

André Diniz

ALMANAQUE DO CHORO

*A história do chorinho, o que ouvir,
o que ler, onde curtir*

3ª reimpressão




ZAHAR

Copyright © 2003, André Diniz

Copyright desta edição © 2003:

Jorge Zahar Editor Ltda.

rua Marquês de S. Vicente 99 – 1º | 22451-041 Rio de Janeiro, RJ

tel (21) 2529-4750 | fax (21) 2529-4787

editora@zahar.com.br | www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Projeto gráfico e diagramação: Victoria Rabello

Capa: Sérgio Campante

Ilustração de capa: *Chorinho*, de Cândido Portinari
(1942; painel a tempera/tela; 225 x 300cm; cd. Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa)

© da imagem: João Cândido Portinari

© do cromo: Projeto Portinari

Um detalhe da imagem foi utilizado também no falso rosto e na folha de rosto.

3ª reimpressão: 2013

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

D61a Diniz, André, 1975-
Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir / André Diniz. – Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
il.

ISBN: 978-85-7110-698-7

1. Choros (Música) – História e crítica. I. Título.

08-3900

CDD: 782.421640981

CDU: 78 (81)

Prefácio

Em seus quase 150 anos de história, poucas vezes o choro esteve tão prestigiado quanto em nossos dias. Séries de concertos são organizadas em vários pontos do país, programas de rádio com repertório de choro vão ao ar com maior frequência, cursos e escolas de choro são organizados em várias cidades, álbuns de partituras e métodos são lançados, pesquisas são realizadas, uma gravadora especializada é criada, uma grande quantidade de CDs de ótima qualidade é lançada no mercado, fato impossível de se imaginar há bem pouco tempo atrás.

As universidades, que durante tanto tempo permaneceram distantes de nossa música popular, acolhem o choro em seus cursos de música, através do estudo de seu repertório ou mesmo do convite direto a músicos destacados do gênero, que vêm atuando como professores.

Neste ambiente de ebulição o choro vive uma de suas mais férteis safras. Músicos de extraordinário talento vão surgindo, ótimos grupos são formados e uma quantidade de novos choros é composta num movimento sem precedentes na nossa história. Dentro deste quadro é natural que o interesse pelo assunto seja despertado em uma grande quantidade de pessoas.

Embora o choro tenha sido tema de excelentes trabalhos realizados por renomados pesquisadores, o mercado sempre careceu de uma publicação que servisse como guia para os neófitos. Para suprir essa falta o André escreveu este *Almanaque do Choro*, e acertou em cheio. O livro tem um texto leve e acessível a todos, mesmo àqueles que não conhecem a terminologia musical. O leitor vai poder viajar por toda a história do choro, de sua criação aos dias de hoje, conhecendo as grandes obras e seus principais personagens. Ainda, de quebra, vai ganhar boas dicas de

gravações importantes para ouvir, locais onde pode curtir o choro em várias cidades, e, se tiver intenção de se aprofundar no assunto, uma bibliografia de respeito pra ser consultada. Enfim o André conseguiu o que pra mim parecia impossível: dar ao leitor, num pequeno livro, toda a dimensão de uma grande música.

Maurício Carrilho

Rio de Janeiro, outubro de 2001



Introdução

Quem nunca ouviu “Brasileirinho”, “Tico-tico no fubá” ou “Noites cariocas”? Quem nunca cantarolou “Meu coração, não sei por que, bate feliz quando te vê”? Quem não passou perto de um bar ou foi a uma festa onde ouviu violão, cavaquinho, flauta, pandeiro, clarinete ou bandolim? Se você já ouviu esse som, deve saber o seu nome: choro. Mas se não sabe como ele surgiu, então é hora de mergulhar na história do nosso gênero musical urbano mais perene.

Música que requer habilidade e balanço dos seus executantes, o choro é a mais rica escola para o músico popular. Veremos que sua trajetória se confunde com a história da própria música popular brasileira.

Este livro traz para o leitor uma introdução ao universo do choro, com textos explicativos sobre os instrumentos utilizados, iconografia cobrindo mais de um século, discografia e bibliografia básicas, cronologia, endereços de lojas e livrarias, além de indicações de vídeos e de locais para ouvir o gênero. Tudo isto em uma linguagem clara e objetiva, pretendendo mostrar que o choro, carioca de nascença, já se espalhou por todos os cantos do Brasil.

É impossível escrever uma obra que engloba a história secular de um gênero musical sem cometer algumas injustiças. Selecionei aqui o que achei de mais expressivo em livros, jornais, revistas e nas inúmeras entrevistas que fiz. Aos músicos, conjuntos, personagens, fatos, “causos”, que foram injustiçados pela omissão ou pela imprecisão do autor, peço de antemão as minhas sinceras desculpas.

Espero com este trabalho contribuir, ao menos um pouco, para ampliar o número de apreciadores do gênero que o maestro Heitor Villa-Lobos afirmava ser a “alma musical do povo brasileiro”.

CAPÍTULO 1

E NASCE O CHORO

“Choro, quem não conhece esse nome? Só mesmo quem nunca deu naqueles tempos uma festa em casa!”

Alexandre Gonçalves Pinto, 1936

Origens

Assim como outros gêneros musicais, o choro sofre com as infinitas discussões a respeito da gênese do seu nome. Das várias versões existentes prefiro particularmente a do maestro Batista Siqueira, que diz que o termo “choro” surgiu da “colisão cultural” entre o verbo “chorar” e *chorus*, “coro” em latim. No início a palavra designava o conjunto musical e as festas onde esses conjuntos se apresentavam; mas na década de 1910, quando Pixinguinha começa a ser referência máxima do estilo, já se usava o termo para denominar um gênero consolidado.

Hoje “choro” tanto pode ser usado nessa acepção como para nomear um repertório de músicas que inclui vários ritmos. Apesar de algumas opiniões depreciativas sobre a palavra chorinho, ela também se popularizou como referência ao gênero, designando um tipo de choro em duas partes, ligeiro, brejeiro, muito comunicativo.

O choro é filho da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Os instrumentistas popula-



Teatro Imperial de São Pedro, onde em 1845 se dançou a polca pela primeira vez no Rio de Janeiro. A polca irá se transformar em estrutura musical dos ritmos urbanos

res, conhecidos como chorões, apareceram em torno de 1870. O espírito de confraternização desses músicos se revelava através do “choro”, música que surgiu a partir da fusão do lundu, ritmo de sotaque africano à base de percussão, com gêneros europeus.

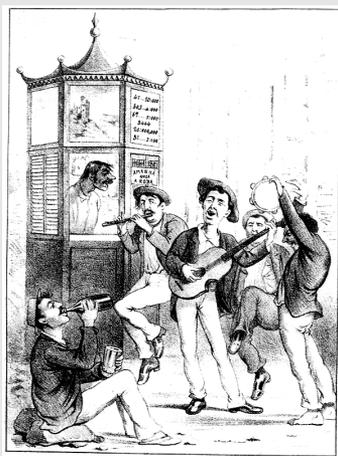
Suas interpretações musicais, ao sabor da cultura afro-carioca, eram o tempero para as audições nos “arranca-rabos” e cortiços das camadas populares, nos bailes da classe média – batizados, aniversários, casamentos – ou mesmo nos salões da elite da corte de D. Pedro II.

Também conhecidos como grupos de “pau e corda”, devido à junção da flauta de ébano com os instrumentos de corda, esses chorões pertenciam à classe média baixa da sociedade carioca. Eram, em sua grande maioria, funcionários de repartições públicas, exerciam trabalhos que permitiam uma boemia regular e residiam, geralmente, na Cidade Nova, bairro construído sobre o antigo mangue, e nas vilas do centro antigo até os bairros do Estácio e da Tijuca.

Os chorões não tocavam por dinheiro. Quando eram convidados para um baile sempre arrumavam um jeito de dar um pulinho na cozinha do anfitrião para averiguar se a mesa estava farta de comida e bebida. Caso o “gato estivesse dormindo no fogão”, frase que expressava a escassez etílica e gastronômica do lar, inventavam uma desculpa e partiam para outras bandas. Ser chorão era ser boêmio. Os bailes e serenatas acabavam sempre com pãozinho e café pela manhã.

O gato está dormindo no fogão

Segundo Alexandre Gonçalves Pinto, mais conhecido pelo apelido de Animal e freqüentador das rodas de choro do início do século XX, o carteiro e chorão Salvador Martins, “quando ia tocar num baile, vendo tudo triste sem aquele alento dos grandes *pagodes*, chamava um colega e dizia: ‘Está me parecendo que aqui o gato está dormindo no fogão.’ E depois arranjava um motivo, procurava o dono da casa e pedia para ir ao quintal a fim de passar pela cozinha e, ao ver a fatura, vinha para a sala todo satisfeito, em caso contrário dizia: O gato está no fogão, rapaziada, vamos saindo de barriga. Não viemos aqui para passar *ginga* [fome].”



Grupo de chorões boêmios em festa pelas ruas do Rio de Janeiro no final do séc.XIX





O pioneiro

Considerado o pai dos chorões por ter levado a sua flauta de ébano ao encontro dos violões e cavaquinhos, além de ter organizado o grupo de músicos populares mais famoso da época – O Choro Carioca, ou Choro do Callado – o compositor Joaquim Antônio da Silva Callado é autor de quase 70 melodias, destacando-se as polcas “A flor amorosa”, seu maior sucesso, “Cruzes, minha prima” e “Querida por todos”, esta última feita em homenagem à maestrina Chiquinha Gonzaga.

Em relação ao “pai dos chorões” devemos retificar algumas informações imprecisas. Em pesquisa recentemente realizada, que resultou no livro *Joaquim Callado, o pai dos chorões*, pude constatar – através das gravações de suas melodias completas, feitas por mais 80 chorões de todo o país – que suas músicas são muito ricas, proporcionando aos arranjadores a elaboração de belíssimas harmonias. Felizmente elas estarão em breve no mercado pelo selo Acari Records.

Mestiço simpático, exímio flautista, mulherengo, e muito popular na cidade do Rio de Janeiro, Joaquim Callado era “filho da primeira geração do choro”. Ao seu lado estavam Viriato Figueira, também flautista e saxofonista, Virgílio Pinto, compositor e instrumentista, e o flautista Saturnino, entre tantos outros músicos que ajudaram na criação do choro.

Geralmente o único que sabia ler a partitura, o flautista tinha papel importantíssimo nos grupos de choro, pois incentivava o gosto pelo choro aguçando as qualidades musicais dos acompanhadores de ouvido. Era um hábito o flautista desafiar, brincar, e às vezes fazer cair, com suas “armadilhas” harmônicas, o cavaquinista e os violonistas. O calor das rodas de choro, as malandragens nas execuções, a provocação dos instrumentistas solistas – tudo colaborava para imprimir ao gênero sua tônica de liberdade e improviso.



Joaquim Callado na capa da Revista Ilustrada, em 1880, em uma homenagem póstuma ao pai dos chorões



Patápio Silva, um dos maiores flautistas da música popular brasileira

Patápio

Depois da morte repentina de Joaquim Callado e Viriato Figueira na década de 1880, Patápio Silva tornou-se o maior virtuose na flauta brasileira. Aluno de Duque Estrada Meyer, no Instituto Nacional de Música, Patápio concluiu o curso em tempo recorde, recebendo a medalha de ouro e o primeiro prêmio do Instituto.

O Instituto Nacional de Música era o antigo Conservatório de Música, criado em 1848 por iniciativa de Francisco Manuel da Silva. O Conservatório teve papel relevante na formação dos músicos da virada do século XIX para o XX. Além de Patápio, Joaquim Callado e Anacleto de Medeiros (estes sob a influência do professor e maestro Henrique Alves de Mesquita) também gravitavam em torno da Escola. Callado chegou a ser professor na cadeira de flauta, tendo como aluno o seu amigo Viriato Figueira, e sendo substituído após a sua morte pelo também amigo e flautista Duque Estrada Meyer.

O Conservatório de Música funcionou inicialmente no Museu Nacional, na Praça da República, passando posteriormente, em 1855, a ocupar um espaço dentro da Academia de Belas Artes; finalmente, em 1872, ganhou sede própria na rua Lampadosa, atual Luís de Camões, no centro do Rio de Janeiro. Hoje a Escola de Música pertence à Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo sua sede no boêmio bairro da Lapa.

Patápio gravou na Casa Edison, pioneira na discografia brasileira, discos com repertório bem eclético.

Casa Edison

No final do século XIX o empresário Frederico Figner gravava discursos políticos e trechos de músicas em cilindros e os exibia em público, mediante cobrança de ingressos. Em 1902, fundou a primeira empresa fonográfica brasileira, a Casa Edison, no Rio de Janeiro. Dois anos depois Figner também seria o pioneiro na criação da primeira fábrica de discos da América Latina: a Odeon. Nessa época os discos eram gravados em 78 rotações por minuto (ou rpm).



Cartaz de propaganda de Frederico Figner em 1900



No meio chorístico, o elogio mais honroso que um flautista podia receber era o bordão “tem o sopro de Pedro de Alcântara e a técnica de Patápio Silva”.

A influência do lundu e da polca

As interpretações diferenciadas dos gêneros estrangeiros da época – como a polca, a valsa, o *schottisch*, a quadrilha – fizeram nascer um jeito “brasileiro” de tocar. O choro do século XIX surgiu como uma maneira de frasear, ou seja, um estilo de executar os gêneros europeus. A influência européia portanto era clara, mas não foi a única. O lundu era o outro rio que iria desembocar no novo ritmo.

Principal ritmo de origem africana a aportar no Brasil, o lundu, música à base de percussão, palmas e refrões, era cultivado pelos negros desde os tempos do trabalho escravo nas lavouras de açúcar da Colônia. Ao ganhar as áreas urbanas no século XIX, tornou-se música cantada e apreciada por diversos setores da sociedade. Nossa bibliografia musical faz referência a um bandolinista que tocava no início do século XIX, “por pontos, o doce lundu, chorado”, demonstrando a forte ligação do lundu com o choro.

Dentre os gêneros musicais europeus que circulavam pelo Rio de Janeiro o de maior sucesso foi a polca. Ao chegar ao Brasil em 1845, a nova coqueluche das cidades pôs de lado as danças – como o minueto, a quadrilha e a valsa – da sociedade patriarcal; afinal, a polca se caracterizava pelo bailado de rostos colados, corpos muito próximos e intimidades constantes. E foi uma febre! O jornal humorístico *Charivari* dizia que “dançava-se à polca, andava-se à polca, trajava-se à polca, enfim tudo se fazia à polca”.

A polca, estrutura musical urbana de um sem-número de músicas mundo afora, foi aos poucos ganhando cores bem “cariocas”. Os títulos de suas

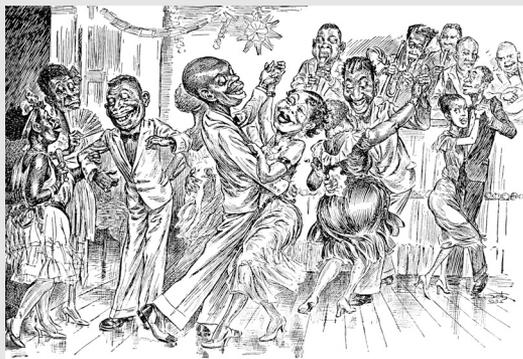
Modinha

Outro gênero de música importantíssimo no século XIX foi a modinha. Sistematizada e divulgada ao final do século XVIII pelo mestiço Caldas Barbosa, a modinha foi o gênero musical mais em voga nas ruas e salões do século XIX. “Modinha”, como “chorinho”, era um termo genérico e depreciativo para designar as modas (canções) da época. Muitos cantores de moda, como Catulo da Paixão Cearense, Laurindo Rabello, Alexandre Trovador, eram acompanhados por músicos chorões que ao luar e à luz dos lampiões das ruas encantavam as sinhazinhas e negras da cidade do Rio de Janeiro em melódicas serenatas.



A polca descrita por Artur Azevedo

Em seu soneto, “Uma observação”, o escritor Artur Azevedo narra com muita propriedade as mudanças operadas na sociedade carioca com a chegada da polca: “A moça está sentada. O moço amado/ Pra uma contradança vai tirá-la/ – Dai-me a honra? – pois não! – E pela sala/ Ei-los a passear de braço dado./ De amor quando protesto alambicado/ Daqueles meigos corações se exala/ Té que as palmas batendo o mestre-sala/ Toma lugar o par apaixonado/ Começa a dança. A mão do moço esperta,/ Bole, mexe, comprime, apalpa, aperta/ Durante uns turbulentos balancés:/ E uma senhora que não é criança/ Sentada a um canto observa que na dança/ Hoje trabalham mais as mãos que os pés.”



A polca caiu logo no gosto popular, exercitada e dançada nos salões com ginga carioca

melodias anteciparam o espírito brincalhão dos choros e das marchinhas de carnaval: “Salta uma tigela gelada”, “Durma-se com um barulho deste”, “Como isso desenferruja a gente”; e os duelos de pergunta-resposta: “Gago não faz discurso” e “Dentuça não fecha a boca”, “Capenga não forma” e “Corcunda não perfila”.

Chiquinha Gonzaga

Nome consagrado em nossa história musical, merecedora de todos os adjetivos superlativos, Francisca Edwiges Gonzaga soube como ninguém “mastrar” todas essas influências tornando-se uma chorona de primeiro naipe. Amiga do flautista Joaquim Callado, ingressou na década de 1870 no grupo Choro Carioca como pianista, conquistando definitivamente seu espaço na boemia carioca. A maestrina Chiquinha Gonzaga tocava todos os gêneros e logo



Chiquinha Gonzaga, primeira “chorona” e maestrina brasileira



começou a compor as primeiras das centenas de músicas de sua autoria. Um dos seus inúmeros sucessos no teatro de revista foi o tango “Gaúcho”, posteriormente conhecido como “Corta jaca”. Em 1889, compôs a marchinha de carnaval “Ó abre alas”, para o cordão Rosa de Ouro, do bairro carioca do Andaraí, inaugurando uma tradição de compositores carnavalescos que passaria por João de Barro (Braguinha), Lamartine Babo, Haroldo Lobo e Alberto Ribeiro.

Os ranchos

Com sua origem nos pastoris os ranchos são os precursores das modernas escolas de samba. Segundo o pesquisador Artur Ramos, nos ranchos “o conjunto instrumental era acrescido dos instrumentos de cordas (violões e cavaquinhos) e dos de sopro (flautas e clarinetas). Ao mesmo tempo surgira o coro, para entoar a marcha do rancho. Havia uma porta-estandarte e três mestres: um de harmonia para orquestra, outro de canto para o coro e um terceiro chamado de sala, para se ocupar com a parte coreográfica.”

Os primeiros ranchos no Rio de Janeiro surgiram no final do século XIX, criados por Tia Dadá, Dudu e principalmente Hilário Jovino, que apresentou o seu “Rei de Ouros” para o presidente Floriano Peixoto em 1884. Pelos instrumentos utilizados dá para ver que os chorões eram foliões de primeira grandeza.

Piano

O piano – que Chiquinha Gonzaga ajudou a popularizar – entrou no cenário musical brasileiro em 1808, com a chegada da corte de D. João VI ao Rio de Janeiro. O príncipe regente abriu os portos a toda sorte de produtos estrangeiros e, anos depois, o piano podia ser encontrado nos rincões mais longínquos do território nacional, não havendo família mediana que não tivesse um no canto da sala. O instrumento tornou-se obrigatório nos saraus dos solares das cidades, nas casas-grandes do campo, nas casas de venda de partituras e de instrumentos musicais, nas salas de espera dos cinemas, nas orquestras do teatro de revista, nas sedes dos ranchos – enfim, o Rio era mesmo, como afirmou o poeta Araújo Porto Alegre, “a cidade dos pianos”.

Dize-me o que cantas... direi de que bairro és



“Bem sei que tu me desprezas... (Cidade nova, Gambôa, Saúde e adiacências)”



“P’noite o penultimo e como um sorbo... (S. Christóvam, Villa (abel), e vizinhanças)”



“Non támo piú!... Vorrei morir! (Botafogo, Copacabana, Góvea, e outras babéas)”

Retrato da diversidade musical do Rio de Janeiro, nos traços de Raul Pederneiras

Partituras e tradição oral

Com a popularização do piano houve um incremento no mercado de venda de partituras, possibilitando aos chorões aumentarem seus parques sustentos com mais essa fonte de renda.

O primeiro impressor-editor a exercer uma atividade mais regular no Brasil foi Pierre Laforge, em 1834. Imprimiu partituras de grandes compositores da época, sem restrição aos mais variados estilos: modinhas, lundus e árias de ópera. Entretanto, um dos mais atuantes editores de partitura foi Arthur Napoleão, professor de piano de Chiquinha Gonzaga e militante da cultura musical carioca, tendo fundado com Leopoldo Miguez o semanário *Revista Musical e de Belas Artes*.

Por outro lado, vale a ressalva de que a maioria das composições dos chorões não foi editada em partituras. Muitas melodias sobreviveram pela tradição oral e outras pelo zelo, preciosismo e sensibilidade dos “músicos-copistas”. O flautista João Jupiaçara Xavier, Candinho do Trombone e o compositor Frederico de Jesus são nomes que ajudaram a preservar a memória musical dos primeiros chorões cariocas, transcrevendo inúmeras composições para seus cadernos de música.



Ernesto Nazaré

Ernesto Nazaré foi, sem dúvida, o compositor que mais ajudou a consolidar o piano em nossa música popular. Compondo melodias refinadas e por isto situadas, segundo os críticos, entre a música popular e a música erudita, Nazaré chamava suas composições de tango, mas “Apanhei-te, cavaquinho!” e “Brejeiro” são exemplos das características que iriam ser cristalizadas no choro.

Nazaré tinha a admiração do modernista Mário de Andrade e do político Rui Barbosa, que corria das tribunas do parlamento federal para ouvi-lo tocar na ante-sala do Cine Odeon. O cine foi homenageado pelo compositor no tango “Odeon”, e Villa-Lobos fez parte, com seu violoncelo, da orquestra formada por Nazaré de 1910 a 1913.

Ernesto Nazaré, compositor cuja obra condensa todo o legado do choro do início do século XX





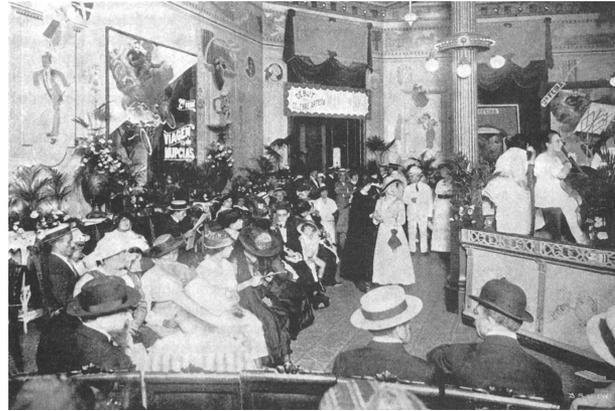
É freqüente encontrarmos nos textos de história da música a afirmação de que as composições de Nazaré eram verdadeiros “choros”. As melodias de Nazaré eram conhecidas como tangos brasileiros. O tango brasileiro nasceu com o maestro Henrique Alves de Mesquita, com a composição “Olhos matadores”, em 1871, e não guarda semelhança com o tango argentino, criado posteriormente com ritmo diferenciado.

Nazaré chamava suas composições de tango simplesmente por se tratar de tangos, mesmo sendo este o parente mais próximo do choro. Era como se o tango brasileiro tivesse, aos poucos, se “transformado” no choro. À medida que a palavra choro ganha um significado mais preciso, vai tomando o lugar da palavra tango. Ainda hoje compõem-se quadrilha, xôtis e polca. Mas tango virou choro. Para o musicólogo Mozart Araújo, Ernesto Nazaré “fez do seu piano uma espécie de síntese da música dos chorões”, incorporando ao seu teclado o balanço das ruas.

Bandas

Além dos grupos de choro e das audições dos pianistas, a música popular era divulgada pelas recém-formadas bandas que, seguidoras da música de barbeiros, surgiram na cidade do Rio de Janeiro a partir de 1831.

Em 1896, aparece uma das mais importantes agremiações musicais: a Banda do Corpo de Bombeiros. O maestro Anacleto de Medeiros, seu fundador, fez desse agrupamento outro importante veículo de divulgação de nosso populário musical. Composi-



*Sala de espera do Cine Odeon no início do século XX,
com uma orquestra formada por mulheres
– fato muito comum na época*



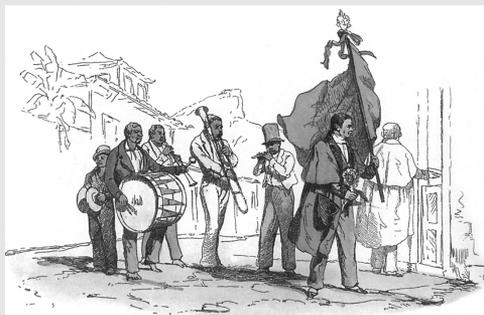
*Banda do Corpo de Bombeiros, com o maestro
Anacleto de Medeiros ao centro*

tor, multiinstrumentista e chorão, Anacleto levou para o repertório das bandas as composições mais conhecidas do choro e convocou para sua agremiação vários músicos que antes tocavam dispersos em diferentes grupos de instrumentistas da cidade. Com o seu tino musical apurado, fez com que a Banda do Corpo de Bombeiros se destacasse entre as demais pela melhor afinação e pelos arranjos mais sofisticados.

Música de barbeiros

Devido à flexibilidade de seu trabalho, os escravos barbeiros aprendiam nas horas vagas a tocar instrumentos musicais, formando grupos de negros que se apresentavam em inúmeras festas nas cidades do Rio de Janeiro e Bahia. Esses músicos barbeiros eram incentivados por seus senhores, que viam em sua arte a possibilidade de auferir melhores lucros com sua venda. O escritor Valentim Magalhães, no século XIX, relata a compra de um músico negro em leilão de escravos:

- E diz que é músico também – lembrou o Manduca Lopes, escarranchado sobre uma barrica vazia.
- Que diabo é que tocas?
- Toco requinta, sim senhor.
- Pois vai buscar a gaita. Quero ver isso. Se o moleque tiver jeito pra coisa, levo-o. Preciso dele para uma banda que tenho lá na fazenda.



Típica banda de barbeiros acompanhando a bandeira do Divino na coleta de esmolas para as irmandades

Muitos chorões, como Albertino Pimentel, conhecido pelo apelido Carramona – na verdade, seu sobrenome –, Luís de Souza, Casemiro Rocha e Irineu de Almeida, integraram a Banda do Corpo de Bombeiros. O culto às bandas de música espalhou-se país afora.

Para os músicos populares essas agremiações tornaram-se a sua principal escola (e, às vezes, o único meio de sobreviver à miséria latente). Para enfatizar a importância da existência e da proliferação das bandas, basta dizer que algumas delas desempenharam relevante papel no início das gravações mecânicas realizadas pela Casa Edison. Eram elas que tinham maior potência sonora garantindo mais precisão aos registros de sons nas precárias ceras.

Em função dessas dificuldades, os primeiros cantores do disco tinham que ter uma voz possante (o famoso “dó de peito”), além de serem obrigados a executar a música de uma tacada, já que a gravação





era feita em apenas um canal. Ainda não existiam as condições técnicas da gravação elétrica que possibilitariam o surgimento de uma voz mais intimista como a de Mário Reis, que deixaria seguidores até os nossos dias.

O teatro de revista

No contexto de formação da musicalidade carioca devemos destacar também o papel do teatro de revista, que, trazido pelas companhias francesas, chegou ao Brasil nas últimas décadas do século XIX. Esse novo teatro tinha como objetivo passar em revista, daí o nome, os principais acontecimentos urbanos do ano anterior, tornando-se uma porta aberta para compositores, músicos e cantores talentosos e transformando-se no principal meio de lançamento e divulgação da música popular até o advento do rádio.

Com música, humor e dança, o teatro de revista teve em Artur Azevedo um de seus principais escritores e em Chiquinha Gonzaga sua principal musicista. Devido ao grande sucesso das revistas, elas passaram a ser apresentadas durante todo o ano e em várias sessões diárias. De fato, as revistas inauguraram a produção cultural no Rio de Janeiro, passando a ser assistidas por uma massa crescente de espectadores. Inauguraram também uma nova abordagem do cotidiano, corporificando em seus palcos uma auto-imagem do carioca, malandro, sensual e criador de uma dicção peculiar.

Para que os musicais fossem apresentados, era necessária a contratação de instrumentistas populares, os famosos chorões, que eram regidos por maestros de formação européia. Esse contato entre músicos eruditos e populares, iria se



Praça Tiradentes: núcleo principal da apresentação dos espetáculos de teatro de revista, ou teatro musicado, no Rio de Janeiro



repetir na Era do Rádio, quando maestros como Radamés Gnattali criavam arranjos para as composições populares.

Com o crescimento das camadas urbanas, a década de 1920 registrou novas formas de entretenimento e os grupos de choro foram perdendo peso como principais divulgadores da música popular. A hegemonia de que desfrutavam cedeu espaço para o já mencionado teatro de revista, para a indústria fonográfica (com o surgimento do disco em 1902) e finalmente, na década de 1930, para o avassalador advento da radiodifusão.

Nas palavras do principal historiador da música popular brasileira, José Ramos Tinhorão, ao final de todas essas experiências “os velhos chorões ensacaram suas flautas e violões no baú ou profissionalizaram-se tocando em orquestra de cinema, nos teatros de revista ou aderindo ainda à novidade dos *Jazz Bands*”.