

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Geografia

**A apropriação cultural do espaço e a formação da bateria
moderna no Brasil**

Trabalho de Graduação Individual
apresentado ao Departamento de
Geografia da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de
Bacharel em Geografia, sob
orientação do Profº Drº: Rodrigo R.
H. F. Valverde.

David Moore Forell Bevilacqua

São Paulo
2015

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Geografia

**Space cultural assimilation and the development of the modern
drum kit in Brazil**

Trabalho de Graduação Individual
apresentado ao Departamento de
Geografia da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de
Bacharel em Geografia, sob
orientação do Profº Drº: Rodrigo R.
H. F. Valverde.

David Moore Forell Bevilacqua

São Paulo
2015

Agradecimentos

Agradeço especialmente ao meu orientador por acreditar no tema deste trabalho e tornar possível a sua realização. Ao meu irmão Gabriel e à minha mãe Fanny pelo apoio incondicional, e à Thaina por seu companheirismo e colaboração. Agradeço ainda aos meus familiares e amigos pelo constante incentivo.

Lista de ilustrações

Imagem 1 – Homem sentado com o bumbo e uma caixa na cadeira. José Eduardo Nazário – Facebook - <https://www.facebook.com/nazarioaulas?fref=ts>

Imagem 2 – Peerless Orchestra - Louisiana State Museum. WARD, Geoffrey C. and BURNS, Ken. "Jazz – A History of America's Music." New York: Alfred A. Knopf, 2000. P.19.

Imagem 3 – Kit de bateria da década de 1930 com instrumentos de efeito. NICHOLLS, Geoff. "The Drum Book: a history of the rock drum kit". Milwaukee: Backbeat Books, 2008. P.6.

Imagens 4.1 e 4.2 – Pedais de bumbo e efeito - Catálogo da Sonor – c. 1920 ALDRIDGE, John. "*Guide of Vintage Drums*". California: Centerstream Publishing, 1994. P.8 e Pedal de Bumbo Ludwig 1909. José Eduardo Nazário – Facebook - <https://www.facebook.com/nazarioaulas?fref=ts>

Imagens 5.1, 5.2, 5.3 e 5.4 – Máquinas de Chimbal - Catálogo Walberg & Auge s/d. ALDRIDGE, John. "*Guide of Vintage Drums*". California: Centerstream Publishing, 1994. P.24

Imagem 6 – Kit de Bateria – Catálogo da Ludwig – 1918. ALDRIDGE, John. "*Guide of Vintage Drums*". California: Centerstream Publishing, 1994. P.9.

Imagens 7.1, 7.2 e 7.3 – Kits de bateria - José Eduardo Nazário – Facebook - <https://www.facebook.com/nazarioaulas?fref=ts>

Imagem 8 - Registro de patente do mecanismo de acionamento do pedal do bumbo, 1909. National Archives and Record Administration – EUA

Imagem 9 – Formação de Jazz Bands
IKEDA, Alberto T. "Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos". REVISTA DE COMUNICAÇÕES E ARTES– volume 10/13, 1984.

Imagens 10.1 e 10.2 – Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1920 <http://www.reidosquadros.com.br/produtos/3654-quadro-rio-antigo-teatro-municipal-1920.aspx> e Cinelândia sem cinemas 1920 com Teatro Municipal ao fundo - <http://www.eliomar.com.br/rio-antigo-a-cinelandia-sem-cinemas-em-1920>

Imagens 11.1 e 11.2 – Morro do Castelo, c 1920 – Augusto Malta e Início do desmonte do Morro do Castelo, 1921 – Augusto Malta.
https://www.facebook.com/pages/AugustoMalta/144845085530251?sk=photos_stream

Imagens 12.1 e 12.2 – Avenida Rio Branco – Franz Grasser 1936-39 e Centro do Rio, resultado do desmonte do Morro do Castelo – autor desconhecido c 1930.

Imagens 13 - Praça Tiradentes C 1920 – Augusto Malta
<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2427>

Imagens 14.1– Teatro João Caetano, 1920 e **14.2** Teatro Recreio s/d
<https://www.google.com.br/search?q=mapas+teatros+rio+de+janeiro+1920>

Sumário

Introdução.....	1
Capítulo 1: Relatos da invenção e aparecimento da bateria - desdobramentos no Brasil e personagens.....	6
Capítulo 2: Elementos de uma indústria cultural em gestação no Rio de Janeiro, 1920.....	28
Capítulo 3: Lugares e locais de atividade musical para o entretenimento cultural e lazer no Rio de Janeiro na década de 1920.....	41
Capítulo 4: Fragmentos da memória da cidade e da atividade da classe musical no Rio de Janeiro do início do Séc. XX.....	56
Considerações finais.....	75
Referências bibliográficas.....	77

Resumo

Este estudo trata do processo de chegada, assimilação e difusão da bateria moderna no Brasil nas primeiras décadas do séc. XX, e sua conexão com o espaço onde se manifestaram. O Rio de Janeiro enquanto principal cidade do país e capital federal ilustra bem essa dinâmica através de fontes e referências a espacialização dos registros de cultura da época. A metodologia adotada consistiu em levantamentos bibliográficos e estudos de fontes primárias. A pesquisa gerou diferentes reflexões sobre o tema a partir do cruzamento de informações e adoção de diferentes abordagens de referências históricas e geográficas, ampliando as possibilidades do estudo das interações entre música e espaço nas cidades.

Palavras chave: bateria; instrumentos musicais; história da música brasileira; geografia cultural

Abstract

This study deals with the arrival process, assimilation and development of the modern drum kit in Brazil during the early decades of the 20th century, incorporating its connection with the space where they manifested. Rio de Janeiro while being the main city and capital of Brazil illustrates this dynamics through the cultural registers, sources and the records spacialization at the time. The methodology consisted of bibliographic mapping and primary sources identification and investigation. Different reflections were generated by this research utilizing cross reference information and geographic and historical approaches maximizing the studies of music and space interactions in the cities.

Keywords: modern drum kit; musical instruments; Brazilian music history; cultural geography

Introdução

O estudo da geografia cultural nos permite, a partir de uma pesquisa de fontes históricas, um cruzamento entre uma abordagem da paisagem e manifestações artísticas, como a música. Tal paisagem sofre as influências do homem, seus instrumentos e suas técnicas, que carregam uma linguagem. Esta linguagem pode vir de um determinado ponto de origem e surgimento da técnica, instrumento ou manifestação, recebendo assim modificações e assimilações ao entrar em contato com outras formas de representação. O conceito de paisagem de SANTOS (1988) evidencia a complexidade dessas relações:

“Paisagem é o conjunto das coisas que se dão diretamente aos nossos sentidos; a configuração territorial é o conjunto total, integral de todas as coisas que compõem a natureza em seu aspecto superficial e visível; e o espaço é o resultado de um matrimônio ou um encontro, sagrado enquanto dura, entre a configuração territorial, a paisagem e a sociedade... Podem as formas, durante muito tempo, permanecer as mesmas, mas como a sociedade está sempre em movimento, a mesma paisagem, a mesma configuração territorial, nos oferecem, no transcurso histórico, espaços diferentes.”¹

Um estilo musical pode vir de fora- como no caso do jazz, no Brasil - e num determinado momento ser assimilado dentro de outros estilos musicais, como se deu com a bossa nova e com o samba jazz, na década de 60. Existem alguns estudos do ponto de vista histórico sobre a música no Brasil, seus gêneros e estilos, mas poucos fazem o cruzamento de informações dentro de uma abordagem geográfica e espacial. Vale destacar os estudos de MELLO (1991) relacionando as canções com a cidade do Rio de Janeiro, como uma forma possível dessa interface entre o histórico, o social e a paisagem e suas transformações.

Pensando nestas manifestações artísticas como registro temporal e espacial da relação entre o homem e os espaços, podemos entender, num primeiro momento, como se dá este processo de assimilação da linguagem e técnica

¹ SANTOS, Milton. Metamorfoses do espaço habitado. São Paulo: Hucitec, 5. Ed, 1997. P. 77.

em diferentes lugares e, num segundo momento, como a partir desta assimilação e transformação, ocorre a difusão desta linguagem pelos diferentes lugares por onde ela passa e se instala. A partir dessa reflexão é possível questionar sobre a forma como um gênero musical do exterior é assimilado e difundido em diferentes lugares de um país, tendo em vista a variedade de influências culturais, e por consequência, uma enorme quantidade de gêneros musicais locais, o que não exclui uma influência externa no caso do Brasil, devido ao seu histórico de colônia e os diferentes povos e culturas que aqui se estabeleceram. De fato estas interações ocorrem em diferentes níveis; podendo ser locais, regionais e internacionais, sendo que estas relações de troca de conhecimentos e técnicas são constantes no caso das migrações. São exemplos disso as diferentes manifestações culturais que podem ser observadas em São Paulo, influência direta dos diferentes povos e culturas que aqui se instalaram.

O estudo dos instrumentos musicais é também uma forma de entender estes processos de chegada, assimilação e difusão de técnicas, linguagens e identidades no espaço. Um instrumento pode ser encarado como registro espacial e histórico destes processos e oferece uma abordagem diferente da que se costuma encontrar em outros trabalhos de Geografia e Música, que fazem a relação com a canção ou com um gênero musical. Os instrumentos também se associam a uma técnica, a uma tecnologia, a uma invenção, a um produto de uma determinada indústria, a uma demanda que provê condições para sua criação e difusão.

No caso dos estudos de instrumentos musicais no Brasil é possível notar uma concentração de abordagens históricas nos trabalhos existentes, sendo a perspectiva de análise do espaço e da geografia cultural muito pouco explorada. No caso da bibliografia disponível sobre a trajetória da bateria moderna no país, a produção é ainda mais rarefeita, contando com poucos estudos. Um bom exemplo dessa problemática é o trabalho de Oscar Bolão (BOLÃO, 2008-2009), que ilustra quase que solitariamente a investigação realizada sobre o tema. Outra referência, citada na bibliografia desse autor, é o trabalho de Uirá Moreira, intitulado “A história da bateria - da Idade da Pedra ao

Século XXI”, que não foi encontrado até o momento, por se tratar de uma produção independente e carecer de mais informações relacionadas. Outra questão pungente que, apesar de restringir, acaba também por justificar a escolha do tema, é a dificuldade de localização e reunião de fontes de informação primárias, uma vez que existem poucas instituições que preservam acervos culturais com enfoque na trajetória da música no Brasil.

A proposta deste estudo foi entender como se deram os processos de chegada, assimilação e difusão da bateria moderna no Brasil nas primeiras décadas do séc. XX, refletindo sobre os mesmos e sua conexão com o espaço onde eles se manifestaram. Buscou também viabilizar novas perspectivas na compreensão da relação homem e meio, do ponto de vista da espacialização dos registros de cultura. Isso se dá porque a música possui uma capacidade peculiar, enquanto linguagem, de circulação no espaço.

Tal perspectiva permite variadas abordagens e enfoques, seja do ponto de vista da tradição oral, do circo, que foi um dos mais importantes elementos de difusão cultural no início do século, ou pelos meios de comunicação, como o advento do rádio e o surgimento da indústria fonográfica, que expandiram estas manifestações pelo país e sedimentaram um mercado que garantiu a circulação econômica da cultura. Assim, pretende-se multiplicar os registros da cultura por meio do estudo deste instrumento impar, que ilustra de forma complexa e profunda a dinâmica dessas transformações.

A primeira etapa do trabalho investigativo concentrou-se no levantamento e análise da bibliografia de cunho mais geral e específica, existentes e disponíveis. Esse levantamento focou a seleção e leitura de três tipos de referências:

- bibliografia sobre a geografia cultural e seus conceitos;
- bibliografia sobre a história da música popular no Brasil;
- bibliografia sobre a trajetória da bateria moderna no Brasil.

A segunda etapa consistiu na localização, seleção e análise de fontes documentais primárias para a investigação da história do instrumento no Brasil.

A partir da identificação das instituições responsáveis pela guarda desse tipo de documento, foram acessadas essas fontes documentais. Dentre as instituições já identificadas como de possível interesse para o trabalho de pesquisa, é possível citar: Biblioteca Mário de Andrade, Centro Cultural São Paulo, Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (acervo adquirido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo), Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Biblioteca Nacional, Instituto Moreira Salles, departamento de música da UERJ e da UFRJ e Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

O trabalho está dividido em quatro capítulos com a intenção de abordar o tema sobre diferentes óticas, mas buscando preservar uma conexão entre os assuntos pesquisados.

O primeiro capítulo trata da pesquisa de fontes e, do ponto de vista histórico, do surgimento da bateria no início do século XX nos EUA. Mostra a sua formatação, as mudanças e invenções que pavimentaram o desenvolvimento deste instrumento, assim como sua relação com as demandas dos conjuntos musicais da época e os lugares de apresentação. Também aborda os relatos da chegada deste instrumento ao Brasil e de seu uso para o entretenimento cultural musical da época, inserido nas apresentações em salas de espera dos cinemas, em teatros e demais locais de atividade. Complementarmente, é destacada a importância de alguns personagens na utilização e difusão do instrumento no Brasil.

O segundo capítulo mostra reflexões relacionadas ao estabelecimento de uma indústria cultural na cidade do Rio de Janeiro e seus desdobramentos do ponto de vista da música, no que tange aos locais de atividade cultural e comercial. Trata, ainda, das transformações ocorridas dentro e fora do país, que podem configurar um amadurecimento e fortalecimento da produção cultural local. São trabalhados ainda os mecanismos e agentes externos e sua atuação nesse fortalecimento do cenário local.

No capítulo três busca-se elencar os lugares e espaços destinados à música dentro do contexto de um mercado de atividade de entretenimento, naquilo que diz respeito às demandas de apresentações de música na cidade e seu

contexto, do ponto de vista da produção cultural e do lazer presentes na cidade do Rio de Janeiro na década de 1920.

O último capítulo revela a construção do espaço urbano da cidade dentro de uma perspectiva das memórias coletivas e individuais, interligando as transformações sociais e as modificações dos espaços com os projetos de transformação e modificação vigentes do urbano. Através de relatos do sindicato dos músicos do Rio de Janeiro é possível, também, cruzar informações sobre a memória da entidade e a memória da cidade.

Capítulo 1 - Relatos da invenção e aparecimento da bateria - desdobramentos no Brasil e personagens

O propósito deste capítulo no desenvolvimento deste trabalho é apresentar fontes e relatos sobre o surgimento do instrumento bateria, assim como alguns aspectos da sua configuração e necessidade técnica; serão apresentados, ainda, dados sobre o surgimento e a difusão do instrumento no mundo. Este trabalho busca referências sobre a chegada e estabelecimento da bateria no Brasil, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro que é nosso estudo de caso. Os materiais aqui reunidos pretendem elucidar este momento na história, para relacioná-lo a possíveis desdobramentos geográficos na paisagem e nos lugares.

O aparecimento da bateria no Brasil estava conectado às apresentações de companhias de música e teatro itinerantes, vindas da Europa e da América do Norte, assim como à chegada de novas tecnologias como o cinema e o disco e, num segundo momento, o rádio.

A difusão deste instrumento está interligada a diferentes aspectos da cadeia de produção cultural. No caso da música, enquanto produto de consumo, o aparecimento de novos instrumentos e novas formatações de conjuntos musicais foi promovido por diferentes agentes culturais. Eram eles as editoras de música, as companhias de espetáculo, o fonograma, o cinema mudo e o rádio, caracterizando uma cadeia de produção cultural que atuava na difusão de gêneros musicais.

As referências sobre a aparição do instrumento no Brasil e no Rio de Janeiro encontradas na música impressa dão conta de sua chegada, muito associada aos ritmos americanos apresentados no acompanhamento das companhias de dança e de teatro vindas dos Estados Unidos e Europa, que excursionavam por algumas cidades da América do sul, como Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires.

Os relatos apresentam o novo instrumento com um ar de inovação e novidade. De fato o acompanhamento feito por apenas um músico utilizando este

instrumento sugeriu uma série de modificações nos arranjos das músicas, assim como um destaque para a figura do baterista, que chamava a atenção na época justamente pela possibilidade de executar diversos instrumentos de percussão e efeito, no acompanhamento dos espetáculos e apresentações.

A ideia é entender estas mudanças do ponto de vista da técnica, da tecnologia envolvida no desenvolvimento do instrumento e da dinâmica de alteração que ele promoveu nos espaços onde se inseriu, assim como essa relação de modificação entre o instrumento e o espaço em diferentes esferas de atuação, ou seja, nas casas de espetáculo, cinemas, clubes e no espaço circunscrito a eles, como o bairro, a região e a cidade e seu desenvolvimento urbano.

Conhecer um pouco melhor as transformações pelas quais a indústria cultural passou pode fornecer subsídios para entender estas dinâmicas nos espaços voltados para a música na cidade e as diferentes associações da música no entretenimento vigente (cinema, teatro, rádio).

É importante lembrar que as décadas de 1910 e 1920 são um período cujo desenvolvimento da indústria cultural é ainda incipiente no Brasil e encontra-se em fase inicial de estruturação na Europa e nos Estados Unidos. Algumas das invenções tecnológicas envolvidas como o rádio e o cinema estavam em um momento inicial de testes e vocação comercial, no que diz respeito ao alcance da comunicação. A música do ponto de vista documental, enquanto registro estava iniciando o processo de gravações ainda na fase mecânica; a atuação e desempenho das apresentações ao vivo era o meio mais comercial nas grandes cidades, enquanto demanda profissional e de público.

Do período citado até os dias de hoje temos um quadro de desenvolvimento ascendente daquilo que podemos chamar de uma indústria cultural e dos modos de circulação; também com a internet romperam-se as plataformas físicas de circulação de meios culturais enquanto produtos. Assim, temos um espaço virtual de consumo de produtos culturais no comércio eletrônico e digital de bens de consumo sem precedentes. A relevância desta análise encontra-se no entendimento de um processo em constante transformação, o

que sugere uma rede de conexões e uma cadeia produtiva cultural naquilo que entendemos como a formação de uma indústria cultural local, alimentada por uma indústria cultural estrangeira, que busca uma inserção comercial de seus produtos de maneira ampla nas grandes cidades. Temos bom exemplo disso com Hollywood e as companhias de discos, como a Victor. O período estudado traz reflexões sobre as formas iniciais de circulação e comércio de bens culturais como a música.

A década de 1910 foi uma época marcada pelo advento da 1ª guerra mundial e pelo início da influência cultural dos Estados Unidos em escala mundial. Essa influência se deu em diferentes campos da cultura, com o desenvolvimento de uma indústria cultural de exportação e a inserção do país no circuito cultural que antes era mais voltado para a Europa e tinha a cidade de Paris como epicentro. VALVERDE apresenta no texto abaixo o debate sobre as diferentes abordagens de indústria cultural retratando a extensão de sua penetração na sociedade:

"Segundo Scott e Power, a indústria cultural *'is a reflection of the increasing convergence that is occurring in modern society between economic order on the one hand and systems of cultural expression on the other'* (SCOTT; POWER, 2004: p.3). A convergência referida por Scott e Power é observada em diferentes atividades e em diferentes formas de realizá-las. De acordo com Pratt, tais indústrias culturais envolvem um amplo conjunto de atividades, referentes à moda, aos esportes, aos comportamentos, à comunicação, à tecnologia, ao artesanato, às artes em geral, ao patrimônio, que têm como características em comum o fato de estabelecerem práticas colaborativas baseadas em valores e ideias que buscam no espaço uma parte importante para a sua significação. Não é mais suficiente reconhecer o avanço técnico em um produto, pois a competição e a ascensão de valores para o centro do debate da economia e da política alteram as possibilidades. Nas palavras de Pratt: *'new technologies create the possibilities of new strategies, and also of the new*

economic objects that can be exploited and governed in their different ways' (PRATT, 2000: p.7)"²

Essa dinâmica também se deu no caso da música popular norte americana e sua presença pode ser notada no Brasil nesse período. Novos gêneros entraram em cena no circuito musical como o "Charleston" e o "Foxtrot" e houve um crescimento do número de jazz bands no país.

O uso do termo Jazz no Brasil, na década de 1920, estava mais ligado a uma formação instrumental e trouxe novos instrumentos e arranjos para as músicas executadas na época. Segundo IKEDA:

"... em 1919 encontramos a palavra jazz inscrita nos noticiários de propaganda; a mesma edição noturna do jornal O Estado de São Paulo estampa anúncios diários de 20/8/1919 até 28/2/1920 – da presença em diversos locais da cidade, da 'Ragtime Band de Harry Kosarin... essa mesma banda anunciava-se com outros nomes como... Harry Kosarin Jazz Band'" ³

Uma característica marcante na pesquisa de referências e fontes é o uso do instrumento musical conhecido como "Bateria" (de origem americana) e os elementos de improvisação propostos pelo ritmo. A trajetória do instrumento nos EUA e no Brasil pode ser melhor apreendida a partir do trabalho de síntese elaborado por Oscar Bolão:

"A bateria americana, a partir dos anos 1920, difundiu-se por todo o mundo, em consequência da hegemonia militar, política, econômica e cultural dos Estados Unidos e em virtude também, talvez em maior proporção, da sua funcionalidade: é relativamente barata, ocupa um só executante e presta-se ao acompanhamento de qualquer gênero. As primeiras evidências da atuação de bateristas brasileiros estão relacionadas às salas de cinema e apresentações de companhias teatrais na cidade. Estes músicos se apresentavam tocando a caixa sobre uma cadeira, um bumbo sem pedal que era per curtido com uma das mãos ou até mesmo com chutes e um prato pendurado na grade que separava os músicos da plateia (...). Somente por volta de 1923 (em uma das fontes encontradas),

² VALVERDE, Rodrigo R.H.F. A indústria cultural como objeto de pesquisa geográfica. Revista do Departamento de Geografia – USP, 2015.P 12 e 13.

³ IKEDA, Alberto T. "Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos". REVISTA DE COMUNICAÇÕES E ARTES– volume 10/13, 1984. P. 116.

com a moda dos “jazz-bands”, é que começam a chegar no Brasil as primeiras baterias. Utilizadas a princípio na execução dos gêneros americanos propagados em discos e filmes (Charleston, ragtime e foxtrot), aos poucos os bateristas daqui passaram a usá-la na execução dos nossos ritmos como o maxixe, a marchinha, o choro e o samba.”⁴



Imagem 1 – Homem sentado com o bumbo e uma caixa na cadeira. Autor desconhecido – s/d.

É importante ressaltar que o surgimento e utilização deste instrumento modificam uma série de características relacionadas à formação musical, apresentação, acompanhamento, arranjo e utilização do espaço. No espaço onde antes havia três músicos executando instrumentos de percussão (caixa, bumbo e prato), passa-se a ter apenas um músico fazendo o acompanhamento, uma vez que a bateria promove a junção de diferentes instrumentos de percussão em um único instrumento. Esse fato não era um problema em apresentações em locais abertos ou inaugurações, comemorações ao ar livre onde se tinha a apresentação de bandas; pode-se notar a diferença na composição dos grupos que eram maiores e formatados a partir dos instrumentos de sopro e percussão.

⁴ BOLÃO, Oscar. A Bateria. Projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia, 2009. P. 4. Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/oscarbolao-abateria.pdf>



Imagem 2 – Peerless Orchestra - Louisiana State Museum

Porém, em locais de apresentação fechados como teatros, cinemas e cabarés, essa mudança se torna importante uma vez que, por uma questão de tamanho dos espaços, especificamente palcos e os fossos onde as orquestras ficavam, tornava-se possível uma reconfiguração da formação instrumental, que dá lugar à entrada de novos instrumentos como o banjo e o violino e permite a formação de grupos menores de músicos, em espaços reduzidos. A mudança na formação dos espaços permitiu uma reconfiguração do ponto de vista espacial e estético que atendia às novas demandas apresentadas e desenvolvidas junto da produção cultural da época, a exemplo dos cinemas, teatros, cabarés e, num segundo momento, os cassinos. Era necessária uma nova formação para atender estas demandas e a bateria teve papel importante, permitindo uma economia de espaço e uma versatilidade na execução dos gêneros e arranjos.

A partir de pesquisas em fontes bibliográficas sobre o instrumento, podemos discorrer sobre alguns elementos de sua criação e o momento histórico destes

registros. Segundo Geoff Nicholls⁵, a bateria moderna não foi inventada pelo jazz, mas a maneira peculiar como o jazz focava o ritmo determinou seu desenvolvimento. No começo do século XX, baterias e pratos já existiam, mas eram tocados como instrumentos separados. Geralmente os instrumentistas tocavam de pé, como no caso das bandas militares e de marcha.

Encontramos outras fontes, mais especificamente o texto de BOLÃO, que apresenta um breve histórico da bateria e seu surgimento no Brasil, permitindo fazer um complemento das fontes citadas. Inicialmente o autor discorre sobre o significado do que considera os três principais instrumentos que formam a bateria:

“Bombo: ou bumbo, tambor grande, com peles nos dois lados de som grave, preso verticalmente por um talabarte ou apoiado em uma estante é percutido com uma ou duas baquetas. Para alguns autores o termo vem do conguês bumba, bater. Para Renato Mendonça é derivado do grego bombos, barulho, e do latim bombu (Dicionário Musical Brasileiro, 1999, p. 68).”

“Caixa: tambor de madeira ou metal, com peles nos dois lados. Na parte inferior é estendido um conjunto de cordas também de metal chamado de esteiras. No corpo do instrumento existe um mecanismo que tem duas funções: uma de estender ou afrouxar as cordas e outra de ligá-las ou desligá-las. Modelos mais antigos tinham as esteiras estendidas sobre a membrana superior.”

“Pratos: ou pratos de choque, são fabricados de forma a produzir um maior número possível de harmônicos e com longa duração sonora. Segurados por correias presas no furo central produzem seu som característico quando se chocam entre si.”⁶

No teatro, as restrições de espaço e orçamento acabam por encorajar os bateristas a tocar a maior quantidade de instrumentos possíveis. Um resultado disso foi o aprimoramento da técnica conhecida como 'doubledrumming' onde o baterista tocava com as mãos tanto o bumbo quanto a caixa.⁷

⁵ NICHOLLS, Geoff. *The Drum Book: a history of the rock drum kit*. Milwaukee: Backbeat Books, 2008. P. 8 (tradução livre do autor).

⁶ BOLÃO, Oscar. *A Bateria*. Projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia, 2009. P. 1 e 2.

⁷ NICHOLLS, Geoff. *The Drum Book: a history of the rock drum kit*. Milwaukee: Backbeat Books, 2008. P. 8 (tradução livre do autor).

É importante ressaltar diferentes opiniões no que tange à pesquisa por fontes e registros sobre o assunto e, nesse aspecto, o relato de BOLÃO acaba por trazer novos elementos ao estudo do assunto:

“A bateria de fato foi desenvolvida nos Estados Unidos, mas ao contrário do que se pensa, segundo Luiz Antônio Giron no seu artigo 'De Coadjuvante no Circo a Estrela do Jazz' publicado no jornal O Estado de São Paulo em julho de 1989, ela nasce com as orquestras de circo no século XIX e não com as bandas de jazz de New Orleans. O 'Guide to Vintage Drums' afirma que ela surge no Vaudeville por economia e por falta de espaço, pois o fosso reservado às orquestras era limitado para acomodar três músicos com o bumbo, a caixa e os pratos. De qualquer forma seja no circo, no teatro ou no cinema elas eram usadas não só para acompanhar as músicas, mas também para fazer a sonoplastia das cenas que exigiam tiros, estrondos e outros efeitos.⁸

Mas a bateria moderna, mais próxima de como a conhecemos, pode ser datada a partir do momento em que os bateristas sentaram para tocar o bumbo com um pedal. Isto foi tentado por volta de 1908, mas só acabou sendo funcional para a execução a partir dos experimentos de William F. Ludwig, um jovem ambicioso e percursionista da cidade de Chicago. O estabelecimento e prática do uso do pedal de bumbo acabaram por eliminar o estilo técnico do doubledrumming e pavimentaram o caminho para o desenvolvimento da bateria moderna.

⁸ BOLÃO, Oscar. *A Bateria*. Projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia, 2009. P. 2. Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/oscarbolao-abateria.pdf>



Imagem 3 – Kit de bateria da década de 1930 com instrumentos de efeito

Após a 1ª Guerra Mundial, houve uma expansão das apresentações de música ao vivo. Grandes orquestras eram rotineiramente contratadas para tocar em hotéis e teatros, assim como acompanhar os filmes mudos exibidos na época. Neste período, a formação da bateria contava com o bumbo (de tamanho grande, de 28 a 36 polegadas de diâmetro) executado com pedal e a caixa sobre um tripé de metal. Outros instrumentos de efeito como, apitos, tambores chineses, suportes para pratos e outros instrumentos percussivos diversos ficavam posicionados em cima e ao redor do bumbo⁹.

As primeiras experiências no desenvolvimento do que conhecemos como máquina de chimbal na bateria moderna dão conta da década de 1920. Neste período, este aparato foi primeiramente concebido para ser executado somente com o pé, através de um mecanismo de pedal, que percutia um prato sobre o outro, para num segundo momento; isto no decorrer da década de 1920; ter sua altura dimensionada, de maneira que o executante pudesse acioná-la através do pedal e ao mesmo tempo percuti-lo com as mãos (com baquetas).¹⁰

⁹ NICHOLLS, Geoff. *The Drum Book: a history of the rock drum kit*. Milwaukee: Backbeat Books, 2008. P. 8 (tradução livre do autor).

¹⁰ Op. Cit. NICHOLLS, 2008. P. 9.

Os caminhos para o seu desenvolvimento foram diversos no que se refere ao acréscimo ou decréscimo de outros instrumentos de percussão na bateria, além do bumbo, da caixa e dos pratos, o que levou a uma série de experimentações até aquilo que conhecemos como a bateria moderna dos dias de hoje, formada basicamente por cinco peças (bumbo, caixa, dois tambores suspensos e um tambor de chão conhecido como surdo) mais os pratos e suas estantes e suportes, assim como o banco e o pedal. Ainda segundo BOLÃO é possível traçar algumas etapas dos desenvolvimentos que levaram a formatação da bateria moderna enquanto uma junção de diferentes instrumentos de percussão. Estas etapas se deram como podemos ver no início do séc. XX com o intuito de facilitar a execução de mais de um instrumento por um único músico. O autor coloca que:

“Os primeiros modelos de bateria, desenvolvidos na segunda metade do século XIX, resumiam-se a caixa – inclinada sobre uma cadeira e ao bumbo – tocado, eventualmente, com uma das mãos. Em 1898 surge a primeira estante de caixa e alguns modelos, conhecidos como doubledrums, passaram a ter um prato fixado no alto do tambor. A partir de 1927 cencerros, caixetas (blocos de madeira) e pequenos tambores chineses são utilizados como opções para solos e breques e não mais como simples efeitos.

Protótipos de pedal para o bumbo foram sendo desenvolvidos já no início dos anos 1900 e ao final da primeira década William Ludwig comercializou um pedal dobrável com molas que faziam voltar o batedor e que possuía um dispositivo preso à haste que permitia percutir um prato acoplado ao bumbo.

No começo dos anos 1920 começaram a surgir mecanismos para se tocar um par de pratos com o pé esquerdo com auxílio de um pedal que acionado movia o prato superior de encontro ao de baixo. Estes artefatos, alguns conhecidos como snowshoe, low boy ou lowhat, ficavam a cerca de trinta centímetros do chão o que impossibilitava tocá-los também com as baquetas. Por causa disto por volta de 1928 aparecem os primeiros high-hats quando aumentaram o tamanho da haste que sustenta os pratos. ”¹¹

Este desenvolvimento teve seu período inicial entre as décadas de 1910 e 1930 e se seguiu nas décadas seguintes consolidando o conjunto de instrumentos básicos a formar a bateria e toda uma gama de acessórios e

¹¹ BOLÃO, Oscar. *A Bateria*. Projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia, 2009. P. 1 e 2.

demais instrumentos percussivos, e de efeito, assim como tambores e pratos a serem agregados a este conjunto básico.



Imagem 6 – Kit de Bateria – Catálogo da Ludwig – 1918

Na pesquisa voltada para as origens do instrumento vale à pena ressaltar as patentes de invenções relacionadas à bateria. Na década de 1910 surgem algumas invenções relacionadas inicialmente ao instrumento de percussão sinfônica conhecido como o tímpano que possui similaridades de características com o bumbo, do ponto de vista da sonoridade e da execução. Essas invenções se desdobram posteriormente para o bumbo que até então era tocado com a mão por um dos músicos. A criação e desenvolvimento dos pedais para bumbo se deram como um dos primeiros passos para a junção de um ou mais instrumentos de percussão e a possibilidade de serem executados por uma só pessoa. Outras invenções estão relacionadas a estes desdobramentos do instrumento além do pedal, como a estante de caixa, os primeiros modelos de máquina de chimbal (permitindo o executante o controle, a marcação e acentos com o pé), e estante para pratos, estantes para diferentes tambores e instrumentos percussivos. Desta forma e em diferentes etapas se chegou ao formato na década de 1940 da bateria moderna mais aproximada do instrumento que conhecemos hoje.



Imagens 7.1, 7.2 e 7.3 – Kits de bateria

Abaixo, temos a imagem de uma das patentes que foram registradas na época a respeito do desenvolvimento do pedal de bumbo.

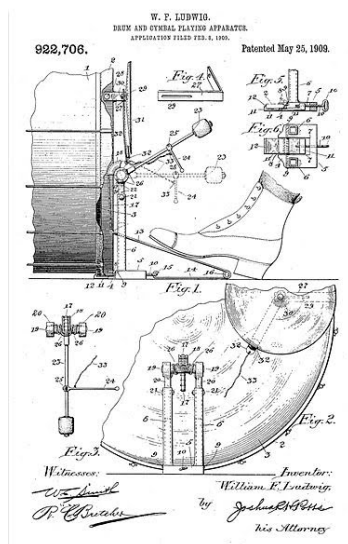


Imagem 8 - Registro de patente do mecanismo de acionamento do pedal do bumbo, 1909. National Archives and Record Administration - EUA

Dadas estas colocações partiremos para uma análise mais voltada para o surgimento e difusão do instrumento no Brasil no período que compreende as primeiras décadas do século XX. Como já dito anteriormente, a bateria é um instrumento que se originou nos EUA. Sua difusão para outros países se deu a partir do final da década de 1910, através das companhias de espetáculo que circulavam pelas grandes cidades da Europa e da América do Sul, formando aquilo que entendemos como um possível corredor de difusão cultural da

música. No Brasil os espetáculos musicais também perceberam o impacto da chegada deste instrumento no que se refere à formatação das orquestras e às formas de execução de música ao vivo em diferentes espaços voltados para estas apresentações.

Fatores que caracterizaram o jazz no Brasil, entre os músicos num primeiro momento, foram o uso da bateria “tipo americana” e o aspecto da improvisação. Claro que o ritmo também deve ser incluído, porém principalmente a bateria era sinônimo de Jazz. Essas referências estão mais voltadas para formatação do conjunto instrumental e não a um gênero ou ritmo específico.

Outro aspecto interessante que se verificou com a introdução do jazz no Brasil, além da adoção do novo tipo de formação instrumental, foi a adoção da maneira de se posar para as fotografias. Embora não sendo regra geral, o modo tradicional de se posar em posição ereta e séria, ficou bastante modificado a partir desta época; os músicos passaram a posar como se estivessem tocando, com muito movimento de corpo e com expressão de alegria no rosto.

Voltando às referências acerca da chegada do instrumento no Brasil, temos o trabalho de IKEDA que traz elementos sobre o assunto relacionados à aparição do termo 'jazz' no Brasil. O uso deste termo não necessariamente tem a ver na ocasião com os gêneros musicais Norte-americanos, que no início do século XX já eram presentes em grandes cidades, como o Rio de Janeiro. O que quer dizer que a difusão destes gêneros foi um fator preponderante para a chegada do instrumento, mas mais do que isso, o que se pode verificar é uma modificação na formatação instrumental dos grupos musicais. A chegada destas orquestras do exterior permitiu uma inserção do instrumento no mercado cultural e de entretenimento da cidade voltado para a música. Isto é, a bateria acabou por reconfigurar o tamanho dos conjuntos e os arranjos das músicas apresentadas.

A partir do texto de IKEDA intitulado 'Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos' é possível ter um entendimento sobre o momento histórico da chegada do instrumento e sua aparição na mídia junto à disseminação do jazz, valendo a pena ressaltar os momentos distintos de cada acontecimento. Para IKEDA:

“A presença, no entanto, do jazz no Brasil é bastante antiga, anterior a 1920, sendo que a partir dessa década a 'nova moda' chegou de maneira intensa, aproximando-se do que foi o movimento do rock-and-roll na década de 1950, salvadas, é claro, as devidas proporções em função da dinâmica dos meios de comunicação existentes entre um movimento e outro. 'A coisa pegou de tal maneira que a resposta a um convite para um baile ou chá dançante passou a ser sempre a mesma: É com jazz?'. Grandes debates se travaram, então, entre os tradicionalistas que não aceitavam a 'música de pancadaria' ou 'música barulhenta' e os adeptos dessa nova tendência.”¹²

O autor nos lembra que a pesquisa por fontes nem sempre é um trabalho fácil, visto que é possível encontrar diferentes referências nos trabalhos sobre música que podem não ser precisas e em muitos casos, principalmente nos relatos de músicos e personagens da época, conter interpretações distorcidas do ponto de vista cronológico:

“Esses primeiros momentos do jazz no Brasil são pouco conhecidos e existem, inclusive, enganos em diversas referências que encontramos nos poucos trabalhos que tratam do assunto.”¹³

Muitos autores trataram da chegada e da influência da música norte-americana no Brasil e IKEDA nos lembra que:

“Por parte dos historiadores da música popular o assunto avança um pouco e Ary Vasconcellos nos diz que 'a partir de 1919, uma nova influência se produzirá nos costumes brasileiros, influência que, em música apenas apontara nos primeiros rag times, chegados até nós por volta de 1912: a americana. Surgem os primeiros fox-trotes e formam-se as primeiras jazz-bands. O saxofone começa a substituir a flauta,

¹² IKEDA, Alberto T. "Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos". REVISTA DE COMUNICAÇÕES E ARTES– volume 10/13, 1984. P. 112.

¹³ Idem. P. 112.

a pulsação rítmica passa a ser dada pela guitarra, contrabaixo e bateria.”¹⁴



Imagem 9 – Formação de Jazz Bands

Guardadas as discrepâncias, o relato de cronistas, músicos e personagens da época traz elementos que enriquecem a discussão sobre a presença da música norte-americana no Brasil, e justamente sobre como a chegada das orquestras estrangeiras teve uma influência nos hábitos e costumes da sociedade brasileira, naquilo que entendemos como mercado cultural vigente da época. Tanto o público quanto os profissionais da classe musical tiveram uma impressão bastante interessante sobre estes espetáculos vindos de fora. Ainda no texto de IKEDA temos a citação do cronista ALMIRANTE:

“Surgiu o jazz-band, orquestra exótica e instrumentos estrambóticos, tais como seus trombones extensos, seus trompetes com varas de quase dois metros, seus banjos metálicos, seus grotescos violinofones ou violinos de campana, e finalmente suas baterias com bombos de pedais, absoluta novidade, aliados aos mais esquisitos apetrechos, tais como panelas, frigideiras (de cozinha) e latas, apitos, buzinas, sirenas, etc.”¹⁵

¹⁴ IKEDA, Alberto T. "Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos". REVISTA DE COMUNICAÇÕES E ARTES– volume 10/13, 1984. P. 113-114.

¹⁵ Idem. P. 114.

Ampliando as fontes e os relatos sobre o assunto, encontramos no texto de IKEDA uma citação do escritor Jorge Guinle que diz que:

“Por volta de 1920 começou a se tocar fox-trote no Brasil e foi o conjunto de Harry Kosarin, procedente de Buenos Aires, provavelmente o primeiro que introduziu essa novidade musical.”

“Foi também esta a primeira vez que se usou entre nós a bateria americana com pedal no surdo mestre, instrumento até então desconhecido dos nossos músicos, que usavam nessa época somente a caixa (snaredrum) sem tripé, amarrada por uma cordinha a uma cadeira.”¹⁶

Na pesquisa de fontes encontrada no trabalho de IKEDA, temos nos veículos de mídia impressa da época uma série de referências que ajudam a estabelecer os fatos dentro de uma cronologia possível. Novamente, têm-se aqui uma distinção entre a aparição e o uso do termo 'jazz' nos espetáculos apresentados, divulgados por revistas e jornais, e os anúncios neles contidos, que referenciam também a chegada da bateria e de uma nova formatação instrumental para as apresentações musicais. IKEDA nos lembra:

“São, no entanto, os jornais e revistas desse período que, documentando a presença das diversas companhias teatrais, circos e artistas enfim, irão nos fornecer os maiores detalhes da presença da música americana entre nós. Podemos perceber que muito antes de se falar em jazz, outros gêneros como o rag-time, one-step, two-step, fox-trote e mais anteriormente o cake-walk eram mencionados em nossos noticiários; isto bem antes de 1920.”¹⁷

Ainda sobre o assunto, o autor aponta que:

“Devemos nos lembrar que em 1917 o nome jazz ainda era de uso incerto mesmo nos EUA, e alguns estudiosos consideram o rag-time como sendo uma forma antiga de jazz. Este, no entanto, já era conhecido no Brasil antes desta época; talvez através de partituras musicais, mas mais provavelmente pela divulgação de alguma companhia teatral ou de circo, ou até mesmo através dos rolos de música (discos).”¹⁸

¹⁶ IKEDA, Alberto T. "Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos". REVISTA DE COMUNICAÇÕES E ARTES– volume 10/13, 1984. P. 114.

¹⁷ Idem. P. 114-115.

¹⁸ Idem. P. 117.

Tendo como ponto de partida a pesquisa de fontes dos veículos de mídia impressos na época, o autor localiza um possível momento da presença do que se entende por jazz e da aparição da bateria como novidade no cenário cultural dos espetáculos musicais. A pesquisa de IKEDA levanta que:

“As notícias mais confirmativas, no entanto, da presença do jazz no Brasil – ou no mínimo do espírito jazzístico – acontecem no ano de 1917. Conforme apontam Jorge Guinle e Almirante – em citações anteriores – a bateria tipo norte-americana foi o que mais chamou a atenção do nosso meio, como novidade absoluta, e é exatamente a presença de um baterista que a revista Fon-fon, de 1º/12/1917, registra através do seu cronista: ' Pois bem, esta glória cabe aos Estados Unidos de onde veio agora para a orquestra do Teatro Fênix um músico trepidante que, além de batucar em onze instrumentos diversos, ainda por cima sopra nuns canudos estridentes e remexe-se durante todo o espetáculo, numa espécie de 'gigue' circunscrita ao lugar que ele ocupa no meio dos seus colegas'. A mesma revista estampa, ainda, a foto das 'American Girls' que se apresentavam no Teatro Fênix (RJ), com números de 'originalíssimas danças e cantos do seu país'. Pelo que se pode notar em outros números da mesma revista, as 'American Girls' estavam na 'ordem do dia', incluindo o Baterista dos Onze Instrumentos que fazia parte do mesmo espetáculo.”¹⁹

Segundo o trabalho de IKEDA, é no período do final da década de 1910 e início da década de 1920, que temos uma confirmação, através dos veículos de mídia impressa da época, do surgimento da palavra 'jazz', e também da bateria enquanto novidade nos conjuntos musicais da época e, para o autor, um possível personagem pioneiro deste acontecimento seria o músico Harry Kosarin. O autor traz uma reflexão a partir das fontes consultadas, que vale a pena ser colocada aqui. Segundo ele:

“Pelos dados apresentado anteriormente pode-se incluir, com grande probabilidade de acerto, que a música jazzística chegou ao Brasil e, mais especificamente ao Rio de Janeiro – se não antes – juntamente com a Companhia Teatral da qual faziam parte as American Girls e o Baterista dos Onze Instrumentos, isto na temporada realizada no Teatro Fênix, na primeira quinzena de dezembro de 1917. A presença do baterista pressupõe a existência de um grupo instrumental do qual fazia parte, e que acompanhava as canções e danças típicas americanas, apresentadas pelas 'American Girls'. Posteriormente esta mesma companhia se apresentou em São

¹⁹ IKEDA, Alberto T. "Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos". REVISTA DE COMUNICAÇÕES E ARTES– volume 10/13, 1984. P. 115.

Paulo – no Teatro Apollo – na segunda quinzena de dezembro do mesmo ano, com o nome de 'American Rag-Time Revue'.”
20

Do ponto de vista dos relatos e entrevistas feitos pelo autor em seu trabalho, IKEDA ressalta que:

“Pelas diversas entrevistas que realizamos com antigos músicos podemos perceber que, o que mais caracterizou o jazz no Brasil, nesses momentos iniciais – pelo menos entre os músicos – foi o uso da bateria 'tipo americana' e o aspecto da improvisação. Claro que o ritmo deve ser incluído, porém, principalmente a bateria era o sinônimo do jazz. ...Importante é se frisar, ainda, que nestas entrevistas, muitas vezes quando se falava em jazz, os entrevistados estavam se referindo ao conjunto instrumental e não a um gênero ou ritmo específico.”
21

Pensando neste e em outros personagens, acredito ser necessário um pequeno levantamento sobre o histórico dos mesmos, assim como de outros músicos que tiveram contato com a chegada do jazz e da bateria neste período. Os relatos sobre estes personagens somam, enquanto memória de suas atividades profissionais nas cidades onde atuaram mais especificamente, mas não somente na cidade do Rio de Janeiro.

Harry Kosarin, segundo as fontes consultadas, é um dos primeiros personagens ligados à presença do instrumento bateria no Brasil. As correlações assinaladas por IKEDA sugerem que ele tenha um papel importante na difusão da bateria no Brasil, tendo contribuído com a familiarização do instrumento ao se apresentar no Rio de Janeiro e em São Paulo, no final da década de 1910, com companhia de dança americana. O impacto das apresentações relatado nos noticiários é um elemento importante naquilo que considero uma das primeiras aparições da bateria moderna norte-americana por aqui. A introdução deste instrumento possibilitou uma reconfiguração na formatação instrumental dos conjuntos e do espaço destinado às apresentações, uma vez que o número de músicos atuando na percussão, de modo geral, diminuiu de pelo menos 3 para 1 músico. Vale a pena

²⁰ IKEDA, Alberto T. "Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos". REVISTA DE COMUNICAÇÕES E ARTES– volume 10/13, 1984. P. 116-117.

²¹ Idem. P. 118.

ressaltar que os espaços destinados a apresentações em lugares fechados eram reduzidos, a exemplo dos fossos para orquestras nos teatros, e esse fator por si só representava uma mudança importante do ponto de vista tanto da configuração dos conjuntos musicais, quanto dos espaços de apresentação. Kosarin ficou morando no país e atuou também como representante das editoras americanas no Brasil o que, dentro da análise, representa também uma inserção da indústria cultural estrangeira, no caso o mercado editorial, e num segundo momento, no mercado de discos que se instalou no país, trazendo consigo novidades tecnológicas.

Através de citações e relatos é possível ter uma breve noção da importância deste personagem na difusão do instrumento no Brasil:

“Kosarin era baterista e também pianista – segundo F. Mignone – além de chefe de orquestra e uma espécie de representante de editoras norte-americanas no Brasil. Como chefe de orquestra, Kosarin era bastante conhecido tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro onde se radicou de maneira definitiva. É bem provável que seja ele o baterista dos Onze Instrumentos da temporada no Teatro Fênix (RJ), na primeira quinzena de 1917, que se apresentava juntamente com as 'American Girls' e posteriormente veio a São Paulo com nome de 'American Rag-Time Revue'.”²²

Francisco Mignone

“Por esta ocasião, novidade, em São Paulo, apareceu o primeiro drummer (baterista) americano, que se juntou ao nosso conjunto nos bailes. Causava verdadeiro espanto vê-lo e ouvi-lo tocar acompanhando os conjuntos de dança. Chamava-se Harry Kosarin. Homem simpaticíssimo, sempre alegre, brincalhão, era um verdadeiro Paganine na maneira de tocar. De uma destreza diabólica, com aquela coleção de instrumentos, fazia diabruras rítmicas, colaborando com uma maneira sempre muito bem adaptada ao tipo de música.”²³

Maestro Souza Lima

Outro personagem importante na história deste instrumento, que estava inserido no cenário da época é João Thomaz Oliveira, um dos integrantes do conjunto de Pixinguinha – “Oito batutas” - e também um dos precursores do uso do instrumento na execução de gêneros musicais populares brasileiros na

²² IKEDA, Alberto T. "Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos". REVISTA DE COMUNICAÇÕES E ARTES– volume 10/13, 1984. P.117.

²³ Idem P. 117

década de 1920. Sobre ele há algumas citações que ilustram sua participação no ambiente musical da época:

“J. Tomás. Mulato bonito. Começou nos Oito Batutas. Tocava ganzá. Tinha uma vozinha regular. Era compositor: Flor do Asfalto, o seu carro-chefe. Fez-se diretor de orquestra. Foi meu diretor. Toquei com ele na sala de espera do antigo cinema central, ali, na avenida. Tivemos várias rusgas, porque seu gênio era irascível. No fundo, era um bom sujeito. Um dia, apareceu dirigindo a orquestra da Companhia de Revistas de Margarida Max, no Carlos Gomes, na peça Guerra ao Mosquito de Marques Porto/ Luiz Peixoto. Dirigia de casaca e de luvas brancas, sem batuta. Ficou famoso por isso. Teve a sua época de ouro. Quando morreu, era comissário da polícia municipal.”

²⁴

Ari Barroso em 23/11/1955

“Um dia, J. Tomás passava em frente ao teatro Carlos Gomes e parou para ouvir a música da sala de espera: era Ari Barroso solando um foxtrote norte-americano. J. Tomás, na verdade, chamava-se Joaquim Silveira Tomás (1898 – 1948). Carioca do Catumbi começou sua carreira de músico em dezembro de 1920, como ritmista do conjunto os Oito Batutas, de Pixinguinha, ao qual ficou vinculado até janeiro de 22, quando o grupo viajou para Paris (ele ficou no Brasil porque estava doente). O milionário Arnaldo Guinle, que acompanhava os Oito Batutas na França, mandou de lá uma bateria para J. Tomás. Era a última palavra em matéria de bateria, um instrumento que começava a fazer muito sucesso no país, graças à atuação de um baterista norte-americano chamado Harry Kosarin, uma sensação, naqueles anos, no meio musical carioca, tanto pela sua técnica de instrumentista quanto pelo instrumento – tudo era novidade para o Brasil. Enquanto esteve por aqui, Kosarin foi disputadíssimo pelas primeiras jazz-bands criadas no Rio, sendo ele sempre a grande atração. Depois, formou a sua própria orquestra e chegou a participar de várias gravações de discos. J. Tomás tentava imitá-lo. No retorno dos Oito Batutas, reintegrou-se no conjunto e viajou para a Argentina. Na volta, o grupo dividiu-se e J. Tomás ficou com Donga e Nelson Alves, antigos 'batutas', que resolveram formar um novo conjunto, denominado Oito Cotubas. Uma apresentação desse grupo, na sede do Centro Paulista, chamou a atenção de um repórter do Correio da Manhã, que descreveu o show com grande entusiasmo, destacando, em particular, a bateria de J. Tomás, 'um verdadeiro arsenal de pancadaria musical que produz efeitos curiosíssimos'. Revelou também que 'alguns convidados do sexo oposto não resistiram à tentação de dar pernadas ao ritmo do foxtrote'. Com tanto sucesso, J. Tomás resolveu formar a sua própria orquestra. ...O grupo chamava-se

²⁴ CABRAL, Sergio. “No tempo de Ari Barroso”. P. 34

Brazilian Jazz. Em maio de 1923, Augusto Vasseur (pianista) deixou a orquestra. J. Tomás procurava outro pianista, quando passou em frente ao teatro Carlos Gomes e ouviu Ari Barroso tocando uma música norte-americana (em várias entrevistas Ari disse que tocava 'Tea for two', mas essa música não existia em 1923). Entrou, conversou com ele e convenceu-o a acompanhá-lo mediante um salário superior ao que ganhava para tocar na sala de espera do teatro.”²⁵

Ari Barroso

É importante ressaltar a atuação dinâmica destes personagens, tanto como instrumentistas, quanto como compositores e maestros, o que reflete as diferentes possibilidades de atuação dos músicos na produção e difusão da música no mercado de entretenimento vigente. Aponta uma diversificação pautada em um período onde a produção local estava sendo gestada e as formas de atuar profissionalmente na música ainda eram muito relacionadas às apresentações ao vivo das orquestras e conjuntos, assim como na comercialização de shows. Também é importante destacar a difusão, via gravações de discos, das composições populares da época e que seriam também divulgadas pelo rádio. A música popular estava sendo formatada para atender a uma demanda comercial dos gêneros presentes nos cinemas mudos, teatros, eventos sociais e enquanto produto de circulação via disco e rádio.

²⁵ CABRAL, Sergio. “No tempo de Ari Barroso”. P. 35

Capítulo 2: Elementos de uma indústria cultural em gestação no Rio de Janeiro, 1920

Neste capítulo a intenção é revelar alguns aspectos teóricos acerca dos estudos na área de cultura, desenvolvimento e indústria cultural. A partir desses estudos busca-se um entendimento dos mecanismos e suas ações, transformações e desdobramentos no espaço geográfico. Estas reflexões auxiliarão nas diferentes interpretações sobre o estudo de caso da cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e 1930, revelando fatores e características que possam indicar a organização de um circuito cultural, a partir de pontos da cidade que centralizavam espaços de atividades culturais, como teatros, cinemas, cabarés e cafés onde se realizavam apresentações musicais.

Ainda que neste período não se possa dizer que já havia uma indústria cultural e um mercado desenvolvido na área de entretenimento, é possível ao menos identificar elementos em alguns pontos da cidade que, mesmo que de maneira incipiente, demonstram uma configuração de um circuito.

O mercado cultural, por sua vez, recebe produções estrangeiras que, em nível local, desenvolvem suas próprias produções e demandam profissionais, artistas, músicos e orquestras para a realização de atividades culturais como acompanhamento de filmes mudos, apresentações em salas de espera de cinema, em cafés, acompanhamento de peças de teatro e eventos sociais diversos.

A análise das características destes espaços, sua forma de organização, os profissionais envolvidos, as diferentes demandas de público e a maneira como se distribuem espacialmente pela cidade permitem uma maior compreensão deste período de transição e amadurecimento do mercado cultural e de entretenimento, para um estágio de maior alcance e desenvolvimento de uma indústria cultural no cenário nacional.

As grandes cidades têm papel fundamental no fomento e desenvolvimento de padrões de consumo e comportamento e o ambiente urbano é um facilitador para a circulação de novas idéias. Os grandes centros econômicos e políticos

do país acabam por concentrar um maior fluxo de atividades e pessoas (maior convergência de classes sociais), que do ponto de vista do lazer e da cultura encontram nestes ambientes urbanos maiores possibilidades e campo fértil para expansão e desenvolvimento de seus mecanismos e produtos. No caso do mercado de música, com o surgimento do rádio e seus desdobramentos em nível de desenvolvimento, alcance e popularização, houve uma grande mudança nas demandas dos profissionais com uma ampliação de suas áreas de atuação, o que alterou o modo de organização e também de distribuição dos locais e atividades das quais participavam os músicos.

Analizando alguns fundamentos trabalhados por autores que estudam a área podemos refletir sobre algumas frentes de investigação que se fazem necessárias à pesquisa, permitindo um maior entendimento sobre a questão cultural e seus mecanismos, assim como as diferentes idéias e concepções sobre a indústria cultural e seus desdobramentos no Brasil. A cidade do Rio de Janeiro oferece elementos e condições importantes de se verificarem no campo do desenvolvimento cultural, sua difusão, alcance e formas de produção no espaço urbano.

Sobre alguns mecanismos da questão cultural e seus agentes, ORTIZ comenta:

“A esfera da cultura é um domínio dos símbolos, e sabemos, o símbolo tem a capacidade de apreender e relacionar as coisas. Neste sentido, o homem é um animal simbólico, e a linguagem uma das ferramentas imprescindíveis que define sua humanidade. Não existe, portanto, sociedade sem cultura, da mesma maneira que linguagem e sociedade são interdependentes. Os universos simbólicos “nomeiam” as coisas, relacionam as pessoas, constituem-se em visões de mundo.”²⁶

A partir destas colocações o autor afirma que:

“O problema é que o domínio da cultura como dimensão constitutiva da sociedade não coincide com a esfera da ação política. Claro, pode-se sempre dizer que determinada ação foi mal executada, mas mesmo se os seus objetivos tivessem sido completados, o hiato permaneceria. No entanto,

²⁶ORTIZ, Renato. “Cultura e Desenvolvimento”.

portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/files.do?evento=download...ortiz.pdf Sem data. P.2

desenvolvimento, como uma categoria que se vincula a progresso econômico e tecnológico, ou a valores políticos específicos (democracia, entre outros), inexistia. Esta é uma “invenção”, ou uma “conquista” (as leituras o qualificam de maneiras diversas), da modernidade. É somente com as sociedades urbano-industriais que ela se impõe.” ²⁷

As configurações e os recortes apresentados precisam ser analisados especificamente para cada caso, o que quer dizer que a partir de um tipo de desenvolvimento, num momento histórico e temporal, e sob determinadas influências externas e internas se deu, no caso das grandes cidades do Brasil, como o Rio de Janeiro, a formação de um cenário cultural e mercadológico voltado para o entretenimento. Em parceria entre o privado e o público, tal cenário pode se desenvolver e ampliar seu alcance, garantindo a manutenção de certas estruturas de poder, assim como um maior desenvolvimento e participação destes agentes na organização social e política da sociedade brasileira sob o ponto de vista cultural, atendendo a demandas e interesses econômicos e, por que não dizer, hierárquicos. O planejamento e articulação destas ações obedeceram a uma lógica de mercado, mas também a um projeto de nação e desenvolvimento do país em relação ao mundo.

No que se refere a um contexto teórico acerca da Indústria Cultural podemos encontrar importantes reflexões na leitura de VALVERDE:

“No que tange ao interesse da Geografia pelas idéias de Adorno, a indústria cultural caracterizaria um processo de homogeneização do espaço que facilitaria a dominação econômica e política da sociedade. O aperfeiçoamento das técnicas de comunicação e a ampliação das tarefas do Estado, envolvendo o princípio da construção da nacionalidade, deveriam se tornar etapas complementares. Para que isso ganhasse maior eficácia, seria preciso conferir maior visibilidade e, para tanto, materialidade no espaço. A idéia de indústria cultural apresentaria então configurações técnicas ao espaço que seriam definidas por altos círculos político-econômicos, com capacidades decisórias que permitiriam maior controle sobre as formas e maior previsibilidade em relação aos comportamentos que essas sugeririam.” ²⁸

²⁷ ORTIZ, Renato. “Cultura e Desenvolvimento”.

portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/files.do?evento=download...ortiz.pdf Sem data. P.3

²⁸ VALVERDE, Rodrigo R.H.F. A indústria cultural como objeto de pesquisa geográfica. Revista do Departamento de Geografia – USP, 2015. P.5

No contexto de instrumento de dominação social (Adorno e Horkheimer) é possível compreender a formação de um sistema cultural controlado e manipulado, que gera um resultado negativo no desenvolvimento dos indivíduos e da sociedade em sua diversidade. Nota-se uma perda no sentido social em um contexto moderno, onde a cultura tradicional e seus valores são substituídos por valores produzidos em um consenso formal entre agentes privados e o estado. O estado e os agentes privados têm papel fundamental nestas formulações e ações que partem do campo do desenvolvimento cultural e seus desdobramentos, num projeto maior de organização e controle da sociedade.

Ainda segundo VALVERDE:

“O termo indústria cultural indica um conjunto diverso de objetos de investigação que pode confundir os cientistas sociais: por vezes sua idéia expressa o modelo teórico de dominação social via manipulação das artes e das comunicações, como Adorno (2002) havia colocado; em outros casos, se refere à exploração econômica de produtos voltados para o entretenimento e para a troca de informações, como livros, jornais, revistas, moda, cinema, videogames, música e cultura urbana, entre outros elementos; há ainda quem associe sua idéia à difusão de valores através de produtos, na medida em que qualquer atividade produtiva se constrói também através de um referenciamento cultural que o qualifica.”²⁹

No caso brasileiro, no final do período que compreende a primeira república, é possível verificar uma defasagem entre o desenvolvimento cultural e seus mecanismos que, num primeiro momento, traziam de fora, enquanto arcabouço teórico, uma noção de organização e estruturação social que se instalou, em especial nas grandes cidades e polos de desenvolvimento econômico, produzindo ainda que de maneira incipiente o esboço de uma indústria e de um mercado cultural de entretenimento. Estes foram assimilados e de certa forma orientados pelo poder público na figura do Estado para cumprir, em parceria com o setor privado, o papel de organizar e direcionar uma nova estruturação da sociedade e de seus valores do ponto de vista cultural, dentro de um programa e de um projeto maior de controle social e identidade nacional.

²⁹ VALVERDE, Rodrigo R.H.F. A indústria cultural como objeto de pesquisa geográfica. Revista do Departamento de Geografia – USP, 2015. P.1

A partir das ferramentas e tecnologias presentes nos meios de comunicação foi possível exercer certas influências, que do ponto de vista estrutural e simbólico, modificaram as estruturas de organização e desenvolvimento da sociedade brasileira como um todo.

Essa parceria foi possível devido a diversos fatores, como o amadurecimento e desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, que desta forma se tornaram mais acessíveis e aumentaram seu alcance em relação à população e às demandas de consumo. Outro fator foi o surgimento de um mercado de entretenimento, ainda que incipiente e em formação, que se estruturou espacialmente nas grandes cidades, tornando nítida sua influência, chamando a atenção e construindo uma relação de interesse, organização e planejamento entre o poder público e os agentes privados a fim de aperfeiçoar e ampliar seu desenvolvimento e alcance dentro de uma esfera social e de mercado, enquanto ferramenta de ordenação política, cultural e econômica.

A pesquisa de referências, fontes e relatos revela um material rico em detalhes e elementos que permitem um entendimento de características e condições favoráveis para o estabelecimento de um mercado de produção e um cenário local de atividades culturais na cidade do Rio de Janeiro. O ensaio apresentado por MOURA no livro: “Entre Europa e África – A invenção do carioca” revela que:

“... é notório o carisma da cidade e as condições especiais em que transcorreu sua história, nascida no sítio de um paraíso ecológico, onde os tupinambás dominaram por quinze séculos, e subitamente tornada em sede militar da conquista portuguesa. Capital de província e depois de toda a Colônia, a cidade materializa o país real que se desenha na Independência e se busca confirmar na República, com sua heterogeneidade social e sua multiculturalidade assentada em hierarquias e preconceitos, fascinante pela originalidade de seu arranjo social e civilizatório, hipertrofiada pelas peculiaridades de seu crescimento populacional e por sua paradigmática importância nacional. Este quadro seria revelado e representado como assunto interessantíssimo pelos espetáculos e produtos culturais criados pelo negócio do entretenimento que se instala na cidade.”³⁰

³⁰MOURA, Roberto. “A indústria Cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro”. In LOPES, Antonio Herculano (org) “Entre Europa e África – A invenção do carioca”. P. 116

É possível identificar elementos com base em citações como a acima mencionada, que reforçam características pioneiras no desenvolvimento de uma indústria cultural e um cenário artístico. A ideia aqui não é afirmar que esta ou aquela cidade foram as primeiras a formarem centros culturais, até porque, já nas décadas de 1910 e 1920, tanto Rio de Janeiro quanto São Paulo estavam inseridos juntamente com Buenos Aires, no circuito cultural da América latina, fazendo parte da agenda das companhias teatrais, de dança e de outras atrações internacionais, vindas da Europa e Estados Unidos. As características citadas no trecho do texto acima, assim como a condição de capital federal e centro político de decisões, tornaram a cidade do Rio de Janeiro um lugar propício para o fomento das atividades culturais de entretenimento, e entender tal característica permite estudar a cidade do Rio como um centro importante e com destaque no desenvolvimento cultural brasileiro. Num primeiro momento há uma importação de produtos estrangeiros, como filmes, partituras e espetáculos de companhias teatrais, musicais e de dança, que interessam à elite brasileira, a qual buscava maior identificação com os valores culturais europeus.

A demanda para estes produtos acaba por impulsionar uma cena cultural local que conta com programações que vão além dos produtos estrangeiros. As tecnologias e os produtos vindos de fora viabilizam uma maior organização e desenvolvimento nas produções locais, que passam a atender diferentes classes sociais, num primeiro momento de maneira segmentada. Aos poucos tal cena caminha na direção de uma vocação mais popular, com o desenvolvimento de importantes meios de comunicação como o disco e a rádio, que tornam mais acessíveis e mais populares produtos que vão ser produzidos já num âmbito nacional ou a partir de um cenário local.

Parte da sociedade brasileira na década de 20, engajada em valores modernos emanados de cidades como Paris e New York, queria romper com os valores tradicionais e o presente agrário. Nesse período cidades como São Paulo e Rio de Janeiro começavam a se influenciar pelas técnicas e imagens da modernidade, como o cinema, os aparelhos elétricos e os jazz-bands.

Os processos de industrialização ocorriam a passos lentos na década de 20 nas grandes cidades brasileiras; em contrapartida, os movimentos de grupos da sociedade e interesses pela modernidade cresciam, constantemente. Havia um buraco entre as intenções da sociedade em constituir elementos modernos nas cidades e a capacidade de supri-los, estruturalmente.

A assimilação da chamada cultura popular pelas elites foi um processo lento e resistente por parte da alta sociedade e das classes dirigentes brasileiras. A elite brasileira tinha uma visão negativa das manifestações de cultura popular, que representavam para ela o atraso e a barbárie em relação às idéias de civilização e modernidade que eram propagadas dos países da Europa e dos Estados Unidos.

Em cidades como o Rio de Janeiro o espírito e os valores da chamada “Belle Époque” estavam em conflito direto com a ignorância e o retrocesso representado pelos festivais tradicionais, de modo que havia uma separação nítida de valores e de costumes nas programações e eventos promovidos entre as elites e as classes trabalhadoras, representantes da cultura popular.

Nas colocações de ABREU:

“O significado atribuído à Belle Époque, período entre o final do Séc. XIX e a Primeira Guerra Mundial, e ao seu intelectual típico pode ser como um ponto chave para a compreensão das avaliações sobre a Primeira República. Em produções acadêmicas e didáticas foi constantemente divulgada a idéia de que nos primeiros tempos republicanos a busca pela modernidade europeia – representada pela expressão Belle Époque – norteou a ação e o pensamento das elites intelectualizadas e dirigentes do período. Ávidas pela modernidade e pelo progresso, estas elites teriam se voltado para valores externos e investido na europeização dos costumes, das cidades e dos estilos artísticos, assim como teriam buscado caminhos de branqueamento da população e das práticas culturais. A avenida central no Rio de Janeiro foi considerada o símbolo máximo da Belle Époque.”³¹

No período que constitui a Primeira República (1889-1930) os elementos da sociedade escravocrata ainda se faziam presentes nas cidades do território brasileiro. Este, longe de ser visto como uma unidade geográfica e cultural

³¹ABREU, Marta. “Histórias musicais da Primeira República” in Artcultura, Uberlândia, v.13, n.22, P.73-74, Jan – jun 2011.

estava mais para um arquipélago de práticas sociais, interesses e poder. Nesse contexto a comunicação cultural (jornalismo, imprensa, publicação de livros e o cinema) ainda estava no início de seu desenvolvimento, constituindo um cenário ainda incipiente.

Embora estas atividades já existissem não caracterizavam a existência de um mercado, de prática autônoma e dentro de um circuito comercial. Neste período e durante muito tempo não houve uma clara diferenciação ou oposição entre cultura erudita e cultura popular.

Os meios de comunicação tiveram um papel fundamental nas mudanças de significado da cultura popular e sua diversificação e acessibilidade. Através de um maior desenvolvimento tecnológico aliado a formação de um mercado interno e de uma indústria de entretenimento, meios de comunicação como o rádio e o cinema tiveram um alcance a nível nacional que permitiu e lhes forneceu a capacidade de distribuir novos signos, padrões e valores ligados a um projeto de identidade e de nação. Eles foram ferramentas que abriram caminho para diferentes manifestações e fenômenos populares como a música, o teatro, e seus atores e agentes, profissionalizando-os e permitindo seu desenvolvimento no mercado de produções culturais. O advento do rádio e seus desdobramentos viabilizaram a criação e construção de produções e produtos comerciais de formatação popular.

A partir de 1920, três invenções foram cruciais para o desenvolvimento do cenário cultural brasileiro: o rádio, a gravação elétrica do som e o cinema falado. Foi com a chegada destes aparatos e sua divulgação que começou um processo de profissionalização e amadurecimento do mercado cultural, e de seus profissionais. Espaços como a Praça Tiradentes tornaram-se pontos culturais, com seus teatros e cinemas apresentando espetáculos de teatro de revista, dança e cinema, acompanhados de orquestras e grupos musicais.

O advento do rádio enquanto ferramenta moderna e meio de comunicação foi introduzido no Brasil em 1922 e se disseminou também por outros países na década de 20. Porém, até 1935 se constituiu e organizou de uma maneira incipiente, do ponto de vista comercial. Esta era uma fase experimental, ainda não regida dentro de uma ótica de mercado de negócios, com suporte

estrutural e governamental. A partir da década de 30 criaram-se legislações que permitiram a propaganda no rádio, que juntamente com um maior desenvolvimento tecnológico possibilitou às rádios um aporte financeiro maior para as programações, assim como produtos populares como shows de música, programas de auditório e rádio novelas.

Neste mesmo período o cinema ganhou maior projeção, com o cinema falado, tornando-se um produto de consumo popular com a expansão do mercado de filmes americanos. As produções de Hollywood, através de seus estúdios, começaram uma política agressiva de exportação. Esta política ganhou, mais tarde, contornos mais acentuados e amplos, através do plano de “Política da boa vizinhança” na década de 40, que abriu os mercados e os interesses políticos dos países da América Latina à economia e política de exportação americana em expansão pelo globo.

As manifestações populares nesse período se disseminavam sem um maior apoio das classes dirigentes, atuando de maneira resistente nos espaços urbanos, de maneira que sua assimilação em maior grau e amplitude acontece posteriormente, acompanhada de fatores políticos e econômicos, quais sejam um maior desenvolvimento do mercado cultural e sua abertura para as produções populares e uma maior participação da classe dirigente e política na figura do estado. Este, através dos meios de comunicação, absorve e utiliza a cultura popular dentro do seu projeto de nação, nos cenários urbanos que se expandem para o território e de dentro das grandes cidades para fora, estabelecendo novos eixos de desenvolvimento e alcançando uma maior parcela da população.

Em ensaio do livro: “Entre Europa e África – A invenção do carioca” – Antonio Herculano Lopes (organizador), pode-se fazer uma leitura das formas culturais e suas ferramentas de desenvolvimento:

“... a produção para o entretenimento criada no país utiliza necessariamente equipamentos estrangeiros, freqüentemente de capitais das empresas estrangeiras, além de inevitavelmente participar de um mercado interno controlado do

exterior, sendo comercializados em situação de desvantagem.”
32

As novidades e inovações tecnológicas trazidas de fora acabam por propiciar e incentivar uma produção local que em muitos aspectos se mantém atrelada ao mercado estrangeiro. Do ponto de vista econômico, num primeiro momento, o empresariado e os detentores de patentes das invenções, como a reprodução e manufatura de discos, assim como partituras, vendem produtos de fora. Num segundo momento; enxergando as possibilidades de um mercado interno em desenvolvimento, patrocinam produções locais, voltadas para diferentes públicos consumidores, cuja demanda permite justamente uma diversificação no negócio, que atinge tanto as elites com suas vocações europeias, quanto as classes trabalhadoras, que se identificam com produtos de entretenimento voltados para a realidade e o cotidiano da cidade. A própria dança teve papel importante, pois era uma proposta objetiva de entretenimento para os salões e para a elite. Num primeiro momento, enquanto produto acabou por trazer à tona a dança popular, a dança dos escravos que até então era relegada a certo anonimato do ponto de vista das produções. A dança popular tornou-se produto de entretenimento para a sociedade local para, mais tarde, ser exportada num contexto de identidade nacional e cultural brasileira.

Ainda segundo ensaio do mesmo livro:

“Não tivemos, nem temos, no Brasil uma indústria cultural propriamente dita, já que não produzimos os equipamentos de captação de imagem e som, nem laboratórios ou produtos industrializados para seu processamento, assim como cronicamente vivemos internamente a situação de um mercado cultural invadido, onde os produtos estrangeiros são hegemônicos restando um espaço menor e sempre problemático para a produção brasileira.”³³

A afirmação no texto acima corrobora a idéia de um desenvolvimento de fora pra dentro, onde alguns elementos trazidos por produtos de importação serviram de base para o surgimento lento e gradativo de novos produtos com contornos de produto nacional, ajudando a consolidar e desenvolver uma indústria cultural que até então não tinha um mercado interno e uma demanda

³² MOURA, Roberto. “A indústria Cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro”. In LOPES, Antonio Herculano (org) “Entre Europa e África – A invenção do carioca”. P.149.

³³ Idem. P. 148-149.

suficiente para se formar. Foi a partir de um cenário voltada para produções internacionais que se fixaram elementos, ferramentas e aparatos técnicos que permitiram um avanço nas produções locais, atendendo um público interessado não apenas no que vinha de fora, mas na produção local, seja na dança, no cinema, no teatro ou na música.

Até então esta produção que chegou ao Brasil na metade dos anos 20 e que tinha grande apelo nos Estados Unidos e na Europa, era composta de pequenos filmes acompanhados por cantores populares e operísticos, orquestras e números de “vaudeville”, que eram ainda exibidos de forma precária, como complemento da programação dos longas-metragens mudos. Ela chegava ao Brasil através das companhias estrangeiras, que viajavam de maneira itinerante a partir das grandes metrópoles, para os países da América Latina onde havia um mercado emergente, atrativo e em desenvolvimento, com potencial econômico e ávido por produtos de consumo, tanto industrializados, quanto na área de entretenimento. Um mercado de consumo nacional e em evidência nas grandes metrópoles brasileiras chamou a atenção da indústria cultural que se formava no exterior e ganhava contornos hegemônicos, de grande potencial econômico e comercial.

A demanda por cultura e entretenimento por parte das elites brasileiras, tornou viável o surgimento de uma produção local e a diversificação dos produtos ocorreu para atender às diferentes classes sociais que se misturavam na metrópole e buscavam produtos de consumo na área de entretenimento, com os quais se identificassem. É fundamental a participação das classes populares na formação de uma indústria cultural local e é neste mercado de consumo interno que se estenderam os mecanismos, a partir das elites e através das classes trabalhadoras, tornando o entretenimento um negócio lucrativo, além de elemento importante na formação de uma identidade nacional e na formatação de um cenário cultural popular.

Um projeto mais efetivo do ponto de vista cultural por parte do governo e da classe política e patronal era neste momento de pouca eficácia tendo em vista, entre outros fatores, uma baixa escolaridade da população brasileira, de um modo geral. As escolas elementares eram praticamente inexistentes, gerando um abismo entre as elites e classes dominantes que tinha maior acesso a

educação e serviços, em detrimento da maior parte da população e das classes trabalhadoras. Esse foi e é um problema constante na formação do estado brasileiro, mas que encontrou novas possibilidades e maneiras de assimilação e alcance, através do fortalecimento e expansão dos meios de comunicação, durante a década de 30 e no governo VARGAS. O campo da comunicação e seus desdobramentos possibilitou um maior desenvolvimento e difusão das idéias de brasilidade e cultura nacional, em nível de projeto. Este projeto político conferiu à população um sentimento de cidadania e integração de maneira superficial, assim privando na realidade esta mesma população de uma maior participação nos debates, como parte consciente e atuante nas mudanças do país. A exploração dos fenômenos culturais, do carnaval e das atividades de entretenimento foi ampliada e projetada como destaque cultural da identidade brasileira, omitindo questões da maior importância na formação política, no espírito crítico e na atuação da população brasileira como um todo, enquanto participante efetiva nas mudanças e transformações que ocorriam no país. Foi um projeto que atendeu interesses específicos de camadas da sociedade na esfera política e de poder, promovendo mudanças carregadas de ideologia enquanto instrumento de dominação social e política por meio da cultura. A intervenção do estado na esfera cultural se deu como uma necessidade de regulamentação e controle dos meios de comunicação dentro de um projeto maior de firmamento de identidade e de nação, manipulando a população de forma a modificar e, principalmente, atender e manter certas bases econômicas e sociais vigentes e de forte atuação na esfera do poder.

Sobre algumas características do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro, o ensaio contido no livro organizado por LOPES revela que:

“No Rio de Janeiro, se engendra um universo artístico-cultural próprio a cidade e depois ao país, que seria uma referência fundamental e peculiar na relação com os conteúdos e as práticas artísticas produzidas pela indústria cultural européia e depois americana, extremamente influentes na vida nacional.”

³⁴

As companhias de artistas itinerantes traziam novidades da Europa e dos Estados Unidos para as cidades da América Latina. Não que estas não

³⁴ MOURA, Roberto. “A indústria Cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro”. In LOPES, Antonio Herculano (org). “Entre Europa e África – A invenção do carioca”. P.149.

tivessem seus mecanismos de entretenimento, mas o interesse pelo novo e moderno, que vinha de fora, impulsionaram estes mecanismos e de certa forma influenciaram de maneira direta na consolidação de um mercado consumidor, de uma estruturação maior dos espaços de entretenimento e na formação da classe artística local.

Do ponto de vista musical também houve uma procura e consolidação de produtos estrangeiros, que depois se desdobrou num desenvolvimento e fortalecimento de uma cultura local. É possível notar a presença dos produtos vindos de fora na formação de um cenário local. A década de 1910 foi marcada pelo advento da 1ª guerra mundial e pelo início da influência cultural dos Estados Unidos, em escala mundial. Essa influência se deu, no campo da cultura, com o desenvolvimento de uma indústria cultural de exportação e a inserção do país no circuito cultural, que antes era mais voltada para a Europa e tinha a cidade de Paris como epicentro. Essa dinâmica também se estendeu no caso da música popular norte americana e sua presença pode ser notada no Brasil nesse período. Novos gêneros entraram em cena no circuito musical como o “Charleston” e o “Fox-trot” e houve um crescimento do número de jazz bands no país.

A idéia é entender estas mudanças do ponto de vista da técnica, da tecnologia envolvida, a partir do desenvolvimento da bateria moderna enquanto instrumento de trabalho ligado à atividade musical, dentro do ramo de entretenimento cultural e da dinâmica de alteração que ele promoveu nos espaços onde se inseriu. É importante observar essa relação de modificação entre o instrumento e o espaço, em diferentes esferas de atuação: nas casas de espetáculo, cinemas, clubes e no espaço circunscrito a elas, como o bairro, a região e a cidade, com seu desenvolvimento urbano. Conhecer um pouco melhor as transformações pelas quais a indústria cultural passou e em que bases ela se constituiu pode fornecer subsídios para entender estas dinâmicas nos espaços voltados para a música na cidade e as diferentes associações da música no entretenimento vigente (cinema, teatro, rádio).

Capítulo 3 – Lugares e locais de atividade musical para o entretenimento cultural e lazer no Rio de Janeiro na década de 1920.

Buscando uma melhor compreensão dos espaços de atividades ligadas ao entretenimento, faz-se necessária a análise de alguns elementos do caráter urbanizador da cidade do Rio de Janeiro, em especial nas primeiras décadas do século XX. Estas reformas se deram em diferentes âmbitos e atendendo a demandas específicas, mas é importante ressaltar que todas as modificações e transformações estavam relacionadas, em maior ou menor grau, a um ideal de civilização europeu e à construção de uma vocação, a nível mundial, do ponto de vista econômico, político e cultural. A capital federal, enquanto espelho da nação em transformação, se remodelava para atender a um projeto maior de nação e configurar uma estrutura espacial que pudesse, de maneira mais eficiente, traduzir e impulsionar seu desenvolvimento enquanto metrópole.

Analizando alguns destes desdobramentos iniciais PAIXÃO coloca que:

“Com o advento da República e a virada do século, O Rio de Janeiro sofreu várias intervenções na sua estrutura urbana marcadas pelo domínio do conhecimento científico de engenheiros, médicos e sanitaristas. Prevalciam, no âmbito administrativo, seus ideais urbanos representados pelo desejo de modernizá-la e solucionar os problemas de insalubridade aos quais estava condenada. Aliado a tais ideais estava o objetivo de inserir o Brasil na economia mundial e o Rio de Janeiro, então capital federal, representava a nação brasileira. Assim sendo era preciso transformar a capital em uma cidade limpa, moderna e pronta para o investimento de capital estrangeiro.”³⁵

As reformas urbanas tiveram grande impacto na cidade e evidenciaram a presença do Estado como agente de organização do espaço e suas atividades, tanto na esfera econômica quanto na social. Dentre as transformações executadas em diferentes administrações vale apenas ressaltar, no âmbito deste trabalho, dois momentos distintos mas relacionados com as propostas de modernização da cidade do Rio de Janeiro. As duas situações se dão nas primeiras décadas do século XX e traduzem de maneira evidente as transformações que se dão na cidade do ponto de vista espacial, produzindo

³⁵ PAIXÃO, Cláudia Miriam Quelhas. “O Rio de Janeiro e o morro do Castelo: populares, estratégias de vida e hierarquias sociais (1904 -1922)”. Dissertação de Mestrado UFF, 2008.P.29

uma nova lógica de organização econômica e social da cidade a partir de sua região central e alterando as configurações da metrópole. As reformas urbanas na cidade foram executadas por engenheiros que, em sua maioria de formação europeia, realizaram transformações radicais na geografia física e social dos espaços, dentro da lógica cosmopolita européia. Alteraram os traçados da região central e arrasaram morros, em busca de um espaço plano para as modificações urbanas, em especial no centro da cidade, que constituía o pólo irradiador das atividades econômicas que alimentavam a cidade e eram escoados através do porto para as outras cidades e localidades do país.

Segundo PAIXÃO:

“Ao longo de sua evolução urbana, o Rio de Janeiro contou com importantes administradores que, cada qual a sua maneira, impôs seu viés na cidade. Muitos engenheiros tiveram um papel ativo em praticamente todas as administrações e quando ocupavam o cargo de prefeitos acentuavam as alterações urbanísticas da cidade. Destaco três engenheiros que fizeram administrações marcantes na história da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX: Francisco Pereira Passos, prefeito de 1902 a 1906; Paulo de Frontin, prefeito de janeiro de 1919 a junho de 1919; e Carlos Sampaio, prefeito de junho 1920 a novembro de 1922.”³⁶

Compreendendo este período (1902-1922) podemos dividi-lo em dois momentos. O primeiro no início do século XX, com as reformas promovidas pela administração Pereira Passos, que teve como referência os ideais de desenvolvimento e modernidade de projetos em execução em cidades europeias, entre elas, Paris, marcada pela criação de largas avenidas e remodelamento da região central a partir de eixos principais. As reformas atendiam à demanda de maior desenvolvimento e circulação econômica no centro e sua expansão para as regiões suburbanas. O segundo momento diz respeito a duas administrações, que num período sequencial (1919-1922) realizaram mudanças de grande impacto na região central da cidade do Rio de Janeiro. Sob a responsabilidade de Paulo de Frontin primeiramente, e depois, de Carlos Sampaio, a prefeitura realizou novas reformulações da malha urbana, imprimindo a ação da figura do Estado sobre estes espaços e

³⁶ PAIXÃO, Cláudia Miriam Quelhas. “O Rio de Janeiro e o morro do Castelo: populares, estratégias de vida e hierarquias sociais (1904 -1922)”.Dissertação de Mestrado UFF, 2008.P.38

reafirmando suas demandas e necessidades sobre o desenvolvimento e expansão da cidade e sua figura central enquanto capital federal e pólo de desenvolvimento econômico e poder político.

A administração Pereira Passos (1902-1906) promoveu grandes mudanças na cidade a partir de sua região central. Foi colocada em prática uma concepção moderna, privilegiando a beleza e a limpeza da cidade. Através da influência européia, sobretudo as transformações na cidade de Paris, um novo modelo de organização espacial foi impresso, permitindo também uma configuração da cidade mais próxima dos padrões internacionais e com as demandas econômicas e expansivas da capital federal. No texto de PAIXÃO encontramos reflexões importantes sobre este período:

“Maurício Abreu, ao analisar a evolução da questão de habitação popular no Rio de Janeiro no final do séc. XIX e início do séc. XX percebe a reforma urbana promovida pela administração de Pereira Passos como fundamental para a compreensão da questão, pois a desloca da ‘forma’ para o ‘espaço’, ou seja, a partir do governo Pereira Passos (1902-1906), o Estado deixou de priorizar o controle social através da forma de habitação popular – sendo ele cortiço ou vila operária – e passou a priorizar o controle social através do espaço ocupado por estas habitações. O Estado passou a se preocupar com o local que as habitações populares ocupavam, ou, nas palavras do autor, com seu ‘habitat’ – definido como o conjunto das condições de organização e povoamento pelo homem no meio em que vive, sendo ele o loteamento, o subúrbio, a periferia e mesmo a favela.”³⁷

Esta avaliação feita por ABREU é importante, pois destaca a figura do Estado como agente máximo da transformação urbana, transformação esta que reflete na organização dos espaços e formas de uso. A questão populacional na cidade sempre esteve no âmbito das discussões políticas e de planejamento urbano e se fez presente na mentalidade da época, do ponto de vista de modernidade e também de saúde pública, uma vez que as aglomerações geravam preocupações a respeito da insalubridade presente nos espaços ocupados, além de uma maior dificuldade de controle sobre a legalidade das atividades ali promovidas. Do ponto de vista comercial e de entretenimento a reconfiguração dos espaços tendeu a fortalecer estas atividades, uma vez que

³⁷ PAIXÃO, Cláudia Miriam Quelhas. “O Rio de Janeiro e o morro do Castelo: populares, estratégias de vida e hierarquias sociais (1904 -1922)”.Dissertação de Mestrado UFF, 2008.P.35

permitiu a proliferação destes espaços dentro de uma lógica mais voltada para o mercado e para o desenvolvimento econômico da cidade. As atividades culturais se espalharam por diferentes pontos da cidade, atendendo às demandas e possibilidades existentes, mas foi na região central que se promoveu um fortalecimento dos espaços voltados para o entretenimento como a Praça Tiradentes, Rua da Carioca e, posteriormente, a região conhecida como “Cinelândia”.



Imagens 10.1 e 10.2 – Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1920 e Cinelândia sem cinemas 1920, com Teatro Municipal ao fundo.

Ainda segundo PAIXÃO:

“A reforma urbana promovida pela administração de Francisco Pereira Passos, a primeira das grandes reformas realizadas no Rio de Janeiro, foi iniciadora da questão da intervenção do Estado no espaço urbano. A grande proposta desta reforma foi a alteração do uso dos espaços urbanos. Antes dela, pouca diferença havia entre o espaço de trabalho e o espaço de moradia. A reforma de Passos alterou profundamente esta relação, tendo como um de seus objetivos separar estes espaços, tanto para controlar seu uso como para separar as classes sociais. Para tal, o desejo de separar os usos e as classes, delegou os bairros do centro para a produção e circulação, os novos bairros da zona sul para os ricos e os novos bairros do subúrbio para os pobres.”³⁸

O momento seguinte que destaco, do ponto de vista de modificações profundas na cidade, corresponde às administrações de Paulo de Frontin (1919) e de

³⁸ PAIXÃO, Cláudia Miriam Quelhas. “O Rio de Janeiro e o morro do Castelo: populares, estratégias de vida e hierarquias sociais (1904 -1922)”.Dissertação de Mestrado UFF, 2008.P.35

Carlos Sampaio (1920-1922) que de certa forma deram seqüência a parte das mudanças realizadas por Pereira Passos, reforçando uma lógica de intervenção do Estado, sob uma ótica de modernização e distribuição espacial de usos e atividades. Durante a gestão de Paulo de Frontin foram realizadas as seguintes intervenções e modificações a serem destacadas: o alargamento e pavimentação da Avenida Atlântica, construção da Avenida Meridional (atual Avenida Delfim Moreira) no Leblon, canalização do Rio Comprido e abertura de parte da Avenida Rio Comprido (atual Avenida Paulo de Frontin), início da perfuração do túnel João Ricardo, prolongamento da Avenida Beira Mar, construção do Cais da Urca e alargamento da Avenida Niemeyer. Na gestão de Carlos Sampaio, em especial, vale destacar como importantes as seguintes ações: o desmonte do Morro do Castelo, a construção da Avenida Portugal, a abertura da Avenida Maracanã, o alargamento da Avenida Niemeyer, a canalização dos rios da Tijuca, a reconstrução da Avenida Atlântica, a conclusão da Avenida Beira Mar e o aterro e saneamento das margens da Lagoa Rodrigo de Freitas.



Imagens 11.1 e 11.2 – Morro do Castelo, c 1920 – Augusto Malta e Início do desmonte do Morro do Castelo, 1921 – Augusto Malta

A construção e expansão de avenidas na cidade deram continuidade à reformulação do uso dos espaços, assim como a expansão da área urbana e os fluxos de atividades e pessoas. O desmonte do Morro do Castelo ampliou consideravelmente a área central que naquela ocasião viria a abrigar os pavilhões da Exposição Internacional de 1922, alterando radicalmente a paisagem geográfica da região e mudando a configuração espacial desta área

urbana, dentro das propostas de modernização da cidade com grandes avenidas. Analisando as conexões existentes, do ponto de vista ideológico, entre as administrações de Pereira Passos e de Carlos Sampaio, PAIXÃO afirma que:

“Apesar de momentos políticos e econômicos distintos, seus ideais são os mesmo. A experiência vivida por Passos foi acumulada por Sampaio, e este acabou por completar a grande obra do governo Pereira Passos, a Avenida Central, com a abertura da Avenida Rui Barbosa e a conclusão da Avenida Beira Mar, ligando o centro da cidade com o bairro de Botafogo. Com o arrasamento do morro do Castelo promovido por Carlos Sampaio, e conseqüentemente com o desaparecimento dos bairros do Castelo e Misericórdia, desapareceram também da área central da cidade dois bairros tipicamente residenciais destinados às classes populares, que haviam sobrevivido à reforma Passos...”³⁹

As reformas promovidas nestes dois momentos alteraram sensivelmente as relações sociais que ocorriam na área central da cidade. Na tentativa de separar os espaços de moradia dos espaços de trabalho houve uma migração da população residente no centro: uma parte foi para novas áreas suburbanas expandidas pelas avenidas; outra parte migrou internamente na região central, buscando novos espaços de moradia em áreas sob menor influência das políticas públicas vigentes.



Imagens 12.1 e 12.2 – Avenida Rio Branco – Franz Grasser 1936-39 e Centro do Rio, resultado do desmonte do Morro do Castelo – autor desconhecido c 1930

³⁹ PAIXÃO, Cláudia Miriam Quelhas. “O Rio de Janeiro e o morro do Castelo: populares, estratégias de vida e hierarquias sociais (1904 -1922)”. Dissertação de Mestrado UFF, 2008. P.44-45

As atividades de cunho cultural voltadas para o entretenimento, em especial o teatro que começou a se estabelecer no final do séc. XIX tiveram, na figura da região central da cidade, uma enorme importância do ponto de vista comercial e de difusão cultural. Dentro destes espaços voltados para estas atividades, os conjuntos musicais se firmaram como importantes coadjuvantes de uma indústria do entretenimento que, mesmo ainda incipiente, se configurou e desenvolveu nos espaços da região central da cidade do Rio de Janeiro. Estas modificações foram anteriores, mas também concomitantes às reformas urbanas promovidas na cidade, uma vez que a partir das reformulações da malha urbana, em especial no centro, muitos espaços de entretenimento fecharam ou abriram, dentro das novas propostas de configuração especial que se estabeleciam na cidade.

Segundo CONTIER no texto de ABREU:

“Com o surgimento dos cinemas, dos dancings, cafés, cabarés, os chorões (em geral, negros e despossuídos sociais) passaram a se exhibir em conjuntos musicais nesses novos “espaços” considerados “civilizados” pelas elites dominantes... e os sons emitidos pelos instrumentos tocados pelos chorões passaram a emocionar os artistas eruditos da época: ... que descobriram um novo Brasil, fortemente ligado ao chamado primitivismo musical.”⁴⁰

Havia uma diversidade em espaços onde se apresentavam conjuntos musicais como, clubes, teatros, cinemas, cafés e cabarés. O ramo de atividades musicais também se destacava nos eventos sociais como casamentos, batizados, festas e homenagens promovidas por entidades, famílias e figuras da sociedade carioca, criando um ambiente fértil para o trabalho. A atividade profissional da música possuía certa diversidade em seu campo de atuação e proporcionava, então, um contato com diferentes produtos do entretenimento como coadjuvantes dos mesmos (cinema e teatro), assim como destaque em atividades culturais cujo foco fosse à apresentação musical (como bailes e eventos dançantes) e em seu papel de entretenimento cultural, nos meios sociais e na vida cultural das grandes cidades.

⁴⁰ABREU, Marta. “Histórias musicais da Primeira República” in *Artcultura*, Uberlândia, v.13, n.22, P.75, Jan – jun 2011.

A figura do músico realizava e concentrava as atividades sócias e culturais de uma forma dinâmica, permitindo ao músico circular por diferentes esferas no cenário urbano, materializadas em diferentes lugares da cidade como teatros, cabarés, clubes, salões, hotéis e casas noturnas que se espalhavam pela cidade, além de residências onde eram realizados eventos sociais e culturais.

Segundo relato do livro “No tempo de Ari Barroso”:

“Havia trabalho para os bons músicos, naquela época. Os cinemas precisavam deles para acompanhar os filmes mudos e para tocarem na sala de espera. Os teatros apresentavam espetáculos musicais e alguns também ocupavam a sala de espera com orquestras, pequenos conjuntos ou mesmo com solistas individuais. Os hotéis mais elegantes tinham a sua orquestra, assim como as casas noturnas existentes, como Assyrio, no Teatro Municipal, além dos cabarés de variadas categorias e os clubes sociais... Mais: a moda das Jazz – bands estimulou as apresentações da música instrumental, como reconheceu um repórter do jornal A Notícia que, em outubro de 1923, escreveu sobre o assunto, revelando que a moda havia chegado – há pouco mais de um ano - e que, naquela altura, era impossível receber um convite para um baile ou um chá dançante; sem ouvir a pergunta: É com Jazz?”
41

A presença do Jazz enquanto produto estrangeiro no Brasil, e em especial no Rio de Janeiro, se faz notar na imprensa e nos relatos da época, trazendo modificações nas formas de apresentação, assim como no tipo de formação das bandas e nos números apresentados nos espetáculos. A música norte-americana se estabeleceu nas grandes cidades e centros urbanos e se espalhou pelo cenário cultural existente com bastante impacto, alterando o que podemos chamar de paisagem sonora (ou o tipo de música que circula pelos lugares voltados para entretenimento da cidade), do ponto de vista urbano e social.

Esta influência como já falado, se refletiu também no desenvolvimento do circuito cultural da cidade do Rio de Janeiro e no fortalecimento de relações profissionais e da produção local, que absorveu do ponto de vista tecnológico e cultural, a formatação da produção estrangeira. Estas novidades rapidamente se inseriram na programação cultural da cidade e geraram novas demandas e possibilidades aos profissionais da música, um meio que se dividia até então,

⁴¹ CABRAL, Sergio. “No tempo de Ari Barroso”. Cap. 2, P. 35-36

quase que radicalmente, entre a produção musical popular e a erudita. Havia certa cisão entre os dois gêneros que por vezes se definia na classificação, considerando a música profissional como a erudita e a música popular como amadora. No entanto, tal divisão não se sustenta, uma vez que as produções populares ganharam espaço e dinâmica comercial, se profissionalizando. A perspectiva começou a mudar na medida em que as produções locais se tornaram mais profissionais do ponto de vista técnico e tecnológico e passaram a atender a uma demanda representada por uma fatia mais ampla da população interessada em lazer, entretenimento e cultura, que até então possuía menos acesso aos lugares de programações culturais e suas atividades, que muitas vezes eram voltadas para a elite da sociedade. Parte destes reflexos e transformações está vinculada a fatores externos, do ponto de vista econômico e cultural, e se desdobram através de uma presença mais significativa das produções estrangeiras em grandes cidades do Brasil, como o Rio de Janeiro. Segundo IKEDA:

“Logo pelo início do século as menções aos Estados Unidos da América como grande país comercial, industrial e cultural aumentaram sobremaneira nos noticiários, ao mesmo em que a sua música popular passou a se fazer cada vez mais freqüente em nosso meio. Nova Iorque iniciou, assim, a concorrência com Paris, e as companhias teatrais européias passaram a ter como ponto obrigatório de temporadas as cidades americanas. Estas companhias itinerantes serviam como absorvedoras e divulgadoras da música americana em outros continentes. A influência se fez sentir forte também através do cinema americano, que a partir da Primeira Guerra Mundial passou a ter predomínio no Brasil, em detrimento do cinema europeu.”⁴²

A presença da música norte- americana no Rio de Janeiro trouxe uma série de novidades que acabaram por transformar e agregar novos formatos à música popular brasileira, como foi o caso da introdução da bateria americana no Brasil, que se deu nas grandes cidades do país, como Rio de Janeiro e São Paulo... Com a chegada e introdução da bateria americana a seção rítmica podia ser executada por apenas um integrante que com o auxílio de aparatos, considerados novidades na época (como o pedal de bumbo, o tripé de caixa e

⁴² IKEDA, Alberto T. “Música na cidade em tempo de transformação – São Paulo: 1900-1930”. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1988. P.80-81

máquina de chimbal), permitiam ao executante tocar todos os instrumentos de uma vez, articulando os braços e as pernas na percussão da caixa, do bumbo e do prato no acompanhamento dos mais diversos gêneros musicais e alterando as relações sociais do ponto de vista profissional e cultural nos locais voltados para entretenimento que comercializavam as apresentações musicais dos conjuntos, tanto como acompanhantes do teatro, da dança e do cinema e em salas de espera, quanto como foco e atração principal. Na pesquisa de fontes levantadas por IKEDA encontramos o registro na imprensa da época da aparição da bateria na cidade do Rio de Janeiro. A Revista FonFon de 1/12/1917 registra através de seu cronista:

“Pois bem, esta glória cabe aos Estados unidos de onde veio agora para a orquestra do Teatro Fênix (RJ) um músico trepidante que, além de batucar em onze instrumentos diversos, ainda por cima sopra nuns canudos estridentes e remexe-se durante todo o espetáculo, numa espécie de ‘gigue’ circunscrita ao lugar que ele ocupa no meio dos seus colegas.”
43

Essa aparição, não só no Rio de Janeiro, mas em outras cidades grandes, como São Paulo, está ligada justamente a um maior aporte da produção cultural estrangeira no país, mais especificamente neste caso da música norte-americana, que acompanhava os espetáculos de dança e teatro vindos dos Estados Unidos e da Europa, que passaram a circular com maior projeção na América Latina, estabelecendo períodos de temporada nas grandes cidades do continente, a exemplo de Buenos Aires (Argentina), São Paulo e Rio de Janeiro (Brasil).

Os teatros, assim como os clubes e casas noturnas existentes, eram por excelência os espaços onde se podia encontrar no momento um ecletismo de repertório e público em busca de entretenimento e lazer nas grandes cidades. A partir de levantamento realizado no trabalho de VERMES podemos identificar que:

“Os principais teatros em funcionamento no período de nosso recorte são, numa listagem preliminar, Teatro São Pedro de Alcântara, Teatro Lírico, Teatro Fênix Dramática, Teatro

⁴³ Revista Fon Fon. Rio de Janeiro: 1/12/1917. In IKEDA, Alberto T. "Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos". REVISTA DE COMUNICAÇÕES E ARTES—volume 10/13, 1984. P. 115.

Sant'Anna, Teatro Polytheama Fluminense, Teatro Lucinda, Teatro Recreio, Teatro Eden Lavradio, Cassino Nacional, Parque Fluminense, Teatro Maison Moderne, Teatro da Exposição de Aparelhos a Álcool, Cinematógrafo Pathé e Teatro Apollo.” – estes nomes estão identificados ao período de 1890 a 1905 levantados no trabalho citado acima. Muitos deles mudaram de nome ao longo de seu funcionamento.”⁴⁴

Estes teatros e espaços, em sua maioria instalada na região central e urbana do Rio de Janeiro, realizavam as atividades culturais, de lazer e entretenimento da cidade atendendo às demandas do público espectador e promovendo a divulgação da produção local e estrangeira. É possível notar uma configuração de circuito cultural na cidade a partir destes lugares que representam pontos de ação cultural e propagação, dentro de um esboço do que viria a ser a consolidação de uma indústria cultural na cidade e no país.

A Praça Tiradentes, na região central do Rio de Janeiro, foi o espaço que simbolizou de maneira impactante a efervescência cultural da cidade no início do Séc. XX, tendo abrigado diversos teatros e espaços de entretenimento, voltados também para a música, que fortaleceram uma dinâmica na vida noturna do centro da cidade. No trabalho organizado por CONTIER notamos que:

“O espaço arquitetural da Praça em determinado momento foi destinado aos espaços dos espetáculos, e muitas foram às vezes que sofreu mudanças como demolições e permanências. Esse espaço é o fenômeno artístico no contexto da civilização, pois ali teve início o teatro de Revista, trazido por Pascal Segretto em 1908, bem como os cinemas. A civilização que percorre este espaço passa a receber, com as renovações, outras influências culturais e outras informações. No caso dos Teatros, há a introdução de novos temas, é apresentado inovado estilo de comportamento nas apresentações, nos diálogos e nas músicas. A platéia já não é mais a elite e sim o popular. O novo permeia o cenário da arquitetura do espetáculo, percebido nas próprias fachadas das construções e no público que frequenta o local.”⁴⁵

⁴⁴ VERMES, Mônica. “Música nos Teatros Cariocas: a passagem da Monarquia à República” (UFES / IA - UNESP). In CAMPOS, A. P.; VIANNA, K. S. S; MOTTA, K. S. da; LAGO, R. D. (Org.). Memórias, traumas e rupturas. Vitória: LHPL/UFES, 2013, p.4. <http://lhpc.ufes.br/sites/lhpc.ufes.br/files/Monica%20Vermes.pdf>

⁴⁵ CONTIER, Arnaldo D. “A Praça Tiradentes: o urbanismo como espetáculo (1889-1930) Cad. de Pós-Graduação em Educ., Arte e Hist. da Cult. São Paulo, v. 3, n. 1, 2003. p.100



Imagens 13 - Praça Tiradentes C 1920 – Augusto Malta

Este espaço também sofreu alterações com as reformas urbanas promovidas nas administrações das décadas de 1910 e 1920 e as atividades culturais ali exercidas e propagadas se transformaram com as inovações da época. A Praça Tiradentes se adaptou para atender às novas demandas de público e o desenvolvimento trazido pelas produções estrangeiras e assimilado, num segundo momento, pela produção local.

No caso dos teatros, encontramos referências sobre a execução de alguns repertórios mais específicos, como o caso das cenas de operetas e peças musicais ligeiras, associadas aos teatros Fênix Dramática, Sant'Ana, Lucina, Apollo, Variedades e outros. A identificação destes lugares, somente com repertório específico, não encontra registros suficientes que corroborem um uso homogêneo destes espaços, o que deve significar que eles atendiam diferentes demandas de espetáculos, permitindo uma penetração de diferentes gêneros surgidos; alguns deles vindos de fora, e difundidos na cidade nesta época, como o caso do Jazz e suas novas propostas de formatação instrumental, que modificaram sensivelmente a organização dos conjuntos musicais do período. Ainda no trabalho de VERMES, na questão das fontes de repertório e do uso destes espaços, encontramos menções a respeito:

“No entanto, Cernicchiaro identifica o Teatro Fênix como palco de um recital do pianista Tommy Thomson (CERNICCHIARO, 1926, p. 450). Outros casos como esse, nos quais verificamos a identificação prioritária de certos teatros com um repertório específico em aparente contradição com o registro de eventos com gêneros musicais ‘incompatíveis’ nos mesmos teatros, nos leva a considerar; para além da possibilidade de erros nas fontes, num uso menos rigorosamente homogêneo desses

espaços. Um dado que reforça essa hipótese é o fato de os recitais ou concertos de música erudita ocorrerem de forma mais irregular e esporádica que outros tipos de espetáculo musical, não contando ainda com um circuito próprio, fazendo com que se 'encaixassem' nos espaços existentes.”⁴⁶



Imagens 14.1 e 14.2 – Teatro João Caetano, 1920 e Teatro Recreio s/d

É importante ressaltar que na pesquisa de fontes e autores percebemos trabalhos cuja perspectiva analisa a presença de recortes de gêneros nos espaços de espetáculo existentes, o que acaba por limitar o uso destes espaços de maneira mais homogênea, o que não acontece de fato, pois o uso dos locais se mostra mais amplo do que as fontes sugerem. Foram analisados recortes de um universo bastante distinto de produções musicais geradas localmente e trazidas de outros países, produções estas que circulavam por teatros, clubes, cafés e casas noturnas da cidade, o que nos leva a tentar entender estas atividades musicais de maneira mais diversificada. Observa-se, ainda, nos registros, a presença mais forte dos gêneros populares neste circuito de entretenimento, em detrimento da música erudita. Havia maior variedade de gêneros ligados a uma produção popular de espetáculos do que o erudito, o que permitia uma maior penetração dos mesmos nos locais de espetáculo existentes, naquilo que podemos chamar de circuito cultural da época. Essa diversidade vai se acentuando consideravelmente nas décadas de 1910 e 1920 e podemos notar a configuração dos espaços e locais para

⁴⁶ VERMES, Mônica. “Música nos Teatros Cariocas: a passagem da Monarquia à República” (UFES / IA - UNESP). In CAMPOS, A. P.; VIANNA, K. S. S.; MOTTA, K. S. da; LAGO, R. D. (Org.). Memórias, traumas e rupturas. Vitória: LHPL/UFES, 2013, p.5. <http://lhpc.ufes.br/sites/lhpc.ufes.br/files/Monica%20Vermes.pdf>

atender a demanda, assim como um público mais amplo, desenvolvendo e fortalecendo desta forma uma indústria cultural na cidade do Rio de Janeiro e outras grandes cidades que serviriam, num segundo momento, como catalisadoras e difusoras da cultura nacional.

A presença da música internacional em território nacional se fortaleceu ao longo das primeiras décadas do Séc. XX e permitiu uma troca de informações e tecnologias que facilitaram um processo de maior amadurecimento das relações e práticas profissionais da música, no circuito cultural existente. Segundo o artigo de MAGALDI:

“A circulação internacional de música conduzida pelo crescimento do negócio de publicações musicais, pela aliança entre a música e a indústria do entretenimento nas áreas urbanas, e pela introdução de novas tecnologias como o cinema e o gramofone, permitiu uma troca inédita de repertórios e práticas musicais entre a classe média emergente do Rio de Janeiro e de cidades contemporâneas nas Américas e na Europa. Essa experiência temporal-sonora intensificou as conexões globais impulsionadas pelas grandes avenidas, fachadas arquitetônicas, imagens fotográficas e pelos primeiros filmes.”⁴⁷

Sob esta perspectiva a música norte-americana teve forte influência nas grandes cidades das Américas e da Europa e se estabeleceu de maneira contundente, a partir de gêneros musicais exportados das grandes cidades dos Estados Unidos, como Nova York e Chicago, nas cidades brasileiras como o Rio de Janeiro e São Paulo, passando a fazer parte da programação musical e cultural destes centros urbanos. Os gêneros conhecidos como “Cakewalk” e “Rag-Time” tiveram forte impacto na cultura de entretenimento local na primeira década do Séc. XX, acompanhados de uma forte influência dos Estados Unidos enquanto potência econômica e cultural sobre os países ao redor. A respeito da penetração destes gêneros no mercado local das cidades MAGALDI afirma que:

“Quando o Cakewalk e Ragtime começaram a trilhar seus caminhos em direção à cena musical do Rio de Janeiro, foi seu status como música popular internacional representando as

⁴⁷ MAGALDI, Cristina. “Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX”. Tradução de Rafael dos Santos do artigo “*Cosmopolitanism and world music in Rio de Janeiro at the turn of the twentieth century*”, originalmente publicado no *The Musical Quarterly*, v. 92, n. 3-4, dez. 2009. P. 45

práticas musicais negras filtradas através do mercado branco de música que atraiu o público para a capital brasileira. Assim, não deveríamos nos surpreender ao encontrar compositores locais também escrevendo canções de menestréis, cakewalk e ragtime, para fazer parte do circuito musical cosmopolita.”⁴⁸

A autora, em seu artigo, traz reflexões sobre a circulação global da música nas cidades cosmopolitas e aborda a questão da construção da identidade nacional a partir da mistura e influência de gêneros estrangeiros com a produção local, o que por si só instiga ao estudo da construção de uma identidade que se pressupõe local e nacional, no caso do Brasil, dentro de uma contradição gerada pela busca por parte da elite brasileira de uma aproximação com a Europa e de um branqueamento da cultura mas que, ao mesmo tempo, flerta, no caso da música, com uma produção popular de origem afro-descendente nestes países. Esta produção, ao ser assimilada pelo mercado cultural internacional é absorvida e de certa forma manipulada para atender os interesses políticos e econômicos da elite e seu desejo de progresso, que do ponto de vista cultural se reflete na busca pela criação de uma identidade nacional gestada e difundida a partir de uma indústria cultural nacional em desenvolvimento e expansão, que pretende traduzir estes anseios e ao mesmo tempo ampliar seu poder de atuação na sociedade de consumo.

⁴⁸ MAGALDI, Cristina. “Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX”. Tradução de Rafael dos Santos do artigo “*Cosmopolitanism and world music in Rio de Janeiro at the turn of the twentieth century*”, originalmente publicado no *The Musical Quarterly*, v. 92, n. 3-4, dez. 2009. P. 75

Capítulo 4 – Fragmentos da memória da cidade e da atividade da classe musical no Rio de Janeiro do início do Séc. XX.

A partir dos elementos trabalhados no capítulo anterior, que trata de uma compreensão sobre os lugares e locais de atividades musicais e de lazer na cidade do Rio de Janeiro na década de 1920, faz-se necessário uma análise sob a ótica da memória da cidade, a partir da narrativa de profissionais e entidades que estiveram inseridos e atuando em um período onde se nota um processo de amadurecimento da indústria cultural e seus equipamentos culturais e, mais especificamente, da música, do ponto de vista profissional e estrutural no que diz respeito aos espaços de apresentação, à variedade dos espetáculos apresentados e à amplitude internacional que a cidade alcança no cenário cultural e musical, recebendo diversas companhias de entretenimento da Europa e América do Norte, o que permitiu a entrada da bateria moderna nos conjuntos musicais, além de uma influência cultural externa, que trouxe um processo de renovação na formatação dos conjuntos e no repertório apresentado e, ainda, no próprio desenvolvimento da música popular brasileira.

Este capítulo busca um entendimento de como se deram alguns destes processos e transformações no cenário musical da cidade. A partir do material pesquisado foi possível reunir citações e relatos de músicos, cronistas, assim como do Sindicato dos músicos do Rio de Janeiro, em livro escrito por Eulícia Esteves intitulado 'Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907 – 1941', que traz fontes interessantes desta entidade e sua atuação no período. Com os dados coletados podemos fazer algumas considerações dentro de um aspecto mais geográfico, no que tange ao desenvolvimento urbano da cidade do Rio de Janeiro, a indústria cultural na cidade, no começo do século e a memória da cidade, seu passado e as transformações ocorridas. Segundo a autora:

“Muitas transformações sócio-culturais e políticas agitaram a cidade do Rio de Janeiro na década de 1920... No âmbito musical a maior das transformações foi, sem dúvida, a chegada do jazz, nos cabarés, nas festas particulares e, por fim, nos teatros, trazendo à cena 'orquestras exóticas de instrumentos estrambóticos’.”⁴⁹

⁴⁹ ESTEVES, Eulícia. “Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996. P. 58-59.

Estas transformações revelam novas formas de interação entre os lugares e as pessoas, entre a classe musical e os espaços de trabalho, entre os processos sociais e as transformações ocorridas na cidade. São aspectos importantes no entendimento da maneira como tais relações se davam e de como se formataram de uma nova maneira a partir de mudanças culturais, trazidas por agentes externos de uma indústria cultural em desenvolvimento no exterior para o mercado cultural interno do Brasil, que apresentava uma indústria cultural local em gestação e atenta às novidades, aos avanços tecnológicos, às demandas e padrões de consumo que estavam se formando naquele momento.

O estudo do passado e da memória das cidades tem sido uma fonte importante para a reflexão sobre a forma como se deram estas relações. A cidade do Rio de Janeiro, enquanto estudo de caso, traz consigo uma bagagem e um referencial histórico que deve ser considerado na abordagem do assunto. A cidade do Rio e seu passado possuem elementos que são tanto singulares quanto capazes de refletir na formação das cidades do Brasil. O texto de ABREU traz referências sobre a cidade do Rio e outras cidades, abordando a questão da memória coletiva e dos lugares, no entendimento da formação das cidades e da identidade dos lugares. Para o caso da cidade do Rio, ABREU afirma:

“Se hoje o Rio de Janeiro, fundado em 1565, vangloria-se de seu ‘corredor cultural’, que preserva edificações da área central construídas na virada do século XIX para o XX, é importante lembrar que as edificações aí situadas substituíram inúmeras outras que antes se levantavam no mesmo local. Nem mesmo o berço histórico da cidade existe mais, arrasado que foi com o Morro do castelo em 1922.”⁵⁰

O autor, ao refletir sobre este tema, nos coloca:

“A vergonha do passado e a crença no futuro se fizeram sentir, por exemplo, na disseminação das idéias de ‘dimensão continental do país’, de ‘espaços vazios’, e de ‘oferta ilimitada de terras’, que faziam do Brasil um ‘país do futuro’. Olhou-se para o passado apenas para cimentar a identidade nacional, que estava então sendo forjada.”⁵¹

⁵⁰ ABREU, Maurício de Almeida. “Sobre a memória das cidades”. In Revista da Faculdade de Letras – Geografia I série, Vol, XIV, Porto, 1998. P. 79-80.

⁵¹ Idem. P. 80.

Este projeto de identidade nacional, que estava sendo gestado, atendia a interesses específicos da elite e da atuação do poder público no período da república, que buscavam nas transformações da cidade do Rio de Janeiro e outras do país, uma maior aproximação com os conceitos de modernidade vigentes na Europa e na América do Norte. Sobre o impacto destas mudanças e a mentalidade da sociedade brasileira da época, o autor afirma:

“Esta fé no ‘país do futuro’ tornou-se uma ideologia avassaladora a partir da República, e isto explica porque foram tão bem sucedidas, no século XX, as reformas urbanísticas radicais que tanto transformaram a face de diversas cidades brasileiras. Viabilizadoras desse futuro, essas reformas tiveram grande acolhida entre as elites modernizadoras do país, que jamais hesitaram em enfrentar qualquer apego a antigos valores, a antigas ‘usanças’ urbanas, taxando sempre esse comportamento como um indicador de conservadorismo, de atraso, de subdesenvolvimento. Lemas como ‘São Paulo não pode parar’, ‘cinquenta anos em cinco’, ‘prá frente Brasil’ e muitos outros, independentemente de seus vínculos político-ideológicos, ilustram bem esse movimento de valorização do novo, e justificaram um sem número de intervenções realizadas sobre as paisagens herdadas do passado.”⁵²

Pensando na interação entre geografia e história para o estudo da memória das pessoas e dos lugares, temos a possibilidade de fazer uma análise a partir do texto de ABREU. Este texto traz reflexões importantes para o estudo de caso da cidade do Rio de Janeiro e suas atividades culturais na década de 1920 e permite que se faça um cruzamento com outras fontes consultadas, buscando novas maneiras e entendimentos sobre o assunto.

O cruzamento interdisciplinar entre história e geografia no estudo da memória dos lugares e das cidades se faz necessário, pois uma vez que uma análise não contemple os processos morfológicos e sociais da formação dos lugares no espaço-temporal, ela deixa de abordar elementos importantes para o entendimento do desenvolvimento, tanto da cidade quanto das relações sociais ali presentes. Segundo ABREU:

“Isso se explica, a nosso ver, por três razões principais. Em primeiro lugar, porque a memória das cidades precisa da

⁵² ABREU, Maurício de Almeida. “Sobre a memória das cidades”. In Revista da Faculdade de Letras – Geografia I série, Vol, XIV, Porto, 1998. P. 80-81.

perspectiva diacrônica, e essa tem sido invariavelmente preterida pela preferência por análises sincrônicas na história da disciplina. Em segundo lugar, porque a diacronia é incorporada (o que não é raro), poucas vezes ela serve outro propósito que não seja o de acompanhar formas morfológicas desde um passado qualquer até o presente, sem relacioná-las adequadamente aos processos sociais que lhes criaram ou com os quais interagiram. Em terceiro, porque a sincronia, tão privilegiada na geografia, raramente se aplica ao estudo de um momento do passado de um lugar, tarefa que é geralmente legada à história que, entretanto, não consegue desempenhá-la a contento.”⁵³

Ainda, segundo o autor:

“Empiricizar e interpretar o tempo de um lugar não é uma tarefa fácil. É um desafio que os geógrafos enfrentam ao fazer qualquer análise empírica, inclusive do presente. A decisão pela análise dos espaços do passado, tão válida quanto a escolha do momento atual, apenas complexifica um pouco mais a tarefa, mas não a impede nem a inviabiliza. O resgate de uma memória compreensiva das cidades, devidamente ancorada em suas amarras espaciais, é viável e está a espera da contribuição dos geógrafos.”⁵⁴

O cruzamento dos estudos e das fontes coletadas, tanto do ponto de vista do estudo geográfico quanto histórico, demonstra a importância da interdisciplinaridade em casos como este, onde queremos estudar aspectos culturais da sociedade de um determinado período, dentro de um espaço configurado na cidade e suas transformações urbanas. É o entendimento destes fatores que representa uma análise do caráter urbano, social e cultural entre a população e a cidade, que fornece subsídios a partir do estudo da memória dos lugares e da memória coletiva. ABREU faz uma reflexão, ainda, em seu texto relacionando possíveis questões acerca da interação entre a disciplina geográfica e histórica nesses estudos, tentando apontar caminhos e obstáculos entre as duas:

“Há, entretanto, algo que as diferencia, que as separa, e que vem limitando a contribuição de ambas, não só para o entendimento do que venha a ser a memória dos lugares, mas para o entendimento mesmo dos lugares. Por uma tradição nefasta, que teve origem em Kant e se materializou no estabelecimento de limites disciplinares rígidos em fins do

⁵³ ABREU, Maurício de Almeida. “Sobre a memória das cidades”. In Revista da Faculdade de Letras – Geografia I série, Vol, XIV, Porto, 1998. P. 95.

⁵⁴ Idem. P. 95

século XIX, geografia e história vem crescentemente dando as costas uma à outra.”⁵⁵

Para o autor, embora as disciplinas estejam, de certa forma, distanciadas no que tange a memória das cidades, isto por conta de uma separação e limitação de atuação mais rígida a partir do final do século XIX, elas podem se beneficiar uma da outra, completando lacunas importantes na análise dos estudos de caso. ABREU afirma que:

“A geografia tem muito a contribuir para a discussão e recuperação da memória das cidades, da memória dos lugares. Para que essa contribuição seja efetiva é importante, entretanto, que algumas barreiras intra-disciplinares que dificultam-na sejam superadas.”⁵⁶

É preciso ampliar o escopo de atuação dos processos sociais do espaço, e com isso o autor coloca:

“... Não basta analisar a atuação dos processos sociais no espaço. Temos que dar conta também do espaço onde esses processos atuaram.”⁵⁷

Olhar para o espaço é olhar para estes fenômenos, e com isso podemos obter registros de acontecimentos e fatos que revelam essa interação entre as pessoas e espaço. Tendo isto em mente, pode-se entender que:

“A história e a memória de uma cidade não se constroem, entretanto, apenas nesse espaço. Elas precisam também daquele espaço concreto, daquele espaço onde se desenrola a vida cotidiana. Um espaço complexo, preñado de singularidades, um espaço onde dominam não apenas as determinações, mas também as contingências.”⁵⁸

O estudo dos relatos encontrados no livro de ESTEVES, a meu ver, é uma das formas de captar esta interação no espaço em um período determinado, tentando entender os fatos e acontecimentos que ali se deram a partir de um recorte; no nosso caso, a atuação da classe musical na cidade do Rio de Janeiro, e as transformações nos espaços de entretenimento dentro de uma reformulação urbana da cidade que se deu no início do século XX.

⁵⁵ ABREU, Maurício de Almeida. “Sobre a memória das cidades”. In Revista da Faculdade de Letras – Geografia I série, Vol, XIV, Porto, 1998. P. 91.

⁵⁶ Idem. P.91

⁵⁷ Idem. P.91

⁵⁸ Idem. P.91

O Sindicato dos músicos do Rio de Janeiro teve sua atuação, enquanto entidade, bastante presente no começo do século, defendendo os interesses da classe musical da época. Vale lembrar que naquele momento estes interesses representavam muito mais a música erudita e de concerto, do que a música popular. A visão dos diretores e sócios do sindicato estava alinhada, ainda, com um projeto ligado ao conceito de Belle Époque, como já citado anteriormente, que valorizava a identidade e os costumes norteados pelo progresso e a modernidade europeia.

Entretanto, os relatos selecionados possibilitam uma análise tanto dos pontos defendidos pela entidade, quanto das pressões externas e internas por mudanças; tanto das condições da classe profissional e seu estabelecimento no cenário vigente, quanto das próprias mudanças, colocadas pela chegada de novas variedades de espetáculo, repertório, formação instrumental que impulsionaram gradativamente uma mudança de comportamento por parte do sindicato. Este, para se adaptar aos novos tempos passou aos poucos a integrar, com mais empenho, os gêneros populares devido à demanda crescente do mercado.

Estes relatos ajudam a elucidar a memória destes profissionais e da cidade deste período e, de certa forma, confrontam e demonstram tanto o lado da posição vigente das relações, quanto o lado do surgimento de novas formas de relação profissional, da indústria cultural e das novas demandas do mercado de entretenimento, particularmente da música.

Segundo citação de Sérgio Cabral no livro de ESTEVES:

“A história do Sindicato dos músicos do Rio de Janeiro, aqui contada por Eulícia Esteves, preenche magnificamente bem o tal vazio da nossa bibliografia musical. Graças a este livro, podemos ter uma noção exata do processo de profissionalização dos músicos brasileiros, algo que se desenvolveu vagarosamente não só por causa do incurável reacionarismo das elites do país como até pela ingenuidade de alguns daqueles pioneiros da luta pela sobrevivência dos que adotaram a música como profissão.”⁵⁹

⁵⁹ ESTEVES, Eulícia. “Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996. P. 7.

A citação de CABRAL reafirma a importância destes relatos contidos nas atas e reuniões registradas do sindicato, tornando possível entender um pouco destes processos relacionados à profissionalização dos músicos na cidade do Rio de Janeiro no início do século e sua adaptação a novas demandas, que surgiriam no mercado do entretenimento com o fortalecimento dos gêneros mais populares em detrimento do erudito e com a importação e implantação de uma indústria cultural que, na música, refletiu numa maior amplitude do gosto popular enquanto fatia do mercado cada vez mais importante da indústria cultural e de entretenimento.

A importação de gêneros musicais como o Jazz, através das companhias de espetáculo estrangeiras, se por um lado aumentou a concorrência frente às produções nacionais no mercado, por outro contribuiu para seu desenvolvimento e adaptação às novas demandas, retroalimentando o mercado local e o tornando mais competitivo e profissional a nível local, regional e por que não internacional, uma vez que já nas primeiras décadas do século XX músicos e artistas brasileiros iam se apresentar em grandes metrópoles da Europa e dos Estados Unidos, caminho esse que teve desdobramentos mais profundos nas décadas seguintes, a exemplo de Carmem Miranda.

Pensando na cidade do Rio de Janeiro, como estudo de caso, para as transformações do mercado cultural ali instalado, é possível averiguar que a cidade foi o ponto destes processos sociais a nível local num primeiro momento, visto que era a capital federal; muitas decisões tomadas ali, refletiram em outros lugares do Brasil. Considerando-a enquanto lugar destes processos entendemos, a partir de ABREU, que:

“É necessário reconhecer, primeiramente, que cada lugar é, ao mesmo tempo e em cada momento histórico, o ponto de intersecção de processos sociais que se desenvolvem em diversas escalas. Alguns desses processos são puramente singulares e podem ser explicados a nível das realidades locais. Outros, entretanto, só podem ser compreendidos se ampliarmos a escala de análise para níveis hierarquicamente superiores, sejam eles a região, estado-nação ou mesmo o planeta. Entender como esses processos se entrecruzaram sincrônica e diacronicamente num determinado lugar é portanto

o primeiro passo para a recuperação da memória das cidades.”⁶⁰

Ainda segundo ABREU:

“A história de uma determinada cidade não dispensa, portanto, a análise da dimensão única, ideográfica, do lugar. Ao contrário. Se abandonarmos essa dimensão poderemos até recuperar o urbano, mas não a cidade e, muito menos, a história (e a memória) da cidade que queremos estudar. O inverso também é verdadeiro. Se ficarmos atentos apenas às singularidades do lugar nunca conseguiremos contextualizá-lo frente a outros lugares, e nos perderemos então, não no abismo do tempo, mas nas rugosidades do espaço.”⁶¹

Pensando no estudo da memória e sua importância para o entendimento de certos acontecimentos no espaço das cidades, do urbano e dos processos sociais ali inseridos, encontramos em algumas citações de ABREU e de outros autores, em seu texto, formulações sobre a memória individual:

“Memória, como sabemos, é uma categoria biológico-psicológica que diz respeito à capacidade de armazenagem e conservação de informações. Não é neste sentido, entretanto, que pretendemos enfocá-la neste trabalho. O que nos interessa aqui é discutir a memória como um elemento essencial da identidade de um lugar.”⁶²

Outros autores vêm se debruçando sobre esta questão, e no texto de ABREU temos a seguinte consideração:

“Milton Santos (1994: 36) afirmou que o lugar é a extensão do acontecer solidário, entendendo-se por solidariedade a obrigação de se viver junto, o lugar é então o lócus do coletivo, do intersubjetivo. Por essa razão, o que nos interessa aqui não é discutir a memória individual, por definição subjetiva e única, mas a memória compartilhada, a memória solidária. A memória de um lugar, a memória da cidade, é, portanto, uma memória coletiva.”⁶³

Ainda sobre o assunto, ABREU coloca que:

“A memória, já sabemos, tem uma dimensão individual, mas muitos dos seus referentes são sociais, e são eles que permitem que, além da memória individual, que é por definição

⁶⁰ ABREU, Maurício de Almeida. “Sobre a memória das cidades”. In Revista da Faculdade de Letras – Geografia I série, Vol, XIV, Porto, 1998. P. 90.

⁶¹ Idem. P. 90.

⁶² Idem P. 82.

⁶³ Idem P. 82.

única, tenhamos também uma memória intersubjetiva, uma memória compartilhada, uma memória coletiva.”⁶⁴

A história de certos fatos e acontecimentos relatada por determinados grupos da sociedade, tende a ser constantemente alterada e reformulada e, portanto, é necessário registrar esta memória coletiva para preservar seu conteúdo histórico-social:

“A memória coletiva está sempre se redefinindo. Quando um período deixa de interessar a um período seguinte, isto não quer dizer que o grupo se esqueceu de uma parte do passado. O que acontece é que, na realidade, o grupo já não é mais o mesmo. Quando isto acontece, e se não se quer perder uma lembrança que não mais se sustenta por si mesma na consciência dos grupos, é comum então que esta lembrança seja eternizada, que seja registrada, transformando-se então em memória histórica.”⁶⁵

O registro da memória coletiva aponta sobre os acontecimentos e fatos sociais que se dão nos lugares de vivência, como as cidades. Temos na citação de Halbwachs (1990: 80-81) presente no texto de ABREU um interessante testemunho sobre o assunto:

“Quando a memória de uma seqüência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo que esteve engajado ou que dela suportou as conseqüências, que lhe assistiu ou dela recebeu um relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersa por entre alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhe são decididamente exteriores, então o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem.”⁶⁶

Para esse estudo de caso sobre a cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, temos na análise de outros autores uma grande contribuição sobre a importância da cidade enquanto ponto central de certas manifestações, surgidas de processos sociais em curso no espaço. O espaço da cidade, então, ganha destaque como o lugar em que se dá a interação destes fenômenos

⁶⁴ ABREU, Maurício de Almeida. “Sobre a memória das cidades”. In Revista da Faculdade de Letras – Geografia I série, Vol, XIV, Porto, 1998. P. 84.

⁶⁵ Idem. P. 84.

⁶⁶ Idem. P. 85.

sociais e podemos inferir sobre o tema da cidade, analisando as seguintes citações encontradas no texto do autor:

“A cidade é umas das aderências que ligam os indivíduos, famílias e grupos sociais entre si. Uma dessas resistências que não permitem que suas memórias fiquem perdidas no tempo, que lhes dão ancoragem no espaço. Mas a cidade não é um coletivo de vivências homogêneas. Para definir o que seria a memória das cidades, nossa categoria de análise não pode ser a população. O que faz com que surja uma memória grupal ou social, referida a um lugar, é o fato de que aquele grupo ou classe social estabeleceu ali relações sociais. Essas relações, entretanto, podem ser de dominação, de cooperação ou de conflito, e variam tanto no tempo como no espaço. Conseqüentemente, a vivência da cidade dá origem a inúmeras memórias coletivas, que podem ser bastante distintas umas das outras, mas que têm como ponto comum a aderência a essa mesma cidade.”⁶⁷

A cidade, portanto, tem características particulares relacionadas aos fenômenos sociais. É particularmente no espaço urbano da cidade que se dão as interações, os conflitos e as vivências das diferentes classes sociais. O acontecer destes processos é o que, para o nosso estudo de caso, reflete nas transformações e acontecimentos presentes na memória da cidade, dos lugares e na memória coletiva. Segundo o autor:

“Coexistem então numa cidade, em qualquer momento do tempo, inúmeras memórias coletivas. Ao eternizarem-se em registros permanentes, essas memórias urbanas não perdem seu caráter específico, sua vinculação ao grupo ou classe que as produziu. Há algo mais a considerar. Nem todas as memórias coletivas urbanas conseguiram ser registradas. Muitas perderam-se no tempo, o que faz com que os vestígios do passado que subsistiram na paisagem ou nas instituições de memória sejam apenas fragmentos das memórias coletivas que a cidade produziu. E fragmentos muito especiais, pois estão geralmente ligados a estruturas de poder.”⁶⁸

A atuação da geografia sobre o estudo destas memórias pode contribuir com a análise de uma história dos processos urbanos e sobre a própria história da cidade, mas é preciso entender certas diferenças. ABREU discorre sobre o

⁶⁷ ABREU, Maurício de Almeida. “Sobre a memória das cidades”. In Revista da Faculdade de Letras – Geografia I série, Vol, XIV, Porto, 1998. P. 86.

⁶⁸ Idem. P. 86.

assunto em seu texto, citando o geógrafo Milton Santos e apresentando seu modo de ver:

“Milton Santos nos adverte que devemos distinguir entre a história urbana e a história da cidade. Segundo ele, “não se deve confundir o urbano com a cidade. O urbano teria como referencial o abstrato, o geral, o externo. A cidade diria respeito ao particular, ao concreto, ao interno.” Em outras palavras, a história do urbano seria a história das atividades que se realizam na cidade, não numa determinada cidade, mas no ambiente urbano de modo geral. Seria, portanto a história do emprego não agrícola, das classes urbanas, da divisão do trabalho entre cidade e campo e dentro das próprias cidades, a história, enfim, da socialização na(s) cidade(s). A história da cidade seria outra coisa. “Seria a história dos processos sociais que se materializam de forma mais objetiva: a história dos transportes, a história da propriedade, da especulação, da habitação, do urbanismo, da centralidade.”⁶⁹

Os estudos sobre a memória das cidades, tanto do ponto de vista geográfico quanto histórico, devem e podem colaborar com um maior entendimento sobre o assunto. Faz-se necessário entender que a proposta não é esgotar o assunto, mas sim abrir novas frentes de pesquisa e recortes histórico-temporais para análise, que deve sempre levar em conta diferentes fatores particulares a uma determinada cidade. Isto não quer dizer que os fenômenos estejam restritos ao acontecimento local, o que reduziria em muito a análise das possíveis interações entre as cidades e entre os lugares a nível regional, nacional e global. Sobre esta questão ABREU afirma que:

“... é impossível recuperar a memória de uma cidade, se isto quer dizer a totalidade das memórias coletivas que tiveram aquela cidade como referencial. Isto não quer dizer, entretanto, que seja impossível resgatar muitas outras memórias dessa cidade. Esta segunda tarefa é não só viável, como necessária e urgente. É através da recuperação das memórias coletivas que sobraram do passado (estejam elas materializadas no espaço ou em documentos), e da preocupação constante em registrar as memórias coletivas que ainda estão vivas no cotidiano atual da cidade (muitas das quais certamente fadadas ao desaparecimento), que poderemos resgatar muito do passado, eternizar o presente, e garantir a gerações futuras um lastro de memória importante para a sua identidade”.⁷⁰

⁶⁹ ABREU, Maurício de Almeida. “Sobre a memória das cidades”. In Revista da Faculdade de Letras – Geografia I série, Vol, XIV, Porto, 1998. P. 90.

⁷⁰ Idem. P. 86-87.

Além disso, ABREU discorre sobre as possibilidades de estudar a história dos lugares em diferentes escalas, respeitando as singularidades e também a interação presentes nos fatos registrados por esta história, e coloca que:

“Finalmente, é fundamental que não esqueçamos jamais que a história de um lugar é o resultado da ação, num determinado momento e sobre um determinado espaço, de processos que atuam em escalas que são ao mesmo tempo desiguais e combinadas. Assim, a história de um lugar não pode se ater aos processos puramente locais que aí tiveram efeito. Ela precisa relacioná-los a processos mais gerais, que atuam em escalas mais amplas (regional, nacional, global) da ação humana. Isto não pode ser feito, entretanto, às expensas da compreensão das singularidades locais e da sua devida valorização.” ⁷¹

Voltando ao entendimento de uma possível contribuição da geografia na análise da formação das cidades e à memória coletiva nelas inserida, temos a possibilidade de fazer um cruzamento dos estudos acima citados com características de viés mais geográfico, como as formas morfológicas em comunhão com o conteúdo material dos acontecimentos registrados do ponto de vista histórico. Segundo ABREU:

“Nada há a opor quanto à importância desses estudos. Eles são verdadeiramente fundamentais. Sem a recuperação da produção material das sociedades do passado, não é possível resgatar as ancoras espaciais que deram suporte à constituição das memórias coletivas, das memórias das cidades. O que não podemos é reduzir a contribuição da geografia à recuperação das formas morfológicas.” ⁷²

Outros geógrafos também refletiram sobre esta temática, e no texto de ABREU temos a seguinte citação:

“Como bem lembrou Santos, o grande desafio que se antepõe à geografia quando estuda o passado é como empiricizar o tempo. Isto porque, sem torná-lo material, não conseguimos geografizar o tempo. As formas morfológicas são, sem dúvida, a expressão mais direta e mais concreta desta empiricização, e não é por outra razão que elas têm sido privilegiadas nas análises geográficas. Mas elas não são as únicas formas de interesse da geografia. As formas geográficas também se apresentam como relação a obedecer e se materializam mediante um conjunto de normas e/ ou formas jurídicas e

⁷¹ ABREU, Maurício de Almeida. “Sobre a memória das cidades”. In Revista da Faculdade de Letras – Geografia I série, Vol, XIV, Porto, 1998. P. 88.

⁷² Idem. P. 93.

sociais (Santos, 1994: 68). São essas formas não espaciais que dão conteúdo às formas morfológicas. Não podemos compreender uma sem entender a outra.”⁷³

O estudo do passado vem permitindo um maior entendimento de alguns aspectos singulares que se dão na formação das cidades e na identidade dos lugares. Para ABREU:

“O passado é uma das dimensões mais importantes da singularidade. Materializado na paisagem, preservado em ‘instituições de memória’, ou ainda vivo na cultura e no cotidiano dos lugares, não é de estranhar, então, que seja ele que vem dando o suporte mais sólido a essa procura de diferença. A busca da identidade dos lugares, tão alardeada nos dias de hoje, tem sido fundamentalmente uma busca de raízes, uma busca de passado.”⁷⁴

A singularidade presente neste caso é um estímulo para os estudos que têm sido realizados nos dias de hoje sobre o passado e a memória das cidades e o mesmo autor afirma que:

“Se a instantaneidade das comunicações vem permitindo a homogeneização do espaço global, se ela está contribuindo para que todos os lugares sejam hoje bastante parecidos, se ela vem fazendo com que o lugar esteja hoje em todo o lugar como quer SANTOS (1994: 178), ela também vem dando estímulos para que cada lugar, na busca de sobrevivência e de individualidade, procure se diferenciar o mais possível dos demais. Em outras palavras, a tendência à abolição do lugar enquanto singularidade reforça justamente a busca desta última.”⁷⁵

A partir das citações acima, onde vemos a importância do estudo da memória da cidade e dos processos sociais enquanto memórias coletivas, assim como as possíveis interações entre a análise geográfica e histórica sobre a formação das cidades, é possível notar nos relatos sobre o sindicato dos músicos do Rio de Janeiro contidos no livro de ESTEVES que estes registros refletem aspectos importantes da interação da classe musical com o momento histórico e de formação da cidade nas primeiras décadas do século XX. Os relatos contidos no livro enriquecem o debate e a análise da interação dos processos sociais

⁷³ ABREU, Maurício de Almeida. “Sobre a memória das cidades”. In Revista da Faculdade de Letras – Geografia I série, Vol, XIV, Porto, 1998. P. 93.

⁷⁴ Idem. P. 79.

⁷⁵ Idem. P. 79.

com a identidade dos lugares, mais especificamente da cidade do Rio de Janeiro.

Visto isso, faremos uma breve análise dos elementos fornecidos pela memória coletiva do sindicato, que representava uma determinada classe, no caso a musical, para elucidar as relações sociais presentes na cidade no período determinado. Esta entidade registrou em suas atas o debate presente na época entre o poder público e privado e os interesses, intermediando as relações da classe musical com a classe empresarial voltada para o entretenimento e as determinações do poder público e da elite para com as mudanças impostas na dinâmica da cidade, tanto na sua reformulação urbana quanto na modificação de uso dos espaços de vivência e nas relações de trabalho existentes na época.

O sindicato possuía atribuições que o colocavam como agente defensor da classe musical que atuava profissionalmente nos diferentes estabelecimentos comerciais voltados para diversão, tais como teatros, cinemas e cafés. Segundo ESTEVES:

“É provável que tenha sido a primeira entidade de músicos, no Brasil, a tentar regular o mercado de trabalho, ditando os valores mínimos de remuneração. Mas não fazia só isso. Estabelecer um fundo de reserva para o exercício de beneficências (médico, medicamentos, hospital, pensão por invalidez e auxílio funeral), emprestar dinheiro ou adiantar aos sócios as quantias ganhas em trabalhos realizados, cobrando uma comissão de 5%, e promover concertos e espetáculos públicos também eram funções da agremiação, que reunia, assim, várias características empresariais, tendo atribuições de instituição bancária, previdência social e de agência arrematadora de instrumentistas.”⁷⁶

Estas considerações são importantes para demonstrar a importância das organizações de classe e seus interesses no mercado profissional, sendo que no caso da classe dos músicos, que naquele momento estava por se consolidar como categoria profissional organizada, era de grande importância seu estabelecimento, tanto para fiscalizar a atividade dos músicos, quanto para

⁷⁶ ESTEVES, Eulícia. “Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996. P. 16-17.

orientar a categoria, dentro de uma visão alinhada com a mentalidade da elite que naquele momento impulsionava diferentes reformas e mudanças na cidade, do ponto de vista social e cultural.

O potencial da cidade do ponto de vista cultural era enaltecido por cronistas que narravam um Rio de Janeiro cosmopolita, cheia de atrações e diversidade de entretenimento, com espetáculos de nível internacional. A cidade aparece muito bem alinhada com a Europa e a América do Norte, como é o caso da citação do cronista Luiz Edmundo no livro de ESTEVES:

“Possui o Rio de Janeiro no começo do século XX, nada menos de seis grandes music halls. (...) Poucas cidades da Europa, pelo tempo, possuem, como nos possuímos, número tão elevado de centros de diversão deste gênero. E o Rio, que os cultiva com particular amor e carinho, pode orgulhar-se, ainda, de gozar conjuntos que são, aqui, com o que de melhor existe no assunto, pela face da terra. Porque, assim como nos chegam, para o teatro sério, as notabilidades de centros culturais como os de Roma, Paris, de Londres, de Berlim e de Madrid, também aqui vem ter a nata dos elencos que são exibidos pelos music halls de maior fama, na Europa e na América do Norte...”⁷⁷

Neste relato, é possível perceber este alinhamento citado acima, que coloca a cidade do Rio de Janeiro como centro regional e articulador de uma cultura ocidental e parte do circuito das grandes cidades que cumpriam esta função. As transformações urbanas vigentes, de certa forma, dialogavam em menor escala com as transformações sociais e culturais da cidade, impondo em muitos casos a dinâmica pautada na modernidade difundida nas grandes cidades da Europa e também orientava uma visão social de cima para baixo, que buscava este alinhamento na reformulação urbana da cidade, mas também na organização social e na difusão de um padrão de consumo voltado para as elites, em detrimento das classes mais populares.

A remodelação do centro da cidade buscou também, de certa forma, remodelar os hábitos da população e do que era oferecido ao público do ponto de vista cultural e de entretenimento. Sobre as reformas e seu impacto no social ESTEVES aponta que:

⁷⁷ ESTEVES, Eulícia. “Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996. P. 15.

“A grande reforma urbana ocorrida no centro da cidade, neste início de século, causou bastante entusiasmo aos instrumentistas, que viam na transformação do Rio a possibilidade de surgirem mais empregos, apostando na inauguração de novos teatros, cafés e confeitarias. Para os músicos populares é que o negócio não foi nada bom porque os tais novos burgueses da república quiseram estender essa remodelação no âmbito sócio-cultural, numa tentativa de transformar também os hábitos e a mentalidade carioca. Assim, enquanto o prefeito Pereira Passos promoveu guerra aos cortiços e freges, alargou ruas, inaugurou grandes avenidas, e rebaixou os morros do Castelo e do Senado, deu-se também a perseguição às batucadas, à serenata e ao violão, e muitos compositores e “musiqueiros” do povo foram presos por vadiagem. Mas, para os senhores de formação erudita do Centro musical do Rio de Janeiro, bem instalados na Praça Tiradentes, número 71, a nova cidade realmente prometia uma vida melhor.”⁷⁸

Ainda sobre o cenário cultural da época e a importância da Praça Tiradentes, a autora relata que:

“A Praça Tiradentes, na época, era o lugar ideal para uma associação de músicos, uma ilha cercada de teatros por todos os lados. Quem viveu pelo início deste século (XX) teve a oportunidade de conhecer, naquele local e nas adjacências, pelo menos seis estabelecimentos de difusão cultural: o café-concerto Maison Moderne e os teatros Carlos Gomes, São Pedro, São José, Recreio e Lucinda.”⁷⁹

A mentalidade do sindicato, como colocado acima, estava alinhada com a administração pública, assim como as elites da sociedade carioca, que buscavam uma reformulação dos padrões urbanísticos e sociais vigentes. Uma maior presença desta entidade, enquanto representante de parcela importante da classe musical, se faz notar nos espaços de entretenimento voltados para apresentações dos conjuntos musicais, atuando enquanto agente regulador e intermediador das relações de trabalho estabelecidas entre os empresários e os músicos. Os sindicatos começaram a ter uma maior atuação que foi incentivada e promovida pelo poder público ao longo das primeiras décadas do século XX. Em citação no livro de ESTEVES, temos um indicador de lugares, mais especificamente teatros, onde se deu esta intermediação:

⁷⁸ ESTEVES, Eulícia. “Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996. P. 18-19.

⁷⁹ Idem. P. 37-38.

“Também em 1908, os principais teatros da cidade passaram a ser fiscalizados por membros do conselho administrativo, que verificavam a conduta dos diretores de orquestras em relação às normas estabelecidas pelo Centro Musical. Estes teatros eram o São Pedro de Alcântara, o antigo Carlos Gomes, Apollo, Lucinda, São José...”⁸⁰

Falando sobre algumas condições de trabalho da classe musical temos, no caso dos cinematógrafos instalados na cidade do Rio de Janeiro, mais um indicador da preocupação e da atenção do sindicato para com as relações de trabalho vigentes nestes e em outros locais voltados para a realização de apresentações musicais:

“... Falando sobre as tabelas do Centro diz que presentemente elas são omissas, visto que os cinematógrafos hoje não exibem fitas como outrora; representa-se e canta-se por de trás do palco, além das fitas que se exibem. O músico toca para as representações e para a exibição das fitas; conclui-se que o músico toca sempre sem o descanso que eles gozam nas Companhias de Operetas, além do oxigênio puro que nos cinematógrafos não encontram. Era necessário que as atenções fossem voltadas para o 'Grande sacrifício e penosa função no exercício de colegas que são obrigados a funcionar nesse gênero de trabalho de cinemas, perdendo a saúde e ate mesmo vidas, como muitos exemplos já temos tido.”⁸¹

Os registros aqui citados podem ser interpretados como uma memória coletiva da cidade do Rio de Janeiro, que revela um fragmento importante dos processos sociais ali contidos dentro do espaço urbano do início do século XX. O estudo da interpretação destes fatos propõe a interação entre as pessoas e os lugares da cidade, demonstrando diferentes formas de conexão entre as relações estabelecidas do ponto de vista social e cultural, e muitas das transformações materiais ocorridas na cidade, que podem ser vistas como registros deste passado e retratos das mudanças ocorridas no espaço, no caso da cidade do Rio. O autor ABREU traz uma série de reflexões sobre as formas de entender e analisar este passado:

“Para se estudar e interpretar os espaços do passado, o que é fundamental então é definir quais são os conceitos e variáveis adequados à análise do tempo que se decidiu estudar. Se o objetivo de estudo é uma cidade, o ponto de partida é a

⁸⁰ ESTEVES, Eulícia. “Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996. P. 23.

⁸¹ Idem. P. 31-32.

recuperação do quadro referencial maior daquele lugar naquele tempo, ou seja, o seu enquadramento espaço-temporal.”⁸²

Acerca das formas de trabalhar com o passado e seus desdobramentos, o autor coloca que:

“Esta tarefa não é fácil. Para realizá-la a contento precisaremos definir primeiro quais são os conceitos e variáveis que permitirão o resgate desse tempo do lugar. Trata-se do verdadeiro desafio, pois o tempo do lugar e os conceitos e variáveis que o operacionalizam estão simbioticamente ligados. A definição de um define o outro.

Sem termos a pretensão de recuperar o passado tal qual ele aconteceu, o que já vimos ser um objetivo impossível de alcançar, conseguiremos com esse esforço adquirir as ferramentas necessárias para que possamos analisar os processos e normas sociais então atuantes, para que possamos detectar as contradições então presentes, para que possamos, enfim, contextualizar as formas morfológicas então produzidas pela sociedade e a relação que elas tiveram com as normas e com os processos sociais que lhes deram origem.”⁸³

As colocações acima são importantes para um entendimento maior dos caminhos possíveis de análise da relação entre o passado e a formação social das cidades, e sua memória coletiva. Dito isto, é possível afirmar que o estudo dos relatos contidos no livro de ESTEVES e a perspectiva de uma análise histórica e geográfica de uma cidade enriquecem o debate apresentado nos estudos atuais sobre o assunto e, com isso, temos a possibilidade de trazer novos recortes, a partir de registros e fontes históricas sobre as cidades e abordá-los de uma forma interdisciplinar, que possa completar certas lacunas da análise histórica e da análise geográfica do espaço urbano e da identidade dos lugares. Como uma possível conclusão, ABREU sustenta que:

“A revalorização atual do passado tem gerado uma constante demanda pela memória dos lugares, em especial pela memória das cidades. O resgate dessa memória não tem sido uma tarefa fácil, e os resultados obtidos nem sempre têm correspondido às expectativas.

Por um lado, muitas memórias coletivas, que são as que alicerçam mais solidamente a memória dos lugares, perderam-se no tempo. Por outro o trabalho de recuperação daquilo que

⁸² ABREU, Maurício de Almeida. “Sobre a memória das cidades”. In Revista da Faculdade de Letras – Geografia I série, Vol, XIV, Porto, 1998. P. 94.

⁸³ Idem. P. 94.

ainda é possível resgatar tem privilegiado apenas o processo social ocorrido nos lugares e não os próprios lugares. Conseqüentemente, a memória que vem sendo resgatada das cidades tem sido invariavelmente uma memória capenga, não ancorada adequadamente num de seus pilares fundamentais, que é o espaço.”⁸⁴

⁸⁴ ABREU, Maurício de Almeida. “Sobre a memória das cidades”. In Revista da Faculdade de Letras – Geografia I série, Vol, XIV, Porto, 1998. P. 94-95.

Considerações finais

Este trabalho teve como meta o levantamento de novas formas de abordagem geográfica, a partir do estudo da Bateria moderna, enquanto instrumento musical. As reflexões levantadas tomaram como ponto de partida uma pesquisa aprofundada de fontes e fatos históricos relativos ao escopo da pesquisa, que é a Cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 20 e 30. O levantamento desse material permitiu o tratamento de questões referentes à sua chegada, assimilação e difusão no Rio de Janeiro e no Brasil. Também através desta pesquisa foi possível estabelecer um ponto de partida na difusão do instrumento, pensando no desenvolvimento do rádio e da indústria fonográfica, e na assimilação do instrumento no mercado de produção e comercialização.

O levantamento de fontes permitiu traçar caminhos que apontaram novas formas de abordagem e estudo da Geografia Cultural, ampliando as possibilidades de estudos relacionando geografia e música. O entendimento das manifestações culturais como registros sociais e espaciais dos processos é uma forma de dar diferentes significados à interação do homem com o meio, assim como de refletir sobre uma possível identidade dos lugares em relação às ações humanas e aos vínculos que levantam, tanto do ponto de vista histórico quanto geográfico.

Na interação do som, da música com os lugares, criam-se condições e relações que trazem uma reflexão rica sobre a percepção dos mesmos, tanto do ponto de vista econômico quanto social e cultural, e que nos levam a novas propostas de entendimento sobre a dinâmica dos lugares, suas transformações e a ressignificação dos mesmos.

O trabalho se propôs a levantar algumas possibilidades que permitissem estas ou outras reflexões sobre o assunto, e ao mesmo tempo fazer um levantamento histórico sobre o instrumento.

A pesquisa realizada gerou diferentes reflexões sobre o tema a partir do cruzamento de informações e da adoção de diferentes abordagens de referências históricas e geográficas, que permitiram ampliar as possibilidades do estudo das interações entre música e espaço nas cidades, não somente enquanto agentes de transformação, mas também como elementos presentes e perceptíveis nos processos em curso.

Referências bibliográficas

ABREU, Marta. "Histórias musicais da Primeira República". In Artcultura, Uberlandia, v.13, n.22, P.71- 83, Jan – jun 2011.

ABREU, Mauricio de Almeida. "Sobre a memória das cidades" In Revista da Faculdade de Letras – Geografia I série, Vol, XIV, Porto, 1998. P. 77-97.

ALDRIDGE, John. *"Guide of Vintage Drums"* California: Centerstream Publishing, 1994.

BOLÃO, Oscar. "A Bateria". Projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia, 2009. P. 4 Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/oscarbolao-abateria.pdf>

CABRAL, Sergio. "No tempo de Ari Barroso" Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1993.

CAMPOS, Augusto de "Balanço da Bossa e outras Bossas". São Paulo: Perspectiva, 2005 (5ª edição da 2ª reimpressão).

CARNEY, G. O. (org.) *The Sounds of People and Places. Readings in the Geography of Music* Washington: University Press of America, 1978.

CLAVAL, P. "A geografia cultural: o estado da arte". In: CORRÊA, R.L. et al. (Org.) *Manifestações da Cultura no Espaço* Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

CONTIER, Arnaldo D "A Praça Tiradentes: o urbanismo como espetáculo (1889-1930)". Cad. de Pós-Graduação em Educ., Arte e Hist. da Cult. São Paulo, v. 3, n. 1, p. 91-104, 2003

CORRÊA, Roberto L. & ROSENDAHL, Z. (Org.) "Introdução à Geografia Cultural". Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CORRÊA, Roberto L. "Geografia cultural: passado e futuro: uma introdução". In: CORRÊA, Roberto L. et al *Manifestações da Cultura no Espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

_____. "Carl Sauer e a Geografia Cultural" *Revista Brasileira de Geografia*. 51 (1) 1989, 113-122.

_____. "Carl Sauer e a Escola de Berkley". In: CORREA, Roberto L. & ROSENDAHL, Z. (Org.) *"Matrizes da Geografia Cultural"* Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

ESTEVES, Eulícia. "Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941". Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

FRANCAVIGLIA, R. V. *"Diffusion and Popular Culture: Comments on the Spatial Aspects of Rock Music"*. In: LANEGRAN, D. A. e PALM, R. (orgs.) *An introduction to Geography* New York: Mc Graw-Hill, 1978.

FORD, L. *"Geographic Factors in the Origin, Evolution and Diffusion of Rock and Roll Music"*. *Journal of Geography* 70, 1971

GOMES, P. C. *Geografia e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1996.

IKEDA, Alberto T. "Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos". *REVISTA DE COMUNICAÇÕES E ARTES* – volume 10/13, 1984.

_____. "Música na cidade em tempo de transformação – São Paulo: 1900-1930". Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1988. P.80-81

KONG, L. *"Popular Music in Geographical Analysis"*. *Progress in Human Geography* 19(2) 1995.

LOPES, Antonio Herculano (org) *"Entre Europa e África – A invenção do carioca"*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000.

MAGALDI, Cristina. *"Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX"*. Tradução de Rafael dos Santos do artigo *"Cosmopolitanism and world music in Rio de Janeiro at the turn of the twentieth century"*, originalmente publicado no *The Musical Quarterly*, v. 92, n. 3-4, p. 329-64, dez. 2009.

MELLO, João Baptista Ferreira de *"A Restauração dos Lugares do Passado"*. In: *Revista do Departamento de Geografia*. Rio de Janeiro: UERJ, nº 12, 2º semestre de 2002.

_____. *"O Rio de Janeiro dos Compositores da Música Popular Brasileira – 1928/1991 Uma introdução à geografia humanística"*. Dissertação de mestrado – Dep. de Geografia, UFRJ, 1991.

MORAES, José Geraldo Vinci de *"Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30"*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MOURA, Roberto. *"A indústria Cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro"*. Cap.6 In LOPES, Antonio Herculano (org) *"Entre Europa e África – A invenção do carioca"*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000.

NICHOLLS, Geoff. *"The Drum Book: a history of the rock drum kit"* Milwaukee: Backbeat Books, 2008.

ORTIZ, Renato. *"Cultura e Desenvolvimento"*
portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/files.do?evento=download...ortiz.pdf Sem data.

PAIXÃO, Cláudia Miriam Quelhas. "O Rio de Janeiro e o morro do Castelo: populares, estratégias de vida e hierarquias sociais (1904 -1922)". Dissertação de Mestrado UFF, 2008.

SANTOS, Milton. "Espaço e Método" São Paulo: Nobel, 1992.

_____ "Metamorfoses do espaço habitado" São Paulo: Hucitec, 5. Ed, 1997.

SAUER, C. "Geografia Cultural". In: CORRÊA, R.L. et al. (Org.) Introdução a Geografia cultural. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza H. de. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997. 368 p

SMITH, S. J. "*Soundscape*". Área 26, 1994

TINHORÃO, J. R. "Pequena História da Música Popular". Petrópolis: Vozes, 1969.

_____ "Música Popular: do Gramofone ao Rádio e TV". São Paulo: Ática, 1978.

_____ "Cultura Popular: temas e questões". São Paulo: Ed. 34, 2001.264 p.

TUAN, Yi-Fu. "Espaço e Lugar". São Paulo: DIFEL, 1983.

_____ "Topofilia: Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente". São Paulo: DIFEL, 1980.

VALVERDE, Rodrigo R.H.F. A indústria cultural como objeto de pesquisa geográfica. Revista do Departamento de Geografia - USP, 2015.

VERMES, Mônica. "Música nos Teatros Cariocas: a passagem da Monarquia à República" (UFES / IA - UNESP). In CAMPOS, A. P.; VIANNA, K. S. S; MOTTA, K. S. da; LAGO, R. D. (Org.). Memórias, traumas e rupturas. Vitória: LHPL/UFES, 2013, p.4

<http://lhpc.ufes.br/sites/lhpc.ufes.br/files/Monica%20Vermes.pdf>

WARD, Geoffrey C and BURNS, Ken "*Jazz – A History of America's Music*" New York: Alfred A. Knopf, 2000.