

FACULDADE DE CONCHAS - POLO “A CASA TOMBADA”

FELIPE SILES

Bacharel em Música Popular pela Unicamp (2003-2007)

Mestrando em Música pela USP (2019)

felipe.siles@gmail.com

O NEGRO NO CHORO PAULISTA:

Racismo, Historiografia, Música, Território e Profissão

Trabalho de Conclusão do curso de Pós-graduação em “Histórias e Culturas Indígenas e Afro-brasileiras para a Educação”.

Orientador: Igor De Bruyn Ferraz

Coordenador da Pós-Graduação: Arthur Iraçu de Amaral Fuscaldo

São Paulo - SP
2019

Dedicado a duas mulheres guerreiras, que nos deixaram em 2018: Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro, e Sandra Regina Siles Silva, minha mãe

Agradecimentos

Em primeiro lugar, eu gostaria de pedir desculpas pelas injustiças que fatalmente irei cometer. Agradeço às minhas principais referências e inspirações dentro do mundo acadêmico: Arthur Iraçu e Rafael Galante. Sempre fui muito reticente em seguir a carreira acadêmica, por considerá-la burguesa e elitista, mas esses dois queridos amigos me mostraram com suas pesquisas o quanto é possível modificar e humanizar as estruturas por dentro.

Agradeço ao meu orientador Igor De Bruyn Ferraz, que muitas vezes foi mal compreendido e mal interpretado pela turma nas aulas da pós, o que não diminui em nada o músico, pesquisador e ser humano gigante que ele é. Sou grato pela parceria, paciência e prontidão em me atender, como um irmão mais velho, me ajudando a colocar a bola no chão nos meus momentos de hiperatividade mental e devaneio. Agradeço ao meu “co-orientador” Nicolas Brandão, que ao longo do último ano me mostrou a beleza da escrita, como é importante desenvolver o próprio estilo e como há beleza, filosofia e arte nisso. O Nicolas me mostrou que não existe norma ABNT capaz de destruir a personalidade dos nossos textos, me fez entender o que é metodologia de pesquisa (pelo menos acho que entendi) e foi uma pessoa imprescindível para a realização do presente trabalho.

Agradeço às valiosíssimas colaborações de Juliana Esperança Ferrini, que me ajudou a ser mais preciso na descrição de alguns processos históricos. Agradeço à minha banca: Rafael Galante e Luciana Rosa, pela disponibilidade e generosidade em aceitar o convite. Luciana, inclusive, sempre foi uma grande incentivadora dessa minha caminhada acadêmica e é pra mim uma referência, já que também pesquisa o choro. Agradeço aos músicos Paulo Godoy e Renato Passarinho por toparem executar comigo um choro de Laércio de Freitas (Ao nosso amigo Esmê) no dia da banca. Agradeço ao próprio Laércio e ao Nailor Proveta, que sempre foram pra mim referências musicais muito importantes.

Agradeço também à Casa Tombada, nas figuras de Giuliano Tierno e Angela Castelo Branco, e a todos os funcionários da casa (especialmente Valdemi, Roni e Flávia), que sempre zelaram para que eu encontrasse um ambiente agradável, organizado e acolhedor propício aos meus estudos. A todos os professores do curso, especialmente: Alberto Ikeda, Vivian Parreira, Michel Yakini, Fanta Konate e Luiza Christov. A todos os meus colegas de curso, em especial

ao valente grupo de estudos “Tradivivas” (Felipe, Rebeca e Arthur) e aos colegas com afinidade temática pelo samba e choro: Adonai, Rodrigo e Diego.

Agradeço a todos os professores que tive na vida, começando pela minha mestre e mentora musical: Silvia Goes, que demonstrou pra mim que aprender música vai muito além de dominar técnicas e teorias. Aos professores que tive durante meu curso de graduação em Música na Unicamp, em especial: Hilton “Gogô” Valente, José Roberto Zan, Mario Campos, Ney Carrasco, Maurício Florence e Rafael dos Santos. Agradeço também aos meus professores de ensino médio e fundamental nas escolas públicas que estudei em Cosmópolis, principalmente Raimundo, Bete, Virgínia e Adriano. Agradeço aos meus professores do Conservatório de Tatuí, em especial Marcelo Silva, excelente professor de percepção! Grato ao meu querido professor de inglês David e a todos os professores que tive em cursos livres e festivais: Cristóvão Bastos, Pedro Aragão, Paulo Aragão, Laércio de Freitas, Proveta, Arrigo Barnabé, entre outros.

Agradeço aos amigos que me introduziram no universo do choro paulistano, quando aqui cheguei em 2010: Márcio Modesto, Cibele Palopoli, André Bachur, Angelo Ursini, Pedro Bruschi, Henrique Gomide e toda galera do Grupo João de Barro. Aos meus comparsas do Coletivo Roda Gigante, integrantes e ex-integrantes: Lucas Brogiolo, Ricardo Perito, Renato Pereira, Deni Domenico, Bruno Butenas, Rodolfo Stocco, Júlia Donley e em especial aos que me introduziram na pauta racial: Alysson Bruno, Maurício Pazz e o já supracitado Rafael Galante, além dos amigos que contribuíram para o projeto como Selito, João Vaz e Iraê Garcia. Sem esse grupo musical, que se reunia no Bar do Cidão e Casa do Núcleo para fazer um choro mais negro, o presente trabalho jamais iria existir. Agradeço também à Railídia Carvalho, cantora paraense que acompanho há alguns anos junto a Paulo Godoy, Helinho Guadalupe, Koka Pereira, Ed Encarnação e Douglas Alonso, aos quais também agradeço a caminhada. Agradeço ao meu grande mestre no samba, Toinho Melodia, com quem sempre aprendo muito e a todos os meus companheiros integrantes do Conjunto Picafumo, que acompanham esse baluarte do samba paulista: Rodolfo Gomes, André Santos, Verônica Borges, Matheus Nascimento e Paulinho Timor. Agradeço também a todos os grupos, companhias e pessoas com quem toquei ao longo desses anos, em especial o Grupo Malaebaú, Cia do Liquidificador e Cia Anafilática. Agradeço à cantora Anná e ao Samuel Silva por confiarem no meu trabalho para seu próximo projeto.

Agradeço aos meus alunos, com quem aprendo muito, e sem os quais não teria sido possível bancar este curso. Além de todos os alunos e ex-alunos particulares que já tive a honra de orientar, agradeço às escolas de música: Teca Oficina de Música e Sonora Paulista por confiarem no meu trabalho de professor. Agradeço também ao Projeto Vocacional, da Prefeitura de São Paulo, no qual fui artista orientador em 2017, espaço educativo importante para minha formação durante o presente curso. A todos os colegas do projeto, orientadores e articuladores, representados na figura do Rafael Truffaut e aos meus queridos e dedicados orientandos Gabriel Ferreira, Dani Policastro e Vera Lúcia.

Agradeço imensamente a todos os meus amigos, principalmente os que me incentivaram na retomada à carreira acadêmica, dos quais destaco: Paulo Antunes, Leonardo França Malagrino, Inés Terra, Léo La Selva e Monique Salustiano. Às queridas Karuna Maiz Panichi e Verônica Oliveira, que neste ano zelaram pela minha qualidade de vida, me possibilitando condições propícias a atingir meus objetivos pessoais.

Por último, mas não menos importante, gostaria de agradecer à família. À família “postiça”, que me acolheu com carinho e generosidade depois que minha mãe biológica partiu. Em primeiro lugar, à grande matriarca: madrinha, mãe, amiga, tutora Adriana Fiori, mas também aos demais membros da família Caio Bertazzoli, Tatiana Ubinha e Pepa D’Elia. À minha família biológica: ao meu pai Rener Oliveira de Castro, sem o qual não teria sido possível que eu fosse músico e pesquisador de música. Ao meu irmão Gabriel Siles de Castro, com quem tenho a mais longa amizade da minha vida. Agradeço também a todos os parentes: tios, tias, primos, primas, avôs e avós. Agradeço aos moradores da minha república, a Casa Azul, Ramón Gustaff e Leandro Alves, que também foram minha família nos últimos dois anos.

E como numa grande Coda, à minha mãe Sandra Regina Siles Silva, minha primeira professora, minha mestra maior. Sem ela nada disso teria sido possível. Ela me ensinou a ter empatia, pensar no outro, a dividir aquilo que tenho. Me ensinou que às vezes os conhecimentos mais profundos e importantes são simples e não estão na academia. Me ensinou a levar a sério os estudos, me alfabetizou, sempre me incentivou a ler. Me ensinou o amor incondicional, o respeito pelos animais, pelas plantas, pela natureza, pelas pessoas, pelos mais velhos, pelos meus professores. Me ensinou que mesmo conquistando tudo nunca posso perder a humildade. Me ensinou a nunca desistir dos sonhos. Me ensinou a ouvir antes de falar. Me ensinou que devo ser responsável e organizado, mas também amoroso e intuitivo.

Me ensinou a ter paciência, já que o caminho da retidão é árduo, mas recompensa no final. Me ensinou tudo isso através do próprio exemplo de vida. No de 2018 ela nos deixou (como ela própria dizia “virou estrelinha”), mas vive dentro de nós através de seu bonito e singelo legado. Agradeço a ela e a toda a minha ancestralidade. Axé!

RESUMO

O presente artigo pretende mapear a representação do negro na historiografia do choro e, mais especificamente, do choro paulista, apontando eventuais problemas e lacunas com intenção de abrir novos horizontes para abordagens futuras em torno da questão. Para conceituar o racismo será utilizado o autor Silvio de Almeida (2018) e as análises serão feitas com base na historiografia do choro escrita por André Diniz, Henrique Cazes, José de Almeida Amaral Júnior e José Ramos Tinhorão. Serão analisados aspectos gerais da historiografia do choro, aspectos específicos da prática do choro no território paulista e, por último, a relação entre choro e profissão. Também serão utilizadas breves bibliografias de chorões negros de São Paulo com o objetivo de ilustrar as discussões teóricas.

Palavras-chave: negro, choro, são paulo, racismo, música

INTRODUÇÃO

O choro é, de fato, música de origem negra, que começa a ser entendida como comportamento musical ao final do século XIX e se consolida como gênero no início do século XX, por meio de músicos como Pixinguinha. Porém, os historiadores do choro, na maioria das vezes comprometidos com a ideia de brasilidade e mestiçagem cultural, nem sempre dão a devida atenção às matrizes africanas desse gênero musical. Há um grande esforço em concebê-lo, especialmente em seus primórdios, como mera interpretação ou releitura que os negros imprimiam às danças europeias (principalmente polca, schottisch e valsa), ou ainda como o “encontro” ou mestiçamento entre essas culturas distintas. Essa leitura acaba muitas vezes por reduzir a influência musical diaspórica ao aspecto rítmico, desconsiderando outras transformações e impactos estruturais que a população negra imprimiu no choro e nas musicalidades das Américas. Sabemos que as músicas dos povos africanos desenvolveram, ao longo dos séculos, grande complexidade rítmica, não se tratando, portanto, de negar a influência rítmica na música brasileira pelos sujeitos diaspóricos. Porém, é preciso estarmos atentos ao fato de que existe uma ação intencional ao creditar ao negro a

contribuição rítmica, já que na concepção musical europeia o ritmo é tratado de maneira secundária, sendo o desenvolvimento das linhas melódicas e das harmonias, possíveis indicadores de qualidade e complexidade musical. Segundo Maurício de Oliveira Júnior (2018, p. 11):

A colonização gera um pensamento e um olhar eurocentrado, que faz com que, dentre tantas outras coisas, as culturas e as músicas sejam pensadas a partir dos valores dos colonizadores, portanto o fato de a música “erudita” não ter desenvolvido o ritmo de uma maneira complexa, faz com que os colonizadores, ao hierarquizarem estes elementos (melodia, contraponto, harmonia, ritmo) destinem ao ritmo o lugar de menor importância.

Mas o objetivo do presente trabalho não é se debruçar sobre esses aspectos musicais, embora o tema mereça ser pesquisado, mas sim analisar e investigar a maneira como músicos e historiadores, imbuídos dessa concepção eurocentrada e supremacista, escolhem as narrativas e sujeitos que lhe são convenientes para justificar esse ponto de vista.

Foi escolhida a cidade de São Paulo pelo fato de existir na capital uma espécie de imaginário cultural italianizado, relegando a segundo plano ou até ao completo apagamento a contribuição e participação da população negra na formação da cultura paulista. Podemos notar essa segregação nos depoimentos dos próprios chorões, como no caso de Juracy Barreto Wey (Barão) e Zequinha da Casa Verde, contidos em fitas do acervo do MIS¹, onde afirmam que era rara a presença de negros e mulheres nos regionais de choro durante a Era do Rádio e que não havia conjunto de negros na cidade. José Vinci de Moraes faz uma importante ressalva a tal afirmação:

Entretanto, sabe-se que havia alguns conjuntos formados inteiramente ou compostos por um ou outro negro; supõe-se, portanto, a existência de um certo processo seletivo social e racial que impossibilitava os negros de circular nestas áreas ou de alcançar algum sucesso como músicos [...] (1997, p. 145).

Porém, Moraes (1997) não chega a detalhar ou se aprofundar no âmbito de tal processo seletivo social e racial, tampouco menciona que conjuntos eram esses com integrantes negros. Esse tipo de lacuna motivou o presente trabalho e suscita muitas questões sobre a presença dos negros no choro: Qual era o espaço/território onde esse choro acontecia? Havia espaços para tocar choro com pessoas predominantemente negras? Estas interagiam

¹ ver MORAES (1997), p. 145

musicalmente com as pessoas de pele branca? Em caso positivo, onde se dava essa interação? E como era o espaço profissional para essas pessoas? Trabalhavam com música? Havia espaço para isso? Conseguiram ascender ou pelo menos se inserir na sociedade através da música? Uma reflexão teórica e análise crítica das historiografias talvez não responda a todas essas perguntas, mas pode dar algumas pistas sobre narrativas não contempladas, indicando caminhos para uma nova pesquisa.

Em primeiro lugar, vamos conceituar o racismo, muitas vezes confundido, como afirma o autor Silvio de Almeida (2018), em suas esferas: individual, institucional e estrutural. O próximo passo é olhar para essa historiografia nas esferas da própria música, território e profissão na tentativa de responder a algumas das perguntas levantadas anteriormente, ou pelo menos dar um bom encaminhamento a quem pretender respondê-las.

Por sugestão do historiador Rafael Galante, o presente artigo vem apresentado em diálogo com a forma musical mais recorrente no choro, que é AABBACCA, onde A serão as análises e reflexões teóricas, B será constituída de pequenas biografias de negros, ou pelo menos não-brancos, do choro paulista nascidos nas décadas de 1900 a 1930 e C de biografias dos nascidos nas décadas de 1940 a 1970. As quatro exposições da letra A correspondem a: A1 racismo, A2 historiografia, A3 território e A4 profissão.

O intuito de trazer as biografias é ilustrar, pela trajetória desses chorões, alguns dos conceitos abordados nas partes A. Os músicos negros do choro paulista foram escolhidos de acordo com um único critério: aqueles que aparecem com destaque na historiografia do choro a nível nacional. O intuito não é eleger os melhores ou mais bem-sucedidos, e sim olhar atentamente para a biografia dos que, de alguma maneira, conseguiram transpor barreiras a ponto de figurarem em tal historiografia, completa ou parcialmente descompromissada com o debate racial. Foram escolhidos dois autores que tratam do choro em âmbito nacional: Henrique Cazes (1998) e André Diniz (2003), e os músicos negros citados em suas obras foram organizados em ordem cronológica por data de nascimento - Armandinho Neves (1902), Esmeraldino Salles (1916), Orlando Silveira (1922), Paulo Moura (1932), Laércio de Freitas (1941), Zé Barbeiro (1952) e Proveta (1961)². Obviamente, não podemos acreditar

² Utilizei uma ideia bastante alargada de negro para encaixar Zé Barbeiro e Proveta nesse contexto, já que estes são mestiços. Apesar de apresentarem características fenotípicas negras, não são retintos e dependendo do que considerarmos como negro, poderiam ficar de fora dessa classificação. Confesso que tive muita dificuldade para decidir se os colocaria ou não na lista, mas o ganho em cobrir uma maior área temporal (mais precisamente as décadas de 1950 e 1960) fez com que valesse a pena incluí-los, mesmo que a escolha esteja sujeita, com justiça, a críticas. Como o projeto de mestiçagem, decorrente das políticas de branqueamento, é uma realidade a ser

piamente que tais músicos atingiram o “sucesso” musical e profissional, e mesmo que o tivessem atingido, isso os fariam exceção e não regra. Como afirma o autor Nei Lopes (1981, p. 15) quanto ao contexto das escolas de samba: “E, em termos econômicos e sociais, os casos de ascensão que elas (escolas de samba) por acaso propiciaram foram casos puramente isolados, que não refletem a situação geral”. Não é intenção do presente trabalho criar uma narrativa heróica, onde os músicos negros obtiveram sucesso, mesmo frente às dificuldades, mas não deixa de ser importante perceber por quais trajetórias caminharam, quais as suas estratégias de sobrevivência. Também é importante de antemão desmontar qualquer falácia que possa apontar que o sucesso de tais músicos negros constituiria prova da inexistência de barreiras raciais, ou ainda, que mesmo com tais barreiras, qualquer sujeito poderia penetrá-las apenas com a força de vontade, discurso que se tornou recorrente na narrativa da direita conservadora brasileira nos últimos anos, travestido do termo *meritocracia*.

As biografias serão expostas de maneira resumida, como se fossem verbetes de uma enciclopédia. Tais trechos se afastam do enfoque analítico adotado no restante do trabalho, adotando uma perspectiva mais narrativa. No choro, os temas B e C se afastam do tema A, mas sempre possuem algum vestígio musical do tema principal, um vínculo, amarrando a obra em sua totalidade. Essa escolha na estruturação do artigo é, antes de tudo, uma homenagem ao choro, e também uma tentativa de propiciar uma leitura que dialogue com a escuta musical. Se na(s) parte(s) A o leitor mergulha em profundidade teórica e analítica, as partes B e C servem como uma espécie de “desafogo”, já que aquele possui a liberdade de estabelecer relações entre as biografias dos chorões e as discussões teóricas da maneira que desejar. Nattiez (2005), aponta que a Musicologia é um discurso parasitário da Música, já que a música, segundo o autor, não possui capacidade de organizar os próprios feixes de significação, não podendo assim ser classificada como linguagem, *stricto sensu*. Pensar outras maneiras de estruturação de um texto a partir da influência de elementos e estruturas musicais não deixa de ser um exercício e uma tentativa de reinventar e ressignificar a relação entre música e linguagem.

Por último, optei pelo formato panorâmico de pesquisa e análise, procurando contemplar diversos aspectos do negro no choro em São Paulo, por minha própria dificuldade em delimitar um objeto de pesquisa definido em meio a um contexto tão cheio de lacunas e

encarada pelo presente trabalho, incluí-los no artigo retrata, na prática, algumas facetas e pistas específicas desse processo.

perguntas não respondidas. Ciente das limitações dessa abordagem, optei pelo mapeamento de tais questões e lacunas, com o objetivo de apontar futuras pesquisas, tanto minhas como de outros pesquisadores que se interessem pelo tema.

A¹ - RACISMO

Nas últimas décadas, o governo brasileiro decretou a lei 10.638/03, que estabelece o ensino da história e cultura afro-brasileira nas escolas de ensino fundamental e médio, na rede pública e particular; a lei 12.711/12, que estabeleceu sistema de cotas nas universidades públicas; e a lei 12.990/14, que reserva à população negra cota de 20% em concursos públicos. O Estado brasileiro, que historicamente legislou a favor do racismo, no período de 2003 a 2016 fez tais concessões à população negra, frente à luta popular e anti-racista no país, promovendo assim acesso a determinados bens culturais a uma parcela da população marginalizada. Neste contexto, a cena de intelectuais, pensadores e artistas negros como Nei Lopes, Silvio Almeida, Salloma Jovino Salomão, Djamila Ribeiro e Érica Malunguinho, ganha relevância e espaço no debate acadêmico, abrindo espaço para cursos e pesquisas sobre o assunto, incluindo a pós-graduação *lato sensu* “Histórias e Culturas Afro-brasileiras e Indígenas para a Educação”, na qual o presente artigo se presta como trabalho final. O debate ganha espaço fora da academia também, em 2019 a Estação Primeira de Mangueira apresenta no Carnaval do Rio de Janeiro o samba-enredo “História para ninar gente grande”, e seu desfile propõe uma grande revisão histórica, que finalmente traria o protagonismo para os pretos, pobres e indígenas. Neste importante ponto de discussão, debate e revisão histórica, faz-se necessário conceituar o racismo, para maior precisão da análise dos discursos e das escolhas dos historiadores do choro.

Almeida (2018), jurista e importante filósofo deste cenário, separa três concepções distintas de racismo: individualista, institucional e estrutural. Essas concepções funcionam como camadas de racismo interdependentes e intercomplementares. Não existe racismo individualista sem uma estrutura e um contexto racista. Porém, para fins didáticos e da compreensão do fenômeno do racismo, faz-se necessário olhar separadamente para cada uma dessas concepções.

A concepção individualista é resultado da relação entre racismo e subjetividade. Nessa concepção, o racismo é tratado como “patologia”, desvio moral, “irracionalidade”, passível de

punição penal. Essa limitada e frágil abordagem ao racismo gera a noção distorcida de que não haveria sociedades ou instituições racistas, e sim atitudes isoladas de indivíduos preconceituosos. Como, nessa concepção, o racismo é tratado no campo psicológico, a educação, a conscientização e o estímulo a mudanças culturais seriam as principais formas de enfrentar o problema. Essa abordagem é problemática porque, entre muitos fatores, desconsidera o fato de que instituições e estados praticam crimes raciais de forma recorrente, genocídios e epistemicídios amparados pela lei.

O racismo institucional, importante avanço teórico no estudo das relações raciais, é resultado da relação entre racismo e instituições. Segundo Almeida (2018), o Estado se materializa nas instituições, por meio das determinações formais da vida social, moldando o comportamento humano. Visto que um determinado grupo racial opera essas instituições para impor seus interesses políticos e econômicos, temos o racismo se manifestando não mais apenas na esfera individual, como também na forma de *dominação* social.

No caso do racismo institucional, o domínio se dá com estabelecimento de parâmetros discriminatórios baseados na *raça*, que servem para manter a *hegemonia* do grupo racial no poder. Isso faz com que a cultura, a aparência e as práticas de poder de um determinado grupo tornem-se o horizonte civilizatório do conjunto da sociedade. (ALMEIDA, 2018, p. 31)

Por fim, a concepção estrutural coloca o racismo como parte da ordem social, a qual as instituições reproduzem visto serem responsáveis por resguardá-la. Uma vez que a instituição é a materialização de uma estrutura social, uma instituição racista reproduz o racismo porque ele é um elemento orgânico da estrutura que a compõe. Segundo Almeida (2018, p. 38):

(...) o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, o modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo *racismo é regra e não exceção*.

A² - A HISTORIOGRAFIA DO CHORO

Um documento histórico importantíssimo para a historiografia do choro é o livro *O Choro* escrito pelo carteiro Alexandre Gonçalves Pinto (2009), onde o autor descreve

reminiscências dos chorões antigos, na perspectiva de um participante dessas festas e rodas de choro. Escrito em 1936, seu autor traz pequenas biografias, descrevendo esses chorões: o porte físico, a forma de cada um tocar, além de outros detalhes. O desprezioso registro feito pelo carteiro, considerado “mal escrito” pelos eruditos da época³, tornou-se uma das mais importantes fontes historiográficas do choro.

Pinto descreve a etnia de vários desses sujeitos: negros, brancos e mestiços. Porém, não chega a detalhar como se davam ali as relações raciais e inter-raciais. Essa falta de precisão, compreensível levando-se em consideração o contexto histórico e social do autor, fez com que alguns historiadores tirassem conclusões precipitadas a respeito dessas relações. José Ramos Tinhorão (2013) afirma, baseando-se nessa obra: “Essa igualdade de condições econômicas, em uma camada em que o mestiçamento aparecia em larga escala, explica também o fato de não existir qualquer preconceito de cor entre os chorões” (p. 125). Tinhorão, além de utilizar uma argumentação frouxa para sustentar seu ponto de vista, trata o tema exclusivamente na concepção do racismo individualista. Ou seja, mesmo que Tinhorão estivesse parcialmente certo, e, supostamente, não houvesse racismo direto entre esses sujeitos, isso não excluiria o fato de que eles tinham oportunidades e acessos distintos na sociedade da época devido às cores de suas peles (racismo institucional e estrutural). É bom lembrar que no período a que a obra de Pinto remete (fim do séc. XIX e início do XX), o negro, apesar de liberto da escravidão, ainda permanecia estigmatizado. Segundo Clóvis Moura (2014, p. 219):

[...] após o 13 de maio e o sistema de marginalização social que se seguiu, colocaram-no como igual perante a lei, como se, no seu cotidiano da sociedade competitiva (capitalismo dependente) que se criou, esse princípio ou norma não passasse de um mito protetor para esconder as desigualdades sociais, econômicas e étnicas. O Negro foi obrigado a disputar a sua sobrevivência social, cultural e mesmo biológica em uma sociedade secularmente racista, na qual as técnicas de seleção profissional, cultura, política e étnica são feitas para que ele permaneça imobilizado nas camadas mais oprimidas, exploradas e subalternizadas. Podemos dizer que os problemas de raça e classe se imbricam nesse processo de competição do Negro, pois o interesse das classes dominantes é vê-lo marginalizado para baixar os salários dos trabalhadores no seu conjunto.

³ O poeta Catulo da Paixão Cearense foi convidado a escrever o prefácio no livro original de 1936, mas acabou enviando a Alexandre Gonçalves Pinto uma carta, criticando a forma de escrita do autor. Curiosamente, a carta foi publicada no início do livro (PINTO, 2009, p. 3).

A afirmação de Tinhorão (2013) demonstra como a temática racial é muitas vezes abordada de forma superficial e romantizada na historiografia do choro e da música popular brasileira, servindo a uma ideia de brasilidade, na qual os elementos negros são incorporados à uma ideia supremacista de identidade nacional, porém sem dar o devido crédito, protagonismo, respaldo social e financeiro a seus sujeitos, sejam eles artistas, músicos, dançarinos, líderes espirituais ou pensadores.

Outro fenômeno importante na historiografia do choro é a insistência em traçar a narrativa sobre a ascensão e inserção do gênero nas camadas mais altas da sociedade. O título da obra de Cazes (1998): *O choro do quintal ao municipal* já denota essa tendência. O livro é uma das principais referências historiográficas do gênero, pelo seu pioneirismo e pela narrativa na perspectiva de participante, similar ao que acontece com o registro de Pinto (2009). Mas diferente da obra de Pinto, Cazes é um músico de projeção nacional e internacional dentro do cenário do choro e seu livro possui objetivos relativamente audaciosos. A própria abrangência histórica do livro, além do título, já denota o objetivo de construir uma narrativa histórica do choro, retilínea e evolutiva. Independentemente do quão audaciosos são ou deixam de ser os autores, ambos estão limitados pela visão de mundo imposta por seus contextos históricos e sociais.

Para dar um exemplo concreto, presente na citada obra, Cazes (2010) cita uma situação aparentemente recorrente nas rodas de choro de Jacob do Bandolim, que aconteciam no Rio de Janeiro, onde Jacob cortava o próprio ídolo Pixinguinha da lista de convidados para suas rodas (p. 114):

O problema é que o velho mestre costumava carregar uns chatos a tiracolo, especialmente um conhecido como Carijó, de quem Jacob tinha verdadeiro horror. A música vinha de fato em primeiro lugar e a bebida era consumida com parcimônia a intervalos periódicos. O silêncio era total durante a música, e aí daquele que ousasse abrir a boca fora de hora!, pois Jacob não exitaria em esculhambá-lo publicamente.

Pixinguinha, por outro lado, narra uma concepção muito distinta da performance do choro e sua relação com o contexto:

Naquele tempo não haviam (sic) clubes dançantes. Os bailes eram feitos em casa de família. Em casa de preto a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de preto havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba nas salas do fundo e a batucada no terreiro. Era lá que se formavam e se ensaiavam os ranchos. A maioria dos sambistas e dos chorões era de cor. Branco quase não havia. (PIXINGUINHA *apud* PEREIRA, 1967, p. 226)

Além do fato de Cazes tratar o caso como simples anedota, causo, e não se prestar a identificar, analisar e criticar a tensão cultural do episódio, fica nítida a contraposição entre o choro de Pixinguinha, frequentador da famosa Casa da Tia Ciata⁴, e o de Jacob do Bandolim, camerístico, para se ouvir em silêncio, como a música de concerto de tradição europeia⁵. Enquanto Pixinguinha estava próximo do ambiente do quintal, da roda, do baile, do samba e da religiosidade afro-brasileira, Jacob busca obsessivamente a performance camerística, traduzindo a necessidade de “domesticar” e “desmacumbizar”⁶ as práticas musicais de matrizes africanas, conduzindo-as à aceitação pelas altas camadas da sociedade, tirando do quintal para levar ao municipal, conforme o título da obra que ilustra tal episódio. Nota-se, pelo título do livro e por suas escolhas ao longo da narrativa, um entendimento de que a concepção de Jacob (municipal) seria uma evolução do choro, em relação à concepção de Pixinguinha (quintal). Podemos notar no episódio, a operação do racismo institucional, já que, relembrando a concepção trazida por Almeida (2018), a roda de choro está atuando como instituição reguladora do comportamento humano. Apesar da roda não ser o Estado materializado, propriamente dito, no episódio em questão ela atua em conformidade com as demandas hegemônicas por um ideal civilizatório euro-centrado.

B - DO FUTEBOL AO TRABALHO NO RÁDIO E NA TV: ARMANDINHO NEVES, ESMERALDINO SALLES E ORLANDO SILVEIRA

Armandinho Neves, nascido em Campinas, em 1902, é pouco conhecido do grande público. Antes de dedicar-se à música como profissão atuou como pintor de parede, ajudante de pedreiro e boiadeiro no interior de São Paulo. Transferiu-se para São Paulo em 1925, onde aprendeu violão com os irmãos Matoso (Joaquim e José) que atuavam como músicos em espetáculos circenses. Conciliou a carreira de músico com a de jogador de futebol, atuando

⁴ Ver mais em: <http://hisbrasileiras.blogspot.com/2016/03/a-casa-da-tia-ciata-espaco-de-cultura.html>

⁵ Agradeço ao meu amigo, negro e bandolinista, Maurício Pazz, que sempre me chamou a atenção para o fato de existir contraposição entre o que ele denomina como “projetos de choro”, o de Pixinguinha e o de Jacob do Bandolim.

⁶ Termo utilizado por Luiz Antonio Simas para descrever os processos de branqueamento e apropriação cultural sofridos pelas culturas afro-brasileiras, principalmente o samba.

profissionalmente no time do Corinthians, sendo na época o principal artilheiro da equipe. Como violonista, acompanhou a primeira gravação de Carmen Miranda e Sílvio Caldas, além de gravar um disco em 1938 como solista para o selo Decelith. Teve as suas composições gravadas por artistas como Garoto, Rago, Aymoré, Geraldo Ribeiro e Zé Menezes. Trabalhou na Rádio Educadora Paulista em 1925, e em 1928 foi contratado pela Rádio Record, onde atuou por 30 anos, organizando o primeiro regional da emissora, além de desempenhar outras funções, como arranjador e preparador de grupos e cantores.

Esmeraldino Salles, multi-instrumentista de cordas, nascido em 1916, foi um importante compositor do choro paulista. Integrou o Regional do Rago e o Regional do Siles, na Rádio Tupi, passando a chefiá-lo quando Siles (Wanderley Taffo) retornou à terra natal, Ribeirão Preto. Trabalhou também na TV Tupi, onde formou dupla com Orlando Silveira. Esmeraldino é um músico constantemente homenageado por meio de composições como *Ao nosso amigo Esmê* (Laércio de Freitas) e *Tributo a Esmeraldino Salles* (Izaías Bueno de Almeida); e discos como *Tributo a Esmeraldino Salles* (Osvaldo Colagrande e Grupo 1x0) e *Esmê* (André Mehmari, Fábio Peron, Gian Correa e Fernando Amaro). É conhecido pela modernidade e refinamento de suas composições, dentre as quais destacam-se *Arabiando*, *Uma Noite no Sumaré* e *Perigoso*.

Orlando Silveira, acordeonista nascido em Rincão, interior de São Paulo, em 1922, é filho de músico amador e transferiu-se para São Paulo com 17 anos para tentar a carreira artística. Em 1944, é contratado pela Rádio Tupi, onde integra o Regional do Rago, junto com Esmeraldino Salles. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1951, por intermédio de Luiz Gonzaga e na capital carioca estudou com Leo Peracchi, Henrique Morelenbaum e Hans Koellreutter. Trabalhou entre 1956 e 1974 na Odeon, onde fez arranjos para alguns artistas da gravadora, entre eles Elza Soares, Miltoninho, Raul Seixas, Marcos Valle, Clara Nunes e Elton Medeiros. Também escreveu arranjos para Luiz Gonzaga, Pixinguinha, Abel Ferreira, Waldir Azevedo, Conjunto Época de Ouro, Déo Rian, Nelson Gonçalves, Dirceu Leite, Beth Carvalho e Ed Motta. Como acordeonista tocou com Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho, Luiz Gonzaga, Belchior, Chico Buarque e Guinga.

A³ - MÚSICA E TERRITÓRIO: AS RODAS DE CHORO EM SÃO PAULO

Segundo Moraes (1997), as primeiras rodas de choro de São Paulo aconteceram na década de 1910, muitas na casa de Juracy Barreto Wey (Barão), e eram frequentadas por músicos, amantes e entusiastas do gênero. Essas rodas foram fundamentais para a divulgação e consolidação do gênero na cidade. A partir de 1920, as rodas se expandiram pelo território paulistano, conforme descreve Moraes (1997, p. 141 - 142) a partir de depoimentos dos chorões. O autor enumera algumas dessas rodas, baseado nos depoimentos dos músicos Juracy Barreto Wey e Zequinha da Casa Verde:

- Roda na casa de Rafael Fezza, violonista e sapateiro, no Bexiga;
- Roda na casa do Heitor, no final da década de 1920, na Mooca;
- Roda na casa de Atílio Bernardini, renomado professor de formação erudita, que deu aulas de violão para Garoto;
- Segundo João D. Carrasqueira e Barão, havia inúmeros grupos de choro na Lapa que se reuniam nos mais variados lugares.

Percebe-se nessa lista uma grande incidência de rodas de choro em bairros operários da cidade, nos quais morava boa parte dos imigrantes europeus. Porém, sobre o mapeamento da prática do choro em São Paulo, o bandolinista Izaías Bueno de Almeida, nascido em 1937, traz em entrevista realizada em 2009, um outro ponto de vista:

Minha infância foi musical porque embora eu tenha nascido no Tucuruvi, eu vim muito cedo para o parque Peruche, e aquilo é uma terra de choro, só tinha chorões e chorões de cordas. São Paulo ficou dividido de uma certa forma, Parque Peruche e Casa Verde eram chorões de cordas, Lapa era a terra dos flautistas, João Dias Carrasqueira e muitos outros. Na Zona Sul não tinha muita influência do choro, então era mais a Zona Oeste, com os flautistas e tinha a Zona Norte, e a Luz que foi onde nasceu o Garoto, e que teve grande repercussão de chorões. (ALMEIDA, 2009 *apud* JÚNIOR, 2013, p. 333)

Sabe-se que o Parque Peruche e a Casa Verde são importantes territórios negros na cidade de São Paulo⁷ e redutos significativos do samba paulista. Por mais que haja distância temporal entre as primeiras rodas de choro na casa do Barão e a infância de Izaías, é possível

⁷ Segundo Rolnik (1989, p. 10), a agremiação política Frente Negra Brasileira, fundada em 1931, comprava terrenos e loteamentos nas periferias da cidade para fundar núcleos negros de casas próprias em bairros como: Casa Verde, Vila Formosa, Parque Peruche, Cruz das Almas e Bosque da Saúde.

concluir, tendo como base a afirmação do bandolinista, que o choro se expandiu para além dos bairros descritos na entrevista de Barão e Zequinha, atingindo também a Zona Norte da cidade. O depoimento do músico também aponta lacunas na historiografia e levanta algumas perguntas a serem respondidas: havia rodas de choro no Parque Peruche e Casa Verde? Por que os músicos da Zona Norte tocavam instrumentos de corda e os da Zona Oeste tocavam flauta? Havia interação entre os músicos desses bairros? Se havia, onde se dava essa interação? Essas duas áreas de prática de choro possuíam características musicais distintas? Investigar a afirmação de Izaías e as perguntas a partir dela formuladas demanda novas pesquisas sobre o assunto.

Mas, para além da questão “puramente” territorial, cabe mencionar os processos de segregação e marginalidade a que foi submetida a população negra na urbanização de São Paulo. Segundo Rolnik (1989, p. 7):

Se, para a comunidade negra, a linguagem do corpo é elemento de ligação e sustentação do código coletivo que institui a comunidade, para a classe dominante branca e cristã, a frequência com que se dança, umbiga, requebra e abraça publicamente desafia os padrões morais.

Numa cidade que busca o padrão “civilizatório” euro-centrado, a presença do quilombo e do terreiro são verdadeiras ameaças. Durante a administração de Antônio Prado (1899 - 1911), a população negra foi desalojada do Centro Velho da cidade pelas grandes operações de renovação urbana: “alargamento de ruas, transferências e demolição de mercados, construção de praças e *boulevards*” (ROLNIK, 1989, p. 8) com o objetivo de transformação desse território em um Centro burguês, propício ao trabalho, diversão e comemorações cívicas e religiosas da classe dominante. Essas reformas se aprofundaram com Raymundo Duprat (1910 - 1914), onde cortiços, hotéis e pensões foram destruídos para a construção da Praça da Sé e para a remodelação do Largo Municipal.

Dito isso, podemos notar no depoimento do jornalista Oswaldo Luiz Vitta (Colibri), referindo-se às rodas de choro ocorridas na casa do D’Auria nas décadas de 1960 e 1970, que a já abordada concepção de roda de choro de Jacob do Bandolim era uma referência importante para esse espaço:

[...] muita gente fazia grupos fechados que começaram a resgatar também. Assim como eu, jornalista garotão de 18 anos, aprendendo a conhecer o choro, tinha muito movimento de gente que tinha essa pretensão, nos quintais, de resgatar, de respeitar

esse som. Essa roda de choro permanece, a roda do Jacob permanece, mas a dele era fechada na casa dele, a Roda de Choro do Jacob. A mesma coisa que a roda do D'Auria. Os eleitos, amigos, conhecidos é que frequentavam. (VITTA, 2008 *apud* SOUZA, 2009, p. 27)

Antonio D'Auria, a quem o jornalista se refere, tocava violão de sete cordas, liderava o Conjunto Atlântico e sediava uma roda de choro na própria residência (no quartinho dos fundos) na Avenida Rudge, bairro do Bom Retiro, toda sexta-feira das 19 horas até meia-noite. D'Auria era filho de imigrante italiano, atraído para o Brasil pela produção cafeeira. Iniciou-se no violão ainda criança tocando nas festinhas de aniversário do bairro⁸, mas trabalhou anos para a companhia cinematográfica Pathé, assim como os outros integrantes do Conjunto Atlântico que tinham suas respectivas profissões e não se sustentavam com a música.⁹

Conforme podemos notar no depoimento de Vitta, assim como no caso de Jacob, tais rodas paulistanas possuíam caráter de atividade doméstica, privada, quase secreta, 'escondida no quartinho'¹⁰, realizada nas casas dos músicos, restrita a amigos, familiares, assumindo um caráter intimista, e até elitista ou exclusivista¹¹, eram ambientes onde “[...] tocava-se choro, valsas, polcas, schottisches e o *público, quando havia*, espiava a performance por uma janela, em *absoluto silêncio* (SOUZA, 2009, p. 28, grifos meus).

Aqui vale uma ressalva importante, apesar dos historiadores elegerem a roda como o ambiente onde “acontece” o choro, seja no aspecto da execução, aprendizado, treinamento e apreciação, faz-se necessário investigar outros espaços e ambientes onde ele acontecia. Será que a roda de choro também era o ambiente de execução, aprendizado, treinamento e apreciação do gênero nos bairros da Zona Norte descritos por Izaías? E, se de fato eram, será que essas rodas apresentavam as mesmas características daquelas praticadas no Centro e na Zona Oeste da cidade?

C - IDAS E VINDAS, ÊXODOS E TURNÊS INTERNACIONAIS: PAULO MOURA, LAÉRCIO DE FREITAS, ZÉ BARBEIRO E PROVETA

⁸ Ver MORAES, 1997, p. 141

⁹ SOUZA, 2009, p. 27

¹⁰ Expressão utilizada por Sousa (2009, p. 27) para descrever essa característica fechada do choro paulistano em seus primórdios

¹¹ Ver SOUZA, 2009, p. 27

Paulo Moura, clarinetista e saxofonista, nascido em São José do Rio Preto em 1932, é filho do clarinetista e mestre de banda Pedro Moura. Mudou-se com a família para o Rio de Janeiro¹², onde estudou com Guerra Peixe, Moacir Santos e Maestro Cipó. Acompanhou e gravou com artistas como Egberto Gismonti, Jorge Ben, Elizeth Cardoso, Ney Matogrosso, Wagner Tiso, Pixinguinha, Angela RoRo, Armandinho, João Bosco, Edu Lobo, Raphael Rabello, João Donato, Milton Nascimento, Beth Carvalho, Djavan, Nara Leão, Martinho da Vila, entre muitos outros. Ganhou em 1992 o Prêmio Sharp, na categoria instrumentista popular, e em 1998 e 1999, nas categorias disco instrumental e grupo instrumental com os discos *Pixinguinha* e *Mood Ingênuo*, respectivamente. Reconhecido nacionalmente e internacionalmente, Paulo Moura com certeza é um dos instrumentistas mais importantes da história da Música Popular Brasileira.

Laércio de Freitas, nascido em Campinas, em 1941, era filho de pai bandolinista e mãe violinista, tendo se graduado em piano no Conservatório Carlos Gomes, em 1957. Laércio conta¹³ que desde 8 anos de idade já tinha uma relação com o rádio, foi inscrito pela mãe no *Clube do Papai Noel*, programa infantil da Rádio Tupi, no qual ele tocava peças para piano. Até os 18 anos dava aulas de piano em Campinas. Integrou a Orquestra Tabajara, de Severino Araújo e o Sexteto de Radamés Gnattali. Atuou como arranjador e regente em companhias de disco, acompanhando e gravando com artistas importantes como Ângela Maria, Maria Bethânia, Emílio Santiago, Clara Nunes, Alaíde Costa, Joel Nascimento, Ivan Lins e Marcos Valle. Escreveu arranjos para Wilson Simonal, Jair Rodrigues, Caetano Veloso, João Donato, Elza Soares, Renato Braz, Orquestra Jovem Tom Jobim, Banda Mantiqueira e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Ganhou destaque também na televisão, onde participou de programas como *Um toque de classe* (TV Manchete), *Alegria do Choro*, *Café Concerto* e *Ensaio* (TV Cultura), atuou como ator nas novelas *Mulheres Apaixonadas* e *Viver a Vida* (Rede Globo), e interpretou Machado de Assis em vídeo comemorativo de 150 anos da Caixa Federal. Possui larga carreira internacional, começando já em 1966 a fazer apresentações na Europa, Ásia e México.

¹² Apesar de ter nascido no Estado de São Paulo, é pouco citado como pertencente ao universo do choro paulista, pois consolidou sua carreira musical no Rio de Janeiro. Está na presente lista pelo fato de que o fluxo profissional de músicos do Estado de São Paulo para o Rio de Janeiro é um fator relevante e demonstra muito da realidade do músico no período.

¹³ Ver entrevista em JÚNIOR, 2013, p. 366.

Zé Barbeiro, nascido em São Miguel dos Campos (AL) em 1952, transferiu-se ainda criança para Carapicuíba (SP). Começou tocando guitarra na Jovem Guarda, mas aos 20 anos decidiu se dedicar ao choro e ao violão de sete cordas. Ganhou esse apelido por realmente trabalhar como barbeiro, fato muito curioso que remete à uma das profissões clássicas dos primeiros chorões no Rio de Janeiro¹⁴. Como instrumentista acompanhou Sílvio Caldas, Armandinho, Inezita Barroso, Ângela Maria, Atauífo Alves Junior, Jamelão, Nei Lopes, Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Carlos Poyares, Elizeth Cardoso e Altamiro Carrilho. Compositor de estilo moderno e particular, ganhou ainda mais relevância na última década, gravando suas composições em discos como *Segura a bucha* (2010), *No salão do barbeiro* (2011), *Enaltecendo o choro* (2017) e *Sem Massagem* (2017).

O clarinetista e saxofonista Nailor Azevedo, o Proveta, nasceu em Leme, interior de São Paulo, no ano de 1961, pertencente a uma família de músicos. O próprio Proveta conta o impacto da riqueza do café para a cena musical da região: “Além dos italianos, responsáveis pelas bandas, tivemos um reforço de operários e negros. Isso favoreceu o surgimento de muitas bandas por essas bandas! A gente teve muita sorte de participar de uma forma indireta das bandas formadas com a riqueza desses produtos” (PROVETA *apud* JÚNIOR, 2013, p. 436). Segundo Proveta, seu pai e seu avô eram lavradores e atuavam como músicos à noite. Seu avô era negro, vindo de Jundiaí. Desde criança já tocava com sua família nos bailes aos finais de semana em Leme. No fim dos anos 1970 migrou para São Paulo, onde deu continuidade à carreira musical. Nailor Proveta é uma das grandes referências no Brasil, como músico instrumentista e arranjador, é líder da Banda Mantiqueira, grupo instrumental com o qual lançou diversos discos, entre eles *Aldeia* (1998), indicado ao Grammy na categoria Jazz Latino. Proveta gravou com gigantes da música popular brasileira como Lenine, Ângela Maria, Rosa Passos, Rita Lee, Vânia Bastos, Cássia Eller, Cauby Peixoto, Guinga, Leila Pinheiro, Mônica Salmaso, Elza Soares, Dominginhos, Chico Buarque, Tom Zé, Caetano Veloso, entre muitos outros. Lançou também discos solo: *Tocando para o interior* (2007), *Velhos companheiros de K-Ximbinho* (2015), *Brasileiro saxofone vol. 1* (2009) e *vol. 2* (2014).

¹⁴ O próprio Zé Barbeiro contou que trabalhou anos como barbeiro em Oficina de Choro ministrada pelo próprio e por Dinho Nogueira no Centro de Pesquisa e Formação do SESC, em março de 2018. Sobre os barbeiros no choro ver TINHORÃO (1998), o capítulo “O som da cidade na música de barbeiros” (p. 163).

A⁴ - MÚSICA E PROFISSÃO

Conforme se lê em Alexandre Gonçalves Pinto (2009), os primeiros chorões eram convidados a animar festas de famílias humildes. Essas famílias não reuniam condições socioeconômicas para possuir um piano em casa, ícone cultural das elites brasileiras no final do século XIX, restando ao grupo de “pau e corda” – formado por flauta, violão e cavaquinho, – a missão de tocar polcas, valsas, maxixes e lundus nesses aniversários, casamentos e batizados das camadas populares, em substituição ao piano ou à orquestra.

Mas apesar dessa atuação profissional ou semi-profissional, o choro é caracterizado em seus primórdios, pela historiografia, como música feita por amadores, normalmente funcionários públicos, que gozavam de tempo livre para estudar música e condições materiais para adquirir um instrumento musical.

Apesar de o choro, em seus primórdios, caracterizar-se como música feita por músicos amadores¹⁵, havia sim alguns com atuação profissional, embora fossem exceções. Um deles era Zequinha de Abreu, que chegou em São Paulo em meados da década de 1910 vindo de Santa Rita do Passo Quatro, já com alguma fama de compositor e “procurou viver somente da música tocando em casas de instrumentos musicais, vendendo suas partituras etc., possivelmente sobrando-lhe pouco tempo para as ‘rodas de choro’” (WEY *apud* MORAES, 1997, p. 143)¹⁶. Souza (2009) também descreve Evandro do Bandolim como diferenciado, por trabalhar como músico profissional. Evandro nasceu em João Pessoa-PB e não se encaixa no perfil descendente de imigrantes, era mestiço e trabalhava demonstrando instrumentos musicais de cordas (cavaquinhos, bandolins e violões) na Casa Del Vecchio, na Rua Aurora. Mesmo Evandro chegando em São Paulo na década de 1960, 50 anos depois de Zequinha de Abreu, nota-se que uma possibilidade de emprego para os chorões era trabalhar em casas especializadas em instrumentos musicais.

Porém a década de 1930 se tornaria um marco na história da música popular brasileira, já que em 1932, o presidente Getúlio Vargas assina o decreto 21.111, que autorizava a veiculação de propaganda comercial nas rádios, o que foi determinante para viabilizá-las financeiramente. A partir daí a indústria brasileira da cultura e entretenimento se solidifica e

¹⁵ Nesse sentido, o termo amador não é empregado de forma pejorativa, já que o choro exige bastante técnica de quem executa, e sim para descrever aquele que exerce a música, mas não vive dela.

¹⁶ Em Santa Rita do Passo Quatro, Zequinha de Abreu alternou trabalhos como músico, na farmácia do pai e como funcionário público na Câmara Municipal da cidade. Ver MORAES, 1997, p. 143.

alcança um novo patamar. Esse fato vai impactar diretamente a comunidade do choro, já que nas rádios era indispensável o trabalho de um regional¹⁷, “[...] pois, sendo uma formação que não necessitava arranjos escritos, tinha a agilidade e o poder de improvisação para tapar buracos e resolver qualquer parada no que se referisse ao acompanhamento de cantores” (CAZES, 1998, p. 83). Surgiram nessa época, no Rio de Janeiro, regionais que ficaram muito famosos como o Regional do Canhoto e o Regional do Benedito Lacerda.

A Era do Rádio vai também atingir o cenário cultural de São Paulo, porém, segundo João Baptista Borges Pereira (1967), até 1935 era rara a presença de músicos negros tocando ao vivo nas rádios da cidade paulista, dava-se preferência até então à música erudita ou semi-erudita, principalmente italiana, e os professores de música, na maioria das vezes de piano, eram os responsáveis pela execução de música ao vivo. Devido ao grande sucesso da Rádio Nacional e das rádios cariocas, que apostaram na música popular (principalmente o samba) em suas programações, as rádios paulistas foram se influenciando e se adaptando à nova realidade. Essa tendência começou a demandar a contratação de músicos negros também em São Paulo.

Pereira (1967, p. 234) traz o depoimento de um maestro não identificado, que detalha esse processo:

Eu nunca me neguei a ter pretos como instrumentistas. São tão bons e até melhores do que os brancos. No Rio talvez o negro tenha sido melhor aproveitado pelas orquestras. São Paulo porém, musicalmente, foi sempre diferente do Rio. Nós sempre fomos mais europeus. Sou maestro desde 1919 e participei de todos os empreendimentos musicais de São Paulo, por isso posso lhe garantir que o aproveitamento do preto como músico em nossas orquestras é coisa recente. Depois que o samba veio do Rio foi que ele (o negro) surgiu na cena musical, principalmente aproveitado como instrumentista de percussão. Honestamente, antes de 1940 mais ou menos, não me lembro de ser procurado por negros para compor a minha orquestra. Depois havia algumas dificuldades: muitos lugares não aceitavam orquestras com componentes negros. Isto não constava do contrato, mas era combinado com antecedência. Eu não podia perder polpudos contratos só para dar serviço para este ou aquele músico, por melhor que ele fosse. Hoje é bem raro o local que não aceite negro, cantor ou músico. Hoje eles estão na moda. Mas naquele tempo...

Aqui podemos nitidamente notar como o racismo operava no meio profissional nessas primeiras décadas do rádio. O maestro começa seu depoimento negando o racismo

¹⁷ Regional era o grupo de chorões que acompanhava um cantor. Segundo CAZES (1998, p. 83) esse nome se originou de grupos como Turunas Pernambucanos, Voz do Sertão e Oito Batutas, que na década de 1920 associavam a sonoridade de violão, cavaquinho e percussão à música de caráter regional.

individualista, dizendo que os músicos negros são até melhores que os brancos, procurando causar certa empatia no entrevistador, como tentativa de minimizar ou até anular a própria responsabilidade nos processos de racismo institucional e estrutural. Ao dizer que São Paulo é mais europeia que o Rio, ele admite o projeto hegemônico cultural euro-centrado como ideal civilizatório da Paulicéia, em detrimento de suas memórias negras.

Num segundo momento, o maestro detalha a década de 1940 como marco temporal da aceitação profissional dos negros no ambiente da orquestra, justamente na época onde o rádio já estava mais consolidado tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, além de apontar o samba como o agente responsável por essa inclusão.

Por último, o maestro diz que hoje os tempos são diferentes e os negros “estão na moda”. Apesar de Pereira (1967) não detalhar nem o nome do maestro, nem a data da entrevista, provavelmente ela acontece em meados dos anos 1960. É bom lembrar que a partir de 1964 o Brasil vivia em regime de ditadura militar e que estava vigente a lei 3.688/1941, que foi utilizada para criminalizar diversas práticas culturais negras, como a capoeira e as religiões de matriz africana, lei essa que vigorou até 1965. Um ano após a publicação do livro de Pereira, em 1968, o governo decreta a lei 5.465/1968, conhecida como “Lei do Boi”, que destinava 50% das vagas em universidades públicas aos proprietários de terras do país, medida que favorece os imigrantes europeus que tiveram diversos incentivos por meio da política de branqueamento, garantindo por meios legais a manutenção dos privilégios da branquitude. O negro estava longe de estar na moda, pelo menos para o Estado Brasileiro. Um fenômeno pouco estudado é a repressão da ditadura militar aos sambistas e à população negra¹⁸, conforme já me detalhou o sambista Toinho Melodia, narrando a maneira como ele, Toniquinho Batuqueiro, Marco Ideval, Régis Clementes e outros sambistas eram perseguidos pelo regime. Objeto para mais uma pesquisa¹⁹. O que confere ao presente artigo é o fato de que, apesar do maestro entrevistado afirmar que o negro está na moda, não temos qualquer mecanismo institucional ou estrutural na época comprometido com a melhoria da condição de vida e da inclusão do negro na sociedade. O “estar na moda” engana, se à primeira vista ele aparenta dar importância ao negro e sua cultura, analisando com mais cuidado podemos notar que o termo é uma concessão branca, que tem por objetivo expressar o papel do negro como

¹⁸ Agradeço à historiadora Amanda Carneiro por me chamar atenção para esse detalhe tão importante.

¹⁹ Exemplo hipotético de Objeto de pesquisa: A repressão policial aos sambistas na ditadura civil-militar: um estudo da perseguição à cultura negra.

mercadoria, *souvenir*, objeto de consumo, reforçando ainda mais a herança escravista trazida na expressão.

CODA

A biografia desses chorões negros, nascidos entre 1902 e 1961, ilustra as condições históricas e sociais a que foram submetidos. Porque, no fundo, sempre estivemos falando de pessoas, e a trajetória desses indivíduos abre possibilidades para criar e recriar a História. Escrever novos discursos e narrativas pela ótica do debate de raça é um grande desafio. Não se trata de deslegitimar o que já foi escrito, mas sim de buscar um entendimento preciso das questões extramusicais que envolviam e ainda envolvem a produção do choro em São Paulo. Como afirmou Paul Ricoeur (2007, p. 153): “O discurso escrito é de certa forma uma imagem (*eidōlon*)’, daquilo que na memória é ‘vivo’, ‘dotado de alma’, rico de ‘seiva’”. O presente trabalho demonstra lacunas na historiografia do choro paulista, traz perguntas e hipóteses não respondidas, re-embaralha e reorganiza informações, dados e memórias já coletadas, apontando para novos horizontes. Porém ainda faltam muitas peças neste quebra-cabeças. Existem muitas lacunas na pesquisa acerca da vida e obra dos chorões negros citados e não citados pelo presente trabalho. Existem muitas perguntas que não foram respondidas, muitos discursos que foram silenciados e memórias que foram esquecidas. Existe, enfim, muito trabalho pela frente.

BIBLIOGRAFIA

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.
- CAZES, Henrique. **Choro - Do Quintal ao Municipal.** São Paulo: Editora 34, 1998.
- DINIZ, André. **Almanaque do Choro - a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir.** Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2003.
- JÚNIOR, José de Almeida Amaral. **Chorando na Garoa - Memórias Musicais de São Paulo.** São Paulo: Selo Independente Paulistinha, 2013.
- LOPES, Nei. **O Samba na Realidade.** Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1981.

MOURA, Clóvis. **Dialética radical do Brasil negro**. São Paulo: Fundação Maurício Grabois; Anita Garibaldi, 2014.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades Paulistas: final do século XIX ao início do XX**. Rio de Janeiro: Editora Bial, 1997.

PEREIRA, João Baptista Borges. **Cor, Profissão e Mobilidade: O negro e o rádio de São Paulo**. São Paulo: EDUSP, 1967.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. **Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza (1890 - 1915)**. São Paulo: Annablume Editora Comunicação, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular segundo seus gêneros**. São Paulo: Editora 34, 2013.

Teses e dissertações

JÚNIOR, Maurício de Oliveira. **Os ciclos rítmicos nas músicas das diásporas africanas**. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2018.

SOUZA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. **O clube do choro em São Paulo: arquivo e memória da Música Popular na década de 1970**. Tese (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2009.

Artigos em periódicos

NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da Musicologia (tradução de Luís Paulo Sampaio). In: **Per Musi – Revista Acadêmica de Música – n.11**, 136 p. jan - jun, 2005.

PALOPOLI, Cibele. Mais quebrado que macarrão na cesta básica, de Zé Barbeiro: recontextualização da obra através do uso de métrica mista. In: **XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Campinas, 2017.

PEÇANHA, João Carlos de Souza. O choro, o samba de roda e a matriz africana. In: **Anais do II SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música**, 2012

ROLNIK, Raquel. Territórios negros nas cidades brasileiras: etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro. In: **Revista de Estudos Afro-Asiáticos**, no 17, setembro de 1989.

SILVA, Leonardo Santana da. O Choro: uma visão sobre a questão dos limites e possibilidades para a inserção do negro na sociedade brasileira através da música. In: **Caminhos da História**, no. 02, vol. 06, p. 95-108, 2010.

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: o caso Pestana. In: **Teresa revista de Literatura Brasileira** [4 | 5]; São Paulo, p. 13-79, 2004.

Matérias de jornal

MACEDO, Laura. *Armandinho Neves, craque no futebol e no violão*. In: GGN - Blogs. 12 de outubro de 2010. Disponível em:

<https://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/armandinho-neves-craque-no-futebol-e-no-violao>.

Acessado em: abril de 2019.

Sites

[Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira] Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/> (acessado em novembro de 2018).

[Discos do Brasil] Disponível em: www.discosdobrasil.com.br/ (acessado em novembro de 2018)

[Enciclopédia Itaú Cultural] Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/> (acessado em novembro de 2018).

[Histórias Brasileiras contadas por Luiz Antonio Simas] Disponível em: <http://hisbrasileiras.blogspot.com/> (acessado em novembro de 2018).

[Portal da Câmara dos Deputados] Disponível em <https://www.camara.leg.br/> (acessado em fevereiro de 2019).

Vídeos

[AD Júnior] **Você precisa saber: Cronologia do Racismo no Brasil**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NJE0CcFl3IY> (acessado em fevereiro de 2019).

[Canal Philos] **Origem do Samba por Luiz Antonio Simas**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E0CYpB0iGiU> (acessado em novembro de 2018).

[Estúdio 185] **Roda de Choro do Silvinho: Izaías e seus chorões**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p_6jjJyUSvk (acessado em novembro de 2018).

[Programa Ensaio] **Ensaio: Laércio de Freitas (15/11/2015)**. Disponível em: https://youtu.be/rx_n9zDRmJM (acessado em novembro de 2018).