esse processo surgiam algumas inovações, além de um repertório tradicional trazido pelos europeus, como novos instrumentos que rapidamente foram incorporados aos gêneros de música aqui praticados. Para Taborda (2011), uma dessas inovações seria a chegada da viola francesa no início do século, muito difundida nas principais capitais da Europa e precursora do violão, que

---

<sup>1</sup> Barros aponta três dimensões principais da identidade musical brasileira: “a música dos índios brasileiros”, “a componente afro-brasileira” e “a contribuição euro-brasileira”. Neste primeiro capítulo, meu interesse é tratar a influência europeia, sendo a africana analisada mais adiante. A música dos índios brasileiros não está relacionada ao objeto desta pesquisa.

viria a se tornar instrumento frequente no acompanhamento da modinha.<sup>2</sup> Através de um comentário do poeta português Teófilo Braga, fica nítida a apropriação de alguns instrumentos de origem europeia na execução de um gênero de música desenvolvido no Brasil:

[...] Para entreter as açafatas estudava-se música, tocando o saltério, a viola franceza, o bandolim, e cantava-se nos terraços... esta necessidade de dar expansão a desejos mal abafados ou vagamente satisfeitos fez desenvolver um genero de música nacional chamado a Modinha. (ARAÚJO, 1963 p. 28-29 apud TABORDA, 2011 p. 71-72).

O trecho citado demonstra não somente os tipos de instrumentos utilizados no período abordado, mas também a execução de um repertório baseado em um gênero musical brasileiro. Além disso, evidencia o estudo de música como divertimento e sua prática em ambientes informais.

Com a aclamação de D. Pedro I e a independência política do Brasil em 1822, formase um novo império que buscava o equilíbrio entre a tradição europeia e os aspectos da cultura local. De acordo com Schwarcz, o estado monárquico, como desenvolvedor do projeto civilizatório, e a natureza, como base territorial e material deste Estado, constituíam os dois principais elementos da nacionalidade emergente na cultura imperial estabelecida a partir de então. A realeza da jovem nação emancipada se empenhou em criar um imaginário original para assinalar a separação da monarquia brasileira de sua matriz portuguesa, por meio da elaboração de uma série de símbolos que representassem o recém formado Império do Brasil, com o objetivo de estabelecer o marco de uma nova história para o país.

Barros (2011) apresenta três principais efeitos causados pela efervescência cultural e redimensionamento político vividos naquele momento. Primeiramente, a visão do antigo homem colonial sobre si mesmo como indivíduo merecedor de uma vida plena que incluía a cultura. Em seguida, o desenvolvimento da autoestima e a valorização do meio social do qual participava. Por fim, a manifestação do sentimento de pertencimento ao Brasil que brevemente se transformou em sentimento nacional, culminando no movimento de Independência do Brasil. A respeito das realizações artísticas, o autor enfatiza a importância

---

<sup>2</sup> A modinha é considerada até hoje como o primeiro gênero de canção popular brasileira cultivada de maneira anônima por cantores e músicos de rua, conforme ressalta José Ramos Tinhorão em *Pequena História da Música Popular* (1974).



deste último fator na sensibilidade do pensamento romântico que ganharia força com o passar dos anos.

O nacionalismo político do primeiro reinado e o ainda embrionário sentimento de identidade nacional, que iria se fortalecer ao longo do século, por sua vez, teriam influência até mesmo sobre a música e na maneira como era encarada. Acquarone defende que, apesar de ter forte influência da Europa, a nossa modinha possuía características muito particulares que pertenciam, exclusivamente, aos brasileiros.

Modinha é a canção de salão, brasileira e tradicional [...] Os nossos modinheiros coloniais e imperiais, ao invés de se desnacionalizarem na erudição e na imitação, iam buscar na melódica européia os elementos em que ela comprazia com a sensibilidade nacional nascente. (ACQUARONE, 1944, p. 270).

A partir da virada do século até a segunda metade do século XIX a modinha se tornou um gênero de música estudado e composto pelos chamados músicos de escola, que transformaram este tipo de canção popular, lançado por Domingos Caldas Barbosa e praticado desde o período colonial, em canção camerística típica de salão elevando-a à condição de peça erudita, chegando a ser confundida com árias de óperas italianas. Praticamente uma ária operística, como afirma Napolitano (2005), apresentava uma tendência lírica e melancólica, a modinha adquiriu forma clássica e certa conotação erudita em sua interpretação e letras, especialmente, no decorrer do segundo reinado.

Quanto à morfologia musical da modinha:

As mais antigas modinhas são em ritmo binário; na fase romântica elas adotam o ternário da valsa. A *Schottish* influi na modinha dos seresteiros, suscitando uma afloração mais intensamente popular, em ritmo binário. FORMA: pode ser “em duas estrofes A e B; em duas estrofes e refrão A B C; em estrofe e refrão A C; em duas estrofes e um Stretto que faz as vêzes do refrão A B D; e mesmo algumas eruditíssimas vestindo o espartilho da Ária do Capo”. PLANO TONAL – mudança de modo, de maior para o menor; modulação à sub-dominante. A modulação à dominante é muito rara. (ACQUARONE, 1944, p. 270).

Contudo, paralelamente, essa mesma modinha passou por um processo de “repopularização e renacionalização” resgatando a tradição popular, no final do século, “pelas

mãos dos mestiços tocadores de violão.” (TINHORÃO, 1974, p. 17). O desenvolvimento do romantismo literário consolidado no período regencial contribui para a formação de um interesse dos eruditos pelas expressões de uma cultura considerada “do povo”, de acordo com a explicação de Tinhorão (2010). O encontro entre grandes poetas da época, com suas letras rebuscadas, e músicos populares mestiços resultou no posterior aparecimento do que se chamou modinha seresteira.

A partir da década de 1820 o piano foi introduzido no Brasil, no entanto, obtê-lo foi um privilégio para poucas famílias durante muito tempo, associando ao instrumento, e ao próprio som produzido por ele, um significado que representava uma condição social e cultural superior. O piano foi adotado como símbolo de ascensão nos principais centros urbanos brasileiros. Para Tinhorão (2010), na medida em que o número de salões aumentava, o interesse pela importação do caro instrumento crescia e isso incentivou o surgimento de um mercado de pianos usados. A expansão das possibilidades de uso do instrumento e sua gradual popularização permitiram ao poeta Araújo de Porto Alegre, já em 1856, intitular o Rio de Janeiro como “a cidade dos pianos” marcando o começo da história do piano popular.

Por volta nos anos 1830, iniciou-se o estabelecimento de uma série de casas de edição musical na cidade, que seriam responsáveis pela edição, impressão e comercialização de partituras para piano na medida em que ocorria um fenômeno de democratização do instrumento. Napolitano destaca a forte presença da modinha nos salões da Corte ao longo do período regencial e do segundo reinado, associando a grande aceitação do gênero ao fato das partituras de músicas compostas pelos músicos de escola passarem a ser acessíveis e executadas nos eventos da elite cortesã.

Ainda que a modinha, quando era composta como música de salão, fosse impressa em partituras para piano e tenha figurado, predominantemente, como peça clássica na historiografia dedicada à música dessa época, houve uma continuidade de seu cultivo através de cantores e músicos de rua anônimos, segundo Tinhorão (1974). A descrição, em 1858, do pintor francês F. Biard, instalado no prédio do Paço Imperial, confirma a popularidade do gênero:

[...] quando havia viração, ia aproveitá-la à noite, perto da janela, e de uma casa fronteira, toda acesa, saíam sons de violão e de flauta nem sempre harmonizados; duas vezes pouco agradáveis cantavam *romanzas* que mais pareciam cantos fúnebres. Esses cantores lúgubres enterneciam-se bastante e lançavam olhares

lânguidos que ora baixavam ao chão ora subiam ao céu. O amor transbordava-lhes dos corações e esses idílios duravam até a madrugada. (BIARD, 1945 apud TINHORÃO, 1974, p. 19).

Tratava-se, para Tinhorão, de cantores de modinhas da metade do século XIX já acompanhados pelo conjunto instrumental – flauta e violão – que em poucos anos se uniria ao cavaquinho e formaria a essência instrumental clássica do choro carioca. Sobretudo no final do Império a modinha sai dos salões e se torna uma das matrizes da seresta brasileira, agora estilizada pelos conjuntos de músicos tocadores de choro.

A sagração de D. Pedro II e sua chegada ao poder, em 1841, iniciam o segundo reinado. Essa fase da história do Brasil é marcada por uma série de mudanças que contribuíram para uma nova configuração da sociedade em suas diferentes esferas. Uma importante transformação política e econômica foi o fim do tráfico de escravos no ano de 1850, depois de muita pressão da Inglaterra. Ser considerado parte do grupo das “nações bárbaras”, devido à manutenção do tráfico, não combinava com a imagem civilizada que o Império brasileiro sempre tentou transmitir, evidencia Schwarcz (1998, p. 101). Uma das consequências desta decisão foi o investimento maciço em outros setores cujos recursos, anteriormente, eram limitados, pois a sustentação do “comércio infame” exigia a aplicação de uma soma considerável do capital financeiro disponível. Além disso, no mesmo período o café atingiu sua valorização no mercado internacional impulsionando as vendas e aumentando a receita geral do Império. O momento era de otimismo econômico, estabilidade financeira e crescente popularidade do imperador.

Adotando um padrão inspirado na Paris burguesa e neoclássica, a cidade do Rio de Janeiro viveu uma verdadeira revolução urbanística, foram construídas as primeiras estradas de ferro, novas edificações como o prédio da Academia Imperial de Belas Artes, amplas avenidas onde desfilavam as damas da elite e requintadas lojas como confeitarias, cafés, restaurantes e livrarias. Era na rua do Ouvidor, onde se concentrava o comércio de produtos importados, que essa Corte de hábitos afrancesados se afirmava como pertencente à elite da sociedade. O Rio de Janeiro se tornou referência de hábitos, costumes e linguagens para o restante do país e cenário da vida do que era considerada a boa sociedade civilizada.

Nesse contexto de avanço do processo de urbanização e internacionalização da cultura das elites brasileiras, o panorama musical sofreu importantes modificações. Na capital do Império se cria “uma febre de bailes, concertos, reuniões e festas.” (SCHWARCZ, 1998, p.

111). Foi durante o segundo reinado, mas precisamente no período compreendido entre 1840 e 1860 – sendo possível prolongar até 1867, conforme Pinho (1970) –, que os bailes e saraus alcançaram o auge e foram a maior diversão da Corte, “dançar uma valsa ou cantar uma ária” (PINHO, 1970, p. 8) era apenas algumas das artes que se apuravam nos salões cariocas. Junto à prática de canções – modinha e lundu<sup>3</sup> – foi se popularizando as danças de salão importadas da Europa, comuns na programação dos bailes da elite brasileira, sendo a quadrilha, polca, valsa, schottish e mazurca as principais, para Castagna (2003). O mesmo autor afirma que as danças que faziam parte das diversões dos eventos sociais da época eram executadas principalmente ao piano ou em pequenos conjuntos instrumentais de cordas e sopros, é presumível que em alguns momentos pudessem ser executadas por ambos simultaneamente, acredito.

De fato, Tinhorão (2010) admite a inclusão do piano no âmbito da música popular:

Para a música popular isso significou a incorporação, aos conjuntos instrumentais populares, de mais um elemento ao lado da recente formação de flauta, violão e cavaquinho básica do choro, e possibilitou ainda o aparecimento de um novo tipo de artista: o tocador de piano possuidor de pouca teoria musical e muito balanço que, para distinguir dos pianistas de escola, se convencionou chamar – algo depreciativamente – de *pianeiro*. (TINHORÃO, 2010, p. 137).

A progressiva queda dos preços de venda do piano no mercado de instrumentos usados o tornou acessível a outros grupos sociais como comerciantes e profissionais liberais, multiplicando os salões nos quais o instrumento estaria presente.

Se, tomando a explicação de Napolitano, a modinha ganhou os salões a partir do crescimento de um mercado musical baseado na edição de partituras, o mesmo pode ser dito sobre estas danças. Deste modo a história de tais casas de impressão e editoras musicais estaria diretamente ligada tanto à expansão dos gêneros musicais brasileiros quanto ao estabelecimento das modas musicais estrangeiras.

Dentre as danças de salão em voga no segundo reinado, especialmente a polca alcançou grande sucesso nos bailes e saraus do Rio de Janeiro a partir de sua primeira aparição no Teatro São Pedro em 1845, fato que indica a qual camada social era dirigida.

---

<sup>3</sup> Dança de origem africana que foi adaptada pelas camadas médias da Corte e se transformou numa formação e numa dança de salão, define Napolitano (2005). A importância do lundu para a música brasileira será debatida no capítulo seguinte, reservado à contribuição afro-brasileira na fundação de nossa cultura musical.

Tinhorão (1974) defende que tamanha popularidade se deu pelo fato do ritmo alegre desta dança ser coerente com o momento de euforia vivido por aquela sociedade que experimentava uma boa fase econômica.

Em compasso binário, com indicação de andamento *allegretto*, melodias saltitantes e comunicativas, em pouco tempo a polca dominou os salões, mesmo enfrentando a oposição dos moralistas. Se já parecia absurdo o homem tocar a cintura de uma mulher para uma valsa, quanto mais os pulinhos dos pares polquistas. (CAZES, 2005, p. 18).

Da mesma forma que outros aspectos da cultura europeia se transmutaram ao entrar em contato com a realidade brasileira, a música que aqui chegava, desde a época colonial, também passara por este processo. Não foi diferente com a polca. Os músicos populares cariocas que a executavam nesses eventos, espontaneamente, imprimiam um estilo de interpretação próprio. O resultado dessa nova maneira de tocar as polcas seria o surgimento da primeira música urbana do Brasil: o choro.

O choro acabou por galvanizar uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX. Nele estavam presentes o pensamento contrapontístico do barroco, o andamento e as frases musicais típicas da polca, os timbres instrumentais suaves e brejeiros, levemente melancólicos, e a sincopa que deslocava a acentuação rítmica “quadrada”, dando-lhe um toque sensual e até jocoso. (NAPOLITANO, 2005, p. 46).

Além desta definição que aceita o choro como uma nova forma de tocar a polca e, até mesmo, alguns outros tipos de danças de salão, há também outra explicação que associa essa música aos tipos de instrumentos utilizados, e não à sua estética. De tal modo, o choro seria “um conjunto instrumental compreendendo, além de violões e cavaquinhos, instrumentos de sôpro” (ACQUARONE, 1944, p. 269), com nenhuma percussão. Talvez essa instrumentação possa ser explicada, uma vez que, para Acquarone (1944), seria o violão um instrumento típico das cidades, dificilmente encontrado nas mãos de músicos do interior, o cavaquinho, originário dos Açores, porém amplamente popularizado em Portugal e no Brasil e a flauta, de acordo com Cazes (2005), muito difundida desde a vinda da Família Real, mas, principalmente, em 1859 com a chegada do flautista belga Marhiteu-André Reichert, virtuose do instrumento e um dos responsáveis pela introdução do sistema Böehm de flauta transversa

moderna, que aumentou o interesse já existente ao abrir novas possibilidades para o instrumento.

A fim de se instituir um marco inicial para essa música, muitos pesquisadores fazem referência aos anos por volta de 1870. A figura do professor de flauta da Academia Imperial de Belas Artes, Joaquim Antônio da Silva Callado, aparece como personagem principal ao fundar o conhecido grupo Choro Carioca. Tinhorão (1974) salienta que os conjuntos formados por Callado, dos quais participavam talentosos músicos daquele tempo como a pianista Chiquinha Gonzaga, seriam os mais importantes dessa etapa de consolidação do estilo choro.

Callado Júnior [como era chamado por ser homônimo do pai] exercia intensa atividade como músico profissional nas orquestras da cidade. Atuava principalmente nos pequenos conjuntos organizados para atender pedidos relacionados com os bailes familiares e festas de diversas categorias. (SIQUEIRA, 1969, p. 97-98 apud TABORDA, 2011, p. 128).

No entanto, apesar da inestimável contribuição de Callado para a afirmação do choro, sua difusão como conjunto instrumental é anterior. Em *Festas e Tradições Populares do Brasil*, publicado originalmente em 1895, ao descrever o maior evento popular da Corte no século XIX, a Festa do Divino, no Campo de Santana, Melo Moraes Filho demonstra que na Barraca das Três Cidras do Amor, ou barraca do Teles, onde acontecia o teatrinho de bonecos, “tinha, além da orquestra para grande divisão do cenário, uma outra de violão, flauta e cavaquinho, que tocava oculta, quando dançavam os bonecos. Depois da *overture* – uma valsa ou uma polca – subia o pano.” (MORAIS FILHO, 2002, p. 159), especificamente, nas festas narradas por ele de 1853 a 1855.

A respeito da origem do nome há diversas correntes, sem pretensão de realizar uma análise mais complexa desta questão, a partir de um breve apanhado feito por Cazes (2005), é possível resumir algumas das mais conhecidas:

Luís Câmara Cascudo relaciona o nome a uma festa chamada xolo realizada por escravos nas fazendas. Para o folclorista, a mudança gradual da palavra levou ao termo choro;

Conforme Ary Vasconcelos, a importante corporação de músicos do período colonial denominada choromeleiros teria dado origem ao nome na medida em que as pessoas passaram a encurtar e chamar de choro qualquer agrupamento musical;

José Ramos Tinhorão aponta a melancolia das baixarias tocadas pelo violão como responsável;

Ao desconsiderar todas as hipóteses citadas, Cazes propõe uma teoria para o surgimento do nome choro fundamentada na maneira melancólica de tocar a melodia. Os músicos dos conjuntos de choro seriam aqueles que “amoleciam” as polcas dando ao fraseado um caráter choroso. Acrescentando que a ampla utilização do termo ocorreu pelo fato de “traduzir com precisão a maneira exacerbadamente sentimental com que os músicos populares da época abasileiravam as danças europeias.” (CAZES, 2005, p. 17).

Seria difícil determinar um único aspecto que pudesse definir o choro. Certamente, a união dessas principais características exploradas até aqui é o que confere singularidade a essa música. A forma de tocar, a instrumentação, o contexto histórico, social e cultural aliados às novas composições e interpretações que surgiam em decorrência da assimilação e ressignificação dos elementos culturais postos para a sociedade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Não é em vão que nesse período, dada a quantidade de partituras impressas e manuscritas, inúmeras danças foram compostas baseadas nos principais tipos já mencionados, entretanto, sofreram intensas alterações. Castagna (2003) alega que a mistura com outros gêneros de dança brasileira cooperou para o aparecimento de particularidades que caracterizariam essa música.

O interesse da pesquisa é entender melhor a história do princípio dessa música, do seu primeiro momento – anterior à formação do gênero musical que carregou o mesmo título e atravessou século – e as várias implicações sociais, culturais e, especialmente, musicais que se projetaram sobre ela e a resultaram. Para isso, não basta analisar somente a contribuição europeia, na mesma medida, é preciso verificar a importância da presença africana na busca de uma melhor compreensão sobre os alicerces da cultura musical brasileira.

## CAPITULO II

### **Os sons dos negros no espaço urbano: As melodias e ritmos africanos nas ruas da Corte.**

Para analisar a importância da presença africana na gênese constitutiva da cultura musical brasileira, é necessário tentar compreender as bases da relação entre Brasil e África surgida por meio do comércio de escravos. Refletir sobre a maneira como a identidade dos povos africanos, dotados de uma pluralidade étnica e diversidade cultural, foi desconstruída no momento em que aqui chegaram na condição falsamente homogeneizada de negro escravizado é fundamental para percebermos o processo de assimilação dessa realidade brasileira, em que a cultura do homem branco europeu é imposta como uma tônica, e de construção de uma nova identidade cultural criada a partir da fusão de diversos elementos.

A formação da identidade cultural do Brasil está diretamente relacionada à contribuição histórica aqui deixada pelos negros originários da África, que chegaram desde o período colonial até o fim do século XIX através da escravidão, integrando a paisagem social brasileira, como destaca Barros (2011). A força de trabalho do escravo negro foi utilizada – na produção de açúcar, café e extração de ouro – para gerar riqueza a Portugal e outros países europeus por meio do mercantilismo. Os aparelhos de dominação e produção implantados no Brasil fizeram com que a escravidão se tornasse indispensável para a economia colonial e posteriormente, com a Independência em 1822, permanecesse como principal provedora de mão-de-obra durante o Império.

Uma das marcas do processo histórico que constitui a escravidão é a crueldade com que a grande quantidade de negros foi arrancada da África e trazida para a América em condições sub-humanas, ao chegar aqui o homem negro africano era explorado por senhores de engenho, fazendeiros e mineradores em trabalhos forçados muitas vezes sob tortura física. E como se não bastasse tamanho sofrimento vivido ao chegar em terras brasileiras, no trajeto de travessia do Oceano Atlântico, o perigo de morte era iminente e o número de pessoas que não resistia à degradante realidade da viagem nos “navio negreiros” era elevadíssimo. Até mesmo por isso tais veículos responsáveis pelo transporte de escravos para o Brasil eram também chamados de “tumbeiros” uma vez que, ainda de acordo com o autor citado



anteriormente, cerca de oitenta por cento dos africanos escravizados era vítima da morte durante o percurso de cruzamento do oceano.

Mesmo diante da incontestável responsabilidade dos brancos europeus e americanos no estabelecimento da escravidão, é preciso destacar o caráter misto desse empreendimento. A participação das elites tribais africanas tem sido apontada por pesquisadores como o outro lado da moeda, já que muitos comerciantes de escravos fizeram fortuna com o desenvolvimento deste mercado. Inicialmente, devido às várias guerras internas existentes na África causadas por diferentes tribos e etnias, os negros transformados em escravos e vendidos não passavam de um subproduto gerado a partir da relação conflituosa entre os próprios povos africanos. Em um pequeno espaço de tempo – já na segunda metade do século XVI –, o objetivo principal da guerra passaria a ser a captura e a venda de prisioneiros para serem escravizados, tornando a escravidão um negócio lucrativo para as elites negras que detinham o controle sobre o tráfico negreiro realizado no litoral atlântico do continente africano.

Com isso, Barros esclarece uma importante questão que identifica a instituição da escravidão como também um processo de construção social da cor negra. “Entre os séculos XVI e XIX, os negros não se viam na África propriamente como ‘negros’. ‘Negro’ foi na verdade uma construção ‘branca’[...]” (BARROS, 2011, p. 56). Acreditar que existia qualquer sentimento que pudesse ser associado a uma possível “solidariedade negra” seria um verdadeiro equívoco, pois os povos africanos percebiam a si mesmos como pertencentes a grupos étnicos totalmente diferentes e que cultivavam um pelo outro uma hostilidade mútua.

Ampliando este argumento, o autor explica que os negros africanos não se enxergavam como “africanos”. “A ‘África’ foi também uma construção da ‘Europa’.” (BARROS, 2011, p. 57). O homem branco europeu teria sido responsável por enquadrar o negro africano em uma monolítica identidade étnica e continental, já que os povos habitantes das diversas regiões da África identificavam essas mesmas áreas com total distinção geográfica e cultural.

Outra construção branca, dentro dessa mesma lógica, seria o próprio conceito de “escravo” como objeto de troca em uma atividade comercial rentável. Apesar da escravidão sempre ter existido na África, foi o homem branco europeu que tornou tal prática um importante comércio mundial fornecedor de mão-de-obra e peça fundamental no

desenvolvimento das atividades econômicas dos países dominantes e suas respectivas colônias nas Américas até a abolição, no caso do Brasil, tardia.

Os interesses de dominação e a satisfação plena dos propósitos de superioridade do homem europeu estavam ligados à construção ideológica da idéia de “homem negro”.

Esta desconstrução da diversidade de etnias negras e das realidades culturais africanas, mergulhando-as dentro de uma grande raça localizada em um espaço geográfico único e imaginariamente homogêneo – e a simultânea visão desta parte da humanidade como “inferior”, ao mesmo tempo em que se encarava o continente africano como um lugar exterior à “civilização” – tudo isto, conjuntamente com uma nova noção de “escravo”, constituiu o fundo ideológico da montagem do sistema escravista no Brasil. (BARROS, 2011, p. 57).

No entanto, não se pode alegar que foi o desconhecimento do homem branco perante a novidade que representava a cultura africana que teria forçado o europeu a tratá-la como algo único, desconsiderando toda sua variedade. Barros afirma que a diversidade africana era uma característica significativa para os primeiros portugueses responsáveis pela implantação do sistema escravista no Brasil. Uma evidência disso era a forma como os compradores de escravos para trabalho no campo e na cidade separavam os indivíduos originários de um grupo étnico comum a fim de evitar potenciais revoltas, misturar os escravos de diferentes procedências seria uma estratégia para impedir a inspiração de sentimentos que estimulassem qualquer retomada de padrões identitários locais africanos.

Sendo assim, após lançado no Brasil, com o tempo o negro passou a encarar a si próprio como portador de uma identidade única e homogênea resultante de um processo que o fez perder as principais características de sua identidade cultural existente na África. Conseqüentemente, incumbiu-se de começar a jornada em busca da construção de uma nova identidade cultural que agora seria adaptada aos elementos culturais europeus encontrados em terras brasileiras. “Daí que não se pode falar propriamente de uma componente cultural africana de nossa sociedade, mas sim de uma componente afro-brasileira, inauguradora de novas especificidades.” (BARROS, 2011, p. 58).

No Brasil, a chegada do negro africano representou não somente a vinda de mão-de-obra escrava, mas também uma contribuição cultural importantíssima através da elaboração de uma nova cultura que já não era mais puramente africana. Dito isso, segundo Barros, a contribuição negra nas Américas deve ser entendida como “afro-americana”, especificamente,

em nosso país como “afro-brasileira”. Considerando essa perspectiva, teremos a componente afro-brasileira como elemento fundamental para a formação do que veio a ser a identidade cultural brasileira.

As relações criadas entre as duas partes do tráfico de escravos se desenvolveram para além do aspecto exclusivamente econômico, desde o período colonial, Brasil e África estabeleceram trocas que alcançaram domínios muito mais profundos que apenas o âmbito comercial. O Oceano Atlântico não era unicamente a rota pela qual se transportava a força de trabalho do sistema escravista implantado na América, era ainda o mar que banhava o litoral do continente americano trazendo em suas ondas todo caldo cultural que a África tinha para oferecer.

Durante o século XIX, o Rio de Janeiro consistia em um ambiente de convivência que compreendia tanto a elite branca da sociedade quanto a população negra escravizada, ambos habitavam o espaço da Corte de diferentes formas. Estima-se que, em 1838, a sede da monarquia brasileira possuía aproximadamente trinta e sete mil escravos em uma população com noventa e sete mil habitantes, em 1849 seriam setenta e nove mil cativos para um total de duzentos e seis mil pessoas, sendo setenta e cinco por cento dos escravos composto por africanos, conforme Schwarcz (1998, p. 13), dados que demonstram a importância da população negra para a sociedade. A Corte e o Paço Imperial estavam cercados por todos os lados pelos gestos, cores e expressões peculiares dos negros que ocupavam as ruas e se dedicavam aos mais variados ofícios.

A presença do negro – escravo ou não – era intensa, a ponto de chamar a atenção de muitos que por aqui passavam: “Se não soubesse que ela fica no Brasil poder-se-ia tomá-la sem muita imaginação como uma capital africana, residência de poderoso príncipe negro, na qual passa inteiramente despercebida uma população de forasteiros brancos puros. Tudo parece negro [...]”, testemunhava Lallemant em 1859 (apud SCHWARCZ, 1998, p. 13).

Como já foi dito no capítulo anterior, com o fim do tráfico de escravos, em 1850, e o investimento maciço em infra-estrutura urbana, a cidade do Rio de Janeiro se modernizava seguindo o padrão parisiense em suas construções arquitetônicas e seus hábitos e costumes adotados pela elite cortesã. Porém, apesar dessa revolução dos aspectos urbano e cultural, não devemos nos deixar enganar e acreditar que o Rio de Janeiro era como Paris. A realidade local era formada ao mesmo tempo por bairros elegantes e ruas do trabalho escravo. “O acanhado das ruas, o odor de esgoto, o serviço urbano dos escravos, o cheiro de maresia, tudo contribuía

para a decadência do local.” (SCHWARCZ, 1998, p. 106). Os membros da Corte, e toda sua elegância europeia, conviviam com o odor das ruas, o ínfimo comércio e as cores e costumes africanos marcados pela escravidão presente em qualquer parte.

Na ótica da corte, o mundo escravo, o mundo do trabalho, deveria ser transparente e silencioso. No entanto, o contraste entre as pretensões civilizadoras da realeza – orgulhosa com seus costumes europeus – e a alta densidade de escravos é flagrante. Segundo Alencastro, os cativos representavam de metade a dois quintos do total de habitantes da cidade do Rio de Janeiro no decurso do século XIX. A corte reunia em 1851, de acordo com o *Almanak Laemmert*, a maior concentração urbana de escravos existente no mundo desde o final do Império romano [...] (SCHWARCZ, 1998, p. 116).

Tamanha quantidade de cativos fazia com que a sede da monarquia sofresse uma divisão crucial em seu espaço. Se de um lado havia a rua do Ouvidor com seus hábitos requintados e importados da Europa – passeios à tarde, chás em cafeterias elegantes, roupas com tecidos ingleses e modelos franceses – esbanjando glamour, do outro existia uma cidade praticamente negra, cheia de matizes e heranças africanas. A Corte da rua do Ouvidor, para a autora citada, tentava fazer da escravidão um cenário invisível. Contudo, o grande número de cativos existente em todo território nacional e a permanência da prática da escravidão ameaçavam constantemente a estabilidade da monarquia, além de ser um evidente contraste ante a postura civilizatória do Império. A escravidão teria sido a grande contradição até o final do reinado de D. Pedro II.

Muitos viajantes que estiveram no Brasil no decorrer do século XIX registraram relatos sobre a população brasileira e toda essa dinâmica da Corte, esses testemunhos continuam sendo fontes históricas fundamentais, em face da ausência de registros escritos pela população majoritariamente iletrada, que contribuem para a compreensão das questões sociais e culturais do período imperial da nossa história<sup>1</sup>. Os inúmeros pesquisadores, sobretudo europeus, chegavam aqui por razões diversas que incluem desde interesses artísticos e científicos de várias áreas a motivos religiosos. Boa parte deles, ainda que alguns estivessem mais preocupados em analisar a fauna e a flora, acabavam se deparando com o

---

<sup>1</sup> Na verdade, os relatos dos viajantes estrangeiros constituem um tipo de fonte documental importantíssimo para analisarmos a história do Brasil desde a época colonial, aqui faço referência apenas ao momento em que a monarquia esteve no poder, especialmente o segundo reinado, devido a uma simples delimitação no recorte temporal desta pesquisa.

comportamento do homem brasileiro e relatavam suas impressões sobre o ambiente observado. Estes viajantes, direta ou indiretamente, fizeram referências aos habitantes do Brasil e às questões que lhes chamavam atenção como a escravidão. Outro ponto que despertou enorme curiosidade foi o caráter mestiço do nosso povo, porém, não era somente a mistura biológica que causava estranheza, a mestiçagem de costumes e até de religiões espantava aqueles recém-chegados. Muitos dos apontamentos destes estrangeiros revelam suas dúvidas a respeito da tênue linha que existia entre o culto cristão e a festa popular.

A rígida estrutura hierárquica da sociedade escravocrata brasileira estabelecia os limites dos espaços utilizados para os eventos sociais das diferentes camadas da população. De acordo com Schwarcz, as festas dos “brancos” ocorriam dentro dos palácios e teatros, cenário para bailes e saraus, enquanto as festas dos “negros” se realizavam nas ruas da cidade e nas senzalas das fazendas. Ao passo que nos bailes a Corte se vestia à moda europeia e se esforçava para transformar a escravidão em uma cena invisível, nas festas populares as nuances e ornamentos eram outros. A autora acrescenta que nos dias de festa religiosa vários grupos sociais convergiam para um mesmo espaço e compartilhavam, através de rituais formalmente católicos, algo além da hóstia sagrada, nas ocasiões de procissões e festejos a mistura de pessoas, grupos e “raças” chocava os que presenciavam tais cerimônias pela primeira vez. Além disso, as comemorações cívicas também movimentavam as ruas, mas o povo participava apenas como espectador.

No cotidiano das ruas da Corte, mesmo nos dias sem nenhuma festividade, muitos viajantes estrangeiros percebiam e registravam em seus relatos o falatório, a agitação e a cantiga dos negros. Tinhorão (2012, p. 124) explica que os cantos de trabalho dos negros vieram de uma tradição antiga da África Ocidental, onde era comum conduzir espiritualmente todos os atos do dia a dia através de cantos e danças que faziam parte de um complexo ritual de vida<sup>2</sup>. Entretanto, o autor ressalta que durante o século XIX, nas cidades, outro tipo de canto seria cultivado pelos escravos destinados aos serviços humilhantes, sujos e pesados, o canto ritmado, que tinha como propósito manter a cadência dos carregadores de produtos pesados.

Embora os relatos contribuam com indícios que auxiliam no entendimento do panorama urbano em que os escravos africanos exerciam o seu canto de trabalho, é difícil

---

<sup>2</sup> Para entender melhor a relação entre as questões religiosas e as manifestações musicais através dos cantos e danças africanos, ver: TINHORÃO, José Ramos. *Os Sons dos Negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2012.

encontrar informações que realizem uma análise musical mais aprofundada deste tipo de música praticado na Corte.

O reverendo James Cooley Fletcher chegou ao Brasil em 1851 e permaneceu até 1865, com a finalidade de concluir uma missão evangélica. Conforme a afirmação de Schwarcz (1998, p. 251), o viajante norte-americano foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde conviveu com D. Pedro II, e autor do livro *O Brasil e os brasileiros*, no qual registrou suas impressões no decorrer dos anos em que aqui esteve. Fletcher presenciou a fase de maior popularidade da monarquia, o momento em que o Império vivia o auge de sua estabilidade política e econômica. É, portanto, no relato de Fletcher que encontraremos maiores informações – ainda que possivelmente equivocadas em certos aspectos – a respeito das características musicais desses cantos de trabalho entoados pelos escravos no cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro:

Em 1857, quando estávamos atordoados pelo barulho da multidão, tivemos uma nova fonte de surpresa. Acima de toda a confusão da Rua Direita [conhecida atualmente como 1º de Março], ouvimos um câro estentório de vozes respondendo num compasso apressado ao estribilho de uma cantiga. E vimos, por sobre as cabeças da multidão, uma fila de sacos brancos correndo e dando a volta na esquina da Rua da Alfândega. Apressámos o passo até esse trecho da Rua Direita, e vimos que cada qual daqueles sacos tinha em baixo um Hércules vivo de azeviche. Eram os famosos carregadores de café do Rio. Costumam correr em tropa, em número de dez ou vinte, dos quais um assume a direção e é denominado capitão. São geralmente os homens mais corpulosos e fortes que se possa encontrar. Quando em atividade, raramente vestem outra roupa que não seja um par de calções curtos. A sua camisa, com o tempo, é posta de lado como um estorvo. Cada qual deles põe um saco de café em cima da cabeça, pesando cento e sessenta libras, e, quando todos estão prontos, saem correndo num trote compassado, que logo se acelera em rápida corrida. Desde 1860 que se empregam carroças para transportar o café. (FLETSCHER, 1866, p. 22).

No fragmento citado, temos a confirmação de como a presença do escravo negro africano e seus costumes faziam parte da rotina diária da Corte, sendo impossível para a elite ocultar essa realidade tão evidente. Outro ponto importante a ser destacado é a facilidade com que se ouvia, até mesmo inconscientemente, a música cantada pelos escravos durante o trabalho graças ao volume do som produzido pelo grupo de cantores.

Fletcher, ao observar o emprego de instrumentos, acrescenta:

Os negros carregadores de pianos e louças de barro frequentemente trazem na mão um instrumento de música, semelhante a uma matraca de criança [tratava-se de ganzás, para Tinhoão], que eles sacodem no compasso duplo [binário, ou seja, 2/4] de alguma canção rústica da Etiópia, que todos cantam juntos quando correm. A música tem um poderoso efeito de diversão sobre a mentalidade dos pretos; e ninguém negará a estes o direito de suavizar a sua pesada tarefa produzindo a harmonia de sons que para eles é doce, embora rude para ouvidos alheios. Disseram-nos, contudo, que se tentou uma vez assegurar maior silêncio nas ruas proibindo-os de cantar. Em consequência disso eles produziram menor trabalho, ou mesmo nenhum; e a restrição foi em breve suspensa. O certo é que atualmente se aproveitam de seus privilégios vocais com todo o gosto, quer cantando e gritando para os outros quando correm, quer proclamando em público a qualidade de vários artigos que carregam para vender. A impressão causada no estrangeiro pelo som misturado de uma centena de vozes ferindo-lhe os ouvidos a um só tempo, não se esquece muito cedo. (FLETSCHER, 1866, p. 22-23).

Nota-se, então, o uso de um determinado instrumento de percussão para acompanhar o canto, dando ritmo às melodias entoadas por esses carregadores musicistas. Certamente, a meu ver, há algumas imprecisões na descrição feita pelo observador. Talvez a que mais chame atenção seja o enquadramento de uma manifestação cultural com características africanas em um sistema de notação típico da teoria musical clássica europeia, é possível supor que o reverendo Fletcher tenha desconsiderado, por pura falta de conhecimento, as peculiaridades rítmicas que distinguem a música africana, especialmente das regiões subsaarianas, do restante do mundo ao afirmar que a cantiga ouvida estivesse em compasso binário<sup>3</sup>.

Outra hipótese é que, ao longo do processo que fez com que os africanos perdessem as referências principais da identidade cultural que os caracterizavam, seguido pela construção de um novo conjunto de elementos culturais coletivos adaptados aos aspectos da cultura

---

<sup>3</sup> Calos Sandroni (2001, p. 22), ao analisar os conceitos elaborados por Kolinski em uma resenha de um livro sobre a música da África negra – formada pela região subsaariana do continente e denominada desta forma por uma convenção eurocêntrica que ressalta a predominância de povos de pele negra –, esclarece que a ideia de uma recorrência periódica de tempos fortes é estranha a esta música. Uma das fontes de sua riqueza rítmica é a liberdade das articulações e das acentuações, que não está submetida a esquemas generalizantes. Por isso, muitos estudiosos logo perceberam que escrever as polirritmias africanas usando compassos seria o mesmo que enquadrá-las de maneira forçada em um padrão externo à realidade daquela cultura musical.

européia encontrados no Brasil, tenham modificado essa tradição com o passar do tempo tornando possível classificar tais manifestações musicais a partir de um sistema de notação que determine o uso de compassos, neste caso o 2/4, e que possibilite o registro conforme os preceitos da teoria musical difundida pela Europa.

Esta última parece muito pouco provável, o fato de Fletcher ter se surpreendido ao deparar-se com essa situação, e por isso fazer questão de relatá-la em seu livro, demonstra que há chances de ter sido uma das primeiras vezes em que o viajante tenha testemunhado uma ocasião como essa. Deste modo, acredito que o choque cultural causado por essa experiência tenha levado o estrangeiro a narrar suas percepções baseado em referências musicais que não eram eficazes para a plena compreensão do episódio com o qual se confrontava naquele momento, qualificando o que ouviu como uma canção rústica composta pela mistura de vozes geradora de uma harmonia de sons rudes que feria os ouvidos dos visitantes. Certamente, o ouvido de Fletcher, e de outros viajantes, não sabia ouvir a música africana.

Como regra geral, pois, os visitantes estrangeiros das cidades brasileiras do século XIX ou não puderam compreender o que ouviam (a maior parte deles por preconceito cultural, como se viu), ou limitaram-se a ressaltar, nos cantos dos trabalhadores escravos africanos e crioulos, apenas o pormenor do uso do chocalho [...] (TINHORÃO, 2012, p. 139).

Seria esse o outro lado do que se chama de a “elite da rua do Ouvidor” (SCHWARCZ, 1998, p. 289). Enquanto a Corte se divertia nos bailes e saraus dos salões e clubes privados, tentando disfarçar a imagem pouco europeia do Império brasileiro, o povo ganhava as ruas nas festas populares e no dia a dia. Se, por um lado, a Corte empenhava esforços para tentar apagar a presença do grande número de habitantes de origem africana, os relatos dos viajantes nos permitem observar o país com outro ponto de vista. Nessa perspectiva, a nação aparece como negra e mestiça e sua cultura como misturada. Naturalmente, essa mistura ocorre nos diferentes domínios da sociedade brasileira daquele período, particularmente, o lundu pode ser tomado como um dos símbolos musicais dessa interação.

As primeiras informações sobre a prática do lundu no Rio de Janeiro remontam a década de 1760. O lundu era um tipo de dança, derivada do batuque africano das cerimônias religiosas, cujo movimento realizado consistia basicamente na combinação entre o bater de pés descalços sobre o chão, o estalar de dedos e a umbigada dos rituais de terreiro, os que



estavam à volta acompanhavam com palmas o momento em que se entoava o estribilho, os batuques com instrumentos de percussão tocados pelos negros escravos conferiam ritmo à melodia do canto constituído por estrofe-refrão típico da África negra, como aponta Tinhorão (2010).

Mesmo com o lundu sendo dançado pelos escravos no espaço do campo, Tinhorão acredita que o ritmo dos batuques tenha feito os brancos assimilarem o próprio som da dança. É preciso lembrar que a Corte era um centro urbano isolado e cercado pelo ambiente rural por todos os lados e, por isso, não é de se espantar a presença de gente branca da cidade nas celebrações promovidas pelos negros.

Ora, se a gente branca da cidade se misturava aos batuques realizados pelos negros, inclusive a esses de caráter religioso [...], não há por que deixar de admitir que ali aprenderiam a imitar a marcação de palmas e os requebros que, passados ao plano das danças de pura diversão, logo fariam surgir a nova modalidade sob o nome de lundu. (TINHORÃO, 2010, p. 105).

Paralelamente ao aumento da participação de brancos e mulatos das camadas baixas das cidades nesses “batuques de negros”, para o referido autor, surgiram adaptações provocadas, entre outras coisas, pela introdução de instrumentos como viola, inserida pelos herdeiros nativos da cultura europeia. No setor da embrionária classe média que surgia no século XIX o contato com essa dança “inspirada dos negros” acontecia, às vezes, por meio dos pequenos números de teatro que representavam situações jocosas em montagem cômico-musical, essas entremezes aconteciam nos intervalos da longa peça principal.

Com isso, dançado pelos profissionais de arte, o que era antes visto como batuque de escravos já apresentava características que colocava essa dança em uma posição aceita pela elite branca a partir de sua primeira aparição no teatro na década de 1820. “No Brasil, o lundu ganhava como dança as salas da classe média e os salões das classes mais altas, como canção equiparada às modinhas italianizadas.” (TINHORÃO, 2012, p. 83).

O lundu (ou lundum), no começo uma dança “licenciosa e indecente” trazida pelos escravos bantos, acabou sendo apropriada pelas camadas médias da corte, transformando-se numa forma-canção e numa dança de salão. Geralmente tinha o andamento mais rápido que a modinha e uma marca rítmica mais acentuada e sensual, sendo uma das primeiras formas culturais afro-brasileiras reconhecidas

como tal. O lundu-canção e o lundu-dança de salão tiveram muita aceitação na Corte e serviram de tempero melódico e rítmico quando a febre das polcas, valsas, schottish e habaneras tomou conta do Brasil a partir de 1840. (NAPOLITANO, 2005, p. 41).

Nos salões da elite o lundu sofria o mesmo processo de mudança pelo qual também passou a modinha, resultando, no plano musical, em uma transformação que utilizava ainda letras de humor em suas canções, porém, no segundo reinado, foi adaptado à estrutura erudita de composição e passou a ser executado frequentemente ao cravo ou piano nos eventos sociais realizados na Corte, a ausência de percussão era um pretexto em favorecimento do canto. “A maior diversificação social começava a refletir-se no plano cultural, através de uma nacionalização e branquização das danças introduzidas pelos africanos.” (TINHORÃO, 2012, p. 68).

De fato, não se pode negar que a cidade do Rio de Janeiro, o Brasil, era onde se presenciava o negro e o branco, o escravo e o fidalgo, o africano e europeu, o afro-brasileiro e o euro-brasileiro, o estrangeiro e o brasileiro, convivendo dentro de um caldeirão em que cores, hábitos e, principalmente, sons se misturavam.

Essa característica particular da capital do Império do Brasil, que a distanciava dos padrões das luxuosas Cortes europeias, permitia a coexistência dos diversos elementos tanto da cultura afro-brasileira quanto da componente euro-brasileira contribuindo para o entrelaçamento dessas “raízes”.

### CAPITULO III

#### **Coda: O ambiente acústico-musical da paisagem sonora do Rio de Janeiro e o choro.**

O nascimento do choro como a primeira música popular urbana do Brasil, por volta da década de 1870, dá-se devido à mistura entre as danças europeias e a influência africana aliada aos estilos e sotaques próprios dos músicos populares do Rio de Janeiro, como assinala Cazes (2005, p. 15). As várias transformações ocorridas na cidade forneceram uma série de elementos importantes para a elaboração espontânea de uma nova forma de tocar do músico popular que atuava durante o período marcado pelo segundo reinado do Império brasileiro. Inconscientemente, foram incorporadas às práticas musicais daquele período novas sonoridades provenientes da música estrangeira vinda da Europa, difundida pelas partituras e tocada ao piano, e do ritmo peculiar da percussão herdada da África, típico de rituais religiosos e outras festividades, presentes no espaço urbano.

Essas duas principais “raízes da música brasileira” seriam as componentes fundamentais da cultura musical popular do Brasil, especialmente do Rio de Janeiro, surgida através da fusão entre o conjunto de características presente na matriz euro-brasileira e a grande parcela de contribuição da dimensão afro-brasileira. A identidade musical do nosso país se construiu com base nesse contraponto ilustrado até mesmo pela cor da pele daqueles que empunhavam seus instrumentos e, por uma simples reelaboração inconsciente do modo de tocar, interpretavam músicas que já não eram mais tão europeias assim pela mera circunstância de estarem inseridas na realidade brasileira.

A própria mistura de cor da pele dos músicos fundamenta a existência do que se chamou de “mulatismo musical”, tese cristalizada por Francisco Curt Lange que considera a fusão de diferentes etnias como ponto favorável no desenvolvimento social e cultural do povo e marca de sua identidade nacional, sobretudo se o referencial predominante for o modelo europeu. Apenas para maior esclarecimento é importante definir o significado do termo que designa a condição híbrida do cenário musical que se formava:

O termo “mulatismo” cunhado para ser uma síntese de identidade social e racial a partir do romantismo, distorceu o que realmente significava ser mulato ou pardo

numa sociedade escravista. Esses dois termos não eram sinônimos; “mulato” era um termo pejorativo ligado ao escravo mestiço, enquanto “pardo” mais do que óbvia cor da pele, era subentendido como condição social de um indivíduo livre. (LEONI, 2010, p. 8).

Essa forma de compreender a participação mestiça na cultura tem sua origem no pensamento nacionalista anterior às ideias românticas do século XIX e, apesar de muitos analisarem o panorama da música erudita através dessa ótica, e os desdobramentos em sua produção desde a época colonial, não é de todo incompreensível que tal pensamento tivera suas consequências quando se trata da música popular do contexto histórico em questão.<sup>1</sup>

A atividade musical profissional ainda era vista, em meados do século XIX, como uma forma de trabalho artesanal, logo, “coisa de escravos”. A atividade de músico era vista como uma espécie de artesanato, de trabalho realizado a partir de regras de ofício e correta manipulação do material bruto do som, e não como atividade “espiritual” ligada ao talento natural. Com o impacto do romantismo entre nós, a partir de 1840/50, essa visão começou a mudar [...] (NAPOLITANO, 2005, p. 42).

Ter o indivíduo de ascendência afro-brasileira executando músicas de origem europeia não foi uma exclusividade do segundo reinado e dos grupos de choro. Os escravos da Real Fazenda de Santa Cruz são uma evidência disso. Desde os tempos da colônia, por influência de mestres jesuítas, a rotina dos escravos da fazenda – que posteriormente também chegou a acolher os veraneios de D. Pedro II – incluía um rigoroso estudo de música cujo resultado foi a reconhecida tradição de formar exímios instrumentistas e cantores por gerações: “o primeiro estabelecimento em que a música teve sério cultivo, sendo certo que ali se educaram virtuosos notáveis [...]”. (FREITAS, 1908, p. 140 apud SCHWARCZ, 1998, p. 223). Devido à notoriedade alcançada pela qualidade observada no desempenho musical, adquirida através de muita dedicação ao estudo de teoria musical e à prática instrumental, esses músicos ficaram conhecidos por suas belas execuções, e alguns conseguiram até mesmo sua liberdade graças ao destaque obtido pela boa conduta e habilidade que garantiam primor às músicas durante as apresentações e fama à banda da Fazenda.

---

<sup>1</sup> Para aprofundamento sobre as questões relacionadas à construção ideológica deste pensamento, ver: LEONI, Aldo Luís. *Historiografia Musical e Híbridação Racial*. Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, v. 23, n. 2, p. 95-119, outubro/2010.

[...] o grosso da atividade musical, sobretudo no plano da interpretação instrumental, era realizado por negros e mestiços, muitos deles ainda escravos. Estes escravos músicos eram altamente qualificados e suas atividades diárias se concentravam no aperfeiçoamento de sua técnica. É notória, mas ainda pouco estudada, a importância da Real Fazenda de Santa Cruz, um verdadeiro conservatório só para escravos, cuja tarefa era a de divertir a corte imperial. Criou-se, entre negros e mestiços da corte e das principais vilas e cidades, escravos e libertos, uma tradição musical complexa e plural, que trazia elementos diversos enraizados do século XVIII e início do XIX (música sacra, danças profanas, modinhas e lundus), reminiscências de danças e cantos dramáticos (jongo, por exemplo), e estilos e modas musicais europeias “sérias” (neste campo, o barroco foi dominante) e ligeiras, como a polca e a valsa. (NAPOLITANO, 2005, p. 43)

No decorrer do século XIX, a vocação da fazenda passou a ser o fornecimento de escravos músicos aos paços imperiais da cidade para integrarem a orquestra, o coral ou a banda do Paço de São Cristovão e da Capela Imperial. Nesse período teria sido criada a Banda de Música da Imperial Fazenda de Santa Cruz, frequentemente convocada para tocar em solenidades, recepções, festas e bailes, que exerceu intensa atividade ao se apresentar em toda a província e nos eventos que ocorriam também em São Cristovão e nos demais espaços da cidade.

Na década de 30, a banda contava com 36 músicos: trinta instrumentistas e seis cantoras. Em 1856, havia um mestre, quatro cantoras no coro e 22 instrumentistas [...] Em 1887, segundo o *Almanak Laemmert* de 1888, eram 31 músicos negros que integravam a banda [...] (SCHWARCZ, 1998, p. 226).

A boa aparência do grupo de escravos também chamava atenção:

Em 1841, a banda apresentou-se num baile oferecido por d. Pedro II no Paço da Cidade, e, pela descrição de um oficial da Marinha americana, os trajes usados pelos músicos eram “de muita gala”: “Finalmente o camareiro da corte, com seu pequeno bastão encabeçado de ouro, deu o sinal e, no fundo do salão, uma banda de 13 ou 14 músicos negros, em trajes de veludo vermelho enfeitados e listrados de renda dourada, começou a tocar uma alegre valsa”. (SCHWARCZ, 1998, p. 226).

Despesas com a aquisição de instrumentos, acessórios, além de partituras e métodos de estudo, e figurino eram financiadas pela Casa Imperial. O repertório da banda incluía as tradicionais óperas, mas a execução de numerosas marchas militares e patrióticas, valsas, modinhas e quadrilhas fazia parte do conjunto de obras interpretadas por aqueles músicos nos eventos oficiais.

No ano de 1835, em viagem ao Brasil, ao participar de um baile na Sociedade Praia-Grandense (Niterói), o oficial da Marinha inglesa, *sir* Graham Eden Hamond, observa algumas das características do evento e eis que menciona suas principais impressões a respeito do cenário musical com o qual se deparou. No relato do visitante há referência a uma banda de mulatos que executava “a música da dança” com alta qualidade, no entanto, não é possível afirmar que se tratava dos escravos músicos de Santa Cruz:

O baile começou com o que era chamado de contradança inglesa, seguida pelas quadrilhas. Depois, uma senhora se exibiu tocando pianoforte, por sinal, pessimamente. A música da dança era excepcionalmente boa, sendo os músicos na maioria mulatos. Havia umas cem pessoas presentes e os cavalheiros de jaquetas brancas pareciam (sob mais de um aspecto) garçons num café. Alguns lindos rostos de mulheres, mas a maioria tendendo à corpulência. Algumas usando razoáveis toucados de plumas. (apud ZAMITH, 2011, p. 83).

Havia, portanto, outras bandas de escravos músicos que eram mantidas por senhores abastados e animavam bailes privados. “José de Alencar, em *O tronco do ipê* [romance publicado em 1871], narra a ocorrência de uma festa na casa de um rico fazendeiro em que não faltou nada, nem mesmo ‘o som da música dos pretos, da fazenda, que tocavam quadrilhas e valsas’[...]” (SCHWARCZ, 1998, p. 226), algo que indica a maneira como escravos cantores e instrumentistas eram comumente empregados nesse tipo de ocasião<sup>2</sup>. De acordo com Zamith (2011, p. 82), essa realidade seria totalmente condizente com ambiente musical da Corte que era formado pela presença de músicos negros, brancos e mulatos nas ruas da cidade.

Enquanto os bailes da alta sociedade contavam com as grandes bandas de escravos responsáveis por conferir qualidade musical aos eventos que ocorriam nos opulentos salões, os tocadores saídos da recém surgida baixa classe média, contemporânea ao surto de

---

<sup>2</sup> Schnoor e Castro (1995 apud SCHWARCZ, 1998, p. 225) também apresentam uma fotografia, datada de 1870, que retrata a banda de escravos músicos que seria propriedade do senhor Antônio Luís de Almeida.

desenvolvimento econômico e urbano e aos primeiros ensaios de industrialização no Rio de Janeiro, animavam as diversões familiares nas salas de visita.

Assim, enquanto os melhor situados na distribuição dos empregos procuravam equiparar-se à pequena burguesia europeia frequentando os espetáculos das *lorettes* francesas do Alcazar Lyrique da Rua da Vala (hoje Uruguaiana) – o que levaria o romancista Joaquim Manuel de Macedo a datar de 1864 “a dissolução dos costumes do Rio de Janeiro” – a camada mais ampla dos pequenos burocratas passava a cultivar a diversão familiar das reuniões e bailes nas salas de visita, ao som da música agora mais comodamente posta ao seu alcance: a dos tocadores de valsas, polcas, *schottisches* e mazurcas à base de flauta, violão e cavaquinho. (TINHORÃO, 2010, p. 205).

Muitos destes músicos populares não tinham sequer alguma formação no estudo de música formal e, portanto, tocavam essas danças de uma maneira própria que ressaltava certa originalidade nas interpretações. Normalmente, somente o flautista sabia ler partitura e a ele ficava confiada a tarefa de solar as melodias ao passo que, empunhando cavaquinho e violão, os outros instrumentistas realizavam, “de ouvido”, o acompanhamento harmônico. Mesmo assim, as melodias tocadas pela flauta não se restringiam à leitura das notas escritas. O maestro Batista Siqueira (apud TINHORÃO, 1974, p. 104) observa que o próprio Joaquim Callado improvisava de maneira exuberante em meio ao clima virtuosístico do conjunto.

Este processo que levou os tocadores de flauta, cavaquinho e violão a interpretarem o repertório dos bailes e saraus, promovidos pela elite cortesã, com uma expressão musical original e particular é coerente com a realidade acústico-musical carioca daquele momento, uma vez que os elementos sonoros dispostos no cenário da cidade eram assimilados naturalmente gerando componentes melódicos e rítmicos que seriam aplicados de modo instintivo à performance, sobretudo dos músicos populares das baixas camadas sociais.

Em *A Afinação do Mundo*, o compositor canadense Raymond Murray Schafer estabelece um conceito importantíssimo que auxilia na compreensão da relação entre o contexto histórico, social e cultural e a música produzida em determinado período combinada com a mescla desses fatores. A paisagem sonora – tradução para o termo *soundscape*, criado a partir de um neologismo do autor – corresponde ao ambiente sonoro. “Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos.” (SCHAFER, 2011, p.

366). Nesta pesquisa, é entendido como o ambiente acústico-musical da sociedade em questão.

Ao realizar um estudo sistemático do ambiente acústico, o objetivo de Schafer consiste em demonstrar o modo como a paisagem sonora evoluiu no decorrer da história e como as transformações pelas quais passou podem ter afetado o comportamento humano, considerando a paisagem sonora como algo dinâmico, transformável e, assim, possível de ser aperfeiçoada. Este conjunto de sons, agradáveis e desagradáveis, fortes e fracos, ouvidos ou ignorados, com que convivemos faz parte do interesse da pesquisa. Enquanto a sociedade fornece o material necessário para entender como o homem é afetado pelos sons ao seu redor, as artes, particularmente a música, possibilitam compreender a maneira como o homem cria paisagens sonoras ideais.

As composições ou interpretações musicais podem ser consideradas paisagens sonoras ideais criadas pelo ser humano, mas é fundamental entender que até mesmo essa criação está dotada de um sentido que foi atribuído devido às experiências auditivas anteriores do compositor ou do intérprete. A evolução da paisagem sonora irá determinar essas experimentações que serão assimiladas pelo indivíduo e, conseqüentemente, a compreensão do que será por ele tido como ideal.

É, naturalmente, por meio da audição que podemos ter contato com outros sons que estariam distantes de nós, mas com os quais conseguimos estabelecer algum tipo de relação.

O tato é o mais pessoal dos sentidos. A audição e o tato se encontram no ponto em que as mais baixas frequências de sons audíveis passam a vibrações tácteis (cerca de 20 hertz). A audição é um modo de tocar à distância, e a intimidade do primeiro sentido funde-se à sociabilidade cada vez que as pessoas se reúnem para ouvir algo especial. A esse respeito, leia-se o que um etnomusicólogo escreveu: “Todos os grupos étnicos que conheço têm em comum sua grande aproximação física e um incrível senso de ritmo. Esses dois procedimentos parecer coexistir”. (SCHAFER, 2011, p. 29).

Na medida em que a civilização se desenvolve ouvimos um batalhão de novos sons – desde o chiar da roda das carroças ao distante resfolegar dos trens a vapor – provocados por inúmeros fatores entre os quais estão as atividades exercidas artesanalmente pelo homem na cidade. Paralelamente, o aumento da quantidade de sons disponíveis é diretamente proporcional ao crescimento da população. E, como foi possível verificar até aqui, não é uma



novidade que a maior parte dos sons ouvidos nas cidades pertença a alguém que os utiliza para atrair a atenção do outro de alguma forma. Refletir sobre a riqueza dos simbolismos dos sons nos ajuda a compreender até mesmo os padrões de comportamento do homem em diferentes ambientes sonoros.

O sentido da audição não pode ser desligado à vontade. Não existem pálpebras auditivas. Quando dormimos, nossa percepção de sons é a última porta a se fechar, e é também a primeira a se abrir quando acordamos. Esses fatos levaram McLuhan a escrever: “O terror é o estado normal de qualquer sociedade oral, pois nelas, todas as coisas afetam tudo, o tempo todo”.

A única proteção para os ouvidos é um elaborado mecanismo psicológico que filtra os sons indesejáveis, para se concentrar no que é desejável. Os olhos apontam para fora; os ouvidos, para dentro. Eles absorvem informação. (SCHAFER, 2011, p. 29).

As relações entre música e paisagem sonora são intrínsecas, sendo a música um registro dos sons que estão dispostos. Apesar de muitos estudiosos terem se concentrado em apontar como os músicos extraem música da inspiração ou de outras formas de música, é importante ressaltar que estes vivem em um mundo real em que os sons e ritmos de épocas e culturas diferentes influenciam seu exercício tanto consciente quanto inconscientemente. “A música forma o melhor registro permanente de sons do passado. Assim, ela será útil como um guia para o estudo das modificações nos hábitos e nas percepções auditivas.” (SCHAFER, 2011, p. 151).

Considerando a tese de Schafer, é perfeitamente aceitável supor que a paisagem sonora formada na Corte teria influenciado a performance dos músicos populares do Rio de Janeiro, dando às execuções das músicas de origem europeia um caráter correspondente à realidade acústico-musical encontrada no espaço urbano. Certamente, a assimilação dos sons produzidos por diferentes fontes contribuíram para a criação de um jeito de tocar que teria sido fruto da imersão daqueles músicos em um cenário onde até mesmo as ruas tinham melodias e ritmos próprios.

Isso fica perceptível quando se pondera a participação desses músicos em diferentes nichos culturais cujo as práticas musicais eram distintas e forneciam um arcabouço sonoro e musical específico de cada manifestação.

[...] Assim, na segunda metade do século XIX, alinha musical polca-choro-maxixe-batuque representava um mapa social e cultural da vida musical carioca: o sarau doméstico-o teatro de revista-a rua-o pagode popular-a festa na senzala. Muitas vezes, o mesmo músico participava de todos estes espaços, tornando-se uma espécie de mediador cultural fundamental para o caráter de síntese que a música brasileira ia adquirindo. Já os públicos eram bastante segmentados, seja por sexo, raça, condição social (segmentos médios e populares) ou condição jurídica (livre/escravo). (NAPOLITANO, 2005, p. 46).

Ouvir as vozes entoando o canto e os ritmos dos instrumentos de percussão dos escravos africanos nas ruas da Corte e ao redor da cidade certamente provocava nesses tocadores de flauta, cavaquinho e violão a incorporação das características primordiais da música africana em suas interpretações das tão populares danças europeias. Mesmo sem o uso de instrumento de percussão nos grupos de choro daquele período, é possível dizer que a qualidade rítmica da música tocada pelos escravos provavelmente tenha colaborado para o surgimento desse novo jeito de se executar as músicas que formavam o repertório popular do segundo reinado: “[...] o choro era uma forma de tocar polca, nada quadrada, e cheia de malícias e desafios [...]”. (NAPOLITANO, 2005, p. 46).

Sabe-se que “a contribuição afro-brasileira à nossa música é visceral, dando-se em vários níveis conscientes e inconscientes.” (BARROS, 2011, p. 59). A influência da música negra está presente nos mais significativos detalhes do nosso vocabulário melódico e rítmico. Quanto à melodia, Barros destaca a tendência natural para o movimento descendente presente em grande parte das linhas melódicas brasileiras. Já, no âmbito rítmico, a famosa “síncope” é um belo exemplo do que musicalmente nos proporcionou a “raiz afro-brasileira” da música brasileira.

A fim de que se entenda o que representa a síncope na música ocidental, especialmente para a teoria musical clássica, trago aqui algumas definições e análises apresentadas por Carlos Sandroni, em *Feitiço Decente*:

Vejamos por exemplo o que diz o verbete “*Syncope*” do *Dictionnaire de La musique*, de Marc Honneger: “Efeito de *ruptura* que se produz no discurso musical quando a *regularidade da acentuação é quebrada pelo deslocamento do acento rítmico esperado*” [grifos do autor]. Esta definição indica que a síncope seria uma ocorrência percebida como desvio na ordem normal do discurso musical. (SANDRONI, 2001, p. 20).

Significa dizer que a síncope quebraria a regularidade da pulsação musical e iria contra a expectativa do ouvinte, insinua que, para este, qualquer articulação sincopada estaria fora do lugar, sugerindo que o correto seria o ritmo não-sincopado.

Seguindo com suas apreciações acerca do tema, Sandroni complementa:

Finalmente, o *Harvard Dictionary of Music* de Willy Apel define: Síncope é qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica *normal*. Nosso sistema rítmico baseia-se no agrupamento de pulsações iguais em grupos de 2 ou 3, com um acento *regular* recorrente na primeira pulsação de cada grupo. Qualquer desvio em relação a este esquema é sentida como uma *perturbação* ou contradição entre o pulso subjacente (*normal*) e o ritmo real (*anormal*) [grifos do autor]. (SANDRONI, 2001, p. 21).

O mesmo autor ressalta a importância de se admitir que a síncope não é um conceito universal da música, mas sim uma noção criada para as necessidades da prática musical clássica ocidental e, deste modo, de validade restrita. Facilmente, assim como a recorrência periódica de uma pulsação rítmica sistematicamente “regular” é conhecida como “compasso”, a falta dessa métrica “regular” – que se convencionou chamar por síncope – existente como caráter sistemático e “normal” em outras culturas, chamado por Kolinski (apud SANDRONI, 2001, p. 21) de “contrametricidade”, seria encarada como algo perfeitamente comum na música africana.

Este fenômeno típico da cultura musical da África teve uma parcela importante na formação da identidade musical brasileira desde o momento em que os negros aqui chegaram com o cruel processo de escravidão. Especificamente sobre o choro, a explicação se torna simples quando entendemos que os músicos populares estavam inseridos em um espaço urbano onde a presença dessa peculiaridade da música africana estava difundida de variadas maneiras. A equação que resulta nessa originalidade de interpretação daqueles instrumentistas está relacionada a um mecanismo natural de reelaboração desses sons. Ainda que não se fizesse uso dos instrumentos de percussão, ocorreria, então, uma assimilação inconsciente desses ritmos que seria aplicada no ato da execução musical dos populares tocadores de flauta, cavaquinho e violão.

A forte presença do negro no espaço da Corte e suas manifestações musicais influenciadas pelas tradições vindas da África colaboraram enormemente para o arranjo de um ambiente acústico-musical dotado de múltiplas referências. De fato, fosse através dos cantos de trabalho dos escravos carregadores de café e outros produtos pesados, dos batuques ou por meio do lundu – já um tanto modificado em relação às suas características iniciais, mas ainda preservando determinados elementos que permitia identificá-lo como música de origem africana –, que adentrou os salões da elite, os sons dos negros impregnavam a paisagem sonora da capital do Império do Brasil.

A composição da paisagem sonora da cidade do Rio de Janeiro foi determinante para o desenvolvimento dessa nova maneira, característica dos músicos daquele período, de tocar a polca e outras danças europeias durante os bailes e saraus, abrigados nos requintados salões da elite carioca, além de ter sido fundamental para a construção desse estilo de interpretação denominado choro.

## CONCLUSÃO

Como ficou claro já no início deste trabalho, as intensas transformações ocorridas no Rio de Janeiro desde a chegada da Família Real colaboraram significativamente para o estabelecimento de uma nova estrutura social que teve profundos reflexos nos mais diferentes âmbitos da vida na cidade carioca, e, conseqüentemente, por se tornar a capital do Império em um momento posterior, no Brasil. Principalmente na esfera cultural uma série de novos elementos foi incorporada à realidade encontrada no país. O impacto expressivo na atividade musical da Corte é percebido inicialmente, sobretudo pelo investimento em empreendimentos que favoreceram a criação de uma rotina de apresentações musicais. Contudo, foi possível verificar que a música não era uma exclusividade do ambiente formal, as ruas também estavam repletas de manifestações musicais que compunham aquele espaço urbano.

A Europa teria sido o modelo de civilização adotado pelo governo e seus padrões culturais permearam o cotidiano dos habitantes da Corte ao longo do século XIX. O resultado disso foi o surgimento de uma cultura musical popular baseada em um repertório formado pela música instrumental das danças europeias. Especialmente durante o segundo reinado, com o notório crescimento dos recorrentes bailes e saraus realizados nos salões da elite cortesã, a polca alcançou enorme popularidade entre os outros tipos de dança e passou a ser executada em diferentes ambientes, por músicos de categorias distintas e pertencentes às baixas camadas sociais.

Essa difusão da polca e de outras danças europeias no meio musical de instrumentistas com pouca, ou até mesmo nenhuma formação no estudo de música resultaria em uma maneira peculiar de interpretação que veio a ser conhecida, por volta de 1870, como choro. O conjunto instrumental básico que se consagrou na execução desse tipo de música era normalmente formado por flauta, cavaquinho e violão, como estes instrumentos eram bastante comuns na cidade, acabaram facilmente sendo tomados pelas mãos dos tocadores mestiços espalhados pelo espaço urbano do Rio de Janeiro.

No entanto, conforme pudemos ver nesta monografia, o ambiente acústico-musical da Corte não era formado apenas pelos sons trazidos da Europa. A contribuição africana tem fundamental importância na formação da identidade musical do Brasil. Se a música europeia era ouvida dentro dos salões ao embalar as danças de pares enlaçados da elite branca em

eventos oficiais e diversões familiares, a cultura musical da África trazida pelos escravos estava presente fosse através dos cantos de trabalho que embalavam a árdua tarefa dos carregadores de café e outros produtos pesados, dos batuques realizados nas celebrações de todo tipo ou pelo lundu que, apesar de modificado, adentrou os salões levando elementos da música de origem negra.

Apesar disso, é necessário ressaltar que, no momento em que foram lançadas em terras brasileiras, ambas componentes primordiais da nossa identidade musical sofreram alterações relevantes ao ponto de não poderem ser compreendidas como heranças isentas de contribuições ocorridas pelo simples contato com a realidade característica do contexto existente no Brasil. Por isso, o que há é a presença de uma “raiz euro-brasileira”, bem como uma “raiz afro-brasileira”, em nossa música.

A reelaboração dessas culturas que irão constituir as raízes da música popular brasileira terá uma forte influência no surgimento do choro, uma vez que tanto a cultura europeia quanto a herança africana podem ser encaradas como fatores essenciais para o desenvolvimento desse estilo de interpretação. Será a fusão dessas duas componentes que permitirá o aparecimento de um terceiro tipo de cultura musical que fará parte das bases de um conjunto de características musicais próprias do Brasil.

No decorrer da pesquisa foi possível constatar que essa mistura entre culturas musicais distintas era ilustrada também pelas próprias relações interétnicas estabelecidas na sociedade através de um fluxo, e refluxo, que se tornou normal. Enquanto o lundu dos negros passou por um processo de “branquização” e se tornou apreciado pelos de pele alva nos eventos da elite, a polca dos brancos era tocada por orquestras de escravos e posteriormente foi modificada pelas mãos dos mestiços.

As particularidades encontradas na capital do Império do Brasil teriam favorecido o intercâmbio entre essas culturas, a presença maciça de escravos no cenário da Corte e a composição de uma paisagem sonora dotada de sons específicos, encontrados nas manifestações musicais dos negros, preenchiam o ambiente com melodias e ritmos que seriam incorporados naturalmente pelos músicos que circulavam por aquelas ruas. O fenômeno da síncope típico da música africana desempenhou uma função imprescindível na forma com que os tocadores de flauta, cavaquinho e violão passaram a interpretar as, anteriormente, “quadradas” danças de salão europeias.

Obviamente, este é apenas o início de uma tentativa de análise a respeito das consequências causadas pelo ambiente acústico-musical da Corte do Rio de Janeiro, a partir da segunda metade do século XIX, na gênese do choro. Não cabe, dentro dos limites deste trabalho, um esgotamento de todas as questões relativas ao tema. Um mapeamento aprofundado da paisagem sonora tratada aqui se faz necessário para que outros dados sejam recolhidos e, assim, auxiliem na reflexão de sua ingerência no processo constitutivo do que é considerada como a primeira música urbana, instrumental e popular, do Brasil.

O fato de no início o choro se tratar de um estilo de interpretação, torna ainda mais difícil qualquer tipo de constatação que extrapole a análise contextual dessa música, sobretudo diante da impossibilidade de gravação, já que uma das qualidades que compõe a especificidade da música como arte é o seu caráter etéreo e imaterial, pois a música só acontece verdadeiramente quando é tocada por alguém. Por mais que no mesmo período tenham sido registradas novas composições que certamente pudessem apresentar os elementos fundamentais do choro, a execução de um tema musical, em qualquer época, está além da notação em partitura, as diferentes nuances que ocorrem no ato da performance só podem ser percebidas por quem ouve as notas sendo tocadas por um instrumentista. Como não existem registros fonográficos desse período, resta apenas a verificação das impressões relatadas por quem presenciou esse momento e das observações deixadas pela literatura que aborda o assunto, além da necessidade de observar que também as partituras podem sinalizar alguns aspectos da prática musical a que se referem, embora não tenham constituído o nosso corpus documental específico para esta pesquisa.

Considerando os aspectos apresentados, creio ser admissível concluir que a composição do ambiente acústico-musical, integrante da paisagem sonora da cidade do Rio de Janeiro, impõe-se como uma parcela significativa no desenvolvimento dessa nova maneira de executar a polca e outras danças europeias durante os bailes e saraus cariocas, que veio a se tornar característica marcante dos músicos populares da segunda metade do século XIX. Além de ter sido fundamental para a cristalização desse estilo de interpretação, um dos principais formadores das bases da música brasileira, que ficou consagrado como choro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1944.
- BARROS, José D'Assunção. *Raízes da música brasileira: uma introdução à história da música erudita no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- BESSA, Virgínia de Almeida. À escuta da cidade: Pixinguinha e a paisagem sonora carioca da Primeira República. *Revue Interdisciplinaire des Travaux sur les Amériques – RITA*, n. 1, p. 1-19, dezembro/2008.
- CASTAGNA, Paulo. A música urbana de salão no século XIX. In: CASTAGNA, Paulo. *Apostila do curso história da música brasileira*. São Paulo: Unesp, 2003.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- KIDDER, Daniel Parrish & FLETSCHER, James Cooley. *O Brasil e os brasileiros: esboço histórico e descritivo (Brazil and brazilians: portrayed in historical and descriptive sketches)*, 1866. Tradutor: Elias Dolianiti. Colaborador: Edgard Süsskind de Mendonça. São Paulo: Cia. Editorial Nacional, 1941, v. 1.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto alegre: Movimento, 1976.
- LEONI, Aldo Luís. Historiografia musical e hibridação racial. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, v. 23, n. 2, p. 95-119, outubro/2010.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & musica: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PINHO, Wanderley. *Salões e damas no segundo reinado*. São Paulo: Livraria Martins, 1970.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001
- SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Unesp. 2011.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.
- SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 2004.



TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

ZAMITH, Rosa Maria. *A dança da quadrilha: da partitura aos espaços festivos: música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista*. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.