

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM MÚSICA

SEBASTIÃO NOLASCO JUNIOR

**O CHORO E SUAS INTERAÇÕES COM A BANDA DO CORPO DE
BOMBEIROS DO RIO DE JANEIRO: UMA VIA DE MÃO DUPLA NAS
DÉCADAS DE 1870 A 1940**

GOIÂNIA
2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Sebastião Nolasco Junior

Título do trabalho: O Choro e suas Interações com a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro: uma via de mão dupla nas décadas de 1870 a 1940

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do (s) arquivo (s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do (a) autor (a) ²

Ciente e de acordo:



Assinatura do (a) orientador (a) ²

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

² A assinatura deve ser escaneada.

SEBASTIÃO NOLASCO JUNIOR

**O CHORO E SUAS INTERAÇÕES COM A BANDA DO CORPO DE
BOMBEIROS DO RIO DE JANEIRO: UMA VIA DE MÃO DUPLA NAS
DÉCADAS DE 1870 A 1940**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Sociedade

Orientadora: Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco

GOIÂNIA
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Nolasco Junior, Sebastião

O Choro e suas Interações com a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro [manuscrito] : uma via de mão dupla nas décadas de 1870 a 1940 / Sebastião Nolasco Junior. - 2017.

292 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2017.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Choro. 2. Banda do Corpo de Bombeiros. 3. Rio de Janeiro. 4. Interações. 5. Processos identitários. I. Miranda Clímaco, Magda de, orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Sebastião Nolasco Junior para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos dezessete dias do mês de julho de dois mil e dezessete, às quinze horas no miniauditório da Escola de Música e Artes Cênicas, Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Magda de Miranda Clímaco (orientadora e presidente da mesa), Robervaldo Linhares Rosa (UFG), Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães (UFG) e Marshal Gaioso Pinto (IFG) na qualidade de convidado do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato **Sebastião Nolasco Junior**, intitulado "O Choro e suas Interações com a *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro: uma via de mão dupla nas décadas de 1870 a 1940*". A Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco aprovado

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa APROVADO

Profa. Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães aprovado

Prof. Dr. Marshal Gaioso Pinto Aprovado

Sebastião Nolasco Junior faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, a Senhora Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora. Goiânia, 17 de julho de 2017.

Magda de Miranda Clímaco
Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco
Presidente

Robervaldo Linhares Rosa
Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa
Membro

Fernanda Albernaz do N. Guimarães
Profa. Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães
Membro

Marshal Gaioso Pinto
Prof. Dr. Marshal Gaioso Pinto
Membro

Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa

COORDENADOR DE PÓS GRADUAÇÃO STRICTO-SENSU - MESTRADO EM MÚSICA - EMAC/UFG

SEBASTIÃO NOLASCO JUNIOR

“O Choro e suas interações com a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro: uma via de mão dupla nas décadas de 1870 a 1940”

Trabalho final de curso defendido e aprovado em 17 de julho de 2017, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG) Presidente

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

Prof. Dr. Marshal Gaioso Pinto (IFG)

Profa. Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães (UFG)

DEDICATÓRIA

Aos meu pais, Sebastião Nolasco e Jaqueline Gonçalves Pereira Nolasco, que sempre apoiaram e incentivaram as minhas escolhas.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por todas as oportunidades que tenho tido e pelas graças alcançadas.

Aos meu pais, Sebastião Nolasco e Jaqueline Gonçalves Pereira Nolasco, pelo apoio desde o início de minha caminhada na música e pelo incentivo nos estudos.

A todos os familiares que me apoiam, em especial minhas tias Jaíne, Karla Andrea e Keilah Monique, que também sempre estiveram presentes em momentos importantes da minha vida.

À minha esposa, Maiza Helena Condé de Souza Mello, que tem sido companheira em todos os bons e maus momentos, contribuindo para meu crescimento pessoal e profissional.

À minha orientadora, Magda de Miranda Clímaco, pelas importantes contribuições e por ter incentivado o desenvolvimento deste objeto de estudo desde o início do processo.

Aos professores, Pedro Aragão e Marshal Gaioso Pinto, pelos relatos de experiência e pela disponibilidade em contribuir com este trabalho por meio de entrevistas.

Aos membros da banca de defesa, prof. Robervaldo Linhares Rosa, prof. Marshal Gaioso Pinto e prof.^a Fernanda Albernaz, que aceitaram participar deste momento, contribuindo para importantes direcionamentos.

Ao colega de turma, João Fernandes, também pela participação no trabalho e pelos momentos prazerosos de bate-papo e de prática envolvendo o choro.

Ao amigo e colega de turma, Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira, pelas trocas de ideias produtivas nas viagens para congressos, pelo acolhimento, quando precisei, na cidade de Goiânia, e pela ajuda com os trabalhos do mestrado.

Aos meus amigos e companheiros de Ipanema – MG que me proporcionaram desde sempre a diversão e o contato com a música.

Aos meus tios, João Peixoto e Vera Nolasco, por oferecerem, por vários anos, um ambiente sem igual para o encontro descompromissado com amigos e a vivência musical.

Ao meu professor de saxofone da graduação, Bernardo Fabris, que me apontou os primeiros caminhos para uma pesquisa sobre o choro.

Enfim, a todos que contribuem para o meu sucesso!

RESUMO

Este trabalho teve como objeto de pesquisa as interações do gênero choro com a *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro* (BCBRJ), regida por Anacleto de Medeiros e Albertino Pimentel no final do século XIX e início do XX (décadas de 1870 a 1940), observadas por meio dos legados deixados para a história do gênero. Objetivando investigar as peculiaridades estilísticas do choro praticado no período recortado e tendo em vista a sua relação com os arranjos e outras peculiaridades da música executada pela BCBRJ, buscou-se explorar quatro categorias de interações entre o choro e a banda em questão. A abordagem da primeira categoria possibilitou a constatação de que houve um intenso trânsito dos músicos entre a BCBRJ e os ambientes do choro; o enfoque da segunda evidenciou a circularidade do repertório que era interpretado pela BCBRJ e pelos grupos de choro, revelando que parte dele era composta pelos próprios chorões integrantes da banda; a terceira, por sua vez, revelou que a circularidade aconteceu também por meio da apropriação pelos grupos de choro de instrumentos de sopro característicos da banda de música; já a quarta, lidou com as confluências de aspectos estilísticos que permearam as composições e arranjos executados pela BCBRJ e pelos grupos de choro, mediante análise de obras selecionadas nos seus repertórios para este fim. O resultado alcançado com a abordagem dessas quatro categorias levou à afirmação de que aconteceu um processo de interações que se configurou como uma via de mão dupla entre a música das duas formações musicais, importante para a consolidação do choro como um gênero musical propriamente dito. Por outro lado, buscou-se sempre enfatizar que tais interações partiram do cenário sociocultural carioca reformado, que buscava tornar-se moderno, onde diferentes dimensões culturais marcavam seus espaços evidenciando simbolicamente lutas de representações forjadoras de processos identitários. A prática da música mediante essa via de mão dupla integrou esse contexto, marcando o espaço identitário e a circulação de chorões e integrantes da banda no cenário e período em questão.

Palavras-chave: Choro; Banda do Corpo de Bombeiros; Rio de Janeiro; Interações; Processos identitários.

ABSTRACT

This study aimed to research the interactions of the *choro* with the *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro* (BCBRJ), conducted by Anacleto de Medeiros and Albertino Pimentel in the late nineteenth and early twentieth centuries (1870s to 1940s), observed through the legacies left for the history of the genre. Aiming to investigate the stylistic peculiarities of the *choro* practiced during the period cited above and considering its relation with the arrangements and other peculiarities of the music performed by the BCBRJ, we sought to explore four categories of interactions that occurred with the *choro* and the BCBRJ. The approach of the first category verified that there was an intense traffic of musicians from the BCBRJ to the *choro* environment, and vice versa; the focus of the second one evidenced the circularity of the repertoire that was interpreted by the BCBRJ and the *choro* groups, revealing that part of it was composed by the *chorões* members of the band; the third category revealed that the circularity also happened through the appropriation by the *choro* groups of wind instruments, strong characteristic of the band; as for the fourth category, it dealt with the confluences of stylistic aspects that permeated the compositions and arrangements executed by the BCBRJ and the *choro* groups, through the analysis of selected works from their repertoires for this purpose. The result achieved with the approach of these four categories confirmed that there were interactions configured as a two-way street between the two musical formations, important for the consolidation of the *choro* as a proper musical genre. On the other hand, we always tried to emphasize that such interactions came from the reformed sociocultural scenario in Rio de Janeiro, which sought to become modern, where different cultural dimensions marked their spaces, symbolically demonstrating struggles of forging representations of identity processes. The practice of the music through this two-way street integrated this context, marking the identity space and the circulation of *chorões* and band members in the scenario and period in question.

Key words: Choro; Banda do Corpo de Bombeiros; Rio de Janeiro; Interactions; Identity processes.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Ex. 1. Rítmica da polca europeia.	176
Ex. 2. Trecho totalmente contramétrico 1.	177
Ex. 3. Trecho totalmente contramétrico 2.	177
Ex. 4. Síncope característica.	178
Ex. 5. <i>Tresillo</i>	179
Ex. 6. Rítmica da polca brasileira I.	179
Ex. 7. Acentuação da base rítmico-harmônica da polca característica dos chorões.	179
Ex. 8. Base da polca brasileira trazida por Sève (2010).	180
Ex. 9. Esquema da forma <i>rondó</i>	184
Ex. 10. <i>Fantasia do luar</i> . Albertino Pimentel. Melodia principal da seção A. Compassos 1 ao 16.	185
Ex. 11. <i>Fantasia do luar</i> . Albertino Pimentel. Seção A. Compassos 2, 4 e 10.	187
Ex. 12. <i>Fantasia do luar</i> . Albertino Pimentel. Seção A. Anacruse do compasso 1 e compassos 3, 5, 9 e 11.	187
Ex. 13. Padrão rítmico-harmônico de <i>Fantasia do luar</i>	188
Ex. 14. <i>Fantasia do luar</i> . Albertino Pimentel. Linha contrapontística da Seção A. Compassos 1 ao 16.	190
Ex. 15. <i>Fantasia do luar</i> . Albertino Pimentel. Linhas contrapontísticas da seção B. compassos 17 ao 24.	191
Ex. 16. <i>Fantasia do luar</i> . Albertino Pimentel. Linha contrapontística da seção C. Compassos 25 ao 40.	192
Ex. 17. Esquema estrutural da polca <i>Cabeça de porco</i> de Anacleto de Medeiros.	195
Ex. 18. <i>Cabeça de porco</i> . Anacleto de Medeiros. Melodia de instrumentos de registro agudo da seção A. Compassos 1 ao 8.	196
Ex. 19. <i>Cabeça de porco</i> . Anacleto de Medeiros. Linha contrapontística da seção A. compassos 1 ao 8.	196
Ex. 20. Acompanhamento rítmico-harmônico da seção A de <i>Cabeça de porco</i> . Compasso 1	

ao 8.	197
Ex. 21. <i>Cabeça de porco</i> . Anacleto de Medeiros. Melodia principal da seção B. Compassos 9 ao 16.	197
Ex. 22. Interpretação da melodia principal da seção B de <i>Cabeça de porco</i> . Compassos 9 ao 11. 1.	198
Ex. 23. Interpretação da melodia principal da seção B de <i>Cabeça de porco</i> . Compassos 9 ao 11. 2.	199
Ex. 24. Linha melódica secundária da seção B de <i>Cabeça de porco</i> . Compassos 9 ao 12.	199
Ex. 25. Acompanhamento rítmico-harmônico da seção B de <i>Cabeça de porco</i> . Anacruse do compasso 9 ao compasso 16.	200
Ex. 26. <i>Cabeça de porco</i> . Anacleto de Medeiros. Melodia principal da seção C. Compassos 17 ao 31.	200
Ex. 27. Fragmento de melodia de acompanhamento da seção C de <i>Cabeça de porco</i> . Executada por instrumento de metal de registro grave. Compassos 21 ao 27.	201
Ex. 28. Acompanhamento rítmico-harmônico do saxhorn na seção C de <i>Cabeça de porco</i> . 1.	202
Ex. 29. Acompanhamento rítmico-harmônico do saxhorn na seção C de <i>Cabeça de porco</i> . 2.	202
Ex. 30. Ritmo executado pela caixa na seção C de <i>Cabeça de porco</i>	202
Ex. 31. Esquema estrutural da polca <i>Dainéia</i> de Irineu de Almeida copiada por Candinho Trombone.	204
Ex. 32. <i>Dainéia</i> . Irineu de Almeida. Melodia principal da seção A. Compassos 1 ao 32.	205
Ex. 33. <i>Dainéia</i> . Irineu de Almeida. Seção A. Compassos 1 ao 8.	206
Ex. 34. Padrão rítmico-harmônico de <i>Dainéia</i>	206
Ex. 35. <i>Dainéia</i> . Irineu de Almeida. Contraponto de oficleide da seção A. Compassos 1 ao 32.	207
Ex. 36. <i>Dainéia</i> . Irineu de Almeida. Contraponto do oficleide das Seções B e C. Compassos 33 ao 64.	208
Ex. 37. Esquema estrutural da polca <i>Nininha</i> de Irineu de Almeida.....	209
Ex. 38. <i>Nininha</i> . Irineu de Almeida. Melodia principal da seção A. Compassos 1 ao 16.	210

Ex. 39. <i>Nininha</i> . Irineu de Almeida. Articulação empregada por Pixinguinha. Compassos 5 e 6.	210
Ex. 40. <i>Nininha</i> . Irineu de Almeida. Contraponto do oficleide da seção A. Compassos 1 ao 16.	212
Ex. 41. <i>Nininha</i> . Irineu de Almeida. Contraponto do oficleide da seção B. compassos 17 ao 32.	213
Ex. 42. <i>Nininha</i> . Irineu de Almeida. Contraponto do oficleide da seção C. Compassos 33 ao 48.	213
Ex. 43. Esquema estrutural da polca <i>Soluçando</i> de Candinho do Trombone.	214
Ex. 44. <i>Soluçando</i> . Candinho Trombone. Melodia principal da seção A. Compassos 1 ao 32.	215
Ex. 45. Acompanhamento rítmico-harmônico da polca <i>Soluçando</i> 1.	216
Ex. 46. Acompanhamento rítmico-harmônico da polca <i>Soluçando</i> 2.	216
Ex. 47. Acompanhamento rítmico-harmônico da polca <i>Soluçando</i> 3.	216
Ex. 48. <i>Soluçando</i> . Candinho Trombone. Contraponto do trombone seção A. Compassos 1 ao 32.	218
Ex. 49. <i>Soluçando</i> . Candinho Trombone. Contraponto do trombone da seção B. Compassos 33 ao 48.	219
Ex. 50. <i>Soluçando</i> . Candinho Trombone. Contraponto do trombone da seção C. Compassos 49 ao 64.	219
Ex. 51. Esquema estrutural da polca <i>Nair</i> de Aristides Júlio de Oliveira.	222
Ex. 52. <i>Nair</i> . Aristides Júlio de Oliveira. Melodia principal da seção A. Compassos 1 ao 16.	223
Ex. 53. Base rítmico-harmônica da polca <i>Nair</i>	224
Ex. 54. <i>Nair</i> . Aristides Júlio de Oliveira. Contraponto do sax tenor da seção A. Compassos 1 ao 16.	225
Ex. 55. <i>Nair</i> . Aristides Júlio de Oliveira. Contraponto do sax tenor da seção B. Compassos 17 ao 32.	226
Ex. 56. Esquema estrutural do choro <i>Naquele tempo</i> de Alfredo da Rocha Vianna Filho – o Pixinguinha e Benedito Lacerda.	229
Ex. 57. <i>Naquele tempo</i> . Pixinguinha e Benedito Lacerda. Melodia principal da seção A. Compassos 1 ao 16.	230
Ex. 58. Base rítmico-harmônica de <i>Naquele tempo</i>	231

- Ex. 59.** Variação rítmico-harmônica executada pelo cavaquinho nos compassos 36-37-38-39-40 da seção C de *Naquele tempo*.231
- Ex. 60.** *Naquele tempo*. Pixinguinha e Benedito Lacerda. Contraponto do sax tenor da seção A. Compassos 1 ao 16.232
- Ex. 61.** *Naquele tempo*. Pixinguinha e Benedito Lacerda. Contraponto do sax tenor da seção B. Compassos 17 ao 32.233
- Ex. 62.** *Naquele tempo*. Pixinguinha e Benedito Lacerda. Contraponto do sax tenor da repetição da seção C. Compassos 49 ao 64.234

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Rio de Janeiro, antes de 1880. Foto de Marc Ferrez.	37
Figura 2. Canal do Mangue.	38
Figura 3. Rua do Ouvidor.	40
Figura 4. Bonde de tração animal no passeio público.	43
Figura 5. Roda de Choro adega da Lapa, Ilustração de Álvaro Martins.	56
Figura 6. A música nos diversos espaços e classes sociais.	58
Figura 7. Um baile popular no traço de Seth. À direita, de pincenê, o jornalista Jota Efegê, estudioso do maxixe, a "dança excomungada".	67
Figura 8. Desenho de Raul Pederneiras.	68
Figura 9. Ilustração de um café à moda francesa da segunda metade do século XIX.	72
Figura 10. Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro – Maestro Anacleto de Medeiros.	82
Figura 11. Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro – Sala de ensaios Maestro Anacleto de Medeiros.	83
Figura 12. Alguns instrumentos de sopro da família dos metais utilizados em bandas de música. Da esquerda para direita: trompete, trombone de vara, trompa, tuba, bombardino e sousafones.	90
Figura 13. Alguns instrumentos de sopro da família das madeiras utilizados em bandas de música. Da esquerda para a direita: clarinete, flauta, flautim e saxofone alto.	91
Figura 14. Alguns instrumentos de percussão utilizados em bandas de música. Da esquerda para a direita: bombo, caixa e pratos.	91
Figura 15. "Mendigando pelo Espírito Santo", 1845, da obra <i>Brazilian Souvenir</i> , Ludwig & Briggs. Exposição. "Três Séculos de Iconografia da Música no Brasil", Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1974.	103
Figura 16. Loja de Barbeiros, de <i>Jean-Baptiste Debret (1768-1848)</i>	103
Figura 17. <i>Banda dos Artífices do Arsenal de Guerra</i> , em fins do século XIX ou início do XX.	109
Figura 18. Anacleto de Medeiros ao centro com os braços cruzados e seus bombeiros músicos.	113

Figura 19. Capa do primeiro catálogo editado no Brasil por Fred Figner, em 1900.	116
Figura 20. Propaganda da <i>Casa Edison</i> anunciando a gravação da <i>Banda do Corpo de Bombeiros</i> , em 1902.	120
Figura 21. Orquestra e comissão de frente do rancho <i>Ameno Resedá</i> . Carnaval de 1911.	133
Figura 22. Recorte do Diário do Rio de Janeiro de 5 de outubro de 1854. Anúncio do Armazém de Instrumentos de Música Severino e Magallar.	161
Figura 23. Capa da edição original de <i>O Choro</i> de Alexandre Pinto, Typographia Glória, 1936.	165

LISTA DE TABELAS

Tab. 1. Eventos e festividades que tiveram a presença das bandas militares no Rio de Janeiro entre 1809 e 1817.	105
Tab. 2. Composições de Anacleto de Medeiros que não foram encontradas gravações.	127
Tab. 3. Total de composições de Anacleto de Medeiros que não foram encontradas gravações.	127
Tab. 4. Composições de Anacleto de Medeiros gravadas na fase das gravações mecânicas.	128
Tab. 5. Total de composições de Anacleto de Medeiros gravadas na fase das gravações mecânicas.	129
Tab. 6. Composições de Albertino Pimentel que não foram encontradas gravações.	134
Tab. 7. Total de composições de Albertino Pimentel que não foram encontradas gravações.	134
Tab. 8. Composições de Albertino Pimentel gravadas na fase das gravações mecânicas.	134
Tab. 9. Total de composições de Albertino Pimentel gravadas na fase das gravações mecânicas.	135
Tab. 10. Composições de Irineu de Almeida que não foram encontradas gravações.	139
Tab. 11. Total de composições de Irineu de Almeida que não foram encontradas gravações.	139
Tab. 12. Composições de Irineu de Almeida gravadas na fase das gravações mecânicas.	139
Tab. 13. Total de gravações de Irineu de Almeida gravadas na fase das gravações mecânicas.	140
Tab.14. Composições de Candinho Trombone que não foram encontradas gravações. ...	143
Tab. 15. Total de composições de Candinho Trombone que não foram encontradas gravações.	148
Tab. 16. Composições de Candinho Trombone gravadas na fase das gravações mecânicas.	148
Tab. 17. Total de composições de Candinho Trombone gravadas na fase das gravações	

mecânicas.	148
Tab. 18. Composições de Casemiro Rocha que não foram encontradas gravações.	151
Tab. 19. Total de composições de Casemiro Rocha que não foram encontradas gravações.	151
Tab. 20. Composições de Casemiro Rocha gravadas na fase das gravações mecânicas.	151
Tab. 21. Total de composições de Casemiro Rocha gravadas na fase das gravações mecânicas.	151
Tab. 22. Composições de Antônio Maria Passos que não foram encontradas gravações.	153
Tab. 23. Total de composições de Antônio Maria Passos que não foram encontradas gravações.	153
Tab. 24. Composições em comum gravadas pela BCBRJ e por grupos de choro e/ou músicos do ambiente do choro na fase das gravações mecânicas.	158
Tab. 25. Total de composições em comum entre a BCBRJ e grupos de choro gravadas na fase das gravações mecânicas.	159
Tab. 26. Grupos de choro e suas formações instrumentais.	162
Tab. 27. Instrumentos de sopro presentes nos relatos de Alexandre Pinto.	164

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	22
-------------------------	-----------

CAPÍTULO 1

O CENÁRIO CHORÃO E SEUS TRÂNSITOS.....	32
1.1 O Rio real e o Rio ideal: o palco.....	33
1.1.1 O contexto urbano e sociocultural do Rio de Janeiro: um cenário de representações.....	35
1.1.2 Identidade dos primeiros chorões.....	49
1.2 O choro, os primeiros chorões e os espaços ocupados.....	52
1.2.1 Os significados do nome choro.....	59
1.2.2 O choro e a cidade.....	65
1.2.3 Alguns mediadores do choro.....	73

CAPÍTULO 2

O CENÁRIO DAS BANDAS – A BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS DO RIO DE JANEIRO E SEUS TRÂNSITOS	82
2.1 A Banda de Música.....	86
2.1.1 Formação instrumental.....	88
2.1.2 Banda e contexto: bandas militares e bandas civis.....	92
2.2 A Banda de música na Europa	95
2.2.1 Adolphe Sax: um importante protagonista no universo das bandas de música.....	95
2.3 A Banda de música no Brasil	97
2.4 A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro.....	107
2.4.1 Um breve histórico.....	107
2.4.2 O início das gravações no Brasil.....	113

2.4.3 A Banda do Corpo de Bombeiros no cenário das gravações.....	118
2.4.4 As interações musicais dos chorões da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e a circularidade de seus repertórios.....	122
2.4.4.1 Anacleto de Medeiros.....	123
2.4.4.2 Albertino Ignácio Pimentel (o Carramona).....	129
2.4.4.3 Irineu de Almeida (o Irineu Batina).....	135
2.4.4.4 Cândido Pereira da Silva (o Candinho Trombone).....	140
2.4.4.5 Casemiro Rocha.....	149
2.4.4.6 Antônio Maria Passos.....	152
2.4.4.7 Luiz de Souza.....	154
2.4.4.8 Irineu Pianinho e Arthur Nascimento (o Tute).....	155
2.4.4.9 João Ferreira de Almeida, Geraldino, Nhonhô Soares, Lica e Pedro Augusto.....	156
2.4.5 A circularidade dos instrumentos de sopro: da banda para os grupos de choro e para as lojas de instrumentos.....	160

CAPÍTULO 3

BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS E GRUPOS DE CHORO: CONFLUÊNCIAS MUSICAIS.....	167
3.1 Seleção dos grupos e repertório, procedimentos das análises e transcrições.....	169
3.2 A polca brasileira.....	174
3.3 A música da <i>Banda do Corpo de Bombeiros</i>.....	181
3.3.1 <i>Fantasia do luar</i>	182
3.3.2 <i>Cabeça de porco</i>	193
3.4 Os Grupos de Choro.....	203
3.4.1 Grupo <i>Choro Carioca</i>.....	203
3.4.1.1 <i>Dainéia</i>	204
3.4.1.2 <i>Nininha</i>	209
3.4.2 Grupo <i>O Passos no Choro</i>.....	213
3.4.2.1 <i>Soluçando</i>	214

3.4.3 Grupo <i>Oito Batutas</i>	220
3.4.3.1 <i>Nair</i>	222
3.4.4 Duo Pixinguinha e Benedito Lacerda	226
3.4.4.1 <i>Naquele tempo</i>	228
3.5 Algumas reflexões e relações com o cenário sócio-histórico e cultural	234
Considerações finais	236
Referências	241
Anexo I – Transcrições musicais	250
Anexo II – Cópias de manuscritos musicais	267
Anexo III – Transcrições de entrevistas.....	272
Anexo IV – CD as com obras analisadas	286
Anexo V – Documento exigido pelo Comitê de Ética.....	288

Introdução

A investigação aqui proposta tem como objeto de pesquisa a interação do choro com a *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro* (BCBRJ)¹, regida por Anacleto de Medeiros e Albertino Pimentel no final do século XIX e início do XX, observada mediante os arranjos, instrumentação e legado deixados para a História do gênero. A escolha desse objeto foi motivada pela experiência e pelo convívio com a banda de música desde a infância.

Ao ingressar na banda de minha cidade, no interior de Minas Gerais, aos oito anos de idade, fui logo apresentado ao saxofone, instrumento que executei durante os oito anos de minha permanência naquele grupo. A educação musical que recebi por meio dessa formação instrumental despertou o interesse de continuar os estudos na música, me direcionando para o curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto, também em Minas Gerais. Nesse curso aprofundi os estudos voltados à prática do saxofone e, desde o início da graduação, por escolha própria e por influência dos colegas e do professor de saxofone, interessei-me pelo repertório da música popular, mais especificamente pelo choro. A prática desse gênero musical no ambiente da universidade era fomentada pelo repertório solo que interpretava semestralmente, pela atuação integrando grupos de choro e a banda de música da universidade, que também tinha o choro incluído em seu repertório.

Dessa forma, durante a graduação foi construído junto ao professor de saxofone, que também foi meu orientador, o objeto a ser investigado no trabalho de conclusão de curso (TCC). O contexto em que se deu a formação musical descrita e o fato de o saxofone não ser um instrumento muito comentado pelos autores nas formações dos grupos de choro consistiram-se nas principais motivações rumo ao desenvolvimento dessa primeira pesquisa, que buscou as circunstâncias de incorporação do instrumento que me foi apresentado na experiência da banda nos grupos de choro. A partir dessa primeira investigação, outro caminho foi aberto, revelando uma problemática pouco discutida: visto

¹ A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, a partir daqui, será mencionada por meio da sigla BCBRJ.

que o saxofone é um instrumento característico das formações instrumentais das bandas de música que, embora de um modo tímido, foi incluído nos grupos de choro, como bem aponta Pinto (1978), isso não seria evidência de um diálogo entre tais bandas e o universo desse gênero musical?

Foi desse contexto narrado e da grande possibilidade da existência desse diálogo, portanto, que nasceu o objeto a ser investigado neste trabalho, tendo em vista um recorte de tempo estabelecido entre 1870 e 1940, período de grande efervescência e desenvolvimento da música popular urbana². Esse período cobre também a atuação e as influências de músicos pertencentes às primeiras gerações de chorões³ como Anacleto de Medeiros, Albertino Pimentel, Irineu de Almeida e Alfredo da Rocha Vianna – o Pixinguinha. Os dois primeiros foram chorões e músicos da BCBRJ e o terceiro, além de chorão e músico da BCBRJ, foi professor de Alfredo da Rocha Vianna – o Pixinguinha, o quarto mencionado. Isso, sem deixar de levar em conta que, segundo autores como Cazes (1998) e Diniz A. (2008), Irineu exerceu grande influência na formação desse músico, que executava flauta e saxofone, importante nome no estabelecimento do choro.

Segundo Cazes (1998), a história do choro remonta a 1845, quando a polca⁴

² Para a musicóloga Martha Ulhôa (1997, p. 86), “a música popular, na concepção utilizada aqui, é ligada a um sistema de produção integrado à indústria cultural. No Brasil, esta indústria, voltada para o incentivo ao consumo, já começa como subsidiária de uma estrutura econômica globalizada. Inovações tecnológicas, sem contar a impressão de partituras nem a entrada do piano no século XIX, que tiveram um impacto na produção, performance e recepção da música popular no Brasil incluem: o disco, desde as suas primeiras gravações no início do século XX [...]”. Essa autora (1997, p. 81) observa ainda que “na música popular é difícil identificar as origens étnicas e sociais da sua linguagem cujos componentes são uma mistura de elementos das mais variadas procedências, tanto rústicos quanto eruditos. O que dá sentido à música popular é o seu uso, o significado que passa a ter ao ser apropriada individualmente.” Silvano Fernandes Baía (2011, p. 8), por sua vez, alinhado com Martha Ulhôa, afirma que “entende-se por música *popular a música* urbana, surgida a partir do final do século XIX, instrumental ou cantada, mediatizada, massiva e moderna. Naturalmente isso não quer dizer que não existam, ao longo da história, outras músicas que pudessem ser classificadas de *popular* [...] Mas, em geral, está associada à expressão *música popular* o caráter urbano, a música que surgiu dos grandes conglomerados pós-revolução industrial em estreita ligação com o mercado. Esta música tem um caráter massivo e sua produção, reprodução e consumo, estão mediados por um amplo leque de influências socioculturais.” São esses autores, portanto, que embasam essa concepção neste trabalho.

³ Chorões é o nome que recebem os músicos que executam o choro nas tradicionais rodas de choro.

⁴ Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, a polca, originalmente dança rústica da Boêmia (parte do império austro-húngaro e atual província de Checoslováquia), chegou à capital Praga em 1837, onde se transformou em dança de salão. Nesse ano, editou-se a primeira partitura para piano da dança que iria espalhar-se rapidamente pela Europa. Binária de andamento *allegro*, a polca apresenta melodia saltitante e configuração rítmica baseada em colcheias e semicolcheias com pausas no segundo tempo de binário. No Brasil foi apresentada pela primeira vez em 3 de julho de 1845, no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro RJ. Tornou-se mania, a ponto de ocasionar a formação da Sociedade Constante Polca no ano seguinte. Começando como dança de salão, a polca logo ganhou teatros e ruas, tornando-se música eminentemente popular. Praticam-na conjuntos de choro e grandes sociedades carnavalescas. Calado, Alves de Mesquita, Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazaré compuseram polcas famosas. Fundindo-se com outros gêneros, chegou a ser polca-lundu, polca-fadinho, polca-militar. Completando o ciclo, ganhou a polca o mundo rural, folclorizando-se.

foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro. No entanto, como gênero musical que apresenta uma forma definida, só se firmou no início do século XX, tendo como um de seus principais expoentes Pixinguinha. No início, como apontam vários autores, entre eles Kiefer (2013), Tinhorão (2010) e Cazes (1998), o choro era uma maneira peculiar de interpretar as danças europeias de salão que invadiram o Brasil durante o século XIX. Essa prática implicava também em um ambiente singular de interações socioculturais. As valsas, as mazurcas, os schottisches, as quadrilhas e, principalmente as polcas, eram interpretadas pelos chorões utilizando uma formação que ficou conhecida como “pau e corda”, nome dado para os grupos compostos por flauta (que nessa época era de ébano), cavaquinho e violão.

Já as bandas começaram a se estruturar no Brasil e deixar de ser uma “confusa formação de músicos tocadores de charamelas, caixas e trombetas vindas dos primeiros séculos da colonização”, como é dito por Tinhorão (2010, p. 89), com a chegada da corte em 1808. Em 1830, foram criadas as bandas da Guarda Nacional que se espalharam por todo país, desenvolvendo-se também no transcorrer do século XIX. Geralmente ligadas ao universo militar, essa formação instrumental teve um importante papel na produção e difusão da música instrumental brasileira. É nesse contexto, portanto, que apareceu no Rio de Janeiro, no final do século XIX, uma das principais bandas de música do Brasil, a BCBRJ. Tal destaque, alcançado pela qualidade deste grupo, provavelmente não seria o mesmo se essa banda não tivesse à frente um dos principais músicos desse período, Anacleto Augusto de Medeiros.

Anacleto é considerado, ao lado de Antônio Callado, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, um dos principais responsáveis pela nacionalização das danças europeias, constituindo-se, assim, em um dos personagens do desenvolvimento do choro. Segundo Diniz A. (2007), esse músico, que teve formação musical no *Imperial Conservatório de Música* em 1886, levou para o universo da banda composições e arranjos que retratavam o material sonoro e a linguagem que eram peculiares às rodas de choro. Observa ainda que, sob a sua batuta, a BCBRJ participou das primeiras gravações mecânicas ocorridas no Brasil, fator esse que contribuiu para a fixação do choro como gênero musical. Outro fator que aponta a possibilidade de a linguagem do choro entrar em diálogo com a linguagem dessa banda, além da liderança de Anacleto, é a presença de diversos músicos chorões que a integravam. Referente a essa circunstância, entre alguns outros, Pinto (1978) cita os nomes de Irineu de Almeida e Albertino Pimentel (o

Carramona). Segundo este autor, Irineu de Almeida foi um dos melhores tocadores de oficleide, além de tocar bombardino⁵ na banda dos bombeiros, e Carramona era um exímio pistonista. O primeiro veio a ser o professor de Pixinguinha e o segundo foi um dos substitutos de Anacleto na regência da banda dos bombeiros.

Essas primeiras leituras levaram à percepção de que tanto o movimento do choro quanto as bandas de música, neste caso a BCBRJ, tiveram possibilidades de ter se interinfluenciado e, por meio desse contexto, ter exercido um papel fundamental no desenvolvimento da música instrumental popular brasileira. É com base nos resultados dessas leituras, que colocaram essa possibilidade de interação entre a linguagem do choro e a linguagem da banda, que foi proposto o atual estudo, partindo das seguintes questões: havia realmente uma circulação dos instrumentistas entre as bandas e os grupos de choro cariocas? Que elementos contextuais propiciavam essa circulação? Se havia essa possibilidade, essa circunstância teria interferido na linguagem dos arranjos da banda e na caracterização da linguagem do gênero choro? Que elementos estilísticos seriam capazes de revelar essa interação nos arranjos e práticas da banda e dos grupos de choro selecionados neste trabalho? Pode ser dito que essas duas formações musicais estabeleceram uma via de mão dupla nessa circunstância?

Assim, este estudo tem por finalidade investigar as peculiaridades estilísticas do choro praticado no período recortado, tendo em vista a sua relação com os arranjos e a linguagem da BCBRJ, buscando possíveis interações, visando identificar os processos identitários daí resultantes e as interferências realizadas por esse processo na trajetória histórica do gênero até metade do século XX.

O eixo norteador do trabalho é a pressuposição de que houve um diálogo entre a linguagem do choro e os arranjos da BCBRJ. Esse diálogo se deu no momento em que chorões integraram a banda e ao mesmo tempo as rodas de choro, como é o exemplo do próprio Anacleto de Medeiros, abrindo caminhos para o desenvolvimento e fixação de questões estilísticas presentes na prática do choro, além de ter influenciado a produção dos chorões, como, por exemplo, Pixinguinha e a sonoridade e articulação da própria banda. Com vistas no histórico da BCBRJ, escrito por André Diniz, disponível no site da instituição⁶, essa banda era considerada “a banda dos chorões”. Tais chorões foram recrutados por Anacleto e viram, ali, a oportunidade de um trabalho regular. E depois,

⁵ Bombardino: instrumento de metal predominantemente cônico, acusticamente parente do corneta, da trompa e da tuba. Esse instrumento tem um timbre mais escuro e um som mais aveludado.

⁶ Disponível em: <<http://www.memoriamusical.com.br/bombeiros>>

apesar de o Rio de Janeiro contar com diversas outras bandas civis e militares no período que está sendo abordado, foi essa a banda que ganhou destaque em relação à qualidade técnica alcançada e à sonoridade obtida, segundo pesquisadores como Franceschi (2002)

O recorte de tempo considerado, últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX (1870-1940), justifica-se, mais uma vez, portanto, levando em consideração, além do período de desenvolvimento do choro e a atuação dos músicos já mencionados, a criação da BCBRJ em 1896, as primeiras gravações “mecânicas” da música popular brasileira - a partir de 1902, segundo Cazes (1999) e Tinhorão (2010) - que utilizavam a potência sonora dos instrumentos de metal que integravam essa banda, a grande proliferação e o início da fixação dos gêneros que surgiram na segunda metade do século XIX.

É possível notar, a partir da breve contextualização realizada anteriormente, que a cidade do Rio de Janeiro passou por uma grande efervescência cultural no período correspondente às últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Tal período, que abarcou também a “*belle époque carioca*”, devido às mudanças ocorridas na vida social e cultural cosmopolita, foi marcado por manifestações significativas responsáveis por fomentar o universo da música popular urbana que, de forma representativa, foi legitimado pelos gêneros musicais que afloravam em meio a esse ambiente. Sabe-se que a música urbana e as peculiaridades envoltas em seu surgimento são alvo de diversos estudos na atualidade, no entanto, possivelmente devido ao fato de só em meados do século XX em diante terem surgido as primeiras bibliografias sistematizadas sobre esse assunto, essa música ainda carece de estudos que possam dar luz aos fatos, acontecimentos e processos que influenciaram o desenvolvimento e a consolidação dos gêneros que surgiram e começaram a se firmar nesse período, o que por si só já justifica esse estudo.

A busca por trabalhos acadêmicos relacionados ao tema levou, entre outras, às investigações de Velloso (2006), Souza (2003, 2009) e Binder (2006). O primeiro propôs um estudo que buscou investigar a introdução do saxofone nos grupos de choro, levantando informações sobre músicos e instrumentos que transitaram tanto nas rodas de choro quanto nas bandas de música, entre elas a BCBRJ. Já Souza (2003, 2009) objetivou, em um primeiro estudo, realizar a edição de três peças de Anacleto, levantando um pouco do cenário da BCBRJ, e, em um segundo, analisar o andamento das valsas, polcas e dobrados executados por essa banda na fase mecânica das gravações no Brasil (1902-1927),

evidenciando, entre outros fins, um panorama histórico relacionado à organização dessa corporação, à importância de Anacleto e à possibilidade de incorporação da linguagem do choro pelo repertório dessa corporação. Binder (2006), por sua vez, buscou a atuação das bandas militares no Brasil entre 1808 e 1889, tendo como objetivo central esclarecer o papel das bandas na difusão das práticas e repertórios associados a esse tradicional veículo. Posteriormente, outros estudos envolvendo o choro e as bandas foram sendo investigados, porém os que mais se aproximaram de elementos que evidenciaram as interações propostas por este estudo foram os referenciados anteriormente. Contudo, apesar de a maioria dos autores apresentados oferecerem informações importantes acerca da relação que houve entre o choro e a BCBRJ entre fins do século XIX e princípios do XX, não foi esse o seu ponto central, não tiveram como principal objetivo aprofundar e demonstrar essas interações e suas possíveis influências na trajetória do choro na primeira metade do século XX. Sendo assim, o trabalho que aqui é proposto também se justifica por demonstrar essas interações mediante análises musicais e socioculturais, buscando identificar os processos identitários daí resultantes e as suas intervenções na trajetória histórica do choro na primeira metade do século XX. Fator esse que pode contribuir para o esclarecimento de questões voltadas para a linguagem desse gênero, gerando novas concepções acerca de seu desenvolvimento e de sua consolidação como um gênero musical. Penso ainda que este trabalho tem condições de colaborar com o enriquecimento da literatura voltada para a história da música popular instrumental brasileira ao enfatizar um episódio que ainda não foi suficientemente explorado e que se torna importante para os estudos dessa música.

Baseado em uma abordagem metodológica qualitativa, que, segundo Gerhardt e Silveira (2009, p. 32), preocupa-se “com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais”, o estudo aqui proposto tem caráter exploratório. Tendo por base essa abordagem e os procedimentos técnicos metodológicos com ela implicados, a trajetória metodológica se consistiu em: levantamento bibliográfico, levantamento documental, análise, interpretação e relação do material colhido e entrevistas semiestruturadas.

O levantamento bibliográfico foi norteado por dois eixos: bibliografia relacionada à fundamentação teórica e bibliografia voltada para o contexto histórico do choro e das bandas. No primeiro caso, visto que este trabalho é de cunho histórico e visou investigar a produção musical de grupos culturais que interagiram com uma determinada sociedade em um período específico, foram utilizados autores como Chartier (2002) e Hall

(2015). Esses teóricos, em diálogo, investem na noção de representações sociais, ou seja, de constructos simbólicos que se objetivam nas práticas, obras e formulações verbais de um grupo social, evidenciando categorizações, classificações, valorações e conceitos compartilhados, o que remete a processos identitários, portanto. Essa circunstância possibilitou a utilização do representacional como um instrumento de análise tanto das obras e práticas musicais dos integrantes da BCBRJ e dos grupos de choro analisados, quanto dos relatos dos entrevistados. Foram visadas, portanto, as representações que emergiram da interação desses grupos entre si e com os cenários sócio-histórico-culturais e musicais enfocados. Outros autores que dialogam com as representações forjadoras de processos identitários como Pesavento (2002), Woodward (2014) e Silva (2014) também foram abordados. Referente às fontes bibliográficas relacionadas ao cenário histórico do choro e das bandas de música, especificamente a BCBRJ, foram buscados autores como Aragão (2013), Cazes (1998), Diniz A. (2007; 2008), Diniz E. (2009), Kiefer (1997, 2013), Pinto (1978), Rosa (2014), Sandroni (2012), Silva e Filho (1998), Tinhorão (2010, 2013). Além das fontes citadas acima – compostas por livros – foram levantados também trabalhos acadêmicos encontrados em bancos de dissertações, teses e artigos. Entre eles podem aqui ser citados Velloso (2006), Aragão (2012), Binder (2006), Clímaco (2008), Mattos (2012), Pellegrini (2005), Souza D. (2003; 2009), Souza F. (2008), Taborda (2010), Valente (2014; 2009), entre outros.

Ao lado do levantamento bibliográfico, de igual importância, foi realizado um levantamento documental. Tal levantamento, que se baseou muito em arquivos virtuais, como é o caso do arquivo da BCBRJ, do arquivo da *Casa do Choro* e do arquivo do *Instituto Moreira Salles*, proporcionou o contato direto com documentos que possibilitaram a concretização de algumas análises essenciais para a obtenção dos resultados, estando entre esses documentos: manuscritos, partituras já editadas, gravações de áudio e fotos. Essas fontes integram o repertório da BCBRJ e dos grupos de choro de fins do século XIX a meados do século XX.

A escolha pela BCBRJ já foi justificada. Os grupos de choro selecionados neste trabalho, por sua vez, foram escolhidos de acordo com seus integrantes e sua instrumentação. No que diz respeito aos integrantes, foram selecionados os grupos que tiveram, entre seus componentes, pelo menos um músico que se relacionou de alguma maneira com a BCBRJ (atuou na banda ou foi aluno de músicos da banda). No tocante à instrumentação, foi dada ênfase aos grupos compostos por instrumentos do choro e por

instrumentos oriundos das bandas de música: violão, cavaquinho, flauta, trompete, oficleide, trombone, entre outros. Os grupos de choro que foram selecionados sob esses critérios e que atuaram em épocas distintas nas quatro primeiras décadas do século XX, seguindo à atuação marcante da banda do BCBRJ, são os seguintes: *Choro Carioca* e *O Passos no choro* (entre 1910 e 1921); *Os Oito Batutas* (década de 1920); e o *Duo Pixinguinha e Benedito Lacerda* (década de 1940).

A seleção do repertório, tanto da banda quanto dos grupos de choro, foi guiada por aspectos dos elementos estilísticos musicais relacionados a contornos melódicos, harmonia, ritmo e forma, buscando evidências de interações entre a estrutura do gênero e a prática do choro, a estrutura da instrumentação e os arranjos da banda, visando os objetivos estabelecidos.

A terceira etapa da abordagem metodológica constituiu-se, em uma primeira instância, pela análise e interpretação do material musical colhido pelo levantamento documental. As análises que permearam este estudo tiveram como principal propósito esmiuçar as estruturas desses documentos (manuscritos, partituras já editadas, gravações e transcrições), a fim de detectar neles os elementos que evidenciaram a linguagem em que era executado o repertório dos primeiros chorões e da banda em questão. O intuito era de buscar elementos estruturadores e significativos dos arranjos e composições desses grupos, que pudessem remeter às influências mútuas que ambos sofreram. Interessante lembrar que essas análises e interpretações das estruturas musicais realizadas a partir de manuscritos e partituras estiveram sempre relacionadas com os dados colhidos: na apreciação do material sonoro e da performance dos músicos, na análise do cenário sócio-histórico e cultural com os quais as obras interagiram e nos relatos das entrevistas. Isso sempre tendo o representacional como um instrumento de análise, conforme já observado, e tendo em vista com Napolitano (2002) a importância de se aliar a análise e interpretação de partituras à observação da performance. Esse autor lembra que

[a] performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. [...] A partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra. Seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado. (NAPOLITANO, 2002, p. 57).

Como importante procedimento dessa trajetória metodológica, deve ser citado

ainda o trabalho com as fontes orais, ou seja, com entrevistas semiestruturadas, visando mais dados que pudessem levar ao contexto de interações entre as bandas e os grupos de choro observados. Para que os resultados esperados fossem alcançados, os entrevistados foram divididos em quatro categorias: estudioso do choro, estudioso da banda, arranjadores de banda, e integrante de grupos de choro. Como critério de análise dessas fontes, foi observada a experiência do entrevistado relacionada às bandas e/ou aos grupos de choro, o seu conhecimento dos arranjos da formação instrumental que atua; a vivência que possibilitou informações sobre a maneira como os grupos se organizam, escolhem o seu repertório e interagem entre si e com o cenário musical maior em que atuam. Assim, distribuídos por essas categorias, alguns dos entrevistados foram o professor Dr. Marshal Gaioso Pinto, detentor de larga experiência como regente, arranjador e pesquisador do universo das bandas de música, que contribuiu com as categorias de estudioso da banda e arranjador de banda; o violonista de sete cordas, professor e chorão João Fernandes da Silva Neto, que tem vasta experiência como integrante de grupos de choro, contribuindo muito com esta categoria, e o professor Dr. Pedro Aragão, que acrescentou relatos e experiências ligados tanto ao estudo do choro quanto ao estudo da BCBRJ.

Tendo em vista essa trajetória metodológica, o cumprimento dos objetivos e as respostas às questões levantadas, a estruturação da dissertação deu-se por meio de Introdução, três capítulos e Considerações Finais. No primeiro capítulo foi realizada uma revisão bibliográfica acerca do desenvolvimento e das práticas do choro no Rio de Janeiro, levando em consideração que essa música se desenvolveu em meio a um cenário de transformações socioculturais marcadas por representações sociais forjadoras de configurações identitárias. Foram levantadas e analisadas as representações e lutas de representações relacionadas a esse contexto, as influências musicais presentes no processo de desenvolvimento do choro e suas práticas musicais, assim como foram estudadas as trajetórias dos principais nomes - considerados também mediadores culturais - ligados a esse desenvolvimento e aos processos de circularidade cultural. Tais nomes permitiram e possibilitaram a circulação desse gênero musical por diferentes espaços da trama sociocultural carioca.

No segundo capítulo buscou-se um levantamento sobre as bandas no contexto europeu e brasileiro, levando em conta que, no Brasil, elas desempenharam um importante papel no desenvolvimento da música popular urbana. Foram investigadas as contribuições dessas formações instrumentais para esse campo de produção musical, a sua condição de

principais veículos de tais práticas musicais. Focando na BCBRJ, foram investigadas as possibilidades de interações dessa banda com o universo do choro e o legado que tais interações deixaram. Enfim, três categorias implicadas com essa circulação foram observadas: o trânsito dos músicos, de repertórios e de instrumentos que circularam tanto no universo da banda quanto no universo do choro e as possíveis contribuições desses músicos para a linguagem e para o desenvolvimento de ambas as formações.

No terceiro e último capítulo foi enfocada a quarta e última categoria: a circularidade dos aspectos estilísticos. Foram realizadas análises das obras pré-selecionadas da BCBRJ e dos grupos de choro. As análises abordaram como prioridade aspectos formais, rítmicos, melódicos e harmônicos de composições de chorões pertencentes à BCBRJ e aos grupos selecionados, o que possibilitou discutir as peculiaridades estilísticas do repertório. Todas as análises foram confrontadas a fim de se identificar aspectos estilísticos em comum que pudessem apontar para uma confluência entre as linguagens. Tais análises ocorreram tanto no âmbito estritamente musical (formal, harmônico e fraseológico) quanto no âmbito do representacional. Novamente, foram analisadas as representações evidenciadas, representações implícitas nos contextos de atuação dos músicos e nas fontes orais e iconográficas, buscando elementos que pudessem caracterizar o discurso musical e as interações características de uma dimensão sociocultural.

1º Capítulo

O cenário chorão e seus trânsitos

Tendo em vista os objetivos e os questionamentos referentes às interações entre o choro e a BCBRJ, que despertaram e alavancaram o desenvolvimento dessa pesquisa, o primeiro capítulo está voltado para o cenário da música urbana no Rio de Janeiro, enfatizando a prática e o ambiente dos primeiros chorões. Para isso, em um primeiro momento, serão descritas as principais características do cenário sociocultural carioca das últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, que serviu de palco para as atividades desses músicos e das bandas de música, evidenciando as representações forjadoras de processos identitários pertencentes a esse cenário. Esse período abrange também a fase conhecida como a *belle époque*⁷ carioca, devido às mudanças ocorridas na vida social e cultural cosmopolita.

Foram essas mudanças, alavancadas pelo desenvolvimento econômico e infraestrutural urbano, que fomentaram um ambiente propício às práticas dos agentes responsáveis pela consolidação do choro e pela proliferação das bandas de música pela cidade, incluindo, entre elas, a BCBRJ. Em seguida, serão abordadas as questões referentes à ambientação dos locais em que essa música era praticada, os processos identitários que fomentaram e influenciaram os seus agentes, suas relações com o meio em que viviam, assim como elementos relacionados à vida musical na cidade do Rio de Janeiro que sediou a circulação da música urbana por diferentes espaços. Isso, sem perder de vista a ação de

⁷ Segundo Ortiz (1991), a *belle époque* está relacionada ao momento em que a França se torna uma sociedade moderna. Esta seria o refluxo de uma época, que, ao mesmo tempo em que anunciava o fim de uma civilização, portava os germes da outra que nascia a partir dali: a nova sociedade francesa. A ideia de uma *Idade de Ouro* só veio posteriormente, já que os que ali viviam não entendiam dessa forma, percebiam um momento de declínio (Ortiz 1991, *apud* Júnior e Fernandes 2013). No caso do Brasil, mais especificamente do Rio de Janeiro, esse termo é empregado para situar o período em que o Rio procurava internalizar a cultura importada da França, tentando seguir os mesmos moldes da modernidade francesa. O recorte temporal de duração da *belle époque* carioca é apresentado por Needel (1993, p. 11, *apud* Rosa, 2014, p. 99) como indo de 1898 a 1914. Já Sevcenko (1999, p. 37) aponta para o recorte que vai de 1900 a 1920. Por fim, Millan (1996, p. 45 e 62, *apud* Marcílio, 2009, p. 39) indica o recorte entre 1899 e 1922. Por fim, pode-se concluir que marcou o finalzinho do século XIX até o início da segunda década do século XX.

chorões que cumpriram o papel de mediadores culturais (VOVELLE, 2004), levando a música do choro a ocupar locais onde a princípio não era bem-vinda. Todo esse conexo evidenciava a necessidade da criação de uma nova identidade que representasse uma classe recém-formada que encontrou no choro a possibilidade de um discurso tanto musical quanto social no quadro singular da sociedade carioca de finais do século XIX e princípio do século XX.

1.1 O Rio real e o Rio ideal: o palco

Como já disse Machado de Assis, “o país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco”⁸. O título proposto para esse item em consonância com a citação exposta acima, é capaz de revelar uma dualidade marcante que estava (e ainda está) presente nas configurações socioeconômicas e culturais da sociedade brasileira, como se verá adiante com o nascimento do choro e com a prática musical no contexto das bandas de música. O poeta, escritor e dramaturgo brasileiro Ariano Suassuna, em muitas de suas palestras e entrevistas⁹ sobre a cultura popular brasileira, também costumava dizer, parafraseando Machado de Assis, que o “Brasil oficial” é claro, é o país dos privilegiados, dos brancos, e o “Brasil real” é dos mais pobres, dos mais escuros, dos mestiços, acrescentando que é esse povo do “Brasil real” que faz a arte popular.

Dando foco à cidade do Rio de Janeiro, é possível perceber, desde o início do século XIX, período em que a cidade deu início a um grande processo de desenvolvimento urbano¹⁰, que essa concepção se fez presente na trama sociocultural carioca fundando muitos costumes e práticas culturais. Pesavento (1999, p. 158) ilustra essa concepção quando, ao discutir sobre a identidade do Rio, diz que “a identidade urbana lida com aquelas dimensões [...] da cidade real e da cidade ideal, contrabalançando e trocando sinais entre uma ‘cidade do desejo’ e uma ‘cidade do possível’”. Isso é evidenciado pelo segmento da sociedade carioca representado pelas dimensões culturais privilegiadas que, com o passar dos anos, se viu mergulhada em um sentimento de mudanças e de ascensão

⁸ Trecho de uma crônica de Machado de Assis intitulada *Créditos extraordinários – Scoevola – O Sr. Penna em missão – Cinna – O ano novo*, retirada de *Obra completa de Machado de Assis* (Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938), publicada originalmente no dia 29 de dezembro de 1861 no Diário do Rio de Janeiro.

⁹ Essa concepção de Ariano Suassuna pode ser encontrada na “aula espetáculo” através do seguintes link: Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=8ieVa2tVPac>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

¹⁰ Esse grande processo de desenvolvimento se acentuou na segunda metade do século XIX, perpassando pelo início do século XX.

social que, em conflito com as camadas mais baixas da sociedade, criadas pelo próprio processo de desenvolvimento do Rio de Janeiro, foram moldando os caminhos em que muitas manifestações pertencentes à cultura popular, como o choro, viriam trilhar.

Todo esse contexto, construído pelo antagonismo entre “cidade oficial” ou “ideal” – imaginada, representada e, em parte, concretizada pela classe elitizada – e a “cidade real”, representada pelas práticas e costumes das classes populares, criou um problema de identidade que, segundo Pesavento, conduz à pergunta: “quem somos nós? ” Para essa autora,

O que diz a realidade concreta, ou aquilo que se interpõe na cotidianidade, é, em si, problemático para a elite cultivada da nossa *fin-de-siècle* e perpassada pelos valores do cientificismo: um país tropical, de herança colonial e escravista, com uma imensa população pobre e mestiça. (Ibidem, p.161).

Ou seja, esse caráter polifônico é capaz de evidenciar que a cidade do Rio, por natureza, na segunda metade do século XIX, não era totalmente compatível com o sentimento de mudança, desenvolvimento e modernidade que pairava no imaginário da sociedade carioca elitizada, influenciada pela reforma da cidade de Paris, o modelo de cidade moderna nesse período. Ainda para Pesavento (1999), fatores ligados ao passado colonial como “a dificuldade de incorporação dos ex-escravos ao mercado de trabalho”, criaram “condições históricas perversas e específicas de realização de modernidade” (Ibidem, p. 161). Agregado a isso, o fato de as classes representantes do “Rio real” não estarem nos planos de ascensão da classe dominante propiciou um conflito sociocultural que influenciou o desenvolvimento da música urbana, mais especificamente do choro. Foi esse choque, decorrente da incompatibilidade dos ideais do “Rio oficial” e do “Rio real”, que trouxe a transferência do povo que ocupava as ruas do centro da cidade para bairros suburbanos, entre eles o que surgiu com o aterramento do mangue, o bairro Cidade Nova, que proporcionou a configuração de um ambiente profícuo para as práticas musicais dos primeiros chorões.

Torna-se importante, portanto, nesse momento, a exposição de um panorama geral acerca do ambiente urbano “real” e “oficial”, que se configurava no Rio no recorte temporal já especificado. Esse panorama evidenciará as nuances ocorridas no âmbito infraestrutural, econômico, político, social e cultural da cidade, focando nas contribuições desse ambiente para o desenvolvimento das práticas musicais urbanas ligadas às dimensões

culturais mais humildes e na relação desses agentes com o meio em que estavam inseridos.

1.1.1 O contexto urbano e sociocultural do Rio de Janeiro: um cenário de representações

No século XIX o Rio de Janeiro deu início a um intenso processo de desenvolvimento urbano iniciado por ideais de uma nobreza que, recém-chegada, transformou os padrões econômicos, sociais e culturais até então vigentes na época. É evidente que, com a chegada de D. João VI e sua corte em 1808, a cidade carioca que acabava de se tornar sede da coroa portuguesa no Brasil não poderia continuar sendo aquele pacato centro desprovido de vida cultural e carente de uma infraestrutura minimamente adequada, como descreve Kiefer:

Como cidade, o Rio de Janeiro não apresentava higiene nem conforto; instituições de ensino mal existiam! Aliás, é sabido que a Metrópole não permitia que se criasse no Brasil uma vida cultural própria durante o período colonial. A atividade editorial era proibida; não se imprimiam periódicos no País. Bibliotecas e museus não existiam. Quem escrevia, tinha que mandar imprimir os textos em Portugal e submeter-se, além disto, a severa censura. Até mesmo a formação de bibliotecas particulares era dificultada, pois a censura recaía, igualmente, sobre a aquisição e venda de livros. (KIEFER, 1997, p. 44).

Assim, ao desembarcar em solo carioca, a coroa incentivou a reprodução de um ambiente compatível à sua nobreza, o que proporcionou ao Rio um intenso processo de desenvolvimento urbano, infraestrutural, econômico e sociocultural. Entre os primeiros feitos e as primeiras mudanças decorrentes da ação do príncipe regente D. João VI e sua corte, Kiefer (1997) destaca: a abertura dos portos do Brasil às nações amigas, o que fez com que o Brasil estabelecesse um livre comércio com a Inglaterra sem ter que passar pela alfândega portuguesa, expandindo, dessa forma, sua economia; a criação da capela real, que deu destaque à produção musical religiosa desse período por meio do trabalho de compositores como o padre José Maurício Nunes Garcia; o surgimento do primeiro jornal do Brasil, chamado *Gazeta do Rio*; a criação, por decreto régio, da *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*, que trouxe ao Rio docentes pertencentes à *Missão Artística Francesa*, constituindo, esse, em um dos principais feitos da corte em relação ao incentivo das artes; a criação da Biblioteca Nacional, do Museu Nacional e da Imprensa Nacional e a inauguração do Real Teatro São João, principal palco das óperas que desembarcavam no

Brasil vindas da Europa e de obras de compositores como Marcos Portugal, trazido de Lisboa, por intermédio de D. Joao VI, para liderar as atividades musicais da Capela Real.

Tinhorão (2010) considera que embora tais mudanças já fossem bastante significativas para o Rio de Janeiro devido ao modelo colonial, pacato e sem recursos, que caracterizava o período anterior à chegada da corte, um auge maior desse processo de desenvolvimento se deu na segunda metade do século XIX em diante, com os investimentos do imperador D. Pedro II nos serviços públicos. Para esse autor, o desenvolvimento gerado pelo avanço econômico proveniente da riqueza do café no Vale do Paraíba, entre outros fatores, foi responsável por fazer surgir uma camada social diversificada, além de proporcionar uma série de melhoramentos urbanos, econômicos e culturais na capital do império. Tal diversificação, que gerou o que Tinhorão chamou de “adensamento do quadro urbano” (2010, p. 165), foi um dos fatores responsáveis por alavancar a demanda por música urbana, contribuindo para o surgimento e disseminação de práticas como o maxixe e o choro, ambos encontrados em meio às dimensões menos privilegiadas. Abaixo, o autor expõe alguns avanços na estrutura urbana do Rio conquistados nesse período.

Após as novidades do telégrafo em 1852, das comunicações por cabo submarino em 1855, e das primeiras linhas de estrada de ferro do Rio para Petrópolis em 1854, e no caminho de São Paulo em 1855, inaugura-se o sistema *tramways* (bondes puxados por burros) em 1859, o gasômetro para iluminação da cidade a gás em 1860, dá-se início as obras de canalização dos esgotos em 1864, vem-se a saber pelo primeiro censo geral que a corte tem duzentos e setenta e quatro mil novecentos e quarenta e dois habitantes em 1872 e, finalmente, após falar-se por telefone desde 1877, pode assistir-se em 1879 – prova definitiva de modernidade – à primeira experiência com a luz elétrica. (TINHORÃO, 2010, p. 204).

Percebe-se que para uma cidade recém-elevada à categoria de sede da corte, chegada ao país apenas quarenta e quatro anos antes das primeiras benfeitorias citadas acima, o Rio de Janeiro parecia caminhar a passos largos em busca de uma modernidade que consolidava o *status* almejado pela camada social privilegiada. Cabe lembrar aqui, com Kiefer (1997), que avanços nesse âmbito já vinham ocorrendo desde a chegada de D. João VI. Porém, nem tudo era o que parecia. Uma cidade ainda marcada por fortes traços das características coloniais desde seus espaços urbanos até as configurações e hierarquias de sua sociedade, sem dúvidas, encontraria algumas barreiras para que um modelo

moderno fosse implementado. A Figura 1, que mostra o Rio de Janeiro antes de 1880, com seus contrastes entre baixadas litorâneas e morros, pode fornecer uma pequena sugestão das dualidades socioculturais que se instauravam na cidade.

Fig.1. Rio de Janeiro, antes de 1880. Foto de Marc Ferrez.



Fonte: Pesavento (1999, p.232)

Em meio a esse cenário de melhorias, Diniz E. (2009) aponta que dos mais de duzentos e cinquenta mil habitantes que habitavam o Rio de Janeiro em meados do século XIX, mais da metade eram escravos, fator que não revelava a face “recém-moderna” do Rio, sendo uma primeira evidência de contraste entre “ideal” e “real”. Além disso, o surgimento de uma classe social diversificada, como dito anteriormente por Tinhorão (2010), fruto do próprio processo de desenvolvimento, fez despontar uma configuração sociocultural singular daquele cenário, resultando na dualidade aqui já mencionada.

Dialogando com esse contexto, Pesavento (1999, p. 9) entende que a cidade, sendo “por excelência o ‘lugar do homem’”, ela se presta à multiplicidade de olhares entrecruzados que, de forma transdisciplinar, abordam o real na busca de cadeias de significados”. Dessa maneira, percebendo a cidade como um centro de representações contraditórias produzidas pelo imaginário de seus habitantes, o estudo de Pesavento (1999) foi capaz de projetar o duelo entre classes sociais ocorrido no Rio em meio a esses processos de desenvolvimento. Foi capaz de evidenciar o quanto a trama sociocultural carioca, contemporânea de todas essas mudanças, foi influente para o surgimento dos produtos culturais investigados neste trabalho. A autora ainda diz que

[i]nsistindo nos desafios que este nosso final de século tem trazido à baila, teríamos a questão da pluralidade de saberes, expressos em discursos e em produções de imagens, que se cruzam e não se excluem, dando ao conhecimento uma dimensão transdisciplinar. Assim, a cidade é objeto de múltiplos discursos e olhares, que não se hierarquizam, mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem, por isso, serem uns mais verdadeiros ou importantes que os outros. (PESAVENTO, 1999, p. 9).

A partir do processo de modernização iniciado na cidade do Rio, portanto, foi possível vislumbrar, por meio das representações implícitas nesse desenvolvimento, o modelo de cidade que se almejava idealizar e, conseqüentemente, construir. Com base nessas representações que, segundo Pesavento (2003, p. 41), “são portadoras do símbolo, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou anunciam”, tal modelo elevava a cidade do Rio à dignidade do *status* de capital do império, o que significa dizer que se mostrava moderna, limpa, desenvolvida, entre outros atributos de uma capital. Na prática, essas representações se objetivaram por meio de construções de obras de grande porte como o canal do mangue (Fig. 2). A construção deste canal, inaugurado em 1860, representou uma das maiores obras de saneamento do Rio de Janeiro no século XIX. Ela aterrou os manguezais da região portuária da cidade criando um estreito canal que canalizava a água até o mar.

Fig. 2. Canal do Mangue



Fonte: Disponível em:< <https://historiadorio.wordpress.com>>. Acesso em: 04 nov. 2015

Segundo memórias do arquivo da cidade do Rio de Janeiro¹¹,

Para melhorar, à época de D. João, o acesso ao Passo Real, na Quinta da Boa Vista, foi construído um estreito aterro através do Mangal de São Diogo, Chamado Caminho do Aterro, que depois da iluminação tornou-se das lanternas. Somente em 1860 seria resolvido o problema dos alagadiços desta área com a inauguração do canal, que teve as obras conduzidas pelo inglês Willian Ginty. Datam de 1876 a colocação da comporta junto à ponte, da balaustrada em ferro, e o plantio de 700 palmeiras.

Além de representar um desenvolvimento na rede de saneamento da cidade, essa obra poderia ser entendida também como um símbolo representativo da construção de um processo identitário que atendia aos ideais impostos por uma determinada dimensão cultural. Dialogando com esse contexto, Pesavento (1995, p. 16) diz que todas as sociedades produziram suas representações globais, que tratam

da elaboração de um sistema de idéias-imagens [*sic*] de representações coletivas mediante o que elas [as sociedades] se atribuem uma identidade, estabelecem suas divisões, legitimam seu poder e concebem modelos para a conduta de seus membros.

Importante dizer também que foi às margens deste canal que se fundou o bairro Cidade Nova, que, por sua vez, veio a se tornar um dos principais e mais emblemáticos redutos da música urbana, que teve como um de seus representantes, o choro.

Como já observado, esse Rio modernizado, idealizado pelo imaginário da classe elitizada – que por meio de suas representações e anseios almejava ascensão sociocultural – buscava imitar a “moderna” Paris. Para Pesavento (1999, p. 30, grifo da autora), “a modernidade – expressão artística e intelectual de um projeto histórico chamado ‘modernização’ e produzido pela transformação capitalista do mundo – dá nascimento à experiência, também histórica, individual e coletiva do ‘viver em metrópole’”. Sendo assim, Paris, ao longo do século XIX – devido a uma série de transformações como a duplicação de sua população, a diversificação do parque produtivo, a reconfiguração do espaço urbano, a grande reforma urbanística liderada pelo prefeito “Barão Haussmann” e a adoção do regime republicano – se constituía em um modelo exemplar de modernidade. Na

¹¹ **Memórias da Destruição: Rio-uma história que se perdeu (1889-1965)**. Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, Secretaria das Culturas, Arquivo da Cidade, 2002, p. 12.

tentativa de se espelhar em Paris, o Rio de Janeiro, elitizado, buscou internalizar as mudanças que ocorriam na capital francesa. Não é à toa que, segundo Sevcenko,

[o]s navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas os figurinos, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre as peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até as doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio. (SEVCENKO, 1999, p. 37).

Além da bibliografia consultada, até o momento, algumas outras fontes de relato como o livro *O Rio de Janeiro do meu Tempo* do cronista Luís Edmundo e *De Bond: alguns aspectos da civilização brasileira* de João Chagas foram capazes de oferecer também um panorama precioso acerca do ambiente urbano e sociocultural carioca. Esses relatos, na maioria das vezes, revelam o antagonismo entre o “Rio oficial” e o “Rio real”. Exemplificando isto eles revelam que um dos principais símbolos de modernidade e de influência francesa, se tornando um dos locais mais representativos do Rio de Janeiro, foi a “charmosa” e “glamourosa” Rua do Ouvidor. Para Clímaco (2008, p. 110), a Rua do Ouvidor era “uma rua central que se tornou um dos primeiros grandes símbolos do desejo de europeização do carioca”. Luís Edmundo (2015, p. 39) já afirma que a “artéria principal da cidade, a mais elegante, a mais limpa, a de aspecto menos colonial, ainda é [era] a Rua do Ouvidor”. A partir da Figura 3, no entanto, que mostra a pouca dimensão de sua largura, pode-se constatar que essa rua, símbolo da modernidade desejada segundo os autores consultados, não passava de um beco de características coloniais.

Fig. 3. Rua do Ouvidor



Fonte: Diniz E. (2009, p. 86)

Na verdade, uma rua apropriada e empossada pela elite de terno preto, sapatos lustrados, cartolas e bengala, que representou, por meio desse pequeno trecho da cidade, suas aspirações e desejos de grandeza. Localizava-se nessa rua o que era mais “fino” no comércio carioca, como as principais lojas e os principais restaurantes e cafés da cidade, inclusive as casas editoras de música e lojas de instrumentos musicais. Ali era possível encontrar as mais recentes tendências da moda francesa, entre outros diversos artigos e costumes importados da Europa, além de se consistir, também, em um ponto de encontro para os intelectuais da época. Luís Edmundo descreve alguns de seus principais comércios:

Vindo do Largo de S. Francisco (lado ímpar) há o Café Java, a Casa Sloper, a primitiva, muito modesta; a seguir, um pequeno restaurante, loja de diversões do Pascoal Segreto, com uma célebre lanterna-mágica, a princípio, e, depois, um pequeno cinema. Atravessemos-la, guardando sempre o mesmo lado, que é o direito de quem se encaminha para a Rua Primeiro de Março. Começa a outra face do quarteirão pela Sapataria Costa. Vem, de pois, a Casa Nascimento (fazendas), a Chapelaria Americana, o Restaurante Petrópolis, a loja de bilhete de loterias de Domingos Conde, a Casa Merino, a do Staffa, com seus cartões-postais e o seu jogo do bicho, no edifício onde se instalou, no primeiro andar, a redação do jornal *O Tempo*, o Círculo de Imprensa, e a última loja do bloco, a Camisaria Americana, tendo no sobrado a Casa Vale, alfaiataria. Temos chegado à Rua Gonçalves Dias. Prosseguindo em direção ao mar a primeira loja que vemos, sempre à nossa direita, é a de Madame Coulon (roupas brancas). A seguir, depois, a casa onde funcionou a Livraria de Madame Fauchon. A *Notícia*, no edifício onde ficava o célebre Café de Londres (depois Leiteria Palmira); a Casa Lopes (per fumaria), a Casa Dol (artigos para crianças), a Casa Édson, dos irmãos Figner, a casa da viúva Filipone (águas de Vichy e músicas), joalheiro Colucci, Bastidor de Bordar, de Madame Roche, e o chapeleiro Watson, famoso chapeleiro. (EDMUNDO, 2015, p.40-41).

De fato, a Rua do Ouvidor, com seus comércios e urbanitas sedentos pela moda estrangeira, se configurava como um exemplo perfeito de concretização das representações pertencentes ao imaginário da elite. Porém, não era necessário se afastar tanto desse “cadim da França”¹² para que o cenário *glamouroso* se transformasse, revelando uma cidade suja e mal estruturada, ainda com características marcantes dos traços coloniais. O oposto ao encontrado na região dos imponentes comércios. Inclusive, um exemplo dessa dualidade, era que, na própria Rua do Ouvidor, o choro, objeto de estudo deste trabalho e representante das classes desprivilegiadas, mais tarde seria praticado, segundo autores

¹² Expressão usada por Pesavento para se referir ao pequeno centro carioca europeizado.

como Cazes (1998) e Diniz A. (2007), o que aponta desde já para a circularidade, os trânsitos e as dinamicidades identitárias que serão tratados mais à frente neste estudo. De acordo com Diniz A. (2007, p. 46) “a nata do choro passava por ali”. A respeito da face menos *glamourosa* e menos “afrancesada” do Rio, Luís Edmundo também fornece descrições:

Rio de Janeiro de ruas estreitas, de vielas imundas, quase sem árvores para fazer a sombra das calçadas! Na parte central, suprimindo a frente consoladora do arvoredado, toldos de lona e uma floresta sem fim de tabuletas. Feito em paralelepípedos alinhados, o calçamento das ruas principais queima quando da curva azul do céu o sol dardeja forte. Por ele anda mal o homem de pés descalços. Os passeios são de lajes sólidas e altas, mas quase todos fendidos ou desbeijados pelo assalto contínuo da roda do veículo, descontrolada e bruta, forrada em aros de metal. Estreito, esse passeio é um pouco em rampa. (EDMUNDO, 2015, p. 26).

Outra fonte capaz de enriquecer as informações sobre esse Rio de Janeiro é o artigo intitulado *Paisagem, memória e transportes urbanos: o Rio de Janeiro segundo João Chagas (1897)*. Nesse estudo, Pacheco e Alves (2011), ao realizarem uma análise do livro *De Bond: alguns aspectos da civilização brasileira*, apontam para a figura do *flâneur*, representada pelo cronista João Chagas, que cumpre o papel de observador da vida urbana e dos contrastes sociais. Para esses autores, o *flâneur*¹³ seria um

[o]bservador da urbanidade, consistindo, pois, no exercício de deambular pelas ruas da cidade, sem obrigação, mas apenas em busca do conhecimento dos contrastes sociais e da valorização artística das pequenas e das grandes coisas, com preocupação particular na observação das pessoas e das suas práticas, penetrando tanto nos lugares populares como nos espaços elitistas, numa forma peculiar de observar a paisagem e suas mudanças. Praticar a arte de “flanar”. (PACHECO; ALVES, 2011, p. 244).

Nessa concepção, o cronista João Chagas, ao percorrer as ruas do Rio de Janeiro do final do século XIX com o seu olhar atento e traduzir as suas percepções mediante suas crônicas, representaria bem a figura do *flâneur*, fornecendo um rico panorama acerca do ambiente urbanístico carioca e dos contínuos contrastes encontrados pela cidade. Para Pacheco e Alves (2011), citando João Chagas e descrevendo algumas das

¹³ Figura de Baudelaire citada por Walter Benjamin.

questões observadas por esse cronista durante sua estadia na capital, uma das principais transformações ocorridas na cidade do Rio, que também influenciou a configuração da vida urbana, foi a implantação dos bondes. Principal meio de locomoção urbana na segunda metade do século XIX, os bondes, inicialmente de veículos de tração animal (Fig. 4) e depois elétricos, foram responsáveis por transportar moradores dos diversos bairros da capital ao centro e vice-versa. Esses transportes, ao mesmo tempo em que conduziam os passageiros entre diversas regiões que compunha a cidade, evidenciavam também as diferentes nuances estruturais e sociais que compunham a paisagem carioca, apontando para uma multiplicidade de espaços.

Fig. 4. Bonde de tração animal no Passeio Público.



Fonte: Diniz E. (2009, p. 85)

Dessa maneira, eles também contribuía para que diversas culturas, provenientes de diferentes “cantos” da cidade, se disseminassem, acentuando ainda mais o caráter “polifônico” e multifacetado do Rio de Janeiro. Nesse sentido, Diniz E. (2009, p. 84) afina-se com os autores, ao observar que o bonde “era o transporte de massa adequado à democratização de uma sociedade que se diversificava”. Olavo Bilac, citado por Gilberto Freyre, também pontuou uma importante observação em relação a esse transporte:

Sem dar mostra do que fazes, tu vais passando a rasoura nos preconceitos e pondo todas as classes no mesmo nível. Tu és um grande Socialista, ó *bond* amorável! [...] Tu destruístes o preconceito de raça e cor... , és um

criador de relação de amizade e amor. (FREYRE, 1959, p. 162 *apud* DINIZ E, 2009, p. 84).

Embora, talvez, o bonde não tenha alcançado tão grande êxito como “grande Socialista”, ele pôde, sim, ter contribuído para a “polifonia sociocultural” carioca. Pacheco e Alves (2011) revelam que as viagens de João Chagas pela cidade, de *tramway* ou *tilbury*, ambos tipos de bonde de tração animal, eram capazes de fazer com que todas as facetas do Rio se descobrissem quase que simultaneamente. Ao mesmo tempo em que os passageiros se deslumbravam com a paisagem de uma cidade de ruas largas, bem arejadas, sombreadas e ao mesmo tempo bem iluminadas, de dia pelo sol e à noite pelas luminárias a gás, eles também se deparavam com uma cidade suja, composta por becos escuros repletos de doenças e mau cheiro. Os autores ilustram esse cenário dizendo que em um pequeno trecho de cidade percorrida havia evidências “dos contrastes entre a presença de um bairro que parecia ter sido ‘cortado às talhadas para canalizar pela sua entranha a população’, com ruas estreitas e sujas, e a imagem captada em espaços mais abertos, com atividades mais organizadas” (PACHECO; ALVES, 2011, p. 247). Isso ainda pode ser visto na citação de João Chagas que mostra o momento em que, andando de bonde, deixava o centro mais organizado da cidade em direção ao bairro Cidade Nova, subúrbio, e um dos principais berços da prática da música urbana surgida no Rio de Janeiro. Segundo esse autor,

[p]ela longa rua que íamos seguindo passavam a cada momento *tramways* abertos, e carroças de transportes puxadas a três mulas. O movimento de peões rareava. À porta de mercearias, pretos descalços, sentados nos passeios, pareciam dormir. Às portas das casas, guarnecidas de persianas, assomavam mulheres e crianças, em desleixo. Dir-se-ia que a cidade acabava aqui e que uma outra cidade ia começar. (CHAGAS, 1897, p. 54-55 *apud* PACHECO; ALVES, 2011, p. 247).

Esses contrastes também podiam ser ilustrados por meio da música. Enquanto as últimas tendências francesas alimentavam a música nos grandes salões da elite, a “plebe”¹⁴ cultivava uma música a base de “um instrumento querido e cultivado pelo povo, mas sem conotação, sem a menor entrada nos salões do que se chama ‘boa sociedade’” (EDMUNDO, 2015, p. 165): o violão. Esse autor expõe ainda que a modinha, o maxixe e o choro eram músicas que expressavam a “alma do povo” que habitava locais humildes como o Morro de Santo Antônio.

¹⁴ Referência do cronista Luís Edmundo ao povo desprivilegiado.

As características contrastantes presentes nas bases da sociedade carioca prolongaram-se pela virada do século XIX adentrando o século XX. Diniz A. (2007) também revela a convivência do atraso com a modernidade. Afirma que embora nos primeiros anos do século XX o Rio já contasse com uma população de mais de 800 mil habitantes, a cidade ainda era marcada por fortes traços do colonialismo. “Sua geografia era marcada por ruas estreitas, vielas sujas e becos onde se avolumava grandes quantidades de lixo” (DINIZ A., 2007, p. 28). Em decorrência da falta de rede de esgoto na maioria das moradias e dos cortiços que se espalhavam pela cidade, espaços que eram subdivididos em pequenas moradias e alugados pelo proprietário, a proliferação das doenças também era um fator não condizente com a modernização. Diniz A. (2007, p. 29) observa que

[e]las eram muitas. No calor do verão, a febre amarela fazia-se presente em toda a cidade. Transmitida por um mosquito que adorava o ambiente insalubre, a febre dizimava trupes inteiras de companhias teatrais que desembarcavam no porto do Rio de Janeiro. No Inverno, havia varíola, doença infecciosa que causa febre e deixa marcas elo corpo. A multiplicação dos ratos levava a surtos de peste bubônica. Nos cortiços e favelas, proliferava ainda a tuberculose.

Por outro lado, foi em decorrência ainda desse cenário caótico que assolava o Rio no início do século XX, como foi descrito por Diniz, que o processo de modernização da cidade deu mais um passo. Segundo Rosa (2014, p. 100),

[a] cidade do Rio de Janeiro, durante o governo do presidente Rodrigues Alves e sob a administração do prefeito Pereira Passos, de 1902 e 1906, viveu a implantação de um projeto modernizador. Nesse contexto, o *slogan* ‘O Rio moderniza-se’ [...] logo se tornou célebre.

Do mesmo modo que o ocorrido na França décadas atrás com o prefeito Haussmann, Pereira Passos pretendeu dar continuidade ao processo de modernização da cidade, já em andamento desde o século anterior, transformando o Rio em um grande canteiro de obras. Para Rosa (2014), fatores como as más condições de infraestrutura do porto, a precariedade da malha viária e os graves problemas trazidos pela falta de saneamento, como já pôde ser notado em momentos anteriores, alavancaram as reformas na cidade. Sendo assim, para executar o projeto

[f]oi nomeado pelo presidente Rodrigues Alves um trio de técnicos: para a reforma do porto, o engenheiro Lauro Müller; para o saneamento da

cidade, o médico sanitário Oswaldo Cruz; e, para a reurbanização, o engenheiro [e prefeito] Pereira Passos, que havia acompanhado a renovação de Paris. (ROSA, 2014, p. 101).

Dialogando com esse contexto, Azevedo (2003) revela que o objetivo maior no início das reformas era a ampliação e reestruturação do porto. Porém, rapidamente, elas se intensificaram chegando à tentativa de reestruturação da cidade em um âmbito mais amplo.

Tais reformas pretendiam “varrer da cidade as doenças endêmicas. Os ratos passaram a ser perseguidos e mortos nos armazéns, becos, cortiços e hospedarias. A vacina tornou-se obrigatória. A limpeza das ruas foi regulamentada” (DINIZ A., 2007, p. 32). Além disso, grandes avenidas foram construídas, os bondes começaram a dar lugar aos modernos automóveis e surgiram outras novidades como os primeiros fonógrafos e o cinema. Neste cenário, Sevcenko (1999) fala dos primeiros feitos do “grupo social hegemônico” que comandava os projetos transformadores da cidade do Rio de Janeiro:

O primeiro deles se revela em 1904 com a inauguração da Avenida Central e promulgação da lei da vacina obrigatória. Tais atos são o marco inicial da transfiguração urbana da cidade do Rio de Janeiro. Era a ‘regeneração’ da cidade, e por extensão, do país, na linguagem dos cronistas da época. Nela são destruídos os imensos casarões coloniais e imperiais do centro da cidade [...] em que se abarrotava grande parte da população pobre, a fim de que as ruelas acanhadas se transformassem em amplas avenidas, praças e jardins, decorados com palácios de mármore e cristal e pontilhados de estátuas importadas da Europa. (SEVCENKO, 1999, p. 30).

A partir de todas as mudanças ocorridas no seio da sociedade carioca, iniciadas no século XIX e intensificadas no século XX, foi possível perceber que, embora o imaginário e as representações vindos da elite quisessem construir um Rio de Janeiro moderno, nos padrões da modernidade francesa, as condições e o cenário que a cidade fornecia, devido a uma série de fatores históricos, não permitiam que ela se tornasse uma imagem nítida do modelo europeu. Ou seja, somente uma pequena parcela da cidade – o seu centro – foi transformada no modelo idealizado pela dimensão hegemônica e, mesmo assim, sob condições forçadas por seu imaginário. Circunstância que, para Pesavento (1999), causou uma “rachadura no espelho” que refletia a cidade ideal. A autora observou que apesar de as condições desse ambiente não terem sido propícias ao surgimento e consolidação de uma modernidade carioca elitista

[a] identidade urbana do Rio de Janeiro não poderia ser construída em cima de uma cidade feia, imunda, perigosa, caótica. A cidade do desejo negava a cidade real, e o espelho deveria refletir a imagem de uma urbe higiênica, linda e ordenada. (PESAVENTO, 1999, p.169).

Nessa concepção, Pesavento (1999) ainda diz que o “efeito da representação” da elite deu ao Rio um *status* superior ao que ele realmente era. Observemos as palavras da autora a esse respeito:

[n]o caso brasileiro, a representação provoca o efeito de “verdade”, e a cidade imaginária se sobrepõe à cidade real. Assim, se a reforma do Rio de Janeiro, promovida pelo prefeito “Chico Passos”, foi feita no intuito de construir um *Paris-sur-mer* na sua vertente tropical, o distanciamento entre a intenção e o resultado não invalida a força da construção imaginária. Mesmo que, em termos práticos, a aproximação com Paris se reduzisse a alguns elementos isolados, como os *boulevard* ou a fachada eclética ou *art-nouveau* dos prédios da majestosa Avenida Central, a vida urbana, em sua globalidade, era vivenciada como condizente com um *ethos* moderno. [...] sendo o imaginário social forma de representação do mundo, ele se legitima pela crença e não pela autenticidade ou comprovação. (PESAVENTO, 1999, p. 161).

Pode-se sugerir que toda essa configuração sociocultural carioca desempenhou um importante papel em relação ao surgimento da música urbana, mais especificamente o choro. Embora as mudanças lideradas pela dimensão hegemônica tenham culminado no processo de exclusão das dimensões mais humildes da sociedade, foi justamente esse fator, uma das molas propulsoras para o nascimento do choro como manifestação de uma classe desfavorecida que não estava alinhada aos processos da tão almejada modernidade. Para Pesavento (1999) e Souza (2008), o sentimento de “ser moderno” no Rio de Janeiro da *Belle Époque* negava tudo o que era de caráter popular pelo fato de muitos desses costumes estarem ligados ao passado colonial, posicionamento que acentuava ainda mais a batalha das representações no solo carioca ilustradas abaixo por Souza:

As camadas mais pobres da população tiveram suas tradicionais festas, fantasias, brincadeiras, determinados tipos de comércio e costumes reprimidos, [...] criaram artifícios de resistência e contestação aos novos tempos e costumes, buscaram novos espaços, e insistiram em circular mesmo onde tinham seu acesso vetado ou dificultado, como a principal avenida do centro da cidade. (SOUZA, 2008, p. 55).

Dessa forma, “a implantação do modelo de civilização moderna tropeçava na carência de correspondência com uma identidade existente, em que a nova visão de mundo

tentava dar vida a um mundo desejável, porém fora do alcance de boa parcela da população brasileira” (SOUZA, 2008, p. 69). Com isso, restou a essa população que não teve acesso aos luxos e costumes da classe elitista criar seus próprios costumes e produtos culturais. Sevcenko (1999) acrescenta a ideia de Souza dizendo que

[q]uatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose, conforme veremos adiante: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. (SEVCENKO, 1999, p. 30).

Embora a parcela dominante e elitizada da sociedade, por meio das representações coletivas, buscasse uma “identidade nacional” que, para Hall (2015, p. 31), “é um discurso, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”, e engessasse o Rio como uma cidade modelo, as camadas mais baixas da população, surgidas da diversificação da sociedade, como já visto, não compartilhavam do mesmo ideal. Ao mesmo tempo em que obras grandiosas espalhadas pelo “Rio europeizado” representavam o progresso da cidade, pequenos funcionários do serviço público como as “repartições civis e militares, Correios e Telégrafos, Alfândega, Casa da Moeda, Arsenal da Marinha, Estrada de Ferro Central do Brasil”, segundo Tinhorão (2010, p. 205), eram escoados, por excludência da modernidade, para locais mais precários, como o bairro Cidade Nova. Lembrando que os chorões cariocas eram, na sua maioria, funcionários dos serviços públicos citados por Tinhorão, que habitavam o bairro Cidade Nova.

Essa incompatibilidade na estrutura sociocultural carioca resultou no que Chartier (2002) denominou lutas de representações. De um lado, a força da sociedade elitizada em busca da idealização que afirmasse uma identidade cultural a altura. E do outro, a necessidade da classe desfavorecida de criar sua própria identidade e, assim, também criar suas próprias práticas culturais. Sobre as lutas de representações, Chartier (2002, p. 17) afirma que elas “têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”. Proporcionando um diálogo

entre Chartier e Silva (2014, p. 91), este segundo expõe que “é também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade”. Nessa concepção, por meio das representações, tanto a elite carioca quanto as classes mais baixas que passaram a ocupar os primeiros subúrbios da cidade, começaram a forjar suas identidades por meio das práticas, dos bens culturais, dos costumes e das condições de ser e estar na sociedade que lhes eram oferecidas. Criaram, assim, ferramentas responsáveis por transmitir e compartilhar os seus ideais com os atores pertencentes a essa trama.

Todo esse cenário do “Rio real” e do “Rio oficial” ou do “Rio ideal” ou, ainda, do “Rio desejado”, revela nuances socioculturais relevantes, que, arraigadas no seio da nova sociedade, dos novos costumes e dos novos padrões nacionais que começavam a se estabelecer na virada do século XIX para o XX, contribuíram para a construção de uma identidade firmada nos costumes populares. Em diálogo com esse contexto, Souza (2008) aponta para o fato de que “a fina flor carioca” tentava, cada vez mais, reproduzir o estilo francês imbricado nas lojas, restaurantes e cafés espalhados pelo centro da cidade, obrigando uma grande parcela da população, representada pelas classes trabalhadoras referenciadas acima por Tinhorão, a “recompôr sua vida nos subúrbios e morros, espaços onde efervescia a cultura popular” (SOUZA, 2008, p. 70). É dando foco a um dos produtos surgidos dessa cultura popular e contexto de conflito social, o choro, que, na continuidade deste capítulo, será exposto sobre a prática e o ambiente dos primeiros chorões.

Será possível perceber que todo o ambiente fomentado pelas lutas de representações inerentes à trama sociocultural carioca incentivou a produção musical dos primeiros chorões, criando um ambiente ideal para as suas práticas. Os agentes das camadas mais baixas da sociedade utilizaram em sua música e em suas práticas tanto o que era importado da Europa quanto o que era de origem afrodescendente, conseguindo o choro como um dos produtos resultantes.

1.1.2 Identidade dos primeiros chorões

Nota-se que o clima de modernidade que pairava na sociedade carioca – iniciado no início do século XIX com a chegada da corte, acentuado na segunda metade desse século e chegando a um ápice no início do século XX – interferiu de modo diferente nas camadas sociais que compunham o Rio de Janeiro daquela época. A camada elitista

objetivou, por meio de suas representações, criar um ambiente que não era natural, forjando, a partir daí, seus processos identitários. Ilustrando esse contexto, Pesavento (1999, p. 162, grifo da autora) reforça que “como representação, a identidade é sempre uma versão sobre o real, que resultou de opções e escolhas. É uma tentativa de ‘dar ordem’ aos dados esparsos do real, filtrados pelos sentimentos, pelos desejos e pelo jogo das forças sociais”. Afirma ainda que em meio a esses processos identitários que visavam uma “construção simbólica do nacional”, o “Primeiro Mundo”, como pôde ser visto, era o “outro desejado” pela elite, enquanto “o componente popular nacional” se constituía no “outro indesejado”. Assim,

[d]e todas as formas, o processo de construção de identidade urbana do Rio, afirmada como uma das facetas de realização de uma identidade nacional, revela o caráter de classe que marca a consolidação das elites: a sua excludência assinalada pela negação do povo. (PESAVENTO, 1999, p. 170).

A classe elitizada com seus costumes, suas modas, suas músicas e seus espaços, importados do “primeiro mundo” realizou uma marcação simbólica que, para Woodward (2014, p. 14), “é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído”. Assim, esse pressuposto, alinhado à afirmação da própria Woodward de que “a diferença é sustentada pela exclusão” (WOODWARD, 2014, p. 9), junto aos apontamentos de Pesavento (1999), fornece suportes para a compreensão dessa configuração sociocultural que, diferentemente do esperado, pelo menos pela elite, resultou no fortalecimento da cultura das classes populares cariocas. Essas classes, ao serem relegadas aos espaços menos privilegiados e a posicionamentos irrelevantes frente à sociedade como um todo, criaram seus próprios discursos como forma de projeção da identidade necessária a uma classe recém-formada e já “recém-excluída”. Esse é o caso dos pequenos funcionários públicos, dimensão sociocultural (na visão de Tinhorão classe média baixa) mais relacionada à atuação dos chorões, que foram excluídos juntamente com o restante do povo que ocupava as ruas do Rio de Janeiro para bairros como a Cidade Nova, que surgiu, paradoxalmente, em espaços do aterro do mangue.

A partir daí, sem perder de vista que “os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (WOODWARD, 2014, p. 18), os agentes pertencentes às

camadas populares envolvidos com as práticas incorporadoras dos discursos e posicionamentos dessas camadas, delimitaram sua própria marcação simbólica, tendo a música popular urbana, nesse caso o choro, como um dos seus mais caros bens culturais. Nesse viés, ao ser proferido como manifestação de um posicionamento e como discurso unânime de um determinado grupo, o choro, segundo Aragão (2012, p. 91, grifo do autor), passou a integrar “uma via de mão dupla em que elementos sonoros podem gerar identidades sociais, mas fatores sociais também moldam identidades sonoras, num processo de ‘luta contínua’, ou de ‘articulação contínua’.”

Dialogando com essa ideia, pode-se, também, compreender a identidade social dos primeiros chorões a partir da concepção do “sujeito sociológico” apresentada por Hall (2015). As demandas que emergiam frente à modernidade, incluindo, é claro, os processos de modernização da construção sócio-política e econômico-cultural carioca, mudaram a maneira de o sujeito se relacionar e se identificar consigo mesmo e com o restante da sociedade. No caso da música urbana, como já pôde ser notado anteriormente e ainda será desenvolvido na continuidade deste estudo, Napolitano (2002, p. 12) diz que

[s]ua gênese, no final do século XIX e início do século XX, é intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbana. Esta nova estrutura socioeconômica produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbano aumentasse.

O fazer e o consumir música urbana, a intimidade, a informalidade e a partilha característicos desse tipo de atividade, e os lazeres proporcionados por essas novas estruturas culturais, evidenciam algumas das características e práticas socioculturais inerentes às classes populares cariocas que são capazes de revelar um modo de ser, estar e agir nessa sociedade. Sendo assim, Hall (2015, p. 11, grifo do autor), sobre a identidade do “sujeito sociológico”, expõe que

Esse núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, os sentidos e os símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. [...] a identidade é formada na “interação” entre o “eu” e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas esse é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade [...] preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O

fato de que projetamos a “nós mesmos” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade costura [...] o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis.

Esse cenário foi capaz contribuir para o surgimento de novas demandas socioculturais inerentes às mudanças propostas por uma parcela da sociedade. O povo que foi retirado do centro da cidade para que as mudanças trazidas pela modernidade fossem implantadas teve que se recompor em ambientes suburbanos recém-formados. Assim, nota-se que o choro pode estar vinculado ao conjunto de valores, símbolos, sentidos e significados que foram atribuídos pelos chorões a uma determinada prática musical que surgiu como parte integrante de uma sociedade e da cultura carioca. Nesse caso, em consonância com Tinhorão (2010, p. 164), “a música popular é uma criação cultural usada para atender as expectativas sociais, sendo, assim, é uma necessidade de uma determinada sociedade”. A configuração do “povo na cidade”, nome dado por Tinhorão (2010) às camadas sociais diversificadas, exigiu uma música que os atendesse, sendo o choro um dos principais veículos dessa demanda, o que remete à concepção de Aragão (2012) em que o choro, como elemento sonoro, é fruto de fatores de uma identidade social, mas também é um agente que contribui na moldagem dessa identidade.

1.2 O choro, os primeiros chorões e os espaços ocupados

A partir desse momento entra em cena, neste estudo, uma figura que, de maneira simples, despreocupada e desentendida das normas cultas da linguagem escrita, forneceu uma das principais fontes de relatos, se não a única, sobre os chorões e o ambiente do choro carioca do final do século XIX e início do século XX. Alexandre Gonçalves Pinto (o Animal), carteiro de profissão, mas chorão “de carteirinha”, fazendo jus às duplas jornadas dos chorões, como funcionários públicos e boêmios, escreve em 1936 o livro “O Choro: reminiscências dos chorões antigos”. Nesse livro, Alexandre fornece informações preciosas para qualquer um que queira investigar os personagens, os ambientes humildes, os festejos nas casas simples e todo o contexto em que se davam as práticas dos primeiros chorões. Embora desprovido de conhecimentos formais necessários à escrita e construção de um livro, “O Choro”, de Alexandre, se constitui em base essencial

para o desenvolvimento deste estudo.

Nos dizeres desse carteiro, referenciando-se ao livro:

Assim agora as pessoas daquelles tempos no Rio de Janeiro recordam-se e sente n'alma a vibração das musicas daquela época: os chorões do luar, os bailes das casas de famílias, aquellas festas simples onde imperavam a sinceridade, a alegria espontanea, a hospitalidade, a comunhão de idéas e a uniformidade de vida! (PINTO, 1978, p. 10)

Pode-se dizer, por meio de uma breve análise, que essa citação de Alexandre Pinto está carregada de sentidos e significados expressos mediante representações capazes de revelar fatores relevantes acerca da prática do choro, dos agentes que o praticavam e dos locais em que ele era praticado, revelando, assim, características intrínsecas à música e à sociedade dos chorões. Tudo o que está envolto no ambiente trazido por essa citação é exposto pelo próprio Alexandre Pinto durante narrações de vários acontecimentos envolvendo o ambiente do choro, a música e vários chorões, referidos pelo autor como “os heróis do choro”.

Alexandre Pinto relembra, com saudosismo, “os chorões ao luar” evidenciando que o choro também era feito nas ruas, em “serenatas (que eram feitas em plena rua, pois naquelle tempo eram permitidas não havendo intervenção da polícia)” (PINTO, 1978, p. 11). Já as “festas simples” e “os bailes das casas de família”, onde aconteciam os “comes e bebes”, eram os mais recorrentes, sendo estes, os principais redutos dos chorões. Tais famílias viviam em casas humildes localizadas em bairros do subúrbio da cidade que, por não terem condições e acesso à música dos grandes salões, realizavam bailes e saraus ao som da música dos chorões.

Para os músicos que tocavam nesses bailes e saraus não existia pagamento em dinheiro e, sim, uma farta mesa com bastante comida e bebida. Caso contrário, se “o gato estivesse no fogão”, indicando, segundo Pinto, que não havia fartura de comida, os chorões logo saíam sem mais delongas. Uma dessas debandadas é ilustrado por Alexandre Pinto no relato abaixo:

Está me parecendo que aqui o gato está dormindo no fogão. E depois arranjava um motivo, procurava o dono da casa e pedia para ir ao quintal a fim de passar pela cozinha e ver a fartura ou a miseria em que se achava o dono da festa, vendo fartura vinha para a sala todo satisfeito, em caso contrario dizia: O gato está no fogão rapaziada, vamos sahindo de barriga.

Não viemos aqui para passar "gin-ja" (que quer dizer fome). (PINTO, 1978, p. 17).

A “sinceridade” dita por Alexandre Pinto era explicitada por meio do ambiente de afeto e companheirismo que envolvia os ambientes do choro. Músicos virtuosos como o flautista “Videira” aceitavam, sem nenhum problema, serem acompanhados por músicos iniciantes e bem menos virtuosos:

O senhor sabe tocar? [...] toco pouco, e a minha pratica é quasi nenhuma, e depois o senhor toca com muita dificuldade, o que muito nos atrapalha. Videira ficava radiante, e então ia logo dizendo: “Agora eu vou tocar para o senhor não cair”.¹⁵. (PINTO, 1978, p. 29).

A “alegria espontânea” podia ser percebida tanto pela música e sua estrutura, muitas vezes de andamentos vivos, repletas de variações melódicas, improvisações e passagens virtuosísticas quanto por meio dos chorões que a praticavam e dos locais, como já visto, em que ela era feita. Os chorões não se reuniam para um *show* e, sim, para se divertirem e dialogarem por meio de uma linguagem que, ali, naquele espaço, era compreendida por todos. A própria maneira com que Alexandre Pinto se refere a muitos desses chorões revela o caráter descompromissado, amadorístico e alegre dos ambientes em que se dava o choro. Todos podiam participar. Bastava saber um pouco do repertório que já podia “encher tripa”:

Leopoldo Pe’de Mesa tocava pouco, morava no Morro do Pinto, não era musico de assombro, mas servia para “encher tripa” na falta dos grandes chorões; pois com a sua flauta de cinco chaves já muito velha, presa com elasticos tocava só musicas faceis, lá uma ou outra mais difficil, emfim sempre arremediava, nos bailes onde tocava, comia como gente grande, e bebia melhor. (PINTO, 1978, p. 20, grifo do autor).

Por fim, a “hospitalidade, a comunhão de ideias e a uniformidade de vida” referenciadas por Alexandre Pinto, pôde ser notada por meio do que já foi dito até agora e, também, do ambiente de partilha que pairava nesses locais. Referindo-se também a esse

¹⁵ Na linguagem do choro as expressões “cair” ou “fazer cair” remetem ao momento em que o músico solista realiza variações melódicas e improvisos na execução do gênero, partindo para caminhos harmônicos diferentes daqueles previstos na harmonia original. Nesse caso, se os músicos acompanhantes, violonistas e cavaquinhistas não estiverem atentos ou não possuírem habilidade técnica para acompanhar de improviso o solista nessas passagens, a harmonia fica comprometida e, então, o solista faz os acompanhantes “caírem”. Além disso, muitos choros são repletos de passagens modulatórias, o que é uma das principais características do gênero. Sendo assim, se o músico acompanhante não tiver o conhecimento e uma prática consistente do repertório, ele irá “cair” nas armadilhas harmônicas do choro.

contexto, Clímaco (2008, p. 102) revela que, nesses ambientes, imperava “o clima de amizade, cumplicidade, confraternização, camaradagem e algo jocoso que existia como elemento essencial nesses momentos de lazer para esse grupo social que se estabelecia”. Sobre esse ambiente festivo e de confraternização Pinto (1978, p. 48) ainda diz que os chorões

[f]aziam-nos o regalo destes bailes, que naquella tempo de tudo barato existia a milhares, pois não havia lar que fazendo um baptizado, anniversario, casamento, etc., que não dêsse um baile, puxado ao leitão, ao peru', gallinhas, muitas bebidas, como sejam cervejas, vinhos, licores, etc. De fórma que os chorões daquella época não passavam necessidades, comendo bem, e bebendo melhor.

Outro fator que revela “a comunhão de ideias e a uniformidade de vida” desses músicos eram os seus posicionamentos perante a sociedade. Como já visto em momentos anteriores, uniram-se frente às condições que lhes foram impostas criando um ambiente onde puderam se expressar de maneira livre e espontânea. Compartilhavam desde os mesmos *status* de empregos (nos correios e telégrafos, nas ferrovias, nas repartições militares e repartições públicas em geral) até os locais em que residiam (na maioria das vezes em bairros do subúrbio da cidade, tendo como uma das principais referências o bairro Cidade Nova).

Acerca do perfil empregatício, Aragão (2013), baseado em um fichamento do livro de Alexandre Pinto realizado por Jacob de Bandolim, expõe uma tabela com as principais profissões ocupadas pelos chorões. Segundo o autor, dos 400 nomes citados, entre eles músicos e apreciadores do ambiente do choro, cerca de 170 tiveram a profissão identificada por Alexandre Pinto. Entre os locais de trabalho que mais cederam personagens para o choro estão: os correios, com 41 personagens; a Estrada de Ferro Central do Brasil, com 14 personagens; a prefeitura, com 12 personagens; a alfândega, com 11 personagens; e os telégrafos, 9 personagens. Além dessas, outras repartições públicas também cederam funcionários para o choro, porém em quantidades menores. Esse fichamento de Jacob do Bandolim apontou também músicos que atuaram em bandas de instituições militares, entre elas a Banda do Corpo de Bombeiros. No entanto, o levantamento sobre esses músicos e sobre a BCBRJ será exposto e analisado no segundo capítulo deste trabalho, em que serão estudadas as circunstâncias ligadas às bandas de música no recorte de tempo em questão e as possíveis interações entre o choro e a BCBRJ.

O ambiente e a prática do choro descritos brevemente por Alexandre Pinto

revelam um cenário repleto de “sistemas simbólicos de representação” a partir dos quais os chorões projetaram seus ideais e seus discursos nesse novo ambiente. Essas representações podem ser percebidas também a partir de iconografias como a Figura 5, que evidencia um pouco do ambiente festivo e regado a comidas e bebidas já descrito por Alexandre Pinto.

Fig. 5. Roda de Choro adegas da Lapa, Ilustração de Álvaro Martins.



Fonte: <www.elfikurten.com.br>. Acesso em: 28 fevereiro de 2016

A análise dessa figura possibilita a percepção da simplicidade e descontração que imperavam no ambiente do choro. Além da “roda” formada por instrumentos característicos de pau e corda – que segundo Luís Edmundo não eram bem-vindos nos salões da “boa sociedade” – das garrafas de bebidas na mesa dos chorões e na prateleira, nota-se as vestimentas características dos personagens populares e boêmios do Rio de Janeiro. À direita da roda de choro uma criança de pés descalços e de aparência humilde revela a total despreocupação dos agentes responsáveis por essa prática em relação aos refinamentos “à francesa” das camadas mais altas. Nota-se ainda um ambiente acolhedor, com poucos espaços entres as mesas, onde a postura do homem apoiado no balcão ou de alguns outros sentados de maneira despojada nas cadeiras evoca a ambientação dos locais descompromissados onde era praticado o choro. Tendo em vista no contexto estudado as “formas de exclusão social”, que o processo de modernidade da elite excluía o que era referente à cultura popular, inclusive o “povo”, retomo as concepções de Woodward de que **as identidades são marcadas pela diferença e que na base dessa diferença estão os**

“sistemas classificatórios” [grifo meu]. A autora diz que:

Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meios de *sistemas classificatórios*. Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la (e a todas as suas características) em ao menos dois grupos opostos – nós/eles [...]; eu/outro. (WOODWARD, 2014, p. 40).

Chartier (2002, p. 23) também expõe modalidades da relação das representações com o mundo social:

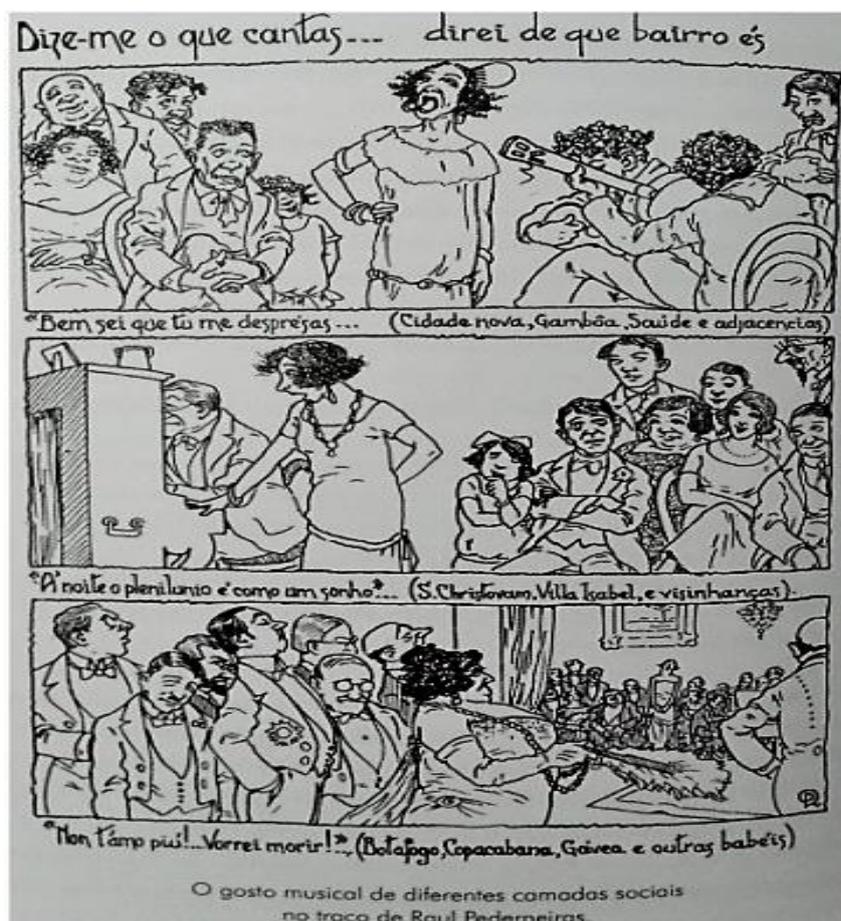
Em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição.

A Figura 6 também é capaz de ilustrar, por meio de práticas musicais, a concepção de “sistemas classificatórios” trazida por Woodward (2014). Apesar de a imagem não se referir diretamente ao choro e, sim, remeter ao universo maior das camadas sociais que compunham o Rio de Janeiro, as diferenças socioculturais trazidas pela imagem são representadas pelas roupas, pela postura dos personagens, pelos bairros e ambientes em que os agentes se encontram, pelos instrumentos musicais utilizados, pelas músicas que são interpretadas e, até, pelo idioma em que elas são cantadas.

Rosa (2016, p. 102) aponta que a partir dela pode-se obter “pistas para chegarmos às práticas, às representações, às visões de mundo, às significações, assim como às leituras da cidade e de seus espaços.” Embora em todas as tiras apareça o canto como uma prática em comum, ficam nítidas as nuances identitárias, reforçadas pelos tipos de música sugeridas. Dialogando com Rosa (2016), a terceira tira, possivelmente uma ária de ópera, cantada em italiano, é capaz de evidenciar o ambiente em que as dimensões culturais dominantes buscavam fundar seus anseios, enquanto a primeira tira, acompanhada de violão e cavaquinhos, aponta para as práticas envoltas ao choro. Por fim, observando a tira do meio, nota-se, talvez, um meio termo entre as duas práticas, onde o canto, em vernáculo, é acompanhado por um piano mais humilde, o que pode caracterizar a prática de modinha. Interessante observar que junto aos elementos já destacados tem-se ainda a indicação dos bairros onde se situa cada prática. Isso pode reforçar o caráter da

polifonia de discursos e práticas envoltas à cidade do Rio.

Fig. 6. A música nos diversos espaços e classes sociais



Fonte: Diniz E. (2009, p. 132) ¹⁶

Alinhada ao que já foi dito e ao que já foi visto na iconografia apresentada, Woodward (2014, p. 42, grifo da autora) observa que:

É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados. Há entre os membros de uma sociedade, um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter alguma ordem social. Esses sistemas partilhados de significação são, na verdade, o que se entende por “cultura”.

¹⁶ Descrição do que está escrito entre as tiras da ilustração. A primeira: “Bem sei que tu me desprezas... (Cidade Nova, Gamboa, Saúde e adjacências)”; a segunda: “À noite o plenilúnio é como um sonho... (S. Cristóvão, Villa Isabel e vizinhanças)”; a terceira: “Non t’amo più!... Vorrei morir!... (Botafogo, Copacabana, Gávea e outras babeis)”. Tradução da terceira tira: Não te amo mais... Eu morreria...

Sendo assim, a partir dessa classificação, os agentes pertencentes às camadas intermediárias do Rio de Janeiro, envolvidos com a prática do choro, construíram os significados pertencentes ao mundo social em que viviam, moldando suas identidades culturais. E coube ao choro, um dos principais bens dessa comunidade, o papel de projetar as demandas emergentes dessa sociedade contribuindo, também, para a sua configuração e como um ponto de apoio para as reuniões, para as trocas de ideias e para a união dos agentes envolvidos com tal prática. A seguir, um pouco mais acerca do choro e de seu ambiente, dos chorões, de suas práticas e dos espaços que eles ocupavam pela cidade que queria ser moderna.

1.2.1. Os significados do nome Choro

O nome dado a essa prática e/ou a esse gênero musical, portanto, carrega consigo um conjunto de significados capazes de apontar para características do discurso de um determinado grupo social. Autores e estudiosos que desenvolveram e/ou desenvolvem trabalhos abordando essa temática como Aragão (2012, 2013), Cazes (1998), Diniz A. (2008a, 2008b), Kiefer (2013), Tinhorão (2013) e Valente (2014) discutem, em seus trabalhos, as possíveis origens do nome choro e os sentidos implícitos nele. Cazes (1998, p. 16) e Diniz A. (2008b, p. 29) expõem as concepções do folclorista Luís da Câmara Cascudo e o do jornalista e musicólogo Ary Vasconcelos. O primeiro aponta para a palavra choro como sendo derivada de “xolo”, que se referia a um baile que os escravos faziam nas fazendas. Já o segundo acredita que a palavra choro se derivou de “chormeleiros”, que, por sua vez, eram grupos compostos por músicos tocadores de “charamelas” (instrumentos de palheta dupla precursores dos oboés, fagotes e clarinetes). Tais grupos tiveram relevante importância na produção musical do período colonial. Com o tempo, “o povo teria começado a chamar qualquer tipo de agrupamento instrumental de “chormeleiros”, passando em seguida a encurtar o termo para Choros” (CAZES, 1998, p. 16). Em ambas as concepções, o choro está ligado à prática da música no âmbito rural e nos pequenos centros urbanos do período colonial. Além do “xolo”, que remete aos bailes dos escravos na fazenda, os “chormeleiros” também tiveram uma forte atuação na música produzida no meio rural e nas pequenas vilas. Além do mais, em ambos os casos, essas práticas envolviam a participação de escravos e escravos músicos.

Outra sugestão para a origem do nome choro foi colocada por Kiefer (2013),

ao citar Mozart de Araújo:

[a]credito que este termo derive diretamente da expressão dolente, choro da música que aqueles grupos [grupos de chorões] executavam. A terminologia musical popular do Brasil registra expressões que reforçam essa suposição: chorar *prima*, chorar no *bordão*. Catulo admitia que a música dos choros era tão comovente que fazia chorar. (ARAÚJO, 1972, p. 53 *apud* KIEFER, 2013, p. 73-74).

Diniz A. (2008^a, p. 13) traz a concepção de Batista Siqueira de “que o termo ‘choro’ surgiu da ‘colisão cultural’ entre o verbo ‘chorar’ e *chorus*, ‘coro’ em latim”. E por último, tem-se a colocação de Tinhorão (2013), para quem a palavra choro está ligada às “baixarias” que eram executadas nos graves do violão. Para Tinhorão (2013), as “baixarias”, que serão mais discutidas ao decorrer do trabalho, surgiram devido a um exercício em que os músicos treinavam as passagens modulatórias presentes em grandes quantidades nos repertórios executados pelos chorões.

É de compreender-se que, com o correr do tempo, a repetição dessas passagens acabasse fixando determinados esquemas modulatórios, os quais, por se verificarem sempre nos tons mais graves do violão, acabariam se estruturando sob o nome genérico de baixaria. Pois seriam esses esquemas modulatórios, partindo do bordão para descaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente, os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de *choro* a tal maneira de tocar e, por extensão, a designação de *chorões* aos músicos de tais conjuntos. (TINHORÃO, 2013, p. 119-120, grifo do autor).

Essa mesma concepção de “baixaria” também foi exposta pelo chorão João Fernandes a partir do depoimento dado em entrevista realizada no dia 21 de julho de 2016 na cidade de Goiânia-GO. Para Fernandes, em muitos casos,

[o] flautista, o único a saber música em um grupo, treinava os acompanhadores em esquemas modulatórios e esses esquemas acabavam se tornando obrigações. Por outro lado, tem quem defenda que [a baixaria] veio das Bandas, dos contracantos do bombardino, do trombone, dos sopros em geral. (FERNANDES, 2016)¹⁷.

Dessa forma, a ideia de “baixaria” trazida por Tinhorão (2013) e complementada pela exposição de João Fernandes, fornece suporte à afirmação de que o

¹⁷ Entrevista concedida por FERNANDES, João. **Entrevista I**. [jul. 2016]. Entrevistador: Sebastião Nolasco Junior. Goiânia, 2016. A entrevista completa encontra-se transcrita nos anexos desta dissertação.

termo choro pode ter derivado da melancolia transmitida por essas passagens executadas pela flauta que passaram para a região grave do violão, tendo com uma das primeiras referências o trabalho de Artur de Souza Nascimento – o Tute (1886-1967). Tute, que fez parte da BCBRJ regida por Anacleto de Medeiros, é considerado por autores como Cazes (1998) e Tinhoão (2013) um dos introdutores do violão de sete cordas nos conjuntos de choro dos quais fez parte. É bom ressaltar que a baixaria do sete cordas dá à música um sentido de continuidade, caracterizado pela presença de contracantos que dialogam com a melodia. João Fernandes acrescenta ainda a possibilidade de a baixaria do violão estar relacionada aos contracantos realizados por instrumentos de sopro das bandas de música, em sua maioria de registro grave. As bandas, como serão vistas a partir do segundo capítulo deste trabalho, também desempenharam um importante papel no desenvolvimento da música urbana e, nesse momento, com a colocação de João Fernandes, pode ser reforçada a primeira evidência do diálogo ocorrido entre essas formações instrumentais e o choro, foco do desenvolvimento desta pesquisa.

Talvez mais interessante do que buscar etimologicamente pelas origens do nome choro seria compreender um pouco dos significados musicais e sociais relacionados a essa prática, gênero e termo desde o início de sua aparição. O choro, segundo Kiefer (2013), é resultado da hibridação de danças europeias desembarcadas no Brasil em meados do século XIX com o lundu, gênero originário dos batuques dos negros com o fandango espanhol. No início, por volta de 1870, o choro não era considerado um gênero musical e, sim, uma maneira peculiar com que os chorões, que integravam os grupos de pau e corda, executavam os ritmos europeus nas reuniões festivas das casas de famílias humildes. Para Aragão (2016)¹⁸:

Esse nome [choro] vai surgindo aos poucos. É sempre difícil delimitar onde ele nasce exatamente. Eu localizei um texto do Catulo da Paixão Cearense já mencionando o choro em 1910, 1911. Mas o fato é que sabemos que existiam vários músicos populares no século XIX, que tocavam violão e cavaquinho, e que estavam tocando polcas, schottischs, valsas, essas músicas de salão europeias.

Cazes (1998) entra nesta discussão dizendo que a história do choro teria começado em 1845 quando a polca foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro.

¹⁸ Entrevista concedida por ARAGÃO, Pedro via *Skype*. **Entrevista II**. [jul. 2016]. Entrevistador: Sebastião Nolasco Junior. Juiz de Fora, 2016. A entrevista na íntegra encontra-se disponível nos anexos desta dissertação.

Contudo, o choro só se firmaria como gênero musical, contendo uma forma definida, com Alfredo da Rocha Vianna – o Pixinguinha - a partir da década de 1910 do século XX. Pixinguinha foi um dos principais expoentes desse gênero no Brasil e no exterior.

Pode-se perceber que nesse recorte temporal de 1870 a início do século XX, o termo choro foi aplicado a um modo peculiar de interpretar as danças de salão européias e, depois, a um gênero musical. Compartilhando a ideia de que o termo choro pode carregar diferentes significados, Aragão (2013) afirma que, primeiramente, nas últimas décadas do século XIX, o termo choro designava o grupo formado por violões, cavaquinhos e flautas (grupo de pau e corda), ou, ainda, o lugar em que esses grupos tocavam. Concordando com Cazes (1998) e Tinhorão (2010), Aragão (2013, p. 22) observa que, posteriormente, “seria o nome dado ao gênero musical decorrente da interpretação peculiar que esses grupos davam à execução de danças europeias”. Esse mesmo autor observa ainda que

[a] simples menção da palavra “choro” remete a um conjunto de significados que podem incluir itens diversos como nomes de compositores (Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga etc.), instrumentos musicais (flauta, cavaquinho, violão), memórias sonoras (músicas de choro, sonoridades dos instrumentos), situações sociais (festas, rodas de choro) etc. (ARAGÃO, 2013, p. 22, grifo do autor)

O livro de Alexandre Pinto, já referenciado nesse trabalho, também é capaz de fornecer conceitos distintos sobre o termo choro que reforçam o que já foi dito. Segundo Aragão (2013), ao realizar um fichamento das aparições da palavra choro no livro de Alexandre Pinto, três conceitos acerca dessa palavra são eminentes: “1) choro como agrupamento instrumental; 2) choro como sinônimo de festa ou do lugar físico onde se praticava esta música; e 3) choro como uma ‘peça’ ou um ‘gênero’ musical (ARAGÃO, 2013, p. 82). Esse mesmo autor, em outro estudo, ainda diz que

Esta palavra se constituía como uma célula viva que incluía relações sociais, práticas sonoras, discursos sobre o som, gestualizações, danças, fórmulas de oralidade e gírias. O “choro” era, simultaneamente, o lugar em que se tocava, as ocasiões festivas onde a música se dava, o grupo de instrumentistas, admiradores, dançarinos e boêmios que se reuniam em torno dessas práticas musicais; o termo abarcava também a linguagem falada pelo grupo. (ARAGÃO, 2012, p. 95, grifo do autor).

Valente (2014) também contribui com o conjunto de significados que o termo choro pode indicar. Essa autora, citando Weffort (2002), observa que

[o] sentido musical do termo choro passará por um processo de metamorfose: de evento social a prática musical, de prática a repertório instrumental, de repertório a estilo interpretativo, de estilo a gênero. Gênero considerado em sentido lato, de múltiplas formas musicais, executadas por diversos grupos instrumentais. Este caminho percorrido pelo choro é fundamental para entendermos seu nascimento. (WEFFORT, 2002, p. 6 *apud* VALENTE, 2014, p. 26).

Apesar de não ser o objetivo deste trabalho realizar discussões aprofundadas acerca do que venha a ser um gênero musical, cabe aqui realizar uma breve reflexão sobre a complexidade indicada por essa expressão. Como sugerido por Aragão (2012) e Valente (2014), ao citarem Weffort (2002), o termo choro remete a significados repletos de uma dinamicidade que já apontam para a complexidade implicada com a locução “gênero musical”. No caso dessa abordagem, refere-se a uma matriz cultural inerente ao campo de produção da música popular, sujeita sempre a constantes “atualizações”, advindas das diferentes polifonias de vozes que estão em sua base, peculiares a diferentes tempos e momentos em que se efetiva, se Bakhtin (2003) também for lembrado. Diferentes momentos que incluem uma trajetória histórica e encontros culturais diversos. Essa circunstância torna difícil a tarefa de definir o choro como um gênero musical, inviabilizando a aplicação de uma forma definida, como exposto por Cazes (1998). Aragão (2013), dialogando com esse enfoque, afirma que

[a]s próprias palavras normalmente utilizadas para designar o que chamamos de “gêneros musicais” podem ser interpretadas como instâncias mediadoras pelas quais abarcamos um conjunto de signos culturais, sociais e sonoros. “Samba”, “tango”, “maxixe”, etc. são termos que tentam de certa forma transformar em conceitos unívocos o que na verdade se constitui como uma teia de significados. (ARAGÃO, 2013, p. 21-22, grifo do autor).

Esse mesmo autor reflete sobre o choro tendo como suporte essa concepção e os relatos de Alexandre Pinto. Referindo-se ao gênero musical e ao choro como célula viva, Aragão (2016) observa que um gênero está repleto de

[m]otivações ideológicas, políticas e econômicas. Tudo está interligado de alguma maneira em um gênero musical. Eu acho que o Animal [Alexandre Pinto] defende um pouco a memória desses caras [dos chorões]. E talvez eles, pelo menos os mais antigos, nem chamassem isso de choro, ou chamavam a festa de choro, ou o conjunto, mas não a música. Por isso que eu acho interessante, porque o gênero é uma coisa

complexa. O choro não é isso ou aquilo, é uma somatória de diversas práticas, acompanhadas normalmente desses instrumentos, violão e cavaquinho e, também, outras formações, como banda [...] Como qualquer gênero musical, é um complexo com várias coisas dentro. Tem elementos da polca lá do século XIX e do schottisch. Elementos que aqui, também, são sempre difíceis precisar, mas se fala muito de música africana e a África é super diversa também, com mil elementos. Sabemos que tem elementos negros nessa música, mas o que são esses elementos é complicado a gente dizer.

A concepção de Cazes (1998) do choro se consistir em um gênero musical, contendo uma forma musical definida, pelo menos no recorte temporal deste estudo, pode não ser capaz de abarcar toda a complexidade e a dinamicidade das relações entre música, práticas musicais, sonoridades e contexto socioeconômico e cultural apresentados até aqui. Portanto, este trabalho não entende o choro como um gênero apenas no sentido especificado por esse autor e, sim, em um sentido mais amplo. Isso, levando em consideração o contexto dinâmico em que sua prática ocorreu, o que remete a uma fundamentação em Bakhtin (2003), já observada, e em Clímaco (2008) e Souza (2012), em diálogo com esse autor. Nota-se também na fala de Aragão a indicação da formação instrumental de banda ligada ao choro, o que é mais uma menção que aponta para as interações entre choro e essa formação instrumental, que se pretende comprovar aqui.

Muitos fatores podem ser notados no desempenho dos músicos do choro, portanto, como é apontado por Souza G. (2013). Em seu trabalho, ao realizar uma análise sobre a prática do choro, a autora aponta que além de questões técnicas – ligadas à técnica instrumental, conhecimento musical, habilidade em improvisar, entre outras – o músico do choro joga com elementos extramusicais que influenciam o seu desempenho. Segundo Souza G. (2013, p. 125), as rodas de choros são “marcadas pelos duelos, brincadeiras e jogos musicais” que exigem dos instrumentistas, além do domínio técnico, certa “malandragem” que só o contato social com o ambiente do choro é capaz de fornecer. As possíveis origens e, principalmente, os significados ligados ao termo choro apresentados até o momento, ilustram e ao mesmo tempo comprovam a estreita relação entre o resultado sonoro musical do choro e sua interação com o meio sociocultural. Por meio de seus agentes, emergem as atividades que dão sentido ao termo, às práticas e ao gênero musical. Todas as tentativas de chegar a uma origem do termo, portanto, batem em um dos múltiplos aspectos dessa prática musical, tão implicada com o cenário sócio-histórico e cultural com o qual interage, o que poderá continuar sendo conferido a seguir.

1.2.2. O choro e a cidade

Segundo Diniz E. (2009, p. 34), “de todas as modalidades de divertimento existentes [no Rio de Janeiro], a música assume maior importância por seu alcance e extensão”. Mediante a citação a seguir é possível ter ideia do quanto ela estava presente na sociedade carioca.

[A música] estava presente no cotidiano da população através de rabelas e pianos, assobios e palmas ritmadas, flautas e atabaques, espetáculos líricos e bandas militares, festas das igrejas e coretos das praças públicas. Valsas nos salões das gentes senhoriais, polca nas salas familiares, lundu nas rodas de dança da gente escrava; a música tudo preenchia, tudo invadia, a todos satisfazia. (DINIZ E., 2009, p. 34).

O bairro Cidade Nova, segundo Tinhorão (2013, p. 75), era um dos principais berços de manifestações musicais no âmbito popular. Tal bairro, com 26.592 habitantes, segundo o recenseamento de 1872, era o mais populoso da cidade do Rio de Janeiro. Os gêneros de danças europeias chegados ao Brasil desde o início até meados do século XIX, como a valsa, a schottisch, a quadrilha, a mazurca e, sobretudo, a polca, desempenharam um importante papel no cenário musical carioca, pois além de serem largamente cultivados pela elite nos grandes salões, serviram de base para a música praticada pelos chorões. Tinhorão (2013) aponta para a polca como sendo uma das danças mais populares entre os chorões, relacionando-a a dois tipos de músicas considerados nacionais: o maxixe e o choro. Para esse autor, “o aparecimento do maxixe, inicialmente como dança, por volta de 1870, marca o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música brasileira” (TINHORÃO, 2013, p. 71). Essa contribuição é, também, atribuída aos chorões, pois “o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão” (p. 71). Tinhorão observa ainda que,

[n]a verdade, seria exatamente dessa descida das polcas dos pianos dos salões para a música dos choros, à base de flauta, violão e oficleide, que iria nascer a novidade do maxixe, após vinte anos de progressiva amoldagem daquele gênero de música da dança estrangeira a certas constâncias do ritmo brasileiro. Esse curioso processo de sincretismo, realizado ignoradamente ao longo da evolução cultural das camadas mais baixas da população do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, está ligado à história do choro carioca e só pode ser compreendido com o conhecimento de suas particularidades. (TINHORÃO, 2013, p. 74).

Nesse caso, pode-se compreender que, inicialmente, o maxixe era uma adaptação da polca enquanto dança e o choro poderia ser uma adaptação da polca enquanto música instrumental. No que se refere a esse processo que aqui foi chamado de adaptação, tanto a música do choro quanto a dança que fluía dessa música sofreram influências que contribuíram para o que se pode chamar de processo de nacionalização da música europeia. Dialogando com esse contexto Diniz E. (2009, p. 89) expõe que

Enquanto o Rio de Janeiro se modernizava, a música popular percorria um caminho que levaria à sua nacionalização. Ainda não era brasileira; apenas esboçava formas que só no século XX iriam se tornar mais definidas. No entanto, a partir da década de 1870, podemos falar de uma produção musical onde o fundamental a singulariza-la era o elemento negro.

Aragão (2013, p. 22, grifo do autor) também compartilha com essa ideia ao dizer que no caso do choro na “passagem de nome de conjunto para gênero musical, a bibliografia ressalta sempre uma ‘influência africana’ que teria funcionado como uma espécie de catalizador no processo de ‘nacionalização’ dessas danças europeias”. Tal “elemento negro” ou “influência africana” remetem à influência do lundu. Segundo Marcílio (2009, p. 61), “o lundu é caracterizado como uma dança angolana de roda e umbigada e acompanhada por atabaques, trazida pelos escravos na segunda metade do século XVIII”. Já Tinhorão (2013, p. 62), com o qual autores como Diniz A. (2003) e Cazes (1999) se afinam, sem negar a grande influência africana no lundu, percebe o gênero como uma criação afro-brasileira em interação com a dança espanhola chamada fandango. Segundo esse autor,

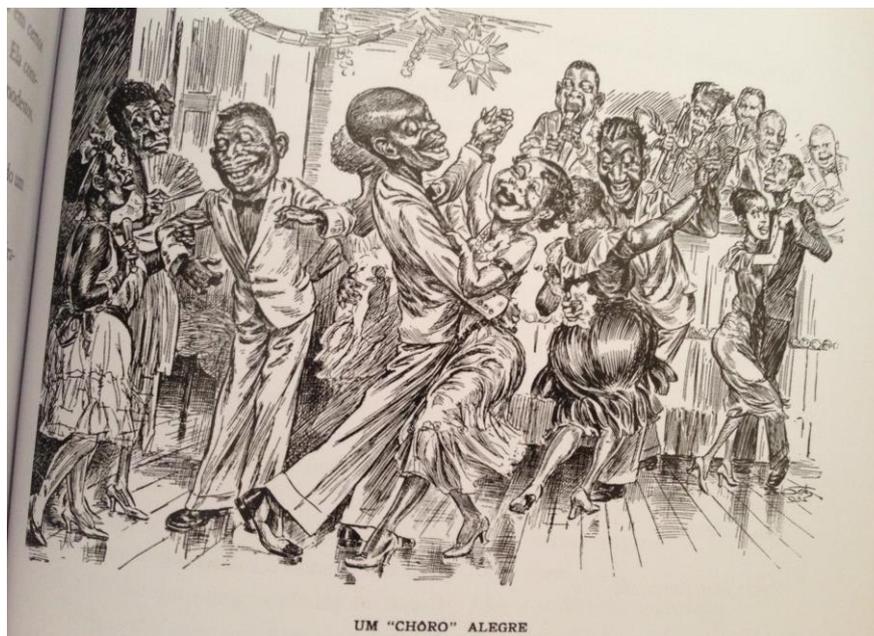
[a]s descrições da dança do lundu – cuja referência mais antiga, usando esse nome, é de 1780 – deixaram sempre claro que, **seu ritmo de acompanhamento básico era o da percussão dos batuques dos negros escravos**, sua coreografia imitava em grande parte a da dança espanhola denominada *fandango*. [Grifo meu]

Rosa (2014) é outro autor que menciona esse contexto de hibridação cultural que levou a processos de nacionalização da música popular. Aponta para fatores que, a partir da hibridação dos elementos europeus com os elementos encontrados na música dos negros, “levaram a música popular desenvolvida no espaço urbano e dedicada ao lazer dos urbanistas [...] à sua nacionalização” (ROSA, 2014, p. 40). Para esse autor,

[a]s danças europeias ao chegarem aqui foram interpretadas de uma maneira diferente daquela que apresentavam na origem. Fatores importantes para que a música pudesse soar, como articulação, inflexões nos ornamentos, tratamento rítmico e dinâmico, escolha dos instrumentos, entre muitos outros, já concebidos na tradição popular brasileira, foram essenciais para que as danças estrangeiras logo revelassem uma nova feição, até então inédita. A maneira sentimental e a vivacidade rítmico-humorística com que os músicos populares tocavam essas danças constituíam um verdadeiro sotaque musical e foram fundamentais para o abasileiramento dos sons bem como das coreografias de além-mar. (ROSA, 2014, p. 39).

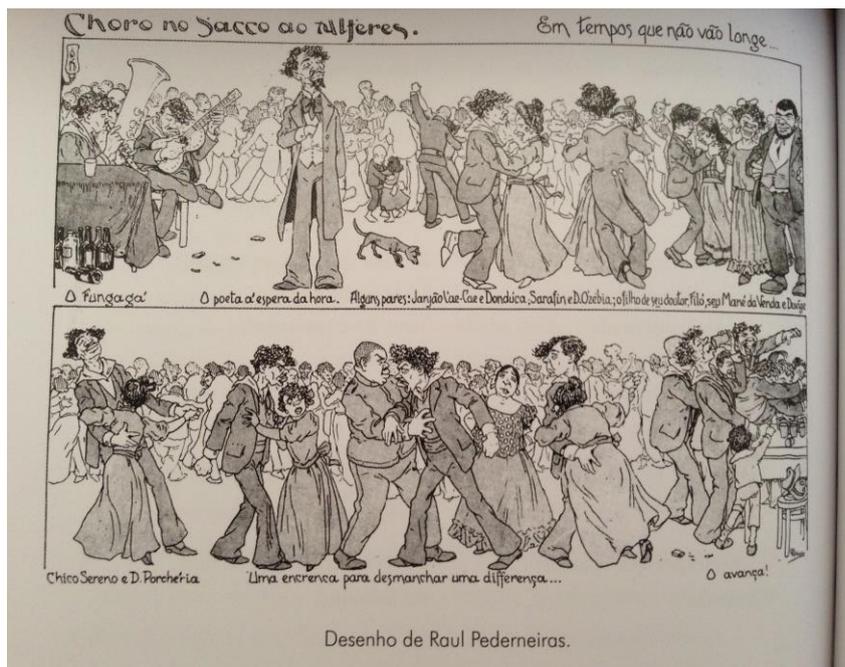
Nota-se que os agentes responsáveis pela música urbana no Rio de Janeiro, mais especificamente o choro, “catalisaram” em sua música tanto o que veio importado da Europa quanto elementos da música negra que era praticada pelos escravos desde que aqui desembarcaram nos séculos anteriores. A mestiçagem dos “requebros”, da “malemolência”, e da contrametricidade, presentes nos ritmos cultuados pelos negros aqui no Brasil com a música européia, contribuíram para que fosse desenvolvido um “tempero brasileiro” nas práticas da música urbana que começava a se difundir pela cidade. Exemplos dessas práticas podem ser vistos a partir das Figuras 7 e 8.

Fig. 7. Um baile popular no traço de Seth. À direita, de pincenê, o jornalista Jota Efegê, estudioso do maxixe, a "dança excomungada"



Fonte: Diniz E. (2009, p. 211)

Fig. 8. Desenho de Raul Pederneiras.



Fonte: Diniz E. (2009, p. 214)

Tais figuras são capazes de representar a relação da música dos chorões com a dança do maxixe já referida anteriormente. Em ambos os casos, nota-se um ambiente festivo e evidencia-se a música executada por grupos formados por instrumentos característicos do choro e de bandas. Na Figura 7, a iconografia faz menção a instrumentos de sopro (clarinetes e trombone) e um instrumento de corda que se encontra ao lado direito da imagem. Já na Figura 8, além da referência ao clarinete e a um instrumento de corda (nesse caso o violão), aparece o oficleide, outro instrumento de sopro já citado por Tinhorão e bastante referenciado por Alexandre Pinto como importante integrante das formações instrumentais do choro. Nessa mesma figura, além de uma “encrenca” surgida em meio à dança, pode ser percebida a presença de garrafas de bebidas próximas ao grupo de instrumentistas, a simplicidade dos personagens e suas vestimentas e, até mesmo, um cachorro circulando pelo salão, provavelmente atrás de migalhas no chão. Tais fatores são capazes de revelar o ambiente do choro mencionado, muitas vezes explicitado por Alexandre Pinto.

Como pôde ser observado, esse Rio de Janeiro, das três últimas décadas do século XIX, vivenciava a música de maneira intensa. Tanto a elite quanto as camadas populares viviam imersos em uma polifonia sonora que transformou a paisagem carioca. Rosa (2014) fornece um breve panorama acerca dos sons que podiam ser ouvidos pelas

ruas da cidade:

Alguém desavisado que andasse pelas ruas do Rio de Janeiro no início da segunda metade do século XIX ficaria, possivelmente, surpreso com a quantidade de sons – muitos deles inacessíveis aos nossos ouvidos – que circulavam nos espaços públicos do centro político, econômico e cultural do Brasil. Entre a diversidade de sons que propagava na então capital do Império, sobressaíam os seguintes: os dos pregões entoados por vendedores ambulantes, a exemplo de peixeiros e quitandeiros; os dos chocalhos ruidosos e dos mugidos de vacas leiteiras que eram levadas, de porta em porta, para que fosse vendido o leite puxado de seus úberes ante a expectativa dos fregueses; e, também, daqueles que os aguadeiros produziam ao carregar barris de água potável, que eram transportados em carroças, visto que a população ainda não podia contar com água corrente em suas casas. (ROSA, 2014, p. 21).

Apesar de tais sons expostos por Rosa não se constituírem em sons musicais, ou pelo menos não tinham essa finalidade, essa “paisagem sonora”, termo estudado por Schafer (1991), remete a representações de uma sociedade que ainda não se alinhava totalmente às aspirações modernas do Rio de Janeiro. “Pregões e ambulantes” nas ruas, “chocalhos e mugidos de vacas” que levavam o leite diretamente às portas das pessoas, e “aguadeiros” que transportavam água de “carroça em barris”, não compunham um cenário moderno e, sim, um cenário que representava as reais condições daqueles que pertenciam às camadas responsáveis pela música urbana.

Por outro lado, além dos recorrentes festejos e saraus ocorridos nas casas das famílias pertencentes às classes intermediárias, onde se podia ouvir a música dos conjuntos de pau e corda, outros locais de lazer como os teatros de revista e os cafés, que, segundo Matos (2012) eram frequentados pela elite, foram também sendo aos poucos ocupados pela música dos chorões. Diniz E. (2009) atribui o surgimento e expansão desses locais ao aumento da “vida boêmia” na cidade, assim como também atribui a essa boemia a consolidação da figura dos chorões. Segundo essa autora, com o fim da medida do toque de recolher, “surge em cena com mais intensidade um tipo social que marca época no Rio de Janeiro: o boêmio” (DINIZ E., 2009, p. 81). Com isso,

A vida noturna que a cidade passou a conhecer trouxe a figura do seresteiro, não mais o solitário e melancólico modinheiro, mas os músicos instrumentais de ritmo mais vibrante. É nesse período que se cria a formação inteiramente original do choro [...] A deflagração da vida noturna que o Rio passa a assistir, a partir da década de 1870, inclui a multiplicação de casas do gênero café-cantante, onde se apresentavam espetáculos de variedades. Desde a introdução da novidade pelo Alcazar

Lírico, o carioca devotou-lhe quase veneração. (DINIZ E., 2009, p. 82-83).

Ulhôa (1997, p. 83) também comenta sobre esse cenário dizendo que “com a vida social intensificada no Império, os músicos chorões e planeiros ocuparam o espaço da música de entretenimento para a burguesia e classe média.”

Nesse contexto, retomando Matos (2012), a atuação dos chorões, tanto em seus ambientes de origem quanto em outros locais até então mais direcionados aos lazeres da elite, evidenciou “a interação entre diferentes dimensões culturais, o que possibilitaria atualizações do ‘modo de tocar’ que em breve se tornaria um ‘gênero musical’” (MATOS, 2012, p. 35). Seguindo nessa concepção das interações entre diferentes dimensões culturais, pode-se compreender a figura dos chorões como “mediadores culturais”, como expõe Michel Vovelle. Transitando em diferentes ambientes, esses músicos foram responsáveis por transportar a música europeia da elite para o universo em que eles pertenciam. Com isso, elementos considerados nacionais como a linguagem do lundu e a do maxixe foram agregados a essa música. Posteriormente, já caracterizada pelos chorões, a música do choro foi requisitada também em ambientes mais nobres da cidade, deixando de ser um produto exclusivo das camadas populares. Sobre os “mediadores culturais”, Vovelle (2004, p. 214, grifo do autor) ressalta:

Posso afirmar que é em termos dinâmicos que entendo o intermediário cultural, como seu próprio nome sugere, transitando entre dois mundos. O mediador cultural, nas diversas feições que assuma, é um guarda de trânsito (me perdoem este deslize em uma metáfora duvidosa). Situado entre o universo dos dominantes e o dos dominados, ele adquire uma posição excepcional e privilegiada: ambígua também, na medida em que pode ser visto tanto no papel de cão de guarda das ideologias dominantes, como porta-voz das revoltas populares. Em outro plano, ele pode ser o reflexo passivo de áreas de influência que convergem para sua pessoa, apto, todavia, a assumir, dependendo das circunstâncias, o “status” de um “logoteta”, como diz Barthes e o percebera A. Breton, criando um idioma para si mesmo, expressão de uma visão de mundo particular.

Agindo como “mediadores culturais”, ao ocuparem novos espaços, tais agentes deram outra dimensão aos sentidos e significados expressos mediante a prática do choro, ocorrendo, também, uma pequena nuance em reação à configuração identitária estabelecida na trama sociocultural dessa classe. “Atualizaram” a sua prática tendo na sua base outra polifonia de vozes (BAKHTIN, 2003), polifonia de vozes essa que juntou à sua memória

elementos advindos de novos encontros culturais. Isso evidencia também processos de “circularidade cultural”, como dito por Ginzburg (2006), onde a cultura da classe “subalterna” chega a influenciar as camadas hegemônicas e vice-e-versa, em um processo de interinfluências culturais. Não que a identidade baseada no “sujeito sociológico”, como já foi exposta neste trabalho, tenha perdido o seu significado. Nesse sentido, vale a pena lembrar que o choro se firmou e continuava se firmando ainda como prática e como discurso de agentes que interagiram com a sociedade em que estavam inseridos, dialogando constantemente com as demandas que esse mundo cobrava e, ao mesmo tempo, com as identidades que ele forjava. Porém, ao transitarem de seus universos ao ambiente daqueles mesmos que os excluíram, os chorões assumiram uma postura capaz de ressignificar a prática do choro, ou seja, assumiram mais um papel perante essa nova demanda. Isso pode ser percebido a partir da diferença entre o ambiente descompromissado dos bailes das casas de famílias, onde tocavam por divertimento, e os ambientes mais formais que passaram a ocupar. Diniz E. (2009, p. 99) exemplifica essas novas demandas ao dizer que:

Multiplicam-se os veículos capazes de gerar a difusão da música popular. O teatro musicado constitui um espaço importante de divulgação. O mercado de trabalho para o músico se amplia: cafés-cantantes, confeitarias, praças (e seus coretos), bailes, saraus domésticos, lojas de música (que mantêm sob contrato um executante das peças à venda). Já é possível o profissionalismo em música.

Esse contexto conduz a outra abordagem de Hall (2015), portanto, quando observa que a identidade pode não ser fixa e intacta. No caso dos chorões, isso fica claro a partir de suas práticas em ambientes e dimensões culturais distintas, embora pertencentes ao campo da música popular. Hall (1997) citado por Woodward (2014) também comenta essa situação dizendo que

Embora possamos nos ver, seguindo o senso comum, como sendo a “mesma pessoa” em todos os nossos diferentes encontros e interações, não é difícil perceber que somos diferentemente posicionados, em diferentes momentos e em diferentes lugares, de acordo com os diferentes papéis sociais que estamos exercendo. (Hall, 1997, apud Woodward, 2014, p. 31, grifo do autor).

Complementando essa concepção Woodward (2014, p. 31, grifo do autor) reforça que

Diferentes contextos sociais fazem com que nos envolvamos em diferentes significados sociais. Consideremos as diferentes “identidades” envolvidas em diferentes ocasiões, tais como participar de uma entrevista de emprego ou de uma reunião de pais na escola, ir a uma festa ou a um jogo de futebol, ou ir a um centro comercial.

No caso da atuação dos chorões, os diferentes significados sociais ocorreram em um âmbito bem menor aos referenciados acima por Woodward, visto que neste último caso eles estavam cumprindo a dupla função de praticar a sua música e de levar a música do choro aos receptores como forma de lazer. Porém, os novos ambientes e a “aclimatização” em que essa prática acontecia não deixavam de propiciar uma relativa diferença em reação às representações envoltas ao choro. A respeito dos locais por eles frequentados, de um lado havia as festas nas casas humildes e, do outro, as execuções do grupo que se transformavam também em apresentações nos teatros de revista e cafés. No primeiro caso, a música era destinada para o “povo” nos subúrbios e, no segundo caso, era dividida com a elite no centro moderno da cidade. Vale a pena mencionar que o aspecto mais relevante dessa diferença diz respeito ao clima maior e descontraído de amizade, confraternização e partilha que imperava nos ambientes dos saraus, diferente em parte da atividade às vezes mais contidas das apresentações nos cafés. Novamente, mencionam-se elementos que fazem parte de diferentes polifonias de vozes que fazem acontecer diferentes “atualizações” da prática musical em diferentes locais e momentos. A Figura 9 faz alusão ao ambiente de um café “à moda francesa” que estavam sendo “imitado” no Rio no século XIX, sobretudo, na Rua do Ouvidor.

Fig. 9. Ilustração de um café à moda francesa da segunda metade do século XIX



Fonte: www.casacomposia.com.br

Esses locais serviam como ponto de encontro de intelectuais e artistas que se reuniam para conversar sobre questões diversas da sociedade. Diniz E. (2009) observa que, além da música, outra forma de arte que também se manifestava nesses locais era a literatura. Essa autora diz que “a boemia propriamente dita, a literária, atingiu importância maior pela atividade política que exerceu no fim do século” (DINIZ E., 2009, p. 82). E um dos principais pontos de apoio dessa boemia literária e, também, musical, eram os cafés e as confeitarias cariocas. Nota-se, com a Figura 9, que o ambiente dos cafés que imitavam os cafés franceses, ilustrados por essa figura, era bastante diferente dos festejos do bairro Cidade Nova, conforme exemplificado pelas Figuras 7 e 8. Por aí, tem-se uma ideia da postura e do papel representados pelos chorões nesses locais. Toda essa configuração pode remeter à ideia de “texto/contexto, para desvelar a relação de representação”. Stone (1989), citado por Pesavento (1999), diz que “retorna-se, pois, ao contexto, como fonte de significância que dá sentido à representação. [...] a busca de revelação de um sentido pode ser dada pela recuperação detalhada de um evento isolado, que permite entender o conjunto no qual se insere”. (STONE, 1989, *apud* PESAVENTO, 1995, p. 18). Assim, é fácil notar – a partir das representações implícitas na Figura 9, que dizem respeito ao ambiente refinado e aos costumes importados – que as relações que envolvem a criação, transmissão e recepção da música vinda dos chorões encontrariam nesses ambientes novos sentidos, novas funções e novas significações. O gênero atualizava-se novamente, estabelecia na sua base uma nova polifonia de vozes. Alguns compositores/chorões contribuíram de modo especial com a circunstância que promoveu essa circulação do choro por diferentes ambientes cariocas do período em questão, o que levou à abordagem de alguns dos “mediadores do choro”, já abrindo caminho também para algumas reflexões sobre a sua interação com as bandas de música.

1.2.3 Alguns mediadores do choro

O ambiente e a história do choro, ao longo do tempo, foram compostos por vários personagens. Somente Alexandre Pinto (1978), cita cerca de quatrocentos nomes em suas reminiscências. As principais bibliografias já mencionadas, no entanto, trazem figuras que se destacaram de forma especial nesse cenário musical histórico, como é o caso de Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros. Isso no

momento em que o choro ainda era percebido como “uma maneira peculiar de tocar” um repertório musical ou como sinônimo de festejos e encontros sociais. Esses músicos são apontados, inclusive, como alguns dos principais responsáveis pela nacionalização das músicas européias e como um dos primeiros “mediadores” do choro.

Joaquim Antônio da Silva Callado nasceu no Rio de Janeiro em 1848 e faleceu também no Rio em 1880. Apesar de ter vivido apenas 32 anos, seu nome ficou marcado na história do choro como o pai dos chorões, título atribuído a ele por André Diniz em seu livro intitulado “Joaquim Callado: o pai do choro”. **Callado teve sua iniciação musical no ambiente das bandas**, o que, segundo Diniz A. (2008b), contribuiu para que fizesse parte de uma minoria de chorões que sabiam ler partitura. Esse fato também se configura como outra evidência de diálogo entre as bandas e o choro, pois, como será visto adiante neste estudo, alguns outros chorões também tiveram o início de seus estudos em bandas de música e/ou transitaram tanto pelo universo das bandas quanto pelo universo do choro que, afinal, viviam juntos nesse cenário musical carioca comentado.

Autores já citados em momentos anteriores, como Tinhorão (2010, 2013), Diniz A. (2008a, 2008b) e Diniz E. (2009), concordam com a ideia de que uma das primeiras menções à palavra choro deu-se com Callado quando foi formado o grupo *Choro Carioca* ou *Choro do Callado*. Esse grupo é considerado pelos autores citados como sendo o primeiro grupo característico de pau e corda surgido no Rio de Janeiro. Siqueira (1970) comenta a maneira como foi formado e como ele contribuiu para o advento do choro. Segundo esse autor, os músicos tocadores de cavaquinho, que viviam de atividades amadoras, junto aos violonistas

[a]prendiam uma polca, de ouvido, e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulantes, transformando exercícios em agradáveis passatempos [inclusive essa prática está relacionada à ideia de “baixaria” exposta nesse estudo por Tinhorão]. O resultado sonoro agradou o genial Callado que não teve dúvida em se incorporar, com sua flauta famosa, ao conjunto instrumental nascente. Era o quarteto ideal!... Ficou então constituído o mais original agrupamento reduzido de nosso País – O *Choro* do Callado. Constava ele, desde sua origem, de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde somente um dos componentes sabia ler música escrita: todos os demais deviam ser improvisadores de acompanhamento harmônico. (SIQUEIRA, 1970, p. 97-98).

Como flautista, Callado cumpriu bem o papel de “mediador cultural”, como já

foi aqui mencionado. Além de ter iniciado seus estudos no ambiente das bandas e ter sido um importante agente no processo de “mestiçagem” ocorrido a partir de junção de elementos da música europeia com a música brasileira, ele chegou a ser professor do *Conservatório de Música*¹⁹, o que deixa claro o seu trânsito entre diferentes dimensões culturais. Suas composições são representadas, em grande maioria, por polcas, gênero que naquela época era “a moda do momento” tanto nos salões da elite quanto nos festejos das casas humildes. Uma das mais importantes foi a polca *Flor Amorosa*, interpretada pelo grupo de pau e corda, considerada uma das primeiras composições “à brasileira” por muitos autores e estudiosos do choro.

Callado e o seu grupo tocaram em todos os tipos de ambiente em que havia música no Rio de Janeiro, desde os bailes que aconteciam no bairro Cidade Nova, até os concertos, como o ocorrido em agosto de 1879 na ocasião de “uma entrega de prêmios pela Academia Imperial de Bellas Artes a diversos artistas” (DINIZ A., 2008b, p. 37). Alexandre Pinto fez referências a esse flautista virtuoso que podem justificar o título de “pai do choro” e “pai dos chorões” a ele atribuído:

Callado foi um flauta de primeira grandeza, e ainda hoje é lembrado e chorado pelos músicos desta época, pois as suas composições musicais nunca perdem o seu valor, na sua flauta [...]. Callado, tornou-se um Deus para todos que tinham felicidade de ouvi-lo. Callado foi chamado para um concerto num dos theatros desta cidade ao qual compareceu com a sua flauta maravilhosa [...] um official do mesmo officio, desaparafusou uma das chaves de seu instrumento sem que ele percebesse afim de quando fosse tocar a mesma pular [...] apesar da chave ter saído fora do lugar, Callado, a força de beijo tocou toda a partitura sem perturbar-se, sendo muito abraçado e cumprimentado por aqueles que souberam do facto, estando neste meio o velho Imperador que condecorou com o titulo de Commendador. [...] quantas vezes achava-se tocando em um baile de casamento, baptizado, anniversario ou outra qualquer reunião e se nesta ocasião qualquer dama ou cavalheiro pedisse para escrever um choro em homenagem ao festejado, Callado, não dizia que não, passava a mão em qualquer papel quando não trazia o proprio, riscava a lapis e zaz! (PINTO, 1978, p. 11-12-13)

¹⁹ O *Conservatório de Música* do Rio de Janeiro foi fundado em 1848. Instalou-se em um salão do Museu Imperial, tendo como seu primeiro diretor o músico Francisco Manuel da Silva. Com a proclamação da república, em 1889, passou a Instituto Nacional de Música e em 1937 foi incorporado à Universidade do Brasil. Em 1965, tornou-se Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O site dessa instituição traz o nome de Joaquim Antônio Callado entre a relação de alunos famosos.

Disponível em:

<http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=64>. Acesso em: 26 jun 2017.

Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1935), mais conhecida como Chiquinha Gonzaga, também desempenhou um importante papel como mediadora do choro. Essa compositora, segundo Edinha Diniz (2009), foi uma importante personagem não só para a música, mas também para o papel desenvolvido pela mulher naquela sociedade. Segundo Marcílio (2009, p. 17),

Chiquinha Gonzaga teve uma boa educação geral, escolar e musical, pois seu pai se preocupou em dar-lhe esta formação. Ela se tornou uma mulher muito culta; falava diversas línguas, o que a diferenciava da maioria das mulheres daquela sociedade, que em geral ainda seguiam modelos mais patriarcais. Via de regra, as mulheres tinham que ser submissas aos maridos; eram protegidas por seus pais enquanto viviam com eles, e depois de casadas, pelo cônjuge. Pode-se dizer que este não era o papel que Chiquinha queria para a sua vida, e por este motivo num futuro bem próximo, seria considerada uma transgressora.

As moças de famílias que tinham algum recurso financeiro, como de costume e exemplo de bons modos daquela época, aprendiam logo cedo a tocar piano como parte de sua educação social. Sendo assim, Chiquinha teve seus primeiros contatos com a música por meio desse instrumento. Exemplificando esse momento, Diniz E. (1999), citada por Marcílio (2009), afirma que “era costume naquela época que as meninas estudassem com professor particular, e assim aconteceu com ela; seu pai contratou um cônego para ensiná-la a escrita, o cálculo, o catecismo e alguns idiomas. A música ficou a cargo do Maestro Lobo” (DINIZ, 1999, p. 46 *apud* MARCÍLIO, 2009, p. 16). Essa autora ainda lembra que o ambiente musical na casa dos Neves Gonzagas era fomentado pelas visitas de um tio paterno de Chiquinha que era flautista profissional, o que levou a atribuir a musicalidade de Chiquinha a esse fato.

Chiquinha Gonzaga não pertencia ao ambiente natural do choro, portanto. No entanto, já evidenciando o trânsito entre diferentes dimensões culturais, negando toda a imagem e os costumes relacionados ao papel da mulher na sociedade daquela época, ela se juntou à boemia dos chorões. Para Diniz E. (1999) e Marcílio (2009), o flautista, chorão e amigo Joaquim Callado, foi um dos principais personagens responsáveis por apresentar o choro à Chiquinha. Callado “lhe apresentou este mundo da música urbana e ainda patrocinou as primeiras incursões da compositora nas rodas dos chorões. Foi incentivador de sua atuação profissional e de sua convivência com o ambiente artístico da época” (MARCÍLIO, 2009, p. 19). A partir daí, ao lado de Callado, essa musicista integrou o

grupo *Choro Carioca*, passando a ser considerada uma “pianeira”, termo que será discutido mais à frente.

Marcílio (2009) observa ainda que, “além de dar aulas de piano, Chiquinha Gonzaga [como pianeira] escrevia e tocava música popular urbana; como pianista, interpretava também repertório de concerto e executava obras clássicas pianísticas de compositores diversos”, o que identifica novamente o chorão no papel de “mediador cultural”. No campo da música popular, segundo Diniz E. (2009), já mostrando outro aspecto de seu trânsito cultural, um dos principais ambientes de atuação de Chiquinha Gonzaga foram os teatros musicados e teatros de revista, a compositora compunha frequentemente músicas para acompanhar peças nos teatros. Nesse período, como abordado por autores já referenciados aqui, o teatro de revista tratava de temas do cotidiano com um caráter “humorístico e brejeiro”. Sendo assim, esses espaços se tornaram um ambiente profícuo para a música dos chorões. A ligação de Chiquinha Gonzaga com o teatro era tanta que em 1917, segundo o site www.chiquinhagonzaga.com, ela fundou a *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (SBAT).

A polca *Atraente*, sua primeira composição, publicada em fevereiro de 1877, foi considerada por Diniz E. (2009) um “choro autêntico”. Essa “composição foi feita durante um choro na casa do compositor, professor e maestro Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), à rua Formosa, atual General Caldwell” (DINIZ E., 2009, p. 108). Ainda segundo essa autora, Chiquinha teria sonhado com a melodia de *Atraente*, e, quando chegou à casa de Mesquita, ligado também ao campo de produção musical erudita, logo sentou ao piano e começou a tocar. Vários outros chorões estavam nesse choro, inclusive Callado, os quais acompanharam a compositora durante a execução: “estava feita a improvisação do mais legítimo choro”. Alexandre Pinto comenta também sobre essa compositora, evidenciando o trânsito que realizou entre diferentes dimensões culturais:

Maestrina e compositora. Chiquinha Gonzaga, foi uma das primeiras pianistas em todo o Brasil, conhecia o piano por dentro e por fóra. Era de um gosto extraordinário como nenhum ainda apareceu [...]. Quando pedia-se para tocar um chôro, não se fazia de rogada, abria o piano e, com os seus dedos habéis e admirados principiava com um chôro composto por ella pois são innumerous, e fazia a delicia dos que a escutavam. Tocava tambem o classico, tinha grande predilecção pelas musicas de Carlos Gomes, que ella conhecia com grande proficiencia, tambem adorava as musicas de Verdi, Puccini, Leoncavallo, Paganini e muitos outros grandes musicos. (PINTO, 1978, p. 53-54).

Assim como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth (1863-1933) fazia parte da categoria de tocadores de piano surgidos em função da música urbana, chamada de “pianeiros”. Marcílio (2009, p. 21) observa que os “pianeiros” eram músicos populares que apareceram, principalmente, “na cidade do Rio de Janeiro e tocavam piano, geralmente de ouvido.” Essa autora lembra ainda que “para alguns, tratava-se de um termo de cunho depreciativo para o pianista que tocava a música popular, pois ele era considerado um músico leigo; era intuitivo, tinha apenas a prática, a bossa”. Rosa (2014, p. 23) já afirma que “os pianeiros eram músicos que se utilizavam do piano para veicular a confluência dos gêneros europeus (dos salões da elite) com os gêneros nacionais, como o lundu e o maxixe [...], por meio de música de entretenimento pago, voltada para os urbanistas”. Lembra que esses músicos, já com traços profissionais, atuavam em diversos locais, entre eles os “bailes particulares, festas [...], casas de música e de instrumentos [...], restaurantes, bares, confeitarias, academias e ou escolas de danças de salão e, posteriormente, já no início do século XX, salas de cinema” (ROSA, 2014, p. 23).

Assim como Chiquinha Gonzaga, Nazareth teve uma formação instrumental inicialmente voltada para a música de concerto, embora tenha sido considerado um dos maiores divulgadores do Tango Brasileiro, um dos gêneros da música popular urbana que se firmavam no recorte de tempo em questão. Para Tinhorão (2013, p. 113), o tango brasileiro, “muitas vezes apontado por musicólogos como uma variante mais bem cuidada do maxixe, constituiu o gênero menos popular e por isso mesmo de trajetória mais curta no panorama da música urbana no Brasil”. Tinhorão (2013, p. 113) ainda diz que a maioria dos autores concorda que

O *tanto* ou o *tanguinho* seja uma adaptação da havanera, ou habanera, introduzida no Brasil pelas companhias de teatro musicado europeu no século XIX, à qual logo se incorporaram elementos das duas músicas de dança de maior popularidade da época, a polca e a *schottisch*. Dessa fusão de música de teatro ligeiro e de danças estrangeiras em processo de abasileiramento pela ação dos conjuntos populares encarregados de executá-las em festinhas de casas de família e em bailes populares, teria surgido o tipo de música de andamento rápido que acabaria se fixando numa forma tipicamente instrumental, sob o nome de *tango brasileiro*.

Alguns compositores, entre eles Chiquinha Gonzaga, classificavam suas composições, que muitas vezes estavam mais para maxixe do que para tango, de tango. Os tangos tão difundidos por Nazareth, no entanto, segundo Kiefer (1976), não tinham as

características coreográficas do maxixe, e traziam bem evidentes as marcas do ritmo da Habanera. Duas das suas mais executadas composições são, por sinal, os tangos *Brejeiro* e *Odeon*. Outras composições como a polca *Apanhei-te Cavaquinho* também caíram nas execuções do pau e corda com o passar dos tempos. Alexandre Pinto, mais uma vez indicando o trânsito entre diferentes dimensões culturais realizado por esses mediadores do choro, observa sobre Nazareth:

Ernesto Nazareth, espirito superior aprimorada educação, musico de primeira agua, foi brilhante sem jaça, que bem poucos o iguariam no seu saber. As harmonias feitas por elle eram um hymno do céo. Tocou em grandes e nobres salões, onde sabia portar-se como gentleman dotados de familia, onde tocasse fazia logo camaradagem, ficando logo intimo, como se fosse de um conhecimento longo. Tocou em muitas festas, em que tambem se achavam os grandes chorões como elle, que tambem fizeram seus esplendores nos bailes desta capital como sejam: J. Christo, Costinha, Chiquinha Gonzaga, já por nós descriptos, Paulino do Sacramento, e todos os outros que não me vem á mente, pois foram em grandes quantidades destes chorões da velha guarda, que infelizmente já não existem. (PINTO, 1978, p. 55)

Por fim, tem-se a figura de Anacleto Augusto de Medeiros (1866-1907). Ao lado de Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, entre outros, Anacleto realizou de forma intensa esse trânsito, podendo também ser considerado um mediador cultural. Contribuiu com o desenvolvimento, divulgação e fixação de gêneros de música urbana surgidos nas últimas décadas do século XIX no Rio de Janeiro, como é o caso do choro. Transitando pelo universo dos chorões, contribuiu de forma significativa para que o choro se tornasse um gênero, como o conhecemos hoje.

Sérgio Prata, estudioso dessa manifestação musical e já tendo atuado como diretor do *Instituto Jacob do Bandolim*, ao escrever o prefácio do livro de André Diniz intitulado *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros*, observa que “entre os principais responsáveis pela fixação do choro como gênero musical, Anacleto de Medeiros era o músico a quem mais se devia um reconhecimento à altura”²⁰. A produção e atuação de Anacleto e Medeiros, ainda segundo esse autor, teria influenciado a obra de um dos principais expoentes do choro, Pixinguinha.

Outro fator que justifica a importância desse compositor como mediador do choro, é sua atuação como maestro e arranjador de banda de música. Em um momento em

²⁰ Trecho retirado do prefácio, escrito por Sérgio Prata, do livro intitulado *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro* do autor André Diniz.

que as bandas desenvolveram um importante papel como opção de entretenimento e veículo de divulgação da música popular, Anacleto, segundo Diniz A. (2007), levou para essas formações a linguagem musical e a sonoridade das rodas do choro. Foi ele ainda o fundador e primeiro regente de uma das principais bandas da época, a BCBRJ. Tais interações e contribuições em relação ao trânsito ocorrido entre o ambiente da banda e do choro serão analisadas com mais detalhes no segundo e terceiro capítulos desta dissertação. Nesse momento, no entanto, é importante localizá-lo como um dos importantes mediadores culturais, promotores da circularidade entre o universo da banda e o universo do choro.

Alexandre Pinto, uma testemunha de vida e atuação dos chorões, sempre lembrada neste momento do texto, mostra a realidade de vida de Anacleto de Medeiros ligada de forma intensa tanto ao choro quanto às bandas de música:

Anacleto, foi um grande leccionador de musica, assim como um mestre de muitas bandas particulares deixando muitos discipulos que fizeram honra a seus dotes de professor eximio. Como mestre da Banda do Corpo de Bombeiros elle immortalizou-se, com a sua intelligência e devotamento, trabalhou corrigindo, modellando e aperfeçoando, todos os seus comandados. Como maestro ensaiador transformou a Banda do Corpo de Bombeiros em um conjuncto de musicos professores que o respeitavam e o obedeciam, na maior rispidez de suas energias [...]. Os chôros organizados por Anacleto faziam falar os mudos e movimentava os paralyticos, desatinava a mocidade e trazia a juventude nos corações dos velhos. As competições musicaes de Anacleto são conquistadas e admiradas por todos os chorões, composições estas que deixo de enumerar-as aqui por serem todas ellas conhecidas pelos chorões da velha guarda.

Como já dito, centenas de chorões participaram intensamente das atividades e ambientes que envolveram o choro durante seu desenvolvimento, sendo responsáveis pelas configurações ocorridas nessa prática com o decorrer do tempo. Compreende-se que a escolha dos quatro nomes trazidos aqui pode fazer jus ao que há de mais legítimo nessa prática que, embora surgida das camadas e culturas populares, também se disseminou pelo ambiente da elite representando, assim, a projeção de uma identidade cultural e seu caráter performático (HALL, 2014).

Por outro lado, as lutas de representações entre as classes, os inevitáveis encontros culturais, as condições adversas de desenvolvimento sociocultural, o discurso social e musical das camadas populares, a afirmação dessas camadas por meio de suas práticas e seus encontros, e as confluências de elementos musicais imbricados na música

que se desenvolvia no meio urbano já apontava para uma rede dinâmica de “mediações”, “mediadores” e “mestiçagens” que, juntos, fomentaram o desenvolvimento da música aqui estudada. A busca pela compreensão da “rede musical dinâmica” mencionada pôde ser entendida tanto pelos sentidos e pelos elementos estritamente musicais, quanto a partir de suas relações com o meio e com o contexto. Nessa concepção, pôde ser percebido que os diálogos estabelecidos entre diferentes âmbitos e grupos sociais e em diferentes momentos e esferas dessa produção musical formaram as bases para o desenvolvimento e a consolidação da música popular brasileira, tendo aqui como referência, o choro. Por outro lado, que interessa realmente a este trabalho, nesse contexto de encontros e desencontros, o choro teve oportunidade de interagir com as bandas de música que serão abordadas a seguir.

2º Capítulo

O cenário das bandas - A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e seus trânsitos

Em meio ao cenário sociocultural já exposto, em que a música popular urbana se consolidava a partir da contribuição inicial das dimensões culturais populares e dos músicos já citados, outro tipo de grupo ou formação instrumental dividia também a cena musical carioca com os grupos dos chorões. Estes grupos eram as bandas de música. Apesar de terem estado quase sempre ligadas ao universo militar, que representava, sob alguns aspectos, uma postura imbricada de rigidez e disciplina, diferente daquela do ambiente dos chorões, como pode ser notado pelas Figuras 10 e 11 que trazem a BCBRJ em dois diferentes tempos, as bandas de música no Brasil desempenharam um significativo papel no desenvolvimento, na configuração e na consolidação da música popular urbana.

Fig. 10. Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro – Maestro Anacleto de Medeiros



Fonte: Foto 900X403mm

Disponível em: <<http://casadochoro.com.br/acervo/Imagens>>. Acesso em: 28 jun. 2017

Fig. 11. Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro – Sala de ensaios Maestro Anacleto de Medeiros



Fonte: Foto 800X419mm Disponível em:
<<http://blogmusicadebanda.blogspot.com.br/2011/10/banda-do-corpo-de-bombeiros-do-estado.html>>
Acesso em: 28 jun. 2017

A partir dessas imagens, já é possível notar um pouco das representações do militarismo ligadas à rigidez e à disciplina ditas anteriormente. Tais características são guiadas por regimentos e estatutos das próprias instituições militares. O grupo muitas vezes se desloca em marcha, que é geralmente cadenciada pela marcação do bombo no 2^a tempo de compassos binários ou no 2^o e no 4^o tempo de compassos quaternários de músicas apropriadas para esse deslocamento, como marchas e dobrados. Além disso, nesses deslocamentos ou desfiles, os músicos se encontram enfileirados tendo à frente o regente e líder do grupo. Outro aspecto capaz de mostrar tais representações é o uso do fardamento. Na foto, todos os músicos, incluindo o regente, estão fardados, como é típico dos militares. Todos esses elementos são símbolos pertencentes às representações que compõem o discurso militar que está diretamente ligado à sua funcionalidade em relação às corporações de batalhões militares. Essas representações estendem-se às ocasiões que solicitam a presença das bandas, como festas cívicas.

No entanto, apesar de todas essas representações, o professor e musicólogo Dr. Marshal Gaioso Pinto, estudioso e arranjador de bandas de música, em depoimento a esse pesquisador, afirmou que sempre viu “a banda como um elemento crucial na formação da música popular brasileira” (PINTO, 2016).²¹ Ainda nesse sentido, o professor acrescenta:

²¹ Entrevista concedida por PINTO, Marshal Gaioso. **Entrevista III**. [jul. 2016]. Entrevistador: Sebastião

Isso aí para mim é muito claro [...] Eu sempre digo que quando as pessoas quiserem investigar esse surgimento do que nós chamamos de música popular brasileira hoje, elas terão que fatalmente chegar até as bandas de música.

Assim, a partir da pressuposição de que houve diálogos entre as bandas de música e o ambiente da música popular, reforçada pelo depoimento de Pinto (2016), pode-se retomar as ideias de “circularidade” e “mediações” já mencionadas anteriormente. Isso pode ocorrer porque, além do cenário de transformações, disputas e antagonismos presentes no Rio de Janeiro, as bandas compartilharam com o choro não só o repertório de danças européias, mas também muitos músicos que atuaram na cena musical carioca do período em questão. Nesse contexto, as bandas podem ser consideradas, também, um dos elementos responsáveis pela nacionalização de tal repertório, como vai poder ser constatado adiante. Em relação à BCBRJ, que também é objeto de estudo deste trabalho, se for levado em conta a sua participação nas primeiras gravações realizadas pela casa Edson em 1902 (CAZES, 1998), as “circularidades” e as “mediações” com o ambiente do choro foram ainda mais acentuadas.

Sendo assim, serão tratadas agora as possíveis interações ocorridas entre o choro e a BCBRJ. O ponto de partida será um rápido levantamento do cenário histórico das bandas de música que, no recorte temporal aqui fixado, juntamente aos grupos de pau e corda e aos pianeiros que se espalhavam pela cidade interpretando de maneira peculiar o repertório de danças de salão, desempenharam no Brasil um considerável papel de destaque na produção e divulgação da música popular.

Inicialmente, será levantado o histórico das bandas na Europa e no Brasil. O início das discussões se dará em torno do próprio termo banda de música, que já remete a uma problemática ainda atual por se tratar de um conjunto de apropriações que o circundam. As bandas serão abordadas no contexto europeu, a partir das inovações mecânicas dos instrumentos de sopro e do aumento da demanda de realização da música para serviços militares e ao ar livre, e no contexto de sua atuação no cenário brasileiro.

Esse primeiro levantamento possibilitará chegar até à BCBRJ, que receberá um foco específico neste capítulo, sendo alvo das principais investigações que investiram nos possíveis trânsitos e interações ocorridas entre essa banda, a prática e os agentes do choro,

influenciando a trajetória de ambos. O primeiro capítulo deste estudo mostrou o cenário em que se desenvolveu um pouco do que hoje se pode chamar de música popular urbana e, em especial, a trajetória histórica do choro. Notou-se que o território de representações e os processos em busca de identidades podem ter contribuído com o desenvolvimento e a disseminação da música urbana, que teve como um de seus representantes o choro. Dessa forma, dialogando com esse contexto, serão analisadas as possíveis contribuições da BCBRJ para a música popular, vistas a partir das relações já descritas.

Visto que essa banda pode ter sido uma das pistas de uma via de mão dupla onde o ambiente do choro era a outra pista e um dos principais produtos a transitar pelo cenário urbano e sociocultural carioca, este capítulo também irá atrás dos agentes que podem ter atuado como mediadores nas interações entre a BCBRJ e o choro. Tudo isso possibilitará perceber em que circunstâncias podem ter ocorrido tais interações e até que ponto a BCBRJ foi importante como uma das principais intermediárias delas.

Interessante colocar que toda pesquisa que se proponha a investigar sobre temáticas envolvendo bandas de música se depara com obstáculos que tornam o trabalho do pesquisador ainda mais nebuloso. No caso desta pesquisa, a falta de um material bibliográfico composto por estudos consistentes sobre as bandas dificultou as discussões e as análises. Um levantamento bibliográfico realizado em sites de bancos de trabalhos acadêmicos revelou um quantitativo baixo de estudos realizados no Brasil sobre bandas de música ou que dialoguem em algum momento com essa temática. Entre eles, podem ser citados aqui os Amorim (2012), Binder (2006), Carvalho (2015), Lima (2000), Veloso (2006), Vieira (2013). Destes trabalhos apenas os de Binder (2006), Lima (2000) e Vieira (2013) tratam diretamente com a temática de bandas de música. Os demais buscam a trajetória do saxofone no Brasil e, por consequência, perpassam em alguns momentos pelas bandas.

Em linhas gerais, os três estudos que tratam mais diretamente sobre a temática em questão, visam as bandas de música observadas em contextos de análises propostos pelos seus respectivos objetos de estudo. No primeiro caso, Lima (2000) se propõe a investigar fatores que mantiveram e impulsionaram o funcionamento das bandas de música no estado de São Paulo. Já Binder (2006) contribui mais significativamente com esta pesquisa por realizar um levantamento das bandas militares no Brasil no período compreendido de 1808 e 1889, enfocando aspectos políticos, sociais e econômicos, que estiveram presentes no desenvolvimento e disseminação dessas instituições. Por fim, Vieira

(2013) tem como objeto as bandas militares, porém, de maneira restrita ao contexto goiano. Esse pesquisador visou levantar o contexto histórico das bandas militares na Cidade de Goiás, antiga capital do estado de Goiás, buscando as interações socioculturais realizadas por essas instituições. O principal interesse por esses trabalhos, no entanto, está no que apresentam como ponto comum, ou seja, nos levantamentos históricos e nas conceituações que fazem sobre as bandas em um contexto mais amplo. Essa abordagem forneceu bases para as conceituações sobre banda e, posteriormente, para o desenvolvimento sobre os históricos desses grupos tanto no contexto europeu quanto brasileiro. Além dessas fontes que se constituem em estudos acadêmicos, as entrevistas com Pinto (2016), com Aragão (2016) e a bibliografia tradicional levantada, contribuíram com as discussões que serão realizadas a partir desse momento.

2.1 A Banda de Música

O termo banda pode suscitar um conjunto de significados e apropriações responsáveis por criar sentidos nem sempre bem definidos e consolidados. Binder (2006) enfatiza que, na maioria das vezes, o substantivo banda não aparece sozinho, mas acompanhado de outras palavras que podem ser adjetivos ou formar junto à palavra banda uma locução adjetiva. Alguns exemplos podem ser citados aqui: banda de *rock*, banda de samba, banda religiosa, banda militar e muitos outros. Em um sentido lato, partindo da ideia de que todas essas “bandas” dizem respeito a um coletivo que pratica e produz música, nada mais óbvio que as considerar como sendo “bandas de música”. Porém, para fins de classificação, cada um desses grupos remete a características específicas que são estabelecidas de acordo com fatores como a funcionalidade, a formação instrumental, o repertório e os locais de apresentação. Isso leva à concepção de que cada um deles é marcado por especificidades que os tornam singulares em relação a seus significados.

Não obstante, segundo Binder (2006, p. 13), o dicionário *New Grove II* aponta duas definições para o termo banda. A primeira seria “praticamente qualquer conjunto de instrumentos musicais”, remetendo à ideia ampla de banda como um coletivo de músicos e instrumentos sem fazer menção a características específicas. E a segunda, que mais interessa para este trabalho, diz respeito a um grupo de instrumentistas que executam alguns instrumentos específicos, como se verá adiante. Percebe-se que toda essa diversidade já é capaz de dificultar a busca por delimitações e conceituações envolvendo o

termo banda. Trazendo a discussão para o âmbito da “banda de música”, entendida aqui como um grupo específico como sugere a segunda definição de banda exposta por Binder (2006), será possível perceber que mesmo tendo características próprias, algumas nuances e variações ligadas a esse termo como banda militar (banda de música militar) e banda civil (banda de música civil), e as mudanças ocorridas ao longo do tempo em relação às suas funções e suas formações instrumentais, são variantes que merecem um olhar um pouco mais detalhado.

Em consonância com Binder (2006), o depoimento de Pinto (2016) revela que definir o que venha a ser uma banda de música pode não ser uma tarefa tão simples quanto parece. Afirma que a primeira dificuldade encontrada ao pesquisar essa temática, diz respeito à essa definição.

Nem sempre é muito claro. Basicamente é um conjunto de instrumentos de sopro, que atua, a princípio, ao ar livre. Ele terá algumas características como, por exemplo, a existência de naipes ao invés de solistas. Nem sempre é tão claro você saber a diferença entre um grupo de câmara, por exemplo, de sopros, e uma banda propriamente dita. Parte da dificuldade vem daí. (PINTO, 2016).

No dizer de Binder (2006, p. 13), os músicos desses grupos “executam combinações de instrumentos de sopro e percussão; ou ainda madeiras, metais e percussão”. Embora ainda seja cedo para que se possa obter uma definição concisa e satisfatória sobre o que venha a ser uma banda, é preciso dizer que neste trabalho o termo “banda de música” está sendo e será empregado com o mesmo sentido de “banda”, obtendo, também, o mesmo significado que já começou a ser esclarecido por Pinto e Binder e ainda será mais detalhado por estes e outros autores.

Vieira (2013) fornece algumas referências em relação às definições em questão. De maneira geral, esse autor se alinha aos demais ao dizer que as bandas são compostas por músicos uniformizados, executando instrumentos de sopro, lideradas por um regente. Embora ainda soe superficial, esta colocação pontua algumas questões que podem ser nitidamente observadas nas Figuras 10 e 11 expostas no início deste capítulo. Mesmo que não tenha sido feita nenhuma apropriação militar ou civil na citação trazida por Vieira (2013), é possível constatar o que é dito sobre os músicos uniformizados, tocando instrumentos de sopro e sob o comando de um regente.

Já uma colocação do Dicionário *New Grove*, citada por Lima (2000), diz que

“mais particularmente, a palavra [termo banda ou banda de música] refere-se à combinação de metais e percussão, ou instrumentos de sopro, metais e percussão, como banda de metais, banda militar e banda sinfônica”.²² Percebe-se que esta citação ainda não foge à superficialidade já demonstrada até o momento. Porém, ao se referir à banda de metais, banda militar e banda sinfônica, já faz algumas referências em relação às variações ou tipos de bandas de música existentes, levando em conta fatores funcionais, institucionais e de instrumentação. No caso deste trabalho, pelo contexto em que está inserida, a BCBRJ configura-se em um exemplo de banda de música militar.

2.1.1 Formação instrumental

Lima (2000, p. 38-39) explora algumas classificações ligadas às formações instrumentais desses grupos. Observando as instrumentações, esse autor classifica as bandas de música em algumas categorias, sendo elas: Fanfarra simples tradicional, Fanfarra simples marcial, Fanfarra com pisto tradicional, Fanfarra com pisto marcial, Banda marcial e Banda de concerto. Em todas essas categorias, os instrumentos se dividem em melódicos e de percussão.

Nas duas primeiras categorias, os instrumentos melódicos característicos são: cornetas, clarins e/ou cornetões, sendo que na Fanfarra tradicional marcial ainda podem ser acrescentados o bombardino, as tubas e/ou sousafones e as trompas. Já os instrumentos de percussão são compostos basicamente por bombos, surdos, pratos e caixas em todas as categorias descritas pelo autor. Na Fanfarra com pisto tradicional, que tem a palavra pisto como referência às válvulas encontradas em instrumentos como trompete e trombone de pisto, que possibilita a emissão de mais notas, os instrumentos melódicos característicos são: cornetas e cornetões de um pisto. No caso da Fanfarra com pisto marcial, podem ser acrescentados os bombardinos, as tubas e/ou sousafones e as trompas, todos com um pisto. Na banda marcial os instrumentos característicos seriam: trompetes, trombones, bombardino, tubas e/ou sousafones, podendo ainda ser acrescentada de liras de até 25 teclas, pífaros, flautas, flautins, gaitas de fole, pículos, flugelhorns, trompas, tímpanos, chimes, glockenspiels, pratos suspensos e outros de percutir. Por fim, tem-se a Banda musical de

²² A tradução de Lima (2000): More particularly, the word refers to a combination of brass and percussion, or woodwind, brass and percussion instruments, as in BRASS BAND, MILITARY BAND and symphonic band. (*New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, p. 106, v. 2 *apud* Lima, 2000, p. 33)

concerto que tem como instrumentos característicos flautas, flautins, clarinetas, saxofones, trompetes, trombones, bombardinos, tubas e/ ou sousafones, podendo também ser acrescida de oboés, cornes, fagotes, contra fagotes, requintas, clarones, trompas, contrabaixo acústico, celesta e xilofone.

A tentativa de Lima em categorizar e classificar os tipos de bandas de acordo com sua instrumentação pode ser capaz de fornecer um bom panorama para a melhor compreensão e entendimento do que são, afinal, estes grupos formados por instrumentos de sopro e percussão. Porém, em meio a esse emaranhado dúbio e raso de tentativas de delimitar e caracterizar esses grupos instrumentais, não é difícil imaginar que as categorias de bandas de música trazidas podem não ser únicas e universais. Como ainda será visto no decorrer deste trabalho, algumas questões referentes aos desenvolvimentos mecânicos dos instrumentos de sopro, as condições socioculturais em que esses grupos se encontravam e as funções sociais que eles cumpriam junto à sociedade, apontam para uma flexibilidade de suas práticas que podem influenciar as categorizações expostas.

Pinto (2016) também faz algumas descrições que não buscam categorizar as bandas de música como fez Lima (2000), mas expõem o que seria a base de suas formações instrumentais no Brasil na virada do século XIX para o século XX. Para esse autor, os seguintes instrumentos formariam a base da banda de música:

Requinta, às vezes flautim, clarineta, às vezes flauta também. De madeira, geralmente são esses. Muito comum só a requinta e as clarinetas, mas nas bandas um pouco maiores, flauta e flautim também;
Trompetes que, na verdade, muitas vezes, não serão trompetes, mas serão corners. Eles utilizam o termo piston que pode ser tanto o trompete quanto o corner; Os sax horns, que às vezes serão substituídos por trompas, mas o instrumento mais comum é o sax horn; Tem os trombones, tanto pode ser os trombones de pisto quanto os de vara; O bombardino, que é o que se chama de eufônio hoje e que, às vezes, vem referido como barítono, mas é basicamente o mesmo instrumento (o eufônio, o barítono e o bombardino). E aí os graves nos metais. Se tem uma infinidade de instrumentos que podiam ser usados. O oficleide, o helicon, o contrabaixo – que pode ser uma espécie de sax horn e bombardão, que é o sax horn baixo – o que a gente chamou de tuba e, mais para frente, o sousafone. (PINTO, 2016)

No seu relato, Pinto (2016) observou ainda que com o transcorrer do século XX, o saxofone foi sendo cada vez mais empregado nesses grupos e o oficleide, devido a alguns fatores como dificuldades técnicas e problemas de afinação, foi caindo em desuso. Nota-se também que não aconteceram referências aos instrumentos de percussão.

Considerando com o próprio Pinto (2016) que, por muito tempo, e, até os dias de hoje, os instrumentos de percussão em muitas bandas são relegados ao segundo plano, sugere-se que eles se constituem na formação básica já trazida por Lima (2000): bombos, surdos, caixa e pratos.

Por fim, percebe-se que as descrições de Pinto (2016) estão mais próximas do que Lima (2000) chamou de banda musical de concerto. Algumas diferenças podem ser observadas entre as duas, pois instrumentos como oficleide e o helicon caíram em desuso e o sax horn citado por Pinto (2016) não é mencionado por Lima (2000) em nenhuma das categorias. Da mesma forma, Lima (2000) faz referências a oboés, cornes, fagotes e contra fagotes que não são feitas por Pinto (2016). Isso evidencia a ideia da flexibilidade e da variação comum às formações instrumentais já sugeridas, contando também com a época e o contexto a que estas descrições se referem.

Binder (2006) observa ainda que, por influência da música turca, as bandas de música agregaram instrumentos de percussão aos de sopro, se aproximando das configurações fixadas no século XX, que ainda estão em voga nos dias de hoje. Com o aumento dos instrumentos de percussão, Binder (2006, p. 17) menciona que outros instrumentos de sopro como “flautins, requintas e trombones também foram adicionados” aos grupos com o propósito de equilibrar a sonoridade alterada pela entrada da percussão. “Este padrão e suas variações foram adotados em muitos lugares até meados do século XIX, antes da revolução provocada pela introdução dos instrumentos de válvulas e pistões nas bandas.” As Figuras 12, 13 e 14 trazem alguns dos instrumentos mencionados.

Fig. 12. Alguns instrumentos de sopro da família dos metais utilizados em bandas de música. Da esquerda para direita: trompete, trombone de vara, trompa, tuba, bombardino e sousafone



Fonte: <<http://musica0087.blogspot.com.br/>>

Fig. 13. Alguns instrumentos de sopro da família das madeiras utilizados em bandas de música. Da esquerda para a direita: clarinete, flauta, flautim e saxofone alto



Fonte: <<http://musica0087.blogspot.com.br/>>

Fig. 14. Alguns instrumentos de percussão utilizados em bandas de música. Da esquerda para a direita: bombo, caixa e pratos



Fontes: bombo <www.bandasantoantoniosb.com.br/bombo/>, caixa <www.shoppingdamusica.com.br/site/produtos.php?c=7&sc=46>, pratos <www.arwel.com.br/site/instrumentos-musicais-percussao/bandas-e-fanfarras/pratos-para-fanfarras.html>

São esses, portanto, os principais instrumentos que caracterizam a formação instrumental que está na base da Banda de Música aqui enfocada.

2.1.2 Banda e contexto – bandas militares e bandas civis

Outro aspecto que pode contribuir para as conceituações referentes às bandas de música diz respeito ao contexto em que elas se inserem. Uma parte considerável dos estudos referenciados neste trabalho aponta para as bandas tendo conotações civis e, principalmente, militares. Pinto (2016) afirma que “certamente a origem [das bandas de música] tem relação com a música militar. Música de pífanos, tambores, depois cornetas – esse tipo de material é que acabou levando às bandas”.

É possível estabelecer um diálogo entre Vieira (2013) e Pinto M. (2016) quando o primeiro autor observa que a busca por conceituações etimológicas do termo banda de música pode estar ligada às suas apropriações militares, trazendo novamente à tona questões referentes às representações simbólicas pertencentes ao discurso militar. Para este autor,

[a] origem do termo banda vem de termos estrangeiros que designavam os símbolos (bandeiras, estandartes) que representavam as tropas, assim como as bandas de música são utilizadas hoje para representar as corporações de que fazem parte, como Exército, Marinha, Aeronáutica, Polícias e Corpos de Bombeiros Militares. De tal definição, é importante notar a origem militar dos termos que foram largamente utilizados por outras bandas de música não militares. (VIEIRA, 2013, p. 47).

Nota-se com isso, que as bandas de música, neste contexto, podem ser entendidas como concretizações de formulações ligadas ao campo do imaginário e do representacional que transmitem as idealizações e projetam um determinado grupo, neste caso os militares. Entendendo com Vieira (2013, p. 50) que elas “são grupamentos musicais presentes nas corporações que integram o Sistema de Segurança Pública” (como Exército, Marinha, Corpo de Bombeiros e Polícia Militar), onde “os dois principais conceitos que norteiam a formação e organização [...] são a hierarquia e a disciplina”, as bandas podem funcionar como alto falantes para essas idealizações. Essa amplificação pode se dar tanto por meio de um discurso material constante, como as vestimentas, quanto mediante um discurso material temporal de pouca duração, como a própria música.

Vieira (2013), citando Brum (s/n), fornece informações que, além da instrumentação, faz menção à funcionalidade e às formas de apresentação das bandas de música de conotações militares. Nesse contexto, classificam-se as bandas em “pequenas, médias e grandes”. Essa classificação estaria ligada à sua instrumentação que, por sua vez,

influenciaria diretamente na maneira com que esses grupos se apresentam e nos locais em que as apresentações são realizadas. Segundo Brum, as bandas militares se enquadrariam na categoria de pequena banda e seriam formadas por instrumentos de embocadura livre, palhetas simples, metais e percussão de som de altura indeterminada. Para esse autor, isso se justifica pelo fato de essas bandas, muitas vezes, terem que se locomover.

A Pequena Banda, ou Militar é aquela, na qual só devem ser empregados os instrumentos que tenham bastante intensidade sonora, de sons mais rígidos e que sejam fáceis de serem conduzidos tocando e marchando, porque, o maior interesse por este tipo está na sua característica marcial para “puxar desfiles; para execução de hinos, marchas, dobrados e canções patrióticas de Organizações Militares, Governamentais e Populares, ocasião em que traz à empolgação o povo e o soldado, implantando-lhes o tão necessário amor à Pátria [...] Isto, no entanto, não impede que ela sirva como instrumento de recreação e próprio, ainda, para atuar em funções culturais e religiosas. (BRUM, s/a, p. 13 *apud*, VIEIRA, 2013, p. 50).

Mediante o panorama acerca da formação, da funcionalidade e das formas e locais de apresentação das bandas militares exposto por Brum, é possível evidenciar também algumas questões referentes à circularidade já referida no primeiro capítulo. Tratando-se do contexto brasileiro de meados do século XIX ao início do século XX, como será exposto mais adiante, além de cumprir as obrigações militares, desfiles e festividades envolvendo a aristocracia, as bandas militares desempenharam um relevante papel na configuração sociocultural de dimensões culturais populares. Essa circularidade foi exemplificada anteriormente a partir do trânsito entre os ambientes tidos como os oficiais dessas instituições e o ambiente de festas populares e religiosas, como é sugerido por Brum.

Ao contextualizar sobre as bandas no interior do Brasil, Pinto (2016) faz outras referências a essa circularidade, dizendo que a banda “irá tocar um dia dentro da igreja – uma missa, um réquiem, um *Te Deum* – e no outro dia ela irá tocar um dobrado lá na praça, nos coretos”. Isso aponta para a circularidade dos músicos que atuavam nesses grupos funcionando como mediadores da música em ambientes distintos, como já foi observado anteriormente. Em ambos os casos, a música tem por finalidade serviços militares e entretenimento, porém, como desenvolvido por Binder (2006, p. 126), no ambiente de cômico as bandas

[f]aziam parte de um imaginário onde tais conjuntos eram símbolos sonoros de poder e *status*. Este imaginário dava sentido à atuação das bandas, justificava a existência e criação dos conjuntos, os pagamentos

dos músicos, as compras de instrumentos etc.

Já nas outras dimensões culturais era tida muitas vezes como a única opção de lazer ligada à música para grandes massas, como é dito por Tinhorão (2010), e isso se dava por meio de apresentações como aquelas realizadas nos coretos das praças.

As bandas civis, embora inicialmente em números menores, também compuseram e compõem o quadro histórico de desenvolvimento desses grupos instrumentais. A bibliografia consultada até o momento mostrou que não existem características específicas que as diferenciam quanto à instrumentação utilizada. As principais diferenças entre elas ocorrem, para Vieira (2012), no âmbito dos princípios organizacionais. Para esse autor, no que diz respeito à formação instrumental, as bandas civis também são basicamente compostas por instrumentos de sopro e percussão. Em consonância com Binder (2006), Vieira (2012) aponta para o fato de que, pelo menos do Brasil, o surgimento das bandas civis foi relacionado à formação das bandas militares. Para este autor,

As bandas de música civil são os grupamentos musicais compostos por instrumentos de sopro e percussão que funcionam sob um modelo organizacional próprio, subsidiados pelo Estado ou por fundações ou organizações do meio civil, como organizações não governamentais (ONGs) ou associações de músicos. Apesar de historicamente, no Brasil, as bandas de música civil terem como modelo as bandas militares, estas não possuem como princípio organizacional e legal os mesmos preceitos, direitos e deveres que as militares, mas se assemelham em algumas de suas atividades. Ainda que seja comum encontrarem-se algumas bandas de música civil que possuem características do modelo de funcionamento das bandas mantidas por corporações militares, o fato de não comporem ou de não serem mantidas por tais corporações traz em si algumas diferenças se comparadas ao modelo de origem. (VIEIRA, 2012, p. 51).

Assim como a evidência de trânsitos entre diferentes dimensões culturais, a relação entre bandas civis e militares é capaz também de revelar uma instância de trânsitos e circularidades. Isso pode ser percebido mais claramente quando Vieira (2012, p. 52) diz que frequentemente as práticas das bandas militares eram influenciadas pela “experiência individual dos comandantes ou maestros [...] cuja experiência era previamente adquirida em outros conjuntos instrumentais e vocais no meio civil”. Esse tipo de trânsito pode fornecer pistas sobre as interações visadas neste trabalho entre o choro e a BCBRJ, pois, como já foi levantado no primeiro capítulo, o próprio Anacleto de Medeiros, primeiro organizador e regente da BCBRJ, teve interações marcantes com o meio da música urbana.

2.2 A Banda de música na Europa

As configurações instrumentais das bandas de música, como já expostas, só se consolidaram no século XIX. Seguindo a linha de conceituações de que são grupos formados por instrumentos de sopro e percussão, Binder (2006, p. 8) observa que sua “instrumentação moderna começou a se estruturar na França quando Jean Baptiste Lully (1632-1687), no reinado de Luís XIV (1638-1715), substituiu por oboés e fagotes as antigas charamelas e dulcianas”. Nota-se mais uma vez a referência às charamelas, instrumentos de palheta dupla antecessores dos oboés, ligadas ao universo de desenvolvimento das bandas de música. Além da primeira transição no campo da instrumentação ocorrida durante o reinado de Luís XIV, quando a instrumentação passou a ser composta por “três oboés, baixão ou fagote e tambor, Binder (2006, p. 16) indica outra transição ocorrida entre 1743 e 1762. Segundo esse autor, a partir das bandas de oboés, nome dado ao grupo referido acima, surgiu também um grupo denominado banda de harmonia. Esse grupo se fixou com “um par de trompas, a diminuição de três para dois oboés e o emprego de clarinetes e flautas, adicionados ou em substituição aos oboés” (BINDER, 2006, p. 16). Binder (2006, p. 16) enfatiza ainda que além de servir às obrigações militares e aos “ambientes fechados, de eventos da corte”, as bandas eram muito requisitadas para festividades populares tanto ao ar livre, para um maior número de pessoas, quanto em locais menores, sendo requisitadas em diversos festejos como: festas religiosas, bailes, ambientes carnavalescos, dentre outros.

2.2.1 Adolphe Sax: um importante protagonista no universo das bandas de música

Tendo por base esta introdução ao contexto europeu, Antonie Joseph Sax (1814-1894) pode ser considerado um importante protagonista no cenário de desenvolvimento e disseminação das bandas de música. Esse construtor de instrumentos belga, mais conhecido como Adolphe Sax, foi responsável por contribuir para a modernização das formações instrumentais das bandas de música. Isso pode ser reforçado com Carvalho (2015), que relaciona aquele instrumentista a um símbolo de modernidade para as bandas militares francesas da década de 1840. Além disso, um de seus principais feitos, a invenção do saxofone, pode trazer alguns elementos para as reflexões que tratam

das interações entre o choro e a BCBRJ²³, daí essa referência a ele e ao seu trabalho com a banda e com o saxofone. Para Carvalho (2015, p. 12), “por seu protagonismo no movimento de reformulação das bandas militares francesas [...] Adolphe Sax deixou sua marca na história dos instrumentos musicais”. Para esse autor, nesse contexto, o saxofone pode ser considerado um filho da revolução industrial. Rice, citado por Carvalho, ao comentar que o saxofone conseguiu a sua primeira patente em 1846, afirmou que “a invenção do saxofone em 1838 e a posterior disseminação de sua família na segunda metade do século XIX foram desenvolvimentos singulares na história da música” (RICE 2009 *apud* CARVALHO, 2015, p. 2).

Tal destaque na cena de modernização de instrumentos de sopro em meados do século XIX levou Adolphe Sax a ter o auxílio da corte francesa e de militares franceses. Foi levado à França em 1842 para propor os devidos projetos de modernização do instrumental de bandas. Essa sua atuação foi considerada por Carvalho (2015) um marco na reformulação do instrumental dessa formação instrumental. Nesse sentido, Carvalho (2015, p. 25) ressalta:

[o]s aprimoramentos em instrumentos diversos como o bugle, o cornet, oficleide, o clarinete, clarinete baixo, flauta, fagote, trombone, tímpano, à invenção de famílias inteiras de instrumentos como a dos sax-horns, das sax-trombas; ainda que o saxofone jamais tivesse sido concebido, Adolphe Sax personificaria o espírito do progresso de sua época através de seu talento, sua precisão e enorme versatilidade. Como um salvador predestinado a acabar com a estagnação em que se encontravam as bandas francesas na primeira metade do século XIX.

O saxofone, no entanto, só consolidou verdadeiramente nas bandas francesas a partir da segunda metade da década de 1860.

Por fim, mesmo não sendo foco deste trabalho um levantamento aprofundado do histórico sobre o desenvolvimento das bandas de música, pôde ser percebido até o momento que a atuação desses grupos instrumentais na Europa, principalmente os de

²³ Um pouco dessa importância pode se justificar pelo fato de que no Brasil, além de integrar as bandas de música, o saxofone, desde fins do século XIX, foi um instrumento que conquistou um considerável espaço no meio do choro, conforme mencionado por Velloso (2006). Entre os músicos e compositores que já foram e ainda serão referenciados neste trabalho, pode-se citar pelo menos dois saxofonistas: Anacleto de Medeiros, multi-instrumentista que tinha predileção pelo saxofone, segundo as reminiscências de Pinto (1978), e Pixinguinha, que contribuiu para a consolidação da linguagem contrapontística do choro usando também esse instrumento, como indicado por autores como Cazes (1998), Silva e Filho (1998) e Tinhorão (2010, 2013). Além da prática do choro, ambos os músicos tiveram relações com a BCBRJ. O primeiro foi seu fundador e regente, e o segundo foi aluno de Irineu de Almeida, músico da BCBRJ, que, a partir dessa sua atuação e vivência musical, pode ter contribuído para a visão contrapontística do aluno.

conotações militares, foi marcada pelo trânsito entre as atividades militares, aristocratas e populares. É possível sugerir que tenham desempenhado um importante papel nas atividades musicais populares mesmo fora do contexto militar, servindo, inclusive, de modelo para as bandas de música civis. Com isso, fica claro também o trânsito de músicos em diversos ambientes. Além disso, suas instrumentações, apropriadas à realização de música em espaços abertos, constituem outro aspecto capaz de fortalecer a ideia de sua funcionalidade, relacionada ao papel de levar a música a públicos diversificados.

No caso do Brasil, como se verá adiante, há a hipótese de essas interações da banda com diferentes dimensões culturais terem influenciado a trajetória da música urbana. Percebe-se, por exemplo, que os primeiros indícios do saxofone no cenário musical brasileiro, mais especificamente no Rio de Janeiro, já o apontam como mediador em diversos contextos de circularidade entre as dimensões culturais. Autores como Amorim (2012), Carvalho (2015) e Velloso (2006) sugerem que esse instrumento tenha chegado ao Brasil pouco tempo depois de ser patenteado e utilizado pelas bandas européias. Amorim (2012, p. 57) ainda frisa que “no Rio de Janeiro, uma das primeiras menções ao saxofone em bandas militares alude à interação desse instrumento com a formação da Banda de Música do Corpo de Bombeiros”. Neste país o saxofone encontrou um terreno diversificado, provando ser um instrumento versátil e capaz de representar as identidades que emergiam no contexto da cena musical popular urbana já comentada, na música de concerto e na música das bandas que integravam o cenário carioca.

2.3 A Banda de música no Brasil

Ao dar início a um levantamento sobre o desenvolvimento e o contexto de atuação das bandas de música no Brasil, fica evidente o seu trânsito entre diferentes dimensões culturais, de modo semelhante com o ocorrido no contexto europeu. Talvez isso tenha acontecido pela vocação desses grupos conseguirem, por natureza própria, levar a música onde pequenos grupos não conseguiriam devido à potência sonora. Diniz A. (2007, p. 53) observa que as bandas “tiveram um papel importantíssimo no universo da cultura musical brasileira, atuando no campo do lazer, da educação, da profissionalização e da divulgação.” Esse mesmo autor, em consonância com o depoimento de Pinto (2016), evidencia a circularidade das bandas no cenário brasileiro lembrando que

[a] partir da segunda metade do século XIX, as bandas passaram a ocupar um lugar de destaque na sociedade, participando de festas populares, leilões, rifas, bailes, jogos esportivos, circos, campanhas políticas e promocionais, saudações a personagens ilustres, enterros de figuras importantes, festas cívicas, procissões, festas de padroeiros e do Carnaval. (DINIZ A., 2007, p. 55).

Com essa diversidade de dimensões culturais e locais de atuação demandando a presença das bandas de música, outras interações foram evidenciadas por Tinhorão (2010). Para esse autor, mais especificamente no Rio de Janeiro, essas formações instrumentais foram importantes como um dos elementos formadores dos músicos responsáveis por atuar no campo da música popular urbana carioca. Oportunizaram um trabalho regular para esses músicos, além de proporcionar ascensão social. Por outro lado, devido à dificuldade de encontrar músicos de sopro no início do século XIX, músicos populares foram contratados para integrar as bandas militares, o que já anuncia um possível cenário de interação entre o choro e as bandas. Tinhorão (2010, p. 188) mostra essas possibilidades de interação ao afirmar que

[a] formação de bandas militares durante o período colonial deve ter esbarrado na dificuldade em incorporar instrumentistas de sopro num tempo em que seriam raros, dificuldade que logo explicaria, aliás, a posição especial que gozariam os músicos fardados quando se iniciou a sua profissionalização. Atraídos aos quadros militares por sua rara qualificação, músicos civis vestiam a farda e passavam a fazer parte dos corpos de tropa muitas vezes conservando seus próprios instrumentos, o que os levava e comportarem-se não como militares, mas como funcionários contratados, com equiparação a oficiais, para efeito de soldo.

Estabelecendo um diálogo entre Diniz A. (2008a) e Tinhorão (2010) no referente à formação musical dos músicos de banda, o primeiro autor lembra que o que “formava mesmo os instrumentistas da época eram os diversos tipos de bandas que foram se constituindo na cidade. A banda era sempre a escola mais acessível à realidade social dos músicos” (DINIZ A., 2008, p. 21). Observa que Joaquim Callado teve sua formação musical inicial em banda de música por influência de seu pai, que era regente. É evidente que a afirmação de Diniz a respeito de as bandas serem a principal formadora de músicos pode soar um tanto unilateral, devido ao emaranhado musical efervescente encontrado no Rio do século XIX. Nesse contexto, outras práticas ligadas a música urbana poderiam se constituir também em importantes escolas informais para os músicos. No entanto, afina-se

com Aragão (2016) ao afirmar que, em se tratando de instrumentistas de sopro, as bandas podem, sim, ter tido um papel de destaque na formação de músicos populares. Ao se referir a instrumentos como trombone, bombardino, trompete e oficleide, esse autor salienta que

[a] banda de música tinha um peso muito grande no Brasil inteiro, influência que veio da Europa [...] É natural que tivesse um grande número de pessoas tocando esses instrumentos [...] Você vê nos relatos do Animal como a flauta, por exemplo, teve uma importância fundamental, desde o Callado, que é meio como um mito, o pai fundador do choro. Mas fora a flauta, se tem outros instrumentos de banda que são muito apreciados. (ARAGÃO, 2016).

Nota-se, até os dias de hoje, a ligação de instrumentistas de sopro do ambiente da música popular urbana com as bandas de música. Koidin (2011), ao entrevistar vários músicos do universo do choro no Brasil, dando origem ao livro *Sorrisos do Choro*, apontou para alguns casos que exemplificam essa afirmação. Músicos amadores, como o flautista Leonardo Miranda, e músicos profissionais, como o clarinetista Paulo Sérgio Santos e o trompetista Silvério Pontes, tiveram ligação com bandas de música. Tal ligação quase sempre se deu pelo ambiente familiar. Geralmente algum membro da família integrava alguma banda e isso influenciava e incentivava o jovem aprendiz a seguir o mesmo caminho.

A diversidade dos locais de apresentação das bandas de música e o perfil de seus integrantes, sugeridos a partir das reflexões realizadas até aqui, remetem ao caráter performático das identidades, conforme definido por Hall (2015). Os diferentes posicionamentos desses grupos frente à demanda e aos locais em que se apresentavam e a atuação de músicos populares nas “instituições fardadas”, revelam que tais posicionamentos podem ser capazes de forjar identidades diferentes de acordo com o momento e a representação desses agentes frente ao que é demandado. Segundo Hall (2015),

[a] identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo nitidamente deslocadas. (HALL, 2015, p. 11-12, grifo do autor).

Nota-se, portanto, que o que está sendo comentado até o momento em relação às bandas e, mesmo, o que já foi mencionado no primeiro capítulo sobre as interações dos agentes responsáveis pela música aqui estudada, aponta para essa dinâmica identitária proposta por Hall. Ao mesmo tempo, essa banda e a circularidade cultural, que permitiram uma dinâmica identitária em questão, têm uma história no país que remete, inicialmente, a Kiefer (1997) e Tinhorão (2010).

Esses autores concordam que antes das bandas de música e dos grupos de pau e corda começarem a se disseminar pelo Rio de Janeiro, os barbeiros músicos, que tiveram suas raízes nos primeiros séculos de colonização e se fixaram a partir do século XVIII, integraram os principais grupos encarregados por disseminar a música instrumental pela cidade. Os barbeiros se constituíram em um tipo de antecessores das bandas de música. Tinhorão (2010) ilustra isso ao esclarecer o seguinte:

Formadas a partir do século XIX em alguns regimentos de Primeira Linha, em substituição da confusa formação de músicos tocadores de charamelas, caixas e trombetas vindos dos primeiros séculos da colonização, as bandas militares tiveram organização e vida precárias até a chegada do príncipe D. João com a corte portuguesa em 1808. (TINHORÃO, 2010, p. 187)

Ao se referir aos tocadores de charamelas, Tinhorão remete ao antigo instrumento de palheta dupla, já referenciado aqui. Como já visto com Vieira (2013), esse nome pode estar na raiz etimológica do termo banda que, no Brasil, se vincula também ao histórico dos grupos do choro, o que já permite falar em mais uma ligação, dessa vez histórica, entre essas duas formações instrumentais.

Com referência aos grupos que foram precursores das bandas de música e choro no Brasil, Lima (2000, p. 44) afirma “que receberam influências do ensino musical dos jesuítas e mestres europeus, transitaram entre o civil e o militar e foram enriquecidos pela participação dos negros”. Kiefer (1997) descreve essa participação negra desde o segundo século de colonização, ao expor o relato do francês Pyrrard de Laval visitando a Bahia em 1610, que afirmou ter visto “uma banda de música de trinta figuras, todos negros escravos, cujo regente era um francês provençal” (KIEFER, 1997, p. 14). Menciona que os senhores de engenho muitas vezes organizavam esses grupos, preparava-os com o auxílio de professores europeus e os integravam como legado em seus testamentos. Outro apontamento sobre essas práticas, agora em Pernambuco no século XVIII, também é feito pelo musicólogo Jaime Diniz, citado por Kiefer (1997), que já evidencia outras

possibilidades de atuação desses músicos:

Os conjuntos instrumentais dos *charamelleyros* é que nunca devem ter faltado às festividades da Senhora do Rosário, como também, muito provavelmente, deviam abrilhantar o dia da coroação dos reis e rainhas, angolas ou crioulos. As charamelas constituíam especialidade dos negros, escravos ou não. Trata-se seguramente de uma herança direta da cultura portuguesa, implantada no nordeste brasileira já desde remotas eras, inclusive no meio indígena. (KIEFER, 1997, p. 14).

Para Kiefer (1997, p. 11-12), “o termo ‘chormelleyro’ (ou ‘charamelleyro’) abrangia não só os tocadores da charamela [...] mas também de outros instrumentos de sopro”. Para esse autor, a música dos chameleiros se dava nas pequenas vilas, no contexto rural, aos arredores das casas grandes dos senhores de engenho, nos átrios das Igrejas. Ainda não existia uma demanda de música urbana devido ao não “adensamento do quadro urbano”. Com o transcorrer do século XVIII, com o desenvolvimento dos primeiros centros urbanos (Rio e Salvador) a execução das charamelas, entre outros instrumentos de sopro e percussão, ficou a cargo dos barbeiros. Para Diniz A. (2008b) o grupo de barbeiros era formado “basicamente por escravos obrigados pelos senhores a aprenderem novos ofícios, e a profissão de barbeiro era a única a deixar tempo vago para a aprendizagem de outros trabalhos” (DINIZ A., 2008b, p. 21). Afinado com essa ponderação, Tinhorão (2010, p. 166) afirma que

[o] barbeiro, pela brevidade mesma do serviço [...] sempre acumulara outras atividades compatíveis com sua necessária habilidade manual [...] e que era representada pela função de arrancar dentes e aplicar bichas (sanguessugas). Essas habilidades, sempre praticadas em público, situavam os barbeiros numa posição toda especial em relação às profissões mecânicas ou demais atividades de caráter puramente artesanal. E como seus serviços em tal atividade liberal lhe permitam tempo vago entre um freguês e outro, os barbeiros puderam aproveitar esse lazer para o acrescentamento de outra arte não mecânica ao quadro das suas habilidades: a atividade musical.

Esse autor aponta para a importância sociocultural dos barbeiros. Tocando de ouvido e por meio de um repertório europeu que começava a evidenciar traços de interação com a cultura brasileira, puderam ser considerados integrantes de um dos primeiros grupos a fornecer um entretenimento musical para os urbanistas. Aragão (2013) já observa que do mesmo modo que se deu com o choro, os barbeiros começaram a interpretar o repertório existente de uma maneira peculiar. Essa peculiaridade levou o autor a constatar:

“sincopação de origem indefinida seria vista por alguns como herança dos músicos barbeiros” (ARAGÃO, 2013, p. 35). Mário de Andrade (1972, p.37) define síncope como “movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira” ou ainda “movimentos livres que se tornaram específicos da música nacional”. Já Sandroni (2012), com o qual me identifiquei mais de perto nessa abordagem, relaciona essa circunstância rítmica, quando observada no contexto brasileiro, à contrametricidade resultante da interação de dois sistemas rítmicos: o europeu (paridade rítmica e cometricidade) e o africano (imparidade rítmica e contrametricidade)²⁴.

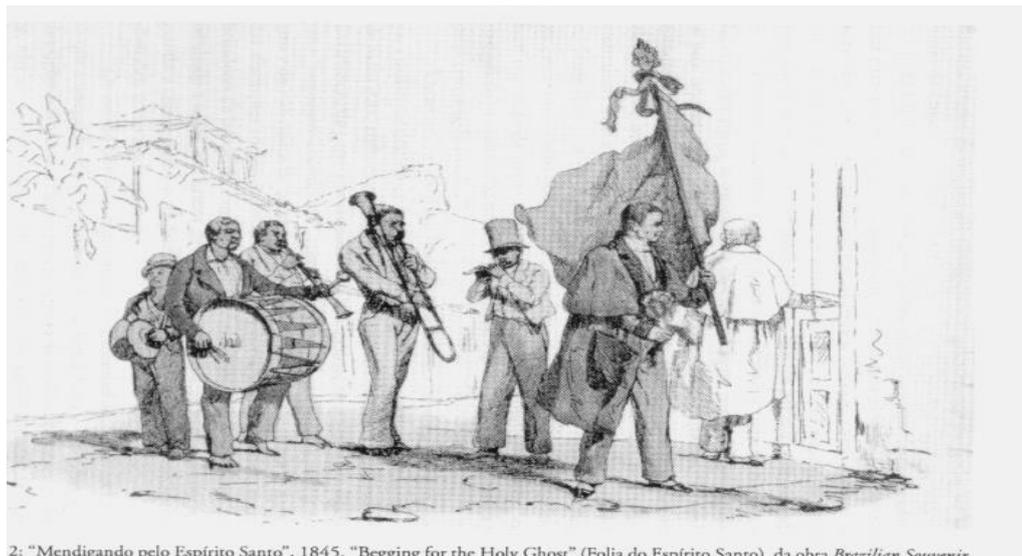
Por outro lado, a diversidade dos locais em que os grupos de barbeiros eram requisitados também caracterizava, desde então, uma circularidade das práticas musicais. Entre os locais mais demandados estava o meio religioso e, por isso, a sua música era denominada também de música de porta de igreja. Tinhorão (2010, p. 171) ilustra dizendo que

Os brasileiros cultivavam a música, de orelha, nas horas vagas, e formavam uma charanga, cuja gaitadas roquenhas atroavam os ares, às portas das igrejas, nas festas e novenas, e em cujo repertório entravam, às vezes, o lundu e algumas chulas populares.

A Figura 15 remete a um grupo de músicos barbeiros em uma das festas religiosas em que era possível encontrar esse tipo de música. No período anterior à consolidação das bandas e dos grupos de choro, os conjuntos de barbeiros eram uma das principais opções de entretenimento ligado à música em locais abertos, para muitas pessoas. Suas práticas também eram chamadas de música de porta de igreja. Por participarem de diversos eventos ligados ao meio religioso e às festividades públicas, muitas vezes eles se reuniam nas praças ou em frente as igrejas e enquanto a missa ainda não terminava já iam tocando para o público que se encontrava no local. Percebe-se que embora haja um número muito reduzido de instrumentos, eles estão divididos entre sopros e percussão, assim como as formações instrumentais das bandas de música já descritas acima. A imagem faz menção a um bombo, um prato, uma flauta, uma charamela, e ao que pode ser uma espécie de sacabuxa.

²⁴ Ver mais sobre a abordagem de Carlos Sandroni na obra *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

Fig. 15. "Mendigando pelo Espírito Santo", 1845, da obra *Brazilian Souvenir*, Ludwig & Briggs. Exposição. "Três Séculos de Iconografia da Música no Brasil", Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1974.



Fonte: <http://www.portaldodivino.com/CampodeSantana/folias.htm>

A Figura 16, por sua vez, remete a uma loja de barbeiros, o local em que eles trabalhavam. Nota-se a intenção de Debret em retratar o tempo ocioso dos barbeiros. Em ambos os casos as ilustrações fazem menção a pessoas negras, que eram encarregadas desse tipo de trabalho e eram os principais agentes a praticar a música popular nessa época.

Fig. 16. Loja de Barbeiros, de Jean-Baptiste Debret (1768-1848)



Fonte: <<http://brasilecola.uol.com.br/historiab/a-musica-barbeiros-nas-cidades-imperiais.html>>

As práticas musicais dos músicos barbeiros adentraram o século XIX ainda como importante opção de entretenimento para a sociedade. Porém, como menciona Tinhorão (2010), com o passar dos anos que sucederam a chegada da corte em 1808, começaram a se disseminar pelo Rio de Janeiro as bandas de música militares. Nesse

contexto, retomando o histórico das bandas propriamente ditas, Tinhorão (2010, p. 187) afirma que

A continuidade da tradição no campo da produção de música instrumental ao gosto das amplas camadas das cidades, iniciada em meados de Setecentos pelos ternos de barbeiros com a chamada música de porta de igreja, ia ser garantida a partir da segunda metade do século XIX pelas bandas de corporações militares nos grandes centros urbanos, e pelas pequenas bandas municipais ou líras formadas por mestres interioranos, nas cidades menores.

Esse autor e Binder (2006) divergem na opinião de que não haveria bandas de música no Brasil no período anterior à chegada da corte. Tinhorão (2010) se apoia nos relatos do cronista Luís Gonçalves dos Santos, mais conhecido como padre Perereca, que relatando “todos os lances da chegada [da corte] em sua *Memória para Servir à História do Brasil*, não encontrou bandas para citar” (Ibidem, p. 187). Segundo o padre Perereca foram ouvidos apenas “alegres repiques de sinos, e os sons dos tambores, e dos instrumentos músicos, misturados com o estrondo das salvas, estrépitos de foguetes, e aplausos do povo” (Ibidem). Já Binder (2006) discorda dessa afirmação ao refletir que mesmo sem se referir ao nome banda ou à banda de música, o padre Perereca faz menção aos sons de “tambores” e “instrumentos músicos”, o que já poderia ser uma banda de música militar. Este autor ainda expõe um documento das *Relações das Festas* que aconteciam no Rio datado de 1810 que pode comprovar a presença de bandas de música militares na recepção de D. João VI.

A câmara fez iluminação entre o chafariz e o mar. Era esta um edifício de madeira, em que se gastaram mais de 4 contos de réis. Este edifício fazia vista de uma fachada de Palácio todo iluminada, com seus coretos de música nas extremidades. [...] As “músicas dos Regimentos” estavam dispostas em torno do edifício tocando harmoniosas sinfonias. (BINDER, 2006, p. 26, grifo do autor).

Outras colocações trazidas por Binder (2006) por meio de documentações da época são capazes de comprovar a existência de bandas de música militares no período anterior à chegada da corte. O fato é que ambos os autores concordam que a música instrumental, voltada ao grande e diversificado público, está diretamente vinculada à herança e à influência portuguesa desde os tempos da colonização até os tempos imperiais. Tacuchian (2009 b, p. 18 *apud* OLIVEIRA, 2014, p. 747) também observa que “a tradição

das bandas de música, no Brasil, chegou por estas terras via colonização portuguesa e remonta ao século XVII.”

Tinhorão (2010) menciona que esses grupos instrumentais, de início, estavam ligados aos regimentos de Primeira Linha²⁵ que vieram de Portugal. Dialogando com esse contexto, Binder (2006) já afirma que só a partir de 1808 as bandas de música ligadas a esses regimentos começaram cada vez mais a se apresentar em eventos públicos, acompanhando as festividades da corte, mas proporcionando, também, a música ao restante da sociedade. Mais uma vez isso evidencia um cenário de circularidades envolvendo as bandas de música. Um quadro exposto por Binder (2006, p. 45) ilustra os eventos e festividades que tiveram a presença de bandas militares no Rio de Janeiro entre 1809 e 1817:

Tabela 1. Eventos e festividades que tiveram a presença das bandas militares no Rio de Janeiro entre 1809 e 1817

Ano	Nº de ordens	Ocasão
1809	3	Aniversários de dona Mariana, da princesa da Beira e da Rainha.
1810	8	Sábado de Aleluia, Domingo de Páscoa, Beija-mão, noivado de Dona Maria Tereza, o casamento de dona Maria Teresa, aniversários de Dona Maria Isabel, Carlota Joaquina e Dom Pedro.
1811	2	Terceira expulsão dos franceses de Portugal e aniversário Dom Pedro
1812	2	Aniversário de Dom João VI e Dona Maria
1813	1	Aniversário de Dom João VI
1815	1	Procissão de Corpus Christi
1817	1	Chegada da Princesa Leopoldina

Fonte: Binder (2006, p. 45)

Na década de 1830, Segundo Tinhorão (2010, p. 189), começaram a surgir as Bandas da Guarda Nacional, que foram assim definidas por ele:

Bandas de música da Guarda Nacional – organização paramilitar criada pelos grandes proprietários por Lei de 18 de agosto de 1831 – foram as primeiras a incluir em seu repertório, além dos hinos, marchas e dobrados, peças de música clássica e popular. A iniciativa marcava, pois, o início da competição da música institucionalmente organizada com a criação espontânea da música de barbeiros, até então dominando com

²⁵ No século XVIII, as tropas que haviam no Brasil estavam organizadas em três linha ou níveis: 1ª Linha (Regulares ou Tropas Pagas); 2ª Linha (Auxiliares e depois de 1796, Milícias); e 3ª Linha (Ordenanças). No século XIX, no ano de 1824, essas tropas foram transformadas em: 1ª Linha (Exército); 2ª Linha (2ª Linha do Exército e depois de 1831, Guarda Nacional); e 3ª Linha (Ordenanças e depois de 1831, Guarda Municipal Permanente).

exclusividade pelos menos o setor das festas de adro.

A partir da acentuação das interações das bandas de música militares com o contexto popular urbano, os autores já mencionados neste trabalho afirmam que um dos principais locais em que ocorria o diálogo entre esses grupos e as dimensões populares do Rio de Janeiro eram os coretos das praças. Esses locais se constituíram em um importante meio de disseminação das danças europeias que estavam sendo incorporadas aos repertórios das bandas, o que marca mais uma interação destas com o choro.

Sobre o repertório, o depoimento de Pinto (2016) revela que incluía “dois tipos básicos: danças e marchas. Nas danças, tem-se polcas, valsas, habaneras, maxixes [...] E nas marchas terão marchas, dobrados e marchas fúnebres”. Complementando Pinto (2016) e fornecendo mais exemplos dos trânsitos ocorridos entre as bandas de música e o ambiente da música popular urbana, Aragão (2016) salienta que

[e]sse repertório que era tocado nas bandas, de polcas, marchas, etc, é um repertório que acaba passando para o choro também, de alguma maneira. E pela ação dos próprios músicos, que atuavam tanto na banda quanto nessas festas populares.

Remetendo aos processos de “circularidade cultural”, Tinhorão (2010, p. 195) lembra ainda que as bandas de corporações militares eram empregadas “regularmente como conjuntos instrumentais para animar bailes carnavalescos e tocar em coretos, procissões e festas de adro de igreja”. Este autor ressalva que

[t]ais relações entre as bandas militares e a música popular iriam ser favorecidas pelo advento do Carnaval à europeia, em 1855, por iniciativa do escritor José de Alencar numa tentativa de superpor ao Entrudo popular um estilo de divertimento mais a agrado da classe média. A ideia era a da realização de desfiles de carros alegóricos e, logo no primeiro, realizado naquele mesmo ano (conforme informação do próprio escritor), os foliões puderam contar com a música da mesma banda que, aos domingos, tocava para as famílias no interior do Jardim do Passeio Público. (TINHORÃO, 2010, p. 194).

Referente ao ambiente das bandas, abordado neste capítulo, Tinhorão (2010) observa que durante o século XIX surgiram diversas bandas de música militares no Rio de Janeiro. Podem ser citadas aqui a Banda dos Fuzileiros Navais, a Banda do Corpo de Marinheiros, a Banda da Guarda Nacional, a Banda do Corpo Policial da Província do Rio

de Janeiro, a Banda do Batalhão Municipal, a Banda do Corpo Militar da Polícia e a Banda da Escola Militar da Praia Vermelha. Sem mencionar as bandas civis que não são foco desta pesquisa, mas, segundo alguns autores, como Binder (2006), se espelhavam no modelo militar. Foi esse contexto das bandas do século XIX e início do século XX, portanto, junto às primeiras investidas nos instrumentos, grupos e repertórios que circulavam nesse cenário, que abriram o caminho para se chegar àquela que é considerada pela bibliografia tradicional como uma das principais bandas do Brasil do período em questão e que se constitui em uma peça fundamental do objeto de pesquisa deste trabalho: a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro.

2.4 A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro

Por mais que não haja informações e estudos mais concisos das outras bandas de música militares que atuavam no cenário carioca, estudos como os de Souza (2003; 2009) e a audição das gravações da BCBRJ disponíveis no acervo *online* do *Instituto Moreira Salles*, são capazes de justificar o seu destaque na história da música brasileira. Sobre isso, Aragão (2016) observa que “teríamos que fazer uma comparação maior com outras bandas da época. Ninguém fez isso ainda muito bem. São muitas gravações de bandas, etc. Mas eu acho que tem sim esse componente especial da Banda do Corpo de Bombeiros”. Nessa mesma linha Pinto (2016) diz que “essa banda do Anacleto [BCBRJ] devia ser uma banda muito boa em relação às outras”.

Essas e outras colocações mostram que a BCBRJ é elevada a cânone da música popular instrumental brasileira. Isso pode ser justificado também pela atuação de alguns músicos frente a esse grupo, como é o caso de Anacleto de Medeiros e pela sua larga atuação na fase das gravações mecânicas no Brasil, sendo um dos principais grupos a realizar gravações nessa época. Por isso, e por outras razões que serão levantadas na continuidade deste trabalho, é que a BCBRJ pôde se tornar um elemento crucial no cenário de desenvolvimento da música popular urbana brasileira, influenciando a trajetória do choro ao contribuir para a divulgação do seu repertório e com os padrões estilísticos que vieram a se firmar no decorrer da história desse gênero, além das interações ocorridas entre músicos que circulavam tanto no universo da banda quanto do choro.

2.4.1 Um breve histórico

Segundo Cazes (1998, p. 28), a BCBRJ foi criada em 1896. O autor afirma que, na ocasião, “Anacleto recebeu do tenente-coronel Eugênio Jardim o convite para organizar a *Banda do Corpo de Bombeiros* e para isso arregimentou ex-colegas do Arsenal de Guerra, como os trompetistas Luís de Souza e Casemiro Rocha e outros chorões de boa técnica”. Essa relação com o ambiente e com os personagens do choro pode justificar a fala de muitos autores ao dizer que a BCBRJ produzia uma sonoridade diferenciada na execução dos gêneros em voga na época (schottisch, mazurcas, valsa e polca), a ponto de André Diniz e Evelyn Chaves taxarem-na como a “banda dos chorões”²⁶.

Cabe aqui a reprodução da transcrição feita por Souza (2009, p. 35) do *Livro de Registro da Organização da Banda do corpo de Bombeiros (p. 1)* onde, por ofício, o tenente-coronel Eugênio Jardim pede ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores, Dr. Alberto Torre,

[a] criação de uma banda de música n’este Corpo *sem despezas para o Estado* [grifo do autor]; parecendo-me dispensável adduzir considerações no sentido de mostrar-vos a influência e vantagens que podem resultar dessa medida, há longos annos desejada por todos os officiaes e praças. / Saúde e fraternidade / Capital Federal, 27 de outubro de 1896 / Eugenio Rodrigues Jardim / Tenente Coronel, Commandante interino.

Outro fator que pode, sem dúvidas, ter influenciado no sucesso e na qualidade da BCBRJ, foi a escolha de seu dirigente e regente. Além de outras atribuições que estão sendo e sobre as quais ainda discorreremos no decorrer deste trabalho, Anacleto de Medeiros tinha uma estreita relação com bandas de música. Seu primeiro contato com a música aconteceu quando ainda era criança, quando via a banda ensaiar no pátio no local em que estudava, o *Arsenal de Guerra*. Segundo Diniz A. (2007, p. 43),

A escola em que Anacleto de Medeiros estudou a partir dos nove anos de idade também preparava a maior parte dos alunos para terem um ofício – no caso, operários do Arsenal de Guerra. Assim como seus contemporâneos Francisco Braga e Candinho do Trombone encantaram-se com a banda da instituição em que estudavam, o jovem paquetense²⁷ encantou-se pelos sons de uma banda que ensaiava no pátio do Arsenal e que entraria para a história por ter tocado no último baile da monarquia,

²⁶ Disponível em: <<http://www.memoriamusical.com.br/bombeiros/>>.

²⁷ Cazes (1998, p. 27) diz que Anacleto de Medeiros nasceu no dia 13 de julho de 1866, na paradisíaca Ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro. Por isso a referência à “paquetense”. Ele era filho de uma escrava liberta com um médico que cuidava dos pobres da ilha, foi batizado com esse nome por ter nascido no dia de Santo Anacleto.

realizado na ilha Fiscal.

Nota-se com a Figura 17, levando em conta também a data aproximada dessa foto, que a instrumentação utilizada pela banda do *Arsenal de Guerra* está de acordo com as descrições anteriormente realizadas. Pode-se chamar a atenção também para os instrumentos participantes do trânsito entre a banda e o choro, como exemplo: a flauta (na primeira fileira de baixo para cima); os clarinetes na segunda fileira; saxofones na terceira e na quarta fileira no canto direito; trombones na quinta fileira; e bombardinos na última fileira.

Fig. 17. *Banda dos Artífices do Arsenal de Guerra, em fins do século XIX ou início do XX*



Fonte: Diniz A. (2007, p. 43)

Tal contato com bandas de música desde a infância rendeu a Anacleto, já na maturidade, o título de “o maestro das bandas do Rio de Janeiro”, atribuído a ele por André Diniz. A justificativa a essa titulação estaria na experiência necessária que demonstrou no desempenho da liderança de um grupo que obteve tanto prestígio no período histórico da música brasileira em questão. Segundo Diniz A. (2007, p. 57),

O maestro dedicou também grande parte de seu tempo à formação de bandas, como a sociedade Recreio Musical Paquetense [...] Além dela, Anacleto organizou ainda a banda de Magé, a da Tipografia Nacional (como aprendiz de tipógrafo, fundou o Clube Musical Gutenberg) e a da

Fábrica de Paracambi, cidade do interior do estado do Rio onde, no dia 8 de dezembro, era organizada a tradicional Festa de Nossa Senhora da Conceição.

Souza (2009, p. 35) também se refere à figura de Anacleto como “o maestro das bandas”, lembrando o seu prestígio mesmo antes da criação da BCBRJ. Esse autor expõe um artigo publicado no *Jornal do Commercio* de 22 de fevereiro de 1895, dizendo que “ao maestro Anacleto de Medeiros é a quem está confiada à direção da maior de todas as bandas, que se pode imaginar; garantimos que em variedades de polcas, valsas, etc. ninguém o imitará.”

Sob a batuta de Anacleto, a BCBRJ se destacou em meio às demais bandas do Rio de Janeiro, devido à qualidade técnica e à sonoridade suave obtidas, fator esse incomum às outras bandas da época. Nas poucas palavras escritas abaixo por Souza (2009) é possível notar o que esse músico representou para o grupo de instrumentistas recém-formado e para o universo da música brasileira que se desenvolvia.

Como organizador e maestro ensaiador da BCBRJ, Anacleto de Medeiros contribuiu efetivamente para a cultura musical brasileira. Como arregimentador, foi, pouco a pouco, convidando os melhores instrumentistas da época para integrar essa instituição musical. Como regente, o rigor rítmico, a afinação primorosa e a maciez de interpretação em conjunto foram os elementos de destaque no cenário fonográfico. E como compositor, a expressividade e a singeleza melódicas formaram o tempero do timbre melancólico de suas valsas, enquanto que o ritmo sincopado e buliçoso foi o ingrediente principal de suas polcas amaxixadas. (SOUZA, 2009, p. 12).

Outro dos principais fatores responsáveis pelo destaque da BCBRJ em relação à qualidade sonora, além, claro, das virtudes e competências de Anacleto de Medeiros, é o fato de essa banda contar, no começo de século XX, com inúmeros músicos chorões, os melhores da época. Em contato com tais músicos, mediante os choros que frequentava, convidava-os para participar da banda, oportunizando, também, um vínculo empregatício fixo e formal a muitos deles que até então atuavam de forma amadorística. Segundo André Diniz e Evelyn Chaves, Anacleto

[p]rofissionalizou músicos que tocavam dispersos em diferentes grupos da cidade. Irineu de Almeida, ou Irineu Batina, primeiro professor do genial Pixinguinha, integrou a Banda tocando oficleide ao lado dos músicos Luís de Souza (cornetim e trompete), Candinho do Trombone,

Casemiro Rocha (pistonista e compositor), Liça (bombardão), Irineu Pianinho (flauta), Edmundo Otávio Ferreira (requinta) e João Ferreira de Almeida (bombardino), entre tantos outros chorões.²⁸

Voltando ao marco histórico de criação da BCBRJ, autores como Cazes (1998), Diniz A. (2007) e Souza (2003; 2009) concordam com a data histórica da primeira apresentação do grupo, realizada na inauguração do quartel de Humaitá no dia 15 de novembro de 1896. Diniz A. (2007) acrescenta que a estréia se deu com a participação de 25 músicos. Sendo assim, esta ficou sendo a data de aniversário desta organização musical.

Souza (2003; 2009) chama a atenção para o fato de que o Ministro da Justiça e Negócios Interiores, Dr. Alberto Torres, autorizou a criação da banda, mas esta não podia gerar ônus para os cofres públicos. Mesmo isso não impediu que ela iniciasse os trabalhos na referida data. Com dificuldades financeiras, a BCBRJ era mantida, no início, por doações particulares e patrocínios de empresários da época. O autor ilustra essa situação ao transcrever uma matéria do *Jornal do Brasil* do dia 20 de novembro de 1896, dizendo o seguinte:

Para a caixa da banda de música deste corpo foram oferecidos os seguintes donativos: pelos srs. Vianna & Silva, 200\$; Fonseca Corrêa & C., 100\$; Azevedo Alves Carvalho & Cia., 100\$; Vicente da Cunha Guimarães, 100\$; Luiz Macedo, 100\$; Pinto & Madureira, 100\$; Barbosa Moreno & Cia., 100\$; Jeronymo Silva & Cia, 100\$; Mello & François, 50\$; Climério de Souza & Cia., 50\$; Soares, Duarte & Moniz, 50\$; Braz de Cunha Junior & C., 50\$; Costa & Gomes, 20\$; Oliveira Sá & Amaral, 10\$; Francisco José Rodrigues, 10\$; Cristiano de Almeida Brito, 5\$. Total 1:245\$000 [Hum Conto, Duzentos e Quarenta e Cinco Mil Réis]. (SOUZA, 2009, p. 37).

Souza (2003) observa ainda que a BCBRJ contava com uma caixa (uma poupança) para juntar dinheiro. Era de praxe cobrar pelas apresentações particulares e o dinheiro arrecadado era dividido entre os músicos e essa caixa. Fornece outra informação acerca da estreia da BCBRJ que soa, no mínimo, curiosa. Devido aos festejos de São Roque no mesmo dia 15 de novembro, na Ilha de Paquetá, o próprio Anacleto de Medeiros não pôde estar à frente de seu grupo, ficando, a regência, a cargo do sargento Azevedo. Ainda assim, o trecho da matéria publicada no jornal *O País*, de 16 de novembro de 1896, transcrita por Souza (2003, p. 13), é capaz de mostrar o sucesso que foi a apresentação: “A

²⁸ Trecho retirado do texto sobre a história da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro escrito por André Diniz e Evelyn Chaves. Disponível em: <<http://www.memoriamusical.com.br/bombeiros>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

novel Banda de Música do Corpo de Bombeiros, dirigida pelo sargento Azevedo, executou com precisão algumas peças.”

Outro fator, também importante, que já foi levantado neste trabalho, diz respeito à instrumentação da BCBRJ. Não é possível precisar, em muitas das gravações realizadas, qual era a composição instrumental utilizada. Contudo, Velloso (2006, p. 51) revela que a instrumentação dessa banda em 1896, ano de sua fundação, contava com:

Um flautim, duas flautas, uma requinta, 12 clarinetes, dois saxes alto, dois saxes tenor, um sax barítono, três sax-horns, um bombardino, uma trompa, quatro a cinco trompetes, quatro trombones, duas tubas em si bemol, uma tuba em mi bemol, uma caixa, dois bombos e um prato.

Apesar da constatação feita por Velloso em relação à instrumentação da BCBRJ, pode-se pensar que uma série de variantes causava alterações nessa instrumentação. Segundo Souza (2009), tendo como exemplo as gravações da *Casa Edison*, o grupo era reduzido devido ao pouco espaço e às limitações na forma de captação sonora, o que provavelmente alterava a instrumentação descrita acima. Nota-se também nessas gravações, em muitos casos, a ausência dos instrumentos de percussão descritos por Velloso.

Outra hipótese que poderia justificar tais alterações na instrumentação utilizada seria o tipo de repertório executado, a função desse repertório e o local de apresentação da corporação. A partir daí pode-se constatar novamente a circularidade e o constante trânsito ocorridos em meio aos grupos destinados à prática da música popular urbana brasileira. Lembrando novamente Hall (2015) e Woodward (2014), diferentes locais exigem posturas também diferentes dos agentes e de suas práticas. É fácil imaginar que para uma festa cívica com ou sem o deslocamento do grupo, a céu aberto e destinada a uma massa grande de pessoas, o uso da percussão (bumbo, caixa e prato) se tornaria indispensável. O mesmo pode não acontecer no caso de uma gravação, em ambiente fechado e pequeno, com recursos tecnológicos limitados.

A Figura 18, mais adiante, traz uma das fotos mais tradicionais e emblemáticas da BCBRJ. Nela é possível visualizar parte da instrumentação básica descrita por Velloso, inclusive, os instrumentos de percussão. É possível notar os instrumentos que transitavam pelo ambiente do choro, afirmando um pouco mais das questões de circularidade, como é o caso do trombone e do trompete.

O ambiente envolto a essa iconografia, os personagens que a compõem e suas vestimentas, os instrumentos que são utilizados, elementos que trazem também a lembrança da funcionalidade da música executada por eles, evidenciam representações forjadoras de processos identitários relacionadas à atuação dessa banda, já fundamentadas aqui com Chartier (2002). Representações que revelam o investimento na disciplina militar, embora não tão rígida. Apesar de trazer uma instituição fardada, é bom lembrar com Souza (2009) que nem todos os integrantes eram militares, como é o caso do próprio Anacleto. Esses músicos vestiam a farda para representar um regimento e uma disciplina militar, mas, bastava tirá-la, para que a identidade do músico chorão das rodas e dos saraus boêmios viesse à tona. Esse pode ser um dos exemplos da via de mão dupla que este estudo almeja evidenciar. A BCBRJ se configurava como um celeiro profícuo para práticas repletas de dinamismos, discursos, marcações e significados simbólicos.

Fig. 18. Anacleto de Medeiros ao centro de braços cruzados e seus bombeiros músicos



Fonte: Diniz A. (2007, p. 59)

Por outro lado, o enfoque da BCBRJ, que não pode excluir a sua relação com as gravações mecânicas no Rio de Janeiro do início do século XX, pede agora a abordagem de algumas questões referentes ao período histórico do surgimento das primeiras gravações realizadas no Brasil, já que elas também contribuíram com a circularidade que se buscou aqui, de alguma forma, e que fomentaram as interações sugeridas pelo título deste trabalho.

2.4.2 O início das gravações²⁹no Brasil

²⁹ Para mais informações sobre os processos, equipamentos e técnicas empregados nas primeiras gravações realizadas no Brasil pesquisar FRANCHESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e Seu Tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

Referente à fundação da *Casa Edison* em 1900, Souza (2009, p. 72) diz que “Figner publicaria o primeiro catálogo para venda de discos importados da Europa e dos Estados Unidos, com destaque para as gravações de bandas de música e de árias de ópera”. Esse autor também relembra o sucesso de Figner com os estrangeiros da indústria fonográfica, ao observar que

[e]m carta, datada de 12 de setembro de 1901, Prescott [diretor-geral da *International Zonophone*, fundada no início de 1901, na Alemanha, com sede em Berlim] propõe a Fred Figner, o maior vendedor de gramofones e discos tanto da *Gramophone* inglesa como da própria *Zonophone*, a criação de uma agência de sua firma no Brasil, além da representação exclusiva. Com a aceitação de Figner, Prescott enviou para o Brasil, em fins de dezembro de 1901, um técnico trazendo 175 ceras prontas para gravar discos de sete polegadas e 75 para os de dez polegadas. (SOUZA, 2009, p. 72).

Os fonogramas³⁰, para Pessoa e Freire (2013), mudaram a concepção da produção, mediação e recepção musical. Para esses autores, “o objeto fonograma pode ser considerado uma ruptura de diversos paradigmas do próprio ato de se ouvir e se fazer música do período anterior ao séc. XX” (PESSOA; FREIRE, 2013, p. 36). O principal suporte da transmissão musical que até então tinha como objeto a partitura cede espaço para a escuta, agora não somente nas apresentações ao vivo. Isso adicionou um novo tempero ao mercado da música popular urbana que passa a ter na *performance* gravada uma das principais bases de fruição musical. Pessoa e Freire (2013) observam ainda que “a circulação da música por meio da fonofixação viria a mudar as práticas musicais.” Contribuindo para esse diálogo, Gonçalves (2011, p. 106) afirma que

O desenvolvimento das técnicas de registro e reprodução sonora fez com que os indivíduos se identificassem com uma música gravada e reproduzida em larga escala, e possibilitou a criação de laços simbólicos e afetivos com uma canção [nesse caso com a música instrumental] apropriada e consumida por vários outros sujeitos.

Ainda em consonância com Pessoa e Freire (2013), e levando em conta o contexto dos grupos de choro e da BCBRJ, é possível pensar que o fonograma, o

³⁰ Material no qual o som está registrado. No caso do período em questão os fonogramas utilizados eram os cilindros e os discos.

gramofone³¹, e as gravações em cilindros³² e discos³³, possibilitaram uma mudança que vai da imaterialidade do som até sua concretude, a partir do momento em que ele é registrado em um objeto material. Com isso, pode-se pensar que a sonoridade espontânea do choro, elaborada e desenvolvida a partir dos encontros informais e improvisatórios nas rodas e nos ambientes urbanos, juntamente com a sonoridade característica da BCBRJ, influenciada também por esse ambiente, ganharam um suporte que levou para outro patamar a concepção de prática e fruição musical.

Pode-se entender que essas, entre outras questões, tornaram a fase inicial das gravações no Brasil tão profícua ao desenvolvimento da música popular, contribuindo ainda mais para a disseminação e interação das práticas e discursos daqueles que integravam o ambiente dessa música.

As primeiras gravações realizadas em solo brasileiro tiveram início no ano de 1902, graças à invenção do fonógrafo, aparelho de gravação de áudio patenteado por Thomas Edison em 1878. No Brasil, o principal responsável pela disseminação de fonógrafos e fonogramas e, conseqüentemente, pelo desenvolvimento da indústria fonográfica, foi o empresário tcheco Fred Figner, fundador da *Casa Edison*. Segundo Gonçalves (2011, p. 107), “em agosto de 1891, ele desembarcou em Belém (PA) com fonógrafos da *Pacific Phonograph Company* e cilindros, baterias e vidros para os diafragmas para o período de ano.”

Souza (2009) e Gonçalves (2011) revelam que, desde sua chegada ao Brasil, Figner demonstrou ter um faro privilegiado para os negócios na área da fonografia. Mesmo antes da fundação da *Cada Edison*, ele já percorria, em 1900, várias regiões do Brasil, exibindo os fonógrafos e as gravações feitas em cilindros. Gonçalves (2011, p. 107) chega a dizer que durante sua estada em Belém do Pará, Figner

[r]ealizou as primeiras gravações de discursos públicos, lundus, modinhas e operetas brasileiras no próprio Hotel Central em que estava hospedado. Com a exibição da reprodução desse material nos fonógrafos, Figner em apenas um mês alcançou um público de 4 mil pessoas, que pagaram 1\$000 (mil réis) para ouvir os sons gravados

³¹ O gramofone foi um aparelho criado pelo alemão Emile Berliner em 1888. Diferentemente do fonógrafo que gravava e reproduzia o som em um cilindro, o gramofone servia para reproduzir o som gravado em um disco plano.

³² O cilindro é um dos mais antigos meios de armazenamento de áudio. Ele foi utilizado comercialmente entre os anos de 1877 a 1929

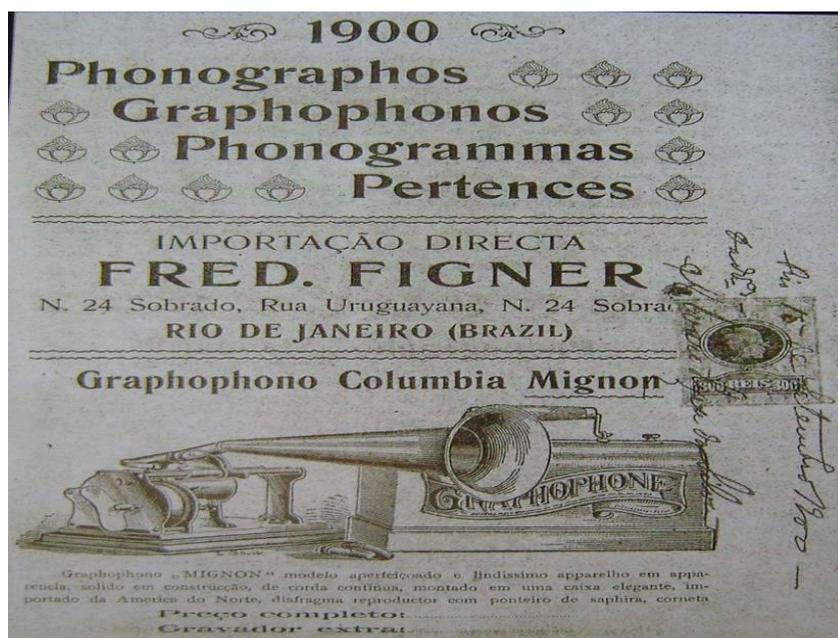
³³ O disco foi um suporte de armazenamento de áudio utilizado no período anterior ao LP, que surgiu em 1948. Sua invenção é atribuída ao alemão Emile Berliner, na década de 1870.

Do marco de sua chegada ao Brasil até a fundação da *Casa Edison*, na Rua do Ouvidor nº 107 no Rio de Janeiro, Figner se destacou como o principal representante no país de indústrias estrangeiras situadas na Europa e nos Estados Unidos, responsáveis por fabricar e distribuir os equipamentos de gravação e reprodução de som. Entre alguns exemplos, Gonçalves (2011, p. 109) comenta sobre “o acordo estabelecido com os irmãos Charles e Jules Ullman, proprietários da fábrica *Phrynis*”. Para Franceschi (2002, p. 37 *apud* GONÇALVES, 2011, p. 109) tal acordo possibilitou que

[a]s músicas gravadas pela *Casa Edison* [fossem] [...] as mesmas encontradas nos cilindros *Phrynis* e nos discos *Zonophone* e, mais tarde, nos discos *Odeon*, oferecidos nos catálogos dessa gravadora a partir de 1902.

A Figura 19 expõe a capa do primeiro catálogo editado no Brasil por Fred Figner em 1900. Na época desse anúncio ainda não tinha sido fundada a *Casa Edison*. A loja de Figner apenas vendia aparelhagens importadas de outros países, não haviam sido realizadas gravações. Como consta em Gonçalves (2011), Figner havia aberto no Rio de Janeiro em 1897, na rua Aruguayana, nº 24, um estabelecimento comercial para a venda dos produtos que importava do exterior por meio das parcerias firmadas. As mercadorias anunciadas são fonogramas, gramofones e fonógrafos.

Fig. 19. Capa do primeiro catálogo editado no Brasil por Fred Figner em 1900



Disponível em: <<http://crocitar.blogspot.com.br/2008/01/casa-edison.html>>

É possível visualizar, a partir desse anúncio e do contexto sociocultural carioca da época, um pouco das representações que circulavam entre as diferentes dimensões culturais do Rio de Janeiro. Ele pode servir para ilustrar novamente a busca pela tão almejada modernidade por parte de uma dimensão da sociedade carioca. Além dos equipamentos fonográficos que eram, na época, o que havia de mais moderno também no exterior, o anúncio revela um estrangeirismo em relação à palavra “Brazil” escrita com “Z”. Além disso, pelo menos no início de sua chegada a esse país, essas novidades não deviam ser acessíveis a todas as camadas da sociedade. Outro fator que pode remeter a essas representações é a descrição de um dos produtos que está sendo anunciado, o “*Graphophono Columbia Mignon*.”³⁴ Na descrição é destacado o fato de o produto ter sido importado da América do Norte, o que pode apontar para os anseios dessa sociedade em relação ao que vinha de fora do Brasil.

Por outro lado, de acordo com Gonçalves (2011, p. 15), quando se iniciaram as gravações por iniciativa de Figner, as músicas que mais obtiveram sucesso e popularidade entre os consumidores foram as danças de salão, as modinhas e outros gêneros populares, sempre interpretados ao modo dos grupos de choro e das bandas de música. É bom lembrar que grande parte dos agentes integrantes dos grupos que apreciavam essas músicas veio e/ou pertencia às dimensões culturais menos privilegiadas. Isso revela um aumento da marcação simbólica dessa dimensão cultural e a circularidade dos músicos que aumentava cada vez mais no cenário sociocultural do Rio de Janeiro.

Em meio a esses investimentos realizados por parte de Figner foram realizadas em 1902 as primeiras gravações no Brasil. Para isso, montou uma sala de gravação ao lado da *Casa Edison*. Tais gravações foram realizadas com ceras trazidas da Alemanha e tiveram a supervisão do técnico de som enviado pela *Zonophone*, Sr. Hagen. É bom lembrar que os recursos empregados na captação do áudio eram obtidos por meios mecânicos. Por isso a denominação “fase mecânica das gravações no Brasil”³⁵, que durou

³⁴ Transcrição do anúncio: *Graphophono MIGNON modelo aperfeiçoado e lindíssimo aparelho em aparência, solido em construção, de corda contínua, montado em uma caixa elegante, importado da América do Norte, diafragma reprodutor em ponteio de safira [...]*

³⁵ De acordo com o pesquisador da música brasileira Sandor Buys, boa parte do processo [nas gravações mecânicas] necessitava da força humana para movimentar o maquinário. Tanto a voz quanto o som instrumental tinham que ser projetados em cornetas, para que, desse modo, o som captado chegasse até o diafragma acoplado a uma agulha incandescente que ia abrindo, mediante vibrações sonoras, os sulcos nas matrizes. Esse processo gerava os discos. Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/blog/voce-ja-ouviu-falar-em-disco-mecanico/>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

até 1927. Diante dessa novidade no Rio de Janeiro, o jornal *Correio da Manhã*, do dia 5 de agosto de 1902, publicou a seguinte notícia:

A maior novidade da época chegou para a Casa Edison, Rua do Ouvidor 107. As chapas (records) para *gramophones* e *zonophones*, com modinhas nacionais cantadas pelo popularíssimo Baiano e pelo apreciado Cadete, com acompanhamento de violão, e as melhores “polkas”, “schottisch”, “maxixes” executados pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros.³⁶

A BCBRJ entrava em cena, então, desempenhando o papel da banda que mais participaria desse momento histórico da música brasileira. As gravações necessitavam de potência sonora frente às limitações técnicas da época.

2.4.3 A Banda do Corpo de Bombeiros no cenário das gravações

A referência do jornal *Correio da Manhã*, afinada com vários autores, revela que essa banda fez parte das primeiras gravações da *Casa Edison*, já prevendo que seria um dos grupos que mais gravaria na fase mecânica. A menção às “melhores ‘polkas’, ‘schottischs’, ‘maxixes’”, junto à preocupação em citar o nome de Anacleto de Medeiros como regente, apontam para o prestígio que esse grupo tinha, já antes do início das gravações.

Devido à qualidade dos primeiros aparelhos de gravação e à potência sonora dos instrumentos de metais das bandas de música, esses grupos obtiveram um relevante destaque no cenário fonográfico brasileiro do início do século XX. Silva e Filho (1998, p. 79) chegam a delimitar que “até a Primeira Guerra Mundial [1914], são principalmente as bandas civis ou militares que executam e gravam o choro [...]”. Gonçalves (2001, p. 118) corrobora com esses autores ao dizer que

Figner confiou a várias bandas militares contratadas pela Casa Edison a elaboração de toda orquestração e a gravação de diversos discos. A sonoridade produzida pelos metais era melhor que os registros feitos com cantores acompanhados de instrumentos como o violão ou a flauta.

Ao se referir aos grupos de choro que também se destacaram nas gravações, Gonçalves (2001) afirma que “surgiram por volta de 1870, utilizando flauta, cavaquinho e

³⁶ Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/casa-edison/dados-artisticos>>. Acesso em: 07 nov. 2016.

dois violões. Pouco a pouco, pequenos grupos se formaram e passaram a adotar instrumentos de sopro, como a clarineta e o trombone.” Para o autor, esse acréscimo de instrumentos de sopro se deu por causa do seu volume sonoro, que reforçava o inicial grupo de “pau e cordas”, embora isso possa estar também alinhado à prática dos músicos das bandas de integrarem esses grupos.

Alguns outros levantamentos tornam-se também importantes para ilustrar a relevância da BCBRJ no cenário das gravações no Brasil. Humberto Franceschi, citando Souza (2003), observa a respeito da BCBRJ e Anacleto:

A relação das primeiras gravações encontradas no Catálogo para 1902 da Casa Edson é toda de discos com a Banda do Corpo de Bombeiros do maestro Anacleto de Medeiros. (...) Hoje, ao ouvirmos estes discos é que percebemos a diferença entre a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e as demais bandas militares. A do Corpo de Bombeiros soava com uma maciez de interpretação inesperada numa banda militar e, ao contrário das outras, com surpreendente rendimento técnico de gravação. (SOUZA, 2003, p. 15, *apud* FRANCESCHI, 1984, p. 88).

Como dito anteriormente pelo pesquisador Pedro Aragão (2016), devido à falta de documentação e de registros sonoros, não se pode ter uma informação precisa em relação à qualidade das outras bandas do Rio de Janeiro, sobretudo, tendo em vista que a BCBRJ é sempre referida como a superior. Porém, o prestígio dispensado pelo próprio Figner e o quantitativo de músicas gravadas, podem se constituir em dois entre tantos motivos que elevaram essa banda a cânone da música popular brasileira.

Segundo Diniz A. (2007, p. 63), o destaque nas gravações da BCBRJ se dava “pela afinação, pelos arranjos mais sofisticados e pelo repertório mais moderno.” Tal afirmação pode ser constatada ao ouvir as gravações disponíveis no *Instituto Moreira Salles*. A execução dos fraseados sincopados e a teia de diálogos ocorridos entre a melodia principal, os instrumentos responsáveis pelo preenchimento harmônico e de registros mais graves evidenciam uma característica técnica e interpretativa que não é muito simples de soar com clareza em uma banda de música. Souza (2003, p. 15) chega a afirmar também que “A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros, foi, de fato, o primeiro conjunto instrumental convidado a participar dos primeiros registros fonográficos realizados no Brasil.” [grifo meu]

Ainda acerca das primeiras gravações no Brasil, a Figura 20 mostra um catálogo da *Casa Edison* de 1902, com peças gravadas pela BCBRJ. São descritas um total

de 28 peças, sendo divididas em uma (1) peça sinfônica (provavelmente a abertura de *O Guarani* de Carlos Gomes), cinco (5) valsas, onze (11) polcas, cinco (5) tangos, um (1) schottisch, um (1) marzurca e quatro (4) dobrados. Dessas, podem se destacar como sendo de autoria do próprio Anacleto de Medeiros: a valsa *Despedida*, a polca *Lídia*, o tango *Boêmios* e o schottisch *Benzinho*.

Constata-se também a característica do repertório gravado. Grande parte dele é composta pelos gêneros de danças europeias que, além de invadir os grandes salões do Rio de Janeiro, caiu na interpretação peculiar dos grupos de choro nos ambientes das festas nas casas das famílias humildes. Com base em muitos dos autores já referenciados neste trabalho e na audição da polca *Fantasia do luar*, que será analisada no próximo capítulo, pelo menos no contexto da BCBRJ esse repertório remetia também à sonoridade presente nos encontros dos chorões.

Fig. 20. Propaganda da Casa Edison anunciando a gravação da Banda do Corpo de Bombeiros, em 1902

RUA DO OUVIDOR, 107 — RIO DE JANEIRO 51

EXECUTADAS PELA BANDA
DO
CORPO DE BOMBEIROS

<p>549 Symphonie do Guarany (em 3 cilindros).</p> <p>Valsas</p> <p>550 Albertina. 551 Despedida. 552 Marília. 553 Cicília. 554 Noite de Luar.</p> <p>Polkas</p> <p>554 Jurandy. 555 Lydia. 556 Depois do casamento. 557 Riso de Anjo. 558 Delicada. 559 Tatá. 560 29 — 111! 561 Anacleto de Medeiros. 562 Em família. 563 Geny. 564 Perereca.</p>	<p>Tangos</p> <p>564 O! 567 Felicidade. 565 Bebê. 568 Bohemios. 566 A vida é esta.</p> <p>Schotts</p> <p>568 Benzinho.</p> <p>Mazurka</p> <p>569 Facinadora.</p> <p>Dobrados</p> <p>570 11 de Junho. 572 Flamengo. 571 Realengo. 573 O rosco.</p>
---	---

PHONOGRAMMAS GRANDES

PARA
Phonographos Concert, Graphophones Grand, Graphophones
Columbia A B etc., etc.
Emfim todos os aparelhos de Cylindros Grand

Tenho sempre em deposito todas as operaz, as melhores modinhas e boas bandas.
Descreve-las seria um impossivel pois o seu numero e tamanho o que faria este catalogo muito maior, porém os Srs. freguezes poderão pedir pelos catalogados na secção de phonogrammas pequenos

Fonte: Diniz A. (2007, p. 64)

Um último fator diz respeito ao quantitativo de polcas em relação aos outros gêneros. Levando em conta que, para autores como Cazes (1998) e Tinhorão (2010), uma das primeiras contribuições das camadas populares à música urbana deu-se a partir do maxixe e do choro depois da chegada da polca ao Brasil. O número de polcas gravadas pela BCBRJ pode ser um reflexo da predileção desse gênero pelos responsáveis pela música urbana. Não esquecendo que a banda dos bombeiros era considerada a “banda dos chorões”.

Um levantamento realizado por Souza (2009) fornece um breve panorama acerca do quantitativo de peças gravadas pela BCBRJ no período das gravações mecânicas. Para Souza (2009, p. 46), embora os grupos instrumentais de choro “tenham tido participação efetiva no processo inicial das gravações em disco no Brasil, coube às bandas de música uma posição de destaque, tanto pela quantidade quanto pela variedade de gêneros musicais gravados.” As duas bandas mais gravadas foram a *Banda da Casa Edison* e a BCBRJ. Para esse autor, 509 fonogramas são atribuídos à *Banda da Casa Edison*, dos quais podem ser destacadas “112 valsas, 110 polcas, 61 dobrados, 53 xótis, 32 tangos, 27 mazurcas, 14 maxixes, 6 marchas e 4 hinos”. Já em relação à *Banda do Corpo de Bombeiros*, são apontados cerca de 335 fonogramas, sendo “74 valsas, 59 polcas, 58 dobrados, 36 tangos, 33 xótis, 9 hinos, 8 maxixes, 8 mazurcas e 6 marchas”.

Nota-se, com esse levantamento, uma predominância do repertório de danças que também circulavam no ambiente do choro e que serviram como material para o desenvolvimento e para a fixação do choro como um gênero. Embora a *Banda da Casa Edison* tenha um quantitativo maior de gravações, segundo o levantamento de Souza, alguns autores já citados aqui, entre eles Cazes (1989) e Velloso (2006), dizem que essa banda era composta, em grande parte, pelos mesmos músicos da *Banda do Corpo de Bombeiros*. Cazes (1998, p. 40) enfatiza que “desde o primeiro catálogo, de 1902, aparecem também gravações da Banda da *Casa Edison*, a primeira orquestra de estúdio e que contava com vários músicos da BCB.” Velloso (2006, p. 51) complementa dizendo que

A Banda da Casa Edison, que aparece como intérprete em alguns selos de discos gravados pela Casa, músicas, era composta por alguns músicos da Banda do Corpo de Bombeiros, que gravaram também com este nome, e, ao que tudo indica, tinha a mesma formação, porém com um número reduzido de instrumentistas no estúdio.

As interações sugeridas por esses autores podem evidenciar mais uma vez a circularidade dos músicos pelo cenário musical carioca do período em questão, apontando para a importância de suas práticas no ambiente e no desenvolvimento da música popular. Outro exemplo do trânsito entre banda e ambiente do choro efetiva-se com a figura de Manoel Malaquias. Além de frisar também que a BCBRJ e a *Banda da Casa Edison* compartilhavam muitos músicos, Estevam Júnior (2014, p. 20) observa que Malaquias era o regente da *Banda da Casa Edison*. A ele também era conferida a responsabilidade da produção musical e da organização das gravações. O mesmo Malaquias pode ser encontrado em pelo menos outros dois grupos que gravaram na fase mecânica: a *Banda do Malaquias* e o *Grupo do Malaquias*. O primeiro grupo se constitui em uma formação mais ampla de banda de música, já o segundo é formado por um grupo menor de instrumentos de sopro (flauta, trompete, trombone e tuba) sem o acompanhamento harmônico de instrumentos de corda. Esse tipo de formação instrumental tornou-se bem comum nas gravações da fase mecânica.

Outro aspecto que pode ser destacado no levantamento de Souza (2009) é a categorização das peças por gêneros musicais. Embora as composições viessem com a denominação de um determinado gênero, é bom lembrar com Aragão (2016) da complexidade que envolve o estabelecimento de um gênero musical, principalmente se tratando deste contexto inicial da música popular urbana brasileira, em que vários gêneros estavam emergindo ao mesmo tempo. A circularidade cultural proporcionada pela mediação desses agentes também sugere que tais gêneros poderiam não corresponder exatamente à denominação dada. Exemplos disso puderam ser notados a partir das buscas realizadas no acervo online do *Instituto Moreira Salles*. Em muitos casos, a denominação de gênero musical dada a uma determinada peça não abarca os aspectos estilísticos contidos nela.

2.4.4 As interações musicais dos chorões da *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro* e a circularidade de seus repertórios

A fim de que se faça jus ao título de “banda dos chorões” pretende-se, nesta seção, expor sobre alguns dos músicos chorões que integravam a BCBRJ e seus trânsitos com o ambiente da música popular no Rio de Janeiro. A partir deste levantamento será possível ilustrar com mais pertinência algumas instâncias buscadas por este estudo,

sobretudo no que diz respeito às interações dos agentes e à circularidade dos repertórios executados pela BCBRJ e por grupos de choro que, em muitos casos, traziam composições de músicos integrantes da própria banda.

A partir da revisão bibliográfica realizada em Aragão (2013), Estevam Júnior (2014), Pinto (1978) e Souza (2009) e de buscas em sites como o do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (www.dicionariompb.com.br) e da BCBRJ (www.memoriamusical.com.br/bombeiros), foi possível encontrar quatorze nomes de músicos integrantes dessa *Banda* que também tinham seus nomes ligados ao ambiente do choro no Rio de Janeiro, são eles: o já tão citado Anacleto de Medeiros, Albertino Pimentel (o Carramona), Irineu de Almeida (o Irineu Batina), Cândido Pereira da Silva (o Candinho Trombone) Antônio Maria Passos, Joaquim Luiz de Souza, Casimiro Rocha, Geraldinho, Irineu Pianinho, João Ferreira de Almeida (o João Mulatinho), Lica (o Lica bombardão), Nhonhô Soares, Pedro Augusto e Arthur Nascimento (o Tute).

2.4.4.1 Anacleto de Medeiros

Anacleto de Medeiros, assim como a maioria dos chorões de sua época, representou, durante certo período, a classe dos pequenos funcionários públicos. Segundo Souza (2009, p. 17), ele “ingressou na Imprensa Nacional, como aprendiz de tipógrafo, em 1884. Com os operários da tipografia chegou a fundar o *Clube Musical Gutenberg*.” Para este mesmo autor, sua formação musical formal se deu no *Imperial Conservatório de Música*, onde ingressou também em 1884. Siqueira (1970), por sua vez, traz a informação de que Anacleto teria se formado no conservatório no curso de clarineta, em 14 de dezembro de 1886, com o professor Antônio Luiz de Moura.

Diniz A. (2007) já informa que outro importante professor do conservatório que fez parte de sua formação foi Henrique Alves de Mesquita. Além de ser um dos principais divulgadores do tango brasileiro, Diniz A. (2007, p. 49) evidencia que Mesquita “era um personagem da cultura carioca e destacava-se como compositor, regente, educador, instrumentista e, com o perdão da palavra, ‘negociante musical’”. Este músico, ligado ao campo de produção musical erudita, participava também de rodas de choro, inclusive, daquelas oferecidas em sua própria casa, além de ter participado da formação de outros músicos relevantes para a história do choro, como o flautista Joaquim Callado.

Para Taborda (2010), ao lado de chorões como Albertino Pimentel, Irineu de

Almeida, Candinho Silva (Candinho Trombone), Louro, entre outros, Anacleto de Medeiros fez parte da segunda geração do choro carioca. Em consonância com essa autora, Velloso (2006, p. 11, grifo da autora) diz que essa geração tem como referência o ano de 1889,

[a]no da proclamação da República, e vai até 1919. Esta geração foi marcada pelo surgimento de uma importante “safra” de chorões, com destaque para Anacleto de Medeiros, e de um novo campo de trabalho para os músicos: as bandas civis e militares, atividade que capitaneou muitos chorões.

Essa citação sintetiza a importância da banda de música, em especial a BCBRJ, para a formação e desenvolvimento do choro no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX. É destacada também, novamente, a importância de Anacleto e sua atuação no cenário em questão, uma vez que além de suas qualidades individuais como músico, compositor e regente, esse músico desempenhou ainda um importante papel em relação a outros músicos que integravam os ambientes do choro.

Muito do que ilustra o papel de Anacleto de Medeiros no cenário estudado já foi dito, por isso, passo agora apenas a reforçar alguns aspectos importantes em relação aos objetivos propostos. Estevam Júnior (2014) ajuda nas buscas pelas interações estilísticas ocorridas entre o repertório da BCBRJ e dos grupos de choros, ao comentar que

Anacleto de Medeiros foi o principal responsável por desenvolver uma linguagem específica para estes grandes grupos, trazendo variações de dinâmicas e recursos expressivos que, segundo relatos, não eram muito comuns em formações militares da época. Em suas mãos, a banda do Corpo de Bombeiros conseguia grande coesão e musicalidade. (ESTEVAM JÚNIOR, 2014, p. 19).

Esse autor observa ainda que a qualidade das gravações da BCBRJ se devia, também, à “boa adaptação à tecnologia de captação de áudio disponível na época” por parte da banda (p. 19). Além do mais,

[a] linguagem “chorística” se propagava bastante, devido à ponte realizada por Anacleto entre a cultura das bandas profissionais, que instruíam músicos para objetivos cívicos e sócios culturais, e a cultura das rodas de Choro, que tinha um caráter mais informal e criativo. Essa ligação entre as bandas e as rodas de choro é uma das grandes marcas de

músicos como Anacleto. (ESTEVAM JÚNIOR, 2014, p. 19, grifo do autor).

Souza (2003) traz a informação que o primeiro mestre de Anacleto de Medeiros foi Antônio dos Santos Bocot, que, para Diniz A. (2007), também foi o responsável por lhe apresentar o choro. Ainda segundo esse autor, “Bocot iniciou-o no gênero, mas, a partir daí, ele seguiu em voo solo”. Ilustrando o convívio de Anacleto com o choro Diniz A. (2007, p. 46) afirma que

Anacleto era participante assíduo de pelo menos uma roda de músicos no Centro do Rio, na rua da Carioca n. 40. Organizada na loja Cavaquinho de Ouro, ficou conhecida no início do século XX por reunir os músicos Luís de Sousa, Quincas Laranjeiras – o mais renomado professor de violão do seu tempo – Albertino Pimentel Carramona, Juca Kalut, Mário Cavaquinho e o jovem Villa-Lobos. A nata do choro passava por ali.

Não poderia deixar de trazer aqui relatos daquele que foi um dos principais batalhadores no sentido de dar luz e manter vivo até os dias de hoje o nome de diversos músicos responsáveis pelo desenvolvimento do choro e os acontecimentos envolvendo os ambientes festivos dos chorões: Alexandre Pinto. Ilustrando uma passagem em que Anacleto estava presente, Pinto (1978, p. 98-99) destaca:

[e]stando tocando em um choro destes do bom Anacleto de Medeiros, Luiz de Souza, Lica, e muitos outros lá para as bandas de São Christovão lá para as tantas quando o choro deliciava de harmonia, com aquelas polkas do repertório do inesquecível maestro Anacleto, chegou o Coelho Grey, porém, como um simples convidado, cheio de curiosidade para vê-lo e ouvir o seu companheiro de instrumento que era o saxofone [...]. O dono da casa fez a apresentação do Coelho Grey ao Anacleto e aos seus companheiros de choro, e pediu que cedesse um pouco do seu saxophone ao seu amigo convidado Coelho Grey. Anacleto contrafeito, por uma civilidade acedeu ao pedido pois não gostava que tocassem no seu instrumento, pois, nem todos tocavam como elle. Não vos digo nada. Anacleto ficou radiante de contente tal foi a maestria com que executou os primeiros números de música. Anacleto dando um abraço em Coelho Grey disse-lhe: Continue a tocar que eu quero lhe apreciar.

Esse acontecimento descrito por Alexandre Pinto permite notar que Anacleto participava de choros onde eram executadas suas próprias composições, o que mostra que

desde aquela época seu repertório, além da BCBRJ, já era incorporado nas rodas de choro. Vê-se que Coelho Grey – uma das personalidades do choro da época, que também oferecia festas com os chorões em sua casa, como dito por Alexandre – chegou no choro como convidado e já foi logo tocando no saxofone de Anacleto, o que pode ilustrar um ambiente já tão mencionado de partilha, descontração e lazer que envolvia a prática do choro.

Em se tratando de Anacleto de Medeiros,

[a] influência da cultura chorística é tão marcante que sua produção musical pode ser vista, também, como a tradução da linguagem das rodas de choro para a banda de música, contribuindo enormemente para o enriquecimento musical de ambas as manifestações. (CAZES, 1998 *apud* SOUZA, 2003, p. 12).

O seu convívio com o campo da música popular nada mais era que o reflexo de sua identificação com o ambiente e os agentes com os quais tinha contato, evidenciando os processos identitários já expostos por Hall (2015) e relacionados à ação dos agentes de acordo com o que lhes é exigido pelo contexto com o qual interagem.

Isso mostra que, embora tivesse tido uma formação musical formal, não negou sua relação com os ambientes mais informais, boêmios e descompromissados das rodas de choro. Aliás, alguns outros nomes dessas rodas, como Callado, também fizeram o trajeto entre o Conservatório e a “escola das ruas”. Nesse contexto, além de ter sido uma figura representativa da produção da música popular, ele desenvolveu o papel de agente mediador entre a música dos chorões e as bandas de música, contribuindo para o enriquecimento de ambas as manifestações, como é dito por Cazes (1998).

Um aspecto que pode contribuir largamente para as evidências acerca do trânsito dos músicos chorões da BCBRJ pelo universo do choro, diz respeito ao repertório que era executado pela banda e pelos grupos de choro do início do século XX. Muitos dos chorões da BCBRJ listados anteriormente também eram compositores, inclusive, obviamente, o próprio Anacleto de Medeiros. Um levantamento das composições desses músicos e das gravações encontradas de algumas dessas composições pode ilustrar a sua forte influência na produção musical desse período.

A partir de buscas realizadas nos *Cadernos de Choro Princípios do Choro*, volume 4, organizado por Maurício Carrilho e Anna Paes, e no acervo *online* de partituras da *Casa do Choro* (www.casadochoro.com.br), foi possível encontrar a relação de composições atribuídas a Anacleto de Medeiros que não foram gravadas, contidas na

Tabela 2. A Tabela 3 traz em números essas composições. É sempre válido lembrar que a falta de documentação a respeito da produção da música popular dessa época talvez impeça um levantamento total das composições desses personagens. Outro fator levado em conta aqui é que serão expostas somente as composições encontradas de gêneros correspondentes às danças de salão (valsas, polcas, schottisch, mazurcas e quadrilhas, entre outras) e ao gênero canção (modinha). Isso por entender com autores já vistos neste trabalho que foram esses gêneros, principalmente a polca, que mais estiveram presentes nos saraus dos chorões e fomentaram a prática desses músicos, culminando no estabelecimento do choro.

Tabela 2. Composições de Anacleto de Medeiros que não foram encontradas gravações

Polca	Valsa	Schottisch	Mazurca	Quadrilha	Canção
<i>Morrer sonhando; Caprichosa; Juracy; Ausélia; Enigmática; Medrosa; Meu sonhar; Morrer sofrendo; Nenezinha e Catitinha; Saudades; Sinhazinha; Sou mimosa.</i>	<i>A despedida; Bela harmonia; Carolina; Núpcias; Vespertina.</i>	<i>O teu olhar; Santinha.</i>	<i>Perpétua; Mazurca.</i>	<i>Fluminense, Açucena; Miguelina; No baile/Esperança.</i>	<i>Sentimento oculto (letra de Catulo da Paixão Cearense).</i>

Fonte: Organizada pelo próprio autor com base em buscas realizadas em Carrilho e Paes (2003a) e no acervo online de partituras da Casa do Choro (www.casadochoro.com.br).

Tabela 3. Total de composições de Anacleto de Medeiros que não foram encontradas gravações

Polca	Valsa	Schottisch	Mazurca	Quadrilha	Canção
12	5	2	2	4	1

Fonte: Organizada pelo próprio autor

A Tabela 4 já apresenta composições de Anacleto de Medeiros que foram gravadas durante a fase das gravações mecânicas, mais especificamente nas duas primeiras décadas das gravações. A Tabela 5 traz em número essas composições. Esta tabela pretende apontar para a sua atuação no cenário em questão e para a circularidade inerente a seu repertório, que era gravado por bandas e por grupos de choro. Em alguns casos, a mesma música era gravada por grupos distintos.

Tabela 4. Composições de Anacleto de Medeiros gravadas na fase das gravações mecânicas

Título	Gênero	Intérprete	Data	Nº do álbum	Gravadora
<i>Está se coando</i>	Polca	Grupo Lima Vieira e CIA	1913	120601	Odeon
<i>Está se coando</i>	Polca	Grupo do Malaquias	1907-1912	108657	Odeon
<i>Está se coando</i>	Polca	Grupo da Casa Edison	1902-1904	684	Zon-o-phone
<i>Benzinho</i>	Schottisch	Grupo Odeon	1912-1915	121972	Odeon
<i>Em ti pensando</i>	Polca	Terceto Fitinhas da Cidade Nova	1908-1912	69249	Odeon
<i>Farrula</i>	Valsa	Banda da Casa Edison e BCBRJ	1904-1907	40111	Odeon
<i>Iara</i>	Schottisch	Banda da Casa Edison	1907-1913	10079	Odeon
<i>Iara</i>	Polca	Banda da Casa Faulhaber e CIA	1910-1913	1452012	Favorite Record
<i>Iara</i>	Schottisch	Mário Pinheiro (com letra de Catulo da Paixão Cearense)	1907-1913	108343	Odeon
<i>Implorando</i>	Schottisch	BCBRJ	1904-1907	40574	Odeon
<i>Lídia</i>	Polca	BCBRJ	1904-1907	40557	Odeon
<i>Não me olhe assim</i>	Schottisch	BCBRJ	1904-1907	40309	Odeon
<i>Nid d'amour</i>	Valsa	BCBRJ	1910-1913	1452080	Favorite Record
<i>Os Boêmios</i>	Tango	Mário Pinheiro (com letra de Catulo da Paixão Cearense)	1904-1907	40486	Odeon
<i>Ismênia</i>	Valsa	Bloco dos parafusos	1915-1921	121134	Odeon
<i>Ismênia</i>	Choro	Irmãos Ermard	1912-1913	120253	Odeon
<i>Predileta</i>	Valsa	BCBRJ	1908-1912	98767	Victor Record
<i>Recordações de Lili</i>	Valsa	BCBRJ	1910-1913	1452125	Favorite record
<i>O que tu és (Três estrelinhas)</i>	Schottisch	Artur Camilo G. de Almeida	1907-1912	108803	Odeon
<i>Três estrelinhas</i>	Polca	Oito Batutas	-	73834	Victor

<i>Três estrelas (Três estrelinhas)</i>	Polca	Banda da Casa Edison	1904-1907	40437	Odeon
<i>Terna saudade</i>	Valsa	Banda da Casa Edison	1904-1907	40226	Odeon
<i>Terna saudade</i>	Valsa	BCBRJ	1908-1912	98768	Favorite Record
<i>Cabeça de Porco</i>	Polca	BCBRJ	1904-1907	40621	Odeon
<i>Vou contigo?</i>	Polca	Grupo Honório	1908-1912	135	Columbia
<i>Fadário</i>	Canção	Mário Pinheiro	1912	99724	Victor
<i>Perdoa</i>	Valsa	Mário Pinheiro (com letra de Catulo da Paixão Cearense)	1904-1907	40512	Odeon
<i>Por um beijo</i>	Valsa	Mário Pinheiro (com letra de Catulo da Paixão Cearense)	1904-1907	40433	Odeon

Fonte: Organizada pelo próprio autor a partir de buscas realizadas no acervo online de gravações do Instituto Moreira Salles (www.acervo.ims.com.br)

Tabela 5. Total de composições de Anacleto de Medeiros gravadas na fase das gravações mecânicas

Polca	Valsa	Schottisch	Tango	Choro	Canção
6	8	5	1	1	11

Fonte: Organizada pelo próprio autor

Outro músico importante desse contexto foi Albertino Inácio Pimentel (o Carramona), que sucedeu Anacleto de Medeiros na regência da BCBRJ.

2.4.4.2 Albertino Inácio Pimentel (o Carramona) (1874-1929)

Segundo Souza (2009), os músicos e chorões que integraram a BCBRJ não ingressaram no grupo desde sua fundação. Com exceção de Anacleto, que foi seu fundador e primeiro regente, a maioria dos demais integrantes que compõem a lista de chorões da banda passou a integrá-la a partir do início do século XX, como é o caso de Carramona. Por meio de um levantamento nos *Livros de Assentamento da Corporação do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*, Souza (2009, p. 36) constatou que teria entrado para a banda no dia 22 de março de 1900.

De acordo com Diniz A. (2007), a formação musical inicial de Carramona se deu no mesmo local por onde passou Anacleto e outros chorões como Candinho Trombone.

Para este autor,

Havia uma escola que [...] estimulou o aprendizado de alguns dos artistas do pentagrama que convieram com Anacleto. Conhecida inicialmente como Casa dos Desvalidos, em 1875 passou a se chamar Asilo dos Meninos Desvalidos. Do internato saíram Francisco Braga, companheiro de turma de Anacleto no Conservatório de Música, Candinho do Trombone, um dos músicos chorões que Anacleto levaria para integrar a Banda do Corpo de Bombeiros, e Albertino Pimentel Carramona, maestro que substituiria Anacleto na direção daquela [...] Francisco Braga, Candinho do Trombone e Carramona despertaram seu interesse pela música no internato em que estudavam, fugindo da lógica perversa dessas instituições de formar mão-de-obra técnica para o mercado. (DINIZ A., 2007, p. 43, grifo meu).

Souza (2009) e Júnior (2014) afirmam que após a saída de Anacleto da BCBRJ, o próximo regente foi Agostinho Luiz de Gouvêa. No entanto, o primeiro chama a atenção para o fato de que Carramona foi o contramestre de Anacleto na BCBRJ e, mais tarde, também de Agostinho Luiz de Gouvêa. É importante observar com Souza (2009), que embora tenha se tornado regente da BCBRJ somente em 17 de agosto de 1910 (ficou até 1926), grande parte dos selos das gravações realizadas entre 1907 e 1910 encontradas no *Instituto Moreira Salles* indicam Carramona como regente. Para Souza (2009, p. 82):

[a] seleção e a regência dos músicos da BCBRJ para as gravações em disco deve ter ficado a cargo do maestro Albertino Pimentel, após a saída de Anacleto de Medeiros. Embora o maestro titular fosse Agostinho Luiz de Gouvêa, as indicações no selo da série 108.000 da Odeon, produzida entre 1907 e 1910, registrava como regente o maestro Albertino Pimentel.

Outro importante ponto a ser lembrado com Souza (2009) é o fato de Carramona ser o primeiro regente militar da BCBRJ. Diferentemente de Anacleto e Agostinho Luiz, não vestia a farda somente pela obrigação de estar participando de uma banda militar e, sim, porque realmente era um militar. Na ocasião em que assumiu a regência da banda, ele ocupava a patente de 1º sargento.

A condição de ser “militar de ofício” não impediu que Carramona participasse dos ambientes menos formais da música popular urbana. Exemplificando as interações desse músico, o histórico sobre a BCBRJ escrito por André Diniz e Evelyn Chaves, disponibilizado no *site* da instituição, aponta para a sua participação nas rodas de choro.

Na secular Loja Cavaquinho de Ouro, existente até hoje, os chorões faziam sua morada. Uma passada por lá podia render um encontro com a conhecida Turma do Cavaquinho de Ouro, Anacleto, Juca Kalut, Quincas Laranjeiras (renomado professor de violão da Capital), o mestre Villalobos (que deu ao gênero um viés acadêmico) e com Albertino Inácio Pimentel Carramona.³⁷

Cazes (1998) chega a dizer que Carramona era o trompetista do *Grupo Morro do Pinto*. Este grupo, assim como alguns outros que gravaram na fase mecânica, era formado apenas por instrumento de sopro, sem base harmônica de instrumentos de corda. Alguns exemplos dessas formações podem ser encontrados na Tabela 2, já exposta. No caso do *Grupo Morro do Pinto*, que supostamente tinha Carramona como trompetista, foram encontradas 3 gravações: a polca *Coralina* (Odeon, 1907-1912, nº 108727), com solo de flautim, contracanto de bombardino e acompanhamento harmônico de saxhorn e tuba; a polca *Felicidade* (Odeon, 1907-1912, nº 108726), com solo de trompete e acompanhamento de bombardino, saxhorn e tuba; e a polca *Moreninha* (Odeon, 1912, nº 108729), com solo de trompete, contracanto de trombone e acompanhamento de violão. Apesar de Cazes (1998) mencionar apenas instrumentos de sopro nesse grupo, percebe-se a presença do violão na última polca exemplificada.

Outro exemplo do trânsito de Carramona pelo ambiente da música popular no Rio de Janeiro era a sua participação em ranchos carnavalescos. Diniz e Chaves explicam que os ranchos carnavalescos eram

[d]escendentes do pastoril, que incluíam instrumentos de corda e de sopro, porta-estandarte, coro para entoar a marcha-rancho, mestre-sala etc. O bom entendedor já pôde perceber que os ranchos foram os precursores das escolas de samba.³⁸

Um texto publicado no *site do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* também fornece referências sobre os ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro.

Os ranchos carnavalescos surgiram por volta de 1872 e diferenciavam-se das grandes sociedades pela origem marcadamente popular. Sua criação

³⁷ Disponível em: <<http://www.memoriamusical.com.br/bombeiros/historia1.html#5>>. Acesso em: 29 mar. 2017.

³⁸ Ibidem.

sofreu influência nordestina, que se caracterizou por incorporar ao Carnaval elementos de procissões religiosas de tradição negra e de manifestações folclóricas típicas do Dia de Reis [...] O rancho era um préstito carnavalesco que usava marchas e maxixes como música, tocadas por uma orquestra de sopro e cordas [...] Os ranchos entraram em declínio paralelamente à ascensão das escolas de samba.³⁹

Com base no histórico sobre autores do acervo *online* da *Casa do Choro*, “Carramona foi frequentador assíduo do *Rancho Ameno Resedá*, para o qual compôs várias peças”.⁴⁰ Uma dessas peças, inclusive, é a polca intitulada *Ameno Resedá*, gravada pela BCBRJ entre 1911-1913, pela *Favorite Record*. Outros ilustres chorões que frequentaram este rancho foram Ernesto Nazareth e Quincas Laranjeiras.

A Figura 21 mostra a orquestra e a comissão de frente do rancho *Ameno Resedá* no carnaval de 1911, em que o enredo era *A Corte de Belzebu*. O rancho foi criado em 1907. Um texto publicado no *site Identidades do Rio*⁴¹ observa que

No rancho Ameno Resedá, os instrumentistas de choro tocavam seus oficleides, bombardinos, bombardões, clarinetes, tubas, saxofones, flautas, cavaquinhos, violões, entre outros. Sua sede ficava inicialmente no Catete e seus desfiles eram organizados em torno de um tema.⁴²

Essa iconografia não traz a figura de Carramona, porém, mostra outro importante chorão seu contemporâneo: Quincas Laranjeiras (nº 8). Ela suscita o caráter popular e cômico desse tipo de manifestação. Tal caráter pode ser percebido desde a temática do enredo até as vestimentas e chapéus de chifre dos personagens. Pode-se notar, também, que a orquestra é formada por instrumentos de banda. A participação de um músico militar como Carramona nesse ambiente é capaz de mostrar o quanto era intensa a circularidade dos músicos pelo ambiente musical carioca. Nota-se também, com isso, o caráter identitário performático e dinâmico dos personagens que compunham esse cenário.

³⁹ Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/rancho-carnavalesco/dados-artisticos>>. Acesso em: 29 mar. 2017

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.casadochoro.com.br/acervo/cards/view/934>>. Acesso em: 29 mar. 2017

⁴¹ Somos uma equipe multidisciplinar (formada por historiadores, antropólogos e educadores) de 26 doutores, com 8 pesquisadores do CNPq, todos com larga experiência de reflexão e produção consolidada sobre construção e preservação da memória social e cultural do Rio de Janeiro. Estão diretamente envolvidos no projeto cinco programas de pós-graduação em história do estado (PPGH/UFF, PPGHS/UERJ, PPHPBC/CPDOC-FGV, PPGH/UFRRJ e PPGH/UNIRIO), além do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, do Museu de História e Arte do Estado do Rio de Janeiro e do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por meio do Pontão da Cultura do Jongo e do Caxambu.

⁴² Disponível em: <<http://www.pensario.uff.br/audio/1907-foi-criado-rancho-ameno-reseda>>. Acesso em: 29 mar. 2017

Fig. 21. Orquestra e comissão de frente do rancho *Ameno Resedá*. Carnaval de 1911.



Fonte: <<http://www.pensario.uff.br/audio/1907-foi-criado-rancho-ameno-reseda>>

Alexandre Pinto (1978, p. 193-194), ao falar desse trompetista, observa que

Carramona mostrou competência, e saber, de um verdadeiro artista, seguindo com capacidade, e respeito, o querido amigo e mestre Anacleto. Tornando-se um exímio professor, compositor e continuador do seu inesquecível mestre, tendo-lhe substituído no nível de igualdade. As músicas de Carramona, são disputadas pelo valor, e elevada inspiração.

Além de ser um dos principais trompetistas da época, segundo Mota Júnior (2011), Carramona também obteve destaque com suas composições que foram gravadas por bandas, incluindo a BCBRJ, e por grupos de choro. As Tabelas 6 e 7 trazem composições de Carramona que não foram gravadas e as Tabelas 8 e 9 composições que foram gravadas, com o intuito de apontar o repertório “chorístico” da época. As últimas já evidenciam circularidade no momento em que eram gravadas por grupo distintos pertencentes ao cenário das gravações mecânicas.

Tabela 6. Composições de Albertino Pimentel que não foram encontradas gravações

Polca	Valsa	Schottisch	Mazurca	Choro	Quadrilha
<i>Choro, Jesus; Coralina; Mimosa; Nereá; Albertina; Convidativa; Sombra da floresta; Adelaide; Arrufos; Deixe-me viver; Dengosa; Diva; Elvira; Esther; Eu e meu compadre; Faceira; Fagulhas; Felicidades; Fogo vivo; Ilusão; Iracema; Isaura; Joanina; La petite Maria; Morrer contente; O Souza brincando; Odalisca; Pérola; Polca I; Polca II; Tentação, Tiririca, Zefinha.</i>	<i>Raios de luar; Aracy; Belinha; Deslizando; Diva; Espumas; Lalinha; Pairando no Azul; Sonho desfeito; Suavidade; Sugestiva.</i>	<i>Queixas; Botão de rosa; Marília; Sempre-viva; Arisca; Cativante; Dagmar; Dengos de moça; 19 de abril 1, 19 de abril 2; Divina; Hormasinda; Jupyaçara; Lamento; Marília; Ondina; Sempre chegou; Sempre viva.</i>	<i>Atrativa; Iracema.</i>	<i>Choques e Cheques; Pérola; Lá vem a trempe.</i>	<i>Cosmopolita; Mil novecentos e doze; Piquenique.</i>

Fonte: Organizada pelo próprio autor com base no levantamento realizado em Carrilho e Paes (2003b) e no acervo *online* de partituras da Casa do Choro (www.casadochoro.com.br)

Tabela 7. Total de composições de Albertino Pimentel que não foram encontradas gravações

Polca	Valsa	Schottisch	Mazurca	Choro	Quadrilha
33	11	18	2	3	3

Fonte: Organizada pelo próprio autor

Tabela 8. Composições de Albertino Pimentel gravadas na fase das gravações mecânicas

Título	Gênero	Intérprete	Data	Nº de série	Gravadora
<i>Ameno Resedá</i>	Polca-maxixe	BCBRJ	1911-1913	1452136	Favorite Record
<i>Carnavalesca</i>	Polca	Banda da Casa Edison	1904-1907	40502	Odeon
<i>Chininha</i>	Valsa	Grupo Honório	1908-1912	128	Columbia

<i>Dr. Jaracandá</i>	Choro	Grupo dos Jacarés	1915-1921	121715	Odeon
<i>Fantasia do luar</i>	Polca	Banda Columbia	1908-1912	14612032	Columbia
<i>Fantasia do luar</i>	Polca	BCBRJ	1907	40556	Odeon
<i>Fantasia do luar</i>	Polca	Agenor	1907-1913	10163	Odeon
<i>Flor mimosa</i>	Mazurca	BCBRJ	1915-1921	121713	Odeon
<i>Guilhermina</i>	Valsa	Banda da Casa Edison	1904-1907	40225	Odeon
<i>Helena</i>	Valsa	BCBRJ	1907-1911	108311	Odeon
<i>Jurandy</i>	Polca	Grupo Luiz de Souza	1908-1912	11973	Columbia
<i>Meiga</i>	Polca	Banda da Casa Edison	1907	108016	Odeon
<i>O Monteiro no sarilho</i>	Polca	BCBRJ	1908-1912	32	Odeon
<i>O Monteiro no sarilho</i>	Polca	Grupo Lulu do cavaquinho	1908-1910	1191612	Odeon
<i>Monteiro no sarilho</i>	Polca	Grupo cavaquinho de ouro	1907-1914	10210	Odeon
<i>Muito sofre quem ama</i>	Mazurca	Grupo do Roldão	1915-1921	121664	Odeon
<i>Noêmia</i>	Polca	BCBRJ	1912	108661	Odeon
<i>Patuaba</i>	Choro	Grupo dos Prontos	1915-1921	121649	Odeon
<i>Pitanga sambando</i>	Choro	Grupo dos Jacarés	1915-1921	121714	Odeon
<i>Quem foi?</i>	Polca-maxixe	BCBRJ	1915-1921	121622	Odeon
<i>Recordações de Paquetá</i>	Polca	Grupo Honório	1908-1912	13712102	Columbia
<i>Recordações de Paquetá</i>	Choro	Grupo do Malaquias	1907-1913	10050	Odeon
<i>Xarope de piassava</i>	Choro	Grupo do Roldão	1915-1921	121665	Odeon
<i>Tempo ideal</i>	Canção	Mário Pinheiro (letra de Catulo de Paixão Cearense)	1912	99726	Victor
<i>Dengosa</i>	Tango	Banda Columbia	1908-1912	165	Columbia

Fonte: Organizada pelo próprio autor com base em buscas realizadas no acervo *online* de gravações do Instituto Moreira Salles (www.acervo.ims.com.br)

Tabela 9. Total de composições de Albertino Pimentel gravadas na fase das gravações mecânicas

Polca	Valsa	Polca-maxixe	Choro	Mazurca	Canção
7	3	2	5	2	11

Fonte: Organizada pelo próprio autor

2.4.4.3 Irineu de Almeida (o Irineu Batina) (?-1916)

De acordo com Souza (2009, p. 36), ao pesquisar os *Livros de Assentamento da Corporação do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*, Irineu de Almeida teria ingressado na banda no dia 20 de junho de 1900, mesmo ano em que ingressou Carramona. Esse músico pode ser considerado um dos principais nomes da música popular urbana de sua geração. Além de estar próximo de figuras como Anacleto e Carramona e outros que ainda serão referenciados aqui, Irineu é tido como um dos principais influenciadores da linguagem musical de Pixinguinha, um dos mais importantes nomes do processo de consolidação do choro como um gênero musical.

Recorrendo já de início aos relatos de Alexandre Pinto, é possível notar o trânsito desse músico pelo ambiente musical carioca. Segundo Pinto (1978, p. 103-104),

[o] seu instrumento preferido era o ophicleide no choro, porém nas companhias lyricas elle era um trombonista disputado por todos os maestros estrangeiros. Como componente da banda do Corpo de Bombeiros, era um exímio executor do bombardino, estimado e admirado pelo inesquecível Anacleto, que tinha por elle muita veneração pois o Irineu era um artista de muito valor. Era companheiro de choro de Luiz de Souza, Carramona, Lica, Irineu Pianinho, Henrique, João dos Santos, Henrique Rosa, Néco, Galdino, Mrio e muitos outros [...] Elle também foi director de harmonia do Rancho Filhas das Jardineiras da Cidade Nova. Rancho este que competiu com o Ameno Resedá no Carnaval de 1913.

A partir desse relato de Alexandre Pinto, nota-se que Irineu teve uma intensa atuação no cenário musical carioca. Participava dos choros como tocador de oficleide, era requisitado como trombonista pelas companhias líricas dos teatros, o que sugere um ambiente sociocultural diferente daquele em que aconteciam os encontros do choro, integrava a banda de Anacleto como bombardinista e ainda participava de um rancho carnavalesco. O seu rancho os *Filhos da Jardineira* chegou a competir com o rancho *Ameno Resedá*, que era frequentado por Carramona e tinha o violonista Quincas Laranjeiras como integrante de sua orquestra. Essa atuação deixa claro o seu trânsito por diferentes dimensões culturais, ao mesmo tempo em que integrava companhias líricas, apreciadas pelas dimensões culturais mais privilegiadas, convivia intensamente com chorões em ambientes menos recatados.

Em relação à atuação de Irineu na BCB RJ, não é possível precisar qual era o instrumento executado por ele. Alguns autores como Velloso (2006) fazem referência à execução do oficleide. Porém, ao investigar o acervo *online* de partituras do *Corpo de*

Bombeiros, foram encontradas algumas grades e partes cavadas de peças que foram executadas pela banda no início do século XX. Algumas são manuscritos e outras são cópias editadas. O interessante é que em nenhum dos arranjos encontrados há a presença do oficleide, o que sugere que a essa altura a BCBRJ já não contava mais com este instrumento em sua formação. Sendo assim, é de se esperar que o trombone ou o bombardino foram os instrumentos executados por esse músico.

Segundo Diniz A. (2007), Irineu também era um frequentador assíduo das rodas de choro ocorridas na *Loja do Cavaquinho de Ouro*, aquela mesma em que participavam Anacleto de Medeiros e Carramona, o que sugere mais uma vez uma teia no cenário da música popular carioca formada por músicos em comum. Inclusive o caminho trilhado por esses músicos muitas vezes era parecido. Velloso (2006, p. 20) observa que, assim como Anacleto, Irineu teve uma formação musical formal, “dominava a arte do contraponto, tendo se formado em harmonia, contraponto e fuga pelo *Conservatório Imperial de Música*, onde hoje funciona a *Escola de Música da UFRJ*”.

A sua formação no Conservatório, alinhada à atuação na BCBRJ junto a Anacleto e no ambiente do choro, pode ter exercido uma influência fundamental para o desenvolvimento da linguagem musical encontrada em suas composições, onde é perceptível o desenvolvimento sistemático de uma linha contrapontística que dialoga com a melodia principal. Segundo Vallente (2009, p. 51),

[e]sses contracantos – ou contrapontos⁴³, como eram chamados – são melodias que dialogam com a melodia principal, com uma função similar a baixaria dos violões, ou seja, tornar claro o caminho harmônico da música.

Mais relatos da vivência de Irineu de Almeida no meio do choro podem ser encontrados em Silva e Filho (1998), para quem Irineu se consistia em um dos participantes dos choros na “Pensão Vianna”. Essa era a denominação jocosa da casa da família Vianna, que tinha como patriarca Alfredo da Rocha Vianna, pai de Pixinguinha. Silva e Filho observam (1998, p. 16) que

[a] família Vianna continuava morando no Catumbi, mas agora na rua Eliane de Almeida, num casarão com oito quartos, quatro salas e um quintal enorme, além de um quarto grande no fundo. O pai de

⁴³ Aproveito essa menção de Vallente (2009, p. 51) ao sentido de contraponto dentro do contexto dos arranjos de banda e do choro, para reafirmar que esse termo, no contexto desse trabalho, tem também essa conotação. Difere, portanto, do sentido estrito de contraponto, conforme encontrado na música européia ocidental.

Pixinguinha era a bondade em pessoa [...] Todo mundo que estava mal de vida, Alfredo Vianna instalava em sua casa, conhecida por isso como a Pensão Vianna.

Esses autores afirmam ainda que Irineu foi um dos moradores ilustres da pensão. Esse músico “andava na pior e se alojou lá com a mãe, D. Generosa, e dois filhos. Só saiu de lá quando morreu.” (SILVA; FILHO, 1998, p. 16)

Da para imaginar o ambiente musical que tomava conta da casa, pois Alfredo Vianna era considerado um exímio flautista e oferecia vários choros na pensão. Ainda para Silva e Filho (1998, p. 16), “o velho Vianna gostava da casa cheia de gente. Tudo quanto era chorão daquela época ‘baixava’ por lá: Candinho do Trombone, Viriato, Neco, Quincas Laranjeiras, Bonfíglio de Oliveira, Villa-Lobos e muitos mais”. Esses encontros, mais uma vez, são capazes de evidenciar as marcações simbólicas de um grupo de personagens e as interações de músicos como Candinho do Trombone que também era integrante da BCBRJ, como se verá mais adiante.

A participação de Irineu de Almeida no *Rancho Filhas da Jardineira* também foi registrada. Em consonância com Pinto (1978), Silva e Filho (1998, p. 17) lembram que foi o “primeiro diretor de harmonia da *Sociedade Dançante e Carnavalesca Filhas da Jardineira* [...] fundada em 9 de outubro de 1905 e magnificamente instalado na rua Dr. Mesquita Júnior nº 35, sobrado”. Já o *Jornal do Brasil* do dia 3 de fevereiro de 1911 traz a seguinte notícia sobre a orquestra do *Rancho Filhas da Jardineira*:

A orquestra estava assim constituída: Irineu de Almeida, 1º diretor de harmonia, opheclyd [sic]; Manuel Theodoro, 2º diretor, flauta; Henrique Vianna, Arnaldo Peçanha, Martiniano Cruz e Aventino Silva, violão; Alfredo Vianna Júnior, flauta; Adalberto de Azevedo, bandolim; Napoleão Teixeira e Francisco Torres, piston [sic]; Manuel Xavier Couto, clarineta; Pedro dias, contrabaixo; Júlio Campos, bombardino; Victor de Ramos e Antônio, pandeiros. (ARAÚJO; PERES; ANDRADE; VIANNA LIMA, 2005, p. 83).

É possível notar na descrição dos integrantes da orquestra do rancho, além de Irineu, outros dois nomes que integraram, junto a ele, o grupo *Choro Carioca*: Henrique Vianna, o irmão de Pixinguinha, e o próprio Alfredo Vianna Júnior, o Pixinguinha, que foi levado ao rancho por Irineu. O Grupo *Choro Carioca*, um dos grupos de choro mais atuantes da época, tinha como líder Irineu de Almeida. Segundo Souza (2009), tal grupo era formado por Irineu de Almeida no oficleide e bombardino, Pixinguinha na flauta,

Bonfíglio de Oliveira no trompete, Léo Vianna e Otávio Vianna no violão, e Henrique Vianna no cavaquinho, sendo os três últimos irmãos de Pixinguinha. No trabalho de Irineu com esse grupo, entre 1910 e 1913, já chamava atenção as linhas de contracanto que realizava. Participou também dos primeiros anos das gravações no Brasil.

As Tabelas 10 e 11 trazem um levantamento das suas composições não gravadas e as Tabelas 12 e 13 das suas composições gravadas, apontando para a sua relevância no cenário da produção musical carioca.

Tabela 10. Composições de Irineu de Almeida que não foram encontradas gravações

Polca	Valsa	Schottisch	Tango	Choro
<i>Lambadinhas; Ilka; Albina; Cintilante; Luiza; Mariana em sarilho; O Lico sorrindo; Seu cachorro morde?.</i>	<i>Digitalis; Bem te quero; Carlotinha; Maria Eugênia; Mil novecentos e dezenove; Propícia; Vinte e oito de dezembro.</i>	<i>Eva; Afeto sincero; Jacy; Lembrança;</i>	<i>Boêmia terra;</i>	<i>Tude; Luiza; De onde não se espera, daí vem!; Sinhá Belinha; Qualquer coisa;</i>

Fonte: Organizada pelo próprio autor com base no levantamento realizado em Carrilho e Paes (2003a) e no acervo *online* de partituras da *Casa do Choro* (www.casadochoro.com.br)

Tabela 11. Total de composições de Irineu de Almeida que não foram encontradas gravações por gênero

Polca	Valsa	Schottisch	Tango	Choro
8	7	4	1	5

Fonte: Organizada pelo próprio autor

Tabela 12. Composições de Irineu de Almeida gravadas na fase das gravações mecânicas

Título	Gênero	Intérprete	Data	Nº de série	Selo
<i>Albertina</i>	Polca	Choro Carioca	1910	1450030	Favorite Record
<i>Dainéa</i>	Polca	Choro Carioca	1910-1913	14550005	Favorite Record
<i>Lulu</i>	Tango	Choro Carioca	1911	14550090	Favorite Record
<i>Meu ideal</i>	Canção	Mário Pinheiro (letra de Catulo da Paixão Cearense)	1904-1907	40553	Odeon
<i>Morcego</i>	Tango	Choro Carioca	1910-1913	1450087	Favorite Record
<i>Nininha</i>	Polca	Choro Carioca	1912	1250004	Favorite

					Record
<i>Os olhos dela</i>	Schottisch	Mário Pinheiro (letra de Catulo da Paixão Cearense)	1908-1912	98943	Victor Record
<i>Os olhos dela</i>	Schottisch	Banda da Casa Edison	1907-1912	108143	Odeon
<i>Princesa de cristal</i>	Schottisch	Banda Escudero	1907-1912	108559	Odeon
<i>São João debaixo d'água</i>	Tango	Choro Carioca	1910	1450006	Favorite Record
<i>Salve</i>	Schottisch	Choro Carioca	1910-1913	1450011	Favorite Record
<i>Salve</i>	Schottisch	Sexteto Faulhaber e Orquestra	1910-1913	1454118	Favorite Record
<i>Vai, ó meu amor, ao campo santo</i>	Canção	Vicente Celestino (letra de Catulo da Paixão Cearense)	1912-1915	121373	Odeon
<i>Qualquer coisa</i>	Polca	Choro carioca	1910-1913	1454031	Favorite Record

Fonte: Organizada pelo próprio autor com base em buscas realizadas no acervo online de gravações do Instituto Moreira Salles <www.acervo.ims.com.br>

Tabela 13. Total de composições de Irineu de Almeida gravadas na fase das gravações mecânicas

Polca	Tango	Schottisch	Canção
3	3	4	2

Fonte: Organizada pelo próprio autor

2.4.4.4 Cândido Pereira da Silva (o Candinho Trombone) (1879-1960)

Candinho Trombone é mais um dos personagens relevantes para história do choro de final de século XIX e início do século XX, que teve seu nome ligado, também, à BCBRJ. Apesar de suas contribuições para o desenvolvimento do choro, sua história não havia ganhado a atenção merecida até o trabalho de Osmário Júnior (2014), intitulado *Cândido Pereira da Silva: chorão, compositor e trombonista brasileiro*. A investigação de Osmário Júnior sobre esse personagem possibilitou vislumbrar a sua circulação por diferentes dimensões da produção musical carioca do período estudado, suas interações com tal ambiente.

Diferentemente dos personagens vistos até o momento, não é possível precisar quando ocorreu o ingresso de Candinho na BCBRJ. O que se sabe é que autores como Diniz A. (2007) e Osmário Júnior (2014) colocam Candinho entre os músicos chorões da

BCBRJ. Este último (2014, p. 18) observa que “a evolução musical de Candinho certamente foi notada pelos professores Anacleto de Medeiros e Irineu de Almeida e ele foi convidado a atuar na *Banda do Corpo de Bombeiros*.”

Esses mesmos autores ainda afirmam que Candinho passou pelo *Asilo dos Meninos Desvalidos*, assim como Anacleto e Carramona. Dessa forma, sua iniciação musical também se deu em banda de música. Osmário Júnior (2014) expõe que durante a trajetória de aprendizagem de Candinho nesse contexto, chegou a ter como mestres Irineu de Almeida e Anacleto de Medeiros. Inclusive, segundo esse autor, Irineu era seu parceiro nos ambientes do choro e das gravações das bandas e dos grupos de choro. Em relação à presença deste trombonista no ambiente do choro, é bom lembrar que também fazia parte dos choros organizados na “Pensão Vianna”.

Osmário Júnior (2014) relata ainda que Candinho, após se desligar da banda do Asilo, deu início à vida musical profissional na *Banda da Fábricas de Tecido Confiança* de Vila Isabel. Conforme esse autor, (2014, p. 16) “Anacleto de Medeiros foi maestro dessa banda até o seu falecimento em 1907 [...] Candinho chegaria a ser contramestre da banda, auxiliando Anacleto de Medeiros na direção desta.” Essa informação, além de revelar que as interações entre Anacleto e Candinho não se deram somente na BCBRJ, evidencia também a intensidade da atividade de Anacleto que, além de dirigir a BCBRJ, era responsável por outra banda de música do Rio de Janeiro. No caso de Candinho, além dessa banda e da BCBRJ, chegou a participar da *Banda da Polícia Militar*. Osmário Júnior (2014) comenta ainda que, no cenário das gravações, chegou a participar de vários grupos, entre eles: a BCBRJ, a *Banda da Casa Edison*, o *Quarteto Faulhaber*, *Os africanos de Vila Isabel*, o *Grupo do Malaquias*, o grupo *O Passos no Choro* e o *Grupo Carioca*. Nesse último, com o trombone, era o solista principal.

Esse destaque nas gravações pode ser atribuído à sua boa performance como instrumentista. Além de trombonista, Candinho se destacava como bombardinista. A audição de suas peças, como a polca *Soluçando*, que foi gravada pelo grupo *O Passos no choro* (Odeon, 1915-1921, n°121138) e será analisada no próximo capítulo, revela também um desenvolvimento típico do contraponto conforme abordado aqui, o diálogo das partes com a linha melódica principal, já mencionado. Esse trabalho foi detectado por meio das gravações disponíveis no *Instituto Moreira Salles*, em composições de Irineu, Carramona, Anacleto e nos arranjos da BCBRJ. No *Grupo Carioca*, onde era o solista principal, Candinho atuou ao lado de Arthur Nascimento (o Tute), no Violão, e Nelson Alves, no

cavaquinho, sendo que Tute era integrante da BCBRJ. Já no grupo *O Passos no choro*, que participou como convidado, além dos dois companheiros do *Grupo Carioca*, atuou também com o flautista Antônio Maria Passos, outro integrante da BCBRJ.

Fora os grupos de choro, assim como Carramona e Irineu, Candinho também participava de ranchos carnavalescos. Um dado interessante que contribui com o cenário de interações no ambiente da música urbana carioca é que segundo o texto publicado no acervo *online* sobre autores da *Casa do Choro*, Candinho era integrante da *Sociedade Carnavalesca Pragas do Egito*, o mesmo rancho que tinha como presidente o carteiro e autor dos preciosos relatos sobre o choro de fins do XIX e início do XX, Alexandre Pinto. Aliás, embora Alexandre Pinto não tenha dedicado um verbete exclusivo para Candinho, ele sempre cita este chorão em vários acontecimentos de choro, ao lado dos principais nomes da época.

Somado ao universo da música popular, esse músico atuou ainda no ambiente da música erudita (ROMÁRIO JR., 2014). Aos 43 anos passou a participar da *Sociedade de Concertos Sinfônicos* que tinha o maestro Francisco Braga como um dos membros fundadores e principal idealizador. Em 1931 integrou a *Orquestra do Theatro Municipal* do Rio de Janeiro. Essa trajetória mostra que Candinho Trombone teve uma intensa atuação no cenário musical carioca do período em análise, tendo transitado largamente tanto pelo ambiente da música popular quanto pelo ambiente da música erudita, o que sugere uma mediação entre dimensões culturais distintas. Além disso, é mais um exemplo de músico que teve sua formação musical em banda de música, atuando ao lado de vários músicos relevantes para este estudo.

Sua obra, exposta pelas Tabelas 14 e 15, é uma das mais extensas até agora abordadas, embora não tenha sido encontrado um grande número de gravações. Isso revela uma intensa atividade como compositor. Um ponto que pode ter ajudado também na preservação de suas composições, é o fato de ter desempenhado um importante papel como copista. No acervo *online* de partituras da *Casa do Choro* é possível encontrar muitos dos manuscritos copiados por Candinho Trombone.

Nas palavras de Pinto (1978, p. 18):

[n]enhum dos antigos músicos escreveu tanta quantidade de chôros como Candinho Silva tem escripto, é admirável em suas composições pois não só escreve com dificuldades para os tocadores batutas, como também para os fraquinhos. Candinho toca trombone como poucos, é um

verdadeiro maestro no instrumento, suas composições são de uma beleza de arte e de gosto.

Tabela 14. Composições de Candinho Trombone que não foram encontradas gravações

Polca	Valsa	Schottisch	Mazurca	Choro	Maxixe	Tango
<i>A viola do Cecílio; O nó; Macaca na zona; Aníbal no choro; Não escapa; Meu chapéu virou pandeiro; Aída; Dionísio, olha o baixo!; A baianinha; A vingança de Dyonísio; Abigail; Adelaide; Aí, seu Rui; Adinéia; Alexandrina; Alma em flor; Amenizando; Amigos para sempre; Ananias; Aniversário do Garcia; Aniversário do Alarico; Arthur virou bode; Aurenice; Carinhosa; Castigando; Ceci; Celina; Chegou a patroa; Chegou o Tuta; Chegou seu Lulu; Chora Duduca; Cuidadosa; Dança de urso; Divindade; Dona Clara; Dudu; É isso mesmo?;</i>	<i>Marília; Adelaide; Adélia; Adosinha; Amélia; Amizade sincera; Antonieta; Aristotelina; Áurea; Brincando; Cacilda; Carola; Castorina; Cecília; Corrêa; Celina; Chinota; Clarinha; Colar de pérolas; Como esquecer-te; Constelações; Contigo em sonhos; Coralina; Dalva; Deisinha; Dona Maria; Dulcinéa Silva; Edalice; Edelmira; Edelvira; Edméa; Elazir; Enezine; Euclésia; Eugênio brincando; Eurico, olha o bonde; Fitas e mais fitas; Graças a Deus; Gratidão de um beijo; Hercília Santos; Hermínia;</i>	<i>Abigail; Adosinha; Amor perfeito; Bonitinha; Deliciosa, Divinal; Eulina; Georgina; Flúidos de amor; Helena Russel; Hermínia; Isolina; Moreninha; Paz e amor; Preludiando; Saudando-te; Solidão; Sorrir de Emília; Suplicando.</i>	<i>Carinhosa; Inhaúma; Maria de Lourdes ; Nice; Zilda.</i>	<i>Estilizando; Abraçando um Kallut; Comparando; Joir; Deise; Cachorro de cartola; A careca do doutor; A feijoada do Eurico; A peixada dos coroas; Adília passando a doces; Aí, seu Plácido; Alaíde; Amor oculto; Artur china; Aniversário do Manoel; Aniversário do neném; Ano novo; Ary na fandanga; Arnaldo Corrêa; As mágoas do velho Geraldo; As palhetadas do Thelacio; As pretensões de Nilber; As proezas do Henrique; Aurinha; Bagaços da velhice; Belmiro na farra; Bijuquinha; Boca nova; Bom natal; Brincando de escrever; Cachorro de cartola; Cadê a flauta, seu João?; Candinho no choro; Carlos</i>	<i>Adélia; Aí, seu Findico; Camueca; Chororó; João da Baiana na farra; Mastigando; Pois sim!; Projectando; Reação; Recordações de Petit; Rouxinol; Waldemar no pandeiro.</i>	<i>As proezas do Areias; Bismarck brincando; Carioca; Contemplando; Damasceno; Ermezilda; Mindót; Não me venhas de cuíca; Nayar; Puxe a vara, seu compadre; Rio de prata; Serginho em Bangu.</i>

<p>Elisa e Bembem; Eneđine; Epomina; Entrei na fila; Escuta o pranto, morena; Esmeraldina ; Esther de Carvalho; Estou dentro do brinquedo; Eta, João banana; Glorinha; Gratidão; Guiomar; Herminia; Honorina; Implorando; Indelével; Infantil; Invocando; Isolina; Izaura; Já vai seu Carlinhos; João dos Santos; Lá vai sanfona, seu Barroso; Laura; Meditando; Minha garotinha; Misteriosa; Nadir; Naná-Leal; Não digas; Não há de que; Nicinha; Nonoca; O angu do Léo; O churrasco; O Souza na Farra; Olivia sorrindo; Os segredos dela; Os vinte e um do homenzinho; Paroá; Pega na chaleira;</p>	<p>Homenagem ; Idalcinda, Ingênuu; Isolina; Ivone; Jovelina; Judite; Julieta; Jupyaçara; Juracy; Lábios de sangue; Lágrima de amor; Lea; Leonila; Leontina Soares; Lilinha; Lourdes; Lyra ingrata; Magdalena; Malandro de agora; Margarida; Maria Luzia; Mariazinha; Marilia; Marina; Mercêdes (de Bangu); Meu Brasil; Não chores; Neuzinha; Nilza; O que diz minh'alma; Odetê; Ornélia; Os teus olhos; Pretenciosa; Quando o amor cisma; Queixosa; Rios de sol; Risos d'alma; são João; Soluçando; Sonho divinal; Súplica; Trinta de janeiro; Uma dor; Uma saudade; Vendo</p>			<p>Alberto, Carnaval em baixo d'agua; Celestial; Celinha; Chegou Sinfônio; Chora, seu Miro; Chorando; Choro I; Cobra coral; Comparando; Crepuscular; Curitibanas; Curitibano; Dalvinho; Darcy na farra I; Darcy na farra II; Dedilhando; Deise; Deixai- nos pensar; Deslizando; Deu abóbora na retreta; Dininho; Giribita; Dionísio atrapalhando; Dudu foi no laço; Edalcides; Edalice; Edenira; Eleninha; Elvira; Elza; Elzinha e Flávia; Emesine; Escrita complicada; Esteja quieto, seu Prudente; Estilizando; Estou por tudo; Eu quero Carolina; Eu te conheço, Euda; fatalidade feliz; Filhinha; Filomena; Flor da mocidade; Floriano brincando;</p>		
---	--	--	--	---	--	--

<p>Pequenina; Proletária; Reclamando ; Recordações do passado; Rivalizando; Santa Bárbara; Rosa; Saudades; Seresteira; Seu Manoel; Sílvia sorrindo; Só de muletas; Sorrir das flores; Sonhando; Solicitando; Soluçando; Talvez não gostes; Tempestade; Teu sinal; Tinguaciba; Triste sina; Um dia em Petrópolis; Vê se te ajeitas; Vilma; Vingativa; Zulmira.104</p>	<p>estrela/Vend o estrelas (ao meio- dia); Vespertina; Vianinha; Violinista; Zica.</p>			<p>Hortência; Humberto no choro; Idalina; Indacira; Isaura; Já vais chorar?; Jacinto não fala; Jacob dedilhando; Jesuína; João Bianchi na fuzarca; João Bianchi na farra; Joaquim no escuro; Jorcelina; Jorge Romero; Juvenil; Lá vem seu Pedro; Lamentando; Leão de Chácara; Líquides no choro; Lourdinha; Luzinete; Macarinho no choro; Malta; Manduca perdeu a fala; Manuel Vianna; Maria de Lourdes; Marlene; Martirisando; Miguel; Minha filóca; Minha queda; Miudinha; Moça bonita; Naide; Não escapa; Não me olhes assim; Não se meta; Não sei se sabes; Neide; Nelson em apuros; Nice; Nico na farra; Nilda; Nilton; Nilzinha; Nininha; No sítio da primavera; Noêmia;</p>		
--	--	--	--	--	--	--

				<p> <i>Noemia; Nory na fandanga; Nossa consoada; Nosso choro; O atrapalhado; O bandolim do Leopoldo; O Barredo flauteando; O Bien Sentido; O Bilhar namorando; O Braga em apuros; O caboclo em atraso; O capote do porco; O Carlinhos no barulho?; O caruru; O casamento de Hilda; O cavaquinho; O lago em festa; O Licas procurando; O Martins apaixonado; O mocotó do Felinto; O Sá em apuros; O samba do caboclo; O santos fugiu; O Seixas na farra; O sono de Juvenal; O sossego de Paulinho; Olavo no choro; Olha a cara dele; Olha a luz, seu Arnaldo; Oliveira fugiu do si bemol; Os cinquenta e três do Belisário; Os dois amigos; Os manicauis; Os mimos de Augusta; Os quarenta de Matias; Os</i> </p>	
--	--	--	--	--	--

				<i>sete canários; Papai Noel; Paulinho Corrêa; Pensando; Polary; Pra mim, chega; Preguiçosa; Príncipes bohêmios; Quem sou eu?; Recordações de Bangu; Rigorous; Risadinhas da Norma; Rolinha; Rubem no choro; Santa Cruz em festa; São Lázaro; Sapeca; Segredo, seu Cruz?; Seu Aristides; Seu Figueiredo no choro; Seu Mezinho; Sinoca; Siqueira no choro; Só de galochas; Só na azul seu Pedro!; sofro sem querer; sombras do passado; Suspirando; Triste alegria; Um choro num trem; Um farra na Taquara; Uma festa em Campo Grande; Vai levando; Valdemar no pandeirol; Valter no choro; Viva Santo Antônio; Zé Povp encrencado; Ziza.</i>	
--	--	--	--	--	--

Fonte: Organizada pelo próprio autor com base no levantamento realizado em Carrilho e Paes (2003b)

e no acervo online de partituras da Casa do Choro <www.casaadochoro.com.br>

Tabela 15 Total de composições de Candinho Trombone que não foram encontradas gravações

Polca	Valsa	Schottisch	Mazurca	Choro	Maxixe	Tango
104	89	19	5	199	12	11

Fonte: Organizada pelo próprio autor

Nota-se um grande número de composições atribuídas a Candinho Trombone. No entanto, não foi possível precisar as datas referentes a essas composições. Visto que Candinho viveu até 1960, é possível supor que grande parte foi composta em um período posterior ao recorte observado neste trabalho. Apesar do grande número de composições, vê-se com as Tabelas 16 e 17 que foram encontradas poucas gravações de suas peças, o que pode não corresponder ao total de peças gravadas no período das gravações mecânicas.

Tabela 16. Composições de Candinho Trombone gravadas na fase das gravações mecânicas

Título	Gênero	Intérprete	Data	Nº do Álbum	Gravadora
<i>O Brandão no choro</i>	Schottisch	Grupo carioca	1915-1916	121102	Odeon
<i>Helena</i>	Schottisch	Grupo Carioca	1915-1916	121105	Odeon
<i>Aurenice</i>	Mazurca	Grupo Carioca	1914-1915	121111	Odeon
<i>Dedé</i>	Polca	Grupo do Malaquias	1907-1912	108656	Odeon
<i>Inocente Isaura</i>	Choro	Grupo do Malaquias	1910-1913	1450018	Favorite Record
<i>Soluçando</i>	Polca	O Passos no choro	1915-1921	121138	Odeon

Fonte: Organizada pelo próprio autor com base em buscas realizadas no acervo *online* de gravações do Instituto Moreira Salles <www.acervo.ims.com.br>

Tabela 17. Total de composições de Candinho Trombone gravadas na fase das gravações mecânicas

Polca	Valsa	Schottisch	Mazurca	Choro	Maxixe	Tango
2	-	2	1	1	-	11

Fonte: Organizada pelo próprio autor

2.4.4.5 Casemiro Rocha (1880-1912)

Conforme novamente os dados colhidos por Souza (2009, p. 36) nos Livros de *Assentamento da Corporação do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*, Casemiro Rocha teria entrado para a BCBRJ “no dia primeiro de agosto de 1907, treze dias antes do falecimento do próprio Anacleto de Medeiros”. Siqueira (1970) observa que Casemiro também veio do *Arsenal de Guerra*, local pelo qual passou Anacleto e outros chorões. Apesar de Casemiro não ter tido tanto tempo em companhia de Anacleto na BCBRJ, ele pode ter desfrutado de seu legado, pois de acordo com Souza (2009, p. 36), “sem dúvida, a figura do maestro Anacleto de Medeiros foi vital para que essa banda de música alcançasse, tão rapidamente, um resultado sonoro tão incomum à época.”

São muito escassas as informações que se tem de Casemiro no cenário da música carioca do final de século XIX e início do XX. Porém, algumas informações contidas nas publicações *online* no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* e no acervo *online* da *Casa do Choro* evidenciam alguns pontos relevantes relacionados à atuação deste músico no cenário musical carioca em questão.

Segundo o *Dicionário Cravo Albin*, Casemiro foi diretor de harmonia dos ranchos carnavalescos *Triunfo da Camélia* e *Flor do Abacate*. Apesar de não mencionar o posto de diretor de harmonia, Brasil (2016) confirma a participação de Casemiro nesses ranchos ao dizer que “como músico talentoso participou da orquestra da *Flor do Abacate* e da *Sociedade Dançante Carnavalesca Familiar Triunfo da Camélia*, ao mesmo tempo em que era membro da BCBRJ.” Essa afirmação do autor evidencia o trânsito de Casemiro pelo cenário musical carioca. Uma polca de Casemiro, que ganhou letra de Claudino Costa, e é considerada sua composição mais popular, foi o grande sucesso do rancho *Triunfo da Camélia* no carnaval de 1904. A polca se chama *Rato rato*. Segundo Brasil (2016, p.98), essa polca

[d]ialogava diretamente com o contexto social da cidade, que sofria com epidemias de febre amarela e peste bubônica. Buscando combater os vetores desta última, Oswaldo Cruz estabeleceu como objetivo exterminar os ratos da cidade. Para tanto foi criada a função do ratoeiro, pessoa que deveria capturar ratos e em troca receberia dinheiro da prefeitura do Distrito Federal. Quanto mais ratos, mais réis na algibeira do cidadão. Logo, a nova profissão estabeleceu também novas formas de comércio. Os ratoeiros passavam pelas regiões reconhecidamente mais

frequentadas pelos ratos, tocando sua corneta e anunciando: Rato, rato, rato!

Brasil (2016, p. 98) expõe a letra da música composta por Claudino Costa:

Rato, rato, rato
Por que motivo tu roeste meu baú?
Rato, rato, rato
Audacioso e malfazejo gabiru. (...)
Rato velho, descarado, roedor
Rato velho, como tu faz horror!
Vou provar-te que sou mau
Meu tostão é garantido
Não te solto nem a pau

A citação de Brasil (2016) mostra o panorama da situação do Rio de Janeiro no início do século XX. Embora houvesse o esforço de uma parcela da sociedade em modernizar a cidade, como visto no primeiro capítulo, a “Paris brasileira” impunha algumas condições desfavoráveis aos seus anseios. Nesse ambiente os chorões, como pode ser notado por meio de seus encontros e dos ranchos e suas músicas, firmaram-se como um grupo social que se manifestava mediante música e reuniões festivas. Este mesmo autor, ao se referir ao outro rancho que Casemiro integrava, o *Flor do Abacate*, diz que tal agremiação era uma das mais tradicionais do Rio de Janeiro do início do século XX, participando do carnaval desde pelo menos 1908. No acervo do *Instituto Moreira Salles* puderam ser encontradas duas marchas interpretadas pelo coro e pela orquestra do rancho, são elas: *Amenidade* (Phoenix, 1913-1918, nº 70707) e *Ao cair da noite* (Phoenix, 1913-1918, nº 70709), ambas de Otávio Moreno.

Assim como o ambiente e os agentes envolvidos à prática do choro, segundo Brasil (2016), os ranchos carnavalescos também faziam parte de uma prática de agentes pertencentes a uma dimensão cultural menos privilegiada na teia sociocultural carioca. A maioria de seus integrantes via ali uma oportunidade de ascensão social embasada em seus discursos e marcações simbólicas no terreno das lutas de representações travadas no Rio de Janeiro. Sendo assim, era de se esperar que houvesse uma estreita ligação dessa prática com os agentes do choro e da banda, como está sendo revelado até o momento.

Embora com menos projeção, Casemiro também participou do cenário das gravações. Ao lado de Tute ao violão (seu colega da BCBRJ) e Chico da Baiana ao cavaquinho, gravou duas de suas próprias composições, como se verá nas Tabelas 20 e 21.

Algumas outras também foram gravadas por outros grupos. As Tabelas 18 e 19 mostram as composições que não foram gravadas.

Tabela 18. Composições de Casemiro Rocha que não foram encontradas gravações

Título	Gênero
<i>Mimosinha</i>	Polca
<i>Pneumática</i>	Polca
<i>Paulina</i>	Valsa

Fonte: Organizada pelo próprio autor com base em levantamento realizado no acervo *online* de partituras da *Casa do Choro* <www.casadochoro.com.br>

Tabela 19. Total de composições de Casemiro Rocha que não foram encontradas gravações

Polca	Valsa	Schottisch	Mazurca	Choro	Maxixe	Tango
2	1	-	-	-	-	-

Fonte: Organizada pelo próprio autor

Tabela 20. Composições de Casemiro Rocha gravadas na fase das gravações mecânicas

Título	Gênero	Intérprete	Data	Nº de série	Gravadora
<i>Elaide</i>	Schottisch	Grupo Chiquinha Gonzaga	1912-1914	120923	Odeon
<i>O melro</i>	Polca	Casemiro Rocha	1912-1915	120361	Odeon
<i>Rato rato</i>	Polca	Claudino Costa	1912-1915	120062	Odeon
<i>Rato rato</i>	Polca	Casemiro Rocha	1907-1912	108069	Odeon
<i>Tropeiro sertanejo</i>	Batucada	Banda do Malaquias	1912-1915	120345	Odeon
<i>Tudo Virou</i>	Choro	Casemiro Rocha	1913	120362	Odeon

Fonte: Organizada pelo próprio autor com base em buscas realizadas no acervo *online* de gravações do *Instituto Moreira Salles* <www.acervo.ims.com.br>

Tabela 21. Total de composições de Casemiro Rocha gravadas na fase das gravações mecânicas

Polca	Valsa	Schottisch	Mazurca	Choro	Batucada	Tango
3	-	1	-	1	1	-

Fonte: Organizada pelo próprio autor

2.4.4.6 Antônio Maria Passos (1880?-1940)

Poucas informações se têm sobre o flautista e saxofonista Antônio Maria Passos. Aliás, dos chorões da BCBRJ que estão sendo relatados neste item somente os quatro primeiros foram mais privilegiados pelos relatos da história. Acerca dos demais são encontradas apenas algumas menções esparsas.

Segundo Souza (2009, p. 36), Antônio Maria Passos ingressou na BCBRJ a convite de Anacleto, no dia 26 de novembro de 1904. Apesar de flautista e saxofonista, nesse grupo executava apenas flauta. Atuou em dois grupos de choro que participaram de gravações na fase mecânica: o *Grupo O Passos no Choro* e o *Grupo Chiquinha Gonzaga*. Apesar de os dois grupos terem nomes diferentes, eles eram compostos pelos mesmos integrantes: Antônio Maria Passos na flauta, Tute no violão e Nelson Alves no cavaquinho. No *Grupo Chiquinha Gonzaga*, a maestrina que deu nome ao grupo participava eventualmente com seu piano. No *Grupo O Passos no Choro*, na gravação da polca *Soluçando* de Candinho Trombone, o próprio trombonista participou da gravação. Ao todo foram encontrados no *Instituto Moreira Salles* 18 registros de gravações do *Grupo O Passos no Choro*, realizados entre 1912 e 1921. Os registros são na sua maioria de polcas, choros e valsas, mas há também tango, cateretê e marcha carnavalesca. Já do *Grupo Chiquinha Gonzaga* foram encontrados 17 registros, gravados entre 1908 e 1915. Esse repertório também é composto, em sua maioria, por polcas e choros, além de tangos, valsas e schottisch.

Alinhado à Silva e Filho (1998), o acervo da *Casa do Choro* evidencia que Antônio Maria Passos também transitou pelo ambiente da música erudita, revelando ser um mediador de diferentes esferas culturais. Sob a direção de Paulinho Sacramento, Passos foi solista da orquestra do *Cine Teatro Rio Branco*, no Rio de Janeiro.

Sobre Antônio Maria, Alexandre Pinto (1978, p. 218-219) diz o seguinte:

Um exímio e melodioso flauta que se passou, agora com armas e bagagens para o saxophone, muito a contragosto dos seus inumeros admiradores, porque o saxophone é hoje em dia, o instrumento da moda figura obrigada nos Fox-americanos. Enquanto isto a flauta é, e será sempre a rainha melodiosa da nossa musica brasileira. E sabe porque? Porque, ella se harmonisa com o violão e o cavaquinho que aqui nas

paginas deste livro procuro, e tento reviver, pedindo, implorando ao meu bom e querido Antonio Maria, que não quero morrer sem vos ouvir e acompanhar no meu violão ou no meu cavaquinho as tuas composições, como também os choros dos inesquecíveis, Carramona, Anacleto, Irineu de Almeida, Luiz de Souza e muitos outros, que com tanta expressão e gosto executas, registrando assim o meu pedido cheio de esperança porque sei que vou ser atendido.

É interessante observar nessa citação de Alexandre a resistência em aceitar o saxofone no meio do choro. Embora muitos autores observem que esse instrumento já circulava no ambiente da música urbana antes mesmo da chegada dos ritmos norte-americanos, ele era muito associado às *jazz bands* que se popularizaram no Brasil a partir da década de 20 do século XX. Pixinguinha, quando retornou da turnê de Paris com *Os Oito Batutas*, por exemplo, trouxe de lá o saxofone, o que causou muitos comentários acerca da influência norte-americana. Porém, basta lembrar Anacleto de Medeiros e sua predileção pelo saxofone ainda no final do século XIX, para perceber que no Brasil este instrumento não está ligado às *jazz bands*.

As Tabelas 22 e 23 apresentam composições de Antônio Maria Passos encontradas no acervo da *Casa do Choro*, embora não foram encontradas gravações.

Tabela 22. Composições de Antônio Maria Passos que não foram encontradas gravações

Título	Gênero
<i>Choro</i>	Choro
<i>Choros</i>	Choro
<i>Dentro do Brinquedo</i>	Choro
<i>O teu olhar</i>	Schottisch
<i>Olhos Furtivos</i>	Polca
<i>Pequetita</i>	Polca
<i>Procure que acharás</i>	Polca
<i>Recordando</i>	Choro

Fonte: Organizada pelo próprio autor com base em levantamento realizado no acervo *online* de partituras da *Casa do Choro* <www.casadochoro.com.br>

Tabela 23. Total de composições de Antônio Maria Passos que não foram encontradas gravações

Polca	Valsa	Schottisch	Mazurca	Choro	Maxixe	Tango
3	-	1	-	4	-	-

Fonte: Organizada pelo próprio autor

As buscas no acervo de gravações do *Instituto Moreira Salles* chegaram a somente duas composições gravadas atribuídas a esse flautista e compositor: a polca *Não tens coração*, interpretada pelo *Grupo K. Laranjeiras* (Columbia, 1908-1912, nº 148118100) e a polca *O Figner brincando*, interpretada pelo *Grupo Chiquinha Gonzaga* (Odeon, 1912-1915, nº 120926).

2.4.4.7 Luiz de Souza

Para Souza (2009, p. 36), Luiz de Souza entrou para a *Banda do Corpo de Bombeiros* no dia 22 de dezembro de 1901. Nesse grupamento, segundo Pinto (1978), ele tocava trompete. Os poucos relatos sobre esse trompetista e compositor são fornecidos por Alexandre Pinto. É interessante perceber no seu relato, que a maioria dos nomes dos chorões que já foram citados neste item aparecem sempre juntos nas ocasiões que lhes fazem referência. Talvez isso se dê pela relação de proximidade criada entre esses personagens devido a suas práticas em comum na BCBRJ, nos grupos de choro que integravam e nos locais que frequentavam. Segundo Pinto (1978, p. 101), Luiz de Souza tocava um

Pistão dos mais chorões e que até hoje ainda ocupa o primeiro lugar entre todos os chorões. O seu pistão tinha a magia das grandes melodias, tocava com sentimento e perfeição de um sopro e mecanismo que só ele possuía, por isso era muito distinguido.

Alexandre Pinto (1978) menciona ainda que esse músico, que também teve sua iniciação musical em banda de música, foi componente de orquestras dos cinemas no Rio. Antes de ingressar na BCBRJ, ele chegou a ser contramestre da *Banda da 23ª Infantaria*. Seguindo o caminho de outros que já foram aqui citados, era integrante também de ranchos carnavalescos. Ao lado de Carramona atuava no *Ameno Resedá*.

Luiz de Souza era respeitado na roda dos chorões [...] O Souza era um Resedá intransigente, operoso trabalhador e sabedor dos segredos maviolos dos cânticos genuinamente brasileiro expandidos nos Carnavaes pelo conjuncto do Ameno Resedá, Rancho-Escola e Campeão de Harmonia. (PINTO, 1978, p. 101-102).

Não é possível precisar se Luiz de Souza gravou com algum grupo de choro. No *Instituto Moreira Salles* foi encontrado um grupo intitulado *Grupo Luiz de Souza*, o que pode fazer menção a seu nome. Tal grupo era formado por clarineta, trompete, saxhorn, bombardino e tuba. Essa formação varia de acordo com a peça gravada. Um exemplo é que em alguns casos não se tem a presença do clarinete ou do bombardino. Foi encontrado um total de apenas três peças atribuídas a Luiz de Souza: as polcas *Doralice e Corroca*, que não foram encontradas gravações, e a valsa *Cléria*, que segundo Souza (2009), foi gravada pela *Banda da Casa Edison* (Odeon, nº 40464). Souza (2009) não menciona a provável data da gravação.

2.4.4.8 Irineu Pianinho (1870-1930) e Arthur Nascimento (o Tute) (1886-1951)

Segundo autores como Diniz A. (2007) e Aragão (2013), Irineu Pianinho e Tute estão entres os chorões da BCBRJ. Pianinho era flautista e Tute tocava bombo e pratos na banda, mas também executava violão em grupos de choro. Pela falta de relatos não é possível saber quando se deu o ingresso desses músicos na BCBRJ. Pinto (1978) menciona que Pianinho participou da banda na época de Anacleto, o que pode ter acontecido entre 1906 e 1907. Não há nenhum relato de que tenha participado de alguma gravação com grupos de choro, no entanto, segundo Alexandre Pinto, sua atuação no meio dos chorões era intensa. Nos dizeres desse autor:

Esse flauta encheu de glórias a nossa bella Capital, com seus maviosos preludios, encantando assim os que tiveram a felicidade de ouvi-lo, muito apreciava todos os chôros dos antigos, e modernos tocadores já por nós descriptos. Tinha muitas musicas de sua lavra, que eram um primor de bom gosto. Infelizmente só temos duas que são de nome "Os deuses de Maricota", e o "Genio de Maricota e Geny"; e muitas outras. Pianinho foi grande musico e chorão, pertenceu á banda do Corpo de Bombeiros, no tempo do sempre lembrado e chorado Anacleto de Medeiros. (PINTO, 1978, p. 45, grifo do autor).

De acordo com a publicação da *Casa do Choro*, Pianinho compôs várias peças, mas só chegou aos dias de hoje a polca intitulada *O gênio de Maricota*. Há um manuscrito dessa peça no acervo *online* da *Casa do Choro*, porém não é possível identificar o copista.

Já Tute teve um pouco mais de destaque no cenário musical em questão. Autores como Cazes (1998), Geus (2009) e Tinhorão (2010) mencionam que esse músico foi o introdutor do violão de sete cordas nos grupos dos chorões, contribuindo para o

desenvolvimento da condução das linhas de baixo que vieram a se tornar uma marca da estilística do choro como um gênero musical. Silva e Filho (1998) já revelam que Tute tocava bombo e prato na orquestra do *Cine Teatro Rio Branco*, onde Antônio Maria Passos era flautista. Inclusive foi graças à indicação de Tute, próximo à Pixinguinha e frequentador dos choros da “Pensão Vianna”, que esse prodigioso flautista ingressou aos 15 anos na orquestra do Teatro, substituindo Antônio Maria Passos.

Apesar de não ter se destacado como compositor, sendo encontrada apenas uma valsa gravada de sua autoria intitulada *Sonhos de Nair* (interpretada pelo *Grupo Carioca*, Odeon, 1914-1915, nº 121110), Tute teve um bom desempenho nas gravações participando do *Grupo Chiquinha Gonzaga*, *Grupo O Passos no Choro* e *Grupo Carioca*, ambos contendo músicos da BCBRJ.

Alexandre Pinto relata que

Bem poucos chorões, haverá, que não conheça o bom Tuti, violão e bandolim sublime! No acompanhamento é de admirar em qualquer dos dois instrumentos. No sólo? nem se falla! Deixa apreciadores bambos das pernas tal a maneira do manejo nesses dois instrumentos. E' reformado hoje do Corpo de Bombeiros, e lá no seu bandolim e violão deixava todos extasiados independente da sua fina educação. (PINTO, 1978, p. 183).

2.4.4.9 João Ferreira de Almeida, Geraldino, Nhonhô Soares (1860?-1905?), Lica (1865-1925) e Pedro Augusto (1870-1940)

Pouca documentação foi encontrada acerca desses últimos personagens citados como integrantes da BCBRJ. João Ferreira de Almeida (o João Mulatinho) era bombardinista e é referenciado por Souza (2009) como tendo substituído Anacleto na direção da *Banda da Fábrica de Tecidos de Macacos* (atual Paracambi). Além disso, esse músico é considerado o primeiro contramestre da BCBRJ. Pinto (1978, p. 236-237) confirma essa informação dizendo que Mulatinho foi um “mavioso bombardino. Bello musico que o copo muito prejudicou. Foi contra-mestre da banda dos bombeiros.” No *Instituto Moreira Salles* foi possível encontrar uma valsa supostamente atribuída a ele. Essa valsa traz como compositor a sigla “J. F. Almeida” e foi gravada entre 1915 e 1921 por Bahiano e pela BCBRJ.

Sobre Geraldino e Nhonhô Soares foram localizados apenas dois pequenos verbetes de Alexandre Pinto. O primeiro “tocava bombardino e pertenceu ao Corpo de

Bombeiros” e o segundo “fallecido em 1905. Foi um bello bombardino e pertenceu ao Corpo de Bombeiros. (PINTO, 1978, p. 234)

Já Lica foi mais agraciado pelos relatos de Alexandre Pinto. Segundo esse autor, Lica era tipógrafo, representando, assim, a classe dos pequenos funcionários públicos. Ele era executante de bombardão. Observa ainda que

[f]oi um grande bohemio e um grande chorão, bombardão falado e conquistado, fazia gosto vel-o tocar, por esta razão era deveras apreciado pelos amantes dos "chôros" pela sua sympathia, conhecia o seu instrumento de mais, por este motivo executava com muita cadencia [...] Lica, foi fazer parte da banda de musica do Corpo de Bombeiros debaixo da batuta do prestigioso e inesquecivel maestro Anacleto de medeiros, de quem se tornou um fervoroso amigo [...] Lica, foi um "chorão" inveterado que deixou saudades aos chorões da velha guarda. Tal a macieza de seu sôpro, como contra baixo de cordas. Acompanhando muitas vezes com o seu velho bombardão até modinhas, fazendo nas suas notas um violão. (PINTO 1978, p. 71-72).

A menção de Alexandre Pinto a “tal macieza de seu sopro, como contrabaixo de cordas” e “fazendo nas suas notas um violão” pode sugerir o domínio desse músico em relação às linhas contrapontísticas de baixaria, levando em conta também que o bombardão é instrumento grave e executa linhas de baixo nos arranjos de banda de música. Além de bombardão o *Dicionário Cravo Albin* informa que este músico executava flauta.

Por fim, tem-se a figura de Pedro Augusto. Pedro foi clarinetista e para Pinto (1978, p. 197),

[u]m clarinetista de primeira grandeza. Foi contra-mestre da Banda do Corpo de Bombeiros e hoje é considerado um professor de musica tanto para leccionar como para executar. E' um chorão que tem excellencia respeitavel em seu meio que constava de Carramona, Lica, Geraldo Bombardino, Luiz de Souza e muitos outros.

Abordados os trânsitos, as interações e a circularidade dos chorões que integravam a BCBRJ, serão apontadas a seguir, com as Tabelas 24 e 25, composições que foram gravadas pela BCBRJ e por grupos de choro. Esse panorama pode esboçar também uma instância de interação, uma vez que o repertório “chorístico” transitava tanto pelos grupos de choro quanto pela instituição fardada. Diferentemente das tabelas anteriores, essa não mostrará apenas composições dos próprios integrantes da banda e, sim, composições em geral que foram gravadas em comum pela banda e por grupos de choro.

Tabela 24. Composições em comum gravadas pela BCBRJ e por grupos de choro e/ou músicos do ambiente do choro na fase das gravações mecânicas

Título	Gênero	Compositor	Intérprete	Data	Nº de série	Gravadora
<i>Brejeiro</i>	Tango	Ernesto Nazareth	Ernesto Nazareth	1908-1912	200	Columbia
<i>Brejeiro</i>	Tango	Ernesto Nazareth	BCBRJ	1904-1907	40572	Odeon
<i>Fantasia do luar</i>	Polca	Albertino Pimentel	Agenor	1907-1913	10163	Odeon
<i>Fantasia do luar</i>	Polca	Albertino Pimentel	BCBRJ	1907	40556	Odeon
<i>Talento e formosura</i>	Modinha	Edmundo Otávio Ferreira	Mário Pinheiro (com letra de Catulo da Paixão Cearense)	1904-1907	40151	Odeon
<i>Talento e formosura</i>	Schottisch	Edmundo Ferreira	Grupo Lulu do cavaquinho	1908-1912	16611923	Columbia
<i>Talento e formosura</i>	Schottisch	Edmundo Otávio Ferreira	João Barros	1908-1912	98896	Victor Record
<i>Talento e formosura</i>	Schottisch	Edmundo Otávio Ferreira	BCBRJ	1904-1907	40548	Odeon
<i>Amapá</i>	Maxixe	Juca Storoni	Orquestra Odeon	??	9587	Odeon
<i>Amapá</i>	Tango	Juca Storoni	BCBRJ	1915-1921	121192	Odeon
<i>Ameno resedá</i>	Polca	Ernesto Nazareth	Grupo do Louro	1912-1915	120828	Odeon
<i>Ameno resedá</i>	Polca	Ernesto Nazareth	BCBRJ	1911-1913	1452136	Favorite Record
<i>Bem que te quero/Bem te quero</i>	Valsa	??	BCBRJ	1907-1912	108040	Odeon
<i>Bem que te quero/Bem te quero</i>	Valsa	??	Grupo Novo Cordão	1904-1907	40720	Odeon
<i>Bem que te quero/Bem te quero</i>	Valsa/Modinha	??	Mário Pinheiro	1904-1907	40424	Odeon
<i>Corta Jaca</i>	Choro	Chiquinha Gonzaga	Medina de Souza e Olimpo Nogueira	1912	99713	Victor
<i>Corta Jaca</i>	Choro	Chiquinha Gonzaga	Grupo Chiquinha Gonzaga	1908-1912	1178111	Columbia

<i>Corta Jaca</i>	Tango	Chiquinha Gonzaga	BCBRJ	1907-1912	11650 / 108058	Columbia / Odeon
<i>Corta Jaca</i>	Choro	Chiquinha Gonzaga	Os Geraldos	1904-1907	40054	Odeon
<i>Dor suprema</i>	Valsa	J. F. de Almeida	Bahiano	1915-1921	121058	Odeon
<i>Dor suprema</i>	Valsa	J. F. de Almeida	BCBRJ	1915-1921	121193	Odeon
<i>Irene</i>	Valsa	Lourival de Carvalho	Grupo do Louro	1913-1918	70750	Phoenix
<i>Irene</i>	Valsa	Lourival de Carvalho	BCBRJ	1907-1912	108316	Odeon
<i>Monteiro no sarilho</i>	Polca	Albertino Pimentel	BCBRJ	1911-1913	32	Odeon
<i>Monteiro no sarilho</i>	Polca	Albertino Pimentel	Grupo Lulu do cavaquinho	1908-1910	1191612	Columbia
<i>Monteiro no sarilho</i>	Polca	Albertino Pimentel	Grupo cavaquinho de ouro	1907-1913	10210	Odeon
<i>Nair</i>	Schottisch	??	BCBRJ	1904-1907	40555	Odeon
<i>Nair</i>	Schottisch	??	Mário Pinheiro	1904-1907	40046	Odeon
<i>Choro da viúva alegre (Viúva alegre)</i>	Valsa	Franz Lehar	Choro do Malaquias	1907-1912	108654	Odeon
<i>Viúva alegre</i>	Valsa	Franz Lehar	BCBRJ	1907-1912	108635	Odeon

Fonte: Organizada pelo próprio autor com base em buscas realizadas no acervo *online* de gravações do Instituto Moreira Salles <www.acervo.ims.com.br>

Tabela 25. Total de composições em comum entre a BCBRJ e grupos de choro gravadas na fase das gravações mecânicas.

Polca	Valsa	Schottisch	Tango	Choro	Maxixe	Modinha
3	4	2	2	1	1	1

Fonte: Organizada pelo próprio autor

Se essa circulação acontecia entre os músicos da BCBRJ, os grupos de choro, os repertórios e as gravações no cenário musical carioca, e fez-se mister que fosse abordada aqui de forma direta, vale a pena comentar que ela acontecia de uma forma especial também entre os instrumentos, o que acabava refletindo em um cenário mais amplo e na sua divulgação e comercialização pelas casas especializadas.

2.4.5 A circularidade dos instrumentos de sopro: da banda para os grupos de choro e para as lojas de instrumentos

Em meados do século XIX, no Rio de Janeiro, com o desenvolvimento cada vez maior da música popular urbana, como visto no primeiro capítulo, outro fator que pode constatar as interações ocorridas entre as bandas de música e o ambiente da música popular é a circularidade dos instrumentos de sopro característicos das bandas. Embora a base instrumental de grupos como o pau e cordas dos chorões, que começaram a se estabelecer nas últimas décadas do século XIX, fosse o violão, o cavaquinho e a flauta, outros instrumentos de sopro além da flauta, eram largamente utilizados, o que mais uma vez remete à interação do choro com as bandas. Já Binder (2006) sugere que a popularidade das bandas de música militares na cidade do Rio influenciou e fomentou a venda de instrumentos de sopros. Dessa forma, é de se esperar que esses instrumentos fossem constantemente procurados por pessoas fora do universo militar. Para esse autor:

A permeabilidade das bandas de música à influência militar também foi utilizada pelo comércio de instrumentos e de músicas. No Rio de Janeiro, o Grande Armazém de Pianos e Música anunciava no *Almanaque Laemmert* de 1845 “*excelentes instrumentos para Música Militar, e de Orchestra*”. (BINDER, 2006, p. 79).

Carvalho (2015) expõe alguns anúncios de instrumentos de sopro ligados à banda de música que apontam para a popularidade desses grupos. Nesses anúncios aparece com frequência o saxofone que, como já dito, além de ter sido muito empregado nas bandas integrou, no Brasil, o ambiente do choro. Abaixo pode ser visto um desses anúncios:

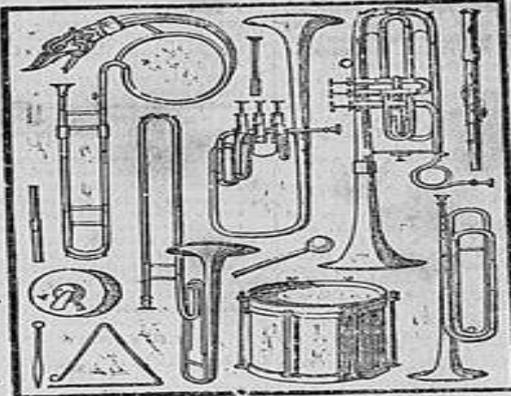
O *Diário do Rio de Janeiro* de 5 de outubro de 1854 traz um anúncio do Armazém de Instrumentos de Música Severino e Magallar, situado na rua do Ouvidor, número 116. Entre os “instrumentos principais” listados, constam “*Saxophones (instrumento novo de latão, que se toca com boquilha de clarinete, que é de muita vantagem para banda militar e orquestra)*.” (CARVALHO, 2015, p. 9).

O recorte do *Diário do Rio de Janeiro*, exposto na Figura 17, mostra que além do trecho que fala do saxofone, citado por Carvalho, a imagem e o texto do anúncio expõem outros instrumentos. Entre eles estão: clarineta e requinta de ébano de 7 e de 13 chaves, fagotes, oboés, oficleide, pistões, sax-horns, trombones lisos e a pistão, caixa de guerra e de rufo simples e de parafuso com armas, bombo e pratos de todos os tamanhos.

Fig. 22. Recorte do Diário do Rio de Janeiro de 5 de outubro de 1854. Anúncio do Armazém de Instrumentos de Música Severino e Magallar

INSTRUMENTOS DE MUSICA
DE
SEVERINO E MAGALLAR.
Antiga casa de F. Luraghi, rua d'Ouvidor n. 116.
Instrumentos principaes.

Clarinetes e requintas de buxo e de ebano de 7 até 13 chaves.
Flautas de buxo, ebano e grenadill de 1 até 9 chaves.
Flautins de dito de 1 até 5 chaves.
Flageolets de ebano e buxo.
Fagotes.
Oboés.
Piffanos.
Babecas.
Babecas (violoncellos) de cravelha e de maquina.
Contra-baixos.
Violetas.
Violões.
Clarinis lisos e a pistão.
Cornetas lisas e de chav.
Clavieiros.
Ophicleides.
Pistões.
Ditos transpositores.
Sax-horns.
Trombones lisos e a pistão.



Trompas lisas e a pistão.
Arvores de campainhas simples e com armas.
Caixas de guerra e de ruído, simples, e de parafuso com armas.
Bombes simples de corda e de parafuso com armas.
Pratos de todos os tamanhos.
Triangulos de aço.
Saxophones (instrumento novo de latão, que se toca com boquilha de clarinete, e que é de muita vantagem para banda militar e orquestra.
Accordeões de diferentes tamanhos.
Metronomos simples e de campainha.
Pandeiros.
Costanholas de ebano e de marfim.
Bombardões.
Ophicleides monstros.

Este antigo e acreditado armazem tem sempre para vender um completo sortimento de instrumentos de musica de todas as qualidades e invenções até agora conhecidas, assim como todos os accessorios concernentes a este ramo de negocio, o que tudo se pode vender mais barato, por se fazer o negocio em grande escala; podendo o comprador estar certo que compra instrumentos fins e dos melhores autores que ha, como seijo Halary, Gautrot, A. Sax, Courtois, David, Lefevre, Clair-Godfroy, Neblet, Luiz Buffet, etc., etc. grande porção de papel de musica, methodos e escalas para todos os instrumentos, cordas de tripa, seda e bordões para todos os instrumentos.
O antigo e reconhecido credito desta casa assegura aos compradores vendas conscienciosas.
No caso de algum dos objectos não saber ao gosto do comprador poder-se ha trocar por outro.
N. B. Na mesma casa concertão-se todas as qualidades de instrumentos.

Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_01&PagFis=40435>

O reflexo da popularização desses instrumentos de sopro e suas sonoridades potentes podem ter contribuído para que eles fossem bastante utilizados no meio do choro, como já mencionado, independente do trânsito dos músicos de uma formação instrumental para outra. O levantamento realizado a partir da dissertação de Velloso (2006), do artigo de Taborda (2010), dos livros de Aragão (2013) e Pinto (1978) e do acervo *online* do *Instituto Moreira Salles* (www.acervo.ims.com.br), possibilitou mapear vários grupos de choro atuantes na fase das gravações mecânicas no Brasil (1902-1927), com formações instrumentais integradas por instrumentos de sopro. Muitos desses instrumentos aparecem na listagem do anúncio do armazém dos instrumentos exposto anteriormente. Nota-se que a sua circularidade nos grupos de choro da fase das gravações mecânicas, como será visto de forma mais detalhada adiante, deu-se no mesmo momento em que as bandas de música, principalmente a BCBRJ, estavam entre os principais grupos requisitados para as gravações da pioneira Casa Edison. Esse fator pode, também, ter influenciado as interações entre esses universos. Vale frisar que serão mencionados na Tabela 26, a seguir, somente os

grupos de choro integrados também por instrumentos de sopro.

Tab. 26. Grupos de choro e suas formações instrumentais⁴⁴

Grupos	Formações instrumentais
Grupo Carioca	Trombone, violão e cavaquinho
Grupo do Louro	Clarineta Violão e Cavaquinho
Grupo Chiquinha Gonzaga	Flauta, violão, cavaquinho
Grupo Laranjeiras	Flauta, violão e cavaquinho
Grupo Lulu O Cavaquinho	Flauta, violão e cavaquinho
Grupo Luiz de Souza	Clarineta, trompete, bombardino, saxhorn e tuba
Grupo do Moringa	Trombone, clarineta, violão e cavaquinho
Grupo O Passos no Choro	Flauta, violão e cavaquinho
Grupo Paulista	Clarineta, saxofone, violão e cavaquinho
Grupo Mineiro	Requinta, violão e cavaquinho
Terceto Francisco Lima	Saxofone, violão e cavaquinho
Grupo do Canhoto	Trombone, clarineta, violão e cavaquinho
Grupo dos Boêmios	Clarineta, trombone, violão e cavaquinho
Grupo Odeon Paulista	Clarineta, violão e cavaquinho
Grupo do Pixinguinha	Flauta, cavaquinho e violão
Grupo de Pimentel	Trombone, saxofone e violão
Grupo do Elias	Trompete, clarineta, flautim, violão e cavaquinho
Grupo do Além	Clarineta, violão e cavaquinho
Choro Carioca	Flauta, trompete, oficleide, violão e cavaquinho
Chorosos do Abacate	Trombone, flauta, violão e cavaquinho
Fanfarra de Manoel Pereira	Saxofone, trompete, trombone e tuba
Grupo Sulferino	Saxofone, violão e cavaquinho
Grupo dos Irmãos Eymard	Clarineta, trombone e tuba
Grupo Del Ré	Trombone, clarineta, violão e cavaquinho
Grupo do Malaquias	Flauta, trompete, trombone e tuba
Grupo Novo Cordão	Clarineta, violão e cavaquinho
Grupo do Honório	Flauta, trompete, trombone e tuba
Grupo do Ulisses	Clarineta, saxofone, violão e cavaquinho
Grupo Vieira Lima & CIA	Saxofone, flauta, violão e cavaquinho
Grupo Terror dos Falcões	Duas flautas, violão e cavaquinho

⁴⁴ Apesar das formações instrumentais descritas, muitos grupos, principalmente os formados por apenas instrumentos de sopro, costumavam variar as suas formações. Isso fica evidente com a escuta das gravações. Às vezes são acrescentados alguns instrumentos e em alguns caso também são retirados.

Grupo Odeon	Bombardino, trompete, clarineta, violão e cavaquinho
Quarteto Faulhaber	Requinta, saxhorn, bombardino e bombardão
Grupo Morro do Pinto	Flautim, trompete, bombardino e tuba
Grupo Bloco dos Parafusos	Clarineta, bombardino, saxhorn e tuba

Fonte: organizada pelo próprio pesquisador com base em levantamentos realizados em Velloso (2006), Taborda (2010), Pinto (1978), Aragão (2013) e acervo online do Instituto Moreira Salles <acervo.ims.com.br>

Devido às fontes esparsas e à falta de documentações relativas aos grupos dessa época, o levantamento exposto no quadro anterior não pretendeu esgotar o total de grupos que atuaram nesse período e, sim, apontar para uma satisfatória presença de instrumentos de banda em meio aos grupos de choro que participaram das gravações mecânicas. Além da flauta, que desde as primeiras menções aos grupos de pau e corda já era um dos pilares solísticos, pôde-se notar que instrumentos como trombone, clarineta, saxofone, trompete e até o oficleide aparecem nas instrumentações. Esses instrumentos, sem dúvida, contribuíram para as gravações, uma vez que era necessária uma considerável potência sonora para que a agulha dos fonógrafos fizesse os sulcos na cera.

Ainda em relação aos instrumentos de sopro, um fichamento do livro *O Choro* de Alexandre Pinto, realizado por Jacob do Bandolim e exposto por Aragão (2013, p. 39), possibilitou notar suas presenças no ambiente do choro em um período de aproximadamente 1870 a 1936. Como já visto no primeiro capítulo, nessa obra, Alexandre Pinto descreve o ambiente musical e sociocultural em que se dava o choro. Interessante colocar que ao se realizar uma análise desse livro, percebe-se que muitos instrumentistas são vinculados a mais de um instrumento, o que certamente é um fator que dificulta uma exatidão quanto ao quantitativo dos instrumentistas e instrumentos nos ambientes descritos. Um exemplo disso é Irineu Batina a respeito de quem Pinto (1978, p. 103) descreve que: “seu instrumento preferido era o oficleide no choro, porém nas companhias lyricas elle era um trombonista [...] Como componente da banda do Corpo de Bombeiros, era um exímio executor do bombardino”.

Por esses e outros motivos, ao analisar o fichamento de Jacob junto a uma leitura detalhada do livro de Alexandre Pinto, é possível notar algumas divergências ou pelo menos conclusões bilaterais em relação a um levantamento que aponte o número de instrumentistas relacionados aos instrumentos característicos de banda de música. Contudo, mais uma vez, o intuito principal aqui é apontar as interações entre as bandas e a música

popular urbana, de forma especial o choro, evidenciadas pela circularidade dos instrumentos de sopro. Dessa forma, a Tabela 27 é capaz de revelar o quanto os instrumentos de sopro estavam presentes no cotidiano dos encontros descompromissados dos chorões, como sugere Pinto (1978).

Tab. 27. Instrumentos de sopro presentes nos relatos de Alexandre Pinto

Instrumentistas-instrumentos	Nº de ocorrências
Instrumentistas - flauta	109
Instrumentistas - bombardão	6
Instrumentistas - bombardino	13
Instrumentistas - clarinete	11
Instrumentistas - fagote	1
Instrumentistas - oficleide	22
Instrumentistas - oboé	2
Instrumentistas - pistom	14
Instrumentistas - requinta	4
Instrumentistas - saxofone	10
Instrumentistas - trombone	18

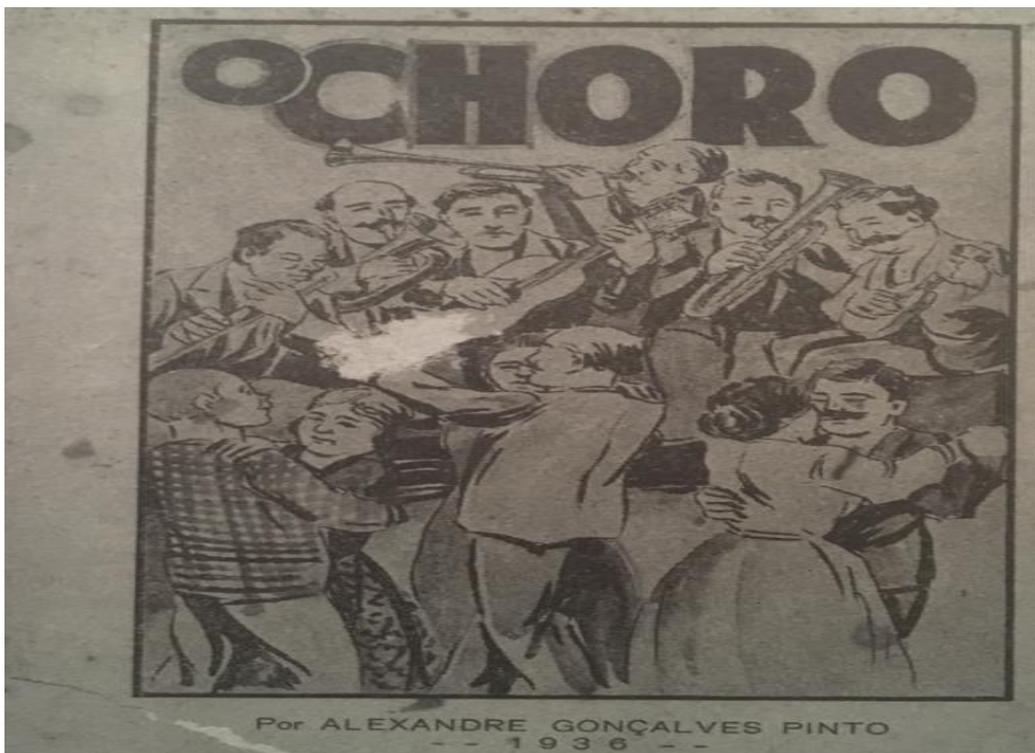
Fonte: organizada pelo próprio pesquisador com base em levantamentos realizados em Pinto (1978) e Aragão (2013)

Nota-se mais uma vez que a flauta se destaca em número de ocorrência em relação aos demais instrumentos. Todos os instrumentos da tabela constam também no anúncio do armazém de instrumentos Severino e Magallar, o que pode justificar o interesse do comerciante em anunciar suas mercadorias e evidenciar a disseminação desses instrumentos no ambiente popular. Um fator implícito na relação dos instrumentos da Tabela 27 diz respeito à circularidade, também, dos instrumentistas. Levando em conta a afirmação dos autores que já foram aqui referenciados de que as bandas desempenharam um importante papel na formação de músicos populares, esses músicos, assim como já apontado, estavam atuando em diferentes dimensões do contexto sociocultural e musical carioca.

A Figura 23, que expõe a capa da edição original do livro de Alexandre Pinto, também se torna uma fonte clara da interação desses instrumentos de sopro com o ambiente do choro, que, inclusive, vem como título em destaque na parte superior da capa. Além do pau e corda tradicional (flauta, violão e cavaquinho), a imagem sugere três

instrumentos de sopro de metal. O segundo da esquerda para a direita seria um sax-horn, que, para o entrevistado Pinto (2016), cumpre nas bandas de música geralmente a função de harmonia: “ele só irá preencher os acordes e, geralmente, é uma harmonia muito simples”; o quarto remete a um trompete, que é geralmente encarregado pela melodia nas bandas; e o quinto, com o mesmo formato do segundo, porém maior, faz alusão a um bombardino. Segundo a mesma fonte de informação, este instrumento, na banda de música, é “uma espécie de coringa [...] Em muitas vezes ele irá fazer um contracanto à melodia. São famosas as partes, tanto nos dobrados quanto nas valsas, que se têm os contracantos do bombardino”. Na obra *O Choro*, ele é mencionado treze vezes, segundo o fichamento de Jacob, e ainda é aludido na capa do livro. Isso possibilita supor que poderia executar linhas contrapontísticas também nas rodas de choro, uma vez que o violão de sete cordas ainda não era utilizado e, pelo menos, não foi mencionado por Alexandre Pinto em nenhum momento do seu minucioso texto.

Fig. 23. Capa da edição original de *O Choro* de Alexandre Pinto, Typographia Glória, 1936.



Fonte: Aragão (2013, p. 276)

Por fim, todo o contexto de trânsitos e interações que foi exposto até aqui já contribuiu para clarificar a via de mão dupla que interliga o ambiente da música popular

urbana no Rio de Janeiro do recorte de tempo em questão, mais especificamente o choro e a BCBRJ. Lembrando que essas interações se deram em um campo de representações onde, a partir da circularidade cultural ocorrida entre diferentes dimensões culturais, como trabalhado em Ginzburg (1987), pôde ser notada uma espécie de cooperação que contribuiu para que a cultura envolta à prática do choro se desencobrisse pelo cenário carioca.

Essa circularidade foi esboçada desde o início das práticas das bandas de música no Brasil, no início do século XIX, quando esses grupos cobriam a demanda por música popular em diversos pontos da cidade, como coretos e praças. Mais à frente, a troca entre as dimensões culturais também pode ser notada com a notoriedade das gravações de música popular por grupos de choro. Como já dito aqui, é bem provável que a posse de um gramofone não fosse privilégio de todos, no entanto, o que se ouvia nesses aparelhos, em grande parte, era uma amostra das práticas que vinham dos encontros do choro nos bairros como o *Cidade Nova*.

No contexto de interações entre o choro e a BCBRJ também foi possível notar uma intensa circularidade mediada pelos agentes vistos aqui, que atuaram como mediadores culturais (VOVELLE, 2004). Nota-se que é possível começar a vislumbrar uma teia de relacionamentos e interações criada entre esses músicos. A maioria deles interagiu em diversos ambientes, como no caso da banda, dos grupos, das rodas de choro e dos ranchos carnavalescos. Isso fornece bases para as reflexões já apresentadas por Chartier (2002) e Woodward (2014) sobre as marcações simbólicas e os sistemas de classificação. Esses personagens construíam e espalhavam suas práticas pela cidade baseadas em um discurso, neste caso musical, que era difundido por diferentes veículos: os grupos de choro, a BCBRJ, e outras manifestações como os ranchos carnavalescos.

Assumindo uma identidade performática (HALL, 2015) mediante suas diversas práticas musicais, eles, sem dúvidas, contribuíram para a construção da via de mão dupla entre a BCBRJ e o choro. Ao mesmo tempo, a banda recebia esses músicos e seus integrantes frequentavam as rodas de choro, o que contribuía com o trânsito de repertórios, de instrumentos e com a construção de uma linguagem musical que, sem dúvidas, afetava os dois grupos, o que será abordado no próximo capítulo.

3º Capítulo

Banda do Corpo de Bombeiros e grupos de choro: confluências musicais

Até o momento foi possível trazer à tona algumas categorias de interações ocorridas entre o choro e a BCBRJ. Essas categorias podem ser representadas, em primeiro lugar, pelo trânsito e pelas mediações de músicos e compositores cedidos à banda pelo universo do choro. O caminho inverso também aconteceu, pois pôde-se notar que muitos músicos tiveram formação inicial em banda de música e foram levados ao ambiente do choro por meio das circunstâncias envoltas no cenário sociocultural carioca do final do século XIX e início do século XX.

Junto a essa circulação de músicos, fazendo emergir outra categoria, nota-se também uma circulação de instrumentos, o emprego dos instrumentos utilizados pela banda no universo do choro. Junto ao pau e corda, eram comuns os instrumentos de sopro. Além da flauta, que desde o surgimento do terno do choro já era a principal solista, outros instrumentos como trombone, trompete e bombardino foram muito utilizados pelos chorões. Inclusive, devido também à potência sonora desses instrumentos, muitos grupos que fizeram partes das gravações mecânicas eram compostos, em muitas gravações, apenas por instrumentos de sopro. Podem ser citados aqui: o *Grupo do Malaquias*, *Grupo Luiz de Souza*, *Grupo do Honório*, *Grupo do Morro do Pinto*, *Irmãos Eymard*, entre outros.

É válido frisar que alguns autores atribuem a presença dos instrumentos de sopro nos grupos de choro e o sucesso desses grupos nas gravações somente à sua potência sonora frente aos recursos limitados de captação de som. Porém, recorrendo aos relatos de Alexandre Pinto, pode-se notar que nos ambientes onde se davam os choros, ainda antes das gravações e não sendo necessário grande volume de som, no caso de uma “roda”, esses instrumentos já se faziam presentes em proporções consideráveis e, muitas vezes, sendo executados por instrumentistas que tinham atuações em bandas.

Outra categoria observada diz respeito ao repertório que transitava pelo cenário das primeiras gravações realizadas no Brasil. Danças como a polca, a valsa e a schottisch compunham a maior parte do repertório gravado na fase mecânica, ganhando traços peculiares nas interpretações dadas pelos chorões. Uma parcela desse repertório, situada no todo das gravações, era composta por músicos integrantes da BCBRJ. Muitos tinham suas composições gravadas pelos grupos, pela própria BCBRJ e por outras bandas do cenário carioca. Exemplos da circularidade do repertório também puderam ser encontrados em peças que foram gravadas em comum pela BCBRJ e por grupos de choro. Aragão (2016) contribui com esse ponto comentando que, sem dúvidas, houve um aspecto importante desse trânsito acerca da incorporação de repertório:

Esse repertório que era tocado nas bandas, de polcas, marchas, etc, é um repertório que acaba passando para o choro também, de alguma maneira. E pela ação dos próprios músicos, que atuavam tanto na banda quanto nessas festas populares.

É bom lembrar que todas essas interações tiveram como palco principal o cenário de lutas de representações que contribuía com a configuração sociocultural carioca. Como já visto, os agentes envolvidos com a música urbana faziam parte de um grupo que viu nas práticas do choro uma oportunidade de se firmar diante da sociedade. Pode-se entender que a BCBRJ também se configurava em um espaço representante das práticas e discursos dos agentes pertencentes às dimensões culturais intermediárias. Apesar de ter *status* de ser uma instituição republicana fardada, muitos de seus componentes, como foi visto, vieram de ambientes humildes e conviviam diretamente com as práticas dos chorões, como é relatado por Alexandre Pinto (1978).

Baseado no que foi discorrido até o momento e na fala de muitos autores já mencionados, pretende-se agora tratar das possíveis confluências e interações em questão tendo como referência outra categoria: as composições e arranjos da BCBRJ e as composições e arranjos dos grupos de choro já selecionados. A partir de análises realizadas em peças selecionadas da BCBRJ e dos grupos, será possível observar se houve de fato tais confluências estilísticas e até que ponto isso pode ter contribuído para o estabelecimento de uma linguagem característica do choro como um gênero musical na mão de músicos como Pixinguinha.

3.1 Seleção dos grupos e repertório, procedimentos das análises e transcrições

Como já mencionado, além da BCBRJ, que também é objeto desta pesquisa, os grupos de choro foram selecionados de acordo com a relação de seus integrantes com essa formação instrumental. Dessa forma, foram escolhidos os grupos: *Choro carioca*, *O Passos no Choro*, *Oito Batutas* e *o Duo Pixinguinha e Benedito Lacerda*. Com exceção do último grupo, os outros quatro atuaram na fase das gravações mecânicas.

Já pôde ser visto que os dois primeiros grupos selecionados, que gravaram nas duas primeiras décadas do século XX, tinham, entre seus integrantes, músicos da BCBRJ e/ou, também, instrumentos característicos de banda de música. O grupo *Oito Batutas*, apesar de não conter nenhum componente que integrava essa banda, trazia a figura de Pixinguinha realizando suas primeiras execuções ao saxofone tenor. Além de Pixinguinha ter sido aluno de Irineu de Almeida, ele executava, neste grupo, o saxofone, que foi um dos instrumentos mais representativos para a modernização das bandas de música no final do século XIX. Portanto, esse grupo se torna relevante para que seja traçada uma trajetória que se inicia nas interações entre o choro e a BCBRJ e chega ao estabelecimento da linguagem do choro com Pixinguinha.

O *Duo Pixinguinha e Benedito Lacerda* foi o único grupo que atuou em um período posterior (entre 1946 e 1950) à fase das gravações mecânicas, além de não contar também de forma direta com nenhum integrante da BCBRJ. Porém, a necessidade de exportar tal duo se justifica justamente como oportunidade de apontar para a consolidação de um processo de interações ocorrido entre o choro e a BCBRJ, que pode ter como exemplo e ponto de chegada a obra e as atuações de Pixinguinha. Isso por entender que aspectos musicais empregados principalmente por esse músico no duo podem ser compreendidos como latência das práticas anteriores da BCBRJ e dos grupos de choro. Além do mais, Pixinguinha teve como professor e colega Irineu de Almeida. As aulas e as práticas ao lado de Irineu, integrante importante dessa banda, podem ter influenciado sua linguagem musical, sem contar que Pixinguinha é considerado por muitos autores, entre eles Cazes (1998), como um dos principais responsáveis pela fixação do choro como um gênero musical consolidado.

Em relação ao repertório, foram selecionadas as seguintes peças: as polcas *Fantasia do luar* (de Carramona, interpretada pela BCBRJ); *Cabeça de porco* (de Anacleto, interpretada pela BCBRJ); *Dainéia* (de Irineu de Almeida, interpretada pelo

Choro carioca); *Nininha* (de Irineu de Almeida, interpretada pelo *Choro carioca*); *Soluçando* (de Candinho Trombone, interpretada pelo *O Passos no choro*); *Nair* (de Aristides Júlio de Oliveira, interpretada pelo *Oito Batutas*); e o choro *Naquele tempo* (de Pixinguinha e Benedito Lacerda, interpretado pelo *Duo Pixinguinha e Benedito Lacerda*).

Da BCBRJ foram selecionadas duas peças por entender que, além de Anacleto, Carramona também foi uma figura representativa. Ele teve uma formação musical em banda de música e substituiu Anacleto na regência dessa banda. Além do mais, pode ser considerado um compositor de destaque no cenário das gravações.

Foram escolhidas também duas peças do grupo *Choro carioca* pelo fato de Irineu de Almeida ser considerado por muitos autores o principal influenciador da linguagem musical desenvolvida por Pixinguinha. Por isso, a escolha de duas peças, e não somente de uma, poderá fornecer um melhor quadro comparativo em relação aos elementos empregados e às características estilísticas presentes na estruturação das composições de Irineu.

Alguns outros aspectos também foram observados como critérios para a escolha dessas peças. Um primeiro, com exceção de *Naquele tempo*, é em relação a todas elas serem polcas. Além de a polca se consistir em um dos principais gêneros compostos pelos chorões trazidos aqui, autores como Tinhorão (2010; 2013) e Cazes (1998) dizem que foi ela que mais esteve ligada à estruturação da linguagem do choro, tanto pela rítmica quanto pela vivacidade de seus andamentos e outras características estruturais. As variações rítmicas da base e dos fraseados das polcas interpretadas pelos chorões podem, muitas vezes, ter apontado para aspectos que já se aproximavam da linguagem que veio a se fixar no choro. Variações de nomenclatura como polca-choro, que eram encontradas em algumas composições, também podem apontar para essas questões. No caso de *Naquele tempo*, a denominação choro pode ser atribuída ao estabelecimento deste como um gênero musical. Como já visto com Cazes (1998), apesar de elementos estilísticos característicos do choro já estarem presentes nas polcas executadas pelos chorões, o choro só se consolidou como um gênero, com uma forma definida, com o transcorrer do século XX. Com isso, o nome “choro”, para designar um gênero, ainda não era empregado com pertinência no final do século XIX e no início do XX.

Outro aspecto importante a ser relevado para a escolha das peças diz respeito à textura polifônica, caracterizada pelos diálogos entre a melodia principal e demais melodias que surgem principalmente de instrumentos graves. As peças escolhidas podem

ser consideradas bons exemplos dessa polifonia. Bennett (1986a, p. 12) comenta sobre a textura polifônica dizendo que ela significa “duas ou mais linhas melódicas entretecidas ao mesmo tempo”. À melodia secundária, acrescida à melodia principal, dá-se o nome de contraponto ou, para alguns autores, no caso do choro, contracanto. Nesse diálogo, Koellreutter (1996, p. 9) diz que “contraponto é a arte de coordenar linhas melódicas de expressão autônoma, tornando-se interdependentes”. Na música europeia, “a composição contrapontística tem sua origem na primeira forma de Organum, que se desenvolveu no período compreendido entre os séculos IX a XII aproximadamente”. Quando referenciado aqui, no entanto, o termo contraponto não remeterá exatamente a esse contraponto característico da música ocidental europeia e, sim, ao jogo de melodias que se originou, segundo Tinhorão (2010), das baixarias dos violões que acompanhavam os solistas no choro. Sobre isso, Weffort (2002, *apud* VALLENTE, 2009, p. 51) relata que

[o]s contracantos [ou contrapontos] realizados nos instrumentos de sopro ou no violão de sete cordas levaram ao surgimento de uma textura polifônica que marca a sonoridade do choro enquanto gênero musical.

Ilustrando essa estrutura a partir das funções dos instrumentos no choro, Cazes (1998, p. 45) aponta:

Com o surgimento da chamada música dos chorões o violão, juntamente com o cavaquinho, formou a base rítmico-harmônica que recebia os solistas: flauta, clarinete e outros: os contrapontistas, inicialmente bombardino, trombone e um outro instrumento hoje em desuso, o oficleide.

O contraponto característico do choro pode ser chamado também de “contraponto brasileiro” que, para Clímaco (2008, p. 311),

[r]efere-se a uma forma de improvisação na qual os instrumentos encarregados de acompanhar o solista dialogam com ele de tal forma, que o resultado é uma performance musical em que melodias diferentes podem ser ouvidas simultaneamente, evidenciando também, nesse contexto, a capacidade musical e virtuosismo dos músicos e dos instrumentos antes deixados em um segundo plano.

Geus (2009, p. 50) ainda diria que seria um “contraponto popular”. Esse autor ressalva que seus “padrões e construção no âmbito prático diferenciam-se em alguns

aspectos das regras comumente utilizadas na música de concerto”. Por sua vez, João Fernandes (2016), com sua vivência e experiência como violonista sete cordas em grupos de choro, contribui com algumas hipóteses acerca deste “contraponto brasileiro”. Esse músico afirma que não

[a]treveria a falar que o contraponto veio lá de traz, da música europeia com o maior de todos os contrapontistas que, em minha opinião, foi Bach. Eu acho que não é a mesma linha. Até porque, por exemplo, se você pegar uma fuga as vozes têm certa independência. No choro a baixaria conecta os acordes. Os acordes, na fuga, surgem como resultado do movimento das vozes. A baixaria é em função dos acordes que já estão estabelecidos.

Braga (2009, p. 35) também comenta sobre questões ligadas às linhas melódicas contrapontísticas características do choro. Para esse autor,

[o] baixo do acompanhamento do Choro [...] estabelece uma relação de caráter duplo com a melodia principal. Pode-se supor que o baixo está minimamente sujeito às regras do estilo harmônico/contrapontístico mais severo.

Isso leva à ideia de que o contraponto no choro não está totalmente vinculado às regras de contraponto aplicadas à música ocidental europeia. Esse autor ainda complementa dizendo que

[o] baixo poderá assumir o caráter de contraponto – não no estilo severo, palestriniano ou devedor a Fux – sujeito à inventiva que é, por sua vez, diretamente dependente do conhecimento que se tiver do estilo [...] Este caráter configura, de modo mais verdadeiro, aquilo que corriqueiramente chamaríamos de baixaria – posto que liberto de regras do estilo harmônico/contrapontístico tradicional. (BRAGA, 2009, p. 35).

O fato é que o conceito do contraponto desenvolvido no choro carece de mais investidas por parte de pesquisadores comprometidos com a música brasileira. Como esse não é o foco central deste trabalho, entender-se-á aqui, em diálogo com Braga (2009), Clímaco (2008), Geus (2009), João Fernandes (2016), Tinhorão (2010; 2013) e Vallente (2009), entre outros, que o contraponto ou contracanto no choro seria uma melodia ou melodias que, em diálogo com a melodia principal, teriam o intuito de delinear o caminho harmônico da música, conectando um acorde ao outro. Esse jogo de linhas melódicas, também conhecido entre os chorões como “baixaria”, pode ter se desenvolvido a partir das práticas de esquemas harmônicos da polca que eram realizados por Callado com os

chorões (NEVES, 1977, p. 18-19), se fixado por meio de confluências da linguagem utilizada por esses músicos nas reuniões festivas com outros aspectos herdados da tradição europeia, ou em interação com os arranjos desenvolvidos para banda de música.

As análises que serão apresentadas a seguir tiveram a finalidade de buscar o papel no desenvolvimento da linguagem do choro desse último aspecto mencionado: o contato com os arranjos de banda. Serão analisados desde aspectos mais amplos – como a estrutura formal da peça como um todo (forma rondó, divisão das partes), denominada aqui de macroforma – até aspectos que levam a uma microforma, ou seja, às principais cadências harmônicas, à fraseologia, aos padrões rítmicos e melódicos recorrentes e à estrutura das linhas contrapontísticas em relação à harmonia da peça.

Para isso, foi necessária a realização de transcrições de algumas peças selecionadas. Tais transcrições foram realizadas a partir das gravações encontradas no acervo *online* do *Instituto Moreira Salles*. Foram selecionadas também e utilizadas como apoio para as transcrições partes cavadas e grades manuscritas e editadas das peças encontradas no acervo *online* do *Corpo de Bombeiros*, na *Casa do Choro* e no livro de partituras *Choros Duetos, volume 1*.

Entende-se aqui também – em consonância com Robervaldo Linhares Rosa, no *VI Simpósio Internacional de Musicologia* da UFG⁴⁵ – que a performance musical, gravada ou ao vivo, constitui-se em uma importante fonte de pesquisa musicológica, assim como a música registrada em partitura. “Gravações são documentos históricos da mesma forma que as partituras”, isso levando em conta que as gravações podem ser entendidas como “performances cristalizadas em um suporte”. Nesse sentido, citando Cook, Robervaldo diz que “por meio de gravações podemos saber de forma fidedigna como a música soou há um século atrás, por exemplo”⁴⁶. Essa colocação é capaz de exemplificar e justificar a ênfase dada às gravações neste momento da investigação.

Alguns problemas de competências e habilidades relacionadas à área da musicologia histórica puderam ser levantados em torno das fontes encontradas nos acervos mencionados. Na maioria dos casos, não foi possível detectar a data da fonte, o que dificultou saber se de fato correspondia à que foi utilizada para a gravação. Nas fontes da polca *Fantasia do luar*, por exemplo, além de não ser possível saber a data das cópias, há

⁴⁵ Mesa Redonda 3: Sons da Cidade: memórias, enredos, palcos, atores. Disponível em: <<https://youtu.be/ThPZpCep4vA>>.

⁴⁶ Ibid.

várias partes copiadas por copistas distintos. Em alguns casos, não é possível identificar se o manuscrito é autógrafo ou cópia. Os sites mencionados também não fazem referência aos acervos em que foram encontradas as fontes disponíveis por meio de digitalizações.

Por esses e por outros motivos que fogem às competências necessárias ao desenvolvimento deste trabalho, alinhado também às colocações de Robervaldo Rosa, é que esta investigação tomou por base, essencialmente, as fontes de gravações históricas. Algumas fontes relacionadas a partituras contribuíram para as transcrições, mas somente como apoio. Muitas vezes elas não condiziam totalmente com as performances gravadas dos grupos e da banda, o que fez prevalecer o processo de análise aural⁴⁷ para que as músicas fossem transcritas.

As transcrições foram editadas sem as repetições ocorridas na interpretação e sem os sinais equivalentes a elas. Isso se deve ao fato de que em alguns casos havia pequenas variações nas repetições, o que tornaria a edição muito extensa. Baseado nisso, as transcrições sem repetições forneceram o material necessário que este estudo necessitava para ser desenvolvido. Com exceção do choro *Naquele tempo*, que tem variações importantes na última seção e por isso é exposta a sua repetição, as demais contêm pequenas nuances que não descaracterizam a exemplificação da estrutura, por isso não foram transcritas. Foram também acrescentados acordes por meio de cifragem da harmonia sugerida pelos arranjos.

Por trazerem características estilísticas julgadas importantes para o foco de análise deste estudo, os exemplos transcritos primaram pelas melodias principais e pelas melodias contrapontísticas realizadas por instrumentos como bombardino, trombone, oficleide e saxofone. Em alguns casos foram transcritos outros pequenos trechos que se tornaram relevantes para a análise, como padrões rítmico-harmônicos para exemplificar as peculiaridades rítmicas característica das peças e das interpretações dos chorões. Por se tratar de instrumentos transpositores, em muitos casos, as partes foram transpostas e soará a nota real, para que haja melhor compreensão dos intervalos ocorridos entre as melodias e para que seja percebida a relação das notas das melodias com as harmonias sugeridas. Seguem as análises, passando antes, no entanto, por uma abordagem da polca brasileira.

3.2 A polca brasileira

⁴⁷ Análise realizada a partir de processo de escuta das gravações de áudio utilizadas neste trabalho.

No dizer de Kiefer (2013, p. 66), “a polca, dança de compasso binário e andamento vivo, originou-se, no início do século [XIX] na Boêmia, fez sucesso na França e difundiu-se daí para outros países, inclusive o Brasil.” Cazes (1998) já observa que “a chegada dessa dança vinda da Europa central via Paris, foi cercada de grande expectativa, graças ao impacto causado em Lisboa dez meses antes.” O sucesso da polca nos salões brasileiros também pode encontrar uma justificativa em seu sucesso anterior, obtido na França. Como já discutido, a dimensão cultural representada pela elite era movida por anseios que buscavam pelo desenvolvimento sociocultural do Rio de Janeiro baseado nos padrões culturais estabelecidos na capital francesa. Sendo assim, era de se esperar que o sucesso dessa dança em solo parisiense também refletisse no Brasil, mais especificamente no Rio, que, como capital, era um dos principais centros políticos, econômicos e culturais da época.

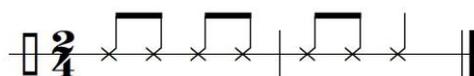
Por outro lado, considerando com Cazes (1998, p. 17) que a história do choro teve início no “mês de julho de 1845, quando a polca foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro” é relevante, antes de iniciar as análises propriamente ditas, levantar um breve histórico sobre a polca no Brasil levando em conta as suas principais características, que também cativaram os brasileiros. É praticamente um senso comum entre muitos dos autores já mencionados aqui e outros como Almeida (1999), Amado (2014), Bessa (2005) e Pelegrinni (2005) que a polca, no Brasil, chegou como um dos principais gêneros interpretados nos salões da elite. Chamava a atenção o fato de ser dançada por pares enlaçados, novidade que se opunha ao minueto e à quadrilha, dançados em grupos. Outra característica que também pode ter influenciado o sucesso dessa dança era a sua vivacidade rítmica, o que lhe conferia um aspecto definido por muitos desses autores como “saltitante”. Tal aspecto a colocou em um patamar de preferência em relação à valsa, que havia obtido muito sucesso anteriormente, mas tivera seus dias de glória findados quando substituída pela “febre da polca”.

Outro importante aspecto discutido sobre a polca no Brasil, capaz de ilustrar questões referentes à circularidade cultural (GINZBURG, 1986) e às representações de Chartier (2002), foi o fato de ter sido incorporada, logo em sua chegada, ao repertório dos chorões que era executado nos eventos festivos das dimensões culturais menos privilegiadas. Dessa forma, entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, a polca tomou conta de todo o contexto sociocultural carioca, atingindo diversas camadas da sociedade. A respeito disso, Rosa (2014, p. 67) comenta que ela representa “o caso das

apropriações, ressignificações e atualizações [...] em solo brasileiro, as quais são representativas da pluralidade de vozes que estabeleceram diálogo com esse gênero”. Segundo esse autor, constituiu-se em uma “dança tão significativa para a cultura musical brasileira do século XIX, porque ela, efetivamente, funcionou como uma das matrizes do repertório de chorões e pianeiros.” São essas ressignificações e apropriações da polca pelos chorões que mais interessam neste momento do trabalho.

Para Kiefer (2013), em consonância com Braga (2009) e Sandroni (2012), a rítmica característica da polca europeia era baseada na sucessão de seis colcheias e uma semínima, da seguinte forma:

Exemplo 1. Rítmica da polca europeia.



Fonte: Kiefer (2013)

Nota-se, com o exemplo exposto, que o ritmo estabelecido segue um padrão de dois compassos. É perceptível também, em diálogo com Sandroni (2012), que essa rítmica seja totalmente cométrica. Sobre isso, Kolinsky (1960, p. 105-110, *apud* Rosa, 2014, p. 64) diz que:

Há dois níveis de estruturação da rítmica musical, a saber, o da métrica e o do ritmo em si. O primeiro nível, o da métrica, relacionado ao movimento constante e onipresente, compõe uma espécie de base para que as diversas figurações rítmicas, o ritmo propriamente dito, o segundo nível, sejam articuladas no tempo.

A partir daí nota-se que nos exemplos expostos a divisão rítmica é articulada seguindo a métrica binária proposta pelo compasso 2/4, confirmando, segundo Sandroni (2012), o fundo métrico. Esse tipo de esquema rítmico foi denominado por Kolinsky de “cometricidade”.

No referente às polcas executadas no Brasil – principalmente pelos chorões e pelas bandas de música, que, a exemplo da BCBRJ, também eram integradas por chorões – algumas confluências culturais foram determinantes para que acontecessem as ressignificações e a atualizações no gênero já mencionadas por Rosa (2014). Kiefer (2013, p. 67) observa que a polca brasileira se desenvolveu devido ao diálogo ocorrido com outros

dois ritmos: o lundu e a habanera. Como abordado, o lundu originou-se dos batuques dos negros africanos da região de Angola e do Congo, recebendo, também, influências do fandango ibérico. Já a habanera, uma “dança, lenta, em 2/4, originária dos negros de Cuba e do Haiti, exportada para a Espanha donde veio ao Brasil, inundou o país a partir de 1866”. Kiefer (2013) comenta ainda que a polca, a partir dessas confluências no terreno brasileiro, interpretada ao modo dos músicos urbanos remete ao choro. O importante a observar, por meio desse panorama, é que foram essas confluências que conferiram à rítmica da polca brasileira um caráter oposto à cometricidade: a contrametricidade.

Sandroni (2012, p. 21, grifo meu) explica que “o caráter variado do ritmo pode ‘confirmar’ [no caso da cometricidade] ou ‘contradizer’ [no caso da contrametricidade] o fundo métrico”. Na contrametricidade, a divisão rítmica e a acentuações são deslocadas e não seguem a fluidez natural da métrica do compasso. Exemplos de contrametricidade podem ser vistos nos exemplos a seguir:

Exemplo 2. Trecho totalmente contramétrico 1.



Fonte: Sandroni (2012, p. 29)

Exemplo 3. Trecho totalmente contramétrico 2



Fonte: Sandroni (2012, p. 30)

Sobre os padrões rítmicos cométricos e contramétricos, Rosa (2014, p. 64) comenta que

Essas noções projetam a existência de dois modelos rítmicos que remontam a tradições musicais diferentes: o modelo rítmico que se caracteriza pela adição de tempos, da tradição africana, e o que se efetiva pela divisão dos tempos, da tradição europeia. Se é uma característica da música europeia, em que a cometricidade é a regra, a recorrência regular de tempos fortes e fracos organizadas em compassos, não a nada mais estranho à música africana, que tem a contrametricidade como padrão, do que isso.

Atrelado às questões de contrametricidade pode-se levantar aqui sobre a síncope, considerada uma das características mais presentes na música urbana brasileira, e

que, sem dúvida, também contribuiu para que a polca ganhasse traços peculiares no Brasil. Entre as definições de síncope trazidas por Sandroni (2012) de dicionários de música e outras fontes, pode-se expor a seguinte, baseada no *Harvard Dictionary of Music de Willy*:

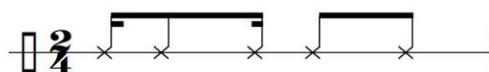
Síncope é qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica *normal*. Nosso sistema rítmico baseia-se no agrupamento de pulsações iguais em grupos de 2 ou 3, com um acento *regular* recorrente na primeira pulsação de cada grupo. Qualquer desvio em relação a este esquema é sentido como uma *perturbação* ou contradição entre o pulso subjacente [*normal*] e o ritmo real [*anormal*]. (SANDRONI, 2012, p. 23, grifo do autor).

Este autor diz ainda que por estar conectada ao universo da música africana – por meio de ritmos como o lundu – a música brasileira também se caracterizou pelo emprego recorrente da contrametricidade, o que inclui a síncope. Naturalmente, o uso da síncope não se constitui em uma regra para que determinado repertório seja considerado brasileiro ao não. Algumas problematizações são apontadas por Pinto (2016) sobre essas questões:

Essa é uma questão que tem sido muito intrigante [...] O quê que é essa brasilidade? É esse ritmo? É uma célula rítmica específica, se você não usa não é brasileiro? Essa coisa da síncope, do mixolídio – se não for isso não é brasileiro? Uma valsa, então, não será nunca brasileira?

Contudo, é possível notar, a partir da escuta das gravações, que uma boa parcela das músicas do período recortado, principalmente das polcas, neste estudo apresenta características baseadas na sincopação que Andrade (1963, *apud* ROSA, 2014, p. 65) chamou de “síncope característica” ou “entidade rítmica absoluta”.

Exemplo 4. Síncope característica

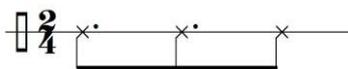


Fonte: Sandroni (2012, p. 31)

Já para Sandroni (2012), sem deixar de se referir a Mário de Andrade, essa síncope relaciona-se com o *tresillo*, tipo de organização rítmica baseada na contrametricidade (onde há uma imparidade dentro da métrica binária) resultante da fusão de dois sistemas rítmicos: o europeu, sobretudo cométrico, e o africano, sobretudo

contramétrico. A síncope no caso brasileiro, portanto, faria parte de um universo rítmico maior, que tem uma grande base contramétrica “enquadrada em compassos”.

Exemplo 5. Tresillo



Fonte: Sandroni (2012, p. 30)

Baseado nessas questões, Braga (2009) e Sandroni (2012) observam que a polca brasileira desenvolveu outras feições rítmicas que se fizeram presentes tanto nas bases rítmico-harmônicas quanto nos fraseados rítmicos das melodias. Uma dessas estruturas pode ser ilustrada pelo exemplo abaixo:

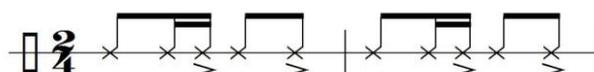
Exemplo 6. Rítmica da polca brasileira



Fonte: Sandroni (2012, p. 73)

Embora o exemplo escrito não contenha traços da contrametricidade tida como uma das características da polca brasileira, Robervaldo Rosa⁴⁸ adverte que por meio das gravações é possível notar que ao executar essa estrutura como base rítmico-harmônica os chorões e pianeiros, em muitos casos, deslocavam a acentuação característica dos tempos fortes dos compassos. Assim, criavam um sentido contramétrico incomum a uma interpretação “europeizada” desse fragmento rítmico.

Exemplo 7. Acentuação da base rítmico-harmônica da polca característica dos chorões⁴⁹

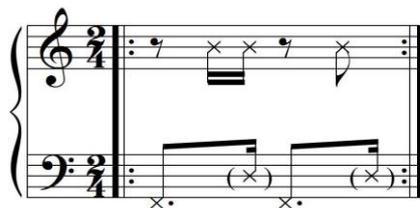


Outro exemplo de estrutura da base rítmica em questão pode ser encontrado em Sève (2010, p. 17), que pode ser entendida como uma variação do *tresillo* e do sincopado apontado por Mário de Andrade.

⁴⁸ Mesa Redonda 3: Sons da Cidade: memórias, enredos, palcos, atores. Disponível em: <<https://youtu.be/ThPZpCep4vA>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

⁴⁹ Ibidem

Exemplo 8. Base da polca brasileira trazida por Sève (2010)



Fonte: Sève (2010, p. 17)

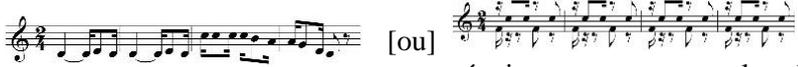
Um último aspecto a ser considerado sobre as polcas brasileiras diz respeito a uma característica que pode remeter a certa “brasilidade”, à identidade e ao modo “exacerbadamente sentimental”, como diz Cazes (1998), dos chorões tocarem o repertório europeu. Essa característica está relacionada aos títulos das músicas. Recorrendo às tabelas expostas no capítulo anterior, que trazem as composições dos chorões da BCBRJ, constata-se que a maioria dos títulos são nomes de mulheres, remetem a um romantismo ou são bem-humorados, apontando também para situações satíricas. Aqui podem ser citados: *Rato-rato*; *Cabeça de porco*; *Iara*; *Lídia*; *Isaura*; *Fantasia do luar*; *Chegou a patroa*; *Eta, João banana*; *Arthur virou bode*; *Só de muleta*; entre muitos outros.

Tal característica não diz respeito apenas aos títulos das polcas, pode apontar também para aspectos identitários de um grupo que, mesmo não sendo privilegiado pelo quadro sociocultural carioca, encontrou em suas práticas e discursos musicais “a força da afirmação” bem-humorada e romântica de se situarem na cidade. Isso pode ser percebido em títulos como *Isaura e Fantasia do luar*, que podem estar ligados à “languidez” saudosista e romântica característica das interpretações dos chorões, como já apontado por Tinhorão (2010). Outros títulos como *Rato-rato e Cabeça de porco* aludem, com humor, às dificuldades enfrentadas pelos próprios chorões. No caso de *Rato-rato*, a música faz uma sátira aos pregões dos compradores de rato no cenário caótico de tentativa de desinfestação da cidade durante os investimentos de Pereira Passos. E em *Cabeça de porco*, há a referência a um dos vários cortiços espalhados pelo Rio de Janeiro, onde os moradores residiam sob condições precárias, convivendo com doenças trazidas, entre outros problemas, pelas infestações de rato. Muitos desses locais foram demolidos também durante as reformas de Pereira Passos, o que levou muitas pessoas a ocuparem os redutos do choro, como é o caso do bairro *Cidade Nova*.

O levantamento realizado e as questões expostas nesta seção contribuiriam com

as análises que serão apresentadas a seguir. No caso da BCBRJ, por exemplo, quando questionado sobre aspectos característicos das composições e arranjos de Anacleto de Medeiros executados pela banda que poderiam caracterizar uma leveza na interpretação, Aragão (2016) observou:

Eu acho que em primeiro lugar é a coisa rítmica. Acho que vários arranjos dele [Anacleto] têm essa “batucada” que rolava nas ruas. [...] Você pega um:

 [ou]  . Já é uma rítmica que estava pulsando nos instrumentos como violão e cavaquinho. Eu acho que tem uma grande circularidade entre esses circuitos musicais. Esse som estava rolando na banda, estava rolando no choro e nos instrumentos de sopro, estava rolando nos pianos de Nazareth, nos maxixes dos teatros de revista. Está tudo interligado.⁵⁰

Este mesmo autor ainda reforça que “toda essa estrutura polifônica do choro, no sentido de ter duas ou mais vozes dialogando, vem dessa linguagem de banda”. O aspecto da circularidade dos instrumentos e a função deles dentro das formações instrumentais podem contribuir para essas confluências.

3.3 A música da *Banda do Corpo de Bombeiros*

Até esse momento tem sido constantemente citado o papel da BCBRJ perante o cenário da música popular que se desenvolveu a partir do final do século XIX no Rio de Janeiro. Tem ficado evidente que as práticas dessa banda podem ter sido diretamente influenciadas pelas interações de uma boa parte dos músicos que a integravam com o universo das rodas, dos encontros do choro. Ao mesmo tempo, ela também influenciou esse universo, estilisticamente e funcionando como uma espécie de amplificadora das sonoridades que circulavam pelos ambientes mais humildes da cidade. Esse circuito de

⁵⁰ Os exemplos musicais expostos na citação de Aragão foram transcritos do solfejo feito pelo entrevistado para exemplificar a rítmica presente no tango brasileiro *Os boêmios*, de Anacleto de Medeiros. O primeiro exemplo corresponde aos quatro primeiros compassos da melodia principal da primeira seção da música. Embora seja denominado tango brasileiro, nota-se uma variação da estrutura rítmica da “síncope característica”, conforme denominada por Mário de Andrade, o que aponta para aspectos de confluência também entre o tango e a polca brasileira. O segundo exemplo corresponde à base rítmica da percussão e rítmica-harmônica de instrumentos que fazem o acompanhamento. Percebe-se, neste caso, um exemplo de um dos padrões rítmicos encontrados na polca brasileira, segundo Sandroni (2012), baseado, também, na “síncope característica”.

mão dupla contribuiu de maneira intensa com a ressignificação e a fixação de um repertório que foi sendo apropriado pelos músicos chorões.

Sobre questões estilísticas do repertório da BCBRJ e suas confluências com a música dos chorões, como será tratado a partir de agora, Aragão (2016) enfatiza:

Eu acho que, por exemplo, se a gente pega a obra do Pixinguinha, que já é depois, no século XX, você vê o quanto de choros que ele tem que são pensados com arranjos de banda. Tem elementos de contraponto, tem baixos. Então tem vários desses choros que são pensados assim. Ele teve aula com Irineu de Almeida, que era da banda. Então toda essa estrutura polifônica do choro, no sentido de ter duas ou mais vozes dialogando, vem dessa linguagem de banda. Vários dos choros de Pixinguinha têm essas características e eu acho que isso realmente vem desse tipo de orquestração típica de banda da época.

Tal colocação de Aragão contribui para a afirmação do papel da banda de música no desenvolvimento da música popular. E, nesse aspecto, sem perder de vista tudo que já foi levantado, o repertório da BCBRJ foi selecionado para ser investigado. Há um diferencial em relação a essa banda que a coloca em destaque no cenário da música brasileira do início do século XX, tornando-a uma peça fundamental para esta pesquisa. Um exemplo nítido que justifica as qualidades a ela atribuídas são a estrutura e a gravação da polca *Fantasia do luar*, composta por Albertino Pimentel, que será a primeira das duas peças do repertório da BCBRJ a ser analisada.

3.3.1 *Fantasia do luar*

Podem ser encontradas no acervo do *Instituto Moreira Salles* três gravações da *Fantasia ao luar*. Duas delas são gravações feitas por bandas de música: uma pela BCBRJ, em 1907, *Odeon* (Anexo I A, faixa 2), e outra pela *Banda Columbia*, entre 1908-1912, *Columbia* (Anexo IV faixa 1). Uma série de fatores pode sustentar o destaque obtido pela banda dos bombeiros.

Um aspecto a ser pontuado diz respeito ao ataque e à articulação das notas. Para Teixeira (2014, p. 90), “a articulação musical se manifesta através da forma, ou a maneira, pela qual um som começa e termina, e a forma com que se dá a relação de conexão entre sons de frequências distintas”. Tais conexões podem se dar por notas ligadas (*legato*) ou por notas desligadas ou destacadas (*staccato*). Já o ataque, diretamente relacionado à articulação, refere-se ao “golpe” inicial realizado para iniciar o som. Na

gravação da *Banda Columbia*, nota-se uma articulação que acentua o caráter de desligamento entre uma nota e outra, o que confere uma interpretação mais rígida e um timbre menos suave. Também ligado ao timbre, no caso da *Banda Columbia*, que soa de maneira mais “estridente”, está a predominância dos instrumentos de metais, como o trompete, na execução da melodia principal. Já na gravação da BCBRJ, a articulação acontece de maneira menos acentuada, sugerindo uma fluência mais leve da melodia. Isso também é reforçado com a predominância do timbre das madeiras na execução da melodia principal fornecendo, assim, um caráter timbrístico mais suave. Além disso, fica perceptível a falta de sincronia do ataque dos inícios de fragmentos na execução da *Banda Columbia*, o que contribui com a falta de nitidez da execução.

Outro aspecto perceptível nas gravações é a relação do diálogo entre a melodia principal e os acompanhamentos e melodias secundárias dos instrumentos mais graves, como o bombardino. Com a *Banda Columbia*, não há um destaque para a melodia secundária que se contrapõe à melodia principal. Já com a BCBRJ, o contraponto, que é executado pelo bombardino e por outros instrumentos de metal, como o trombone, por exemplo, ganha um relevante destaque na construção da teia polifônica do arranjo.

Essas características podem ser influenciadas pelas dinâmicas impostas na execução. A execução da *Banda Columbia* tende a soar com uma intensidade muito forte, com menos nuances de dinâmica ao decorrer da peça. Este é um fator que, além de interferir no caráter timbrístico, pode também contribuir para a falta de nitidez que soa na interpretação da *Banda Columbia*. O mesmo não acontece com a execução da BCBRJ, que soa com menos intensidade e desenvolve melhor as variações de dinâmica, ajustadas ainda ao melhor equilíbrio entre os naipes de instrumentos que realizam solos e os demais.

O andamento da execução também se torna um fator importante. O andamento mais rápido da gravação da *Banda Columbia*, em torno de $\text{♩} = 89$, gera um caráter mais ríspido e marcial à interpretação, enquanto o andamento menos acelerado da BCBRJ, em torno de $\text{♩} = 80$, sugere um caráter mais fluídico dos contornos melódicos, remetendo à certa “languidez”, já mencionada, relacionada à interpretação que os chorões davam às danças de salão.

Por fim, pode-se concluir que muitos desses aspectos podem interferir na afinação do grupo. Basta ouvir as duas gravações para perceber que a BCBRJ soa com uma rigidez de afinação superior se comparada à *Banda Columbia*. Além do mais, revelam o caráter mais expressivo da interpretação dessa peça pela banda dos bombeiros, deixando

evidente a clareza da execução junto a um equilíbrio timbrístico e dinâmico dos instrumentos no arranjo. Os arranjos desenvolvidos por Anacleto de Medeiros facilitaram a fluência da interpretação. Outro aspecto que pode se relacionar a tais qualidades interpretativas é a participação na banda de vários músicos experientes do meio do choro. Esses músicos vivenciaram com intensidade as sonoridades que vinham dos ambientes urbanos e podem, sem dúvida, ter contribuído para a qualidade sonora da BCBRJ.

Esta polca, assim como as demais danças européias e o choro, está estruturada sob a forma *rondó*. Conforme Bennett (1986, p. 51), “em um rondó, o tema principal (A) continua sempre retornando, existindo, porém, seções contrastantes (B, C, etc) entre cada retorno e o anterior”⁵¹. A utilização desse esquema formal, herdado das danças europeias, tais como elas desembarcaram no Brasil, pode se configurar como uma evidência da circularidade e de construção identitária ligadas às práticas dos chorões.

A estrutura mais comum da forma rondó pode ser vista no exemplo abaixo:

Exemplo 9. Esquema da forma *rondó*

||: A :|||: B :| A ||: C :| A ||

Fonte: Pesquisador

No caso de *Fantasia do luar* e das demais peças que serão analisadas aqui, a estrutura está organizada em três seções (A, B e C), conforme o exemplo exposto. Porém, na polca de Carramona, há uma repetição a mais na última exposição da seção (A).

Um dos principais fatores a distinguir uma seção da outra é a harmonia. É característica da polca e do choro, segundo Almada (2006), a modulação da tonalidade principal da seção (A) para tonalidades vizinhas nas demais seções. Em *Fantasia do luar*,

⁵¹ Importante lembrar que no espaço de descontração que caracterizava as práticas populares no cenário carioca em questão, a estrutura do Rondó, que implicava em retorno constante à parte A, era efetivada sempre com modificações, sem um apego estrito à forma consagrada. Isto pode ser observado nos esquemas formais das peças analisadas, realizados a partir da audição das mesmas. Circunstância que também revela representações relacionadas aos processos identitários dessa dimensão cultural que integrava a cidade que queria ser moderna. Por outro lado, sem perder de vista este mesmo contexto identitário, a utilização e alteração deste esquema formal herdado das danças europeias pode se configurar como uma evidência da circularidade geradora de processos de hibridação pelo qual o choro passou em seu desenvolvimento. Este cenário recém-formado, onde alguns dos agentes atuantes eram os chorões, influenciava e era influenciado por diversos elementos, tanto da música europeia quanto das práticas relacionadas à herança negra. Assim, a música que se desenvolvia nesse meio possui este caráter dinâmico de apropriação cultural. **Sendo assim, a partir dessa compreensão, este estudo irá utilizar o termo *rondó* mesmo para aqueles exemplos que não têm suas terminações na seção (A) ou uma alternância entre seções estritamente relacionada à forma rondó da tradição europeia.**

uma vez que o material rítmico e melódico empregado em cada seção é basicamente o mesmo, o contraste fica a cargo dessas modulações: seção (A) Dó maior (tonalidade principal), seção (B) Lá menor (relativo menor) e seção (C) Fá maior (subdominante). Esse tipo de modulação também é uma das mais empregadas em choros na tonalidade maior.

É importante observar que as partes encontradas dessa peça no acervo *online* do *Corpo de Bombeiros* estão em Ré bemol maior, como tonalidade principal. A parte de clarinete (Anexo II A), por exemplo, que foi utilizada como apoio para a transcrição da melodia principal, está em Mi bemol maior, que, na transposição para o som real, fica em Ré bemol maior. Porém, a partir da análise aural é possível perceber que a tonalidade em que está a execução é a de Dó maior. Isso, segundo Souza (2009), pode estar relacionado à rotação do disco, capaz de interferir na altura da gravação. Essa partitura corresponde a um manuscrito de 1º clarinete datado março de 1902, pelo site da corporação. Ainda segundo as informações disponíveis, a peça contou com o arranjo de Anacleto de Medeiros. Apesar de fazer referência a um copista chamado João Chrysostomo, não foi possível detectar no próprio manuscrito se, de fato, é este personagem que assina a autoria da cópia.

Exemplo 10. *Fantasia do luar*. Albertino Pimentel. Melodia Principal da seção A. Compassos 1 ao 16.
Anexo I A

The image displays a musical score for the main melody of 'Fantasia do luar' by Albertino Pimentel, covering measures 1 to 16. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It is divided into four phrases, each with its own harmonic analysis above it:

- 1a. frase (measures 1-3):** Chords G7 (V7) and C (I).
- 2a. frase (measures 4-7):** Chords Am (VI), F (IV), C/E (I), D7 (V7/V7), and G7 (V7/I).
- 3a. frase (measures 8-11):** Chords C (I^o), C (I), G7 (V7), C (I), and E7 (V7/VI).
- 4a. frase (measures 12-16):** Chords A7 (V7/II), Dm (II), Fm (IVm/AEM), C (I), G7 (V7), and C (I).

Fonte: transcrição do pesquisador

Um nível formal intermediário, entre a macroforma e a microforma, como descrito por Almada (2006), diz respeito à estrutura fraseológica e harmônica interna das seções. A seção (A) de *Fantasia do luar* contém 16 compassos podendo ser dividida em quatro frases de 4 compassos, conforme exposto no Exemplo 10. Nota-se, nesta seção, alguns aspectos característicos da linguagem do choro herdados das primeiras polcas executadas pelos chorões.

No âmbito fraseológico, a primeira frase (anacruse do compasso 1 ao compasso 4) funciona como um enunciado principal. A segunda frase (anacruse do compasso 5 ao compasso 8) já traz um material melódico contrastante. A terceira (anacruse do compasso 9 ao compasso 12) é a repetição do enunciado da primeira com uma variação no final que prepara para o desfecho cadencial (compassos 11-12). E, por fim, a quarta frase (compassos 13-16) aponta para a finalização com a cadência de $V7 \overset{\curvearrowright}{I}$. Além disso, os compassos 15 e 16 apresentam um contorno melódico característico de terminações de seções. Segundo Almada (2006), essa estrutura fraseológica constitui-se em uma das principais características estruturais do choro.

Outro aspecto a ser observado relaciona-se à harmonia. A progressão harmônica dessa seção e da peça no geral se desenvolve por acordes diatônicos às tonalidades, com conclusões de dominante-tônica. Há também incidências de dominantes secundários, que, segundo Guest (2006, p. 52), representam “um descanso, ou resolução provisória.” Eles ocorrem da seguinte forma: $V7/VI-- > VI$ nos compassos 3 e 4, $V7/V7-- > V7$ no compasso 7, $V7/VI$ no compasso 11 e $V7/II-- > II$ nos compassos 12 e 13. Destaca-se uma única ocorrência de acorde de empréstimo modal no segundo tempo do compasso 13 e um acorde diminuto no segundo tempo do compasso 8.

A correspondência e o diálogo entre as frases também pode ser notada harmonicamente. A frase 1 ($| G7 | C | E7 | Am |$) termina com uma cadência no VI grau. A frase 3 ($| G7 | C | E7 | A7 |$) inicia com a mesma estrutura, porém, o último compasso prepara com uma cadência suspensiva o desfecho na frase 4 ($| Dm | Fm | C | G7 | C |$). Já a frase 2 ($| F | C/E | D7 | G7 | C^\circ | C |$) traz o elemento contrastante da seção. Almada (2006), entre os vários exemplos de estrutura harmônica expostos em seu livro, coloca também esta estrutura entre as mais utilizadas no desenvolvimento do choro.

Referente ao fraseado rítmico da melodia principal predomina a sucessão de semicolcheias. Algumas colcheias pontuadas acompanhadas por duas semicolcheias ligadas contribuem com a ideia motívica da seção (compassos 2, 4, 10), além de imprimir

um caráter contramétrico quando surgem, conforme indicado no Exemplo 11.

Exemplo 11. *Fantasia do luar*. Albertino Pimentel. Seção A. Compassos 1 ao 11. Anexo I A.

Musical score for Exemplo 11, measures 1-11. The score is in 2/4 time and consists of three staves. The first staff contains measures 1-3, with chords G7, C, and E7. The second staff contains measures 4-7, with chords Am, F, C/E, D7, and G7. The third staff contains measures 8-11, with chords C#m7(b5), C, G7, C, and E7. Circled notes in measures 1, 3, 5, 7, 9, and 11 indicate anacrusis.

Fonte: transcrição do pesquisador

Outro aspecto considerado, que se apresenta como uma ideia motívica desta seção e também está presente nos fraseados de grande parte dos choros, ilustrado pelo Exemplo 12, é o caráter anacrústico que precede os compassos 1, 3, 5, 9 e 11. A anacruse dos compassos 1 e 9 é caracterizada por três semicolcheias em movimento de aproximação cromática ascendente e a anacruse dos compassos 3, 5 e 11 é formada também por três semicolcheias, sendo que a do meio caracteriza-se como uma bordadura inferior.

Exemplo 12. *Fantasia do luar*. Albertino Pimentel. Seção A. Compassos 1 ao 11. Anexo I A.

Musical score for Exemplo 12, measures 1-11. The score is in 2/4 time and consists of three staves. The first staff contains measures 1-3, with chords G7, C, and E7. The second staff contains measures 4-7, with chords Am, F, C/E, D7, and G7. The third staff contains measures 8-11, with chords C#m7(b5), C, G7, C, and E7. Circled notes in measures 1, 3, 5, 7, 9, and 11 indicate anacrusis.

Fonte: transcrição do pesquisador

Já a base rítmico-harmônica executada por instrumentos como o *saxhorn* e a tuba segue um dos acompanhamentos característicos da polca brasileira, conforme indicado no Exemplo 13. Este padrão é recorrente em praticamente toda a peça, acompanhado de uma variação onde são acrescentadas quatro colcheias.

Exemplo 13. Padrão rítmico-harmônico de *Fantasia do luar*.



Fonte: transcrição pesquisador

Ainda não é possível notar na execução deste padrão rítmico alguma acentuação que forneça o caráter contramétrico tido como característica em algumas interpretações desse tipo de repertório pelos chorões.

Um último aspecto a ser pontuado na primeira seção de *Fantasia do luar* diz respeito ao aspecto melódico. Nota-se que a melodia se movimenta ora por meio de arpejos e ora por graus conjuntos. Em ambos os casos, as notas pertencentes aos acordes da harmonia são conectadas pelo o que Almada (2006) denominou “inflexões melódicas”. Algumas dessas fórmulas de inflexão são muito presentes nos fraseados do choro, como foi o caso dos cromatismos e bordaduras que puderam ser destacados da seção (A) da polca de Carramona. Outro fator também relacionado à melodia são os ornamentos nos compassos 1, 3 e 9 (Exemplo 10). Tais ornamentos são muito recorrentes nos choros e servem também como uma ferramenta de variação da melodia.

As demais seções, em relação aos aspectos aqui tratados, seguem basicamente o mesmo padrão, cada qual na sua tonalidade. Há somente algumas observações a serem feitas. A seção (B) ao invés de 16 compassos como as demais, contém apenas 8 compassos com duas frases de 4 compassos cada uma. Outra observação é que tanto a seção (B) quanto a seção (C) não apresentam os fragmentos de caráter anacrústicos já observados na melodia principal. As organizações fraseológicas dessas seções seguem a estrutura de contrastes entre as frases 1 e 2. Na seção (C) ainda há a repetição de parte do material rítmico-melódico da frase 1 na frase 3, com variação que encaminha para o desfecho cadencial na frase 4. E, por fim, também na seção (C), há a ocorrência de um acorde diminuto com função de aproximação cromática no segundo tempo do compasso 26, se repetindo também no segundo tempo do compasso 34.

É possível pensar que muitos destes aspectos estilísticos musicais, que se firmaram também no choro, propriamente dito, podem estar relacionados ao contexto em que se davam essas práticas, fazendo parte dos constructos simbólicos e das representações que pouco a pouco iam forjando o caráter identitário do grupo. Lembrando com Aragão (2016) que elementos sonoros podem gerar identidades sociais assim como fatores sociais também forjam identidades sonoras, os encontros e as práticas no ambiente do choro não deixaram de influenciar a consolidação de elementos musicais característicos. Exemplos podem ser dados a partir da harmonia com passagens modulatórias, que nos encontros dos chorões era repetida diversas vezes como base para as improvisações.

Dando foco agora a um aspecto que se torna essencial para os possíveis traços de confluência estilística entre o choro e a BCBRJ, será abordado neste momento o diálogo ocorrido entre a melodia principal e a linha contrapontística presente no arranjo de *Fantasia ao luar*. Seria precipitado dizer que na banda dos bombeiros, em composições como esta de Carramona, o diálogo entre a melodia principal e instrumentos graves como o bombardino e o trombone corresponde à mesma ideia de polifonia desenvolvida em grupos de choro por músicos como Pixinguinha. Uma série de fatores, como a maneira em que se dão as práticas de ambas as formações instrumentais, assim como questões relacionadas à improvisação, podem distanciar essas realidades. Uma vez que um arranjo de banda não tem o caráter improvisatório semelhante àquele peculiar às rodas de choro, não seria viável fazer essa comparação.

Porém, ao realizar uma análise aural em várias músicas e trechos de músicas gravadas pela BCBRJ, foi possível detectar um caráter polifônico comum às práticas musicais dos ambientes de choro. Isso pode ser agregado à fala de Guerra Peixe (1954, p. 18 *apud* TINHORÃO, 2013, p 71) quando afirma que

[o]s músicos de banda tendiam a adaptar com relevo a baixaria do violão nas introduções dos tangos, salientando-a com os instrumentos de tessitura grave (trombone, bombardino, tuba), a ponto de caber por alguns momentos aos instrumentos restantes uma significação secundária na estrutura do trecho musical.

Essa colocação do compositor pode ser exemplificada pela expressiva linha contrapontística presente em *Fantasia do luar* que desempenha um papel de destaque na estrutura da peça. Como não foi encontrada nenhuma partitura ou manuscrito das linhas melódicas desenvolvidas pelos instrumentos graves, as transcrições basearam-se apenas na

audição.

Na seção (A) a linha contrapontística é, em grande parte, executada pelo bombardino que se move predominantemente por arpejos em semicolcheias. Em alguns momentos, como nos compassos 13, 14 e 15, aparecem figuras mais longas como semínimas e mínima. Pela audição, nota-se que também há a presença do trombone em alguns momentos. Um aspecto dessa linha é o caráter vertical que ela assume frente à progressão harmônica. Sobre isso, Valente (2009, p. 26) assevera:

[u]ma improvisação neste nível, ou seja, vertical, requer que o músico projete a identidade harmônica de cada acorde com a melodia, definindo os tipos de acordes na medida que eles aparecem dentro da música. Para esta definição nota-se inicialmente uma construção baseada principalmente em terçar e fundamentais dos acordes.

Fica claro que essa autora está se referindo a este modelo aplicado à improvisação no choro. Contudo, observando o fragmento no Exemplo 14, nota-se que a linha desenvolvida por instrumentos graves como o bombardino e o trombone tem a mesma finalidade, ou seja, delinear o caminho harmônico criando “uma melodia que se encaixe em cada acorde dentro da respectiva progressão harmônica” (VALENTE, 2009, p. 26). Dessa forma, essa melodia desempenha o papel de contraponto ao contracanto de acordo com o que já foi exposto.

Exemplo 14. Fantasia do luar. Albertino Pimentel. Linha contrapontística da Seção A. Compassos 1 ao 16. Anexo I A.

The musical score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of four phrases, each with its own chord progression and fingering:

- 1a. frase:** Chords: G7, C (sustained), E7, Am7 (sustained). Fingering: 5, 1, 3, 5, 7, 3, 1, 5, 3, 5, 7, 3, 1, 5, 3.
- 2a. frase:** Chords: F, C/E, D7, G7, C#m7(b5), C. Dynamics: *mp*, *ap*. Fingering: 1, 3, 1, 3, 5, 5, 3, 1, 7, 5.
- 3a. frase:** Chords: G7, C, E7, A7. Fingering: 1, 7, 3, 1, 7, 5, 3.
- 4a. frase:** Chords: Dm, Fm, C, G7, C. Dynamics: *aprox. diat.* Fingering: 5, 3, 5, 3, 1, 5, 1.

Fonte: transcrição do pesquisador

Percebe-se que com exceção de algumas inflexões melódicas, como suspensão nos compassos 2 e 4, e resolução indireta e apojatura no compasso 5, a maior parte da melodia se dá por arpejos com notas dos acordes, o que deixa bem claro o caminho harmônico da peça. Outros graus conjuntos que não se configuram como inflexões melódicas aparecem nos compassos 7, 11, 13 e do compasso 13 para o compasso 14. Só para se ter um panorama do quanto a harmonia é afirmada por essa linha melódica, apareceram 12 recorrências da fundamental, 15 de terças, 16 de quintas e 7 de sétimas. Isso, é claro, levando em consideração cada acorde dentro da progressão harmônica.

Os fragmentos dos compassos 1 e 2 (que se repetem nos compassos 9 e 10) e dos compassos 3 e 4, contribuem e influenciam diretamente na ideia motívica da seção (A). Ambos têm a estrutura rítmica idêntica e a melódica muito similar. Iniciam em um arpejo invertido com a 5ª de um acorde de dominante e terminam na 3ª do acorde seguinte. Outro aspecto dessa melodia, percebido por Almada (2006) como uma característica rítmico-melódica que se fixou no choro, são os fragmentos baseados em células rítmicas acéfalas, como ocorre nos compassos 1, 3 e 9.

Na seção (B), a 2ª frase se constitui em uma variação muito similar à 1ª, conforme pode ser verificado no Exemplo 15. Predomina a movimentação por meio de colcheias. Porém, a relação das notas da melodia com os acordes permanece basicamente a mesma, com a adição de algumas passagens cromáticas (compassos 17 e 21). É possível notar pela audição que, além da melodia executada pelo bombardino, há um fragmento melódico executado aparentemente pelo trombone e pela tuba. Esse fragmento também executa arpejos com notas dos acordes. Há uma tendência à direção descendente da melodia que é atingida por saltos.

Exemplo 15. *Fantasia do luar*. Albertino Pimentel. Linhas contrapontísticas da seção B, compassos 17 ao 24. Anexo I A.

The image shows a musical score for bass clef instruments in 2/4 time. The top staff, labeled 'B', contains two phrases. The first phrase, '1a. frase', consists of two measures: the first has a chromatic passage (E7, F#4, G4, A4) and the second has a suspended note (Am, G4). The second phrase, '2a. frase', is marked 'aprox. diat.' and contains three measures: the first has a chromatic passage (E7, F#4, G4, A4), the second has a chromatic passage (Am7, G4, F#4, E4), and the third has a chromatic passage (B7, A4, G4, F#4). The bottom staff, labeled 'fragmento melódico que sugere na seção B', shows a melodic line with notes corresponding to the chords above: E7 (G4), Am (F#4), E7 (G4), Am (F#4), E7 (G4), Am (F#4), B7 (A4), E7 (G4), Am (F#4). The notes are mostly quarter notes and eighth notes.

Fonte: transcrição do pesquisador

Por fim, na seção (C), também composta por 16 compassos com 4 frases e exemplificada pelo Exemplo 16, instrumentos como bombardino, trombone e tuba participam da linha contrapontística. Nessa seção, aparecem mais movimentações por graus conjuntos, como nos compassos 25, 27, 33 e 35. O compasso 39 apresenta um pequeno fragmento do que seria um modelo horizontal de melodia em relação à harmonia. Valente (2009) expõe que nesses casos o material melódico empregado não corresponde a cada acorde de maneira individual como foi visto até agora. Como exemplo, sobre uma cadência podem ser empregadas notas da escala de Dó, tanto em Dm quanto em G7. Retornando ao compasso 39 a nota Si bemol serve tanto de terça menor para o acorde de Gm quanto de sétima menor para o acorde de C7.

Exemplo 16. Fantasia do luar. Albertino Pimentel. Linha contrapontística da seção C. Compassos 25 ao 40. Anexo IA.

Fonte: transcrição do pesquisador

Nota-se que as linhas contrapontísticas das seções (A), (B) e (C) seguem a mesma estruturação fraseológica da melodia principal. Na seção (A), a primeira frase apresenta o enunciado do material rítmico-melódico empregado na seção, sendo repetido na terceira frase com uma variação que prepara para a cadência final. Já a segunda e a quarta frases funcionam como contrastes, sendo que a quarta encaminha para a cadência. No caso da seção (B) acontece o mesmo procedimento, porém, aplicado a uma sentença de duas frases apenas. Um aspecto recorrente, principalmente nas frases 1 e 3 da seção (C), são as aproximações diatônicas e/ou cromáticas para alcançar as notas alvo da melodia (Exemplo 16).

A análise aqui está primando por aspectos da linha contrapontística evidente, executada por instrumentos graves. Porém, ao ouvir a gravação dessa e da peça da BCBRJ que será analisada a seguir, pode-se perceber que as marcações de baixos e a base rítmico-harmônica, por exemplo, contribuem com a estrutura polifônica da peça. Embora esta composição seja de Carramona que, provavelmente, também foi influenciado pela linguagem musical de Anacleto frente à banda, consta nas informações do acervo *online* da BCBRJ que o autor do arranjo foi Anacleto de Medeiros. Essa peça pode vir a ser um exemplo da linguagem desenvolvida por ele na banda dos bombeiros que, por ser integrada por diversos outros chorões, também pode ter influenciado a linguagem dos grupos de choro.

3.3.2 Cabeça de porco

A polca *Cabeça de porco* (anexo IB, faixa 3) pode ser considerada uma das composições de Anacleto de Medeiros mais representativas no repertório da BCBRJ. Traz elementos que podem exemplificar satisfatoriamente as confluências estilísticas e interações ocorridas com o ambiente do choro. A respeito do contraponto, por exemplo, Aragão (2016) observou:

Eu não sei se é só da banda [que vem a influência do contraponto do choro], mas que vem também da banda, com certeza. Você pega arranjos do Anacleto de Medeiros da época, *Cabeça de porco*, por exemplo, já começa com a melodia no baixo e os flautins fazendo um arpejo, dialogando. [grifo meu].

Tal aspecto referenciado por Aragão, assim como foi destacado em *Fantasia do luar*, será tratado nesta e em outras composições que serão analisadas.

Primeiramente é preciso levantar algumas problemáticas em relação à transcrição de *Cabeça de porco*. No acervo *online* da corporação, foi encontrada uma grade editada dessa polca. Tal edição traz o nome de Ricardo Barbieri. Porém, ao comparar o arranjo editado com a gravação da peça, nota-se que tal arranjo não corresponde à gravação. Provavelmente trata-se de uma adaptação feita por este arranjador e copista, disponibilizada no acervo da instituição. Dessa forma, apenas pela análise aural, fica impossibilitada a transcrição completa dos instrumentos que compõem o arranjo de *Cabeça de porco*. Por não conter uma linha contrapontística evidente, nas seções (B) e (C), como em *Fantasia do luar*, somente a melodia principal foi transcrita na íntegra, ficando a

linha contrapontística de *Cabeça de porco* exemplificada somente em alguns trechos. A melodia principal transcrita aqui teve como apoio a parte de 1º clarinete do arranjo disponibilizado no *site* da instituição. A tonalidade em que está escrito o arranjo está em Mi menor, o que transposto para o som real ficaria em Ré menor. Porém, ao realizar a análise da gravação, mais uma vez nota-se a diferença na tonalidade em relação ao arranjo escrito. A gravação revela a tonalidade de Ré sustenido menor, que na transcrição para o som real ficou em Dó sustenido menor.

Embora existam algumas problemáticas que embarçam um pouco os processos de análises e transcrições aos quais este estudo se propõe a desenvolver, o descarte de *Cabeça de porco* da seleção de peças a serem analisadas não foi cogitado devido a alguns fatores relevantes. Esses fatores são o fato de se constituir em uma polca, tal como as demais que estão sendo analisadas aqui; conter elementos estilísticos capazes de evidenciar as interações buscadas por este trabalho; e ser uma composição de Anacleto de Medeiros. Além do mais, os aspectos desta composição que serão analisados a seguir, mesmo com os limites impostos pelo processo de transcrição, serão suficientemente satisfatórios para os apontamentos dos aspectos estilísticos empregados, isso levando em conta também a escuta da peça.

Um aspecto que chama a atenção ao ouvir a gravação de *Cabeça de porco* diz respeito ao andamento. O andamento acelerado da gravação, aproximadamente 102 bpm, revela o caráter “saltitante” da polca, como dito por alguns autores. Tal andamento alinhado à rítmica sincopada empregada principalmente nas seções (B) e (C) apontam para uma possível confluência estilística com o maxixe. Inclusive, a gravação disponibilizada no acervo *online* do *Instituto Moreira Salles* traz como identificação o gênero maxixe. Mesmo sendo executada em andamento rápido e com fraseados sincopados, o que exige certo virtuosismo dos músicos, a BCBRJ surpreende pelas características interpretativas. A gravação revela uma nitidez de sonoridade e de timbre que podem estar relacionados ao entrosamento dos músicos e dos naipes, visto que muitos desses músicos já interagem nos ambientes de festejos e saraus do choro e de outros grupos que também realizavam gravações. Além disso, as articulações das notas, principalmente nos fragmentos sincopados, apontam para características presentes nas interpretações dos chorões. As notas são articuladas de forma a atribuir valores rítmicos inferiores ao que realmente possuem. Esse aspecto imprime uma fluência e um caráter mais vivo à sincopação. Ainda assim, com características de *staccato*, os fraseados não perdem a leveza e a fluidez dos contornos

melódicos. Ao ouvir as primeiras gravações de Pixinguinha à flauta, no grupo *Choro Carioca*, que será analisada mais à frente, é possível perceber este caráter interpretativo. O mesmo pode ser notado também com Benedito Lacerda já na década de 1940 do século XX em seu duo com Pixinguinha. *Cabeça de porco* está estruturada sob a forma *rondó*, porém, diferentemente das demais, há mais repetições de cada seção, estabelecendo o esquema ilustrado pelo Exemplo 17:

Exemplo 17: Esquema estrutural da polca *Cabeça de porco* de Anacleto de Medeiros

||: A :||: B :|| A ||: C :||: A :||: B :|| A ||: C :||: A :||: B :|| A ||.

Fonte: Pesquisador

Essa quantidade de repetições pode ser atribuída ao fato de a peça conter apenas oito compassos nas seções (A) e (B). Fator que, agregado ao rápido andamento, a tornaria muito curta se fossem realizadas as repetições usuais como em *Fantasia do luar*. Já a seção (C) contém 15 compassos. As modulações entre as seções se dão da seguinte forma: seção (A) Dó sustenido menor (tônica); seção (B) Mi maior (relativo maior); seção (C) Dó sustenido maior (homônimo maior da tonalidade principal). Esse esquema modulatório é, segundo Almada (2006), bastante empregado em choros de tonalidade menor.

A seção (A), exemplificada pelo Exemplo 18, pode ser dividida em duas frases de 4 compassos. Diferentemente de *Fantasia do luar* e de outras peças que serão vistas, quase não há elementos que caracterizem contrastes entre uma frase e outra, com exceção de algumas pequenas variações rítmicas e melódicas nos arpejos executados.

A harmonia desta seção apresenta um desenvolvimento simples e também aponta para poucas variações entre as frases. Na primeira frase, ela se desenvolve apenas na relação de tônica-dominante-tônica. Já na segunda frase, há a ocorrência da subdominante no compasso 5 e de um acorde de dominante secundário no compasso 7 encaminhando para a cadência conclusiva do final da seção, o que também pode ser conferido no Exemplo 18.

A melodia do solo dos instrumentos de registro agudo da seção (A), por sua vez, é marcada por arpejos com semicolcheias utilizando notas dos respectivos acordes da progressão harmônica. Tais arpejos são caracterizados também por fragmentos rítmicos acéfalos. Nota-se que tais características rítmico-melódicas agregadas à melodia que é

executada por instrumentos de registro grave conferem a esta seção uma inversão das funções dos instrumentos no arranjo. Os arpejos realizados por instrumentos como o flautim, neste caso, ganham um caráter de acompanhamento e de contraponto à melodia que é desenvolvida por instrumentos graves como o trombone e a tuba.

Exemplo 18. Cabeça de porco. Anacleto de Medeiros. Melodia de instrumentos de registro agudo da seção A. Compassos 1 ao 8. Anexo I B.

Fonte: transcrição do pesquisador

Dessa maneira, a linha melódica contrapontística na seção (A) de *Cabeça de porco* fica a cargo dos instrumentos de registro grave (Exemplo 18), caracterizados por realizar acompanhamentos. Isso mais uma vez reforça o que já foi dito por Guerra Peixe em relação aos baixos das bandas de música e também pode apontar para uma confluência com a sonoridade da música praticada pelos chorões. É possível notar, com o Exemplo 19, que essa melodia também segue as características interpretativas de encurtar os valores rítmicos das notas, o que contribui com o aspecto vivo do andamento. A melodia da linha contrapontística em destaque nesta seção também é composta somente por notas dos acordes, com exceção de uma nota de passagem no compasso 4. As duas frases se iniciam com um fragmento anacrústico.

Exemplo 19. Cabeça de porco. Anacleto de Medeiros. Linha contrapontística da seção A. compassos 1 ao 8.

Fonte: transcrição do pesquisador

O acompanhamento rítmico-harmônico da seção (A) desta polca é caracterizado por marcações realizadas no contratempo dos compassos (Exemplo 20). Tais marcações são executadas por instrumentos como bombardino e *sax horn*.

Exemplo 20. Acompanhamento rítmico-harmônico da seção A de *Cabeça de porco*. Compasso 1 ao 8.

The image shows a musical score for two instruments: Bombardino (Bass clef) and Saxhorn (Treble clef). Both are in 2/4 time and share a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Bombardino part consists of eighth notes and rests, often occurring on the off-beat. The Saxhorn part consists of eighth notes, also often on the off-beat, creating a syncopated accompaniment.

Fonte: transcrição do pesquisador

Apesar dos fragmentos no contratempo, a rítmica da seção (A), alinhada ao caráter rítmico da linha contrapontística e do andamento, confere a esta seção um caráter mais rígido que o exemplo já analisado de Carramona.

Diferentemente da seção (A), a seção (B) tem um caráter mais sincopado (Exemplo 21). Tal caráter pode ser notado com as síncopes que compõem a melodia principal da seção. Nota-se que a ideia motívica da seção (B) fica a cargo dos fragmentos baseados na síncope característica na primeira frase (compassos 9 ao 11)

Exemplo 21. *Cabeça de porco*. Anacleto de Medeiros. Melodia principal da seção B. Compassos 9 ao 16.

Anexo I B.

The image shows a musical score for the main melody of section B, measures 9 to 16. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The melody is written in a single staff with a treble clef. Above the staff, Roman numeral chord analysis is provided for each measure. The first phrase (measures 9-11) is labeled '1a. frase' and the second phrase (measures 12-16) is labeled '2a. frase'. Arrows indicate voice leading between chords.

Measure	Chord
9	I (E)
10	II (F#m)
11	III (G#m)
12	#III ^o (Am7(b5))
13	VI (C#m)
14	V7/VI (G#7)
15	I (E)
16	I (E)

Fonte: transcrição do pesquisador

Esta seção, que também pode ser dividida em duas frases de 4 compassos, já apresenta um diálogo de contrastes maior entre as frases. Nota-se que a primeira frase (anacruse do compasso 9 ao compasso 12) se desenvolve por células rítmicas sincopadas enquanto a segunda (anacruse do compasso 13 ao compasso 16) se desenvolve por células baseadas em semicolcheias e colcheias pontuadas, o que não fornece o caráter sincopado da primeira.

Vê-se com o Exemplo 21 que a progressão harmônica da seção (B) é elaborada com mais acordes que a seção (A). Tanto a primeira frase quanto a segunda frase apresentam predominantemente acordes diatônicos da tonalidade de Mi maior. Fora esse aspecto há somente uma ocorrência de acorde diminuto com função de dominante secundário no segundo tempo do compasso 10 e outros dois acordes com função de dominante secundário no segundo tempo do compasso 11 e do compasso 14. A primeira frase termina com uma cadência no VI grau e a segunda com uma cadência conclusiva na tônica da seção. Outra característica harmônica dessa seção é o ritmo harmônico se movimentar com dois acordes por compasso.

É possível ainda notar, principalmente com a melodia sincopada da primeira frase dessa seção, o caráter interpretativo já mencionado anteriormente. Com base na audição da peça, percebe-se que a figura da colcheia na primeira frase, localizada no meio das células rítmicas que caracterizam a síncope característica, é executada com menor valor rítmico. Dessa forma, tendo-se por base os compassos 9, 10 e 11 da primeira frase da seção (B), considera-se que a interpretação se aproxima das ideias rítmicas trazidas nos Exemplos 22 e 23.

Exemplo 22. Interpretação da melodia principal da seção B de *Cabeça de porco*. Compassos 9 ao 11. 1.



Fonte: transcrição do pesquisador

Ou ainda:

Exemplo 23. Interpretação da melodia principal da seção B de *Cabeça de porco*. Compassos 9 ao 11. 2.

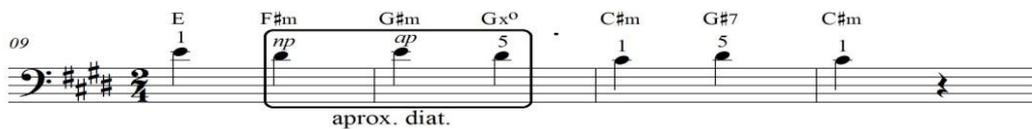


Fonte: transcrição do pesquisador

Essa característica interpretativa pode ser compreendida como um dos fatores de nacionalização das danças europeias, como dito por Rosa (2014), pelos chorões. Sendo assim, é válido lembrar aqui das representações (CHARTIER, 2002) que nesse caso manifestaram-se também pelo caráter interpretativo das peças, contribuindo para a configuração identitária do choro, tanto como música quanto como ambiente de encontro e festejo.

Pela audição da peça é possível perceber uma linha melódica secundária executada por um instrumento de metal de registro grave que se desenvolve por semínimas na primeira frase (compassos 9 ao 12), como pode ser conferido no Exemplo 24:

Exemplo 24. Linha melódica secundária da seção B de *Cabeça de porco*. Compassos 9 ao 12.



Fonte: transcrição do pesquisador

Assim como a melodia contrapontística de *Fantasia do luar*, o fragmento melódico que acompanha a melodia principal da seção (B) de *Cabeça de porco* explora, predominantemente, notas dos respectivos acordes da progressão harmônica. O acompanhamento rítmico-harmônico dessa seção é desenvolvido por instrumentos como tuba e saxhorn. Tal acompanhamento também contribui com a ideia de diálogo entre os instrumentos de solo e de acompanhamento presentes em *Cabeça de porco*, criando, assim, uma estrutura similar à sonoridade dos grupos de choro que serão abordados adiante. Ainda nesta seção (B), conforme indicado no Exemplo 25, a tuba realiza marcações no primeiro e no segundo tempos dos compassos enquanto o *saxhorn* responde com notas no contratempo, característica que ilustra o que já foi dito por Pinto (2016) em relação ao

saxhorn passar a maior parte do tempo executando poucas notas. Isso já pôde ser visto no Exemplo 20, relacionado ao acompanhamento da seção (A).

Exemplo 25. Acompanhamento rítmico-harmônico da seção B de *Cabeça de porco*. Anacruse do compasso 9 ao compasso 16.

Fonte: transcrição do pesquisador

A seção (C) ilustrada pelo Exemplo 26, diferentemente das anteriores, é composta por 15 compassos e quatro frases. A primeira frase contém 3 compassos e as demais contêm 4. Nessa seção já é possível notar uma estrutura fraseológica semelhante à estrutura da *Fantasia do luar* e de outras peças que ainda serão analisadas. A primeira e a terceira frases são semelhantes, sendo que a terceira tem sua 2ª semifrase preparando para o desfecho cadencial que se dá na quarta frase. Já a segunda e a quarta frases se constituem em uma espécie de contraste. No caso dessa seção, o contraste se dá de forma bastante sutil e pode ser observado melhor na progressão harmônica.

Exemplo 26. *Cabeça de porco*. Anacleto de Medeiros. Melodia principal da seção C. Compassos 17 ao 31. Anexo I B.

Fonte: transcrição do pesquisador

A harmonia, assim como já pôde ser notado anteriormente, se desenvolve com a predominância de acordes diatônicos. Nas duas primeiras frases ocorrem somente acordes de tônica e de dominante. A primeira parte da seção que abrange as duas primeiras frases (compassos 17 a 23) termina com uma cadência suspensiva na dominante. No restante da seção mantêm-se as mesmas características, com o acréscimo de acorde com função de dominante secundário no compasso 26, de subdominante no compasso 27, e diminuto com função de dominante no compasso 28. A seção termina com uma cadência conclusiva na tônica no final da quarta frase.

A melodia principal da seção (C) está toda baseada na sincopação já vista na seção anterior. Pela audição é possível notar também que o caráter interpretativo, já comentado, continua a ser empregado na execução das síncopes que compõem a melodia.

A partir da audição da peça é possível notar também nessa seção alguns trechos em que aparecem fragmentos melódicos secundários executados por instrumentos de metal, como no Exemplo 27. Esse fragmento é caracterizado por figuras rítmicas longas (mínimas), não tendo uma característica tão evidente de linha contrapontística como em *Fantasia do luar*. Percebe-se também que ele explora as notas do acorde, havendo inflexões melódicas somente no compasso 24, integradas por notas de passagens que compõem um movimento de aproximação diatônica.

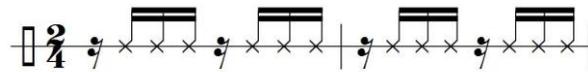
Exemplo 27. Fragmento de melodia de acompanhamento da seção C de *Cabeça de porco*. Executada por instrumento de metal de registro grave. Compassos 21 ao 27.

The image shows a musical score for a bass clef instrument in 2/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score consists of seven measures. Above the staff, the chords are indicated as G#7/B#, C#, G#7/B#, G#7, C#, C#7, and F#. Fingerings are shown below the notes: 5, 1, 3, 5, 1, 3, 5. A box highlights the melodic fragment in measure 24, which consists of the notes G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, with the label 'aprox. diat.' below it.

Fonte: transcrição do pesquisador

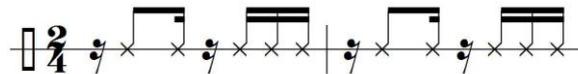
Esta seção torna-se a de caráter mais sincopado da peça devido ao fato de a base rítmico-harmônica seguir uma rítmica mais contramétrica que as seções anteriores. Além disso, ainda há o reforço da percussão, com a caixa, o que contribui com a cadência rítmica. O *saxhorn*, um dos responsáveis pela base rítmico-harmônica, executa fragmentos rítmicos acéfalos ora baseados em grupos de três semicolcheias, ora com colcheia e semicolcheia, como exposto nos Exemplos 28 e 29.

Exemplo 28. Acompanhamento rítmico-harmônico do saxhorn na seção C de *Cabeça de porco*.



Fonte: transcrição do próprio pesquisador

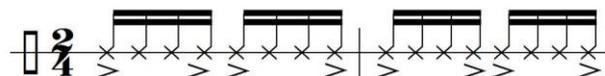
Exemplo 29. Acompanhamento rítmico-harmônico do saxhorn na seção C de *Cabeça de porco*. 2.



Fonte: transcrição do próprio pesquisador

Como já dito, a caixa também contribui com o desenvolvimento rítmico dessa seção. Ela se baseia na divisão rítmica por meio de semicolcheias, como exposto no Exemplo 30. Há também algumas características de acentuação que contribuem com o caráter sincopado.

Exemplo 30. Ritmo executado pela caixa na seção C de *Cabeça de porco*.



Fonte: transcrição do pesquisador

Pode-se compreender que a base rítmico-harmônica dessa peça, assim como das demais, também se configura como um fator de nacionalização do repertório, que pode ter sido diretamente influenciado pelas práticas dos chorões nos ambientes informais.

Embora não haja em *Cabeça de porco* uma linha contrapontística evidente como foi vista em *Fantasia do luar* e ainda será apontada nas próximas peças a serem analisadas, é possível notar que há uma ideia polifônica na construção do arranjo. Isso fica claro com a seção (A) onde os instrumentos graves fazem a melodia em contraposição aos

arpejos dos instrumentos agudos. Contribui com isso, também, a maneira com que se desenvolve o acompanhamento rítmico-harmônico de instrumentos como a tuba e o saxhorn e os trechos de fragmentos melódicos realizados por instrumentos graves. Isso levando em conta os fragmentos que permitiram realizar a transcrição.

Por fim, mesmo que a seção (A) se caracterize como tendo uma organização rítmica mais rígida, as demais seções, principalmente a (C), revelam um caráter rítmico que está muito presente na música praticada pelos primeiros chorões, como se verá a seguir, na abordagem da música executada pelos grupos de choro.

3.4 Os Grupos de Choro

3.4.1 Grupo *Choro Carioca*

O *Choro Carioca* era integrado por Irineu de Almeida, Léo, Otávio e Henrique Vianna, Bonfíglio de Oliveira e Pixinguinha. Sua formação instrumental seguia uma das principais bases das formações dos chorões: pau e corda, acrescido de instrumento de sopro de metal (oficleide, bombardino e trompete). Irineu de Almeida, em suas execuções nesse grupo, foi um dos primeiros chorões a desenvolver uma linha de contraponto similar a que veio a ser consolidada com Pixinguinha. Essa característica pode ser resultante da convivência do músico com a BCBRJ que, como já visto, trazia como uma das principais características de arranjos os diálogos entre os instrumentos que executavam a melodia principal e os demais. As polcas *Dainéia* e *Nininha* se tornam um exemplo dessa linguagem, podendo também guardar relações com as peças executadas pela BCBRJ vistas anteriormente. Tratando-se de Pixinguinha, apesar da pouca idade, já é possível perceber em sua interpretação à flauta o desenvolvimento de uma ideia de fraseado idiomática ao repertório do choro. Tal ideia pode ser notada com a articulação das notas que dão a elas valores mais curtos do que realmente possuem. Ao mesmo tempo, essa articulação é realizada com ataques leves que permitem, junto a variações na divisão rítmica, uma fluidez dos fraseados. Segundo muitos autores já referenciados neste estudo, tais variações eram um recurso muito empregado pelos chorões. Para que as melodias não ficassem repetitivas, os músicos realizavam alterações rítmicas e melódicas nos fraseados, conferindo à peça um caráter mais dinâmico, o que se constitui em uma maneira de retratar as ambientações das festas do choro.

3.4.1.1 *Dainéia*

A partitura que foi usada como apoio para a transcrição da melodia principal desta polca foi um manuscrito encontrado no acervo *online* da *Casa do Choro* (anexo II B). Não é possível saber em qual acervo se encontra esta peça, que foi disponibilizada por meio de digitalização. Pelo levantamento que foi realizado nesse *site*, em relação aos diversos copistas responsáveis pelos manuscritos, e pelas comparações das assinaturas e das grafias, pode-se supor que o manuscrito de *Dainéia* foi copiado por Candinho Trombone. Assim, como os exemplos anteriores, a polca *Dainéia* (anexo I C, faixa 4) também se caracteriza como uma forma *rondó*, trazendo o esquema representado pelo Exemplo 31:

Exemplo 31: Esquema estrutural da polca *Dainéia* de Irineu de Almeida copiada por Candinho do Trombone

||: A :||: B :| A |: C :|

Fonte: Pesquisador

Nota-se que a peça finaliza na seção (C) não havendo um retorno ao (A). Embora a forma *rondó* se caracterize pela terminação na seção (A), *Dainéia* traz características formais presentes no *rondó*, como a afirmação da seção (A), a partir de suas repetições. O fato de esta e de algumas outras peças que serão vistas apresentarem variações quanto ao esquema formal pode retratar um processo de hibridação pelo qual o choro passou em seu desenvolvimento. Este cenário recém-formado, onde os principais atuantes eram os chorões, influenciava e era influenciado por diversos elementos, tanto da música europeia quanto das práticas relacionadas à herança negra. Assim como essa dimensão cultural estava forjando suas identidades, baseadas em todo o contexto já explicitado aqui, a música que se desenvolvia em se meio também possui caráter dinâmico. Sendo assim, este estudo irá utilizar o termo forma *rondó* mesmo para aqueles exemplos que não têm suas terminações na seção (A).

Nininha traz a mesma tonalidade de *Fantasia do luar*, mantendo também as mesmas relações de modulações: (A) em Dó maior, (B) em Lá menor e (C) em Fá maior. Isso contribui com a constatação da predileção dessa relação modular nesse tipo de

repertório, que veio a desembocar também na linguagem do choro como um gênero musical.

Em relação à estrutura interna das seções, *Dainéia* contém 32 compassos na seção (A), distribuídos em oito frases de 4 compassos, e 16 compassos divididos em quatro frases de 4 compasso nas seções (B) e (C). Nota-se uma estrutura pouco comum na seção (A) dessa polca, ilustrada pelo Exemplo 32, que a torna mais extensa que as estruturas que se consolidaram.

Exemplo 32. *Dainéia*. Irineu de Almeida. Melodia principal da seção A. Compassos 1 ao 32. Anexo I C.

The musical score for the main melody of section A of "Dainéia" is presented in 2/4 time. It consists of 32 measures, divided into eight phrases of four measures each. The chords are: 1. I (C), 2. II (Dm/F), 3. V7/VI (E7), 4. VI (Am), 5. #V (G#), 6. VI (Am/G), 7. II (Dm7), 8. V7 (G7), 9. I (C), 10. V7 (C7), 11. IV (F#sus4), 12. IV (F), 13. V7/II (A7/C#), 14. V7 (A7), 15. I (Dm), 16. IV (F), 17. IVm7(b5) (F#m7(b5)), 18. I (C/G), 19. V7/II (A7), 20. II (Dm), 21. V7 (G7), 22. I (C).

Fonte: transcrição do o pesquisador

A primeira parte da seção (A) (compassos 1-16) se desenvolve na região da tônica e finaliza com uma cadência no compasso 16. Já na segunda parte, o desenvolvimento melódico e harmônico nas frases 5 e 6 (compassos 17 ao 24) tende a polarizar a região da subdominante (compassos 17-24), retomando como uma cadência deceptiva do F#º em direção ao C/G, à região da tônica (frases 7 e 8). Nota-se que a estrutura harmônica segue com acordes diatônicos e o uso recorrente de dominantes secundários.

Tratando-se da melodia, percebe-se que ela se movimenta por semicolcheias a maior parte do tempo. Notas longas aparecem com mais frequência nas terminações das frases e semifrases. O desenho rítmico-melódico das duas primeiras frases é recorrente em toda a seção. Uma característica marcante nos finais das frases é a resolução acontecer no compasso ou no tempo seguinte ao ritmo harmônico, causando uma terminação feminina, como nos compassos 7-8 do Exemplo 33.

Exemplo 33. *Dainéia*. Irineu de Almeida. Seção A. Compassos 1 ao 8. Anexo I C.

Fonte: transcrição do o pesquisador

As seções que se seguem não trazem grandes novidades ao que já foi visto até aqui, pois mantêm as mesmas características de progressões harmônicas e de fraseados rítmico-melódicos. A harmonia também continua refletindo o esquema de diálogo entre as frases. O que as diferencia em relação à primeira seção são suas extensões, contendo 16 compassos cada uma.

No referente à base rítmico-harmônica desenvolvida pelo cavaquinho já é possível notar um deslocamento da acentuação que privilegia as posições fracas da métrica do compasso binário, sugerindo um acompanhamento mais sincopado. No Exemplo 34, a seguir, pode ser percebido que tal acompanhamento é uma variação do *tresillo* já exposto por Sandroni (2012).

Exemplo 34. Padrão rítmico-harmônico de *Dainéia*.

Fonte: transcrição do próprio pesquisador

O contracanto desenvolvido por Irineu ao oficleide, assim como a linha contrapontística de *Fantasia do luar*, ganha um papel de destaque na composição. Apesar de a linha de contraponto em *Dainéia* se movimentar com mais intensidade que na polca de Carramona, pode-se notar uma grande similaridade na função que ambas as linhas melódicas desenvolvem dentro da peça.

Irineu desenvolve a melodia do contracanto baseada em arpejos que conectam a harmonia reforçando os acordes da progressão harmônica, dando evidentemente um caráter vertical à melodia. Isso fica bastante perceptível com a quantidade de notas de acordes usadas na linha do oficleide, contendo poucas inflexões melódicas, conforme indicado no Exemplo 35. Esse aspecto pode sugerir um caráter de confluência em relação a linguagem do arranjo de *Fantasia do luar* que, ao que tudo indica, foi criado por Anacleto. Os arpejos iniciam-se sempre com a fundamental ou com a terça dos acordes, destacando ainda mais o delineamento da harmonia. Nesse e nos outros exemplos que virão a seguir fica claro o jogo de diálogo entre as melodias, caracterizando o que já foi dito anteriormente sobre a música trazer à tona a ambientação dos locais em que o choro era praticado.

Exemplo 35. *Dainéia*. Irineu de Almeida. Contraponto de oficleide da seção A. Compassos 1 ao 32.

Anexo I C.

The musical score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of eight phrases, each with specific chord progressions and fingering instructions:

- 1a. frase:** Chords: C, Dm/F, E7, Am. Fingering: 1 3 5 1, 1, 3 np 5 1, 3, 1 5 3 1, 1. Includes a fermata over the final note.
- 2a. frase:** Chords: G#, Am7/G, Dm7, G7, C. Fingering: 1 5 3 1, 1, 7 5 3 1, 5 1, 3 5 7, 1 1 7, 3 5 1 5 3 1. Includes a box around the Dm7 chord with the instruction 'aprox. diat. 1'.
- 3a. frase:** Chords: C7, F#sus4, F, A7/C#, A7, Dm. Fingering: 1 3 5 1, 1 7, 1 np 3 1, 1, 1 3 7 5 7, 1, 1 np 5 1 1. Includes a box around the A7/C# chord with the instruction 'aprox. diat. 3'.
- 4a. frase:** Chords: F, F#m7(b5), C/G, A7, Dm, G7, C. Fingering: 1 5 3 1, 1 5 3 1, 7, 1 1 3, 1 3 5 1, 1, 1 1 5 3 1. Includes a box around the A7 chord with the instruction 'aprox. diat. 1'.

Fonte: transcrição do pesquisador

Assim como na melodia principal, Irineu desenvolve no contracanto um jogo de contrastes entre as frases do contracanto que se caracterizam por criar um diálogo entre as partes melódicas. Nesse caso, o contraste é perceptível principalmente pelo caráter rítmico dos fraseados. As frases 1 e 2 (compassos 1-8) apresentam arpejos com colcheias nos compassos ímpares e notas longas nos compassos pares, estrutura que basicamente é repetida nas frases 5 e 6 (compassos 17-24). Já as frases 3 e 4 (compassos 9-16) apresentam arpejos com semicolcheias em movimento predominantemente descendente nos compassos ímpares e notas longas nos compassos pares, o que se repete também nas frases 7 e 8 (compassos 25-32). Fica claro que essa estrutura é desenvolvida como um diálogo que se entrelaça e se torna indispensável à melodia principal. A alternância de fragmentos com notas curtas e longas contrapõe-se a esse mesmo tipo de movimento na melodia.

Nas seções (B) e (C), Exemplo 36, a melodia do contraponto segue por meio de arpejos. Os padrões de alternância de fragmentos rápidos com notas longas em compassos ímpares e pares continua de forma similar. Arpejos iniciados pela fundamental ou pela terça dos acordes continuam sendo empregados da mesma forma que na seção (A). Novamente, o exemplo de diálogo entre as frases pode ser notado com a frase 1 e a frase 3 da seção (C), onde a 3 apresenta um material rítmico-melódico similar à 1, porém, sua segunda semifrase (compassos 58-59) é alterada para se adequar à finalização na frase 4.

Exemplo 36. *Dainéia*. Irineu de Almeida. Contraponto do oficleide das Seções B e C. Compassos 33 ao 64. Anexo I.

The musical score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of four systems of music, each containing two phrases. The first system (measures 37-44) features chords Am, E7/G#, and E7. The second system (measures 45-52) features chords A, A/G, Dm/F, E7, E7/G#, and Am. The third system (measures 53-60) features chords F, B, F/A, F, Am, E7, and Am C7. The fourth system (measures 61-64) features chords F, Bb, C7, Bb, Bm7(b5), F/C, B, C7, and F. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'np' (piano).

Fonte: transcrição do pesquisador

3.4.1.2 *Nininha*

A transcrição da melodia principal de *Nininha* utilizou como apoio uma edição para piano encontrada no acervo *online* da *Casa do Choro* (anexo II B). Apesar de não conter informações sobre o copista responsável é possível constatar que a edição é de propriedade da *Casa Faulhaber*. A partitura traz um carimbo que também foi detectado em outras partituras com a seguinte descrição: “Arquivo Musical/Anna & M. Carrilho”. Ao que tudo indica, M. Carrilho refere-se a Maurício Carrilho, violonista filho de Altamiro Carrilho e um dos responsáveis pela administração da *Casa do Choro* no Rio de Janeiro.

A tonalidade principal dessa edição para piano está em Si bemol menor, porém foi possível constatar com a análise aural que a gravação do grupo *Choro Carioca* soa em Lá menor. A polca *Nininha* (anexo I D, faixa 5) de Irineu de Almeida, também gravada pelo *Choro Carioca*, está estruturada sob a seguinte forma, que pode ser observada no Exemplo 37:

Exemplo 37: Esquema estrutural da polca *Nininha* de Irineu de Almeida

||: A :||: B || A ||: C || A | B ||.

Fonte: transcrição do pesquisador

Nota-se outra variação na forma *rondó* com uma repetição na última exposição da seção (A). Além do mais, termina na seção (B).

A tonalidade principal dessa peça está em modo menor. Sendo assim, a seção (A) está em Lá menor, a seção (B) em Dó maior e a seção (C) em Fá maior. Embora esteja em modo menor, ela ainda guarda as relações de modulações (relativo e subdominante) já vistas anteriormente, com a seção (B) na tonalidade relativa de Lá menor e a seção (C) na tonalidade da subdominante antirrelativa desta. A estrutura interna das seções está organizada em 16 compassos com quatro frases. Pelo fato de as seções terem as mesmas extensões, *Nininha* soa com um maior equilíbrio estrutural.

Os fragmentos rítmico-melódicos acéfalos em arpejos da primeira frase, que se repetem também nos dois primeiros compassos da terceira frase, constituem-se na ideia motívica principal da seção (A), que pode ser conferida no Exemplo 38.

Exemplo 38. *Nininha*. Irineu de Almeida. Melodia principal da seção A. Compassos 1 ao 16. Anexo I D.

Fonte: transcrição do pesquisador

A ideia de contraste entre as frases se dá pela alternância dos fragmentos rítmico-melódicos das frases 1 e 3 com os fragmentos sincopados que surgem nas frases 2 e 4. Tais fragmentos, que correspondem à “síncope característica”, dão à *Nininha* um caráter mais contramétrico que a polca anterior de Irineu. Esse caráter fica ainda mais evidente com a interpretação de *Pixinguinha* que atribui um valor ainda mais curto à colcheia do meio do fragmento . Como exemplo desse tipo de articulação, ao invés da maneira em que estão grafados os compassos 5 e 6, a ideia rítmico-melódica se aproxima do Exemplo 39 a seguir.

Exemplo 39. *Nininha*. Irineu de Almeida. Articulação empregada por *Pixinguinha*. Compassos 5 e 6.

Fonte: transcrição do pesquisador

Essa mesma ideia rítmico-melódica, junto ao caráter de articulação exposto,

pode ser notada também durante a maior parte das seções (B) e (C) da polca *Cabeça de Porco* de Anacleto analisada anteriormente. Os fragmentos acéfalos das frases 1 e 3 também podem remeter à melodia executada por instrumentos agudos como o flautim na seção (A) de *Cabeça de porco*. Já a harmonia na seção (A) de *Nininha* não acrescenta elementos estranhos aos que já foram vistos até aqui, com exceção do acorde diminuto com função de dominante secundário no compasso 11. A exposição da primeira parte da seção (frases 1 e 2) termina com uma cadência suspensiva (V7) gerando uma expectativa de conclusão que ocorre no compasso 5 (frase 4), conforme pode ser conferido no Exemplo 38.

Tendo por base esses aspectos, a ideia rítmico-melódica das seções (B) e (C) se desenvolve com base na síncope do exemplo anterior. O diálogo entre as frases em ambas as seções se dá pela variação em suas terminações e não pelo contraste do material rítmico-melódico como acontece na seção (A). As características cadenciais também se mantêm de acordo com o que já foi notado. Ambas as partes da seção (B) (compassos 17-24 e 25-32) concluem na tônica da seção. E a seção (C) termina com uma cadência no III grau na primeira parte (compassos 33-40) e uma cadência na tônica na segunda (compassos 41-48). A base rítmico-harmônica executada pelo cavaquinho segue o mesmo padrão da polca *Dainéia* durante toda a peça.

O contraponto desenvolvido por Irineu nessa polca, assim como em sua composição anterior, torna-se um aspecto fundamental na estrutura da peça. Percebe-se novamente o apoio da melodia contrapontística às notas dos acordes. Com a melodia começando a caminhar com mais intensidade, como visto nas seções (B) e (C) de *Dainéia*, surgem com mais frequência aproximações diatônicas e cromáticas no intuito de ligar uma nota alvo a outra.

O contraponto da seção (A), ilustrado pelo Exemplo 40, tem como característica motívica os fragmentos anacrústicos que iniciam cada semifrase das frases 1 e 3. Tais fragmentos (pausa de semicolcheia – colcheia – semicolcheia) podem ser entendidos como uma variação da síncope característica. Assim como o caráter interpretativo de Pixinguinha e da execução da BCBRJ em *Cabeça de Porco*, Irineu atribui menor valor à colcheia deste fragmento, o que reforça a ideia de contrametricidade, se tornando, também, uma característica interpretativa no repertório do choro.

Exemplo 40. *Nininha*. Irineu de Almeida. Contraponto do oficleide da seção A. Compassos 1 ao 16.

Anexo I D.

The musical score for the bass line of *Nininha* (measures 1-16) is presented in two systems. The first system covers measures 1-8, and the second system covers measures 9-16. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes chord symbols above the notes: Am, E7, Am, A7, Dm, Am, Gb# in the first system; E7, Am, E7, Am, A# in the second system; and Dm, Am7, D# in the third system. The notation includes fingerings (e.g., 1, 3, 5, 7) and dynamics (mp). Brackets group the notes into four phrases: 1a. frase (measures 1-4), 2a. frase (measures 5-8), 3a. frase (measures 9-12), and 4a. frase (measures 13-16). The first two phrases are labeled 'aprox. diat.' and 'aprox. crom.', while the last two are labeled 'aprox. crom.'.

Fonte: transcrição do pesquisador

A característica do diálogo entre o contraponto e a melodia principal nesta seção de *Nininha* traz uma estrutura similar ao desenvolvimento da seção (A) da polca *Cabeça de Porco* de Anacleto. Em ambas as composições, as melodias dos instrumentos graves chegam a ficar em primeiro plano. Outra similaridade se dá pelos arpejos realizados pelos instrumentos agudos. Nas duas composições, a estrutura rítmica desses arpejos é bastante parecida e funciona como um contorno melódico que fornece base para a melodia que é desenvolvida nos instrumentos graves. Nota-se também em *Nininha*, assim como em *Dainéia*, que a maior parte dos arpejos do contraponto inicia-se pela fundamental do acorde. Nessa polca ainda há também arpejos começando pela quinta.

O contraponto das seções (B) e (C), Exemplos 41 e 42, respectivamente, mantém a mesma estrutura melódica em relação ao emprego de notas dos acordes, o que evidencia um desenvolvimento que ocorre predominantemente por arpejos. Porém, nessas seções, principalmente na seção (B) (compassos 17, 20, 21 e 25), os fragmentos sincopados baseados na síncope característica ganham um destaque ainda maior que na seção anterior. Isso, alinhado à base rítmico-harmônica desenvolvida pelo cavaquinho, aproxima ainda mais a ideia rítmica dessa peça às seções (B) e (C) da polca *Cabeça de Porco* de Anacleto. Alguns autores atribuem essa característica à confluência com o maxixe, que se baseia em grande parte nessa síncope. Inclusive, em muitas gravações encontradas no *Instituto Moreira Salles*, as polcas baseadas nessa célula rítmica são intituladas como *polca-amaxixada* ou *polca-maxixe*.

Exemplo 41. *Nininha*. Irineu de Almeida. Contraponto do oficleide da seção B. compassos 17 ao 31.

Anexo I D.

Fonte: transcrição do pesquisador

Exemplo 42. *Nininha*. Irineu de Almeida. Contraponto do oficleide da seção C. Compassos 33 ao 48.

Anexo I D.

Fonte: transcrição do pesquisador

3.4.2 Grupo *O Passos no Choro*

Apesar de o *Grupo O Passos no Choro* só contar com a flauta como instrumento de sopro, a gravação da polca que será mostrada adiante teve a ilustre participação de Candinho Trombone. Como compositor dessa polca e executante do contraponto desenvolvido pelo trombone, Candinho contribui com a importância do

instrumento de sopro de registro grave na estruturação da linguagem do choro.

Cabe aqui dizer que muitas gravações encontradas durante o levantamento documental de grupos sem instrumentos de sopro mostram que as linhas contrapontísticas não são desenvolvidas com tanta importância e destaque como naqueles grupos em que há a presença desses instrumentos. Um exemplo é o próprio grupo *O Passos no choro*. Em muitas gravações de peças que há somente o solo de flauta acompanhado de violão e cavaquinho, o contraponto, que nesses casos é executado pelo violão, desenvolve-se com menos intensidade.

3.4.2.1 *Soluçando*

A transcrição da melodia principal de *Soluçando* utilizou como apoio um manuscrito encontrado no acervo *online* da *Casa do Choro* (anexo II D). Não é possível identificar nenhuma indicação de data e do acervo em que foi encontrado. Segundo as informações contidas no *site*, trata-se de um manuscrito autógrafo do próprio Candinho Trombone. A tonalidade indicada é Dó maior, porém, ao ouvir a gravação dessa peça, percebe-se que ela soa em Ré maior.

A polca *Soluçando* (anexo I E, faixa 6) segue o seguinte esquema formal, indicado no Exemplo 43:

Exemplo 43: Esquema estrutural da polca *Soluçando* de Candinho do Trombone

||: A :|| B | A | C | A ||.

Fonte: transcrição do pesquisador

Nota-se que, assim como *Dainéia*, esta polca de Candinho tem a seção (A) mais extensa, com 32 compassos. As demais seções possuem 16 compassos cada uma.

A tonalidade central (da seção A), Exemplo 44, é Ré maior. A seção (B) modula para Si menor (relativo menor) e a seção (C) para Sol maior (subdominante). Esse esquema modulatório afirma os modelos vistos até o momento de tônica-relativo-subdominante.

Exemplo 44. *Soluçando*. Candinho Trombone. Melodia principal da seção A. Compassos 1 ao 32. Anexo

I E.

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time, D major. The first staff (measures 1-8) contains the first two phrases: 1a. frase (measures 1-4) and 2a. frase (measures 5-8). The second staff (measures 9-15) contains phrases 3a. frase (measures 9-12) and 4a. frase (measures 13-15). The third staff (measures 16-24) contains phrases 5a. frase (measures 16-18) and 6a. frase (measures 19-24). The fourth staff (measures 25-32) contains phrases 7a. frase (measures 25-28) and 8a. frase (measures 29-32). Harmonic annotations include: I D (measures 1-4), V7/I A7 (measures 5-8), V7/VI F#7 and VI Bm (measures 9-12), V7/I A7, V7/IV E7, and V7 A7 (measures 13-15), I D (measures 16-18), V7/IV D7 and IV G (measures 19-24), IVmAEM Gm, I D, V7/II B7, II Em, IVmAEM V7 Gm A7 D, and IVmAEM I Gm D (measures 25-32).

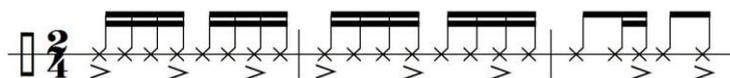
Fonte: transcrição do pesquisador

A exemplo das outras peças já trazidas aqui, essa polca expõe na seção (A) as principais características rítmicas, melódicas e harmônicas que são também empregadas nas seções (B) e (C). A frase 2 (compassos 5 ao 8) termina com uma cadência deceptiva e a frase 4 (anacruse do compasso 16 à primeira colcheia do compasso 16) com uma cadência suspensiva que se resolve na frase 5. Essa frase expõe o mesmo material rítmico-melódico da frase 1, porém, as frases 6 e 7 conduzem para o desfecho cadencial que ocorre na frase 8 com uma cadência plagal utilizando um acorde de IV grau menor (empréstimo modal).

Uma característica rítmico-melódica presente em todas as seções de *Soluçando* são os fragmentos acéfalos que aparecem na construção dos fraseados. Isso, junto ao contraponto, possibilita perceber a ideia de diálogo entre as melodias que já pôde, de alguma forma, ser notada principalmente em *Nininha* e *Fantasia do luar*. Outra característica percebida entre a melodia principal e a melodia do contracanto é a troca de fragmentos com notas mais longas na melodia principal. Essa troca ocorre principalmente em compassos ímpares, em contraposição aos fragmentos mais rápidos com notas curtas no contraponto.

No referente ao caráter rítmico-harmônico do acompanhamento realizado pelo cavaquinho e reforçado pelo violão, *Soluçando* traz características do acompanhamento da polca brasileira já vistas aqui. É possível notar algumas variações de acompanhamento correspondentes aos Exemplos 45, 46 e 47 seguintes:

Exemplo 45. Acompanhamento rítmico-harmônico da polca *Soluçando* 1.



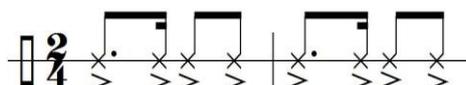
Fonte: transcrição do pesquisador

Exemplo 46. Acompanhamento rítmico-harmônico da polca *Soluçando* 2.



Fonte: transcrição do pesquisador

Exemplo 47. Acompanhamento rítmico-harmônico da polca *Soluçando* 3.



Fonte: transcrição do pesquisador

Percebe-se que as características rítmicas alinhadas às acentuações dos exemplos anteriores convergem para uma mesma ideia contramétrica.

Ao ouvir a gravação de *Soluçando*, que Estevam Júnior (2014) indicou ter sido gravada em 1916, junto à transposição da melodia contrapontística desenvolvida por Candinho, é possível notar que tal contraponto constitui-se em uma melodia à parte na peça. Isso porque conquista independência acentuando o caráter contrapontístico e a importância deste na teia polifônica da composição. Ao se contrapor à melodia principal

que se movimenta com fragmentos mais lentos, esse contraponto, que contém figuras mais curtas, se destaca como uma segunda melodia tão importante como a principal.

Apesar de essa intensidade ainda não estar presente nas outras peças já analisadas, ela pode ser resultante de um desenvolvimento melódico que se iniciou com as características de diálogos presentes nos arranjos da BCBRJ, visto que as duas peças analisadas aqui, executadas por essa banda, podem ter sido arranjadas por Anacleto. As características rítmicas e melódicas presentes nessas composições influenciaram também as composições e interpretações de Irineu de Almeida junto ao *Choro Carioca* e, na composição de Candinho, chega ao desenvolvimento bastante similar ao que foi feito por Pixinguinha, consolidado nas gravações do *Duo Pixinguinha e Benedito Lacerda*. O caráter contrapontístico dessa peça evidencia o que já foi dito por Pinto (2016), entre outros autores, acerca do acompanhamento dos “verdadeiros choros”, apontando para uma prática que teve como principal cenário os saraus onde se reuniam os chorões, lembrando aqui de Chartier (2002) e Woodward (2014) no que diz respeito às delimitações dos espaços e as escolhas dos agentes envolvidos.

Os seis primeiros compassos da melodia do contraponto da seção (A) que integram o Exemplo 48 exemplificam muito bem a característica do diálogo presente no desenvolvimento polifônico de *Soluçando*. Na primeira frase (compassos 1 ao 4) a melodia cria uma espécie de *ostinato* com arpejos que caminham em direção descendente contendo fragmentos rítmicos de colcheia-semicolcheia-semicolcheia. Tais fragmentos se contrapõem à exposição da melodia principal que é composta, nos compassos 1 ao 3, por colcheias e mínimas. Já o compasso 5 (2ª frase) do contraponto faz uma resposta à melodia principal que executa, no compasso 4, um fragmento rítmico similar.

O contraponto na frase 5, onde a melodia principal repete o mesmo que é feito na frase 1, não segue essa mesma repetição. Porém, ainda assim, com um arpejo descendente em semicolcheias, ele se contrapõe nos compassos 17 e 19 à melodia principal que executa mínimas.

Exemplo 48. *Soluçando*. Candinho Trombone. Contraponto do trombone seção A. Compassos 1 ao 32.
Anexo I E.

Fonte: transcrição do pesquisador

Por se movimentar com mais intensidade, percebe-se que o contraponto de *Soluçando* é composto por mais trechos contendo passagens com graus conjuntos. Tais passagens se caracterizam sempre como aproximações diatônicas ou cromáticas para que as notas alvos de apoio dos acordes sejam alcançadas. Ainda assim, o caráter de afirmação no sentido vertical da harmonia por meio do emprego de notas pertencentes a cada acorde da progressão harmônica é bastante evidente.

Nota-se no Exemplo 49 que os mesmos padrões rítmico-melódicos do contraponto seguem na seção (B). Inclusive fragmentos rítmico-melódicos similares à melodia da frase 1 da seção (A) podem ser encontrados nas frases 3 e 4 desta seção.

Exemplo 49. Soluçando. Candinho Trombone. Contraponto do trombone da seção B. Compassos 33 ao 48. Anexo I E.

33 Bm aprox. diat. G F#7 Bm aprox. diat. A7 aprox. diat.
1a. frase 2a. frase

38 E7 aprox. diat. A7 aprox. crom.
3a. frase

43 D G# Bm7 C#7 F#7 Bm
4a. frase

Fonte: transcrição do pesquisador

A seção (C), exemplificada pelo Exemplo 50, mantém os mesmos padrões, porém, notam-se mais incidências de graus conjuntos na construção melódica dos fraseados, a começar pelo primeiro compasso da frase 1.

Exemplo 50. Soluçando. Candinho Trombone. Contraponto do trombone da seção C. Compassos 49 ao 64. Anexo I E.

49 G aprox. diat. D7 aprox. crom. aprox. crom.
1a. frase 2a. frase

53 aprox. diat. G
3a. frase

57 G7 C aprox. crom. Cm
4a. frase

61 G aprox. diat. E7 A7 D7 G
5a. frase

Fonte: transcrição do pesquisador

Essa característica de independência da melodia do contraponto encontrado nessa composição de Candinho Trombone é um fator que muitos autores, entre eles Cazes (1998), dizem ter se consolidado mais adiante com Pixinguinha ao saxofone no *Duo Pixinguinha e Benedito Lacerda*. Porém, percebe-se que pelo menos uns 30 anos antes das primeiras gravações desse duo (realizadas a partir de 1946) um músico de banda, integrante da BCBRJ, já havia apontado para esse estilo de construção polifônica. Isso é afirmado tendo por base os primeiros registros dessa polifonia que foi possível ser detectada em arranjos da banda e ainda mais sistematizada nas gravações de Irineu pelo grupo *Choro Carioca*, o professor que teve muita influência em Pixinguinha.

O próprio Pixinguinha já havia evidenciado essa linguagem com a gravação da polca *Nair* feita pelo grupo *Oito Batutas* que será analisada a seguir. Segundo Bessa (2005), a gravação dessa polca pelo grupo se deu pela Victor, nº de série 73832-B, em 1923. Isso, além de mostrar que Pixinguinha já desenvolvia essa linguagem anos antes de suas gravações com Benedito Lacerda, aponta para as influências que sofrera de seus contemporâneos e músicos da BCBRJ no período da primeira fase das gravações no Brasil.

O que era gravado tanto por essa banda quanto pelos grupos que estão sendo expostos, portanto, pode ser uma pequena amostra ou um recorte dos sons que transitavam pelas ruas e das confluências fomentadas pelos encontros desses músicos nos ambientes da música urbana no Rio de Janeiro. Isso sem esquecer o espaço que ocupavam na sociedade carioca e as lutas de representações que efetivavam ao promover a circularidade cultural nessa cidade.

3.4.3 Grupo *Oito Batutas*

O grupo *Oitos Batutas* (criado em 1919), que contava com Pixinguinha entre seus componentes, desenvolveu um papel fundamental na história da música urbana brasileira aqui abordada, tendo em vista o recorte de tempo em questão. Autores como Bessa (2005), Pellegrini (2005) e Silva e Filho (1998) observam que além do marco histórico desse grupo como um dos expoentes e divulgadores da música que se firmava no contexto sociocultural carioca, ele também foi um ator de destaque nas lutas de representações travadas nesse cenário. Paulo Aragão (2001) lembra que esse grupo teve várias formações instrumentais, além de variações no nome: *Oito Batutas* e *Os Batutas*. Chegou também a ser denominado *Orquestra dos Oito Batutas* a partir de 1928, contendo

uma formação mais ampla com instrumentos de metal.

Já segundo Geus (2009), esse regional era integrado por Pixinguinha (flauta e saxofone), Otávio Vianna (vocal, violão e piano), Nelson Alves (cavaquinho), Luís de Oliveira (bandola e reco-reco), Raul Palmiere (violão), Jacó Palmiere (pandeiro) e José Alves (bandolim e ganzá). Todos esses integrantes pertenciam às dimensões culturais populares de origem negra, fator que deixou as dimensões representantes da elite contrariadas ao verem os *Oito Batutas* se consistirem no primeiro grupo brasileiro de música popular a viajar ao exterior (Paris) em 1922 para divulgar a música do país. Isso evidencia o quanto a sociedade dominante da época ainda se voltava contra o destaque dado às produções culturais populares e como as manifestações musicais populares afirmavam a identidade dos grupos que as praticavam. Novamente, lutas de representações se evidenciam, apesar dos inevitáveis e bem-sucedidos encontros culturais já comentados.

Um aspecto interessante a ser observado novamente com essa indignação da elite é que a música mais presente nos recém-chegados fonógrafos e gramofones no Brasil era justamente essa desenvolvida e praticada pelas dimensões populares. Por mais que houvesse uma resistência por parte de uma determinada dimensão em relação às práticas urbanas, a circularidade dos produtos culturais das dimensões subalternas, como dito por Ginzburg (2006), não deixou de influenciar a fruição musical da sociedade carioca como um todo.

Mas voltando aos trânsitos entre os músicos cariocas em questão, além do repertório, esse trânsito pode ser evidenciado mais uma vez a partir dos músicos que participavam do cenário. Nota-se que no grupo *Oito Batutas* há pelo menos três nomes já mencionados aqui: o próprio Pixinguinha, que participou também do *Choro Carioca* junto a seu irmão Otávio, e Nelson Alves. Este último ainda participou do *Grupo Carioca*, *Grupo Chiquinha Gonzaga* e *Grupo O Passos no choro*. Esse aspecto reforça a questão da marcação simbólica que esses agentes realizavam no Rio a partir da seleção dos atores sociais e da delimitação de suas práticas, contribuindo, assim, para uma identidade nacional construída em cima das práticas populares.

Outro fator que contribui com o destaque desse grupo e também se refere a aspectos socioculturais e musicais envolvendo uma configuração identitária diz respeito às supostas influências musicais sofridas a partir da turnê em Paris. Silva e Filho (1998) observam que a crítica no Brasil atribuía a incorporação do saxofone por Pixinguinha no grupo a influências estrangeiras. No entanto, já ficou claro aqui que diante de alguns fatos

envolvendo o saxofone no Brasil isso não tem sustentação. O próprio Anacleto e sua predileção pelo saxofone anos antes da ida dos *Oito Batutas* à França comprova isso. Outro fator apontado por Silva e Filho (1998) que foi alvo de críticas pela sociedade brasileira quando o grupo retornou da França, foi aquele relacionado às características do repertório que era composto também por *foxtrote* e outros ritmos estrangeiros. Mais uma vez a luta de representações evidencia a implicância dessa elite com o fato de esses músicos terem tido o privilégio de representar o Brasil fora.

A polca que será analisada adiante foi gravada durante a turnê dos *Oito Batutas* em Buenos Aires, em 1923. Nessa ocasião, a formação instrumental se aproximava da que foi descrita por Geus (2009). Paulo Aragão (2001) comenta que os arranjos dessas gravações eram em grande parte improvisados. Isso agregado à formação com três violões, entre outros fatores, causava certa “esculhambação”, como foi dito por Radamés Gnattali citado por Paulo Aragão (2001, p. 37).

3.4.3.1 *Nair*

Devido à má qualidade da gravação da polca *Nair* (faixa 7), encontrada no acervo *online* de gravações do *Instituto Moreira Salles*, não foi possível realizar a transcrição da seção (C) desta peça. A melodia principal, que é executada pelo bandolim, soa com uma intensidade muito fraca diante do contraponto feito pelo saxofone. Além disso, a gravação não está nítida, o que não contribuiu com a análise aural impossibilitando a transcrição da última seção. Ainda assim, contendo somente as seções (A) e (B) neste trabalho (anexo I F), essa peça se torna fundamental por representar uma das primeiras gravações realizadas por Pixinguinha ao saxofone tenor, após seu retorno da turnê de Paris com os *Oito Batutas*, circunstância em que adquiriu o instrumento. Pixinguinha já demonstra nessa execução características estilísticas influenciadas por músicos pertencentes à BCBRJ que vieram a se consolidar nas gravações junto a Benedito Lacerda. *Nair* está estruturada com o esquema formal apresentado pelo Exemplo 51:

Exemplo 51: Esquema estrutural da polca *Nair* de Aristides Júlio de Oliveira

||: A :||: B :|| A ||: C :||: A :||: A :|| B ||.

Fonte: Pesquisador

Essa peça traz uma variação no *rondó* não vista até aqui, onde as seções (A) e (B) se repetem uma vez mais, finalizando na seção (B). Há um equilíbrio entre as seções, contendo 16 compassos cada uma. Tratando-se da tonalidade, mais uma vez o esquema tônica-relativo-subdominante aparece, seguindo as seguintes modulações: seção (A) Mi bemol maior, seção (B) Dó menor e seção (C) Lá bemol maior.

Como já ocorrido em exemplos como *Nininha* e *Cabeça de porco*, a melodia principal da seção (A) de *Nair*, que pode ser conferida no Exemplo 52, inicia com fragmentos rítmicos acéfalos dando a ideia de um ostinato que fornece base para o desenvolvimento da melodia do contraponto. Nesse caso, tais fragmentos se iniciam nos compassos 1 e 3, repetindo-se nos compassos 9 e 11. Aliás, a melodia da frase 3 (compassos 9 ao 12) é uma repetição da melodia da frase 1 (compassos 1 ao 4).

Exemplo 52. *Nair*. Aristides Júlio de Oliveira. Melodia principal da seção A. Compassos 1 ao 16. Anexo

I F.

The musical score is presented in four systems, each representing a phrase:

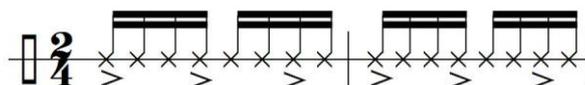
- 1a. frase (measures 1-4):** Chord progression: V7 Bb7 → I Eb. Fingering: 3 B 3 B 3 B 3, ap 5 1 np 5, tr.
- 2a. frase (measures 5-8):** Chord progression: V7/II C7 → II Fm. Labeled "aprox. diat.". Fingering: 1 B 1 np 3 np 5 np, ap 1 5 3 ap 1, 3 1 np 3 np 5 np, ap 1 5 ap 1.
- 3a. frase (measures 9-12):** Chord progression: V7 Bb7 → I Eb. Fingering: 3 B 3 B 3 B 3, ap 5 1 np 5, tr; 3 B 3 B 3 B 3, ap 5 1 np 5, tr.
- 4a. frase (measures 13-16):** Chord progression: V7/II C7 → II Fm, I Eb, V7 Bb7 → I Eb. Labeled "aprox. diat.". Fingering: 1 B 1 np 3 np 5 np, ap 1 B 1, tr 5; 5 3 1, 1 7 np 5, 1 3 5 1, 3.

Fonte: transcrição do pesquisador

A estrutura fraseológica de ambas as seções analisadas dessa polca traz

características já vistas aqui. As frases 1 e 3 apresentam o enunciado ou o material rítmico-melódico principal da seção, enquanto as frases 2 e 4 funcionam como contraste. A frase 4 traz o desfecho conclusivo da seção. O aspecto harmônico também não traz nenhuma novidade. Ambas as frases da seção (A) terminam com cadências conclusivas, sendo desenvolvidas por progressões harmônicas com acordes diatônicos e dominantes secundários. A seção (B) traz a mesma estrutura harmônico-fraseológica da seção (A), porém, sua primeira parte, que consiste nas frases 1 e 2, termina com uma cadência suspensiva (compasso 24). Referente à base rítmico-harmônica, ilustrada pelo Exemplo 53, é possível detectar o mesmo ritmo já visto nos exemplos anteriores.

Exemplo 53. Base rítmico-harmônica da polca *Nair*.



Fonte: transcrição do pesquisador

Assim como na polca *Soluçando*, o contraponto desenvolvido por Pixinguinha em *Nair* ganha um relevante destaque por sua independência em relação à melodia principal, isso sem perder a característica de reforçar a harmonia por meio do caráter vertical, lembrando aqui de Valente (2009).

Nota-se que o contracanto da seção (A), Exemplo 54, agregado à estrutura da melodia principal desses trechos principalmente nas frases 1 e 3, chega a ficar em primeiro plano, soando quase que como uma melodia primária na peça. Essa característica ainda é mais reforçada ao levar em consideração a audição. Percebe-se, pela escuta, que independentemente de ser por fatores técnicos de gravação, pela potência sonora dos instrumentos ou ainda por escolhas estéticas, que o saxofone de Pixinguinha soa em primeiro plano. Uma primeira escuta desatenta pode dar a entender que a melodia principal é a do saxofone tenor e não a do bandolim.

Nota-se, nesta seção, novamente, o caráter anacrústico dos fraseados. Esses fragmentos anacrústicos são sempre construídos por aproximações cromáticas ou diatônicas em direção às notas principais da melodia. O jogo de diálogos e contrastes entre

as frases continua a ser desenvolvido no contraponto de Pixinguinha. Esse aspecto pode também contribuir para a ideia de independência melódica da linha contrapontística.

Exemplo 54. *Nair*. Aristides Júlio de Oliveira. Contraponto do sax tenor da seção A. Compassos 1 ao 16.

Anexo I F.

Fonte: transcrição do pesquisador

A seção (B), que pode ser conferida no Exemplo 55, segue o mesmo padrão estrutural, porém, percebe-se que a melodia caminha com figuras de ritmo mais longas, tornando a movimentação menos intensa. Embora, tratando-se da intensidade do som, o saxofone ainda soe em primeiro plano, o fato de caminhar com notas mais longas faz com que a melodia do contraponto ganhe um caráter de acompanhamento, com menos destaque que na seção (A).

Exemplo 55. Nair. Aristides Júlio de Oliveira. Contraponto do sax tenor da seção B. Compassos 17 ao 32. Anexo I F.

Fonte: transcrição do pesquisador

Mais uma vez podem ser percebidos, portanto, elementos que apontam para a interação entre peculiaridades estilísticas dos arranjos de banda e peculiaridades estilísticas da música executada pelos grupos de choro, evidenciando, também nessa categoria de análise, o trânsito entre as duas formações musicais.

3.4.4 Duo Pixinguinha (1897-1973) e Bedito Lacerda (1903-1958)

A parceria entre Pixinguinha e Bedito Lacerda, acompanhado do regional, que rendeu trinta e quatro gravações entre 1946 e 1950, é considerada por muitos autores que foram tratados aqui, como um dos principais marcos da história do choro. Além de Pixinguinha e Lacerda, o regional era composto por Gilson de Freitas (pandeiro), Herondino José da Silva (o Dino 7 cordas) e Meira (violões) e Canhoto (cavaquinho).

Em consonância com Cazes (1998), que cita Pixinguinha como um dos principais responsáveis pela estruturação do choro como um gênero musical, as gravações realizadas por essa dupla são capazes de revelar muitas características de linguagem que se fixaram no choro e foram responsáveis por estabelecerem um perfil estilístico para este gênero. Isso, graças às interpretações e arranjos de Pixinguinha, contendo todos os

elementos idiomáticos que foram sendo agregados ao choro desde seu desenvolvimento nas casas humildes, apontando também para a construção identitária de um grupo social recém-formado. De acordo com Caldi (1999, p. 82):

Seja gênero ou estilo, sabe-se que a evolução do choro está associada, entre outros fatores, ao desenvolvimento de um contraponto característico que teve como marco as performances de Pixinguinha tocando saxofone tenor, e sobre o qual a musicologia brasileira ainda não se debruçou. Os primeiros e mais significativos registros dessa performance são as 34 gravações (17 discos) realizadas em duo com o flautista Benedito Lacerda entre os anos de 1946 a 1950.

Um texto publicado no acervo da *Casa do Choro* observa ainda que “depois dessas gravações, os arranjos de choro nunca mais foram os mesmos”⁵². A fala de Caldi (1999), alinhada ao conteúdo deste texto, é capaz de ilustrar a relevância da performance desse duo e o porquê da escolha de uma peça executada por eles neste trabalho. Tratando-se da linguagem contrapontística desenvolvida por Pixinguinha nessas gravações, mais do que em qualquer outro exemplo, percebe-se que pode ter tido uma forte ligação com a linguagem característica da BCBRJ, que, possivelmente, ao que tudo indica, depois dessa investigação, chegou até esse compositor por intermédio de seu professor Irineu de Almeida. Mesmo antes da gravação de *Naquele tempo*, que será analisada adiante, já foi visto que composições de Irineu de Almeida, executadas pelo *Choro Carioca* e composições de Candinho Trombone executadas pelo *O Passos no Choro*, já traziam elementos contrapontísticos que se consolidariam com as gravações de Pixinguinha. Inclusive, a partir da análise de *Naquele tempo*, será possível notar confluências com a gravação da polca *Nair*, onde o próprio Pixinguinha, com os *Oito Batutas*, já desenvolvia uma expressiva linha de contracanto.

Segundo o prefácio do livro de partituras *Choros Duetos, volume 1*, escrito por Sérgio Cabral, as gravações do *Duo Pixinguinha e Benedita Lacerda* foram frutos do programa da rádio *Tupi* chamado *O Pessoal da Velha Guarda*, apresentado por Henrique Fôreis Domingues, o Almirante. A musicista, pesquisadora e coordenadora do *Instituto Moreira Salles*, Bia Paes Leme, em depoimento cedido ao documentário intitulado *PIXINGUINHA: ao Mestre com Carinho*⁵³, disse que, inicialmente, não se tinha a

⁵² Disponível em: <[//www.casadochoro.com.br/acervo/cards/view/1311](http://www.casadochoro.com.br/acervo/cards/view/1311)>. Acesso em: 20 mar. 2017

⁵³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0GMqSatn4is>>. Acesso em: 10 abr. 2017

pretensão de arquivar as músicas executadas durante os programas que iam ao ar ao vivo, e que foi graças à iniciativa de um funcionário da rádio, que as gravações foram preservadas. Segundo Paes Leme:

O programa tinha um patrocinador e era gravado apenas para que o patrocinador pudesse ouvir que o produto dele foi anunciado as três vezes, enfim, que o contrato rezava. Depois esses discos eram quebrados. E ouvi um contrarregista na rádio Tupi, isso me contou Humberto Franceschi, história que o Almirante contou para ele, que era apaixonado pelo programa, pelo Pixinguinha, e guardou vinte desses discos, ou mais. Chegaram a nós os tais vinte. Quando o programa acabou na rádio Tupi ele entregou para o Almirante [...] O Jacob gravou, pediu emprestado para gravar; o Humberto Franceschi pediu emprestado para gravar e o Manso, da *Collectors*, também. E o Manso foi o cara que colocou isso disponível.⁵⁴

Além da ação desse contrarregista, o sucesso da parceria Pixinguinha e Lacerda pode ser atribuída também, de alguma forma, à situação financeira do primeiro. Segundo Geus (2009), com o fim de seu emprego na rádio Mayrink Veiga, no início dos anos de 1940, Pixinguinha enfrentou um período de grandes dificuldades financeiras. Foi aí que veio a proposta de Lacerda, que garantiu gravações e edições para as músicas do compositor, em troca de parceria em suas composições. Além disso, estava no acordo “a condição de que Pixinguinha não tocasse mais flauta, passando definitivamente para o saxofone tenor” (GEUS, 2009, p. 31).

O sucesso e a referência aos contrarregistas de Pixinguinha para a caracterização da linguagem do choro deixam claro que, mesmo não sendo o solista principal, ele se destacou no desenvolvimento de aspectos estilísticos essenciais a esse gênero. Tais aspectos fazem parte do foco que vem sendo dado nas análises das peças aqui expostas até o momento e ainda serão abordados na análise do choro *Naquele tempo* que virá a seguir.

3.4.4.1 *Naquele tempo*

Além da análise aural, a melodia principal da flauta que foi transcrita para a realização desta análise se baseou na partitura encontrada no caderno de partituras intitulado *Choros Duetados, volume 1*, organizado por Mário Sève e David Ganc. Esse

⁵⁴ *Pixinguinha: ao mestre com carinho.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0GMqSatn4is>>. Acesso em: 10 abr. 2017

livro, que é complementado pelo volume 2, traz uma série dos arranjos para flauta e saxofone tenor das gravações de Pixinguinha e Benedito Lacerda realizadas na década de 40 do século XX.

O choro *Naquele tempo* (anexo I G, faixa 8), composto por Pixinguinha e Benedito Lacerda, foi gravado por este duo pela *RCA Victor*, em 1946. Está organizado sob a forma evidenciada pelo Exemplo 56.

Exemplo 56. Esquema estrutural do choro *Naquele tempo* de Alfredo da Rocha Vianna Filho – o Pixinguinha e Benedito Lacerda

| A | B | A || C :| A ||

Fonte: Pesquisador

As seções indicadas pelo Exemplo 56 contêm 16 compassos cada uma, configurando-se, assim, como uma estrutura básica do choro. A tonalidade central dessa peça está em Ré menor, na seção (A). A seção (B) está em Fá maior e a seção (C) em Ré maior. Neste caso, aparece outro esquema modulatório, que Almada (2006) também julga ser muito frequente nas estruturas do choro. Nota-se que a seção (B) modula para o relativo maior da tonalidade principal, enquanto a seção (C) modula para o homônimo maior dessa mesma tonalidade. Tratando-se da estrutura interna das seções dessa composição, no entanto, os elementos empregados estão em consonância com os outros exemplos já analisados aqui. Isso evidencia o quanto a estruturação do choro se fixou desde os primórdios de seu desenvolvimento ainda como uma maneira peculiar de interpretar as danças europeias. Esse aspecto coloca em cheque a afirmação de Cazes (1998) que observa que o choro, como gênero musical, contendo uma forma definida, teria se estruturado apenas com Pixinguinha no transcorrer do século XX. Seu desenvolvimento está alinhado aos anseios e aos processos identitários pelos quais os agentes envolvidos manifestavam seus interesses e suas formas de se relacionar com o meio em que estavam inseridos. A estruturação fraseológica e harmônica de *Naquele tempo* também está alinhada com os demais exemplos.

Na seção (A), indicada pelo Exemplo 57, a melodia principal se movimenta predominantemente por grupos de quatro semicolcheias seguidos de uma colcheia pontuada e uma semicolcheia. Esse aspecto rítmico, inclusive, constitui-se no caráter motivico principal da peça. Esse padrão também está presente na seção (B).

A interpretação de Benedito Lacerda à flauta também chama a atenção. Assim como Pixinguinha no grupo *Choro Carioca*, Lacerda articula as notas de modo a encurtar ainda mais seus valores rítmicos. Com essa interpretação, ele fornece um caráter interpretativo que caracteriza os fraseados do choro.

Exemplo 57. Naquele tempo. Pixinguinha e Benedito Lacerda. Melodia principal da seção A. Compassos 1 ao 16. Anexo I G.

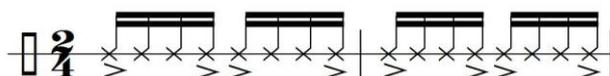
The musical score is presented in a single system with four staves, each representing a phrase. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and trills. Above the notes, chords and their resolutions are indicated with arrows and labels: V7, I, IV, II, and V7/V7. The first phrase (1a. frase) starts at measure 1 and ends at measure 4. The second phrase (2a. frase) starts at measure 5 and ends at measure 8. The third phrase (3a. frase) starts at measure 9 and ends at measure 12. The fourth phrase (4a. frase) starts at measure 13 and ends at measure 16. Measure numbers 05, 09, and 13 are marked at the beginning of their respective staves.

Fonte: transcrição do pesquisador

Os fragmentos rítmico-melódicos da seção (C) são caracterizados por alguns trechos com colcheias e outros com semicolcheias, tendo como características, neste caso, fragmentos acéfalos. Os diálogos dos fraseados, tanto na melodia principal quanto no contraponto, estão organizados como os já vistos na relação de contrastes entre as frases e, em alguns casos, o final da terceira frase aponta para o desfecho cadencial da seção que ocorre na quarta frase. A harmonia, por sua vez, também não apresenta materiais novos. A relação harmônica se dá basicamente no movimento de dominante-tônica, o que acontece também com os dominantes secundários.

A base rítmica, no entanto, ganha mais um elemento rítmico, a percussão. Diferentemente das peças analisadas anteriormente, que não continham percussão, *Naquele tempo* tem o acompanhamento do pandeiro, o que sem dúvidas contribui com a cadência e com a “levada” rítmica do choro. Juntamente com o apoio do pandeiro, a base segue o padrão do Exemplo 58 abaixo:

Exemplo 58. Base rítmico-harmônica de *Naquele tempo*.



Fonte: transcrição do pesquisador

Em alguns momentos, o cavaquinho realiza variações de características totalmente contramétricas. Exemplos dessas variações podem ser percebidos nos compassos 36-37-38-39-40 da seção (C). Embora não esteja transcrito na íntegra, vale ressaltar aqui o Exemplo 59, que traz a rítmica contramétrica executada pelo cavaquinho nesses compassos.

Exemplo 59. Variação rítmico-harmônica executada pelo cavaquinho nos compassos 36-37-38-39-40 da seção (C) de *Naquele tempo*.



Fonte: transcrição do pesquisador

O enunciado principal do contraponto desenvolvido por Pixinguinha na seção (A), frase 1, compassos 1 ao 4 e frase 3, compassos 9 ao 12 do Exemplo 60, é marcado por fragmentos compostos por quatro semicolcheias seguidas de uma semínima. Os grupos de semicolcheias desses fragmentos são compostos por graus conjuntos que funcionam como aproximação diatônica para as notas de apoio, as semínimas. Dessa forma, é possível notar que o contraponto que se estabelece por toda a seção, em comparação aos contrapontos das peças anteriores, é o que mais se movimenta por graus conjuntos.

Exemplo 60. Naquele tempo. Pixinguinha e Benedito Lacerda. Contraponto do sax tenor da seção A.
Compassos 1 ao 16. Anexo I G.

Fonte: transcrição do pesquisador

Na seção (B), indicada pelo Exemplo 61, o contraponto volta a se movimentar mais por arpejos. A maioria deles se inicia pela fundamental, seguido em número de ocorrências pela terça e depois pela quinta. Devido às configurações dos arpejos, as características da construção rítmico-melódica desta seção se assemelham não somente aos contrapontos desenvolvidos por Irineu de Almeida nas peças analisadas, mas também à linha contrapontística presente em *Fantasia do luar* de Carramona. Por outro lado, em contrapartida ao caráter *staccato* da interpretação de Lacerda, o contraponto de Pixinguinha soa mais *legato*. Esse aspecto produz uma característica mais *cantabile*, tornando a linha mais expressiva.

Exemplo 61. *Naquele tempo*. Pixinguinha e Benedito Lacerda. Contraponto do sax tenor da seção B.

Compassos 17 ao 32. Anexo I G.

The musical score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of four phrases, each with a bracket underneath. Chords are indicated above the staff, and fingering numbers (1-5) are placed above notes. Dynamics like *mp* and *ap* are also present.

1a. frase (measures 17-20): Chords: F, D7, Gm, C7, F. Includes markings: "aprox. diat.", "aprox. crom.", "mp", "ap".

2a. frase (measures 21-24): Chords: A7, Dm, G7, C7. Includes markings: "aprox. diat.", "aprox. crom.", "mp", "B", "3", "np".

3a. frase (measures 25-28): Chords: F, D7, Gm, A7/C#, Dm. Includes markings: "aprox. diat.", "mp", "np", "5", "3", "5", "7", "np", "3", "5".

4a. frase (measures 29-32): Chords: Bbm, Db/Cb, F/C, D7, Gm, C7, F. Includes markings: "mp", "B", "5", "3", "np", "1", "np", "1", "1", "1", "np", "5", "5", "1", "1", "3", "5", "3", "1".

Fonte: transcrição do pesquisador

A seção (C) traz um aspecto que a difere das demais seções. Semelhantemente à seção (A) de *Cabeça de porco*, onde os instrumentos graves ganham destaque com a melodia realizada, o saxofone na seção (C) de *Naquele tempo* deixa de executar o contraponto para realizar a melodia principal. Na primeira vez que essa seção é executada, o sax tenor executa a primeira parte do solo que inicia no compasso 33 e vai até o primeiro tempo do compasso 41. A partir daí a flauta retoma a melodia e o saxofone tem pausa até o final da seção.

A repetição desta seção, que está transcrita no Exemplo 62, inicia novamente com o solo do saxofone que entra no compasso 49 e vai até o primeiro tempo do compasso 57. Daí, novamente a flauta retoma a melodia. Porém, nessa repetição, a partir do compasso 59, o saxofone volta a executar a melodia de contraponto que se inicia com um arpejo de Lá menor, chegando à sétima do acorde de Ré.

Exemplo 62. *Naquele tempo*. Pixinguinha e Benedito Lacerda. Contraponto do sax tenor da repetição da seção C. Compassos 49 ao 64. Anexo I G.

Fonte: transcrição do pesquisador

Estavam assim, portanto, consolidados elementos importantes que foram se desenvolvendo a partir do trânsito realizado entre músicos, repertórios, instrumentos e características estilísticas. Trânsito esse estabelecido pela via de mão dupla que se instalou no cenário musical carioca entre a BCBRJ e os inúmeros grupos de choro que foram, naturalmente, sendo criados. Por meio dessa ação, importante lembrar, forjando os processos identitários que lhe eram peculiares, esses músicos e obras marcaram encontros com outras dimensões culturais, encontros que não dispensaram conflitos e interações, o estabelecimento da pluralidade na cidade que almejava ser moderna.

3.5 Algumas reflexões e relações com o cenário sócio-histórico e cultural

É possível notar, portanto, que o aspecto contrapontístico apontado nas obras analisadas se consolidou como uma das principais características do choro. Desde as descrições dos ambientes das rodas de choro e dos chorões realizadas por Alexandre Pinto (1978) percebe-se que são feitas referências a instrumentos de registro grave, bombardino,

bombardão e oficleide, como acompanhadores dos solistas, além, é claro, do violão e do cavaquinho. Assim, pode-se supor que melodias contrapontísticas já eram executadas nesses ambientes, até como uma forma de desafio entre os chorões em momentos de descontração, mas já evidenciando o diálogo com os arranjos da banda, o trânsito de mão dupla entre seus membros e os membros do choro. Estes, aproveitando os elementos deste diálogo, incrementavam com as suas práticas o ambiente festivo e bem-humorado dos seus encontros. A composição e improvisação de melodias secundárias no momento da execução dos grupos de choro, incorporando também uma forma de brincadeira e duelo com o solista principal, estimulavam a alegria do ambiente, evidenciando as representações de confraternização, afeto e descontração envoltas a este espaço. Efetivava-se aí um dos elementos que integravam o espaço da Cidade Nova que enfrentava com as suas representações o espaço da cidade engessada que queria ser moderna.

É possível pensar também que são significativos muitos dos outros aspectos estilísticos rítmicos, harmônicos e formais que se firmaram na música dos chorões e da banda, como a harmonia com passagens modulatórias revelada nas análises realizadas, que nos encontros dos chorões era repetida diversas vezes como base para as improvisações, como o ritmo basicamente contramétrico constatado, que favorecia uma música contagiante, como a melodia ornamentada, fluídica, a forma rondó “apropriada” de forma livre e de acordo com cada circunstância de atualização do gênero. São significativos em relação ao contexto em que se davam essas práticas musicais na cidade que engessava comportamentos. Faziam parte dos constructos simbólicos e das representações que pouco a pouco iam forjando o caráter identitário do grupo que se colocava a partir de seu modo de ver e estar no mundo frente a outros grupos num mesmo cenário histórico, outros grupos que tinham também o seu modo de ser e de estar no mundo. Lembrando com Aragão (2016) que elementos sonoros podem gerar identidades sociais assim como fatores sociais também forjam identidades sonoras, as peculiaridades estilísticas, os encontros e as práticas no ambiente do choro e das bandas influenciaram o cenário carioca em questão, mas esse cenário também influenciou a consolidação de elementos musicais característicos às duas formações instrumentais enfocadas neste trabalho.

Considerações finais

Toda a trajetória teórico-metodológica, incluindo os levantamentos documentais e bibliográficos, os relatos de experiência e as análises realizadas neste estudo, foram capazes de apontar para uma significativa teia de interações que conecta o desenvolvimento da música popular urbana do Rio de Janeiro, o choro, ao universo da banda de música, em específico a BCBRJ. Circunstância que afirma novamente o que já foi dito por Pinto (2016), quando observou que o estudo da música popular brasileira tem que passar pelas bandas de música. Muitos músicos que atuaram nesse cenário musical tiveram a banda como uma primeira escola de música, o que já permitiu vislumbrar a estreita ligação entre a prática desenvolvida nessas formações instrumentais e o contexto dos grupos responsáveis pela música nos locais mais boêmios do Rio de Janeiro. Além disso, as próprias bandas de música também eram requisitadas nos ambientes populares como uma das poucas opções de entretenimento musical dos urbanitas.

Tomando por base a BCBRJ, peça fundamental deste trabalho, foi possível notar, no segundo capítulo, que grande parte de seus integrantes pertenciam e/ou interagiam intensamente com os ambientes menos formais em que se dava a música urbana, representada aqui pelo choro. Os levantamentos e as análises realizadas apontaram que esses agentes estabeleceram um círculo de interações marcado por suas convivências nos encontros musicais nas casas das famílias humildes, nas práticas ligadas à BCBRJ, como o ambiente das gravações, por exemplo, nos locais inicialmente ocupados por outras dimensões culturais e até mesmo no encontro com músicos acostumados às práticas da música de concerto, como foi o caso de Antônio Callado e do próprio Anacleto de Medeiros. Esses dois últimos, formados pelo *Conservatório de Música* (mais tarde *Instituto Nacional de Música* e *Escola de Música da UFRJ*). Encontros diversos, portanto, que não deixaram de influenciar o desenvolvimento da música popular, tanto no âmbito da BCBRJ, quanto nos grupos de choro.

Essa configuração dinâmica, que marcava as práticas dos agentes relacionados ao contexto analisado, fomentou a circulação de elementos musicais e de trocas de experiências que foram capazes de acentuar ainda mais o cenário de interações que este

estudo se propôs investigar. Dessa forma, agindo como mediadores culturais, portadores de uma identidade performática, como sugere Hall (2015), os músicos chorões da BCBRJ incentivaram a circularidade das sonoridades que ecoavam pelos diversos lugares do Rio – grandes salões, rodas de choro, Cafés Concerto, banda de música, estúdios de gravação – o que certamente influenciou a música praticada nesses contextos.

Dessa forma, a cidade do Rio de Janeiro, com suas peculiaridades que iam desde a face ainda marcada pelos tempos do colonialismo até as aspirações de modernidade, foi o principal palco para as atuações e as interinfluências aqui investigadas. As lutas de representações, conforme fundamentação em Chartier (2002), travadas entre duas dimensões culturais distintas que se confrontavam simbolicamente, estiveram nas bases do desenvolvimento da música popular urbana carioca, que encontrou, por meio de seus agentes e da simplicidade de seus encontros, um ambiente profícuo para a sua disseminação e circularidade nos diversos espaços que compunham o quadro sociocultural da cidade. Essa música, que pode ser entendida também como uma força de afirmação das dimensões culturais que buscavam um lugar e um posicionamento no quadro sociocultural carioca, ficou a cargo tanto dos grupos que se reuniam inicialmente nos “comes e bebes” ocorridos em bairros como o bairro Cidade Nova, quanto dos integrantes da BCBRJ, formação instrumental responsável não só pela amplificação da música dos chorões, mas também pelas primeiras gravações da música popular urbana.

É válido reafirmar, portanto, que tanto essa banda quanto os grupos de choro presentes no recorte temporal analisado estavam inseridos no contexto dinâmico da sociedade carioca e vivenciaram intensamente os processos de transformação, reformas, ideais e transições de paradigmas que permeavam as práticas musicais daqueles que faziam ecoar a música do choro pelo Rio do final do século XIX e primeira metade do século XX. Nesse ambiente, é fácil pensar que mesmo tendo uma imagem representacional oposta – a instituição fardada da BCBRJ contrapunha-se conceitualmente aos ambientes boêmios dos grupos de choro – ambos mantiveram um estreito diálogo, que pôde ser notado também por meio das gravações realizadas por essas formações instrumentais. Nesse sentido, ainda pode ser destacada a atuação de alguns agentes como Anacleto, Carramona, Irineu de Almeida, entre outros, que reforçaram o quadro de interações entre a BCBRJ e o ambiente do choro. Muitos desses agentes tiveram em comum a formação inicial em banda de música aliada a uma considerável atuação no meio da música popular urbana. A circulação de instrumentos de sopro como o trombone, o bombardino, o trompete, entre outros,

também foi capaz de embasar a interatividade pesquisada, constituindo-se em um elemento fundamental para o entendimento do contexto estilístico em questão.

Assim, essas circunstâncias de interações, favorecidas pelo contexto sociocultural e musical do Rio de Janeiro do período abordado, não deixaram de influenciar a linguagem musical da BCBRJ, instituição que, de maneira mútua, também contribuiu para o estabelecimento da linguagem do choro como um gênero musical propriamente dito, sobretudo, mediante seus arranjos, contribuição importante na elaboração do chamado “contraponto brasileiro”. Por outro lado, composições executadas pela BCBRJ transpareciam a sonoridade dos grupos de pau e cordas, muitas vezes acrescidos de instrumentos de metal.

Essa constatação das interações também foi embasada por autores como Cazes (1998), Diniz A. (2007), Souza (2009) e Tinhorão (2010), que apontaram para o repertório “chorístico” que era interpretado pela BCBRJ, repertório que lhe fornecia um diferencial em relação às outras bandas militares da época. Esses autores também demonstraram o trânsito de muitos músicos e instrumentos entre a banda e os grupos de choro. Observaram que muitos desses músicos tiveram uma larga atuação na banda, como intérpretes nas gravações, como compositores da música caracteristicamente urbana e como frequentadores assíduos das rodas de choro, o que, evidentemente só poderia influenciar a incorporação de elementos estilísticos à linguagem do choro e da banda.

No entanto, as interações estilísticas foram percebidas, sobretudo, por meio das análises musicais realizadas em obras que interagiram com esse contexto. Um dos elementos estilísticos que pôde ser notado tanto no repertório dos grupos selecionados quanto no repertório da BCBRJ, e que se firmou como uma das principais características da linguagem musical do choro, diz respeito ao diálogo ocorrido entre as partes (melodia principal e melodias secundárias) das composições. O “contraponto brasileiro”, conforme mencionado por autores como Cazes (1998) e Clímaco (2008), ou o “contracanto” apontado por Geus (2009), foi encontrado em todos os exemplos analisados. No caso das composições interpretadas pela banda, o diálogo entre as vozes talvez não acontecesse de maneira tão intensa como veio a ser desenvolvido por Pixinguinha no choro na década de 1940, porém, já foi possível perceber uma ideia de desenvolvimento melódico contrapontístico que permeou as composições analisadas. Esse fator ganha um destaque ainda maior se for levado em conta a atuação de Irineu de Almeida na BCBRJ e no *Grupo Choro Carioca*. Foi possível notar, nas interpretações desse músico, grande intensidade no

desenvolvimento de melodias contrapontísticas, uma prática que, possivelmente, foi transmitida ao seu aluno Pixinguinha.

Além desse, outros elementos estilísticos que perpassaram as peças analisadas puderam ser destacados. A forma rondó, por exemplo, tornou-se, em todas as composições uma estrutura de conjuntura formal. Os esquemas fraseológicos de cada seção das peças eram pensados e organizados seguindo os mesmos padrões, marcando presença também um caráter de fluência maior. As progressões harmônicas mantiveram os mesmos distintivos, inclusive, no que diz respeito às modulações entre as seções, o que ficou cristalizado no choro. As células rítmicas empregadas em muitos momentos apresentaram características da contrametricidade presente na música popular urbana da época. Por fim, os acompanhamentos rítmico-melódicos se basearam em células que caracterizavam a rítmica da polca brasileira, como foi exposto por Sandroni (2012), entre outros.

Assim, pode ser afirmado, até aqui, que foi possível evidenciar, ao longo do desenvolvimento deste estudo, a existência de uma via de mão dupla entre a BCBRJ e o choro, caracterizada pelas confluências e trânsitos sofridos por ambos em quatro circunstâncias de interações: o trânsito dos músicos de uma formação instrumental à outra; dos repertórios, dos instrumentos e de características estilísticas. Uma vez que suas histórias se misturaram e se justapuseram no cenário sociocultural carioca, não foi difícil chegar a essa troca de contribuições.

Quem influenciou quem? O arranjo da banda ou a prática da baixaria do Choro? A resposta a essas perguntas aponta para o trabalho realizado por Antônio Callado ainda no século XIX a partir das progressões harmônicas da polca que teriam influenciado na estrutura da baixaria realizada pelos violões. Mas, ao mesmo tempo, não pode ser menosprezado nesse processo o fato de que Irineu de Almeida – o Irineu Batina – professor de Pixinguinha, integrante da BCBRJ que realizava práticas em conjuntos de choro semelhantes aos arranjos da banda, teve uma influência muito grande na formação desse músico, considerado um dos nomes mais importantes no estabelecimento do “contraponto brasileiro”. Segundo Matos (2012, p. 58),

Diniz A. (2003) observa que as aulas com Irineu Batina, que integrava a banda do Corpo de Bombeiros regida por Anacleto de Medeiros, o contato com a prática e experiência desse músico com arranjos que integravam diferentes instrumentos nessa banda, interferiram também no processo de elaboração do contraponto brasileiro.

Cazes (1998, p. 31), em sintonia com Diniz A. (2007) e já citando Carramona, também afirmou:

A fusão da linguagem das bandas com a música dos chorões sobreviveu na obra de autores como Irineu de Almeida, Carramona e Luís de Souza. Cerca de vinte anos depois, ao estruturar sua linguagem orquestral, Pixinguinha mostrou forte influência da música das bandas.

O que pode ser constatado, mais uma vez, portanto, é a inegável via de mão dupla que se estabeleceu entre a música executada pelas bandas e a música executada pelos chorões nas rodas de choro. Neste processo de interações e vivências mútuas, parece que não há dúvidas de que o diálogo com a BCBRJ influenciou o desenvolvimento do Choro, outra questão colocada no início desta pesquisa.

Por fim, tais características estilísticas e interações mútuas foram estabelecidas por meio da maneira intrincada como se relacionaram chorões e integrantes da BCBRJ nos diferentes momentos e ambientes em que se encontraram e forjaram seus processos identitários. Processos identitários, importante não esquecer, estabelecidos mediante conflitos e encontros no cenário urbano carioca que se queria moderno e que, de início, excluiu o povo mais simples. Lembro Clímaco (2008), neste momento, quando observa que a música no estilo improvisatório, fluente, que se realizava em um ambiente de afeto, confraternização, regado a comida e bebida, se contrastava e ocupava cada vez mais a cidade “engessada” que tolhia pessoas e comportamentos. Banda e chorões se entenderam nesse processo.

Referências

AMADO, Paulo Vinícius. **A Expressividade no Choro: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia**. 2014. 174p. (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. 3.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ALMADA, Carlos. **A Estrutura do Choro**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e Amarelo em Azule Branco: impressões do choro no piano brasileiro**. 1999. 190p. (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes – Curso de Mestrado em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

AMORIM, Bruno Barreto. **A Trajetória do Saxofone no Cenário Musical Erudito Brasileiro sob o Enfoque do Representacional**. 2012. 166p. (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas – PPGM, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929-1935)**. 2001. 126p. (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes – PPGM, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

ARAGÃO, Pedro de Moura. Entrevista concedida via *Skype* a Sebastião Nolasco Junior, Juiz de Fora, 5 set. 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se disponível no anexo III desta dissertação].

_____. **O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

_____. **Signos Musicais e Sociais na Música Popular: um estudo de caso da *belle époque* carioca**. *Música e Cultura*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 1, p. 88-103, 2012.

ARAUJO, Samuel; PERES, Olavo Vianna; ANDRADE, Marcelo Rubião; VIANNA, Anna Carolina Labre; LIMA, Hudson Cláudio Neres. **Entre Palcos, Ruas e Salões: processos de circularidade cultural na música dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890 – 1930)**. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 16, n. 26, p. 73-94, 2005.

AZEVEDO, André Nunes de. **A Reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana**. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 39-79, 2003.

BAIA, Silvano Fernandes. **Historiografia da música popular no Brasil (1971 – 1999)**. 2011. 278p. (Doutorado em História) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – PPHS, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da comunicação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENNETT, Roy. **Forma e Estrutura na Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

BESSA, Virgínia de Almeida. **“Um Bocadinho de Cada Coisa”**: trajetória e obra de **Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 20 e 30**. 2005. 263p. (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – PPGHS, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889**. 2006. 132p. (Mestrado em Música) – Instituto de Artes – PPGM, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

BRAGA, Luiz Otávio. **O Violão de 7 Cordas: teoria e prática**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

BRASIL, Eric. **Carnavais atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição. Rio de Janeiro e Porto f Spain, Trinidad (1838-1920)**. 2016. 338p. (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História – PPGH, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

CALDI, Alexandre. **Os contrapontos para sax tenor de Pixinguinha nas 34 gravações com Benedito Lacerda – primeiras reflexões**. Cadernos do Colóquio, Rio de Janeiro, abril de 1999.

CARRILHO, Maurício; PAES, Anna (Org.). **Princípios do choro**. 1ª ed. v.4. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

_____. **Princípios do choro**. 1ª ed. v.5. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

CARVALHO, Pedro Paes de. **Ao Ilustrado Público, o Saxofone: introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil imperial**. 2015. (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes – PPGM, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CAZES, Henrique. **Choro: Do quintal ao municipal**. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

CLÍMACO, Magda de Miranda. **Alegres Dias Chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília. Anos 1960 – tempo presente**. 2008. 393p. (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas – PPGH, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

DINIZ, André. **O Rio Musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

_____. **Joaquim Callado: o pai do choro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

_____. **Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir.** 3.ed. Rio de Janeiro: Joe Zahar Ed, 2008.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida.** 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu Tempo.** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

ESTEVAM JÚNIOR, Osmário. **Cândido Pereira da Silva: “chorão, compositor e trombonista brasileiro.** 2014. 102p. (Mestrado em Música) – Escola de Música – PPGM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FERNANDES, João. Entrevista concedida a Sebastião Nolasco Junior. Goiânia, 21 jul. 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se disponível no anexo III desta dissertação].

FRANCHESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e Seu Tempo.* Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Orgs.). **Métodos de Pesquisa.** Porto Alegre: Editora UFRGS, 2009.

GEUS, José Reis de. **Pixinguinha e Dino Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no choro.** 2009. 162p. (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas – PPGM, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GONÇALVES, Eduardo. **A Casa Edison e a Formação do Mercado Fonográfico no Rio de Janeiro no Século XIX e Início do Século XX.** Desigualdade e Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC – Rio, Rio de Janeiro, n. 09, p. 105-122, 2011.

GUEST, Ian. **Harmonia: método prático** – vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade.** 12.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

_____. **Quem Precisa da Identidade?** In SILVA, Thomaz T. (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectivados estudos culturais.** 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX.** 4.ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

_____. **Raízes da música popular brasileira: da modinha e lundu ao samba.** 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 2013.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. **Contraponto Modal do Século XVI: Palestrina**. Brasília: Musimed Editora, 1996.

KOIDIN, Julie. **Os Sorrisos do Choro: uma jornada musical através de caminhos cruzados**. São Paulo: Global choro music, 2011.

LIMA, Marcos Aurélio. **A Banda e seus Desafios: levantamento e análise das táticas que a mantem em cena**. 2000. 213p. (Mestrados em Artes) – Instituto de Artes – Curso de Mestrado em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. **Chiquinha Gonzaga e o Maxixe**. 2009. 144p. (Mestrado em Música) – Instituto de Artes – PPGM, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2009.

MARCONDES, Marcos Antônio Org. **Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica**. 2. Ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

MATOS, Everton Luiz. **A Trajetória Histórica da Improvisação no Choro: um enfoque de configurações estilísticas e processos de hibridação cultural**. 2012. 242p. (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas – PPGM, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

MOTA JÚNIOR, Pedro Francisco. **Dois Estudos de Caso do Trompete no Choro: Flamengo de Bonfíglio de Oliveira e Peguei a reta de Porfírio Costa**. 2011. 92p. (Mestrado em Música) – Escola de Música – PPGM, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, o choro e os choros**. São Paulo: Ricotdi, 1977.

OLIVEIRA, Antônio Henrique Seixas de. **Bandas de Música Portuguesas no Brasil: tradição, apogeu e realidade atual**. In: III Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2014, Rio de Janeiro. Anais do III SIMPOM, p. 745-754.

ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade: a França no século XIX**. São Paulo. Editora Brasiliense, 1991.

PACHECO, Elsa; ALVES, Jorge F. **Paisagem, Memória e Transportes Urbanos: o Rio de Janeiro segundo João Chagas (1897)**. História Unisinos, São Leopoldo, V. 15, n. 2, 2011.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise do Acompanhamento de Dino Sete Cordas em Samba e Choro**. 2005. 250p. (Mestrado em Música) – Instituto de Artes – PPGM, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

PESSOA, Felipe. **Cuidado Violão! As transformações no acompanhamento dos violões nos conjuntos de choro.** 2012. 105p. (Mestrado em Música) – Instituto de Artes – PPGM, Universidade de Brasília, Brasília, 2012

PESSOA, Felipe; FREIRE, Ricardo Dourado. **Fonogramas, *performance* e musicologia no universo do choro.** *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 34-60, jul.-dez. 2013.

PESAVENTO, Sandra J. **Em Busca de uma Outra História: imaginando o imaginário.** *Revista Brasileira de História*, São Paulo, V. 15, n. 29, 1995.

_____. **História e História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. **O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano – Paris – Rio de Janeiro – Porto Alegre.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. **Memórias da Destruição: Rio-uma história que se perdeu (1889-1965).** Secretaria das Culturas, Arquivo da Cidade, 2002.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Chôro: Reminiscências dos chorões antigos.** 1.ed. Rio de Janeiro, 1978.

PINTO, Marshal Gaioso. Entrevista concedida a Sebastião Nolasco Junior. Goiânia, 21 jul. [A entrevista na íntegra encontra-se disponível no anexo III desta dissertação].

ROSA, Robervaldo Linhares. **Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira.** Goiânia: Cãnone Editorial, 2014.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Descente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).** 2.Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SCHAFER, Raymond Murray. **O Ouvido Pensante.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SÈVE, Mário. **Vocabulário do Choro: estudos e composições.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

SÈVE, Mário; GANC, David. **Choros Duetos**, volume 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVA, Marília Barbosa; FILHO, Arthur de Oliveira. **Pixinguinha: filho de ogum bexiguento.** Rio de Janeiro: Gryphus, 1997.

SILVA, Thomaz T. **A Produção Social da Identidade e da Diferença.** In SILVA, Thomaz T. (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectivados estudos culturais.** 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SIQUEIRA, João Baptista. **Três Vultos Históricos da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Mec, 1970.

SOUZA, David Pereira. **As gravações históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927): valsas, polcas e dobrados**. 2009. 149p. (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes – PPGM, Universidade Federal do Estado Do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

_____. **Um Olhar na Produção Musical do Maestro Anacleto de Medeiros: três edições críticas**. 2003. 153p. (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes – PPGM, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2003.

SOUZA, Fernando Gralha. **A Belle Époque Carioca: imagens da modernidade na obra de Augusto Malta. (1900-1920)**. 2008. 155p. (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Letras – PPGH, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

SOUZA. Grazielle M. L. **A Prática do Choro: tecendo considerações sobre performance, interpretação e improvisação**. Revista Música Hodie, Goiânia, v.13, 362p., n.1, 2013.

TABORDA, Marcia E.. **As Abordagens Estilísticas no Choro Brasileiro (1902-1950)**. Historia Actual Online, Cádiz-Espanha, n. 23, p. 137-146, 2010.

TEIXEIRA, Helder. **Três pontos de articulação na flauta: reflexões fonéticas**. Revista Vórtex, Curitiba, v.2, n.1, 2014, p.88-101.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Pequena História da Música Popular: segundo seus gêneros**. 7.Ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **Nova história, velhos sons: notas pra ouvir e pensar a música brasileira popular**. Debates: Cadernos de Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, CLA/Unirio, n. 1, p. 80-101, 1997.

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações do Choro no Século XXI: estruturas, performances e improvisação**. 2014. 343p. (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes – PPGM, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

_____. **Horizontalidade e Verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro**. 2009. 139p. (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes – PPGM, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. **O saxofone no choro: introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro**. 2006. 87p. (Mestrado em Música) – Escola de Música – PPGM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VIEIRA, Joelson Pontes. **Bandas de Música Militares: performance e cultura na Cidade de Goiás (1822-1937)**. 2013. 385p. (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas – PPGM, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In SILVA, Thomas T. (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

Sites consultados

<http://www.memoriamusical.com.br/bombeiros/> Acessado em: 28 de fevereiro de 2016.

<http://www.acervo.ims.com.br> Acessado em: 28 de fevereiro de 2016.

<http://dicionariompb.com.br> Acessado em: 07 de novembro de 2016.

<http://www.chiquinhagonzaga.com> Acessado em: 28 de agosto de 2016.

<http://www.casadochoro.com.br> Acessado em: 20 de março de 2017.

<http://www.elfikurten.com.br> Acessado em: 28 de fevereiro de 2016.

<http://www.portaldodivino.com/CampodeSantana/folias.htm> Acessado em 20 de setembro de 2016.

<http://brasilecola.uol.com.br/historiab/a-musica-barbeiros-nas-cidades-imperiais.html>
Acessado em 20 de setembro de 2016.

Comentários da semana. Crônicas, 29 de dezembro de 1861. In: Obras completas de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr01.pdf>>. Acesso em: 20 de junho de 2016.

Identidades do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.pensario.uff.br>>. Acessado em: 31 de março de 2017.

<http://www.ernestonazareth.com.br> Acessado em :28 de agosto de 2016.

Mesa Redonda 3: Sons da Cidade: memórias, enredos, palcos, atores. Disponível em: <<https://youtu.be/ThPZpCep4vA>>. Acessado em: 31 de março de 2017.

Aula Espetáculo Ariano Suassuna. Disponível em: <<https://youtu.be/8ieVa2tVPac>>. Acessado em: 10 de julho de 2015.

Pixinguinha: ao mestre com carinho. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0GMqSatn4is>>. Acessado em: 10 de abril de 2017.

<http://casadochoro.com.br/acervo/Images> Acessado em: 28 jun 2017.

<http://blogmusicadebanda.blogspot.com.br/2011/10/banda-do-corpo-de-bombeiros-do-estado.html> Acessado em: 28 jun 2017.

ANEXOS

Anexos I

Transcrições musicais

19

Cl. $\overset{V7}{E7} \rightarrow$ $\overset{I}{Am}$ $\overset{V7}{E7} \rightarrow$ $\overset{I}{Am}$

Linha Cont.

23

Cl. $\overset{V7/V7}{B7} \rightarrow$ $\overset{V7}{E7} \rightarrow$ $\overset{I}{Am}$ **C** $\overset{I}{F}$ $\overset{V7/I}{C7}$ $\overset{\#V^{\circ}}{C\#\emptyset}$

Linha Cont.

27

Cl. $\overset{VI}{Dm}$ $\overset{V7/VI}{A7}$ $\overset{IV}{Bb}$ $\overset{I}{F/A}$

Linha Cont.

31

Cl. $\overset{V7/V7}{G7} \rightarrow$ $\overset{V7}{C7} \rightarrow$ $\overset{I}{F}$ $\overset{V7}{C7} \rightarrow$ $\overset{I}{F}$ $\overset{V7/I}{C7}$ $\overset{\#V^{\circ}}{C\#\emptyset}$

Linha Cont.

35

Cl. $\overset{VI}{Dm}$ $\overset{V7/VI}{A7}$ $\overset{IV}{Bb}$ $\overset{I}{F}$ $\overset{II}{Gm}$ $\overset{V7}{C7} \rightarrow$

Linha Cont.

40

Cl. $\overset{I}{F}$

Linha Cont.

Anexo I B

Clarinete

Cabeça de porco

Anacleto de Medeiros

A V7====> G#7 I C#m V7====> G#7

4 I C#m II F#m I C#m V7/V7====> D#7 V7====> G#7

8 I C#m **B** I E II F#m III G#m #III° G#ø VI C#m V7/VI====> G#7 VI C#m

13 II F#m V7====> B7 I E V7/II=> C#7 II F#m V7====> B7 I E **C** I C#

18 V7====> G#7/B# I C# V7====> G#7/B# G#7

25 I C# V7/IV====> C#7 IV F# #IV° F#ø I C# V7====> G#7 I C#

Anexo I C

Dainéia

Irineu de Almeida

A

I C

II Dm/F

V7/VI E7

Flauta

Oficleide

6

VI Am

#V G#

VI Am7/G

Fl.

Ofc.

12

II Dm7

V7 G7

I C

C

Fl.

Ofc.

18

V7/IV C7

IV F

V7/II A7/C#

V7/II A7

Fl.

Ofc.

23

II Dm

IV F

#IV° F#°

I C/G

V7/II A7

II Dm

Fl.

Ofc.

30 Fl. $v_7 \rightarrow G7$ I C **B** I Am $v_7 \rightarrow E7/G\#$

36 Fl. E7 I Am

41 Fl. $v_7/IV \rightarrow A7$ A/G IV Dm/F $v_7 \rightarrow E7$

46 Fl. $E7/G\#$ I Am **C** I F IV B \flat

51 Fl. $v_7 \rightarrow C7/E$ I F/A F III Am $v_7 \rightarrow E7$

56 Fl. III Am $v_7 \rightarrow C7$ I F IV B \flat v_7/I C7 IV B \flat #IV $^\circ$ B \emptyset

Ofc.

Detailed description: This is a musical score for Flute (Fl.) and Oboe (Ofc.). The score is divided into systems, each with a Flute staff and an Oboe staff. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score includes various chord annotations such as G7, C, Am, E7, A7, A/G, Dm/F, E7/G#, F, F/A, F, Am, C7, F, B-flat, C7, B-flat, and B empty set. Section markers 'B' and 'C' are enclosed in boxes. Arrows indicate voice leading between chords. The Flute part features melodic lines with slurs and ties, while the Oboe part provides harmonic support with chords and moving lines.

62

Fl. ^I F/C

^{V7} C7 →

^I F

Ofc.

Anexo I D

Nininha

I Am V7=> E7 I Am tr V7/IV=> A7 Irineu de Almeida

Flauta

Oficleide

4 IV Dm tr I Am bVII° Gbø V7=> E7 tr

Fl.

Ofc.

9 I Am V=> E7 I Am tr #V°=> A#ø IV Dm

Fl.

Ofc.

13 Im7 Am7 #V° D#ø V7=> E7 I Am I C

Fl.

Ofc.

18 II Dm V7=> G7

I C V7/IV C7 IV F
 24 Fl. Ofc.

IVm A.E.M Fm I C V7 G7 I C
 29 Fl. Ofc.

V7 C7 I F V7 C7 I F
 33 Fl. Ofc.

V7 C7 I F V7/VI E7 VI Am
 37 Fl. Ofc.

V7 C7 I F V7 C7 I F V7/IV F7
 41 Fl. Ofc.

IV Bb IVm A.E.M Bbm I F V7/N7 D7 V7/N7 G7 V7 C7 I F
 45 Fl. Ofc.

Anexo I E

Soluçando

Candinho Trombone

A I D I D I D

The score is written for Flute (Fl.) and Trombone (Tbn.) in the key of D major and 2/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system (measures 1-5) is marked with a boxed 'A' and 'I D I D I D' above the Flute staff. The second system (measures 6-9) has annotations 'V7/I A7' and 'V7/II F#7' above the Flute staff. The third system (measures 10-13) has annotations 'II Bm' and 'V7/II A7' above the Flute staff. The fourth system (measures 14-17) has annotations 'V7/V7 E7', 'V7 A7', and 'I D' above the Flute staff. The fifth system (measures 18-21) has the annotation 'V7/IV D7' above the Flute staff. The Trombone part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes throughout.

IV G

IVmAE M Gm

23 Fl.

Tbn.

I D

V7/II B7

II Em

27 Fl.

Tbn.

V7 A7

I D

IVmAE M Gm

I D

B Bm

VI G

V7 F#7

30 Fl.

Tbn.

I Bm

V7/I A7

V7/V7 E7

V7 A7

35 Fl.

Tbn.

III D

VI9/I Gø

40 Fl.

Tbn.

I Bm

V7/V7 C#

V7 F#7

I Bm

I Bm

44 Fl.

Tbn.

Detailed description: This is a musical score for Flute (Fl.) and Trombone (Tbn.) in the key of D major. The score is divided into systems of two staves each. Measure numbers 23, 27, 30, 35, 40, and 44 are indicated at the beginning of their respective systems. Chord symbols are placed above the staves, often with arrows indicating voice leading or chord changes. The chords include: IV G, IVmAE M Gm, I D, V7/II B7, II Em, V7 A7, I D, IVmAE M Gm, I D, B Bm, VI G, V7 F#7, I Bm, V7/I A7, V7/V7 E7, V7 A7, III D, VI9/I Gø, I Bm, V7/V7 C#, V7 F#7, I Bm, and I Bm. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

C

49 I G $V7 \rightarrow D7$

53 I G $V7/IV$ G7

58 IV C $IVm AEM$ Cm I G $V7/V7 \rightarrow E7$

62 $V7/V7 \rightarrow A7$ $V7 \rightarrow D7$ I G

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Trombone (Tbn.) in G major. The score is divided into four systems, each with two staves. Measure numbers 49, 53, 58, and 62 are indicated at the start of each system. Chord changes are marked above the staves: I G, $V7 \rightarrow D7$, I G, $V7/IV$ G7, IV C, $IVm AEM$ Cm, I G, $V7/V7 \rightarrow E7$, $V7/V7 \rightarrow A7$, $V7 \rightarrow D7$, and I G. The flute part features intricate melodic patterns, while the trombone part provides a steady accompaniment with some syncopation.

Anexo I F

Nair

Aristides Júlio de Oliveira

A

V7=> Bb7 I Eb V7=> Bb7

Bandolim

Saxofone Tenor

4

I Eb V7/II=> C7 II Fm V7=> Bb7

Bdl.

Sax. Tn.

8

I Eb V7=> Bb7 I Eb V7=> Bb7

Bdl.

Sax. Tn.

12

I Eb V7/II=> C7 II Fm

Bdl.

Sax. Tn.

15

I Eb V7=> Bb7 I Eb **B** I Cm V7=> G7 I Cm

Bdl.

Sax. Tn.

19 $V7/V1 \Rightarrow E\flat 7$ $VI A\flat$ $V7/IV \Rightarrow C7$

Bdl.

Sax. Tn.

22 $IV Fm$ $V7/V7 \Rightarrow D7$ $V7 \Rightarrow G7$ $I Cm$ $V7 \Rightarrow G7$

Bdl.

Sax. Tn.

26 $I Cm$ $V7/V1 \Rightarrow E\flat 7$ $VI A\flat$ $IV Fm$ $\#VI^2 A^2$

Bdl.

Sax. Tn.

30 $III E\flat/B\flat$ $V7 \Rightarrow G/B$ $I Cm$ $V7 \Rightarrow G7$ $I Cm$

Bdl.

Sax. Tn.

Anexo I G

Naquele tempo

Pixinguinha e Benedito Lacerda

A

Flauta

Sax Tenor

4

Fl.

Sax T.

7

Fl.

Sax T.

10

Fl.

Sax T.

13

Fl.

Sax T.

Chord symbols: $v7 \rightarrow A7$, $I \rightarrow Dm$, $v7 \rightarrow A7$, $I \rightarrow Dm$, $v7/IV \rightarrow D7/F\#$, $IV \rightarrow Gm$, $v7/v7 \rightarrow E7/A\flat$, $v7 \rightarrow A7$, $I \rightarrow Dm$, $v7/IV \rightarrow D7/F\#$, $IV \rightarrow Gm$, $II \rightarrow Em7(\flat 5)$, $I \rightarrow Dm$, $v7/v7 \rightarrow E7$, $v7 \rightarrow A7$

16 **I** Dm **B** **I** F **V7/II** D7 **II** Gm

19 **V7** C7 **I** F **V7/VI** A7 **VI** Dm

23 **V7/V7** G7 **V7** C7 **I** F **V7/II** D7

26 **II** Gm **V7/VI** A7/C# **VI** Dm

29 **IV** Bbm **VI/AEM** Db/Cb **I** F/C **V7/II** D7 **II** Gm **V7** C7 **I** F

33 **C** **I** D **V7** A7 **I** D **I** D **V7/II** B7 **V7/V7** E7

38 $V7 \rightarrow$ A7 I D $V7 \rightarrow$ A7 I D

FL.

Sax T.

43 $V7/IV \rightarrow$ D/C IV G/B $IVmAEb$ Gm6/B \flat D/A $V7/II$ B7 $V7/V7 \rightarrow$ E7 $V \rightarrow$ A7

FL.

Sax T.

48 I D VI Bm II Em $V7 \rightarrow$ A7 I D $V7 \rightarrow$ A7 I D I D $V7/II \rightarrow$ B7

FL.

Sax T.

52 $V7/V7 \rightarrow$ E7 $V7 \rightarrow$ A7

FL.

Sax T.

56 I D $V7 \rightarrow$ A7 I D VI Am $V7/IV \rightarrow$ D7 G

FL.

Sax T.

61 $IVmAEb$ Gm6/B \flat I D $V7/II \rightarrow$ B7 $V7/V7 \rightarrow$ E7 $V \rightarrow$ A7 I D

FL.

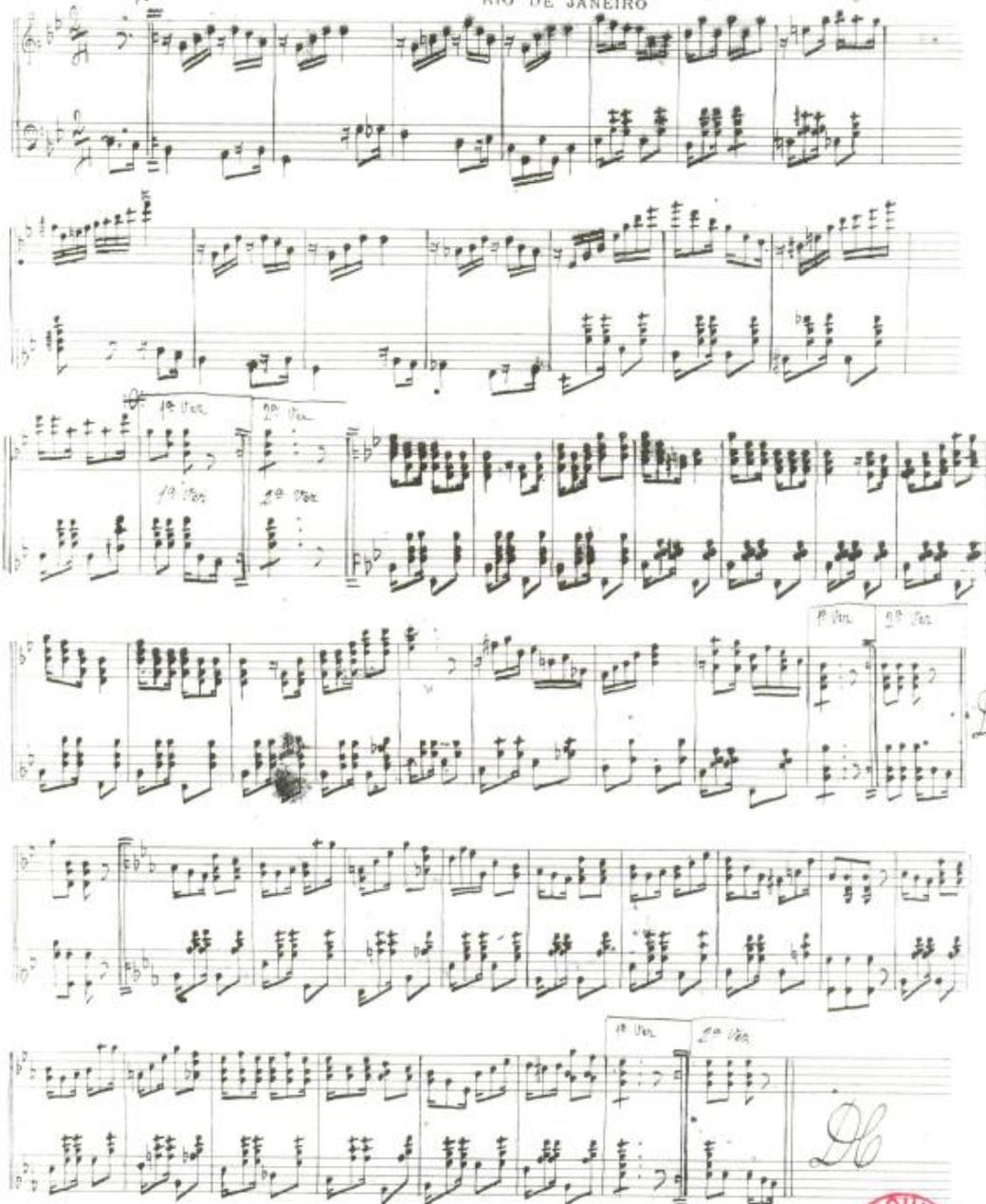
Sax T.

Anexos II

Cópias de manuscritos musicais

Anexo II C

 *Nininha Polka* *614* *Trinca de Alameda*
CASA do CHORO P3976 PROPRIEDADE DA CASA FAULHABER 36, RUA DA CONSTITUIÇÃO 36 *614* MO347
RIO DE JANEIRO



1^a Viol. *2^a Viol.* *1^a Viol.* *2^a Viol.* *1^a Viol.* *2^a Viol.* *1^a Viol.* *2^a Viol.*

De *De*



Anexo II D

Handwritten musical score for a piece titled "Solucando Polka" by Camille F. L. L. The score is written on ten staves. The title "Solucando Polka" is written at the top left, and the composer's name "Camille F. L. L." is at the top right. The number "26" is written in the top right corner. The music is in 2/4 time and features a melody with many beamed eighth notes and sixteenth notes, characteristic of a polka. There are several dynamic markings such as "p" and "f", and some performance instructions like "1.º" and "2.º". At the bottom right, there is a handwritten note: "Polka 'Solucando' por Camille F. L. L. XX".

Anexos III

Transcrições de Entrevistas

Anexo III A

Entrevista semiestruturada realizada com o professor Marshal Gaioso Pinto, em Goiânia, no dia 21/07/2016.

Pesquisador: Fale um pouco sobre as bandas na Europa e no Brasil.

Marshal: Hoje a gente tem investigado sobre o surgimento da banda e a primeira dificuldade que se tem é definir o que é banda. Nem sempre é muito claro. Basicamente é um conjunto de instrumentos de sopro, que atua, a princípio, ao ar livre. Ele terá algumas características como, por exemplo, a existência de naipes ao invés de solistas. Nem sempre é tão claro você saber a diferença entre um grupo de câmara, por exemplo, de sopros, e uma banda propriamente dita. Parte da dificuldade vem daí.

Certamente a origem tem relação com a música militar. Música de pífanos, tambores, depois cornetas – esse tipo de material é que acabou levando às bandas. Eu sei que no começo do século XIX a gente já tem as bandas referidas como tal. Tem, por exemplo, o Cunha Matos que, nas primeiras décadas do século XIX, já fala que existiam várias bandas tocando aqui em Goiás, nas cidades de Traíras, Pilar, etc. Então, nessa época, já existiam, aqui no interior de Goiás, bandas em funcionamento, já recebendo esse nome, tocando, geralmente, em desfiles, em procissões, em atuações dessa forma. Isso vai ganhando uma força muito grande. A gente tem muito claramente na história da música brasileira uma transição. Se você pegar, por exemplo, até o século XVIII, a música é muito ativa nas igrejas. Os principais compositores são [eram] músicos que trabalhavam nas igrejas. Com o desenvolvimento do século XIX as bandas vão ganhando um destaque maior e aí no final do século XIX, no interior, o principal organismo musical é [era] a banda de música. Isso é muito claro, a função... A situação no Rio de Janeiro, e nessas principais cidades, eu acredito que seja [fosse] diferente, mas no interior do Brasil, a banda chega ao final do século XIX com uma importância diferenciada. Ela irá tocar na igreja, fazer parte das procissões, vai cumprir essa parte [função] da música sacra que era feita por conjuntos de cordas e coisas do tipo nos séculos anteriores, mas ela terá, também, um trânsito muito forte com a música popular. Ela irá tocar um dia dentro da igreja – uma missa, um réquiem, um tedeu – no outro dia ela irá tocar um dobrado lá na praça, nos coretos. Então são os mesmos músicos. Eles começaram a fazer essa ponte.

Eu sempre vi a banda como um elemento crucial na formação da música popular brasileira. Isso aí para mim é muito claro. Eu sempre digo que quando as pessoas quiserem investigar esse surgimento do que nós chamamos de música popular brasileira hoje, elas terão que fatalmente chegar até as bandas de música. Então eu fiquei muito feliz com sua pesquisa por que você está fazendo justamente isso que eu acho que deveria ser feito. Se você pega os repertórios que essas bandas tocavam no final do século XIX, é um repertório popular. A formação desses músicos ainda era, de certa forma, erudita. Então eles trabalham com partituras, com os arranjos, provavelmente têm boa leitura, mas muito do que eles tocam já é de caráter bastante popular.

Pesquisador: E em relação à instrumentação das bandas na virada do século XIX para o século XX? Qual era a instrumentação característica?

Marshal: Terão alguns instrumentos que serão fundamentais. Os trompetes serão fundamentais, os tambores (a percussão) – bombo, pratos e caixa serão instrumentos

fundamentais, as clarinetas serão fundamentais... E aí os instrumentos graves como trombone e tuba, também. Haverá uma flexibilidade muito grande, de certo tempo, mas esses instrumentos estão muito presentes.

No final do século XIX, no interior do Brasil, você terá um conjunto padrão que é mais ou menos:

- Requinta, às vezes flautim, clarineta, às vezes flauta também. De madeira, geralmente são esses. Muito comum só a requinta e as clarinetas, mas nas bandas um pouco maiores, flauta e flautim também;
- Trompetes que, na verdade, muitas vezes, não serão trompetes, mas serão corners. Eles utilizam o termo piston que pode ser tanto o trompete quanto o corner;
- Os sax horns, que às vezes serão substituídos por trompas, mas o instrumento mais comum é o sax horn;
- Tem os trombones, tanto pode ser os trombones de pisto quanto os de vara;
- O bombardino, que é o que se chama de eufônio hoje e que, às vezes, vem referido como barítono, mas é basicamente o mesmo instrumento (o eufônio, o barítono e o bombardino);
- E aí os graves nos metais. Se tem uma infinidade de instrumentos que podiam ser usados. O oficleide, o helicon, o contrabaixo – que pode ser uma espécie de sax horn e bombardão, que é o sax horn baixo – o que a gente chamou de tuba e, mais para frente, o sousafone.

Pesquisador: Já se tinha o saxofone nesse período ou ainda era o oficleide?

Marshal: O saxofone irá entrar mais tarde. O oficleide é substituído pela tuba. A função dele é de tuba. Ele é um instrumento baixo. Irá trabalhar junto ao helicon e, às vezes, ele faz algo parecido ao eufônio. O saxofone irá entrar mais tarde, mais timidamente. Aqui em Goiás acho que só a banda de Pirenópolis é que tinha saxofone. As bandas, pelo menos as que eu vi até agora, de Jaraguá e de Itaberaí não utilizavam saxofone. Mas ele passa a ser utilizado com o tempo, o alto... E no decorrer do século XX ele passa a ser um instrumento predominante.

O oficleide não será substituído pelo saxofone. Ele será substituído pelo tuba, pelo bombardão... O problema do oficleide é que ele é um instrumento muito ingrato, de afinação complicada. Então logo eles acham alternativa mais confiável. O naipe de saxofones entra mais tarde. Eu não sei precisar direito, mas não sei se antes do Pixinguinha vir com aquele saxofone eles o utilizavam. Tem que olhar a iconografia. Aqui no interior eu sei que se usa mais tarde.

Pesquisador: Você falou dessa questão das funções dos instrumentos dentro dos arranjos, como seria isso?

Marshal: Um padrão muito claro para essas valsas, dobrados, polcas...

Pesquisador: Isso já se tratando de música popular?

Marshal: É. Esse repertório que a designação, talvez, mais apropriada seria música de salão. Apesar de que era tocado ao ar livre e não exatamente no salão, ele quase que era um equivalente ao repertório de salão do Rio de Janeiro, dos pianos, dos pianeiros, só que era tocado na praça pelas bandas. Ele inclui dois tipos básicos: danças e marchas. Nas danças se tem polcas, valsas, habaneras, maxixes, sambas. E nas marchas terão marchas, dobrados e marchas fúnebres. Então esse é o repertório que será visto nas bandas pelo Brasil todo. Basicamente não foge muito disso. Com uma grande predominância de valsas e dobrados. Os dobrados nas marchas e a valsa nas danças e polcas, também, tem bastante. Então se você ouve é um repertório popular, só que ele vem todos escrito, tem umas características de música erudita. A precisão e a fidelidade à partitura são um traço da música de concerto, entre aspas. Mas o que soa, soa popular. Fica realmente no meio termo.

Para esse repertório, tem uma distinção que é minha. Pode ser que faça sentido, pode ser que não faça. Com o pouco de experiência que tenho nisso, eles pensavam nos instrumentos em três tipos de instrumentos diferentes: os instrumentos de melodia, os instrumentos de harmonia e os instrumentos baixos, além da percussão, é claro. Os instrumentos de melodia eram requinta, clarineta e piston e, quando tinha, flauta e flautim. Esses eram instrumentos que basicamente tocavam a melodia. Geralmente quando tinham todos, dobravam – às vezes abriam em duas vozes. Então se tem o caso da primeira e segunda clarineta. Às vezes uma requinta faz a primeira voz e a clarineta faz a segunda. Geralmente dividem os dois trompetes. Então esses foram os instrumentos que ficaram por conta da melodia.

Aí se tem os instrumentos de harmonia sendo que o principal deles são os sax horns, que tocam só harmonia. É comum você pegar uma parte de sax horn e terem três notas. O “cara” toca Lá, Si, e Dó. Ele só irá preencher os acordes e, geralmente, é uma harmonia muito simples. Esses acordos veem divididos em duas ou em três vozes, mais comum em três. Mas em algumas bandas menores essa divisão é feita em duas vozes, geralmente é uma harmonia mais “fechadinha”. Depois vêm os trombones. Os trombones também são instrumentos basicamente da harmonia, mas em algumas seções eles tocavam [a melodia]. Quando a melodia passava para o grave – no dobrado, por exemplo, tem uma seção que a gente chama de “cheio de baixo” onde a melodia sai da primeira voz, do soprano, e passa para a voz grave – o trombone acompanha as tubas. Mas fora isso ele faz harmonia o tempo todo. Ele também é dividido em duas vozes e, às vezes, em três, dependendo do tamanho da banda. Às vezes você acha, por exemplo, quando a banda era muito “pequeninha”, um sax horn e um trombone, mas, geralmente, eles eram divididos em dois e três.

Aí se tem os instrumentos graves. Geralmente tinha-se pelo menos dois instrumentos graves, um afinado em mi bemol e outro afinado em si bemol. O afinado em mi bemol um pouco mais agudo e o outro afinado em si bemol um pouco mais grave. Eles se juntam para fazer uma única linha de baixo, ficando em uníssono na região em que os dois tocam, acompanhando para o agudo o instrumento em mi bemol toca e acompanhando para o grave o instrumento em si bemol toca. Não é muito claro quais instrumentos faziam cada uma dessas partes. Tinham, às vezes, denominações genéricas: baixo em mi bemol, baixo em si bemol, mas não é claro quais instrumentos são esses, é uma referência à função. Pela iconografia podiam ser helicons, oficleide, bombardões e a tuba, que é o sax horn contrabaixo (o bombardão é o sax horn baixo). São basicamente esses instrumentos. Às vezes eles veem especificados: helicon em mi bemol, oficleide em dó, oficleide em si bemol.

E tem um último instrumento, uma espécie de instrumento coringa, que é o

bombardino. O bombardino é uma espécie de solista dentro da banda. Geralmente se tem um único instrumento, ele é, de certa forma, virtuoso e irá transitar por essas três funções. “Hora” ele irá tocar a melodia, junto a instrumentos de melodia (clarineta e trompete); “hora” irá fazer uma simples harmonia, acompanhando os trombones e as trompas; e “hora” ele irá tocar com os baixos. Em muitas vezes ele irá fazer um contracanto à melodia. São famosas as partes, tanto nos dobrados quanto nas valsas, que se têm os contracantos do bombardino. Era um instrumento emblemático para a banda de música e ainda hoje é. Acho que nada tem mais som de banda que o som do bombardino.

Em relação à percussão ela era muito modesta no final do século XIX e início do século XX. Geralmente era caixa, prato e bombo; na maioria das vezes era improvisado, os músicos não sabiam ler partitura. A percussão funcionava muito como uma porta de entrada para a banda. Se queria entrar na banda começava pela percussão, depois ia para outros instrumentos. Era muito comum que fosse tocada por crianças, geralmente filhos dos músicos. Começa lá no bombo, depois vai aprendendo e vai para o sax horn, vai para clarineta e outros instrumentos. Mas existem algumas partes que sobreviveram e, geralmente, muito simples. A caixa, geralmente, dobra o ritmo do sax horn e do trombone, o bombo vai tocar os tempos fortes das seções fortes e o prato dobra junto com o bombo o tempo todo.

Isso aí descreve, digamos assim, 80% do repertório das bandas do interior do Brasil. Elas são descritas nesse sistema. Claro que tem sempre um compositor ou outro que é mais imaginativo, que vai fugir disso, mas esse é o padrão.

Pesquisador: Eu vejo alguns autores se referindo a certa “dureza” de interpretação das bandas militares e a BCBRJ é considerada uma que soava com mais leveza o repertório popular. Você poderia falar sobre algum aspecto estilístico desses arranjos de música popular que pudesse levar a esse aspecto mais leve?

Marshal: Talvez tenha haver um pouco com esses dois grupos de repertórios que eu descrevi. Tem as danças, que têm um caráter mais leve, mais flexível, talvez, e os dobrados e marchar que são mais rígidos mesmo. A função do dobrado é produzir uma música para o deslocamento da tropa. Então ter que contínuo, não pode fazer rubato, tem as seções definidas, as frases são de oito compassos. É um “negócio” mais rígido. Enquanto em um tango, em uma polca, começa-se a ter uma promiscuidade um pouco maior. Pode ser que seja em relação a isso. Pode ser que seja, também, puro preconceito das pessoas. Há uma antipatia muito grande com qualquer coisa que se refira a militar na academia. Da década de 60 para cá, há esse antagonismo. Inclusive as bandas sofreram muito preconceito e ainda sofrem até hoje. É impossível dissociar a banda da vida militar. Ela nasceu daí e mantém algumas características: o uso do uniforme, a ordem unida, a marcha – ainda é muito ligada à vida militar. E a gente ver por parte de uma parcela da intelectualidade e da academia um preconceito absurdo. Tanto que não se fazia pesquisa sobre banda. Até pouco tempo atrás eram uma coisa indispensável. Já ouvi de secretário de cultura que isso é um costume idiota que precisa ser esquecido. Então, há um pouco essa antipatia natural. Só que quando você chega a um Anacleto de Medeiros é impossível, porque o “cara” é um carisma fantástico, é um músico que é reconhecido no meio popular como um grande músico. E aí pode ser uma justificativa. Essa banda pode ser diferente. Mas as outras não... Não sei como essas bandas tocavam (essas outras bandas). O que eu sei, das gravações que ouvi de Anacleto de Medeiros, que a banda é ótima! Depois tem umas gravações também de uma banda que eles fazem, não sei se da própria Casa Edison.

Pesquisador: Na banda da Casa Edison, pelo que já andei lendo, a maioria dos músicos são dos bombeiros. É por isso também que alguns autores falam que essa banda tinha essa qualidade. Inclusive Humberto Franceschi, que tem um trabalho sobre as gravações, diz que quem ouve as gravações da *Banda do Corpo de Bombeiros* percebe a diferença. Então tem alguma questão de Arranjo?

Marshal: Pelo contrário. Eu ouvi as gravações do Anacleto e uma coisa que me chamou a atenção era a rigidez. Tocando coisas mais rápidas que a gente toca hoje e “sem muita conversa”. A música linda, muito bem tocada, mas muito clara, muito limpa, mais do que a gente faz hoje. O repertório dele mesmo. Então eu acho que tem muito preconceito disso. O que vem das bandas é antiquado e é rígido e você começa a abrir exceções. Eu não sei qual é a comparação que essas pessoas têm. Quando elas comparam o Anacleto, com o quê que elas estão comparando. Agora, que essa banda do Anacleto devia ser uma banda muito boa em relação às outras eu não tenho dúvida.

Pesquisador: Tem alguma coisa em relação ao arranjo, à técnica de arranjo que possa dar o caráter da música popular? Como dito sobre o “abrasileiramento” das danças, das polcas...

Marshal: Essa é uma questão que tem sido muito intrigante. Eu conversei muito com a professora Magaldi, que é uma grande pesquisadora que está nos Estados Unidos e tem pesquisado sobre esse repertório e é o seguinte... Os musicólogos estão o tempo todo procurando essa brasilidade, nesse repertório. E às vezes eles têm que fazer um “malabarismo retórico gigantesco” para poder achar ou então tem que dispensar uma grande parte do repertório para ficar com o que realmente é nacional. E aí talvez a coisa não seja essa. Talvez o interessante não seja achar essa brasilidade, porque, talvez, ela não exista. Quando se pega essas valsas, polcas, essas coisas todas, não sei se elas irão soar muito brasileiras. Elas são músicas ligeiras – tocadas por músicos brasileiros, compostas por músicos brasileiros – mas eu não sei até que ponto há uma brasilidade ali. E não tendo o quê que a gente irá fazer com esse repertório? Descartá-lo completamente ou não? O quê que é essa brasilidade? É esse ritmo? É uma célula rítmica específica, se você não usa não é brasileiro? Essa coisa da síncope, do mixolídio – se não for isso não é brasileiro? Uma valsa, então, não será nunca brasileira? A gente ver até em música colonial brasileira. Um musicólogo tentando justificar a importância do José Maurício – há uma coisa de brasileiro, de modinheiro em suas melodias. Não há, não há nada disso. A pessoa está falando isso para salvar o compositor que ela gosta, porque senão ele cai no obscurantismo. Essa régua do nacionalismo me incomoda muito – para dizer o que é brasileiro e o que não é brasileiro. Se tem essas características é brasileiro, é bom e a gente tem que salvar e preservar. Se não tem é ruim, esquece e deixa pra lá. Fizemos grandes injustiças com a música de Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, o próprio Nepomuceno. Nepomuceno ainda salva porque ele compôs canções em português, então ele é uma espécie de protonacionalista, ainda vai. Mas a gente dispensa uma parte muito grande. Eu acho que as bandas entram nessa lição também, porque parte do repertório delas – polca, valsa, mazurca – será muito europeu mesmo. E uma coisa ou outra começa a ter um caráter que diferencia da Europa. As quadrilhas, eu pesquisei quadrilhas, não são muito diferentes de restante. Aí quando isso se torna brasileiro... E quando Anacleto compõe um dobrado? É um dobrado. Isso é brasileiro ou não? Uma coisa que confunde muito a cabeça de todo mundo é esse gênero, dobrado. Acho que nenhum outro gênero é tão brasileiro quanto o dobrado. Não tem síncope, ele não tem nada. É completamente avesso a isso que se compreendeu como música popular

brasileira. Eu tenho uma posição e já conversei isso com a professora Magda diversas vezes, me incomoda muito... eu acho que existe uma hipertrofia da música carioca. Muito do que hoje diz que é música brasileira, não, isso é música carioca, música da cidade do rio de Janeiro, nem do estado do Rio de Janeiro. Quando se proclama que o samba é “o” gênero de música brasileira quer dizer, então que o samba é muito importante na cidade do Rio de Janeiro, depois na cidade de São Paulo, no Nordeste, em algum ponto. Você vai para Goiás e Minas não tem nada. Quando se fala que o carnaval é a grande festa brasileira... O carnaval em Goiás é horroroso. Ninguém dá muita confiança ao carnaval. Aqui no estado de Goiás é época pra você ir pescar, pra você ir fazer outra coisa. Não é uma festa que tem importância para nós. Ela terá importância via televisão, todo mundo dizendo que é a festa mais importante do Brasil. Isso é um etnocentrismo dos cariocas. Eu vejo muito isso. Então, há que se ter muito cuidado nessas classificações do que seja brasileiro e do que não seja. Quer dizer, porque não o dobrado não ser um gênero de música popular brasileira? Onde que diz que não é? Como que será feita essa distinção é um grande problema. O que é o contrário da música popular? Essa é outra questão que a gente discute sempre. É música erudita? Não, não se pode usar música erudita porque soa pedante. Música de concerto? Não, isso também não funciona. Música clássica? Também não. Então abominou-se o outro lado, mas continua se usando o termo música popular. O quê que não é popular nisso? Todas essas discussões são muito problemáticas.

Anexo III B

Entrevista semiestruturada realizada via Skype com o professor Pedro Aragão no dia 05/09/2016

Pesquisador: Fale sobre o choro que se desenvolvia no cenário carioca da segunda metade do século XIX a princípio do século XX.

Pedro Aragão: Pelo que se tem de fontes históricas do choro nesse período – que inclui o livro do Alexandre Gonçalves Pinto e outras fontes esparsas de época, que são arquivos de partituras, algumas referências de jornais de época, etc – sabe-se, em primeiro lugar, que esse nome vai surgindo aos poucos. É sempre difícil delimitar onde ele nasce exatamente. Eu localizei um texto do Catulo da Paixão Cearense já mencionando o choro em 1910, 1911. Mas o fato é que sabemos que existiam vários músicos populares no século XIX, que tocavam violão e cavaquinho, e que estavam tocando polcas, schottischs, valsas, essas músicas de salão europeias. Tem um estudo do Tinhorão, que está na “História Social da Música Popular Brasileira”, que fala de como essa música estava associada a essas classes populares pelo fato de que eram músicos amadores, que tinham, muitas vezes, outras profissões e se reuniam para tocar. O livro do Animal é de 1870 até os dias de hoje (1870 a 1936). Ele dá esse relato de uma música associada a essas classes populares. Uma música que era tocada em festas e que aos poucos vai sendo chamada de choro. Eu fiz um levantamento da palavra choro lá no livro e ele usa várias concepções: uma é como conjunto musical; outra como a festa onde se ia tocar; e outra como a música mesmo. Então essas coisas estão meio interligadas e estão sempre associadas a essas camadas populares, de alguma maneira.

Pesquisador: E sobre esse ambiente de festas dessa prática, o que você poderia falar dele? Isso foi uma força de afirmação dessa classe que surgia?

Pedro Aragão: Eu acho que sim. Em relação a essa força de afirmação, eu acho que o livro do Animal é um pouco dessa história. O meu estudo é um pouco sobre como é que alguém que era um cara totalmente à margem da história, que é um carteiro totalmente desconhecido, de repente escreve um livro. Porque ele escreve esse livro? Muito para legitimar uma prática que para ele e para várias outras pessoas era importante e que naquele momento, em 1936, segundo ele, estava perdendo a força, pois já se tem o samba e outras músicas ganhando mais força. Na época é como se ele dissesse: “olha, isso tudo é importante, mas tem essas práticas aqui do choro que são importantes, que refletem essa alma, etc”. Então sobre as festas, ele mesmo dá um pouco desse ambiente. As festas populares, a música que estava sempre associada a comida e a bebida e ocasiões festivas. Ele descreve várias dessas festas e vários casos engraçados ligados às festas desse período. E percebe-se que, a não ser os músicos de banda, que tinham um emprego como músicos efetivamente, o resto, aparentemente, não era profissional de música. Tinha-se um mercado musical diferente nesse período. Para violões e cavaquinho, por exemplo, quase não existia. Normalmente violonistas e cavaquinhistas tinham outras profissões. Ele [Animal], de maneira um tanto dispersa, no livro, dá alguns elementos para ver quais as profissões dessas pessoas. Eu achei um estudo do Jacob do Bandolim falando sobre o livro e eu apresento esse quadro [sobre as profissões dos personagens citados no livro de Alexandre

Pinto].

Pesquisador: O nome choro foi aparecendo com mais frequência até chegar ao que se poderia chamar de um gênero musical. Quais fatores e influências dessa linguagem fizeram com que o choro se transformasse em um gênero musical?

Pedro Aragão: Eu acho que em primeiro lugar nós temos que entender a complexidade do termo “gênero musical” e isso eu falo um pouco no meu trabalho. O gênero musical é uma espécie de célula viva onde se tem vários componentes musicais, mas também se tem motivações ideológicas, políticas e econômicas. Tudo está interligado de alguma maneira em gênero musical. Eu acho que o Animal defende um pouco a memória desses caras. E talvez eles, pelo menos os mais antigos, nem chamassem isso de choro, ou chamavam a festa de choro, ou o conjunto, mas não a música. Por isso que eu acho interessante, porque o gênero é uma coisa complexa. O choro não é isso ou aquilo, é uma somatória de diversas práticas, acompanhadas normalmente desses instrumentos, violão e cavaquinho e, também, outras formações, como banda. É uma coisa complexa, pois se tem diversas práticas. Como qualquer gênero musical, é um complexo com várias coisas dentro. Tem elementos da polca lá do século XIX e do schottisch. Elementos que aqui, também, são sempre difíceis precisar, mas se fala muito de música africana e a África é super diversa também, com mil elementos. Sabemos que tem elementos negros nessa música, mas o que são esses elementos é complicado a gente dizer. A bibliografia tradicional tende a sempre simplificar um pouco falando da influência africana. Mas o que é a influência africana? Pode ser muita coisa, na verdade. O lundu, por exemplo, é apontado pela bibliografia como música africana, de angola. Mas o Sandroni fez um estudo que fala que todas as fontes documentais mostram o lundu como uma dança meio que na confluência entre Brasil, África e Europa (península ibérica). Se tem retrato de lundu onde os caras estão com os dedos em arcos, tipo castanhola. Já era uma misturada. Eu acho que o choro é isso. Musicalmente é um somatório de diversas influências diferentes.

Pesquisador: Fala-se muito nesse processo de nacionalização, de uma forma peculiar de interpretação. Isso vem, então, dessas confluências de diversos elementos ao mesmo tempo?

Pedro Aragão: Sim. Exatamente.

Pesquisador: Sobre a instrumentação, além do tradicional pau e corda (flauta, violão e cavaquinho), desde os relatos do Animal já é citado a presença de muitos instrumentos de sopro, como o trombone, trompete, bombardino e o oficleide. O que você acha que influenciou a entrada desses instrumentos na música e nos grupos dos chorões?

Pedro Aragão: Pelo o que é falado no livro do Animal, se tinha muitos flautistas no Rio de Janeiro da época. Acabava que a banda de música tinha um peso muito grande no Brasil inteiro, influência que veio da Europa. A banda estava associada a algumas instituições republicanas: exército, marinha e a polícia. Se tinha várias bandas ligadas a essas instituições. É natural que tivesse um grande número de pessoas tocando esses instrumentos, por um lado. Por outro, eu acho que esses músicos de sopro ajudaram muito, como os principais solistas, no nascimento desse gênero complexo que a gente já mostrou. Você vê nos relatos do Animal como a flauta, por exemplo, teve uma importância fundamental, desde o Callado, que é meio como um mito, o pai fundado do choro. Mas fora a flauta, se tem outros instrumentos de banda que são muito apreciados e acho que por

diversas razões. Uma é por serem instrumentos de grande projeção de som. Ele [Animal] cita vários desses [músicos] que aparentemente são da banda do corpo de bombeiros. Eu não sou especialista na banda, mas dizem que tinha o Carramona, o próprio Anacleto, o Casemiro Rocha, Irineu de Almeida e vários outros que fariam parte dessa banda e que eram compositores de polcas e choro dentro desse estilo. Encontra-se muitos acervos das obras desses caras que comprova essa ligação.

Pesquisador: Você acha que a banda de forma geral contribuiu com a música do choro desse período?

Pedro Aragão: Imensamente. Tanto pela incorporação de repertório. Esse repertório que era tocado na banda, de polcas, marchas, etc, é um repertório que acaba passando para o choro também, de alguma maneira. E pela ação dos próprios músicos, que atuavam tanto na banda quanto nessas festas populares.

Pesquisador: Você acha que essas interações da banda com o choro podem ter contribuído com a linguagem musical do choro e vice e versa?

Pedro Aragão: Com certeza. Isso aí não tenho a menor dúvida. Eu acho que, por exemplo, se a gente pega a obra do Pixinguinha, que já é depois, no século XX. Você vê o quanto de choros que ele tem que são pensados com arranjos de banda. Você só consegue entender quando ouve arranjos que ele escreveu para orquestras ou bandas. Tem elementos de contraponto, tem baixos. Então tem vários desses choros que são pensados assim. Ele teve aula com Irineu de Almeida, que era da banda. Então toda essa estrutura polifônica do choro, no sentido de ter duas ou mais vozes dialogando, vem dessa linguagem de banda. Vários dos choros de Pixinguinha têm essas características e eu acho que isso realmente vem desse tipo de orquestração típica de banda da época.

Pesquisador: Você atribui o contraponto do choro a essa linguagem da banda? Ou poderia ter vindo, também, de outro lugar?

Pedro Aragão: Eu não sei se é só da banda, mas que vem também da banda, com certeza. Você pega arranjos do Anacleto de Medeiros da época, “Cabeça de porco”, por exemplo. Já começa com a melodia no baixo e os flautins fazendo um arpejo, dialogando. O oficleide, que se usava muito. Ele já é um instrumento de contraponto, está sempre fazendo um comentário ali. Esses instrumentos vêm da banda. O oficleide é trazido para fazer parte de bandas no século XIX e depois ele vai sendo esquecido. Acho que esses elementos são confluentes, com certeza.

Pesquisador: Sobre o Anacleto e a banda a bibliografia diz que a Banda do Corpo de bombeiros do Rio de Janeiro era a que soava com mais leveza devido a influência de Anacleto. Haveria aspectos característicos de suas composições e arranjos que poderiam justificar isso? Que caracterizassem a linguagem do choro?

Pedro Aragão: Eu acho que em primeiro lugar é a coisa rítmica. Acho que vários arranjos dele têm essa “batucada” que rolava nas ruas. É um pouco como a obra do Nazareth. Perguntaram para o Nazareth quais eram suas influências e ele falou que buscava passar para o piano um pouco dessa rítmica que ele ouvia nas ruas. E embora a gente não tenha nenhuma fala do Anacleto, dá para ver que em vários arranjos se tem essa “batucada”

acontecendo. A coisa rítmica. Você pega um:

Figura 2 Trecho transcrito do solfejo feito pelo entrevistado para exemplificar a rítmica.



Figura 3 Trecho transcrito do exemplo de rítmica exposto pelo entrevistado.



Já é uma rítmica que estava pulsando nos instrumentos como violão e cavaquinho. Eu acho que tem uma grande circularidade entre esses circuitos musicais. Esse som estava rolando na banda, estava rolando no choro e nos instrumentos de sopro, estava rolando nos pianos de Nazareth, nos maxixes dos teatros de revista. Está tudo interligado. Tem uma coisa rítmica forte. Ao mesmo tempo você pega valsas dele [Anacleto] que tem têm influências europeias, de harmonias românticas, de modulações que são pouco usuais. Ele está agregando. Presumo que a banda tocava aberturas de óperas, repertório romântico e a harmonia disso ele também adapta para o choro. Fora os arranjos a gente vê algumas gravações onde isso é bem patente, essa rítmica. A gravação do “Brejeiro” é uma gravação que tem um *swing*, eu acho que é muito “swingada” para uma banda do início do século XX. Aí nós teríamos que fazer uma comparação maior com outras bandas da época. Ninguém fez isso ainda muito bem. São muitas gravações de bandas, etc. Mas eu acho que tem sim esse componente especial da Banda do Corpo de Bombeiros.

Anexo III C

Entrevista semiestruturada realizada com João Fernandes, em Goiânia, no dia 21/07/2016

Pesquisador: Como você conheceu e se interessou pelo choro? Dê um panorama geral de sua ligação com o choro.

João Fernandes: Eu fazia graduação em violão na UFG, no bacharelado. Aí o professor Oscar Wilbert, no ano de 2002 ou 2003, foi convidado para ser professor substituto da disciplina literatura e repertório, do pessoal do violão. Eu tive esse contato com ele e ele já desenvolvia esse trabalho com o choro aqui em Goiânia de longa data. Ele fundou o clube do choro aqui da cidade e foi lecionar para gente. Na disciplina a gente acabava aprendendo a tocar, solar no violão, alguns choros. Então, o que me fez querer aprofundar no choro foi esse contato com ele. Apesar de que na minha infância, quando eu fiz o curso no Centro Livre de Arte, eu participei do grupo de choro da professora Zenade, pianista. Só que não era nada, eu era muito novo ainda, nem sabia se queria ser profissional de música. Mas com o Oscar eu comecei a ter o interesse. Já depois de formado eu me encontrei com ele aqui em um bar e já estava acontecendo na cidade o projeto “Grande Hotel Vive o Choro”, que ele elaborou e foi, na minha opinião, o melhor projeto da cidade, grande! Juntava, eu acho, mais de mil pessoas em frente ao Grande Hotel. E eu encontrei com ele e falei: você poderia me arrumar uma vaga aí como violonista, eu sempre quis tocar sete cordas. Aí na mesma semana ele já foi lá para casa, me passou o material, o repertório dele como as cifras. Meu irmão, também, na época, começou a tocar junto e a gente começou a tocar com ele, com o grupo dele. Daí pra frente eu fui tocando com um monte de gente.

Pesquisador: Esse projeto no Grande Hotel era em praça aberta?

João Fernandes: Era na rua. Aberto para a comunidade. Com palco, som, iluminação, tudo pela secretaria de cultura. Ele cresceu tanto que fugiu do controle das autoridades. Gente demais. Todo mundo querendo ouvir o chorinho. Todo mundo pensa que aqui em Goiânia é só música sertaneja, esse projeto em pouco tempo ficou imenso.

Pesquisador: Em relação ao seu instrumento, você fez bacharelado em violão. O sete cordas foi a partir disso aí ou você já tinha contato?

João Fernandes: Eu sempre achei ele [sete cordas] com um som maravilhoso. Quando eu era pequeno minha madrinha tinha muitos discos, minha madrinha e meu padrinho. E aí tinha Nelson Gonçalves e um dia por curiosidade eu falei: posso ver esse CD? Coloquei e na hora que comecei a ouvir a baixaria, “nossa Senhora, que trem bonito”! Aí eu tirava no violão de seis cordas, o que dava, na extensão dele, tudo de ouvido. O primeiro contato com o som do sete cordas foi ouvindo o Dino. Dino com Nelson Gonçalves. Depois, eu tinha um amigo de infância e o pai dele ouvia choro, Jacob do Bandolim. Eu comecei: me empresta esse disco aí? E tirava de ouvido, sempre gostei.

Pesquisador: E a função do sete cordas no choro?

João Fernandes: É fazer a baixaria que dialoga com a melodia principal. Em minha

opinião ela é tão importante quanto a melodia principal. É o contraponto realizado na região grave, na baixaria.

Pesquisador: É uma das características da linguagem do choro. Quais os outros elementos dessa característica da linguagem específica do choro? E aí no geral, não só do sete cordas.

João Fernandes: Bom, primeira coisa é a forma rondó. No choro você tem a seção A, com ritornelo; toca a seção B, com ritornelo; volta no A (o choro tradicional tem três partes); faz a parte C, com ritornelo; e volta para o A, para finalizar. É a forma rondó. O choro apresenta, de um modo geral, frases regulares de quatro compassos e a harmonia tonal. O choro quando é no modo maior, de um modo geral, a primeira parte, é no tom principal; a segunda parte pode ser no relativo; e a terceira parte, geralmente, no tom da subdominante. Pode ser, por exemplo, em caso mais raro, a segunda parte no homônimo menor. Agora, o choro menor, quando é no modo menor, a seção A é no tom principal; seção B no tom relativo; e seção C no homônimo maior. Claro que isso não dá para todos os choros do mundo. Por exemplo: Naquele Tempo e Cochichando. A primeira parte é menor, a segunda cai no fá e a terceira parte é maior. São choros clássicos.

Pesquisador: E sobre improvisação?

João Fernandes: A improvisação, a princípio, era uma variação da melodia principal, variação melódica. Só que na atualidade, se você olhar em Brasília, o pessoal está improvisando mais ao estilo do jazz. Segura a harmonia e aí deixa a criatividade falar mais alto, não tem a necessidade de se prender ao tema. Uma coisa importante também é que a seção A, dificilmente alguém toca todas as vezes da mesma forma. Parece que é uma obrigação mudar um pouquinho aqui, outro ali para não cair na monotonia.

Pesquisador: Quais os fatores e quais os aspectos você acha que foram responsáveis pela fixação dessas características da linguagem?

João Fernandes: Eu acho que foi o modo, como diz o Cazes, “exacerbadamente sentimental” com que os primeiros chorões tocavam o repertório europeu. Eu falo isso porque aqui perto de casa tem um rapaz que toca cavaquinho e esse cara é um chorão legítimo. Ele gosta muito de ir para um bar, tocar, tomar a cervejinha dele e quando ele vai tocar alguma coisa, se você ver o vibrato e o rubato dele, é carregado. Ele pega a notinha ali e quer arrancar a última gotinha dela. Eu acho que os primeiros chorões, essa é a ideia que eu tenho, trabalhavam dessa maneira. Às vezes o repertório chegava bem quadrado (tradicional) e o intérprete tocava de acordo com o gosto dele. Eu acho que quem estava ouvindo, acabava se identificando. Eu acho que tem a ver com essa pegada, esse maneirismo com que os chorões tocavam.

Pesquisador: Você tinha falado anteriormente do contraponto. De onde você acha que veio essa tradição do contraponto no choro?

João Fernandes: Isso aí é uma questão complicada. No começo do choro, com Callado, os livros falam que o flautista, o único a saber música em um grupo, treinava os acompanhadores em esquemas modulatórios e esses esquemas acabavam se tornando obrigações. Por outro lado, tem quem defenda que [a baixaria] veio das bandas, dos contracantos do bombardino, do trombone, dos sopros em geral. Eu não me atreveria a

falar que o contraponto veio lá de traz, da música europeia com o maior de todos os contrapontista que, em minha opinião, foi Bach. Eu acho que não é a mesma linha. Até porque, por exemplo, se você pegar uma fuga as vozes têm certa independência. No choro a baixaria conecta os acordes. Os acordes, na fuga, surgem como resultado do movimento das vozes. A baixaria é em função dos acordes que já estão estabelecidos. Agora, você pode apelar também para o Schoenberg: quem garante que o movimento das vozes só foi possível pela pré-existência dos acordes? Aí ninguém nunca vai responder isso aí.

Pesquisador: E a respeito do ambiente do choro?

João Fernandes: No ambiente a primeira coisa é comida e bebida e uma casa bacana para reunir os amigos! E uma roda não precisa ter só músico profissional. Cada um que goste de tocar pode levar seu instrumento e participar sem ter essa preocupação demasiada em acertar igual a quem toca em teatro ou em grandes concertos. A roda tem esse ambiente de afetividade, de camaradagem. Você não precisa tocar seguindo a forma. Muitas vezes o pessoal fala: “toca o C de novo pra mim”! É porque tem uma ideia, “olha isso aqui né”. Às vezes um cara que está no acompanhamento fala: “passa pra mim”. Ele assume o papel de solista. É informal. É um ambiente amigável.

Pesquisado: Então para ser chorão...

João Fernandes: Precisa gostar de estar na roda, de estar nesse tipo de ambiente.

Pesquisador: A respeito dessa questão do ambiente. O que você acha que pode ter acontecido desde o período do nascimento até hoje? Houve mudança?

João Fernandes: O que eu acho é que os músicos se profissionalizaram, a maior parte. A maioria hoje toca sério. Estuda em casa para poder se apresentar. Estuda tantas horas por dia. Não é igual ao funcionário público que chega em casa e só dá um dedilhadinha. Se você pegar o trabalho do Hamilton, do Rogério Caetano que são músicos que têm a origem no choro, nem se pode falar mais se é choro ou não é, de tão avançado que esses caras estão nas técnicas composicionais. Eles estão usando tudo que há de mais avançado em termos de harmonia e improvisação dentro do sistema tonal: escala altera, escala diminuta, escala de tons inteiros. O tempo inteiro ficam entortando. Então para manipular bem esse tipo de material... Não é para diletante, é para quebrar a cabeça mesmo.

Anexos IV

CD com as obras analisadas

Fantasia do luar – Banda Columbia.....	Faixa 1
Fantasia do luar – Banda do Corpo de Bombeiros.....	Faixa 2
Cabeça de porco – Banda do Corpo de bombeiros.....	Faixa 3
Dainéia – Grupo Choro Carioca.....	Faixa 4
Nininha – Grupo Choro Carioca.....	Faixa 5
Soluçando – Grupo O Passos no Choro.....	Faixa 6
Nair – Grupo Oito Batutas.....	Faixa 7
Naquele Tempo – Duo Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	Faixa 8

Anexos V

Documento exigido pelo Comitê de Ética

Anexo V A

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “O Choro e suas Interações com a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro: um via de mão dupla”. Meu nome é Sebastião Nolasco Junior, sou o pesquisador responsável e minha área de atuação é Música, Cultura e Sociedade. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence ao pesquisador responsável. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas *sobre a pesquisa* poderão ser esclarecidas pelo(s) pesquisador(es) responsável(is), via e-mail sebjunio@hotmail.com e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do seguinte contato telefônico: (32) 99155-6293. Ao persistirem as dúvidas *sobre os seus direitos* como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o **Comitê de Ética em Pesquisa** da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62) 3521-1215.

1. Informações Importantes sobre a Pesquisa:

Esse projeto tem como título “O Choro e suas Interações com a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro: uma via de mão dupla”. Sabe-se que a música urbana e as peculiaridades envoltas em seu surgimento são alvo de diversos estudos na atualidade, no entanto, possivelmente devido ao fato de só em meados do século XX em diante terem surgido as primeiras bibliografias sistematizadas sobre esse assunto, essa música ainda carece de estudos que possam dar luz aos fatos, acontecimentos e processos que influenciaram o desenvolvimento e a consolidação dos gêneros considerados “genuinamente brasileiros”. Embora o levantamento preliminar de literatura tenha levado a estudos relevantes sobre o choro e a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (BCBRJ), não foi o ponto central dos autores encontrados aprofundar e demonstrar as interações ocorridas entre o choro e a BCBRJ e suas possíveis influências na trajetória do gênero em questão na primeira metade do século XX. Sendo assim, o trabalho que aqui é proposto se justifica por demonstrar através de análises musicais essas interações, buscando identificar os processos identitários daí resultantes e as suas intervenções na trajetória histórica do choro na primeira metade do século XX. Fator este que pode contribuir para o esclarecimento de questões voltadas para a linguagem desse gênero, gerando novas concepções acerca de seu desenvolvimento e de sua consolidação como um gênero musical. Penso ainda que esse trabalho pode colaborar para o enriquecimento da literatura voltada à história da música popular instrumental brasileira, enfatizando um episódio que ainda não foi suficientemente explorado e que se torna importante para os estudos dessa música popular, a partir do momento que personagens significativos para esse universo estiveram envolvidos e interagiram com o cenário histórico e formações musicais em questão. Portanto, este estudo tem por finalidade investigar as peculiaridades estilísticas do choro na sua relação com os arranjos e a linguagem da BCBRJ do final do

século XIX e primeira metade do século XX, buscando possíveis interações, visando identificar os processos identitários daí resultantes e os legados deixados para a história do choro.

A trajetória metodológica nesse trabalho está dividida, de maneira geral, em quatro partes, sendo elas: levantamento bibliográfico, levantamento documental, seleção, análise e interpretação do material colhido no levantamento documental e entrevista. O levantamento bibliográfico, nesse trabalho, será norteado por dois eixos: bibliografia sobre a base de fundamentação teórica e bibliografia sobre o contexto histórico do choro e das bandas. O levantamento documental proporcionará o contato direto com documentos que proporcionarão a concretização de algumas análises essenciais para a obtenção dos resultados, estando dentre esses documentos: manuscritos, partituras já editadas, gravações de áudio e fotos. As análises que permearão esse estudo terão como principal propósito esmiuçar as estruturas dos materiais colhidos pelo levantamento documental (manuscritos, partituras já editadas, gravações e transcrições) a fim de detectar neles elementos que evidenciem a linguagem em que era executado o repertório dos primeiros chorões e da banda em questão. O intuito é buscar elementos estruturadores e significativos dos arranjos e composições desses grupos, que possam arremeter às influências mutuas que ambos sofreram com as prováveis interações que este estudo se propõe a investigar. No quarto e último procedimento serão abordadas fontes orais, realizadas entrevistas semiestruturadas com o intuito de enriquecer os resultados obtidos. Para alcançar os resultados esperados, os entrevistados se dividirão em cinco categorias: dois estudiosos do choro; dois estudiosos da banda; dois arranjadores de banda; dois integrantes de grupos de choro; e dois músicos de banda. Entrevistas encontradas na Internet, com músicos que evidenciam experiências relacionadas ao objeto de estudo, também serão consultadas. Como critério de análise desses relatos, será observado o relato da experiência do músico entrevistado com o trabalho das bandas e/ou dos grupos de choro, o seu conhecimento dos arranjos da formação instrumental que atua. Quanto aos estudiosos do gênero e integrantes de banda de música, será abordado, respectivamente, além dos itens mencionados em relação aos músicos, o seu conhecimento histórico e a sua interação pontual com a banda.

É importante lembrar que esta pesquisa, de cunho estritamente musicológico, não irá gerar qualquer despesa financeira aos participantes, bem como não haverá nenhum tipo de pagamento ou gratificação financeira por sua participação. As entrevistas terão duração de uma hora e serão realizadas no local sugerido pelos entrevistados. Esses entrevistados, antes do início das entrevistas e de assinar o “Termo de Consentimento Livre e Esclarecido”, serão esclarecidos das condições a seguir: serão inteirados previamente sobre a natureza da pesquisa e sobre a garantia de sigilo absoluto dos dados disponibilizados, assegurando sua privacidade. Serão também informados de que as gravações e imagens serão usadas apenas para os fins de interesse da pesquisa. Em momento algum, a não ser que autorizem por escrito, serão divulgados seus nomes, imagens ou quaisquer dados que comprometam seu anonimato. Caso alguém se negue a participar das entrevistas, estas serão suspensas.

Esta pesquisa está totalmente de acordo com o item V da resolução CNS 196/96. Visto que esse trabalho é de cunho histórico e a única experiência com seres humanos ocorrerá no âmbito de entrevistas semiestruturadas, essa pesquisa não trará nenhum tipo de risco que poderá causar danos à saúde física dos participantes. Alinhado ao TCLE, em anexo, os participantes poderão, a qualquer momento e sem prejuízos, desistir de suas participações na entrevista. Isso garante que não haja nenhum tipo de constrangimento em relação às perguntas presentes no questionário da entrevista semiestruturada. Por tanto, os possíveis riscos se restringem a algum tipo de informação equivocada dada pelo

participante, má interpretação de alguma pergunta ou, ainda, algum tipo de distorção da resposta do participante quando da análise dos dados pelo pesquisador. Destacando que, em concordância com o participante, as informações dadas se tornarão públicas a partir da publicação desse trabalho.

Ao participar dessa pesquisa, os participantes poderão contribuir para o desenvolvimento e a ampliação da literatura referente à área que esse trabalho pretende abranger. Dessa forma, suas contribuições poderão ajudar a fomentar novas discussões, que, por sua vez, trarão à luz importantes episódios ligados à história da música popular brasileira.

1.2 Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu,, inscrito(a) sob o RG/ CPF....., abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “O Choro e suas Interações com a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro: uma via de mão dupla”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelo pesquisador(a) responsável, Sebastião Nolasco Junior, sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiânia, de de

- () Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;
- () Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;
- () Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;
- () Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

Assinatura por extenso do(a) participante

Assinatura por extenso do(a) pesquisador(a) responsável

Testemunhas
