Brazilian Journal of Development

A *Schottish* no Brasil no fim do século XIX

Schottish in Brazil at the end of the 19th century

DOI:10.34117/bjdv6n9-150

Recebimento dos originais: 08/08/2020
Aceitação para publicação:08/09/2020

Osmário Estevam Júnior
Formação acadêmica mais alta: Mestre em Musicologia (atualmente Doutorando em Musicologia)
Instituição: Universidade Federal Do Rio de Janeiro - UFRJ (aluno)
Endereço: Rua Doutor Xavier da Silva, 1005, Guaratuba-PR (83280-000)
E-mail: osmariojr@gmail.com

RESUMO
No Brasil, a *schottish* foi amplamente usado entre os chorões cariocas, dando origem ao Xote, popular tanto no Sul como no Nordeste, mas em cada lugar com características diferentes. A necessidade de reconstruir o discurso histórico da música urbana carioca do fim do século XIX e começo do século XX impõe a análise do papel de músicos que não estavam figurando entre os principais cânones do Choro. Para entender os alicerces da história é necessário um conhecimento maior dos detalhes envolvidos na produção musical dos músicos chorões que existiram. Delineia-se então a necessidade de ampliar o conhecimento que temos sobre os gêneros que faziam parte do ambiente dos chorões da virada do século XIX para o século XX. Esta proposta de estudo oferece uma atenção especial à *schottish*, para compreendermos melhor as características composicionais que o difere da polca e de outros gêneros similares, inclusive do *lundu* africano.

Palavras chave: *schottish*, chorinho, música brasileira, xote.

ABSTRACT
In Brazil, the *schottish* was widely used among the Carioca chorões, giving rise to the Xote, popular in both the South and Northeast, but in each place with different characteristics. The need to reconstruct the historical discourse of Carioca urban music of the late nineteenth and early twentieth centuries imposes the analysis of the role of musicians who were not among the main canons of Choro. To understand the foundations of history it is necessary a greater knowledge of the details involved in the musical production of the Choro musicians that existed. It is then outlined the need to expand the knowledge we have about the genres that were part of the environment of the Chorões from the turn of the nineteenth century to the twentieth century. This study proposal offers special attention to the schottish, in order to better understand the compositional characteristics that differ from the polka and other similar genres, including the African *lundu.*

Keywords: *schottish*, chorinho, Brazilian music, xote.

Brazilian Journal of Development

1 INTRODUÇÃO

Recentemente, pesquisadores ligados ao Instituto Casa do Choro realizaram um trabalho de edição e harmonização de partituras do compositor brasileiro Cândido Pereira da Silva[1], conhecido como Candinho Trombone, ou Candinho Silva, personagem da música brasileira que foi objeto de pesquisa da dissertação de mestrado deste que aqui escreve. Como em minha dissertação de mestrado me ative principalmente a apresentação de Candinho à comunidade acadêmica, vejo num ingresso ao doutorado a possibilidade de aprofundamento sobre a obra do compositor, afim de ampliar os conhecimentos que temos sobre os caminhos sonoros da música popular brasileira em sua época, através de análises harmônicas e melódicas, criticas literárias e contextualização histórica.

No endereço eletrônico do Instituto Casa do choro é possível encontrar 499 partituras do compositor trombonista. Ao realizar uma primeira investigação sobre este material, percebi 29 atribuições a gêneros dançantes importados e com ligação com o jazz, como *charleston* (2 partituras) e *one step* (2 partituras), ambas variações do *ragtime*, assim, como *foxtrote* (5 partituras) a *schottish* (20 partituras), que apesar das origens europeias, fez grande sucesso nos Estados Unidos. Este último, a dança da *schottish,* também está muito presente na obra de contemporâneos de Candinho, como Irineu de Almeida e Albertino Pimentel Carramona, além de Ernesto Nazareth e até mesmo Pixinguinha. Já os outros três, *charleston*, *one step* e *foxtrote*, são muito raros entre os compositores brasileiros. Apesar disso, 236 das partituras de Candinho estão marcadas com os gêneros de música popular estrangeira que marcam historicamente os princípios do choro, como *tango* (9 partituras) de origem argentina, a *polca* (111 partituras) de origem boemia, mas espalhada por toda a Europa, assim como os dobrados (2 partituras), as *valsas* (96 partituras), as marchas (9 partituras), as quadrilhas (4 partituras) de origem francesa, e as *mazurcas* (5 partituras), de origem polonesa. Porém, 224 gêneros nacionalizados aparecem, como marcha rancho (1 partituras), choros (209 partituras), maxixes (2 partituras), tangos brasileiros (5 partituras), choros sambados (3 partituras) e sambas (4 partituras). No catálogo consultado, algumas destas marcas foram colocadas pelo próprio compositor, mas em outras pelos pesquisadores que realizaram as reedições e harmonizações. Ao todo são 10 partituras sem atribuições de gênero, 29 atribuídas a gêneros estadunidenses, 9 referentes ao tango argentino, 227 à gêneros europeus e 224 à gêneros nacionais.

A presença dos gêneros que são oriundos do ragtime e que se juntaram ao blues em território americano para dar origem ao jazz, dentro do panorama da música popular brasileira, é muito evidente durante a passagem do século XIX para o século XX, momento em que o Brasil sofria

[1] Nasceu em 30 de janeiro de 1879, no Rio de Janeiro, onde faleceu em 12 de dezembro de 1960.

Brazilian Journal of Development

influência da moda francesa, o que para muitos significava uma verdadeira "*bélle èpoque* carioca". ,0A França é um país que sempre manteve uma forte ligação musical com os Estados Unidos, pois além de Nova Orleans ter sido a sua colônia durante um período, a cidade de Paris admitia muito bem as influências culturais norte americanas. Por outro lado, os Estados Unidos também se beneficiavam das trocas culturais e manufaturais com a França.

Porém, a literatura recente sobre o choro costuma apontar a volta do grupo "Os 8 Batutas" da França como um marco da influência do jazz no Brasil. Eles teriam ido para a Europa com roupas e instrumentos regionais e voltaram portando instrumentos típicos do jazz, como trombone, trompete, bateria e saxofone, e usando ternos elegantes, ao estilo de Louis Armstrong. De fato, ouve uma influência forte do jazz nesta viagem sim, mas colocar isso como marco inicial desta relação pode ter sido precipitação de alguns pesquisadores que não vislumbraram a possibilidade de um desenvolvimento continuo e em paralelo entre a cultura musical brasileira e estadunidenses, notando como o comércio de partiras, de pianos automáticos e dos primeiros discos como meios de intercâmbio cultural entre regiões tão distantes geograficamente, mas unidas politicamente e comercialmente. Todavia, é evidente o surgimento de várias *jazz bands* por todo o país a partir da década de 20. Estas *jazz bands* eram responsáveis por animar os bailes da época, tocando um repertório variado, que ia desde clássicos populares, à músicas com ritmos regionais e ritmos norte-americanos. Sendo assim, o período marcado por estes acontecimentos pode ser interpretado como o auge desta influência do jazz no Brasil, gênero que se firmara nos Estados Unidos poucos anos antes, mas não o seu começo, pois a similaridade dos processos sociais, comerciais e culturais entre os países aponta para um desenvolvimento em paralelo, sempre a realizar intercâmbios. Após a década de 30, o samba acabaria por se transformar na grande moda musical brasileira.

O próprio Candinho tocou em uma *jazz band* neste período, no caso com a Jazz Africanos de Vila Isabel, grupo que também se apresentava como Choro Africanos de Vila Isabel e como bloco de carnaval. O fato deste compositor ter vivido 81 anos, de 1879 a 1960, sugere que o mesmo pôde presenciar a ascensão e queda de muitas modas urbanas e muitos gêneros musicais. Candinho, que viveu na pele o fim da escravidão, acompanhou o surgimento da indústria fonográfica, passando da era das gravações para a era do rádio, até chegar na televisão. Além disso, ele se envolveu fortemente nesta indústria desde os primeiros anos do século XX, atuando como intérprete e compositor, tendo seu nome gravado em discos vendidos por vários países da Europa e nos Estados Unidos. Estas qualidades fazem com que o Musicólogo Mozart de Araújo o coloque como o principal compositor representante de terceira geração do choro, precedido respectivamente por Antônio Calado e Anacleto de Medeiros, e seguido por Pixinguinha. Vale a pena considerar que

Araújo não coloca Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth entre os "chorões", embora considere que estes tiveram uma grande influência entre eles, mas ambos seriam anteriores à Candinho. Verzoni (2000), sobre Ernesto de Nazareth, mostra que muitas de suas obras foram classificadas como choro por editores, muitos anos depois de terem sido compostas, sendo que autor grafara tango brasileiro na partitura original.

Esta geração de Candinho, herdeira da musicalidade de Anacleto, Chiquinha e Nazareth, ficou por um tempo a parte do processo canônico do choro. Agora estamos podendo ter contato com a imensa obra de compositores da geração do Candinho, como Bonfiglio de Oliveira, Irineu de Almeida, Albertino Carramona, Pedro Galdino, entre outros. Por isso, chama a atenção a quantidade do gênero *schottish* nas partituras recentemente editadas pela equipe do Instituto Casa do Choro, a sua predominância estava entre os compositores da geração de Candinho, mas vai de Ernesto de Nazareth à Pixinguinha. Diante disso, acredito que o estudo cuidadoso do repertório de Candinho, comparando-o com o dos músicos das 4 primeiras gerações citadas por Araújo, pode oferecer uma melhor noção da cronologia de sua obra. Isto nos leva a traçar um discurso histórico deste período pouco explorado pelos musicólogos brasileiros, que seria o da música popular brasileira entre Anacleto e Pixinguinha, ou seja, o período representado por Candinho.

Existe uma necessidade de reconstruir o discurso histórico da música urbana carioca do fim do século de XIX e começo do século XX. Sendo assim, deve-se analisar o papel de músicos que não estavam figurando entre os principais cânones do Choro, mas que recentes pesquisas mostraram o quanto são relevantes para o desenvolvimento da linguagem da música popular brasileira, levando-se em conta que alguns destes músicos foram plenamente reconhecidos e valorizados em suas épocas por suas qualidades artísticas. Para isso, creio ser necessário analisar a *schottish* com maior atenção, pois ele, apesar da alcunha escocesa do nome, apresenta marcas de polcas boemias e "russo alemãs", chegando em toda a América pelas mãos dos imigrantes, dando origem ao Ragtime, do afro americano Scott Joplin, considerado o pai do jazz norte americano. No Brasil, a *schottish* foi amplamente usado entre os chorões cariocas, mas também por músicos em sarais festivos por todas as grandes cidades brasileiras, sendo assim deu origem ao Xote, popular tanto no Sul como no Nordeste, mas em cada lugar com características diferentes.

Reconstruir o discurso histórico não significa rejeitar os cânones, como Pixinguinha ou Ernesto Nazareth, pois a obra deles não será apagada. Porém, para entender os alicerces da história, inclusive para compreender melhor os cânones, é necessário um conhecimento maior dos detalhes envolvidos na produção musical dos músicos chorões que existiram. Existiu uma "escola de composição" muito clara no choro e que não pode ser escondida pela canonização de poucos

considerados gênios, o que desvaloriza o trabalho de uma grande quantidade de músicos trabalhadores que investiram na criação de gêneros nacionais que os representem também. Isso tudo em meio ao ambiente fraterno das bandas de todo o país, mas também se leva em conta que, em especial no rio de janeiro, onde o choro eclodiu, muitos deles, quase todos de origem africana, viviam em comunidade e tentavam se inserir na sociedade.

Diante de tudo isso, vejo uma necessidade de ampliação do conhecimento que temos sobre os gêneros que faziam parte do ambiente dos chorões da virada do século XIX para o século XX, e proponho oferecer uma atenção especial à *schottish*, para compreendermos melhor as características composicionais que o difere da polca e de outros gêneros similares, inclusive do *lundu* africano. Além disso, pode-se criar também um questionamento de como estes músicos brasileiros tocavam estes ritmos, se eles usavam as "colcheias de jazz" e se as levadas eram similares as dos músicos norte-americanos de *folk*, *foxtrote*, entre outros.

Sendo assim, as questões que me formulo são as seguintes.

A extensa obra de Candinho e de alguns de seus colegas, agora reeditada e digitalizada, disponível no site do Instituto Casa do Choro, unidas às informações contidas nos periódicos da biblioteca nacional, é material de arquivo suficiente para ser analisado com o objetivo de alterar ou ampliar o discurso histórico da música popular brasileira na virada do século XIX para o XX, num período pouco documentado até então, entre Nazareth e Pixinguinha? Além disso, quais eram os principais mestres destas escolas de choro e, no caso do Candinho, quem o influenciou mais, direta ou indiretamente, e qual o peso de sua qualidade como compositor na obra do renomado Pixinguinha? Porque gêneros como *schottish, foxtrote, one step, entrte outros*, deixaram de ser usados, foram substituídos ou se transformaram, e qual era a realidade destes no Brasil, até onde eles chegaram e como eram tocados?

Para responder estas questões, alguns objetivos são traçados, como analisar as partituras de Candinho e de seus contemporâneos, disponíveis no acervo do Instituto Casa do Choro, selecionando peças significativas que auxiliem na compreensão do discurso histórico da música popular do fim do século XIX e começo do século XX. Também é necessário analisar referências relacionadas à processos de mistura e hibridismos que acontecem entre culturas diferentes, em especial no que se refere a música, mas também em processos de linguagem, como as africanias que criam novas palavras, como o xote, o maxixe, o samba, entre outras. Diante disso, devemos entender melhor as características da *schottish* na música popular brasileira e norte americana, trabalhando com a hipótese de um desenvolvimento em paralelo da cultura musical do jazz e do choro, desde seus primórdios nos séculos XIX. Precisamos compreender melhor a maneira como os músicos

chorões estudavam e desenvolviam a sua cultura e conhecer a influência que Candinho exerceu nos compositores posteriores a ele através de análises de partituras dele e de seus colegas. É importante tentar traçar uma cronologia aproximada das obras de Candinho e de seus contemporâneos Albertino Pimentel, Bonfiglio de Oliveira e Pedro Galdino e realizar uma analogia entre as mudanças de gêneros musicais com as mudanças no cenário social, político e econômico do Brasil. Podemos então analisar e levantar elementos musicais (harmonia e contraponto) que representem o estilo composicional que predomina nas obras de Candinho e na de alguns de seus contemporâneos e realizar um levantamento e uma crítica historiográfica sobre os relatos existentes sobre à *schottish* na literatura sobre choro e sobre jazz. Será necessário procurar documentos e relatos sobre os gêneros citados em arquivos públicos e em periódicos do período a ser estudado. Com isso, será possível explorar as possibilidades de interpretações que seriam feitas na época, analisando gravações, arranjos e literatura sobre à *schottish* e demais gêneros estrangeiros. Por fim, será importante tocar e gravar as músicas selecionadas, de Candinho e de seus contemporâneos, experimentando formações próximas às originais e buscando interpretações que levem em conta a maneira mais fiel possível a original, para tocar cada gênero.

A metodologia necessária para a realização de um trabalho como este exigirá levantamento de dados com catalogação de partituras, assim como análises harmônicas e melódicas, acompanhadas de crítica historiográfica e fazendo uso de entrevistas com outros pesquisadores. Além disso, dentro da ótica transdisciplinar, será fundamental organizar recitais para apresentar algumas conclusões de maneira sonora, através de pequenos concertos didáticos.

A interdisciplinaridade será uma marca desta pesquisa, pois ela rompe com a divisão das disciplinas, valorizando pontos de convergência, encontro e cooperação entre disciplinas diferentes, mas que compõem o conhecimento atual. Ela tenta integrar os elementos que compõe o conhecimento através de um movimento contínuo de discussão e reciprocidade, enrriquecendo e produzindo novos conhecimentos. No caso da Musicologia, a interdisciplinaridade liga processos de natureza positivista, como a análise musical, como outros de natureza crítica, como a etnomusicologia, por exemplo.

Apesar disto, vale a pena destacar que a musicologia positivista sofreu alguns ataques na década de 60. O primeiro deles foi através da obra *A profile for American Musicology,* de Joseph Kerman[2]. Nesta obra o autor propões a musicologia como uma ‘escada com degraus’, significando cada um deles a paleografia, a organologia, a transcrição, os estudos de repertório, o trabalho de

[2] Kerman, Joseph (Wilfred) (Londres, 03/04/1924) Erudito e crítco norte americano. Estudou na Universidade de Nova York e em Princeton, tendo começado a ensinar em 1951, na Universidade da Califórnia, em Berkeley (SADIE, 1994, p. 493).

Brazilian Journal of Development

arquivo, as biografias, bibliografias, a sociologia, a prática de apresentações, as escolas e influências, as teorias, a análise de estilo e a análise individual. De certa forma, isso mostra uma oposição entre uma obra analisada isoladamente e uma obra analisada dentro de um contexto.

Também criticando a musicologia positivista, foram escritos uma série de ensaios sobre filosofia da história por Leo Treitler[3], que apontou para os diversos erros da historiografia evolucionista vindas do Renascimento, em suas generalizações deterministas sobre a música do período medieval. Sendo assim, ele defende o modelo de historiador baseado na história sincrônica e "densa", que indaga "o quê", não o "porquê", furtando-se à narrativa cronológica com seus pressupostos de causalidade e desenvolvimento, sendo mais fenomenológica do que evolucionista, mais crítica e hermenêutica (KERMAN, 1985).

Pesquisas como esta trazem a marca da interdisciplinaridade, necessária e significativa diante da necessidade da compreenção de um todo. De acordo com a professora Maria Alice Volpe (2011, p. 78), a Musicologia moderna depende teórica-conceitualmente e metodologicamente da transdiciplinaridade, sendo a identidade da Teoria Musical objeto de um esforço de reconfiguração disciplinar. Logo, a constituição de elos entre várias disciplinas ajudará na compreensão sobre quem foram os músicos da geração de Candinho e como era o universo musical destes.

Para compreender melhor os elementos historiográficos, alguns referenciais da história cultural, como Perter Burke[4] e Roger Chartier[5], são fundamentais para embasar os conceitos que justificam as novas releituras que tem por objetivo a reconstrução do discurso histórico.

Para Burke (1992), existem importantes características do que não é a Nova História, pois ela não é mais apenas uma narrativa de acontecimentos preocupada essencialmente com a história política, cuja visão é sempre de cima para baixo e os discursos são pouco questionados. A Nova História abrange todos os objetos envolvidos, assim como valoriza a visão dos de baixo e se preocupa com a análise de todas as estruturas relacionadas.

Para Chartier (1990), a história cultural tem por objetivo identificar os modos de construção de determinadas realidades sociais em diferentes tempos e espaços. Um dos caminhos para isso é a crítica a respeito das delimitações, classificações e divisões que organizam o conhecimento sobre o

[3] Leo Treitler (26/01/1931) é um musicólogo americano, porém nascido em Dortmund , Alemanha , sendo professor da Universidade de Nova Iorque. Seus principais trabalhos são sobre Música Medieval e Renascentista, particularmente em canto gregoriano e os primórdios da polifonia. Ele também publicou uma série de ensaios explorando historiografia da história da música (http://www.oxfordmusiconline.com/).

[4] Peter Burke (Stanmore, 1937) é um historiador inglês com Doutorado na Universidade de Oxford (1957 a 1962), foi professor de História das Ideias na School of European Studies, da Universidade de Essex, por dezesseis anos foi professor na Universidade de Sussex (1962) e professor da Universidade de Princeton (1967); atualmente é professor emérito da Universidade de Cambridge (1979).

[5] Roger Chartier (Lyon, 9 de dezembro de 1945) é um historiador francês vinculado à atual historiografia da Escola dos Annales. Ele trabalha sobre a história do livro, da edição e da leitura.

mundo social, pois estas estão sempre a mercê de variáveis consoantes às classes sociais e aos meios intelectuais. Desta maneira, por mais que os historiadores tradicionais acreditem estar aspirando à um diagnóstico infalível fundado na razão, o fato é que as representações do mundo social são sempre definidas pelos interesses dos grupos que as forjam. Sendo assim, qualquer tipo de neutralidade de discurso acaba sendo impossível. Por isso ele teoriza sobre as noções de representação, prática e apropriação, buscando entender a história cultural como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido.

Por fim, reconstruir o discurso histórico da música popular brasileira, levando-se em conta toda a historiografia musicológica recente, que nos mostra o quanto a canonização e criação de mitos atrapalhou para a compreensão da realidade histórica, é uma prática na qual os musicólogos brasileiros devem se ater bastante. No caso do ambiente do choro, valorizar alguns nomes esquecidos é apenas uma parte deste trabalho, mas a necessidade fundamental é a compreensão da realidade dos fenômenos sociais envolvidos no desenvolvimento da identidade coletiva e na compreensão dos seus símbolos.

Brazilian Journal of Development

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter (Org). *A escrita da História: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

CASA DO CHORO. Acervo. *Casa do Choro*. Página da Internet. Disponível em http://acervo.casadochoro.com.br/Works. Acesso em 20/07/2020.

CHARTIER, Roger. História Cultural: entre práticas e representações. Trad. Maria Manoela Galhardo. Lisboa: Difel / Rio de Janeiro: Bertrand do brasil, 1990.

JAPIASSÚ, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Trad. São Paulo, Cortez; Brasília, UNESCO, 2000.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente Alison Latham. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

VOLPE, Maria Alice. *Análise musical: intra e interdisciplinaridade*. In: Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo.

VOLPE, Maria Alice (org). *Patrimônio Musical na Atualidade: Tradição, Memória, Discurso e Poder*. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, vol.3). Rio de Janeiro: Universidade Federal do rio de Janeiro, Escola de música, Programa de Pós-graduação em Música, 2013.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro. Edicção fac-similar 1936.* Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.

TREITLER, Leo. *Music and the Historical Imagination.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

VERZONI, Marcelo Oliveira. *Os Primórdios do "Choro" no Rio de Janeiro.* [Tese de doutorado]. Rio de Janeiro: PPGM/UNIRIO, 2000.

_____, Marcelo Oliveira. *Ernesto Nazareth e o tango brasileiro.* Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: PPGM – Escola de Música, UFRJ, 1996.

WILL LUDWIG, Antônio Carlos. *Fundamentos e prática de metodologia científica*. Petrópolis: Vozes, 2009