

SPIVAK E O CHORO BRASILEIRO: UM DIÁLOGO POSSÍVEL



<https://doi.org/10.22533/at.ed.0531225120214>

Data de aceite: 12/05/2025

Giovane do Nascimento

*Professor do Programa de Pós-Graduação
em Cognição e Linguagem*

Érica de Souza Pontes Braga

*Estudante de Mestrado do Programa
de Pós-Graduação em Cognição e
Linguagem*

RESUMO: Grupo co-propulsor da economia da metrópole e da colônia, os negros africanos apresentaram notória participação nos mais diversos setores da sociedade brasileira, notadamente na formação musical do país. Pesquisas históricas apontam que a musicalidade africana no Brasil foi escrita sob um prisma colonialista e elitista, de forma que muitas das expressões artísticas dos negros ficaram à deriva - na maioria das vezes, silenciadas, deslegitimadas e apagadas. Nesse sentido, o presente artigo apropria-se do significado do termo subalterno - sob a ótica do grupo de estudos subalternos da Índia e da América Latina e com o re-dimensionamento de Gayatri Spivak - procurando dialogar, ainda que em linhas gerais, com a história do choro brasileiro, gênero musical resultante de expressões artísticas provenientes de

indivíduos subalternizados no período do Brasil Imperial: escravizados, forros e afro-descendentes. A construção desta pesquisa, de natureza essencialmente qualitativa, com base em fontes bibliográficas, procura refletir em que medida a linguagem musical dos negros contribuiu para a emancipação desses ditos “subalternos”, que, aos poucos, foram expressando suas mais preciosas origens, desafiando os discursos hegemônicos com consequentes reflexos na vida contemporânea. Para além do conceito de subalternidade, traça-se um breve panorama da música realizada por escravizados no Brasil, mais especificamente no final do século XIX, momento este em que o choro, gênero musical, se projeta de forma mais expressiva nas camadas populares periféricas do Rio de Janeiro. O grupo de chorões, embora supostamente relegado aos meandros da periferia, conseguiu transformar o “choro” de suas lamentações no “choro” da música brasileira, reafirmando a importância da arte musical como instrumento de emancipação dos sujeitos marginalizados pelo colonialismo e como ferramenta de resistência à classe dominante. Destaca-se, por fim, a relevância da música como fator determinante para que os afrodescendentes

protagonizassem o surgimento de um gênero semierudito, caracterizado por improvisações inspiradas e estruturas rítmicas originais.

PALAVRAS-CHAVE: Negros; Subalternos; Música; Choro brasileiro

SPIVAK AND BRAZILIAN CHORO: A POSSIBLE DIALOGUE

ABSTRACT: As a co-driving group of the economy of the metropolis and the colony, black Africans had a notable participation in the most diverse sectors of Brazilian society, notably in the musical formation of the country. Historical research indicates that African musicality in Brazil was written from a colonialist and elitist perspective, so that many of the artistic expressions of blacks were left adrift - most of the time, silenced, delegitimized and erased. In this sense, this article appropriates the meaning of the term subaltern - from the perspective of the group of subaltern studies of India and Latin America and with the re-dimensioning of Gayatri Spivak - seeking to dialogue, albeit in general terms, with the history of Brazilian choro, a musical genre resulting from artistic expressions originating from subalternized individuals in the period of Imperial Brazil: slaves, freed slaves and Afro-descendants. The construction of this research, of an essentially qualitative nature, based on bibliographic sources, seeks to reflect on the extent to which the musical language of black people contributed to the emancipation of these so-called “subalterns”, who, little by little, began to express their most precious origins, challenging hegemonic discourses with consequent repercussions in contemporary life. Beyond the concept of subalternity, a brief overview of the music performed by slaves in Brazil is outlined, more specifically at the end of the 19th century, a time when choro, a musical genre, was projected in a more expressive way among the poor classes on the outskirts of Rio de Janeiro. The group of chorões, although supposedly relegated to the meanders of the outskirts, managed to transform the “choro” of their lamentations into the “choro” of Brazilian music, reaffirming the importance of musical art as an instrument of emancipation of subjects marginalized by colonialism and as a tool of resistance to the dominant class. Finally, we highlight the relevance of music as a determining factor for Afro-descendants to lead the emergence of a semi-erudite genre, characterized by inspired improvisations and original rhythmic structures.

KEYWORDS: Blacks; Subalterns; Music; Brazilian Choro

INTRODUÇÃO

O título do ensaio parte da premissa de que a expressão “subalterna”, ainda que bastante difundida e ressignificada pelo grupo de estudos subalternos da Índia e da América Latina no período pós-colonial, se encaixa perfeitamente àqueles que desde a colônia, em razão dos efeitos do colonialismo e escravidão, tiveram suas vozes por muito tempo negadas e silenciadas, não tendo direito social e, muito menos, autonomia de expressar suas ideias, cultura e valores. Entretanto, escravizados e afrodescendentes valeram-se da música como ferramenta de luta e resistência à classe dominante.

Desde o processo de diáspora africana, negros escravizados trouxeram ao Brasil seus cânticos, tornando a arte musical uma das principais formas de expressão e linguagem no exílio americano. Como grupo coadjuvante e impulsionador da economia da metrópole e da colônia, os africanos desempenharam papel notório na formação social e cultural do país, mesmo diante do silenciamento e do apagamento sistemático de sua cultura de origem. Os negros cativos e seus descendentes assimilaram influências da música europeia — predominante entre os senhores — e as ressignificaram, adaptando-as às suas próprias vivências e contextos.

Nesse estudo aproprio-me do termo “subalterno”, não para menosprezar ou categorizar grupos étnicos, mas a título de expressão de um triste passado de nossa história, a fim de apresentar e exemplificar o grupo de chorões, que, mesmo supostamente fadado aos meandros da periferia, conseguiu transformar o “choro” de suas lamentações e adversidades, em “choro” musical brasileiro.

Para subsidiar esse estudo utilizaremos as obras de autores como Spivak (2010) e Ballestrin (2013), que versam sobre subalternidade e o escopo dos grupos de estudos subalternos pós-coloniais; leituras de Mackl (2011) e Nascimento Neto (2017) retratando a face da resistência e luta dos escravizados negros no Brasil; bem como o aporte teórico de Tinhorão (2012) ao descrever sobre a possível origem do choro, a partir da música produzida por bandas de barbeiros, uma vez que estes passariam na segunda metade do século XIX para os conjuntos de flauta, cavaquinho e violão, propiciando, nesse sentido, uma interpretação “chorada” dos gêneros musicais da época.

A construção segue refletindo em que medida, tais expressões artísticas e a linguagem musical contribuíram para a emancipação desses ditos “subalternos” brasileiros que, aos poucos, foram expressando suas mais preciosas origens, em busca de suas identidades e desafiando os discursos hegemônicos com consequentes reflexos na vida contemporânea.

De início, pontuo o conceito de subalternidade no olhar da autora Gayatri Spivak, pertencente ao grupo de estudos subalternos Sul-Asiático e traço um breve retrato da música realizada por africanos no Brasil, mais especificamente, no final do império, momento este em que o gênero choro se projeta de forma mais expressiva nas camadas populares periféricas do Rio de Janeiro. Por fim, ressalto a importância da linguagem musical como meio de expressão e emancipação dos sujeitos.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Subalterno: o colonizado de ontem e hoje

No século XIX, com o surgimento dos argumentos pós-coloniais na Ásia e América Latina e das expressões anticoloniais de intelectuais europeus, mesmo de forma complexa e desarticulada, ocorreu uma transformação, ainda que lenta, para a base epistemológica e

política das ciências sociais, onde diversos estudiosos e pensadores procuraram defender e mediar a situação do colonizado. Nesse contexto, surge em 1970 um importante movimento pós-colonial: o grupo de estudos subalternos Sul-Asiático, liderado por Ranajit Guha, cujo principal objetivo era não só analisar de forma crítica a descrição da história colonial da Índia, como também, a historiografia eurocêntrica indiana. O grupo de estudos subalternos assiste às camadas populares na Índia colonial e pós-colonial, como camponeses, castas inferiores, mulheres e trabalhadores; grupos oprimidos não apenas pelo colonialismo britânico, mas também pelas elites locais que, mesmo após a independência, continuaram a marginalizar essas populações.

Historiadores como Ranajit Guha, buscaram reescrever a história da Índia do ponto de vista desses grupos de estudos subalternos, rejeitando narrativas elitistas e ocidentalizadas que ignoravam a agência dos pobres e marginalizados na construção da história. Mais tarde, em fins dos anos de 1990, inspirado no grupo anteriormente citado, funda-se o grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), uma organização interdisciplinar formada por intelectuais latino-americanos, situados em diversas universidades das Américas, firmando um movimento epistêmico, teórico e político decolonial fundamental para compreender e atuar no mundo marcado pela colonialidade global (Ballestrin, 2013). Os estudos pós-coloniais vêm discutindo questionamentos em relação ao eurocentrismo, criticando não só a violência epistêmica imperialista, como também, a existência de uma divisão global de trabalho, que reproduz a lógica da política colonial e neoliberal do passado.

Os subalternizados – homens e mulheres entre os camponeses iletrados, os tribais, os estratos mais baixos do subproletariado urbano que continuam fazendo parte de um centro silencioso e silenciado pelas potências capitalistas – têm sido estudados de forma sistematizada tanto na América Latina pelo Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, como pelo grupo Sul-Asiático, ambos mantendo um diálogo teórico-crítico, ressaltadas as diferenças históricas, culturais e sociais que marcam os respectivos povos e locais (Figueiredo, 2010).

Gayatri Spivak, em seu livro “Pode o subalterno falar?”, faz uma crítica, de base marxista, aos esforços do Ocidente para problematizar o sujeito dos países menos desenvolvidos, em direção à questão de como esse sujeito é representado no discurso ocidental, para além, discorre sobre a cumplicidade entre produção intelectual ocidental e interesses econômicos internacionais, a violência epistêmica de se constituir o sujeito colonial como outro e, ainda, a capacidade do subalterno de representar-se. A autora refere-se à condição de grupos sociais que estão à margem do poder político, econômico e discursivo — isto é, que não têm voz ou representação nos espaços de decisão e produção de conhecimento. Spivak questiona se o subalterno — especialmente a mulher subalterna do Sul Global — pode realmente se fazer ouvir dentro das estruturas discursivas do Ocidente e da elite local.

O subalterno não pode ser ouvido de forma autêntica, pois sua voz é constantemente filtrada, traduzida, apropriada ou silenciada por sistemas de poder como o colonialismo, o patriarcado, o capitalismo e a academia ocidental. Até mesmo as tentativas de “dar voz” ao subalterno correm o risco de silenciá-lo, pois partem de categorias e linguagens que não pertencem aos mesmos. Uma importante mudança nesse cenário de colonialidade partiria do intelectual pós-colonial no sentido de não intermediar pelo subalterno, nem mesmo representá-lo, pois uma vez construindo um discurso de resistência pelo outro, mantendo esse “outro” silenciado, reivindicando algo em nome do subalterno é, simplesmente, continuar a reproduzir a estrutura de poder vigente (Spivak, 2010).

Mas afinal, qual seria a tarefa dos estudiosos e intelectuais das produções pós-coloniais? Não seria a de criar mecanismos para que o subalterno se autorrepresente? Criar espaços de fala para que o sujeito oprimido, à margem, consiga de fato se expressar e ser ouvido?

[...] os oprimidos podem saber e falar por si mesmos. Isso reintroduz o sujeito constitutivo em pelo menos dois níveis: o Sujeito de desejo e poder como um pressuposto metodológico irreduzível; e o sujeito do oprimido, próximo de, senão idêntico, a si mesmo. Além disso, os intelectuais, os quais não são nenhum desses S/sujeitos, tornam-se transparentes nessa “corrida de revezamento”, pois eles simplesmente fazem uma declaração sobre o sujeito não representado e analisam (sem analisar) o funcionamento do (Sujeito inominado irreduzivelmente pressuposto pelo) poder e do desejo (Spivak, 2010, p. 56)

O subalternizado - sujeito colonizado, irremediavelmente heterogêneo, ou seja, marcado por múltiplas vozes, culturas e experiências muitas vezes contraditórias - é aquele que permanece silenciado e excluído do poder; negligenciado como constituição de mais um “outro”. Nesse viés, não se refere apenas ao oprimido, mas a representação daqueles que não conseguem lugar em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente. Assim, descreve a autora supracitada:

[...] às camadas populares mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante [...] o subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois, se o fizer, já não o é. (SPIVAK, 2010)

E os negros escravizados, forros e afrodescendentes no Brasil? Poderiam ter suas vozes em um mundo colonial que não lhes dava direito à expressão e autonomia, uma vez esquecidos e postos à margem do poder? Foi nesse lugar de subalternidade que assistimos a triste história da escravização; a aculturação e silenciamento dos modos de vida de negros africanos durante todo o período de colonização e, até mesmo, no após-abolição.

Por meio da linguagem simbólica, da expressão artística e das práticas culturais, desde a diáspora africana, afrodescendentes mantiveram seus processos de resistência, construção de identidades, construção de culturas vitais, e, inclusive, desenvolveram os alicerces da música instrumental e da dança (Mackl, 2011). No dizer da historiadora Martha Abreu (2015, p. 193), o campo musical, apesar da forte presença dos empresários musicais e intelectuais, não deixou de expressar as lutas em torno da igualdade e da valorização das expressões culturais de forros e afrodescendentes. A linguagem musical não deixou de ser um importante meio de comunicação e expressão política identitária da população negra e das lideranças artísticas negras em várias partes das Américas. Segundo a autora, as canções escravas, e seu legado musical, em diferentes regiões da diáspora africana, tornaram-se um meio de luta contra a opressão e a dominação raciais, pela inclusão social e o exercício da cidadania.

A ritmica alternativa dos negros, diferenciada da música europeia, foi fundamental para a construção de novas formas e elementos musicais que culminaram na diversidade musical do país. O ritmo sincopado atraiu alguns setores da elite dominante e representou um reflexo da maneira como esses subalternos e marginalizados resistiram e reinterpretaram as normas sociais impostas pela estrutura do colonialismo. Conforme Mackl (2011):

[...] os afrodescendentes conseguiram atrair segmentos dos setores dominantes, em um primeiro momento pela exotização, depois pela folclorização.[...] Nos interstícios e dobras da dominação simbólica, por trás de estereótipos e estigmas, os músicos e seus públicos fizeram desvios e leituras alternativas aos sentidos e significações impostos pela cultura dominante. (Mackl, 2011, p.59)

Dentre tantos ritmos e cadências africanas desenvolvidas na periferia do país destaca-se o Choro - considerado o primeiro gênero musical urbano tipicamente brasileiro. Nasce da mistura de estilos e sotaques entre colonizador e subalternizado; da miscigenação entre a música europeia, como a polca e a valsa, e os ritmos sincopados dos africanos. Resultando em uma música complexa, virtuosa, muito expressiva e caracterizado por melodias elaboradas, improvisação e uma interação rítmica refinada entre os instrumentos. Para além, executado por indivíduos marginalizados pela sociedade.

No intento, a história e o reconhecimento do fazer musical de nossos antepassados escravizados - subalternizados pelos colonizadores - para a formação da música popular brasileira ainda é parcamente valorizada. Ainda hoje são pouquíssimos os artistas brasileiros negros de reconhecimento no âmbito internacional. Faz-se mister a necessidade de revalorizar a produção de músicos instrumentistas, compositores e improvisadores, como o velho Pixinguinha, entre outros chorões, por exemplo, que deixaram uma marca indelével na história da música popular brasileira, com sua musicalidade de extrema qualidade e beleza.

BREVE PANORAMA MUSICAL DOS SUBALTERNOS NO BRASIL COLONIAL E IMPERIAL

As informações sobre as atividades musicais nos primeiros séculos de colonização do Brasil, apesar de serem esparsas e incompletas, indicam que mesmo antes da chegada dos portugueses às terras brasileiras, a música já se fazia presente entre os povos originários da América. Os ameríndios costumavam celebrar seus feitos de guerra e realizar rituais de culto aos deuses por meio de danças e cantos, utilizando diversos instrumentos musicais confeccionados com elementos da natureza.

Em 1549 chegam à Bahia os primeiros padres jesuítas com o intuito de formar irmandades religiosas para disseminar o programa catequético, ao feitiço da Companhia de Jesus, ao longo da costa brasileira. Segundo Castagna (2013), a documentação jesuítica dos séculos XVI e XVII, retrata que os padres missionários atuaram como professores de música dos ameríndios, ensinando-os música vocal e instrumental nos padrões de interpretação e estilo da cultura europeia. Praticavam o cantochão e as cantigas, em português, latim e língua local, como também, a execução de alguns instrumentos, como charamelas, flautas, trombetas, baixões, cornetas e fagotes. A partir dessas missões, surgem os primeiros conjuntos musicais no Brasil.

Com o passar dos anos a mão de obra ameríndia foi sendo substituída gradativamente pela negra nos engenhos e canaviais brasileiros, isso devido às constantes fugas, massacres e epidemias que assolaram os ameríndios e, também à expansão do tráfico negreiro pelos portugueses. Escravizados negros passaram a trabalhar nas fazendas coloniais e a serem “educados” musicalmente dentro dos padrões portugueses formando bandas e orquestras. Com a contínua participação dos africanos na música do século XVII e a crescente formação de bandas de escravizados, estes começaram a formar irmandades de músicos que eram muito utilizadas pelas festas das igrejas e dos senhores de engenho.

No entanto, a história da musicalidade africana no Brasil foi escrita sob um prisma colonialista e elitista, de forma que muitas das expressões artísticas dos negros subalternizados ficaram à deriva - na maioria das vezes, silenciadas, deslegitimadas e apagadas. Lamentavelmente, os registros sonoros dessa musicalidade não ficaram inscritos em partituras, nem mesmo de forma parcial. Restando apenas fragmentos desses sons que em sua ambivalência “permaneceram nas canções de trabalho, nas tradições de festas populares, ou nos lábios de homens e mulheres oriundos de comunidades remanescentes de quilombo” (Nascimento Neto, 2017, p. 169).

Com a chegada da família real portuguesa em 1808 e consequente criação da Imprensa Régia, registros sobre escravizados com habilidades musicais começaram a ser anotados de forma mais frequente, porém, ainda com poucos registros. Coincidem diversos autores que o alicerce da música brasileira remonta um passado complexo envolvendo a miscigenação de diferentes matrizes culturais com significativa expressão dos africanos, propiciando ao longo dos séculos até o presente, uma enorme variedade de estilos musicais.

A música religiosa domina até meados do século XIX e, posteriormente, assiste-se à projeção de uma outra corrente musical repleta de teatralidade, sem tradição, sem força histórica ainda, mas provida de muito maior função humana: a música popular. Esta, enriquecida de termos e sonoridades provenientes da miscigenação de portugueses, africanos, ameríndios e espanhóis. Um povo que “trazia junto com as falas dele as cantigas e danças [...]. E foi da fusão destas que o nosso canto popular tirou sua base técnica tradicional” (Andrade, p. 221).

Mackl (2011) enriquece o aporte teórico sobre a história musical africana no Brasil quando salienta a existência de *códices* embutidos nas práticas musicais negras e suas expressões artísticas serem portadoras de valores de vida e carregadas de um projeto de construção política - as chamadas “políticas da síncopa”. A performance de música e dança traz consigo a sedução do simbólico por meio das quais muitos afrodescendentes “atraíram” alguns segmentos dos setores dominantes.

Sustentarei, para tanto, três hipóteses: primeiro, nas práticas musicais instrumentais negras há embutidos *códices* que dizem respeito sobre as formas históricas de resistência ao escravismo e ao racismo (SEGATO, 2007). Segundo, essas práticas vão além de processos de resistência e acomodação, porquanto produziram práticas vitais portadoras de valores de vida embutidos na organização do som/música, nos modos de fazer dos músicos e da dança, e na organização social para fazer música. Terceiro, considero que um sentido de africanidade foi desenvolvido nas “políticas da síncopa”: táticas históricas que os afrodescendentes desenvolveram, conseguindo suspender e desafiar a rejeição deslegitimando e culturalmente racista dos setores dominantes. (Mackl, 2011, p.59)

Nesta perspectiva, por meio de expressões musicais sincopadas, as bandas de escravizados foram essenciais para a criação de novos gêneros musicais com seus possíveis desdobramentos. A música, expressão artística que desde o princípio da colonização compensava de alguma forma a situação dos negros escravizados, uniu e mobilizou as populações afrodescendentes, contribuindo para a formação de um imaginário coletivo que, para além, transcendeu fronteiras geográficas e sociais, servindo ainda como um meio de luta, resistência e afirmação.

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, ocorre a predominância cada vez mais constante das práticas de conjuntos musicais negros em praças, em frente às igrejas ou nas ruas mais movimentadas de vilas e cidades, fomentando a musicalidade negra, que de forma distante, foi descrita e apreendida pelo olhar de artistas e viajantes atraídos pelos sons, gestos e cores (Nascimento Neto, 2017). Os instrumentos percussivos eram imperantes nesses ajuntamentos formados por negros, tanto em seus batuques, como nas procissões por eles organizadas.

Segundo Mackl (2011), por trás de estereótipos e de estigmas os músicos e seus públicos fizeram mudanças e leituras alternativas aos sentidos e significações impostos pela cultura dominante, entretanto, mantendo as principais características formais das práticas culturais diaspóricas como o sistema de chamada-e-resposta (antifonia), a polirritmia e, ainda a improvisação.

O século XIX é marcado pelo desejo de civilizar os costumes urbanos por conta da chegada da Corte portuguesa ao Brasil e, nesse sentido, ocorreram diversas transformações no que se refere aos costumes, vestimentas, alimentação, aspectos da cultura local e, é claro, na música. Nessa miscigenação, a música passa a sofrer um hibridismo com as composições europeias e africanas e, à medida que a Corte bancava músicos europeus ou mesmo escolas que capacitassem negros ou afrodescendentes a atender, musicalmente, o gosto e o apreço pela, até então, música erudita em voga na Europa, trabalhadores subalternos tinham nova referência musical, com músicos e repertório diversificado, ocasionando os primeiros híbridos entre a influência africana e europeia no Brasil (Mendes, 2016).

É válido ressaltar que a música produzida pelos negros subalternizados divertia não só a corte, como também animava festas, folguedos, rodas e o que fosse das tradições populares da época.

[...] ajuntamentos negros constituíam espaços de performances musicais, onde visivelmente um ouvido mais aguçado poderia perceber o que Denis-Constant Martin (2010) apontou como mestiçagem musical oriunda da brutalidade da escravidão. Segundo o autor, as mesclas no campo da música foram responsáveis em formatar sonoridades complexas, de extrema originalidade, cujas marcas são perceptíveis até os dias atuais (Nascimento Neto, 2017)

Os adensamentos populacionais das grandes cidades no final do século XVIII e primeira metade do século XIX, proporcionaram elevados contingentes de escravizados, forros e descendentes pelas ruas do Rio de Janeiro que prestavam os mais variados serviços para a sociedade. Esses trabalhadores de ruas eram chamados de “negros de ganho”, segundo Soares (1988). Do ganho de rua, surge a profissão de barbeiro, dos quais saíam muitos dos músicos da cidade, como aponta Tinhorão:

O barbeiro, pela brevidade mesma do serviço (fazer barba ou aparar cabelos era questão de minutos), sempre acumulava outras atividades compatíveis com sua necessária habilidade manual, e que era representada pela função de arrancar dentes e aplicar bichas (sanguessugas). Essas especialidades, sempre praticadas em público, situavam os barbeiros numa posição toda especial em relação às profissões mecânicas ou demais atividades de caráter puramente artesanal. E como seus serviços em tal atividade liberal lhe permitiam tempo vago entre um freguês e outro, os barbeiros puderam aproveitar esse lazer para o acrescentamento de outra arte não-mecânica ao quadro de suas habilidades: a atividade musical (Tinhorão, 1998, p. 157-8).

A profissão de barbeiro proporcionava aos negros uma certa liberdade no exercício do ofício favorecendo, nas horas vagas, o aprendizado de um instrumento musical qualquer, além de proporcionar a esses subalternos, certa expressividade no extrato social. Diante de um país racista e escravocrata, a música parecia ser o único espaço que aceitava a presença da população negra, ainda que de forma inferiorizada. O trabalhador, quase sempre negro, independentemente da atividade que desempenhasse, era considerado um subalterno social e utilizava a música como forma de humanizar-se.

[...] profissões como as de barbeiro passavam a ser inevitáveis [...]. Estes músicos tinham como principal referência o lundu, gênero musical africano que dispõe da percussão como instrumental principal. Ademais tiravam as músicas de “orelha” e eram instruídos de acordo com a realidade material de sua classe social, e não por músicos eruditos oriundos das escolas europeias, nem tampouco por padres jesuítas. Por essas e outras, é possível afirmar que a música dos barbeiros tinha um caráter essencialmente popular, uma vez que tais músicos dispunham de mestres de sua própria condição, isto é, mestres e professores pertencentes a sua classe social. (Soares, 1988)

Essa dupla profissão dos músicos barbeiros foi pintada por Jean-Baptiste Debret na cidade do Rio de Janeiro na década de 1820. As famosas orquestras de rua foram retratadas pelo artista francês como registro de música urbana na cidade carioca, as quais uniam negros escravizados, descendentes e forros, com a variedade de sons e ritmos. Escravizados e libertos davam vida às celebrações urbanas no início do século XIX com músicas para todos os gostos (Amanyara, 2022).

No Rio de Janeiro nota-se a presença de diversos conjuntos musicais formados por bandas de barbeiros tocando fandangos, dobrados e quadrilhas tanto em festas religiosas quanto nas profanas. Decerto que a crescente popularidade desses músicos proporcionou visibilidade à linguagem desses subalternos do Brasil Imperial e, segundo Tinhorão (2012), diante da maneira chorada de tocar os gêneros musicais em voga na época, favoreceu o aparecimento de novas formações de conjuntos contento flauta, violão e cavaquinho.

No final do período oitocentista, nota-se investimentos em infraestrutura de serviços públicos essenciais como correio e estrada de ferro e o surgimento de uma classe média urbana composta de funcionários públicos e pequenos comerciantes; classe média esta, em sua maioria composta por afrodescendentes, que serviu de execução e consumo para o choro brasileiro (Cazes, 2021, p.15).

O CHORO CARIOCA

“O choro pode ser ouvido no palco de um teatro, casa noturna ou entre as mesas de um bar, mas não há dúvida que o *habitat* natural dessa música é a roda de Choro, um encontro domestico...” (Cazes, 2021)

O choro, produzido por elementos da baixa classe média carioca no final do segundo império, remonta suas origens às bandas de música das fazendas fluminenses e da própria Corte brasileira. Segundo Tinhorão (2012), especificamente a música de barbeiros, produzida por negros escravizados e forros, passaria na segunda metade do século XIX para os conjuntos de flauta, cavaquinho e violão, propiciando, nesse sentido, uma interpretação “chorada” dos gêneros musicais da época.

Em seu livro “Música popular: um tema em debate”, o autor acima citado faz menção ao memorialista popular e escritor de choros, Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido como “O Animal”, que escreveu importantes trechos sobre chorões cariocas. Aponta Tinhorão:

Alexandre Gonçalves Pinto faz desabrochar velhas lembranças em que recorda os “chorões do luar, os bailes das casas de família, aquelas festas simples onde imperava a sinceridade, a alegria espontânea, a hospitalidade, a comunhão de ideias e a uniformidade de vida”. O livro [...] composto por mais de trezentas pequenas biografias e notícias sobre velhos compositores e componentes de choros, profissionais e amadores, é de todo um canto de saudade [...] (Tinhorão, 2012, p.119-120)

Observa-se uma certa nostalgia e saudade da uniformidade de vida estruturada até então pela “tranquila” exploração dos escravizados em fins do Brasil imperial. Com o movimento da industrialização no início do século XX, há uma reformulação na sociedade, deixando para trás a antiga divisão entre senhores e escravos. Desmantelam-se e diversificam-se as camadas sociais, inclusive, os antigos hábitos das reuniões dos chorões em festas de família. Tinhorão (2012) destaca ainda, relatos de Alexandre Gonçalves Pinto em seu livro “O Choro: reminiscências dos chorões antigos que, o choro é mais uma contribuição indireta da igreja católica às festivas expressões pagãs das camadas populares subalternas, uma vez que surge das bandas que saíam a tocar nas festas de igreja como retrata o autor:

Haviam bandas de músicas compostas por escravos, e deles saíram muitos músicos notáveis. As organizações das bandas de músicas nas fazendas, para tocarem nas festas das igrejas, nos arraiais...davam um cunho de verdadeira alegria naquele meio tristonho, mas, sadio, sem instrução... onde imperava a soberania dos fazendeiros, chefes dos partidos políticos, liberal e conservador. (Pinto, 1936)

É digno ressaltar que fazendeiros soberanos e brancos poderosos estimulavam e proporcionavam essas expressões artísticas aos subalternos, longe de sinal de representatividade, mas sim, como forma de conter revoltas e rebeliões.

Segundo Mackl (2011), o uso de antifonías, durante os séculos de opressão e perseguição, procurou amenizar atritos e construir novas relações sociais de não-dominação; um apagamento de fronteiras entre o eu e o outro; formas de prazer compartilhado como observado nos gêneros jazz, rumba, candomble, samba, maracatu, entre outros. A arte de afirmação com o grupo coletivo dos músicos. Assim também no choro, para além, um comportamento cíclico e disposições espaciais dos participantes em círculo. Corroborando a complexidade da música negra, sua organização, coletividade, disciplina e notável poder de improvisação, o autor ainda pontua:

Uma complexidade formal na música negra encontra-se notavelmente desenvolvida em aspectos como a organização da polirritmia com a sintonização mútua entre os músicos; na execução de padrões em mosaico no qual um padrão finaliza onde o outro começa; na heterofonia ou diversidade de vozes/ sons; e, na auto-regulação coletiva. Aspectos todos que querem

a disciplina dos músicos, como sublinha Tony Morrison, e sua sintonização com o coletivo. A improvisação implica também o trabalho da disciplina, com a incorporação de repertórios de padrões, “gramáticas” de combinação e desenvolvimento de “sementes” (Mackl, 2011).

Destarte, a “Roda de Choro”, inclui uma série de elementos subjetivos e complexos para serem executados com precisão, constituindo-se não apenas um ambiente rico em performance musical, mas também importante papel no contexto social das relações musicais, sendo certo que a interpretação musical é um dos aspectos mais relevantes no gênero. Ressalte-se que, não obstante, foi na Roda de Choro que os compositores e suas obras desempenharam um papel fundamental na trajetória histórica do gênero e na arte interpretativa, permitindo ao choro alcançar seu elemento mais marcante de identidade. É por meio das performances dos chorões que músicos e ouvintes conseguem emitir julgamentos sobre essas obras, os quais, apesar de algumas divergências, em sua maioria convergem quanto à qualidade da atuação. Com efeito, é possível concluir que no choro há uma ordem, um sistema musical próprio, reconhecido pelos chorões, músicos ou audiência (Lara Filho; Silva; Freire, 2011).

Segundo Cazes (2021), a roda de verdade “mistura profissionais e amadores, gente que toca melhor ou pior sem nenhum problema.” Ressalta o livro do Animal que descreve as rodas de choro nas primeiras décadas do século XX. Fala da simplicidade, dos encontros na varanda ou quintal, das donas das casas, as mulatas e crioulas, que promoviam tais encontros à base de muita comida e bebida, atraindo principalmente os músicos subalternos em dificuldades financeiras. “A roda de choro sempre foi uma espécie de Clube do Bolinha” (Cazes, 2021), uma vez que entre centenas de nomes, pouquíssimos são de mulheres, sendo Chiquinha Gonzaga a única de reconhecimento.

Principais chorões brasileiros: I) Pixinguinha (1897–1973), flautista, saxofonista e compositor que revolucionou o gênero ao incorporar elementos do jazz e da música afro-brasileira. Suas composições, como “Carinhoso” e “Lamentos”, são clássicos; II) Jacob do Bandolim (1918–1969), virtuoso no bandolim, sendo um dos maiores responsáveis por valorizar o choro como música de concerto. Fundou o conjunto Época de Ouro e deixou clássicos como “Doce de Coco” e “Assanhado”; III) Ernesto Nazareth (1863–1934), pianista e compositor que uniu a música clássica ao ritmo popular. Entre suas obras famosas estão “Odeon” e “Apanhei-te, Cavaquinho”; IV) Waldir Azevedo (1923–1980), mestre do cavaquinho e responsável por levar o instrumento ao protagonismo que merece. É autor do choro “Brasileirinho”, um dos mais conhecidos no mundo; V) Altamiro Carrilho (1924–2012), exímio flautista, de técnica impressionante, levou o choro a públicos diversos e gravou dezenas de discos, muitos ao lado de grandes nomes da música brasileira; VI) Chiquinha Gonzaga (1847–1935), pioneira como mulher compositora no Brasil, participando da fundação do choro com suas composições e presença em rodas no final do século XIX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os compositores dos conjuntos de chorões cariocas no fim do império e início do século XX, eram em sua maioria formados por representantes da baixa classe média. Linguagem daqueles que, sem perceberem a importância de suas expressões musicais, constituiriam um grande referencial para a formação do choro no Brasil. Com merecidos destaques: Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e Pixinguinha. Entretanto, é importante saber que os “chorões” não se esgotam nesses nomes, sendo inúmeros aqueles que contribuíram e ainda contribuem com o choro no Brasil.

A expressão artística sempre foi uma maneira de representar emoções, sentimentos e visões da realidade existencial. Dessa forma, consideramos que a música é das artes, a que mais deixa à mostra o interior emocional do artista e retoca de imediato a sensibilidade do ouvinte. Os negros e pobres, pelas suas origens, os invisíveis diante da sociedade, atingiram talvez inconscientemente uma forma de se emancipar culturalmente.

A música começou a falar, através dos sons lamuriosos do Choro, a expressão musical dos Chorões, com seu jeito característico, bastante cuidadoso e “sofisticado” de criar e executar suas canções. Momento de “fala” e representação dos subalternos, pois a qualidade musical das composições e execuções, chamou a atenção da sociedade e do meio musical da época; certa valorização da linguagem musical dos “subalternos”. Não se pode esquecer a enorme contribuição do mestre Pixinguinha – e tantos outros afrodescendentes – que com a sua genialidade foi líder dos chorões ganhando visibilidade e grande repercussão muito mais tarde junto ao público e compositores renomados.

Destarte para as rodas de choro, encontros musicais, geralmente informais, onde os músicos se reúnem para tocar. Essas rodas acontecem em bares, praças, casas de amigos ou centros culturais e têm um espírito de improvisação, troca de saberes e celebração da música brasileira. Funcionando, muitas vezes, como espaços de preservação e renovação do choro, atraindo tanto músicos experientes quanto iniciantes.

A música de extrema qualidade, composta e executada por esses grupos socialmente marginalizados e subalternizados, foi determinante para que, de alguma forma, os afrodescendentes ganhassem projeção em um gênero semierudito, caracterizado por improvisações inspiradas e estruturas rítmicas originais.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 35, nº 69, p.177-204, 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472015v35n69009>

AMANYARA, Giselia. Bandas de barbeiros: música era único setor que aceitava população negra. 2022. Leia mais em: https://vejario.abril.com.br/cidade/bandas-barbeiros-populacao-negra/#google_vignette

AMORIM, Humberto. “A carne mais barata do mercado é a carne negra”: comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830). *Opus*, v. 23, n. 2, p. 89-115, ago. 2017. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2304> Submetido em 01/05/2017, aprovado em 11/06/2017.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.

CASTAGNA, Paulo. Apostilas do curso de História da Música Brasileira IA/Unesp, 2013.

CAZES, Henrique. Choro: do quintal ao Municipal. São Paulo. Editora 34, 2021.

FIGUEIREDO, Raído, Dourados, MS, v. 4, n. 7, p. 83-92, jan./jun. 2010.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de. SILVA, Gabriela Tunes da. FREIRE, Ricardo Dourado. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. Jun, 2011. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992011000100016>

MACKL, Luis Ferreira. Artes musicais na diáspora Africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. n. 11 (2011): Literatura e música. 2011

NASCIMENTO NETO, Luiz Dominguos do. Faces da História, Assis-SP, v. 4, nº2, p. 165-180, Jun-Dez., 2017.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. [Rio de Janeiro]: Typ. Glória, 1936. 210p.

SOARES, Luiz Carlos. O “povo de cam” na capital do Brasil: A Escravidão Urbana no Rio de Janeiro do Século XIX. Faperj – 7Letras, 2007. 1988

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 1942· Pode o subalterno falar? Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. - Belo Horizonte Editora UFMG, 2010. 133 p.

TINHORÃO, J. R. Música Popular: um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 4. ed., 2012.