

O CARTEIRO E A CULTURA POPULAR NA BÉLLE ÉPOQUE: ALEXANDRE GONÇALVES PINTO E *O CHORO*

Dr. Pedro de Moura Aragão

UNIRIO/PPGM

Doutorado em Música – Etnografia das Práticas Musicais

SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia

Resumo: Este artigo apresenta resultados finais de pesquisa de doutorado que teve como tema uma proposta de releitura do livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos* de Alexandre Gonçalves Pinto a partir de ferramentas metodológicas da memória social e da etnomusicologia. Lançado em 1936, o livro se insere entre os primeiros discursos sobre a música popular urbana em um período marcado por intenso processo de solidificação da indústria fonográfica no Brasil, e aponta para a construção da memória musical do país ao eleger uma prática musical – o choro – como fator de identidade de uma rede formada por diversos estratos sociais do Rio de Janeiro. Escrito por um carteiro aposentado que era também cavaquinhista e violonista, a obra apresenta cerca de trezentos perfis de músicos populares da época, se constituindo como um dos primeiros relatos etnográficos realizados por um *insider* de uma música popular urbana. A partir dos aparatos metodológicos citados, propõe-se uma leitura da obra como um texto polifônico, cuja linguagem pode ser caracterizada como uma trama complexa que apresenta elementos díspares como gírias, oralidades e fragmentos de visão de mundo de diversos estratos sociais da época. Em particular, salienta-se o fato de que o livro representa uma memória subterrânea e subalterna de instrumentistas populares que elegeram a polca como representante da nacionalidade em detrimento do samba que então surgia como símbolo da música brasileira. A releitura abrange ainda aspectos musicológicos apresentados pelo livro, tais como ensino, aprendizado e transmissão das práticas musicais descritas, com destaque para o papel dos acervos manuscritos de choro dos séculos XIX e primeiras décadas do século XX.

Palavras-chave: Choro; Música popular urbana; Memória social; Etnomusicologia.

Popular Culture in Rio de Janeiro's Belle Époque: Alexandre Gonçalves Pinto and "O Choro"

Abstract: The aim of this article is to relate final results of a dissertation that revisits one of the most important books about a Brazilian popular music "O Choro: reminiscências dos chorões antigos", by Alexandre Gonçalves Pinto. Written in 1936, the book can be considered one of the first portraits of urban popular music in a period marked by the phonographic industry consolidation in Brazil. The book also provides an original approach to the construction of Brazilian musical memory electing a musical practice – o "choro" – as an identity factor of a network formed by various social strata in Rio de Janeiro. Written by a retired postal worker who was also a guitarist and "cavaquinhista", the book presents biographies of nearly three hundred musicians of this period of time, and can be considered one of the first ethnographic accounts written from an insider's perspective. The dissertation reviews the diverse readings of this historical piece by musicians, journalists, scholars, and music lovers in general. Relying on ethnomusicologic and social memories concepts, I propose new readings of this work that emphasizes previously underestimated musicological aspects, such as teaching, learning and transfer of musical practices. In particular, I emphasize the key role of choro's manuscripts collections of the nineteenth and early decades of the twentieth century.

Keywords: Choro; Popular music; Social memory; Ethnomusicology.

Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar relatório final de pesquisa de doutorado que teve como título original: “O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e *O Choro*”, tese defendida em 2011 no PPGM UNIRIO. O foco da tese foi a análise do livro *O Choro — reminiscências dos chorões antigos*, escrito em 1936 por um desconhecido carteiro e violonista chamado Gonçalves Pinto (por alcunha “o Animal”), documento chave para o entendimento do choro no início do século e uma das principais fontes de pesquisa de todos os pesquisadores do gênero. Contendo “o perfil de todos os chorões da velha guarda, e grande parte dos chorões d’agora” (PINTO, 1978) o livro pode ser considerado como o primeiro relato de um *insider* sobre uma música popular urbana no Brasil. Escrito por um carteiro que era ao mesmo tempo violonista e cavaquinhoista, o relato descreve uma gama de personagens e situações do choro no início do século XX, em uma linguagem bastante peculiar. Sua edição inicial de 1936 foi de dez mil exemplares, e embora o autor planejasse uma 2ª edição da obra, esta nunca se realizou em seu período de vida. Em 1978, através da iniciativa do pesquisador Ary Vasconcelos, a obra foi reeditada em versão fac-similar pela FUNARTE.

O livro se insere entre os primeiros discursos sobre a música popular urbana em um período marcado por intenso processo de solidificação da indústria fonográfica no Brasil. Da mesma forma que os trabalhos de Orestes Barbosa¹ e Francisco Guimarães², por alcunha o “Vagalume” – ambos lançados em 1933 –, o livro de Gonçalves Pinto aponta para a construção da memória musical do país ao eleger uma prática musical – o choro – como fator de identidade de uma rede formada por diversos estratos sociais do Rio de Janeiro. Passo agora a relatar algumas das questões principais que nortearam o desenvolvimento do trabalho.

O principal questionamento que norteou a pesquisa pode ser resumido da seguinte forma: como analisar um texto “subalterno” advindo de um autor proveniente das classes populares do Rio de Janeiro da década de 1930 sem cair nos reducionismos correntes na historiografia da MPB? Tais reducionismos poderiam ser resumidos em duas vertentes principais: por um lado, observa-se em alguns autores uma atitude crítica, resultado da percepção de uma aparente falta de estrutura e das “incorreções gramaticais” do livro. É a postura de estudiosos como Cazes (1998, p. 18) para quem a obra seria “tremendamente mal escrita e cheia de imprecisões e absurdos”; no extremo oposto, outros estudiosos adotaram uma espécie de atitude de condescendência com um autor considerado “semi-letrado” e “sem instrução”, um “primitivo” que, apesar de importante, não estava “culturalmente equipado

¹ *O Samba* lançado em 1933.

² *Na roda de samba* igualmente lançado em 1933.

para a tarefa que com tanto amor e dedicação se lançou.” (VASCONCELOS, 1977, p. 29). Esta atitude é completada pela percepção de que a obra, entretanto, poderia ser “desvelada” através de uma análise histórica e social realizada por autores como Tinhorão (1998b). Tal tipo de análise, em que pese sua importância, esbarra frequentemente no reducionismo apontado pelo sociólogo Antoine Hennion (2002, p. 126) que consistiria na substituição dos objetos analisados pelos “mecanismos coletivos de produção subterrânea mediante os quais os fazemos aparecer”. Desta forma, o que importa então não é o “livrinho” ingênuo do “bom Alexandre” (para usar as palavras de Tinhorão), mas sim as condições históricas e sociais, desveladas pela análise, que permitiram o aparecimento das práticas musicais descritas no livro.

A partir da percepção destas lacunas bibliográficas, procurou-se estabelecer novas ferramentas de pesquisa que possibilitassem outras visões de nosso objeto de estudos; desta forma, a pesquisa relatada teve como fundamentação teórica um tripé metodológico constituído por três abordagens principais: etnografia, memória social e circularidade cultural. Detalharemos tais abordagens no próximo tópico.

Memória social, etnografia e circularidade cultural como ferramentas metodológicas

Um primeiro conceito extremamente útil ao trabalho foi o de “memória coletiva”, de Halbwachs (2006). Como o ato de recordar pressupõe uma atividade essencialmente individual, será Halbwachs o primeiro intelectual a conceber a memória como construção coletiva, e, portanto, como objeto de estudos das ciências sociais (PERALTA, 2007). Na raiz do conceito está a ideia de que a função primordial da memória, enquanto imagem compartilhada do passado é a de “promover um laço de filiação entre os membros de um grupo com base no seu passado coletivo, conferindo-lhes uma ilusão de imutabilidade” (op.cit).

Este é sem dúvida um conceito chave para entendermos a obra de Gonçalves Pinto: a escrita do carteiro estabelece uma coletividade. Suas memórias se baseiam em parte em sua própria experiência e conhecimento do grupo de músicos ligados ao choro, mas também em grande parte na memória coletiva que se formou entre estes músicos. Isso fica claro nas referências que Pinto faz a músicos que ele não conheceu, mas cuja importância já estava assentada na memória de seus contemporâneos mais antigos: é o caso de Joaquim Callado, por exemplo.

Outro fator que gostaria de destacar como contribuição da tese é a constatação de que o livro se constitui também como uma “contramemória” – no sentido atribuído por Foucault (1977) – pelo fato de incorporar em sua representação do passado a voz daqueles que foram silenciados ou marginalizados pelo discurso dominante. Esta constatação, se por um lado está ligada à recuperação de pelo menos parte das “vozes” daqueles instrumentistas populares da época, também se liga à eleição de um discurso musical e ideológico como representante máximo da nacionalidade. Para o grupo descrito pelo carteiro *a memória do choro era, em grande parte, a memória da polca*, “uma tradição brasileira” assim como o samba. Ao longo do trabalho, procurei mostrar como o aparecimento de novas formas de acompanhamento, baseadas em grande parte nas figuras rítmicas do samba do Estácio – figuras calcadas na contrametricidade conforme nos demonstra Sandroni (2001) – foram também apropriadas pelos novos instrumentistas e compositores de choro a partir da década de 1930. Assim, o “novo choro” que surge com muita força neste período, ligado aos instrumentistas da rádio e do disco – e o flautista Benedito Lacerda é, sem dúvida, um dos pioneiros deste movimento de apropriação de figuras rítmicas do samba do Estácio ao choro – faz surgir uma cisão entre o que seria a “velha guarda” e a “nova guarda”. A “velha guarda” seria assim representada pelos instrumentistas que ainda tinham a polca como *mainstream* do acompanhamento do choro e se mantinham infensos a incorporação dos padrões do samba. É a memória deste grupo, que seria cada vez menor a partir da década de 1930, que Gonçalves Pinto busca preservar, fazendo em seu livro uma defesa veemente da polca como símbolo da música nacional.

Se os conceitos do campo da memória social foram de grande valia metodológica, também fundamental foi a utilização da perspectiva etnográfica como ferramenta de análise do livro. O termo “etnografia” foi utilizado como conceito amplo de descrição verbal de práticas sociais não necessariamente ligadas a um aparato teórico antropológico; baseio-me assim nas definições de Clifford (1998, p. 26) e Seeger (1991, p. 89) que procuram dissociar historicamente as funções do etnógrafo e do antropólogo. Tais visões procuram questionar a ideia, que se consolida a partir das primeiras décadas do século XX, de etnografia como campo de estudos exclusivo da antropologia, dominada pelo arcabouço teórico desta disciplina. Assim, para além das definições clássicas ligadas a pensadores da antropologia como Lévi Strauss e Geertz, as últimas décadas do século XX testemunharam uma grande crise de legitimidade destes padrões tradicionais de etnografia como premissas da atividade antropológica. Questões como a desintegração e a redistribuição do poder em territórios antes dominados pela relação “metrópole-colônia” e a percepção de que o Ocidente não poderia

mais ser considerado o único provedor de conhecimento antropológico sobre outras partes do globo minaram, por assim dizer, o padrão de etnografia científica que predominou no seio da antropologia na primeira metade do século XX. Desta forma, a condição atual alcançada por um mundo cada vez mais globalizado e, paradoxalmente, segmentado, seria a de uma multiplicidade de mediadores formando um panorama de “etnografia generalizada.” (CLIFFORD, 1998, p. 19).

Dentro deste contexto, novas formas de compreensão do que pode ser definido como um texto etnográfico tornam-se necessárias. Textos escritos sob o ponto de vista de nativos de culturas específicas ganham novo apelo. Citando ainda Clifford (id.,ib.): “Com o recente questionamento dos estilos coloniais de representação, com a expansão da alfabetização e consciência etnográfica, novas possibilidades de leitura (e portanto de escrita) das descrições culturais estão surgindo”. Esta percepção nos dá a chave para o entendimento do livro de Gonçalves Pinto sob uma nova ótica: ao invés de considerá-lo simplesmente como um escritor ingênuo e *naif*, passamos a enxergá-lo como um nativo escrevendo sobre as práticas culturais de seu grupo; neste processo, novas possibilidades de leitura se abrem ao pesquisador.

A perspectiva etnográfica, portanto, nos permite entender o livro como uma textualização de práticas culturais de um grupo que se autodefinia sob a denominação “choro”. O livro nos mostra que esta palavra se constituía como uma célula viva que incluía relações sociais, práticas sonoras, discursos sobre o som, gestualizações, danças, fórmulas de oralidade e gírias. O “choro” era, simultaneamente, o lugar em que se tocava, as ocasiões festivas onde a música se dava, o grupo de instrumentistas, admiradores, dançarinos e boêmios que se reuniam em torno dessas práticas musicais; o termo abarcava também a linguagem falada pelo grupo. O livro nos permite entender de que forma o grupo construía sua própria história e seus mitos de origem, ao “canonizar” alguns instrumentistas e compositores como membros fundadores das práticas realizadas pelo grupo. Este processo de “canonização”, aliás, é bem parecido com o que ocorre com a música de concerto europeia: instrumentistas e compositores são tomados como “pais fundadores” de determinadas práticas, em um processo que envolvia a escolha de suas músicas ou “escolas” como modelos para os outros membros do grupo. Ao mesmo tempo, histórias míticas sobre seus feitos e proezas são construídas e disseminadas pela tradição oral, passando de geração em geração.

Se os grandes instrumentistas e compositores são fundamentais para a constituição do grupo, o livro também nos mostra a grande importância dos instrumentistas “fracos”, ou “facões”, para utilizar um termo do próprio Gonçalves Pinto. Desta forma, *O Choro* retrata,

sem distinção, tanto os melhores quanto os piores instrumentistas; tanto amadores quanto profissionais; tanto instrumentistas quanto não instrumentistas (ou seja, apreciadores do gênero); tanto intelectuais e músicos ligados a “alta cultura” quanto músicos ligados a classes operárias. Na contramão da bibliografia tradicional que procura sempre destacar os pontos culminantes de cada gênero ou estilo musical, o livro nos mostra que amadores, diletantes e instrumentistas fracos eram tão importantes para a dinâmica do grupo quanto os expoentes em seus instrumentos e os “pais fundadores”.

Finalmente, nosso tripé metodológico se completa com o conceito de circularidade cultural. Segundo Ginzburg (1976), durante boa parte do século XX ainda haveria prevalecido a concepção de que as “ideias, crenças, visões de mundo das classes subalternas” nada mais seriam do que “um acúmulo inorgânico de fragmentos de ideias, crenças e visões de mundo elaboradas pelas classes dominantes” e que teriam sido “mal digeridas” pelas ditas classes inferiores (idem). A partir daí surgiria a questão da dualidade e da relação entre a cultura das classes subalternas e das classes dominantes, tema abordado por Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média*. Analisando o clássico *Gargantua e Pantagruel* de Rabelais, Bakhtin analisa os fundamentos da cultura popular na Idade Média tendo como ponto central o carnaval como contraponto ao dogmatismo e à seriedade da cultura da classe dominantes. No carnaval estariam o mito e o rito no qual “confluem a exaltação da fertilidade e da abundância, a inversão brincalhona de todos os valores e hierarquias constituídas, o sentido cósmico do fluir destruidor e regenerador do tempo.” (BAKHTIN, 1987). Somente através do entendimento desta visão de mundo, aparentemente sem nexos e sem “ordem”, seria possível o entendimento do livro de Rabelais. Desta forma, se por um lado haveria uma dicotomia entre as culturas das classes dominantes e subalternas na Idade Média, por outro haveria também intertextualidade, ou seja, influxo recíproco entre tais classes, que faria com que camponeses e artesãos nos “falem” através das palavras de um autor “culto” como Rabelais (idem).

Aplicando o conceito ao nosso objeto de estudo, procuramos estabelecer relações entre a escrita de Gonçalves Pinto e outras fontes populares de época. Neste sentido foi de fundamental importância a coleção de periódicos do rancho Ameno Resedá, documentação que cremos ter permanecido inédita até o presente trabalho, e que integra a Coleção Jacob do Bandolim pertencente ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. A análise dos jornais do rancho nos mostrou uma grande aproximação com a linguagem utilizada em *O Choro*, até pelo fato de que boa parte dos chorões descritos por Gonçalves Pinto também frequentava o universo dos ranchos carnavalescos. Em ambos os casos, a sátira funciona como um passaporte para o “riso coletivo”, onde, conforme definição de Bakhtin (1987, p.

10-11), nem os próprios burladores se excluíaam do processo de sátira. Assim, os sonetos satíricos, o uso de expressões populares e gírias, muitas das quais quase incompreensíveis para o leitor médio da atualidade, cumpriam um papel de construção de identidade entre os membros do grupo. Como escreve o articulista do jornal do Ameno Resedá, independente da posição de cada um dos membros, fossem eles “araras ou turunas, benfeitores ou contribuintes, *tudo entra na borduna*”, ou seja, todos estariam imersos nesse riso coletivo e satírico.

A comparação com a linguagem utilizada no jornal do rancho nos mostra, dessa forma, que a prosa de Alexandre fazia parte de um universo popular-carnavalesco comum a determinados extratos sociais; linguagem que era, no dizer de Tinhorão (2000, p. 15), eivada de irreverência, por seu gosto e tendência por “grosserias” e “chulices”, mas que, por isso mesmo, representava “um curioso exemplo de conciliação literária entre a desbragada liberdade da fala popular das ruas e o sentido da boa moral das camadas burguesas urbanas”. Portanto, qualquer análise da linguagem do livro deve se basear no entendimento desse contexto, sem o qual ela se torna incompreensível. Além de se constituir como fator identitário de um grupo que partilhava as práticas sociais e sonoras dos ranchos e do choro, afirmamos que esta linguagem popular-carnavalesca funcionava como um instrumento eficaz de suspensão da ordem vigente, sublevação das hierarquias constituídas e passaporte para a entrada em uma dimensão festiva da vida, no melhor sentido bakhtiniano.

Acervos de partituras do choro da *Belle Époque*

Explicadas as abordagens metodológicas e as principais conclusões obtidas a partir de suas aplicações ao nosso objeto de estudos, passamos a descrever sucintamente os resultados da etapa final do trabalho, relacionadas com o levantamento de aspectos musicológicos do livro. O principal destes aspectos está relacionado com o fato de que o livro abre caminho para uma frente de estudos muito pouco explorada pela musicologia tradicional: a análise de acervos manuscritos de música popular dos séculos XIX e primeiras décadas do século XX. Ao mencionar, de forma recorrente, a importância dos registros escritos em um grande número de acervos particulares, o carteiro nos aponta para *a existência de uma rede dinâmica de transmissão do repertório de choro que era feita através de cópias de álbuns e partituras* manuscritas. Este processo de transmissão do repertório através de uma rede de copistas *funcionava de forma paralela ao trabalho das editoras de músicas impressas*: paralela e complementar, poderíamos dizer, uma vez que abrangia *corpus* de obras de compositores de choro que jamais chegaram a ter suas composições editadas. Estas

constatações foram comprovadas através de pesquisa de campo em arquivos de choro da cidade do Rio de Janeiro (notadamente o Arquivo Jacob do Bandolim, no Museu da Imagem e do Som – RJ) ao longo do desenvolvimento do presente trabalho e podem ser resumidas da seguinte forma.

Em primeiro lugar, a importância do registro escrito no choro, e particularmente do choro de fins do século XIX e primeiras décadas do XX, foi um fato subestimado (e em muitos casos ignorado), pela bibliografia do gênero até os nossos dias; em segundo lugar, o registro das composições de choro, dispersa em milhares de manuscritos dispostos em diferentes álbuns e coleções, funcionou sempre como uma espécie de “ambiente paralelo” à indústria editorial da época, suprimindo as carências desta e servindo como meio de propagação de um repertório que certamente “nutriam” o ambiente do choro. Assim, boa parte do repertório dos compositores de choro deste período jamais foi editada, e a única maneira com que estas músicas circulavam era através desta rede de manuscritos e cópias entre diferentes instrumentistas; em terceiro lugar, o trabalho de arquivamento, classificação e comparação entre esta vasta coleção de manuscritos gerou, a partir do trabalho de Jacob do Bandolim, um primeiro movimento daquilo que poderíamos classificar como uma espécie de trabalho musicológico realizado fora do ambiente acadêmico e dentro do próprio ambiente do choro.

Finalmente, o estudo das coleções manuscritas de choro da belle époque nos remete à questão da velha dicotomia entre instâncias “cultas” (ou “eruditas”) *versus* instâncias “populares”, as primeiras pressupondo tradições escritas realizadas dentro de estratos sociais ligados às camadas altas ou elites, e as segundas pressupondo saberes orais ligados às camadas mais baixas da população. Se estudos das últimas décadas de diversos campos da história (principalmente da história cultural e da *microhistória*, com trabalhos como os de BURKE, 1989 e GINZBURG, 2006), e da teoria e crítica literária (BAKHTIN, 1987) já nos fornecem ferramentas que nos permitem questionar o que há de reducionista nessa aparente dicotomia, creio que mesmo importantes estudos mais recentes sobre a música popular urbana brasileira não escaparam de cair em uma tipologia por vezes simplificadora destas categorias. Boa parte destes estudos tende a relacionar músicas urbanas, como o choro e o samba, à “tradição oral”, por oposição à música “de concerto”, que estaria totalmente imersa no suporte escrito. Mas eis que Gonçalves Pinto nos apresenta, em seu livro, uma sociedade onde representantes destes estratos sociais comumente associados às camadas populares escreviam e trocavam partituras, constituindo coleções de músicas populares que funcionavam – talvez mais do que a indústria de partituras da época – como poderosa ferramenta de disseminação e transmissão destas práticas sonoras abarcadas sob a denominação “choro”.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: UnB/Hucitec, 1987.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. Editora 34, 1998.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*; organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 2. Ed. Rio de Janeiro, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Language, Counter-memory, Practice: selected essays and interviews*, ed. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*: Ed. Companhia das Letras, 2006.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda de samba*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HENNION, Antoine. *La passion musicale*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 2002.
- PERALTA, Elsa. Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. In: *Arquivos da Memória: antropologia, escala e memória*. No. 2, 1997.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SEEGER, Anthony. Styles of Musical Ethnography” In: Nettl, Bruno e Bohlman, Philip, org.: *Comparative Musicology and Anthropology of Music*: Chicago University Press, 1991.
- TINHORÃO, J.R. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998a.
 _____; *Música Popular, um tema em debate*. Ed. 34, 1998b.
 _____; *A imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica*. São Paulo: Hedra, 2000.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na belle époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna , 1977.