

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Escola de Música – PPGM  
Mestrado em Música

# **O SAXOFONE NO CHORO**

**A introdução do saxofone e  
as mudanças na prática do choro**

**RAFAEL HENRIQUE SOARES VELLOSO**

Dissertação de Mestrado  
Rio de Janeiro, 2006

# **O SAXOFONE NO CHORO**

**A introdução do saxofone e  
as mudanças na prática do choro**

**Por**

**RAFAEL HENRIQUE SOARES VELLOSO**

**Dissertação submetida ao Programa de  
Pós-Graduação em Música da Escola de Música  
da UFRJ, como requisito parcial para a obtenção  
do grau de Mestre sob a orientação da Professora  
Doutora Regina Meirelles Santos**

**Rio de Janeiro**

**Março de 2006**

Velloso, Rafael Henrique Soares

O SAXOFONE NO CHORO – A introdução do saxofone e as mudanças na prática musical do choro / Rafael Henrique Soares Velloso. – Rio de Janeiro: UFRJ/Escola de Música, 2006

vi.99f.: il.; 31 cm

Orientador: Regina Meirelles Santos

Dissertação de Mestrado – UFRJ/Escola de música/Programa de Pós Graduação em Música, 2006.

Referências Bibliográficas: f. 78-79

1. Choro. 2. Saxofone. 3. Oficleide. 4. Mudanças na prática musical do choro. I Regina Meirelles Santos. II Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação em Música. III O SAXOFONE NO CHORO – A introdução do saxofone e as mudanças na prática musical do choro.

# RESUMO

## O SAXOFONE NO CHORO

A introdução do saxofone e as mudanças na prática musical do choro

Rafael Henrique Soares Velloso

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFRJ, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre sob a orientação da Professora Doutora Regina Meirelles Santos

Este trabalho focaliza a presença do saxofone no choro, a partir da análise da influência deste instrumento musical nos grupos de choro a partir da segunda década do século XX. Depois do sucesso obtido pelo grupo Oito Batutas durante uma temporada em Paris, em 1922, Pixinguinha reorganizou a formação instrumental, influenciado pelos ritmos e instrumentos com os quais teve contato na capital francesa, entre os quais o jazz e o saxofone. A partir desse fato, procura-se estabelecer uma relação entre o emprego de solos de saxofone no choro e as mudanças na prática musical deste ritmo. O objetivo deste estudo é levantar informações sobre os grupos de choro e instrumentistas, entre eles Pixinguinha e o grupo Oito Batutas, que desempenharam um importante papel no que diz respeito a introdução do saxofone no choro. Abordaremos também as Jazz Bands que tiveram uma influência destacada nos arranjos e no repertório dos grupos de choro, entre eles os Oito Batutas. Antes, porém faremos uma revisão histórica do gênero abordando desde os primeiros grupos, formações e instrumentos utilizados, como o oficleide que foi especialmente analisado neste trabalho, até as modificações na formação e nos arranjos dos grupos que resultaram na fixação do choro como gênero musical.

**Palavras-chave:** choro\_saxofone \_Oito Batutas\_oficleide

Rio de Janeiro  
Março de 2006

## ABSTRACT

### THE SAXOPHONE IN *CHORO*

The introduction of the saxophone and the changes  
in the performance of the *choro* style of music

Rafael Henrique Soares Velloso

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFRJ, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre sob a orientação da Professora Doutora Regina Meirelles Santos

This study focuses on the introduction of saxophone within the Brazilian *Choro* music by way of an analysis of its influence in the groups of the genre in the second decade of the XX century. After the success achieved by the group Oito Batutas during a tour to Paris in 1922, Pixinguinha reorganized the group under the influence of the rhythms and instruments, such as jazz and the saxophone that he had come across in the French capital. Taking that event as our starting point, we then try to establish a relationship between the use of saxophone's solos in *Choro* and the changes in the execution of this kind of music. The aim of this research is to sharpen our understanding of *choro* bands and instrumentalists like Pixinguinha, the group Oito Batutas and the real role of them in the introduction of the saxophone in *Choro*. We are going to search also the influence of the Jazz Bands in the arrangements and the repertoire of the traditional *choro* bands, including the Oito Batutas. After that, we going to make a fast review of the history of the genre searching since the first groups and instruments that was used in *choro*, such as the *oficleide*, an old instrument now extinct on which we made an especial analysis, and the modifications in the instruments and arrangements of the groups that result in the solidification of the *Choro* as a musical gener.

**Keywords: choro\_saxofone\_Oito Batutas\_oficleide**

Rio de Janeiro  
Março de 2006

*A todos os saxofonistas aqui citados, e em especial aos que tive o prazer em conhecer: Juarez Araújo, Severino Araújo e Mario Pereira; aos grandes músicos e profundos conhecedores da música brasileira: Elton Medeiros e Sérgio Cabral; aos professores e pesquisadores Leonardo Fuks, Samuel Araújo e Camila Koshiba; a Carolina Rossini pelo carinho e pela ajuda na correção do texto, a minha orientadora Regina Meirelles Santos pela insistência e confiança e aos meus colegas e músicos, presentes e futuros, que podem e devem me superar neste processo contínuo e inesgotável de construção e descoberta da música brasileira.*

## Sumário

Cap		Pág
	Introdução	1
1.	A formação do choro	4
2.	O oficleide e as inovações acústicas do saxofone	17
3.	Pixinguinha e os Oito Batutas	30
4.	A Jazz Band Sul-Americana	41
5.	Saxofone, um estranho nos “choros”	48
6.	A transformação dos arranjos	64
7.	A identidade nacional do choro	69
8.	As mudanças na prática do choro	73
9.	Conclusão	76
10.	Referências	78
11.	Discografia	80
	Anexos	87

## Introdução

Em 1998, ano de conclusão do meu bacharelado em saxofone, pela universidade Estácio de Sá, iniciei esta pesquisa de forma descompromissada. A minha intenção era descobrir um repertório diferente de *Noites Cariocas*, *Brasileirinho*, *Brejeiro*, *Lamentos* e *O Gaúcho*, composições tradicionais e muito tocadas nas rodas, responsáveis por minha introdução no choro. Será que compositores destas músicas já consagrados, como Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Ernesto Nazaré, Pixinguinha e Chiquinha Gonzaga, eram os únicos? E os saxofonistas? Como eram os músicos que tocaram este instrumento no Brasil e como era o choro tocado por eles?

Estas indagações, normais para quem toca o instrumento, foram fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação. A formação dos instrumentistas no Brasil, a meu ver, tinha de ter uma passagem por este gênero tão brasileiro e virtuoso quanto é o choro. Uma passagem para mim obrigatória que, ainda hoje, não é possível ser feita dentro do curso de bacharelado em música. Desta forma, para realizar esta pesquisa, tive que buscar outros caminhos.

Passei, então, alguns anos tocando e me aprofundando no choro. O repertório tradicional acima identificado abriu-me as portas para outras rodas formadas pelas famílias dos chorões, que até hoje se reúnem a fim de tocar e contar histórias, nas rodas dos bares da Lapa e do subúrbio do Rio de Janeiro, preservando, por meio dessa interação social, um repertório único.

Estes mestres, muitos dos quais não lêem uma nota na pauta, possuem um grande conhecimento musical, e por meio deles descobri muito sobre este gênero que ainda carece de uma visão acadêmica mais aprofundada.

Aos poucos, para minha surpresa e contentamento, fui descobrindo outras pesquisas, algumas transformadas em livros e outras em forma de acervo, muito bem conservadas e organizadas, feitas, na maior parte das vezes, por jornalistas e músicos, e, desta forma, a memória do choro foi preservada.

Neste momento surgiu o desejo de fazer uma pesquisa sobre este interessante universo, dentro, é claro, daquilo que eu tinha me proposto: uma pesquisa sobre o saxofone brasileiro. E o que poderia ser mais brasileiro que o choro?

A proposta desta pesquisa, portanto, é apontar mecanismos para que, aos poucos, possamos conhecer melhor o choro e desenvolver uma sistemática de análise capaz de nos aproximar desta prática musical e, é claro, entendê-la de forma mais completa.

Conseqüentemente, o objetivo desta dissertação é mapear uma pequena parte deste território, demonstrando o papel do saxofone nesse contexto, e, por fim, estabelecer uma ponte para que outros pesquisadores, que a cada ano se interessam mais pelo choro, possam, no futuro, circular com menos dificuldades.

Como vou demonstrar, o uso do saxofone no choro vem de longa data e, embora tanto o instrumento como o gênero musical, sejam bastante populares no Brasil, a relação entre eles foi pouco estudada até o presente.

Neste trabalho, procura-se abordar esta relação, tendo como referência as circunstâncias nas quais esse instrumento foi introduzido no choro; as transformações que o primeiro provocou no segundo, levando músicos e críticos a revisar alguns conceitos sobre o gênero, como tradição e modernidade, e as conseqüências estéticas dessas transformações.

Para tanto, desenvolve-se, inicialmente, uma breve revisão da história do choro desde 1870, ano considerado como de criação do gênero, até o início do século XX.

Por meio de uma análise acústica, procuramos identificar as inovações oferecidas pelo saxofone que levaram a sua popularização e, conseqüentemente, ao desaparecimento do oficleide, um instrumento muito utilizado por pequenos grupos, bandas e orquestras à época em que o choro surgiu.

São avaliadas, ainda, as circunstâncias que levaram Pixinguinha, um flautista renomado, a adotar o saxofone nas apresentações do grupo Oito Batutas, atraindo a desaprovação de parte dos críticos e especialistas em música popular brasileira da época.

A influência que as *jazz bands* exerceram sobre a interpretação e o arranjo dos grupos de choro, evidenciada pelo sucesso alcançado pela Jazz Band Sul-Americana no Brasil e no exterior, é também examinada, bem como a formação instrumental desses conjuntos.

Finalmente, são analisadas as primeiras gravações do saxofone no choro, assim como outras sem o instrumento, com o objetivo de identificar as mudanças na prática musical desses conjuntos. Esta análise estende-se, adicionalmente, às primeiras gravações das *jazz bands* brasileiras, relacionando-as com as mudanças e transformações estéticas ocorridas no choro a partir da segunda década do século XX. Destaca-se, entretanto, que tais avaliações, feitas ao final desta dissertação, são restritas a algumas gravações selecionadas nas primeiras décadas do século XX, período em que o choro fixou-se como gênero musical, e que o saxofone passou, definitivamente, a fazer parte da formação instrumental dos grupos.

## 1. A formação do choro

O choro como uma forma de tocar surgiu por volta de 1870, ano em que os músicos populares do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, começaram a interpretar de maneira diferente a polca, que já era dançada e tocada desde 1844.

No artigo *Folclore Pernambucano* de Francisco Pereira da Costa, publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro o choro é descrito a partir do lundum chorado, termo originalmente empregado por Lopes Gama: “(...) dos cotilhões e do belo lundum chorado que se dançava as embigadas ao som da cítara e viola”. (GAMA apud COSTA, 1908, p. 221)

No trecho citado por Costa, Lopes Gama descreve ainda o choro como uma maneira sentida e soluçante de conceber e executar um desenho melódico. Observa que o choro passou a ser apreciado, mesmo tendo uma origem africana, nos salões da fidalguia portuguesa, e registra como a polca européia passou a ser interpretada no velho espírito do lundu, em compasso binário, esperto no seu andamento, com baixos fortemente marcados e variações na linha melódica, relatando assim, o surgimento das primeiras polcas-lundu.

Embora essas definições sejam encontradas nos primeiros livros e registros sobre a história da música brasileira, a historiografia do choro já é bem mais conhecida, sendo que o assunto está atualmente presente em muitas dissertações acadêmicas, como as de Samuel de Oliveira, José Paulo T. Becker, Eliane Salek, Eduardo Henrique Passos Pereira, Alexandre Caldi, Alexandre Brasil, Andrea Ernest Dias, Luiz Felipe de Lima, entre outros.

Fora das universidades, muitas informações podem ser obtidas em trabalhos de pesquisadores como José Ramos Tinhorão, Marília Trindade Barbosa e Ary Vasconcelos, autores que produziram um vasto material sobre o assunto, sendo citados na maior parte dos trabalhos acadêmicos

A principal fonte bibliográfica sobre as origens do gênero, disponível na literatura até 1936, é o livro *O choro - Reminiscências dos Chorões Antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto (1936). Pinto era carteiro e chorão, e tinha, nas rodas, o apelido de Animal. No prefácio do livro, o autor estabelece, como período abrangido por seu estudo, os anos que se seguiram a 1870, e define como objeto de seu estudo as:

(...) crônicas do que se respirava no Rio de Janeiro neste período desde o tempo do João Minhoca, da Lanterna Mágica, do Chafariz do Lagarto, dos Guardas Urbanos [...] o autor (o próprio) só teve por fito recordar, que é um novo sentir, tornar a viver conforme a frase do poeta, trazendo ao cenário atual a comparação do que foi e do que é atualmente. (PINTO,1936, p.9)

As descrições que Pinto faz dos chorões, das festas e das músicas, revelam, sobretudo, o caráter amador dos músicos, que iam tocar em bailes e serestas, tendo como única exigência o fornecimento de um jantar farto e de muita bebida, na falta dos quais, o anfitrião corria o risco de ficar sem os músicos e a música.

Esses chorões eram, em sua maioria, funcionários públicos e membros da baixa classe média, que não tinham dinheiro para comprar instrumentos caros, e por isto optavam pelo violão, a flauta e o cavaquinho, instrumentos mais populares. Pinto descreve o choro da seguinte forma:

Quem não conhece este nome? Só mesmo quem nunca deu naqueles tempos uma festa em casa. Hoje este nome ainda não perdeu de todo o seu prestígio, apesar dos choros de hoje não serem como os de antigamente, pois os verdadeiros choros eram constituídos de flauta, violões e cavaquinhos, contando muitas vezes com o sempre lembrado oficleide e o trombone, que constituía o verdadeiro choro dos antigos chorões. (PINTO,1936, p.11)

Pinto identifica a presença do oficleide nos primeiros conjuntos de choro, e aponta 15 músicos, entre os 285 chorões por ele identificados, que tocavam oficleide, colocando o instrumento como o quarto mais utilizado, atrás somente do cavaquinho,

do violão e da flauta. Nas suas descrições dos primeiros conjuntos de choro, nota-se em boa parte, a ausência do saxofone. Supõe-se que tal ausência deve-se ao fato de deste instrumento ser novo e caro à época, tendo que ser importado de outros países, como a França. Como consequência, por exemplo, as bandas militares só iriam utilizar o saxofone amplamente a partir do século XX, depois da popularização desse instrumento, e gradual substituição do oficleide.

Em outro livro, *Três vultos históricos da música brasileira*, escrito pelo professor e maestro José Batista Siqueira, encontramos uma interessante descrição sobre os primeiros agrupamentos do gênero. Ao estudar com profundidade um dos principais músicos da história choro, o flautista Joaquim Antônio da Silva Calado (1848-1880), Siqueira, a respeito dos primeiros conjuntos do gênero, afirma que:

O conjunto regional, (...) vivia precariamente das atividades amadoras. Principalmente os executores de instrumentos de cordas dedilhadas, como os violões e os cavaquinhos. O grupo (...) teve sua formação assegurada por influência dos tocadores de cavaquinho. Êsses artistas aprendiam uma polca, de ouvido, e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulatórias, transformando exercícios em agradáveis passatempos. (SIQUEIRA,1969, p.97)

Siqueira conclui que esses passatempos, com o correr do tempo, acabaram por fixar determinados esquemas modulatórios, os quais, partindo do bordão para os sons mais graves do violão, ganharam o nome genérico de “baixaria”. O professor diz ainda que o nome “choro” está intimamente ligado a um conjunto instrumental surgido no solo da Guanabara, e propõe três origens prováveis, supondo que uma delas seja fruto de colisões culturais. Cita ainda o catálogo da Casa Edison do ano de 1920, por se tratar de um resumo das atividades realizadas pela casa nas primeiras décadas, que associa a palavra “choro” aos “chorões” e “chorus” a pequenos conjuntos que ali gravaram no início do século XX. A casa era, na verdade, uma loja de discos e importadora de “maquinas falantes”, que gravava as performances dos músicos brasileiros e utilizava os selos Zon-O-Phone e Odeon, para comercializar seus discos.

Existem, é claro, várias explicações para a origem do nome “choro”, já tratadas em diversos livros e dissertações acadêmicas, porém, como a etimologia do nome “choro” não faz parte do foco principal deste estudo, não nos aprofundaremos neste ponto.

Sobre outro assunto também bastante abordado, a formação dos grupos de choro, Siqueira diz que ela só ficou completa com a inclusão da flauta, por Joaquim Antônio da Silva Calado, obtendo a partir daí um resultado sonoro considerado por ele perfeito, e conclui:

Ficou então constituído o mais original agrupamento reduzido do nosso país – o Chôro do Calado. 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 do acompanhamento harmônico. (SIQUEIRA, 1969, p. 97)

Calado foi considerado um dos melhores flautistas brasileiros, por sua incrível agilidade e estilo. Marisa Lira (1941) em seu artigo, *a característica brasileira na interpretação de Calado*, publicado na Revista Brasileira de Música, após uma descrição física do músico enaltecendo suas características mestiças, observa que sua interpretação era enriquecida por arabescos que dificultavam muito a execução: “Aproveitando-se dessa agilidade natural, executava quase sempre toda a melodia em rapidíssimos saltos oitavados, dando a impressão perfeita de serem duas flautas a tocar” (LIRA, 1941, p. 212). Lira, que colheu estas impressões de velhos músicos que o haviam conhecido, aponta, ainda neste mesmo artigo, alguns elementos diferenciais na interpretação característica de Calado:

Mas o que diferenciava a interpretação desse artista, tornando-a característica, não eram os desenhos que traçava com a melodia, nem o ritmo, tão pouco as variações do contra canto; era tudo isso repousando numa preguiça, indecisão propositada, espécie de “ganha tempo”. (LIRA, 1941, p. 212)

Calado, que utilizava muito dessa “preguiça” e desse “ganha tempo” nas interpretações das polcas e tangos da época, obteve seu primeiro sucesso como compositor em 1867, com a quadrilha intitulada *Carnaval*. Calado levava também para a sua música muito deste estilo de interpretação, repousado sempre no solo de um instrumento de sopro, que improvisava variações virtuosísticas e modulações inesperadas, acompanhado por violões e cavaquinho. Com Viriato Figueira da Silva e Ismael Correia, o Lequinho, e outros chorões da época, participou de choros famosos, sendo, dentre eles, o compositor mais executado. Com eles, Calado foi um dos primeiros a fixar as tendências da música popular no Rio de Janeiro.

O conjunto de Calado denominado Choro, foi o primeiro grupo do gênero, e reunia os melhores instrumentistas da época, tendo consolidado o estilo e a formação instrumental inicial do choro. Porém, a afirmação de Siqueira, quanto à incapacidade dos músicos acompanhantes de ler a partitura, é difícil de se aceitar. Pinto (1936) fala sobre a manutenção, por alguns chorões, de cadernos de músicas com choros inéditos que só eles tocavam. Muitos deles eram também compositores, além de violonistas, cavaquinistas e solistas.

A existência de um caderno de choros é comum até hoje, porém o músico, apenas o mantém como uma fonte de consulta, pois a improvisação e a prática de tocar de cor sempre foi um importante traço da identidade dos chorões.

Muitos músicos de choro integravam bandas militares, como a do Corpo de Bombeiros, e, como tal, sabiam ler partituras por exigência do ofício. Um exemplo era Artur de Sousa Nascimento - o Tute, considerado o primeiro violonista de sete cordas, que tocava trombone de pisto na Banda do Corpo de Bombeiros, e violão no conjunto Choro Carioca.

Outros músicos faziam o mesmo, e muitos levaram para os conjuntos de choro os instrumentos de banda, como o oficleide, o que explica em parte, a introdução deste instrumento no choro. Este também é o caso de Irineu de Almeida, considerado o melhor tocador de oficleide da época, trombonista disputado por maestros estrangeiros, membro da Banda do Corpo de Bombeiros, e um músico apaixonado

pelo choro, conhecido nas rodas de choro pelo apelido de Batina, como descrito por Alexandre Gonçalves Pinto.

O maxixe, outro gênero muito executado pelos grupos de choro, surgiu no Rio de Janeiro em 1975, inicialmente como uma forma de dança, e evoluiu rapidamente para um gênero de música, sendo cada vez mais tocado e composto pelos músicos populares. Tinhorão (1974) explica como os estilos de dança europeus se constituíram em fontes para a interpretação e criação do maxixe:

Nascido da maneira livre de dançar os gêneros de músicas em voga na época – principalmente a polca, o *schottische* e a mazurca – 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. (TINHORÃO, 1974, p.59)

De acordo com Tinhorão, a popularização desses ritmos, de origem européia, fez com que eles fossem adaptados a contextos socioculturais da classe média, fazendo com que os chorões, que ainda não eram conhecidos como tal, executassem de maneira diferente as músicas de salão para um público mais eclético e popular. A esse respeito, Tinhorão afirma:

Na 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 moldagem daquele gênero de música e dança estrangeira a certa constância do ritmo brasileiro. (TINHORÃO, 1974, p.61)

Cabe ressaltar que a formação descrita por Tinhorão dos grupos que tocavam o maxixe, caracterizado pelos solos e contrapontos, é a mesma do choro, com a presença do oficleide, da flauta e do violão, sem, entretanto, mencionar o cavaquinho, que fez parte da formação inicial dos grupos.

Esta forma de tocar, com base no solo e contraponto, é destacada por Tinhorão (1974, p.61) como herança da “música de senzala” ou “música de barbeiros”, como

era chamada a música instrumental executada por pequenas bandas criadas, com a permissão dos antigos senhores, por escravos que trabalhavam também como barbeiros. O estilo dessas bandas, muito comuns nas fazendas da zona rural do Rio de Janeiro no século XIX, foi transmitido aos grupos musicais formados por brancos e mestiços da baixa classe média urbana.

Régis Duprat, no encarte do LP *Música Popular do Século XIX no Vale do Paraíba*, diz que as bandas de negros tinham muita penetração nas comunidades e mesclavam os repertórios popular e religioso da época, produzindo o que ele chamou de “sincretismo estilístico”<sup>1</sup>.

Mantidas por fazendeiros, as bandas constituíam um importante mercado de trabalho suplementar para os músicos, principalmente antes da abolição da escravatura. Duprat destaca a importância dessas bandas como um fator de integração social entre os habitantes das fazendas e das cidades, que organizavam torneios para saber quem possuía o melhor conjunto. O mestre de banda era uma figura importante, sendo comparado ao mestre de capela da igreja local, e sua reputação engrandecia a comunidade. Duprat afirma ainda que as bandas, agregadas em sociedades musicais, constituíram um fator preponderante na comunicação social entre o final do século XIX e o surgimento dos meios de comunicação modernos, como o rádio e a televisão.

Já os pequenos conjuntos instrumentais urbanos tocavam em festas realizadas em casas nas quais não havia piano, instrumento que representava um status social mais elevado. Tinhorão (1974, p. 62) faz uma distinção entre as apresentações destes grupos nas casas de família “mais respeitáveis”, isto é, nas quais havia piano, e em bailes populares. Nas primeiras as polcas soavam igualmente “respeitáveis”, devido à forma como eram tocadas, ao piano; por outro lado, nos bailes populares, a forma de tocar era semelhante à do maxixe, livre e popular.

Tinhorão refere-se a um novo bairro – a Cidade Nova – habitado por escravos e imigrantes portugueses, ambos atraídos pelo centro urbano mais

---

<sup>1</sup> Texto feito por Duprat para o Encarte do LP *Música Popular do Século XIX no Vale do Paraíba*, parágrafo 3.

importante da época, o Rio de Janeiro, onde antes se localizava a corte. Foi neste ambiente mestiço e inevitavelmente popular, a Cidade Nova, que surgiu um novo gênero de música e dança, que unia a umbigada - a dança dos negros -, à polca e à quadrilha - dos bailes da corte -, produzindo uma mistura cultural que deu origem ao choro e ao maxixe.

Ary Vasconcelos (1984), no livro *Carinhoso etc - História e Inventário do Choro*, faz uma interessante divisão da história do choro em cinco gerações. A primeira geração (1870-1889) aparece com o fim da guerra com o Paraguai, e é marcada pelo surgimento dos primeiros chorões ou “pais do choro” assim apontados por Vasconcelos: Joaquim Antônio da Silva Calado Júnior, Viriato Figueira da Silva, Virgílio Pinto da Silveira e Luizinho (de sobrenome desconhecido), todos flautistas e compositores, responsáveis pelas primeiras composições e pelos primeiros grupos de choro.

Vasconcelos cita muitos outros músicos dessa primeira safra, como os flautistas Bacuri, Inácio Ferreira, Saturnino, Artur Fluminense, Justiniano Soares, Caixa-de-fósforo, Marreco, Jorge (irmão de Marreco) e Jerônimo Silva; os violonistas Juca Vale, Manduca de Catumbi, Guilherme Cantalice, Cândido da Costa Ramos, Capitão e Velho Gray, muitos dos quais também tocavam cavaquinho; o cavaquinista Zuzu Cavaquinho; os oficleidistas Leal Careca e Antônio Madeira; os pistonistas Sérgio e Soares Barbosa e o tocador de bombardino Balduino. Vários desses músicos eram também compositores, como Capitão Rangel, Bacuri, Jerônimo Silva, Guilherme Cantalice e Soares Barbosa. Nessa fase surgiram outros músicos importantes, como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré, que tocavam e compunham ao piano tangos e polcas, muitas das quais eram adaptadas e tocadas pelos grupos no estilo do choro. Alguns exemplos são a polca *Atraente*, de Chiquinha Gonzaga, e o tango *Apanhei-te Cavaquinho*, de Ernesto Nazaré.

A segunda geração inicia em 1889, ano 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.

Anacleto de Medeiros (1866-1907) era funcionário da Imprensa Nacional, e foi o primeiro mestre da Banda do Corpo de Bombeiros, fundada em 15 de novembro de 1896 pelo próprio. Era também um orquestrador competente, e tocava qualquer instrumento, preferindo, porém, o saxofone (PINTO, 1936, p.40). Vasconcelos (1984, p.20) descreve Anacleto como um compositor inspirado, que enriqueceu a literatura do choro com diversos clássicos, como os *Schottisches Iara*, *Implorando* e *Santinha*, as polcas *Três estrelinhas* e *Medrosa*, e as valsas *Terna Saudade*, *Farrula*, *Predileta* e *Nid d'Amour*.

Anos depois, Anacleto foi substituído na banda por Albertino Pimentel “o Carramona” (1874-1929), que também era um compositor de choros. Outros músicos de banda que figuraram entre os freqüentadores das rodas de choros foram: Irineu de Almeida, Juca Kalut, Lulu do Cavaquinho, Galdino Barreto, Mário Álvares da Conceição - o Mário Cavaquinho, Henrique Dourado, Artur de Souza Nascimento - o Tute, Pedro Galdino, Luís de Sousa do Trompete e Candinho do Trombone.

Vasconcelos (1984, p.21) conclui que, na segunda geração, o choro viveu sua idade de ouro. Ao dizer que “as *jazz bands* ainda não haviam irrompido em nosso cenário musical, com seus saxofones e suas baterias americanas”, ele expõe um ponto de vista que, de certa maneira, era muito difundido e defendido pelos chorões: a identidade do choro, centralizada na instrumentação típica e no amadorismo dos grupos que tocavam festas em troca de comida, bebida e diversão.

Tinhorão também compartilha deste ponto de vista, ao falar das transformações sofridas pelo choro e pelos chorões no início do século XX:

Quando esta hora soou a maioria dos chorões, já velhos, ensacaram seus violões ou meteram suas flautas no baú. Alguns se profissionalizaram aderindo às orquestras de cinema ou de teatro musicado, ou ainda a novidade da *jazz band*, trocando o oficleide pelo saxofone, num primeiro sintoma de alienação que marcava o

advento da influência esmagadora da música popular norte americana no Brasil. (TINHORÃO,1974, p.109)

Muitos destes chorões da segunda geração contribuíram para o enriquecimento do repertório de choros, compondo músicas que até hoje são tocadas. Muitos deles exerciam, além de uma intensa atividade como músicos de choro, uma outra profissão. Dois exemplos são Candinho do Trombone, titular da orquestra do Teatro Municipal, e Lulu do Cavaquinho, funcionário público.

Segundo Vasconcelos, a partir de 1914, as bandas civis e militares, que até o início do século XX, haviam contribuído para as primeiras gravações de choro, começaram a abandonar este gênero musical, optando por um repertório erudito e de grande efeito instrumental, como as obras de Liszt e Tchaikovsky. Entretanto, embora tenha perdido espaço nas bandas, o choro se enriqueceu harmonicamente, pois passou a ser cada vez mais composto, tocado e interpretado por pianistas como Ernesto Nazaré e Zequinha de Abreu.

Alguns fatos explicam o abandono do choro pelas bandas. Quanto às bandas militares, o jornalista J. Efege (1974, p.158) relata a proibição do maxixe em eventos oficiais, devido a um incidente ocorrido durante uma recepção oferecida pelo governo brasileiro ao ministro alemão Barão Von Reichau, após algumas operações militares conjuntas dos dois países. Depois de escutar vários dobrados militares, o ministro alemão pediu que a banda tocasse alguma música “brasileirre”, referindo-se a um maxixe que chamou de “do fem cá mulate”, sendo prontamente atendido.<sup>2</sup> A música, entretanto, provocou um enorme constrangimento entre os militares presentes e, no dia seguinte o ministro da Guerra brasileiro, Marechal Hermes, proibiu a execução de gêneros populares em eventos oficiais. A proibição, porém, não incluiu a participação

---

2 Segundo a pesquisadora francesa, Doutora em história, Anaïs Fléchet, em seu artigo recém publicado; *Aux rythmes du Brésil : le voyage des Batutas à Paris en 1922*, este maxixe “fem ca mulate” (Berlin, C.M. Roehr, s.d.), foi editado pelo músico alemão, Francis Salabert, que o lançou conjuntamente a outros maxixes em 1910. A presença deste gênero e especialmente desta música agradaram muito aos franceses, fazendo com que em 1912, Salabert fizesse uma promoção especial, da música, em sua passagem pela capital francesa.

dos músicos das bandas militares, que também puxavam os desfiles e os bailes das sociedades carnavalescas, como os Tenentes, os Democráticos e os Fenianos. Nestas ocasiões, executavam um repertório composto basicamente por polcas, tanguinhos, lundus e similares, músicas que propiciavam a dança do maxixe.

Efegê acrescenta que a Igreja desaconselhava os fiéis a dançar o maxixe, por considerá-lo imoral, e que esse gênero musical foi subestimado, teórica e artisticamente, por estudiosos da música brasileira. Entre eles, destacamos Renato Almeida. Almeida inicia suas análises sobre o maxixe em seu livro *História da Música Brasileira* afirmando: “(...) o maxixe tirou o movimento da polca e o ritmo binário característico da habaneira, que foi dança comum no Brasil, mas lhe deu o tom, o ritmo sincopado, nele permanente”. (ALMEIDA, 1942, p. 190) Almeida no mesmo trecho conclui: “Não lhe é original nem a melódica, nem o corte rítmico, nem a maneira de tratá-lo”. (ALMEIDA, 1942, p. 190)

Esses fatos contribuíram para que as bandas militares e civis abandonassem o maxixe e, conseqüentemente, o choro, devido a forte influência que a Igreja e o Estado exerciam sobre a sociedade.

Na terceira geração (1919-1930), Vasconcelos destaca Pixinguinha como o nome mais importante e representativo desta, e de todas as gerações posteriores. Descreve ainda como ele foi formado nas rodas pelos primeiros chorões e como representou, com sua flauta, um importante elemento de referência musical, no Brasil e na Europa, com o grupo Oito Batutas. Destaca, também, a introdução do pandeiro no choro, feita por Jacob Palmieri, percussionista dos Oito Batutas.

Sobre esta fase, Vasconcelos afirma que o choro passou a ser considerado como gênero maldito, e deixou de fazer sucesso. As bandas civis e militares, que já haviam deixado de gravar e executar o repertório de choro, foram substituídas pelas bandas de jazz, com repertório repleto de foxtotes. Segundo Vasconcelos: (1984, p.25) “o foxtote se tornara o gênero da moda e uma banda no estilo das citadas não era exatamente a formação adequada para executá-los”. Descrevendo o efeito das bandas de jazz nas bandas tradicionais, ele acrescenta: “é como se o som da banda

tivesse se tornado antiquado, fora da moda, não se queria mais ouvi-lo nem para a execução de músicas de todos os gêneros do repertório internacional”.

Conjuntamente a estas transformações, começaram a ser formadas as orquestras de salão, por vezes denominadas *jazz bands*, entre as quais as de Andreozzi (1919), Passos (1920), Sanfelippo (1921), Augusto Lima (1921), Brazil-América (1924) e Korasin (1926), e a Orquestra Pan American do Cassino Copacabana (1926). Estas orquestras executavam e gravavam foxtrotes, valsas, tangos e música brasileira, com um tratamento ao estilo das bandas de jazz americanas, cujo repertório era denominado pelos músicos de choro mais conservadores, às vezes pejorativamente, como “internacional”. Até Pixinguinha, que aderiu à moda, foi duramente criticado por jornalistas e músicos.

Vasconcelos destaca, ainda, nesta geração, a liderança e o importante papel desempenhado pelo saxofonista-tenor e líder de banda Romeu Silva, que, embora criticado por ter se deixado influenciar pelo jazz e pelas orquestras americanas, pode ser considerado como o introdutor do choro nas bandas de jazz. Segundo Vasconcelos:

Compôs e gravou, a partir de 1924, com sua Jazz Band Sul-Americana, Romeu Silva maxixes que hoje integram o acervo do choro, tal como o delicioso Fubá, (em que parece ter sido utilizado material folclórico), etc. Foi uma fase curta (Romeu viajou para a Europa em 1925 com a sua *jazz band*, em excursão que duraria até 1935), mas que iria marcar profundamente a música brasileira orquestral. (VASCONCELOS, 1984, p.26)

Vasconcelos destaca que os discos de choro se tornaram mercadoria rara no período, aparecendo em gravações de poucos conjuntos, entre os quais o de Ernesto Pimentel, saxofonista-alto e compositor, e o do compositor e clarinetista Moringa, e fala ainda sobre a chegada ao Rio de Janeiro de um outro grupo de destaque, os Turunas Pernambucanos:

Lideravam o grupo o violonista Jararaca e o saxofonista-alto Ratinho,

que depois faziam uma famosa dupla humorística. Romualdo Miranda, irmão de Lupercê, e Pirara (violões), Robson (cavaquinho) e Artur Sousa (ganzá) completavam o sexteto. Mas o interesse que o grupo despertava podia ser creditado mais às suas vestimentas, exóticas para os cariocas – alpercatas, chapéus de couro, etc. – do que à música de boa qualidade, e, sobretudo brasileiríssima, que proporcionavam. Pouco tempo depois, após uma excursão pelo sul do país e algumas apresentações em Buenos Aires, o conjunto iria se desfazer. (VASCONCELOS, 1984, p.27)

No presente estudo, as gerações que interessam são as três citadas, nas quais o choro predomina como o principal gênero de música popular. Nessas gerações que, em outro livro de Vasconcelos (1964), *Panorama da Música Brasileira*, foram incluídas na primeira fase chamada “Os Pioneiros”, percebe-se a presença marcante de músicos importantes na história do choro, como os compositores e instrumentistas Anacleto de Medeiros (saxofone), Pixinguinha (flauta), Irineu de Almeida (oficleide) e Romeu Silva (saxofone); as bandas do Corpo de Bombeiros, da Casa Edison, Escudeiro, do Malaquias, do 10º Regimento de Infantaria e Odeon; os grupos de Chiquinha Gonzaga, Luís de Sousa, Irmãos Eymard, Novo Cordão, Irmãos Batista, Lima Vieira & Cia, Canhoto e Oito Batutas.

Os gêneros em voga eram a modinha, o lundu, a polca, a quadrilha, a valsa e o *schottische*, todos com origem anterior ao período referente à primeira fase, e muito tocados pelos grupos de choro. Nesta fase ocorreram os fatos mais significativos para o gênero, como a transição dos grupos de choro para as *jazz bands*, a transformação dos músicos amadores em profissionais e a introdução do saxofone.

## 2. O oficleide e as inovações acústicas do saxofone

### 2.1. O surgimento dos instrumentos e suas características

As mudanças acústicas, sofridas pelos instrumentos de sopro de válvulas e chaves no século XIX, trouxeram, como consequência, a transformação nos padrões de orquestração a partir de 1900. O saxofone, concebido como uma família de instrumentos, foi inventado em 1840, em Bruxelas, pelo construtor de instrumentos de sopro Adolphe Sax, e patenteado em 1846, em Paris. Segundo a descrição encontrada na seção dedicada a Adolphe Sax frente aos seus instrumentos, fotos 1, 2, 3 e 4, na exposição permanente do Museu da Música na *Cité de la Musique*, em Paris, podemos descobrir mais informações sobre o inventor:

Antoine-Joseph Sax, conhecido como Adolphe, nasceu na Bélgica em 1814. Inicia suas atividades no atelier de seu pai, que também era construtor de instrumentos de sopro. Suas primeiras pesquisas estavam voltadas para o clarinete baixo que iria resultar em 1840 na invenção do saxofone. Em 1843, ele abre um atelier em Paris e cria novos instrumentos como o saxhorn e saxtrombas, que alcançaram um rápido sucesso. Com o apoio do governo, Sax implementa em 1845 uma grande reforma nos instrumentos utilizados nas bandas militares para a adoção de seus novos instrumentos. Obtém o apoio de compositores importantes como: Hector Berlioz (1803 – 1869), Gioacchino Rossini (1792-1868) e Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Durante este período fica à mercê dos ataques de seus concorrentes, tendo que abrir depois muitos processos para defender seus direitos ou impedir as falsificações de seus instrumentos. É vítima da revolução de 1848, quando sofre a sua primeira crise financeira, antes de tornar-se, no segundo império, “o inventor da casa militar do Imperador”, quando então desenvolve uma intensa atividade, participando com sucesso de várias exposições universais, de 1851 a 1867, obtendo assim altas recompensas. Com sua morte em 1894, seu filho Adolphe-Edouard o sucede. O atelier de Sax é depois transformado em 1928 na casa Selmer.



Fotos: 1, 2, 3 e 4. Os primeiros modelos de saxofone feito por Adolphe Sax: soprano, alto, tenor e barítono em exposição na *Cité de la Musique* em Paris.

Os modelos de saxofone mais utilizados e suas extensões constam do quadro 1, abaixo. O sopranino, assim como o soprano, são retilíneos, e os demais têm um formato encurvado, semelhante ao de um cachimbo: o tubo é curvo junto à embocadura, depois possui uma seção reta, e dobra no final, ficando o pavilhão virado para cima. Segundo Luiz Henrique (1988), em relação aos instrumentos de orquestra sinfônica, o saxofone é de invenção relativamente tardia, e não goza de uma aceitação unânime, porque seu timbre não se funde bem com os dos demais instrumentos, e de certo modo seu som predomina sobre eles. Henrique diz que os primeiros modelos possuíam uma deficiência sonora, e os primeiros saxofonistas uma deficiência técnica, problemas só superados a partir de 1920.

Quadro 1 – A afinação e a tessitura dos modelos de saxofones mais utilizados

Modelo	Transpositor em	Extensão (notas reais)
Soprano	Sib (2 <sup>a</sup> M inf.)	Lá b2 – Fá 5
Alto	Mib (6 <sup>a</sup> M inf.)	Ré b2 – Si b4
Tenor	Sib (9 <sup>a</sup> M inf.)	Lá b1 – Fa b4
Barítono	Mib (13 <sup>a</sup> M inf.)	Ré b1 – Si b3

Fonte: *Os instrumentos musicais - Fundação Calouste Gulbenkian nas oficinas da organologia* (Henrique, 1988).

O saxofone começou a ser utilizado nas bandas militares no fim do século XIX e nos conjuntos de jazz, na segunda década do século XX, tornando-se popular pela maior facilidade de manejo em relação aos demais instrumentos de válvulas e chaves. A partir dos instrumentos de orquestra foram criados muitos outros instrumentos, com diferentes tamanhos e formas, para as bandas militares e de marcha. Muitos foram abandonados e, entre os que vingaram, destacam-se o oficleide e o saxhorn, este último também inventado por Adolphe Sax. O saxhorn é utilizado até hoje por bandas militares, porém o oficleide, muito popular no século XIX, caiu em desuso no século seguinte.

O oficleide é um instrumento de metal, de bocal com grandes orifícios tampados por chaves, fotos 5, 6 e 7. O tubo, cônico, é dobrado em dois, à maneira do fagote, e o bocal é semelhante ao do trombone. Por apresentar chaves e um formato cônico, sua sonoridade é muito semelhante a do saxofone tenor, que é, em alguns modelos, de tamanho equivalente. As fotos abaixo tiradas no museu da música na *Cité de la Musique*, em Paris, demonstram os diferentes modelos de oficleide que eram encontrados na época, e as semelhanças em relação às dimensões do saxofone.



Fotos 5, 6 e 7 três modelos de oficleide em exposição



Foto 8 – Ilustração presente no método para oficleide encontrado na biblioteca da *Cité de La Musique*, em Paris. Foto 9 – Pixinguinha e o saxofone, encontrada no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Segundo Myers et alli (2004), o oficleide, inventado em 1817, tornou-se rapidamente um instrumento de utilização versátil, amplamente empregado em bandas para a execução de solos ou como parte do conjunto. O instrumento, porém, foi abandonado após uma intensa reforma na formação instrumental das bandas militares, sendo substituído por instrumentos mais modernos como o saxhorn e o saxofone. Segundo o mesmo estudo, isto ocorreu, em parte, devido às dificuldades

técnicas de manejo, problemas de manutenção e vulnerabilidade do instrumento.

No choro, porém, o oficleide foi bastante utilizado, tanto como instrumento solista como de contraponto. Um dos principais instrumentistas foi Irineu de Almeida, o Irineu Batina, que fazia parte da Banda do Corpo de Bombeiros e do grupo Choro Carioca, que 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.



Foto 10 - Os "Chorões da velha Guarda" esta foto foi encontrada no acervo de fotos da Biblioteca Nacional, tendo, no verso, a identificação de Irineu de Almeida no oficleide, o segundo sentado da esquerda para a direita. Ao seu lado esquerdo: Horácio Theberge (violão e canto); ao seu lado direito Luís de Souza (pistão), seguindo para a direita Jataí (Trombone), Luiz Gonzaga da Hora (Bombardão), João dos Santos (Clarineta) e Estulano (Violão).

Pixinguinha, em depoimento ao MIS-RJ (1997, p.68), confirmou ter dito anteriormente que os primeiros instrumentos de sopro que apareceram no choro, sem a influência do jazz, foram o trombone de pistão e o bombardino, acrescentando o oficleide, "tocado pelo Irineu de Almeida e pelo Macário".

De fato, Pinto (1936) registra 15 chorões que se dedicavam ao oficleide, todos pertencentes ao que ele chama de primeiras gerações do choro. Entretanto a partir de 1900, quando aparecem os primeiros registros fonográficos no Brasil, são registradas somente duas gravações com o instrumento. Uma delas é a polca *Qualquer coisa*, o único registro de um solo de oficleide no choro tocado por Irineu de Almeida, e o

choro ◀*São João debaixo d'água*, no qual Irineu de Almeida, com o oficleide, faz os contrapontos ao solo de flauta de Pixinguinha.

Em outra gravação feita em 1945, da polca ◀*Variações sobre Urubu Malandro e gavião*, tendo Pixinguinha no saxofone e Benedito Lacerda na flauta, nota-se uma interessante semelhança. Comparando as duas gravações podemos perceber, nos contrapontos de Pixinguinha, uma clara influência de seu mestre Irineu e dos contrapontos, por ele criados, anos antes no oficleide.

Esta semelhança já foi apontada em alguns trabalhos acadêmicos, em especial, na dissertação *Contracantos de Pixinguinha: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo* de Alexandre Caldi. Neste trabalho o autor analisa vários contrapontos de Pixinguinha, além dos executados por Irineu como *São João Debaixo D'água*. Alexandre identifica então uma semelhança entre os dois contrapontos, descrevendo as técnicas de composição empregadas por ambos os músicos. Ao detalhar estas técnicas, o autor nos revela como os contrapontos se tornaram uma interessante ferramenta de criação, e funcionaram como um importante fator de identidade do gênero.

A gravação de *Variações sobre Urubu Malandro e gavião* é apontada, no livro de Sérgio Cabral, como sendo da dupla Irineu-Pixinguinha. Esta informação foi questionada por Caldi, que menciona outras duas fontes, *Pixinguinha- Filho de Ogum Bexinguento*, de Marília Barboza Silva e Artur de Oliveira Filho e *Discografia Brasileira 78rpm 1902 – 1964*, de Alcino Santos, Grácio Barbalho, Jairo Severiano e M. A. Azevedo, que identificam como intérpretes da música apenas o grupo de Benedito Lacerda, não esclarecendo ao certo quem tocaria o saxofone. Entretanto podemos supor, sem contudo, apresentar uma comprovação definitiva, que os contrapontos executados ao saxofone nesta gravação, seriam de fato feitos por Pixinguinha, uma vez que eles apresentam os mesmos fraseados e a mesma sonoridade das gravações seguintes. A dupla podia não estar oficialmente formada, como alega Alexandre citando os autores já mencionados, mas podemos supor que eles teriam experimentado os duos antes da estréia oficial da dupla, além de que, fora Irineu no oficleide e o próprio Pixinguinha no saxofone, não existe nenhum outro

indício de contrapontos realizados por outros saxofonistas antes deste registro.

Estas gravações possuem mais uma semelhança. Ambas foram feitas a partir de improvisos sobre motivos criados nas rodas de choro. Alexandre ressalta que a música *São João d'ebaixo d'agua* possui na 3<sup>o</sup> parte a citação de um trecho da música *Brejeiro* de Ernesto Nazaré, que teria sido feita na roda de choro por um músico anônimo na ocasião de sua criação, e que fora mantida na gravação por Irineu como uma homenagem ao pianista. A música *Variações sobre urubu malandro e gavião*, foi criada à partir da improvisação de temas populares como *Urubu Malandro* e *Gavião Calçudo*.

## 2.2. Uma experiência acústica

Objetivando identificar algumas limitações técnicas que poderiam ter levado ao desuso o oficleide, foi realizada uma experiência comparando a performance de um mesmo instrumentista em um saxofone tenor com dois osciladores diferentes, uma boquilha de saxofone e um bocal de oficleide adaptado. As notas foram gravadas em um computador, e os espectrogramas produzidos foram então comparados, em busca de diferenças na performance em relação à afinação e ao timbre.



Fotos 11 e 12 – Bocal de oficleide confeccionado em madeira adaptado ao saxofone

Foram utilizados nesta experiência um saxofone tenor *Selmer Superaction II*, um bocal de oficleide feito em madeira adaptado ao saxofone, confeccionado pelo professor em acústica Dr. Leonardo Fuks, (fotos 11 e 12) e uma boquilha de saxofone de metal *Lawton* número 7.

As notas “reais” dó 2, sol 2, dó 3 e sol 3, foram executadas pelo mesmo instrumentista, professor Leonardo Fuks, com cada um dos osciladores. Utilizando-se um computador PC através do programa de gravação *Cool Edit*, as notas foram então gravadas, primeiro com uma pressão crescente e depois constante. Com o emprego do programa de análise *Praat* foi possível comparar graficamente, as oscilações da frequência fundamental e os espectrogramas das frequências fundamentais, produzidas por ambos os osciladores para as mesmas posições, em busca de eventuais diferenças nas emissões do saxofone com os diferentes osciladores.

A primeira experiência foi em relação à afinação, obtivemos então os gráficos de frequência x tempo para uma pressão crescente representados pelos exemplos abaixo:

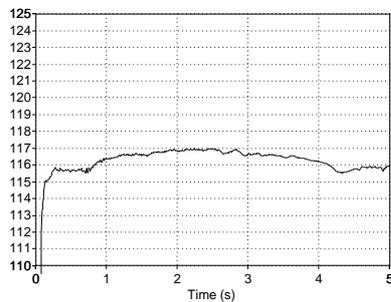


Fig. 1: dó 2 com o bocal do oficleide

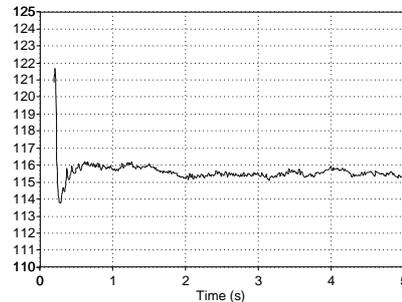


Fig. 2: dó 2 com a boquilha do saxofone

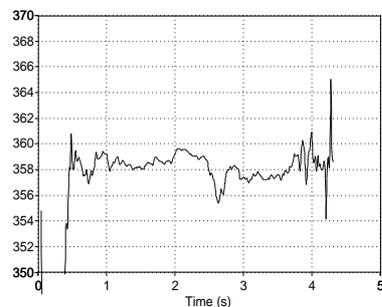


Fig. 3: sol 3 com o bocal do oficleide

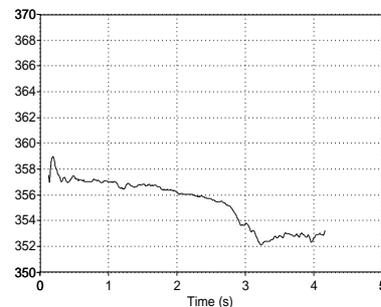


Fig. 4: sol 3 com a boquilha do saxofone

Os resultados nos mostraram que a afinação varia de forma bem acentuada em todos os registros, sendo mais instável no registro agudo, porém não se verificou uma melhor eficiência por parte de nenhum dos osciladores. Tanto no bocal quanto na boquilha, a afinação foi corrigida pelo instrumentista durante a performance, porém a correção nos dois osciladores foi ineficiente, produzindo, em ambos, uma acentuada variação na afinação.

Utilizando os mesmos procedimentos, porém agora com uma pressão constante, foram gerados os espectrogramas das frequências fundamentais, exemplificados nos gráficos de frequência x intensidade, representados nas figuras de 5 a 8. Observamos então uma diferença entre os espectrogramas produzidos pelos dois osciladores nas frequências fundamentais mais graves, entre 0 e 800 Hz: com o bocal do oficleide, as frequências são mais fracas, próximas e equivalentes, enquanto que com a boquilha do saxofone, há uma variação bastante acentuada entre o segundo

e o terceiro harmônico. Com o bocal do oficleide, o primeiro harmônico é o mais acentuado; já com a boquilha do saxofone, o mais acentuado é o segundo.

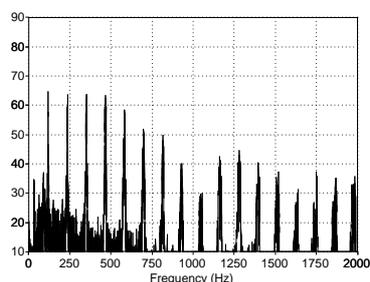


Fig. 5: dó 2 com o bocal do oficleide

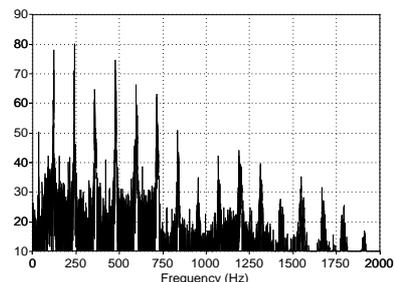


Fig. 6: dó 2 com a boquilha do saxofone

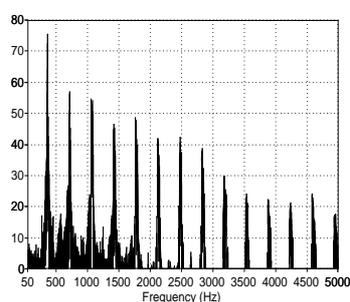


Fig. 7: sol 3 com o bocal do oficleide

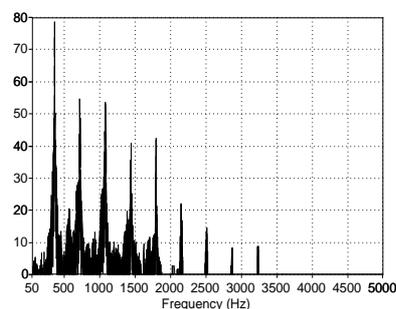


Fig. 8: sol 3 com a boquilha do saxofone

Com a mudança de oitava, as relações entre as freqüências se modificam bastante. Com a boquilha do saxofone podemos perceber que as freqüências diminuem bastante, caindo a partir de 2.000 hz; a freqüência mais acentuada passa a ser a primeira (235,89 hz), sendo que as quatro primeiras são, supostamente, parecidas. De maneira geral, no registro agudo, os espectrogramas se assemelham bastante, exceto nas freqüências a partir de 2.000 hz que, com o bocal do oficleide, não diminuem de intensidade.

O timbre do saxofone tenor modifica-se bastante com o uso do bocal do oficleide, o que pode ser percebido tanto auditivamente quanto nos gráficos de freqüência x intensidade apresentados. De modo geral, há um corte significativo nas freqüências acima de 2.000 hz, modificando o som e a sua penetração.

As dificuldades de afinação do oficleide em relação a seu formato e sua constituição um tanto frágil, comentadas por Myers (2004), não são consideradas na

experiência feita no âmbito deste trabalho, visto que, neste caso, não foi utilizado o instrumento, mas sim um bocal adaptado a um saxofone.

Benade (1967) diz que a afinação e o timbre dos instrumentos de sopro dependem das relações entre as frequências de seus modos elementares de vibração, e enfatiza que essas relações são fortemente afetadas pela forma da cavidade de ar na qual ocorrem as vibrações. Segundo ele, a profundidade do bocal afeta a solidez com que um executante pode manter uma determinada altura sonora, assim como o timbre do instrumento. Desta forma, o bocal menos anguloso forneceria um som mais “suave” ou “liso” do que o bocal anguloso, em forma de taça, que imprime um efeito mais “duro” e “incisivo”.

O bocal do oficleide, semelhante ao da tuba, não é tão anguloso, e oferece um som menos penetrante do que o do trompete ou o do trombone, devido às características acústicas de seu desenho. É possível perceber claramente a relação entre o timbre do saxofone com o bocal do oficleide e a tuba, nos desenhos dos bocais representados nos exemplos abaixo:

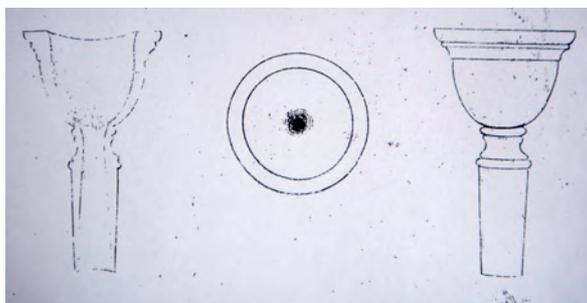


Figura 9 - Desenho de um bocal de oficleide extraído do método de oficleide encontrado no museu da *Cité de la Musique* em Paris.

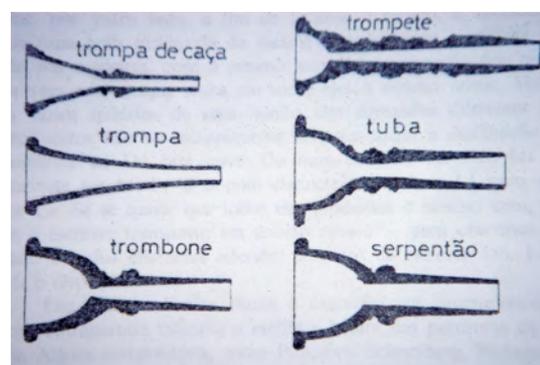


Figura 10 - Desenho de um bocal de tuba, entre outros. (Henrique,1988:229).

O timbre de um instrumento de sopro é modificado também por outros fatores, como o pavilhão e os orifícios laterais, mas, no caso da experiência feita no âmbito deste trabalho, esses fatores devem ser ignorados mais uma vez, já que foram utilizados nesta experiência o mesmo tubo e pavilhão do saxofone tenor.

A mecânica do saxofone é derivada diretamente da flauta moderna, inventada pelo músico e construtor Theobald Boehm, entre 1830 e 1850. A série de experiências que fez, guiado por uma parca teoria sobre acústica então disponível, produziu um instrumento com um mecanismo de chaves conveniente e prático, e dele derivaram muitas melhorias em diversos instrumentos construídos na metade do século XIX, entre elas as modificações técnicas que propiciaram o aparecimento do saxofone.

Resulta, do ponto de vista acústico, que o oficleide e o saxofone diferem em um ponto importante: no primeiro, a vibração é produzida pelos lábios e, no segundo, pela palheta. Com os lábios, o instrumentista pode obter os modos mais próximos da série harmônica sem muito esforço, porém o movimento dos lábios tem de ser acompanhado de movimentação adequada das chaves, para se obter a nota desejada. Com a palheta, as notas são modificadas exclusivamente mediante o dedilhamento das chaves.

Assim sendo, a eficiência oferecida pela boquilha e pela mecânica do saxofone deve ser considerada como um dos motivos de sua popularização e, conseqüentemente, da extinção de instrumentos mais antigos e exigentes, como o oficleide.

### 2.3. As transformações estéticas e as metáforas musicais

A tradição do oficleide no choro deve ser considerada como uma importante ferramenta na construção da identidade deste gênero musical, apesar deste instrumento ter sido abandonado pelos músicos, especialmente os de choro, à partir do século XX. Além disso, o vácuo deixado pelo oficleide permitiu a introdução de novos instrumentos, como é o caso do próprio saxofone, para o qual o primeiro, inegavelmente, abriu as portas.

A relação entre o oficleide e o saxofone deve ser considerada também como um elemento de transformação estética, como bem demonstram as comparações dos contrapontos de Irineu, no oficleide, e Pixinguinha, no saxofone tenor.

As transformações estéticas que ocorrem em gêneros tradicionais, como o choro, são processos muito complexos e amplos, e que são produzidos através de metáforas musicais. Este conceito da música como metáfora, apresentado por Keith Swanwick, em seu livro *Ensinando música musicalmente*, é bastante útil para nos auxiliar na definição dos processos responsáveis por estas transformações.

Segundo Swanwick, os processos metafóricos funcionam em três níveis cumulativos. O primeiro nível acontece quando as notas musicais não são percebidas como sons isolados, mas como formas expressivas, ou como melodias que se fundem às experiências individuais prévias, por meio de um processo psicológico, produzindo um material com um sentido completo. Este nível metafórico mais simples é seguido de outros mais sutis e profundos, que, em conjunto nos permitem uma melhor compreensão acerca do processo de escuta musical.

De acordo com Swanwick, no segundo nível, estas melodias criam climas e imagens que são produzidas através da interpretação, e provocam associações, ou até mesmo choques, com elementos externos a música, produzindo formas expressivas. O terceiro nível metafórico, que caminha para além dos materiais sonoros escutados, ocorre quando os três níveis do processo estão ativados, dando a música uma experiência afetiva, criando um lugar virtual para esta música na cultura, provocando

assim uma série de emoções mais profundas, através de associações entre elementos até então conflitantes. Segundo Roger Scruton, citado por Swanwick, o significado de metáfora, no sentido musical, é “Juntar coisas dissimilares e criar uma relação onde previamente não havia nenhuma”. (Scruton *apud* Swanwick, 2003, p.33)

No momento em que Pixinguinha incorpora as técnicas de seu mestre Irineu e as executa em um instrumento totalmente diferente, o saxofone, ele realiza uma metáfora musical e atua como um agente de transformação.

O oficleide estava virtualmente preso ao passado, era um elemento de criação ligado profundamente à tradição e à identidade do choro. Quando Pixinguinha, utilizando-se de um instrumento moderno, como era considerado o saxofone, recria os contrapontos feitos, por Irineu e pelos chorões mais antigos, ele provoca uma transformação profunda nos padrões que eram instituídos pelos antigos chorões, sem, contudo, desconectar-se totalmente dos elementos essenciais para a identificação do gênero.

Pixinguinha descobre então novas sonoridades no saxofone, e procura incorporá-las nas apresentações e gravações de seu grupo Oito Batutas, criando assim uma nova experiência estética. Neste momento, fica clara, para o músico, a maior eficiência do saxofone em relação ao oficleide.

É claro que outras experiências já haviam sido realizadas com o saxofone no choro, por bandas militares e outros instrumentistas, por exemplo, mas a incorporação de elementos musicais tradicionais do choro, e a iniciativa de dar a estes uma nova vida por meio do saxofone, foi realizada de forma pioneira por Pixinguinha, que já era um instrumentista reconhecido, tanto no universo do choro, como fora dele.

Este processo de transformação estética será mais bem compreendido nos próximos capítulos, por meio da investigação das diversas etapas da trajetória de Pixinguinha e seu grupo Oito Batutas. A viagem a Paris e a influência exercida pelo grupo nos demais instrumentistas de choro, iniciando, na volta ao Brasil, um processo de transformação do gênero, será, no próximo capítulo, o ponto de partida.

### 3. Pixinguinha e os Oito Batutas

Pixinguinha iniciou sua carreira musical aos 14 anos, tocando flauta no grupo Choro Carioca, de seu professor Irineu de Almeida. Com esse grupo estreou como compositor, gravando, em 1915, dois choros de sua autoria: *Carne assada* e *Não tem nome*. Pixinguinha estreou, nas gravações como flautista, tocando com Irineu, que o acompanhava nos contrapontos do seu oficleide. No mesmo ano, Irineu, que era também diretor de harmonia, introduziu Pixinguinha no bloco carnavalesco Filhas da Jardineira, onde ele conheceu Donga e João da Bahiana. A partir de então, Pixinguinha passou a ser requisitado por diversos conjuntos e orquestras para substituir flautistas consagrados. Um desses flautistas foi Antônio Maria Passos, integrante da orquestra do Teatro Rio Branco, conforme descrito pelo próprio Pixinguinha em depoimento. (MIS-RJ, 1997, p.57)

Pouco tempo depois, surgiu o Grupo do Caxangá, um bloco carnavalesco inspirado na música *Cabocla de Caxangá*, sucesso do carnaval de 1914. Pixinguinha era diretor de harmonia do bloco, e dele faziam parte Donga, João Pernambuco e Palmiere, futuros integrantes dos Oito Batutas. O bloco participou de diversos carnavais, apresentou-se em muitos bailes, e seus principais integrantes foram se firmando como figuras importantes no meio musical.

Conta Pixinguinha (MIS-RJ, 1997, p.60) que, ao se apresentar em frente ao cinema Palais com o Grupo do Caxangá, chamou a atenção do dono, o Sr. Isaac Franke, que o convidou, juntamente com Donga, para formar um conjunto regional que passaria a tocar na sala de espera do cinema. O grupo foi batizado pelo dono do estabelecimento de Oito Batutas, e iniciou suas apresentações no dia 7 de abril de 1919, com a seguinte formação: flauta, Pixinguinha; violão, Donga; violão e canto, China; cavaquinho, Nelson Alves; violão, Raul Palmieri; bandola e reco-reco, Jacob Palmiere e bandolim e ganzá, José Alves de Lima, o Zezé. Com a criação dos Oito Batutas, o Grupo do Caxangá foi extinto.

O cinema Palais era freqüentado pela alta sociedade, por artistas e intelectuais, como Arnaldo Guinle, Ernesto Nazaré e Rui Barbosa. Após sua estréia no Palais, os Oito Batutas passaram a ser requisitados para participar de gravações, além de shows e festas particulares promovidas por freqüentadores do cinema. Pixinguinha e Donga foram, inclusive, convidados a incluir suas músicas em peças de teatro.

Uma destas gravações foi o choro ◀*Os Oito Batutas*, gravado entre 1915 e 1921, provavelmente pelos mesmos músicos, mas que foram identificados na gravação como Grupo do Pixinguinha. O conjunto era composto por violões, bandolim, cavaquinho, reco-reco, além de Pixinguinha na flauta, apresentando uma forte sonoridade ligada ao choro tradicional do modo como era tocado pelos primeiros conjuntos.

A levada rítmica tradicional do choro aparece, nessa gravação, diluída entre a leve marcação produzida pelo reco-reco, pelos violões que conduzem os baixos e pelo cavaquinho. A forma em três partes deste choro, com a terceira no tom da subdominante e a ordem ABBACCA, indica um padrão que se perpetuou por muito tempo nas composições de choro.

O grupo despertava o interesse de empresários e personalidades importantes, como o jornalista Irineu Marinho, que o apoiou em seu jornal *A Noite*. Mas o principal incentivador do grupo foi, sem dúvida, o milionário Arnaldo Guinle. Com o intuito de realizar uma pesquisa musical, Arnaldo financiou algumas viagens do grupo ao nordeste, proporcionando aos Oito Batutas uma série de apresentações em vários estados do Brasil. A viagem mais importante foi a Salvador e Recife, em 1921. Os empresários locais promoveram as apresentações do grupo afirmando que ele faria apenas cinco espetáculos, “seguinto depois para a América do Norte, em missão de propaganda da música nacional” (Cabral,1997:63). Isto foi eficaz na promoção dos shows, já que as casas ficaram lotadas, porém não havia, de fato, qualquer viagem programada.

Em julho de 1921, em Recife, durante a temporada de 15 dias no Cine-Teatro Moderno, os Oito Batutas foram recebidos por um grupo de jovens músicos

pernambucanos chamado Os Boêmios. O grupo, que depois mudou o nome para Turunas Pernambucanos, era formado por: Severino Rangel - o Ratinho, que tocava saxofone com extrema habilidade e José Luiz Rodrigues Calazans - o Jararaca, que formariam anos depois uma famosa dupla humorística, além de outros músicos, entre eles Romualdo Miranda, irmão de Luperce Miranda. Os futuros Turunas Pernambucanos, cujo repertório era composto basicamente de músicas nordestinas, tocavam também alguns choros. O grupo integrou-se ao show dos Oito Batutas de tal forma que, mais tarde, Pixinguinha os convidou para se apresentar no Rio de Janeiro, e incluiu uma música do seu repertório, a embolada *Espingarda Pá-pá-pá* de Jararaca, nos shows dos Oito Batutas na temporada em Paris.

A temporada em Paris foi sugerida a Arnaldo Guinle pelo então diretor artístico da casa noturna parisiense Shéhérazade, Antônio Lopes de Amorim Diniz, conhecido como Duque. Em janeiro de 1922, Arnaldo Guinle decidiu arcar com as despesas da viagem e a notícia se espalhou, gerando comentários de todos os tipos na imprensa.

Os jornalistas brasileiros, que já haviam criticado a temporada no cinema Palais, voltaram a se manifestar. O jornalista A. Fernandes disse não saber “se a coisa é para rir ou chorar” (Cabral,1997:73) e manifestou seu temor de que o Brasil ficasse envergonhado com as apresentações dos Oito Batutas em Paris, conforme a nota publicada no *Diário de Pernambuco* em 1º de fevereiro de 1922. Enquanto isso, no *Jornal do Comércio de Pernambuco* de 1º de fevereiro 1922, um cronista que assinava-se apenas como S. referiu-se aos Oito Batutas como “oito, aliás, nove pardavascos que tocam violas, pandeiros e outros instrumentos rudimentares” (Cabral,1997:73) e lamentou “não haver uma polícia inexorável que, legalmente, os fígasse pelos cós e os retirasse de bordo com a manopla rija, impedindo-lhes a partida no liner da mala Real!” (Cabral,1997:73)

Parte da imprensa, entretanto, aprovou a temporada em Paris, ressaltando as qualidades do grupo, conforme notícia publicada no jornal *A Pátria* em 28 de janeiro

de 1922, que os considerou “uma das expressões mais legítimas do que é nosso”<sup>4</sup>. Houve também, quem criticasse as declarações negativas: “haverá talvez quem, num melindre idiota, reprove a ida dos rapazes porque são de cor”<sup>5</sup> publicado no jornal *A Noite* em 28 de janeiro de 1922.

As críticas desfavoráveis continuaram a aparecer na imprensa mesmo após o embarque do grupo, em 29 de janeiro de 1922, e diziam respeito principalmente à suposta vergonha que os brasileiros iriam sentir por serem representados no exterior, no que diz respeito à sua música, pelos Oito Batutas. De Paris, em carta publicada no jornal *A Noite*, em 22 de março de 1922, o jornalista Floresta Miranda respondia: “Os Batutas não se apresentaram aqui como expoentes da arte musical brasileira (o que seria ridículo) e, sim, como especialistas e introdutores do nosso samba, que já vai obtendo enorme aceitação”<sup>6</sup>.

Floresta Miranda ajudava, assim, a comprovar o bom nível musical do grupo, relatando, ao público brasileiro, as repercussões das apresentações de Paris, como a crescente presença de artistas e intelectuais franceses, que apontavam Pixinguinha como um *virtuose*.

A estréia do grupo foi anunciada por dois importantes jornais parisienses da época, o *Fígaro* e o *Comedia*, este último voltado para as artes e espetáculos. Os dois jornais publicaram o texto idêntico e aparentemente redigido por Duque, que enaltecia a qualidade musical do grupo, anunciando os músicos como “reis do ritmo e do samba”.

Esta extraordinária orquestra brasileira, única em todo o mundo, de uma alegria endiabrada. Composta de virtuosos conhecidos como os

---

4 Reportagem encontrada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro na seção de jornais e revistas.

5 Ibidem

6 Ibidem

reis do ritmo e do samba. Tocam todos os dias no chá e no jantar dançante do Shéhérazade, 16, faubourg Montmartre. Direção Duque.<sup>7</sup>

Anúncios da temporada dos Batutas na boate Shéhérazade foram publicados todos os dias sem exceções até dia 16 de maio no *Figaro*, e até 20 de maio no *Comedia*, o que determina a duração exata da temporada, e revela a existência de algum arranjo comercial entre a casa e os jornais.

Os Batutas apresentavam no repertório uma novidade, o samba, que era, na verdade, o maxixe que tinha feito muito sucesso em toda a Europa por volta do ano de 1901. Nesta ocasião foram lançadas diversas músicas brasileiras, logo coreografadas pelo bailarino Duque, como a famosa *Vem cá mulata*, seguida por inúmeras outras composições, até uma intitulada *La Matchitche*, feita por um compositor popular francês chamado Borel Clere, que, em francês, apresentava o novo ritmo.

Na temporada dos Batutas, Duque tratou logo de compor, com a ajuda de Pixinguinha, um samba intitulado *Les Batutas* que seria lançado, durante a temporada, como a nova dança da moda: o samba. Na verdade uma mistura do maxixe com o samba que tinha como refrão uma música popular chamada *Sarambá*. Através das estrofes inventadas por Duque, a música contava, em francês, a saga dos músicos brasileiros apresentando o samba. A partitura editada na França, que possuía uma gravura na capa, demonstrava a representação mistificada que se fazia dos músicos brasileiros, vestidos de roupas típicas e tendo a praia como cenário onde tocavam o violão, o reco-reco, a flauta, o ganzá, o pandeiro e o cavaquinho. A música foi editada pela editora G. Smet / La Parisienne, e lançada em fevereiro de 1922 durante a temporada do grupo brasileiro na França.

Na época, estavam se apresentando em Paris músicos de diversos países, principalmente dos Estados Unidos, que financiavam bandas de jazz formadas por soldados americanos para entreter as tropas durante a 1ª Guerra Mundial. Uma dessas bandas era liderada pelo trompetista James Reese Europe, que, conforme relatado em

---

<sup>7</sup> Reportagem encontrada na Biblioteca François Mitterrand em Paris, cópia de microfilme do Jornal *Comedia* e do Jornal *Figaro* de 14 de fevereiro de 1922.

muitos livros sobre a história do jazz, ficou conhecido por comandar um regimento de soldados corajosos, que eram também músicos brilhantes. Pixinguinha, no mesmo relato ao MIS-RJ, achou que um dos músicos que havia visto tocar era o trompetista americano Louis Armstrong, porém foi alertado mais tarde por Lúcio Rangel de que isto não seria possível, já que até 1922 Louis Armstrong não havia saído dos Estados Unidos e só visitaria Paris tempos depois.

De fato muitas orquestras de jazz fizeram temporadas em Paris naquele ano, uma delas era a Synco-Synco Orquestra, dirigida pelo baterista Buddie, que já contava com o saxofone na sua formação. Anunciada na mesma época dos Batutas, a orquestra apresentava-se num importante teatro da época, o Champs Élisées, tocando dois ritmos bem conhecidos na cidade: o *ragtime* e o *shimie*.

Em entrevista ao jornal *A Notícia*, em agosto de 1922, após seu retorno ao Brasil, os integrantes dos Oito Batutas citaram sua convivência com músicos de quatro bandas de jazz, com os quais se haviam apresentado. Nelson Alves declarou que “a camaradagem entre os músicos das duas nacionalidades estabeleceu-se de tal forma que, por vezes, os norte-americanos acompanhavam com sua bateria extravagante e endemoniada os números dos instrumentistas brasileiros”<sup>8</sup>. Alves atribuiu à influência das bandas de jazz o fato de Pixinguinha ter voltado de Paris tocando saxofone. Pixinguinha, porém, deu outra versão no depoimento feito ao MIS-RJ:

No conjunto que se apresentava na casa em frente ao Shéhérazade havia um músico que, durante a apresentação, mudava do violoncelo para o saxofone, principalmente na hora de tocar o shimmy. Um dia, Arnaldo Guinle me perguntou: ‘Você toca aquele instrumento?’ Respondi: ‘Toco.’ Na verdade, eu já conhecia a escala e sabia que era quase igual à da flauta. ‘Então vou mandar um para você’, me disse Arnaldo Guinle. Um mês depois, o saxofone estava pronto. Levei o instrumento para o hotel e ensaiei. No dia seguinte, já estava tocando uns chorinhos no saxofone. Mas só toquei naquele dia, porque não

---

<sup>8</sup> Reportagem encontrada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro na seção de jornais e revistas.

queria magoar o músico da casa em frente. Toquei só para o Arnaldo ouvir. Ele ficou satisfeito com o que ouviu. Depois, fiquei só na flauta. Quando voltei para o Brasil é que passei a tocar mais saxofone. Mas nós trouxemos outras novidades de lá. Na volta o nosso pessoal estava tocando violão-banjo (Donga), cavaquinho-banjo (Nelson Alves), essas coisas. (MIS-RJ, 1997, p.63)

De volta ao Brasil, os Batutas se apresentaram no Jóquei Clube do Brasil, em uma festa em homenagem ao presidente do clube. A *Gazeta de Noticias* publicou, no dia 16 de agosto de 1922, o anúncio da festa:

Aqui, no Rio, os Oito Batutas vão fazer a sua reaparição, amanhã, dia 17, na festa que o Jockey Club oferece ao seu presidente, Dr. Linneu de Paula Machado. Nessa festa eles executarão o seu repertório de musicas brasileiras e no próximo dia 6 de setembro, então no Fluminense F.C., exhibir-se-ão com o gênero *jazz-band*, para os que aguardam a chegada dos instrumentos de pancadaria já encomendados.<sup>9</sup> (referência à bateria adquirida por Arnaldo Guinle para J. Tomás)

Pixinguinha, em seu depoimento, afirmou não ter sofrido qualquer influência do jazz ou de Louis Armstrong. Porém, ao chegar ao Brasil, o gênero já havia se popularizado no Rio de Janeiro. Eram comuns os bailes nos quais se tocavam foxtotes e outros ritmos norte americanos, e as gravações desses ritmos por músicos brasileiros tinham aumentado significativamente. Na ocasião, Pixinguinha gravou pela Odeon um disco com dois foxtotes de sua autoria: *Ipiranga e Dançando*. Pixinguinha diz que, na volta da Europa, o conjunto havia se modernizado, mas continuava a tocar “o que era nosso”, e que tocava os gêneros americanos em alguns bailes devido exclusivamente a “necessidades comerciais”. (MIS-RJ,1997, p.64)

Os Oito Batutas foram muito requisitados após seu retorno, tendo participado de diversas festas e inaugurações. Em novembro de 1922, foram convidados para uma temporada em Buenos Aires, no Teatro Empire, tendo viajado com sua formação

---

<sup>9</sup> Reportagem encontrada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro na seção de jornais e revistas.

alterada: saxofone e flauta, Pixinguinha; bateria, J. Tomás; violão e violão-banjo (trazido de Paris), Donga; violão e voz, China; banjo-cavaquinho e cavaquinho, Nelson Alves; bandolim e ganzá, José Alves; piano, J. Ribas; e violão, José Barros.

A ida do grupo à Argentina, custeada em parte pelo governo brasileiro, foi novamente criticada por parte da imprensa. Lá, entretanto, o grupo foi muito bem recebido, e a temporada foi estendida até os primeiros meses de 1923. Além disso, o grupo foi convidado pela gravadora Victor da Argentina para gravar algumas músicas de seu repertório. Em 12, das 20 músicas gravadas, Pixinguinha tocou saxofone. Destas selecionamos três exemplos: o choro *Nair*, de A. J. Oliveira, e os maxixes *Tricolor* e *Se papai souber*, do também saxofonista Romeu Silva.

No choro *Nair* Pixinguinha faz um contraponto no saxofone, sendo que a melodia principal é executada pelo banjo, instrumento ainda inédito em gravações de choro. Nota-se ainda a bateria, comprada por Arnaldo Guinle para J. Tomás, que aparece nesta gravação ainda bem tímida, sem muita interferência na levada, que é executada de maneira bem discreta neste registro fonográfico.

Nos outros dois exemplos, os maxixes *Tricolor* e *Se papai souber*, ambas composições do saxofonista Romeu Silva, o banjo, que na música anterior fazia o solo, faz agora um contraponto com a melodia executada no saxofone por Pixinguinha. A formação é exatamente a mesma apresentada na gravação anterior, destacando-se, porém o solo de saxofone juntamente com o banjo, que possuíam um volume mais alto que o cavaquinho e o bandolim, e que são nestes registros, praticamente inaudíveis.

Pixinguinha tornou-se novamente alvo das atenções da imprensa devido às repercussões da temporada dos Oito Batutas na Argentina, e chegou a ter sua identidade musical questionada. Ele foi criticado por ter trocado a flauta pelo saxofone, e sua performance neste instrumento foi classificada pejorativamente como americanizada. O mesmo ocorreria anos depois, com os arranjos, que fez para a

orquestra Victor. Esta crítica foi enfatizada com fotos, nas quais o grupo aparecia numa formação “tipicamente” americana<sup>10</sup>.

O sucesso obtido pelos Oito Batutas em suas temporadas na França e na Argentina, tocando músicas e ritmos brasileiros, foi o principal responsável por sua projeção, tanto no exterior quanto no Brasil. Em suas apresentações no exterior, os Oito Batutas não introduziram músicas e ritmos estrangeiros em seu repertório, pois estes não seriam novidade para o público dos países nos quais eles se apresentaram. No Brasil, entretanto, os ritmos estrangeiros eram o alvo das atenções, o que levou à assimilação de componentes desses gêneros pela música brasileira. Apesar de criticada, essa assimilação foi, sem dúvida, um processo de mão dupla, que acabou levando a música brasileira para fora do país.

Bohlman (2002) fez um interessante estudo sobre os primeiros encontros entre pesquisadores europeus e povos distantes, e os abordou como experiências de transformação cultural.

Os primeiros encontros são experiências pessoais e até mesmo íntimas, que freqüentemente nos levam a uma súbita conscientização de uma sabedoria local. Essa conscientização raramente nos deixa impassíveis, mas sem dúvida nos transforma de maneira profunda. Seja como ou onde for, os primeiros encontros modificam profundamente o que percebemos como música, como a entendemos em termos de significados e funções na vida humana. Por isso os primeiros encontros nunca são eventos isolados ou corriqueiros. (Bohlman,2002, p.1)

A temporada dos Oito Batutas em Paris pode ser analisada sob este ponto de vista. Nenhum dos participantes, franceses, brasileiros e americanos, conheciam ou sabiam previamente, que tipo de música iriam encontrar. Com a convivência, estabeleceram-se pontos de identificação musical entre os grupos, o que os aproximou

---

<sup>10</sup> Esta foto pode ser encontrada no livro de Sérgio Cabral *Pixinguinha vida e obra* 1997 Lumiar pág.96

imediatamente, transformando a visão que cada um tinha dos demais, levando-os a repensar suas atitudes e opiniões musicais em relação a eles.

Segundo Bohlman (2002, p.14), “no momento dos primeiros encontros, a música provoca e proporciona poder a quem procura nela um significado. A habilidade para fazer música depende do poder acumulado e dos vários níveis de estética embutidos”. Na resposta do jornalista Floresta Miranda às críticas feitas no Brasil aos Oito Batutas, publicada no jornal *A Noite* em 22 de março de 1922 e transcritas por Cabral (1997), esse acúmulo de poder por parte dos músicos brasileiros pode ser identificado. Miranda narra a estréia do grupo em Paris, descrevendo as reações do público à performance de Pixinguinha:

Recordo-me de que Francel, ao ouvi-lo pela primeira vez, declarou-me não conhecer flautista de maior valor, chamando-me atenção para a perfeição de seu sopro! Ainda hoje, no ‘Shéhérazade’, jantando em companhia de M. Gustave de Kerguézee, senador e presidente da comissão de Marinha, o prof. Rochard, célebre cirurgião francês, e Mme. Henry Blanchon, senhora da mais alta sociedade parisiense (cito os nomes propositadamente, para mostrar de quem se trata), tive ocasião de ouvir do senador de Kerguézee os maiores elogios ao conjunto dos sete, especialmente ao Pixinguinha, para quem ele teve esta frase: ‘*C’est un flutiste d’une vistuosité épatante!*’ Mostra a prova de sua sinceridade o fato dele pretender convidar Mr. Rochet, diretor do L’Opéra para também ouvi-lo. Além disso, ficou logo combinado um almoço na casa de Mme. Blanchon, para que se pudesse apreciar os Batutas num ambiente mais tranqüilo. Harold de Bozzi, compositor, primeiro prêmio de flauta do Conservatório, também se mostrou encantado ao ouvir o Pixinguinha e declarou que iria compor um morceau especialmente para ele.(Cabral,1997, p.75)

O reconhecimento pelos franceses do virtuosismo de Pixinguinha conferiu ao músico grande prestígio. A impressão que os europeus tinham sobre a música e a cultura brasileiras, tidas como selvagens e primitivas, inseria-se em uma perspectiva etnocêntrica comum na Europa naquela época. Porém, a súbita conscientização

quanto à detenção, pelos músicos brasileiros, de uma sabedoria e de técnicas peculiares, proporcionou, aos Oito Batutas e a Pixinguinha, o reconhecimento de seu valor artístico e técnico, além de reverência e admiração, despertando sua curiosidade em relação à música brasileira.

Ainda segundo Bohlman, comentando os mitos sobre religiões e seres sobrenaturais, é comum conferir-se à música um dom divino. De acordo com ele, o dom é um conceito abstrato e, assim como a música, um componente da percepção, da comunicação ou da linguagem. Mas pode ser também concreto, como no caso da invenção e da fabricação de instrumentos musicais, que adquirem um significado metafísico e conferem poder a seu dono. No caso do saxofone de Pixinguinha, que abriu sua consciência para outras possibilidades sonoras, o instrumento constituiu-se numa fonte de poder e, por intermédio dele, o músico se igualou em termos de prestígio a outros músicos. O mesmo ocorreu com os demais integrantes dos Oito Batutas, que procuraram cada qual um instrumento novo.

Essas mudanças se tornam mais profundas quando as diferenças na prática musical transformam o estilo de interpretação, composição e arranjo. Embora essas transformações possam colocar em questão a autenticidade da obra, a atribuição de um valor à nova estética vai depender, entre outros fatores, da disposição do avaliador para reexaminar seus próprios conceitos.

## 4. A Jazz Band Sul-Americana

A popularização do jazz no Brasil nos anos 20 exigiu dos músicos o estudo e o aprimoramento de técnicas de execução, com o intuito de facilitar o ingresso nas melhores orquestras, que disputavam um competitivo mercado de shows. Muitos músicos, como Romeu Silva, Donga e Pixinguinha, formaram, cada qual, a sua *jazz band*, procurando arregimentar os melhores instrumentistas. Mas, quais foram o estilo e a sonoridade adotados por essas bandas? Elas seguiram uma orquestração padrão ou foram formadas a partir de diferentes concepções musicais? Como elas modificaram os ritmos brasileiros tradicionais, e como os músicos responderam a tais transformações?

Essas são questões fundamentais para entender as transformações ocorridas no choro e na música brasileira na década de 20. O papel do saxofone e dos arranjadores foi decisivo nas mudanças de estilo ocorridas na época, necessárias para a formação das bandas. As mudanças não se restringiram ao mundo das bandas de jazz, elas alteraram também os estilos tradicionais como o choro, que adotava cada vez mais o saxofone nas pequenas e grandes bandas para a execução do repertório de música brasileira.

A Jazz Band Sul-Americana, regida por Romeu Silva, foi uma das mais importantes da época. Segundo Pinto (1936), Romeu Silva e sua orquestra eram bastante apreciados:

Hoje maestro, um intérprete das nossas músicas no estrangeiro, razão porque se tornou admirado e considerado celebridade pelo seu talento musical e patriotismo consumado, fazendo sobressair com vantagens, pelos mundos civilizados, tudo o que é nosso. Romeu Silva é compositor e exímio executor. Seu saxofone tem a magia da melodia. Ele é um habilitadíssimo diretor de *jazz band*. Veio da banda de música dos Meninos Desvalidos e, depois de andar tocando em diversos choros, foi diretor de harmonia do Flor de Abacate, onde fez prodígios. Mais tarde, a convite de Napoleão de Oliveira, diretor de

canto do Ameno Resedá, foi diretor de harmonia deste, onde, com inteligência e dedicação, fez dois carnavais. Romeu Silva consagrou-se, glorificou-se no estrangeiro, levando ao apogeu o nome do Brasil, que lhe deve a propaganda da sua música nesses países civilizados. Romeu é um *gentleman*, simpático, dedicado, de fino trato, é um artista de grande valor. (PINTO,1936, p.179)

Porém, o pianista e compositor Ari Barroso, referiu-se ao maestro, em relato transcrito por Cabral (1993), da seguinte forma:

Alto, forte, moreno. Cabelos de ondas pequeninas. Andava ereto e superior. Dirigia a melhor *jazz band* do seu tempo (1924). Exigia 'linha' dos músicos. Tocava (mal) saxofone tenor. Era chamado para abrilhantar os mais elegantes bailes da cidade de São Paulo. Era o único que ficava de pé. Os outros músicos, sentados. Quando passava pelo salão uma dama bonita, ele fazia um muxoxozinho na palheta do saxofone e que soava, mais ou menos, como um beijo. Esteve nos Estados Unidos e na Europa. Hoje, como está diferente! Nem sombra daquele galã. Refiro-me a Romeu Silva, diretor da ex-Jazz Band Sul-Americana. (CABRAL,1993, p.37)

Essas descrições servem para mostrar a forte presença que teve Romeu Silva nas atividades dos músicos profissionais do Rio de Janeiro, no início do século XX. As diferenças de opinião foram provocadas, sem dúvida, por suas variadas atividades profissionais – ora como diretor de banda de jazz, ora como diretor de harmonia de ranchos carnavalescos, ora como instrumentista de choros. O saxofone, seu instrumento de trabalho, tinha a magia da melodia, segundo Pinto, mas era mal tocado, segundo Ari Barroso. Segundo Pinto como líder de banda, Romeu Silva se destacava nos diferentes estilos que tocava ou dirigia, mas segundo Ari Barroso, era conhecido apenas por sua brilhante atuação como diretor da melhor banda de jazz de seu tempo. No relato de Pinto, era um patriota, responsável pela divulgação da música brasileira no exterior, e um prodigioso diretor de harmonia.

Segundo o depoimento de Alcir Pires Vermelho, transcrito por Cabral (1993), Romeu Silva era aluno da escola João Alfredo, onde aprendeu a tocar saxofone. Formou seu primeiro conjunto em 1919, a Orquestra Sul-americana Brasileira, especializada em músicas de operetas e canções napolitanas. Em 1921, a empresa norte-americana de navegação *Munson Line* convidou sua orquestra para a viagem inaugural, Rio-Nova Iorque, do navio *American Legion*. Quando chegou aos Estados Unidos, Romeu ficou impressionado com o que viu: uma banda formada por dois trombones, dois trompetes, contrabaixo, piano e bateria.

De volta ao Brasil, montou uma orquestra parecida, chegando a apresentar um trombone, cuja vara media dois metros. Deu ao conjunto o nome de Jazz Band Sul-Americana, que estreou num dos principais cinemas do centro do Rio de Janeiro, o Palais, o mesmo que dois anos antes havia projetado os Oito Batutas, de Pixinguinha. A partir daí, não houve clube que não quisesse ter a orquestra em suas festas.

Em 1925, o ministro das Relações Exteriores, Félix Pacheco, convidou o conjunto para fazer uma viagem à Europa, para fazer propaganda do café brasileiro. Romeu Silva e sua orquestra percorreram vários países europeus divulgando a música popular brasileira e só retornaram 10 anos depois. A orquestra era composta pelos músicos Romeu Silva, maestro-chefe; Francisco Marti, pianista; H. Rico, saxofone, clarinete e flauta; Bibiano Miranda, violão, bateria e dançarino; Luiz Lopes, cavaquinho, violão e banjo; Henrique Planares, sousafone e trombone; Fernando de Albuquerque, banjo, violão, cavaquinho e principal cantor e Mario Silva, trompetista.

Segundo Vasconcelos (1984), Romeu Silva teve um papel importante na história do choro, não só pelo fato de, ao introduzi-lo em sua orquestra, ter influenciado outras orquestras a fazer o mesmo, mas também por ter composto e gravado com sua orquestra, diversos choros e maxixes. Suas gravações hoje integram o acervo dos principais registros de choro daquela época.

A moda das *jazz bands* estimulou as apresentações da música instrumental no Rio de Janeiro na década de 20, como mostra uma reportagem do jornal *A Notícia* transcrita por Sérgio Cabral (1993, p.36). Afirmava o jornal que, em outubro de 1923,

escreveu sobre o assunto, revelando que a moda havia chegado “há pouco mais de um ano” e que, àquela altura, era impossível receber um convite para um baile ou para um chá dançante sem ouvir a pergunta: “É com jazz?”. Este e outros relatos confirmam que o público da época exigia a presença de uma orquestra, que tinha de apresentar também músicas americanas no seu repertório.

Pixinguinha (MIS-RJ, 1997) nega que a influência do jazz tenha sido responsável pela introdução de certos instrumentos de sopro no choro. Ele afirmou que a transformação dos conjuntos foi provocada exclusivamente por razões comerciais, e lembrou que anteriormente Candinho e Luís de Souza já solavam choros bem brasileiros no trompete e no trombone. Na época, músicos de diversas formações ganhavam cada um conto de réis por noite, o que era muito dinheiro, tocando nos clubes e cinemas mais importantes da cidade. Chorões, como Luiz Americano e Pixinguinha, e sambistas, como Donga e Ary Barroso, além de músicos estrangeiros, misturavam ritmos e gêneros nos sofisticados bailes do Fluminense e do Jóquei Clube, fazendo um enorme sucesso.

Ari Barroso, que nem todos consideravam um grande pianista, tocava bem os ritmos norte-americanos e foi construindo a sua vida profissional nas bandas de jazz que se espalhavam pela cidade na década de 20. Havia muito trabalho para bons músicos naquela época. Os cinemas precisavam de intérpretes para acompanhar os filmes mudos e para tocar nas salas de espera. Os teatros apresentavam espetáculos musicais e alguns ocupavam também a sala de espera com orquestras, pequenos conjuntos ou até mesmo com solistas. Os hotéis mais elegantes tinham cada qual a sua orquestra, assim como as casas noturnas, o Assírio, no Teatro Municipal, os cabarés de variadas categorias e os clubes sociais. Ari Barroso, em relato transcrito por Cabral (1993), fala sobre essa época:

Fiz-me pianista profissional. Estreei tocando em cinema, na sala de projeção do cinema Íris. Depois fiz parte da orquestra do Sebastião, tocando na sala de espera do antigo teatro Carlos Gomes. Daí passei-me para a orquestra de J. Tomás, na sala de espera do Rialto. Comecei, então, a ser conhecido como pianista de jazz. Do Rialto,

transferimo-nos para o cinema Central, do grande empresário Pinkfild, que nos dava fita e palco. Foi quando meu ordenado cresceu: 28 mil-réis por dia. Fazíamos bailes, ganhando eu 10 mil-réis por hora! Depois, galguei o cimo de minha carreira, integrando a famosa Jazz Band Sul Americana, de Romeu Silva. Era a orquestra da alta roda. Tocávamos nos principais clubes da cidade: Country Club, Fluminense, América, Botafogo, Jóquei Clube, Tijuca, Guanabara e outros. Quando Romeu levou sua orquestra para a Europa, desliguei-me do conjunto. (CABRAL,1993, p.29)

J. Tomás, ao qual Barroso se refere, era João Tomás de Oliveira Junior (1898-1948), carioca do Catumbi, filho do cantor e violonista João Tomás. Quando criança, seu pai o levava às rodas de choro freqüentadas pelos grandes músicos da época. Começou sua carreira musical em dezembro de 1920 como ritmista do conjunto Oito Batutas, ao qual ficou vinculado até janeiro de 1922, quando o grupo viajou para Paris e ele permaneceu no Brasil porque ficara doente. Arnaldo Guinle, como dissemos anteriormente, acompanhou os Oito Batutas à França, e mandou de lá uma bateria para J. Tomás. Era a “última palavra” em matéria de bateria, um instrumento que começava a fazer muito sucesso no Brasil, graças à atuação do baterista norte americano Harry Korasin, uma sensação no meio musical carioca, tanto pela sua técnica quanto pelo instrumento. Enquanto esteve no Brasil, Korasin foi muito disputado pelas primeiras bandas de jazz criadas no Rio, sendo ele, sempre, a grande atração. Chegou a formar sua própria orquestra e a participar da gravação de vários discos, influenciando muitos músicos como o próprio J. Tomás que tentava imitá-lo.

Quando os Oito Batutas voltaram de Paris, J. Tomás reintegrou-se ao conjunto viajando logo depois para uma série de shows na Argentina. De acordo com Pixinguinha na entrevista ao MIS-RJ (1997, p.81), na formação dos Oito Batutas com a qual foi à Argentina, J. Tomás tocava bateria e pandeiro: “Quando voltamos de Paris, trouxemos o banjo, o violão-banjo, eu trouxe o saxofone. Eram instrumentos para fazer jazz. Era o tempo da Jazz Band, foi por isso que J. Tomás tocava bateria americana”.

Na volta da Argentina, o grupo se dividiu. J. Tomás formou, com Donga e

Nelson Alves, um novo conjunto, denominado Oito Cotubas. Uma apresentação desse grupo na sede do Centro Paulista chamou a atenção de um repórter do Correio da Manhã, que descreveu o show com grande entusiasmo, destacando, em particular, a bateria de J. Tomás, conforme a reportagem transcrita por Cabral (1997, p.97): “um verdadeiro arsenal de pancadaria musical que produz efeitos curiosíssimos”.

Empolgado com o sucesso, J. Tomás resolveu formar sua própria orquestra – uma *jazz band* para, como queria, entrar na moda: dois trompetes (Sebastião Cirino e Waldemar), um trombone (Wantuil de Carvalho), dois saxofones (Lafaiete Silva e João Batista Paraíso), um violonista (Wanderley) e um pianista (Augusto Vasseur). O grupo se chamava Brazilian Jazz.

É importante ressaltar que os bailes e chás dançantes eram animados basicamente por músicos brasileiros vindos do choro e da música popular, porém havia orquestras formadas por estrangeiros, que vinham tocar no Rio de Janeiro, apresentando um autêntico jazz americano. Cabral (1993) cita o escritor francês Blaise Cendrars para mostrar as diferenças entre as concepções musicais de brasileiros e estrangeiros. Cendrars foi levado por um amigo à boate da moda, The Diamond's Club, situada na rua das Laranjeiras, ponto nobre da cidade. Estavam se apresentando ali duas orquestras “endiabradas”, que se desafiavam todas as noites: uma de jazz cem por cento norte-americana, liderada pelo trompetista Wild Bird, de Saint-Louis, e outra tipicamente brasileira, Os Batutas. Cendrars, em descrição transcrita por Cabral, diz:

Na luta renhida que se travava entre os dois grupos de músicos negros, iguais na origem, mas de composições e inspirações tão diferentes, cada um queria superar o outro com os ritmos contrastados de um black-botton que sucedia ao balanço contínuo, irresistível, enfeitiçador, da macumba, a aceleração erótica, contida nos sambas e nos maxixes, tentando suplantar a mecânica nervosa dos ‘onze’, dos two-steps ou o encanto das escorregadas sincopadas do blues, como encarregado finalmente de triunfar sobre o cake-walk excêntrico, que acaba numa improvisação desopilante, executado pelos virtuosos negros de Lousiana, superexcitando os pares

dançarinos. (CABRAL,1993, p.37)

Essa descrição confirma que as orquestras brasileiras não se limitavam a tocar somente as músicas norte-americanas, apesar do fato das bandas de jazz estarem na moda na ocasião. A própria orquestra de Romeu Silva, a Jazz Band Sul Americana, contava com um repertório que ia das músicas americanas aos mais saltitantes maxixes brasileiros. Isto pode ser comprovado pela lista de 15 gravações realizadas pela a orquestra encontradas no Instituto Moreira Salles (IMS): 4 foxtrotes, 2 sambas, 6 maxixes, e 1 tango argentino além de duas músicas que o gênero não foi identificado mas que tinham um clima “*western*”, todos gravados em 78rpm e integrantes do acervo do fotógrafo Humberto Franceschi, hoje disponível para consulta no próprio site do IMS.

Outra orquestra que se apresentava muito na época, e que, nos bailes, tinha um repertório bem variado, mas que optou por gravar ritmos brasileiros, era a orquestra de J. Tomás. Das 12 gravações da orquestra de J. Tomás relacionadas no IMS foram encontrados: 9 sambas, 2 maxixes e um batuque. No capítulo seguinte serão analisados alguns destes exemplos, visando estabelecer as inovações apresentadas nas formações instrumentais e na estética das duas orquestras.

## 5. Saxofone um estranho nos “Choros”

Alguns fatos, que apresentamos neste trabalho, permitem-nos supor que houve uma modificação gradativa na instrumentação e nos arranjos dos grupos de choro, motivada em parte pela introdução de um instrumento solista até então ausente das formações típicas do gênero, o saxofone.

Na época em que o choro surgiu o oficleide e os instrumentos de bocal, como vimos, eram os mais utilizados. Era raro encontrar o saxofone como instrumento solista nos pequenos conjuntos, onde a flauta e o clarinete eram mais freqüentemente utilizados. Outra formação muito comum na época era a fanfarra, composta principalmente de instrumentos de sopro de bocal, como o trompete, o trombone e o oficleide, e de percussão, como bombos e as caixas de guerra. Esses conjuntos tocavam nos bailes dos clubes da Cidade Nova um repertório de gêneros de dança bem populares, como maxixe, a polca, as quadrilhas e as marchas.

A presença do saxofone no choro começa a ser percebida amplamente a partir da segunda década do século XX, com a popularização das bandas de jazz que tinham o saxofone como “instrumento símbolo”. Paralelamente a estas, os conjuntos regionais começaram a criar um padrão de orquestração que excluía, talvez por limitações acústicas do estúdio de gravação, a presença dos instrumentos de metal das bandas. Seguindo o mesmo raciocínio, podemos supor porque as grandes orquestras e as bandas de jazz não utilizaram imediatamente instrumentos de pau e corda. O desequilíbrio sonoro entre os instrumentos acústicos de menor volume e os instrumentos de metal, feitos para serem utilizados em marcha nas bandas civis e militares, dificultava muito a execução dos arranjos, principalmente nas gravações que necessitavam de uma maior definição proporcionada por instrumentos de maior volume, a fim de furar a cera dos discos de gravação. Logo, esta formação com instrumentos de metal junto aos de madeira e cordas, era, portanto, incompatível antes do surgimento da tecnologia de amplificação sonora.

A metodologia empregada para o desenvolvimento desta tese se baseou no levantamento das gravações, na sua classificação de acordo a presença do saxofone, e na análise dos dados obtidos em busca de transformações nas formações e nos arranjos dos grupos de choro. Nas gravações encontradas, tendo o saxofone como foco, os registros foram agrupados em três categorias:

**A** – Gravações com formação instrumental típica do choro nas quais não há solos de saxofone;

**B** – Gravações com a formação instrumental típica do choro que apresentam o saxofone como instrumento solista;

**C** – Gravações com outras formações, nas quais, o saxofone divide a função solista com outros instrumentos.

Para estas análises, foram também utilizados alguns dados fornecidos por diferentes fontes, como os depoimentos dos músicos Severino Araújo e Elton Medeiros, feitos especialmente para esta dissertação. Foram extraídas também informações do depoimento feito por Pixinguinha ao MIS-RJ, do roteiro dos programas de rádio elaborados por Henrique Foreis Domingues – O Almirante (1908-1980) sobre Romeu Silva e Duque, e do material obtido em Paris sobre os Oito Batutas, em gravações de programas de rádio, artigos científicos e em jornais da época.

O levantamento dos dados foi feito também em bibliotecas públicas, como a Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro e a BNF - François Mitterrand - em Paris, em acervos particulares e públicos, como o Instituto Moreira Sales, o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ e o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Envolveu a busca de elementos iconográficos, como fotos, gravações, entrevistas e reportagens, que ajudaram a definir esta relação entre o saxofone e o choro, abrangendo aspectos sociais, musicais e culturais.

Para uma melhor organização dos dados obtidos sobre as gravações foi utilizada uma tabela para cada classificação segundo as três categorias definidas, a fim de auxiliar na comparação dos exemplos sonoros do período pesquisado

Logo abaixo no quadro A, relacionamos algumas das primeiras gravações do gênero, realizadas no Rio de Janeiro na segunda década do século XX, a partir do acervo de Humberto Franceschi e José Ramos Tinhorão.

Já então denominado pelas gravadoras como “choro” ou “maxixe”, a relação abrangeu os grupos e autores mais importantes da primeira fase, como as bandas da Casa Edison e dos Bombeiros, e os grupos Chiquinha Gonzaga, Chorosos do Abacate e Choro Carioca, todas formações típicas do choro, sem, ainda, incluir o saxofone.

Estas gravações foram levantadas nos acervos particulares dos pesquisadores já mencionados, que foram recentemente digitalizados pelo Instituto Moreira Sales, e que se encontram disponíveis para consulta pelo site do IMS.<sup>11</sup> São aproximadamente 13 mil músicas, que formam um importante acervo de fonogramas da chamada fase mecânica - anterior a 1927, período abrangido por este trabalho, mas que, devido ao grande volume de exemplos, não foi possível cobrir inteiramente.

Quadro A - Gravações com formação instrumental típica do choro nas quais não há solos de saxofone.

Título	Gênero	Autor	Grupo	Formação
Flor do Abacate	Choro	Álvaro Sandim “Santini”	Chorosos do Abacate	Trombone, violão cavaquinho e flauta.
Maxixe de Ferro	Maxixe	José Nunes	Banda da Casa Edison	**
Corta Jaca	Choro	Chiquinha Gonzaga	Grupo Chiquinha Gonzaga	Cavaquinho, violão, flauta e piano.
Corta Jaca	Maxixe	Chiquinha Gonzaga	Banda do Corpo de Bombeiros	*
Corta Jaca	Maxixe	Chiquinha Gonzaga	Banda do Corpo de Bombeiros	*
Carne Assada	Polca	Pixinguinha	Choro Carioca	Trompete, violão cavaquinho e flauta.
Não tem nome	Polca	Pixinguinha	Choro Carioca	Trompete, violão cavaquinho e flauta.
Qualquer Coisa	Polca	Irineu de Almeida	Choro Carioca	Violão, cavaquinho e oficleide.
O morcego	Choro	Irineu de Almeida	Choro Carioca	Violão, cavaquinho, flauta e oficleide.

\*Não se sabe ao certo qual era a formação da banda na ocasião desta gravação, pois nas gravações feitas no período de 1904 a 1908 pela Casa Edison, dirigidas pelo mestre Albertino Pimentel, o “Carramona”, não foram utilizados todos os instrumentos devido ao reduzido espaço do estúdio de

11 Estes exemplos podem ser acessados pela Internet no endereço (<http://www.ims.com.br>)

gravação. Entretanto sabe-se que a banda, em 1896, ano de sua fundação, era composta por: 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.

\*\*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.

Podemos escutar então, como era a sonoridade típica dos primeiros grupos de choro, calçada no terno: violão, flauta e cavaquinho, um ou outro instrumento de sopro, como o trompete ou trombone, e, nas bandas militares e fanfarras que utilizavam, além dos instrumentos de bocal já mencionados, o oficleide e, mais tarde, o saxofone nos arranjos.

O primeiro exemplo analisado é a polca ◀*Flor do abacate*, gravada pelo grupo Chorosos do Abacate entre 1913 e 1918, de autoria do trombonista carioca Álvaro Sandim, “O Santini” (1862-1922), que era diretor de harmonia do rancho de mesmo nome. É provavelmente dele o solo de trombone executado nesta gravação, que conta também com um contracanto de flauta, além de violão e cavaquinho na condução harmônica. Este choro possui 3 partes bem distintas, e apresenta a forma AABCCAA, com a terceira no tom da subdominante. A parte rítmica presente na condução harmônica assemelha-se bastante ao maxixe, sendo este marcadamente diferente da polca tradicional.

O segundo exemplo é um maxixe, chamado ◀*Maxixe de ferro*, de autoria de José Nunes, gravado pela banda da casa Edison entre 1904 e 1907. O conjunto apresentava uma formação instrumental bem próxima das fanfarras, sem, contudo, utilizar, nesta gravação, os bombos, nem as caixas de guerra. Os instrumentos de metal como tubas, trombones e trompetes, faziam os baixos e a condução harmônica, deixando a melodia para as flautas e clarinetes. Este maxixe apresenta um ritmo bem próximo da polca nas frases executadas pelos metais; a forma é em três partes, sendo a terceira no tom da dominante e a ordem AABCCAABCCAABCC.

Os próximos exemplos escolhidos foram três diferentes versões da mesma música: o maxixe ◀ *Corta jaca*, para os quais faremos três diferentes análises. A primeira versão foi gravada em agosto de 1912, pelo grupo que leva o nome da compositora, pianista e arranjadora Chiquinha Gonzaga (1847-1935), seguindo o estilo dos pequenos grupos de choro que interpretavam, de maneira bem livre, os maxixes e tangos da época. Composto inicialmente para o piano, este maxixe possui duas partes; a primeira - batuque - em tom menor, e a segunda – dança - no tom relativo maior. A música, algumas vezes intitulada Gaúcho, foi executada nesta gravação por uma formação típica do gênero, chamada de choro ou terno, composta de violão, cavaquinho e flauta.

A segunda versão da música, agora classificada como tango, ganhou uma sonoridade mais marcial, típicas das bandas militares, adaptada para a Banda do Corpo de Bombeiros por Albertino Pimentel. Este arranjo, gravado em agosto de 1912, procura reproduzir na banda o som feito pelos pequenos grupos, prática muito comum nesta época, passando as baixarias, que eram originalmente realizadas no violão, para os instrumentos de sopro de tessitura mais grave, como a tuba e o trombone, e os solos e as conduções harmônicas, para os instrumentos restantes.

A terceira versão, gravada na mesma época, mais leve, ganhou até uma levada de percussão, que acentua a melodia nos ataques dos pratos. Foi executada também pela Banda do Corpo de Bombeiros, novamente regida por Pimentel. O ritmo presente na percussão aproxima-se muito do maxixe, deixando de lado a levada marcial do arranjo anterior. Esta versão lembra bastante o som das fanfarras que tocavam nos clubes e nas sociedades carnavalescas da Cidade Nova.

Os próximos dois exemplos são duas composições de Pixinguinha (1897-1973) gravadas pelo grupo Choro Carioca, composto pelos melhores instrumentistas da época, como, por exemplo, Bonfiglio de Oliveira (1891-1940), Irineu de Almeida (1890-1916), Pixinguinha, além de Donga (1890-1974) e China (1888–1927). A primeira música chamada de ◀ *Carne assada* foi gravada entre 1913–1914. A gravação, como se tornou comum nos discos feitos no Rio de Janeiro pela Casa Edison, inicia com a voz de um locutor anunciando: “Carne Assada polca pelo choro

carioca”, seguida da frase “entra Cotubas!”. *Cotubas*, aliás, foi o nome de um conjunto adotado anos mais tarde por alguns dos integrantes do futuro grupo Oito Batutas. Os integrantes são anunciados um a um ao decorrer da música. Dentre eles pudemos identificar: Léo, irmão de Pixinguinha, no violão, Honório no cavaquinho, Bonfiglio de Oliveira no pistão, Jorge no bombardino, Emilio no violão e Décio no bandolim.

Apesar de Pixinguinha ter declarado que a sua primeira participação em gravações foi na música *São João debaixo d’água*, feita na mesma época e pelo mesmo grupo, pudemos identificar a sua flauta neste registro que conta também com os contrapontos de Irineu de Almeida no oficleide.

A segunda composição de Pixinguinha ◀*Não tem nome*, foi gravada com a mesma formação, na mesma época e, ao que tudo indica, com os mesmos músicos. Estas músicas aparecem, como vimos no capítulo sobre o autor, como os primeiros registros fonográficos de suas composições e sua estréia nas gravações, aos 14 anos. É um importante registro que mostra como era a sonoridade do grupo Choro Carioca, do qual Pixinguinha participava, e que muito o influenciou na sua forma de tocar e compor.

Os últimos exemplos são um dos raros registros do oficleide, instrumento já citado neste trabalho, executados por Irineu de Almeida, professor de Pixinguinha. O grupo Choro Carioca, descrito no exemplo anterior, também gravou em 1912 estas duas polcas: ◀*Qualquer coisa* e ◀*O morcego*, ambas composições de Irineu. Foram no total cinco gravações feitas pelo mestre de Pixinguinha no oficleide. Destes cinco registros, a música ◀*Qualquer coisa* apresenta, como já nos referimos, o único solo de oficleide que se tem registro. O conjunto que o acompanha executa apenas a harmonia, deixando o solo para o oficleide. Já na música ◀*O morcego*, dedicada a um famoso carnavalesco e boêmio desse tempo, o Amaral dos Correios, o oficleide realiza o contraponto com a flauta, esta também gravada por Pixinguinha.

Ao longo da segunda década do século XX, o saxofone começou a ser utilizado com mais freqüência como solista nos grupos de choro. Podemos apontar

neste período alguns músicos que já se destacavam no instrumento: Romeu Silva, Anacleto de Medeiros, Ernesto Pimentel e os paulistas Lima Vieira e Francisco de Oliveira Lima.

A partir do catálogo de discos da segunda década do Século XX, do Acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ (Lamas, 1997), que registra as formações de alguns dos grupos de música popular da época e seus respectivos repertórios, selecionamos algumas das músicas a serem analisadas. Solicitamos então ao acervo da UFRJ os exemplos dos grupos que utilizavam o saxofone como instrumento solista: as fanfarras de Manoel Pereira e do Veríssimo; os ranchos Flor do Abacate, Ameno Resedá e a banda da Casa Edison. Foram encontrados também alguns compositores e instrumentistas como os paulistas Francisco de Oliveira Lima e Lima Viera. Encontramos também registros dos grupos Sulferino, do qual participava o saxofonista Romeu Silva, e do grupo Tupan.

Das 673 gravações de música instrumental, citadas no referido catálogo, foram encontradas 47 gravações que utilizaram o saxofone em diversas formações musicais. Estes fonogramas, gravados entre 1912 e 1914, apresentam uma grande diversidade de ritmos e gêneros que foram gravados pelos grupos: uma havaneira,<sup>12</sup> dois tangos, quatorze polcas, quinze valsas, doze *schottishes* e três mazurcas. Entretanto, destes 47 registros, nenhum foi classificado como choro, demonstrando como este nome ainda não era muito utilizado como gênero musical. Em todo o catálogo encontramos apenas 18 registros do nome choro nas classificações das músicas, 1 como choro-polca, 8 como polcas-choro, e 4 como valsas-choro, além de 174 polcas, 2 polcas-maxixe, num total de 207 registros. Lamas (1997) afirma que quase todos os choros pesquisados foram registrados como polcas ou polcas-choros, e que, certamente pela forma, gênero ou estilo não há como se estabelecer uma diferença entre eles. Lamas conclui ainda que, nesta fase, o nome choro tinha um significado mais ligado à maneira de execução dos instrumentistas, e não era ainda associado a um gênero próprio.

---

12 Dança de salão originada da habanera cubana e que esteve em voga em fins do séc. XIX e início do séc. XX, após o fastígio da polca, do *schottishes* e da mazurca. A havaneira foi um dos elementos formadores do maxixe e exerceu influência sobre o samba urbano brasileiro. Fonte: Enciclopédia Brasileira de música - Verbete: Havaneira pg. 363

Dos 47 registros catalogados, apenas 10 foram encontrados no Acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ, e apenas 4 se aproximam da formação e da sonoridade característica dos grupo de choro da época. A seleção foi feita considerando apenas as polcas e as valsas, descartando as mazurcas, as habaneras e os tangos, que não se identificam diretamente com o gênero em questão. Acrescentamos então outros dois exemplos, selecionados no acervo do IMS-RJ, do saxofonista carioca Ernesto Pimentel, que nos pareceu pertinente ao estudo. Construimos então o seguinte quadro:

Quadro B – Solos de saxofone gravados entre 1912 e 1921

Título	Gênero	Autor	Grupo	Formação
Araci	Polca	Francisco de Oliveira Lima	Terceto Francisco Lima	Sax soprano, violão e cavaquinho*.
Acordes do coração	Valsa	Francisco de Oliveira Lima	Terceto Francisco Lima	Sax soprano, violão e cavaquinho*.
Diabo em folia	Polca	João Pena de Oliveira	Fanfarrã de Manuel Pereira	Sax alto, trompete, trombone e tuba*.
Jacaré Estrilando	Polca	Ernesto Pimentel	Grupo do Pimentel	Sax soprano, violão e cavaquinho**.
Gavião de muletas	Samba	Ernesto Pimentel	Grupo do Pimentel	Sax soprano, violão e cavaquinho**.
Carinhos Santos	<i>Schottische</i>	Romeu Silva	Grupo Sulferino	Sax alto, violão e cavaquinho.

\* Fonte: Catálogo do acervo de discos da segunda década do século XX, do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música, da UFRJ (Lamas, 1997).

\*\* Fonte acervo dos pesquisadores José Ramos Tinhorão e Humberto Fransceschi, digitalizados pelo Instituto Moreira Sales.

O primeiro exemplo é a polca ◀*Araci*, composição de Francisco de Oliveira Lima, gravada no saxofone pelo o autor em janeiro de 1914, acompanhado por violão e cavaquinho. O grupo, que leva o seu nome, o acompanha em um ritmo constante e característico da polca, sem muitas interferências na levada, conduzida pela interpretação do solista, que toca a melodia, uma polca característica, de forma bem tradicional.

O segundo exemplo é a valsa ◀*Acordes do coração*, também de autoria e

execução de Francisco de Oliveira Lima, em que foi acompanhado pelo mesmo grupo e gravado na mesma época. Não foi encontrado, entretanto mais nenhuma informação acerca do autor e do grupo; sabe-se apenas que ele era de São Paulo. Esta valsa possui o acompanhamento guiado pelos baixos fortemente marcados no violão em semínimas, sendo que a harmonia é conduzida pelo cavaquinho, em semicolcheias, no ritmo básico da valsa em compasso ternário.

A terceira música é a polca ◀*Diabo em folia*, executada pela fanfarra de Manoel Pereira. Neste exemplo, a base ou o acompanhamento é todo dividido entre os instrumentos de metal de sopro, com a tuba fazendo o baixo; o trombone e o trompete, a harmonia; e o saxofone alto, o único solo. A interpretação feita pelo saxofonista é bastante articulada, executando sempre o ritmo básico da polca presente na melodia. O som do saxofone possui um vibrato constante, que dá destaque ao mesmo em relação aos demais instrumentos que fazem o acompanhamento. Não encontramos muitas informações sobre o grupo, sobre o autor, sabe-se apenas que era de Porto Alegre; e sobre a gravação, que foi feita pela casa Edison na série chamada “Dos Trastes”, nome de uma série gravada em Porto Alegre, Rio Grande do Sul em dezembro de 1913.

Essas gravações foram feitas com composições então inéditas, duas polcas e uma valsa, e, com exceção da valsa, apresentam três partes, mas não segue exatamente a ordem da forma rondó, típica deste repertório. As músicas são executadas com muitas repetições e modulações, porém sem a modulação na terceira parte, característica do choro, para o tom da subdominante ou para o tom do homônimo maior ou menor. A interpretação não apresenta qualquer deslocamento rítmico ou melódico, sem efeitos sonoros, fiel à partitura e à estrutura melódica. As músicas foram interpretadas de modo semelhante à dos músicos europeus, e não apresentam a “ginga” e o “jeito chorado” dos músicos de choro do Rio de Janeiro. O acompanhamento é parecido com o dos primeiros grupos de choro: o violão executa as baixarias, fazendo as modulações, e o cavaquinho, a harmonia e a levada rítmica. Entretanto, não há muitas interferências na cadência, com os instrumentistas limitando-se a marcar o ritmo harmônico, no caso do cavaquinho, e os baixos, no caso do violão.

Entretanto, em nenhuma destas gravações é identificado o solo “chorado” conforme descrito por Lira (op cit. p.8), na interpretação de Joaquim Antônio da Silva Calado: “ (...) preguiça, indecisão propositada, espécie de ganha tempo”. O improviso, uma característica dos solistas dos grupos de choro, também não está presente nestas valsas e polcas.

O que caracteriza em uma obra a sua essência brasileira? Por que algumas gravações do quadro B não soam brasileiras ou típicas do choro? Qual a diferença entre as polcas de Calado e as executadas por Francisco Lima? O caráter nacional não estaria tão presente nestas últimas como está nas de Calado? Andrade (1962) critica o preconceito contra a influência externa na música brasileira, afirmando que:

Si de fato o que já é caracteristicamente brasileiro deve nos interessar mais, si é preconceito útil preferir sempre o que temos de mais característico: é preconceito prejudicial repudiar como estrangeiro o documento não apresentando um grau objetivamente reconhecível de brasilidade. (ANDRADE, 1928, p.26)

O elemento “caracteristicamente brasileiro” mencionado por Andrade é uma questão extremamente sutil. Ao restringirmos a análise a algumas poucas qualidades essenciais, ficamos limitados a um universo pouco mutável e regional, que não representa o choro em toda a sua dimensão. Exemplificando, o choro executado em São Paulo era musicalmente diferente do executado no Rio, por ter se influenciado por migrações diferentes e assumindo também características diferentes, assim como aconteceu com outros estilos de música popular, como o samba. Assim sendo ao analisarmos outros exemplos gravados no mesmo período em outras cidades por grupos com a mesma formação, encontramos uma certa diferença.

O exemplo seguinte é a polca *♣Jacaré estrilando*, composto e executado pelo saxofonista carioca Ernesto Pimentel também de origem desconhecida. Tocando saxofone soprano, instrumento muito utilizado na época, Pimentel executa a melodia intercalada por efeitos sonoros bem diferentes e contrastantes, parecidos com

trinados, que fazem alusão ao nome da música. A designação de polca se faz presente apenas no anúncio desta gravação feita entre 1915 e 1921, pois é sem dúvida alguma um maxixe legítimo, apresentando a forma típica do choro em três partes.

O próximo exemplo é o samba ◀*Gavião de muletas* gravado também por Pimentel na mesma época. Pimentel interpreta este tema dando ênfase à síncope característica dos sambas amaxixados da época, também presente em algumas melodias do choro, como a famosa ◀*Urubu malandro*, na interpretação de Pixinguinha. Assim como Pixinguinha, Pimentel executa a melodia com muitas variações, cheias de improvisos e efeitos sonoros, como apojeturas e variações rítmicas. Pimentel cria uma interpretação bem diferente para este samba, aproximando-se assim das gravações realizadas por outros grupos do gênero, como o Choro Carioca, por exemplo.

O último exemplo selecionado é um *schottische* denominado ◀*Carinhos Santos*, que apesar de estar fora do normativo do gênero, possui uma interpretação muito próxima das polcas e maxixes feita pelos grupos de choro. Esta é a única gravação feita em Porto Alegre entre 1912 e 1921 pelo grupo Sulferino, que não se sabe ao certo era paulista ou gaúcho, mas que contou, nesta gravação, com o solo do autor da música, o saxofonista carioca Romeu Silva (1892-1958). A interpretação deste choro feita por Romeu, se destaca das outras por apresentar um solo bem chorado, enfatizado pela interpretação do solista, que anos depois, se tornaria o mais importante líder de orquestra do período das *jazz bands* brasileiras.

Gravadas em diferentes cidades, estes registros demonstram como as influências musicais variavam de acordo com a região. Os dois primeiros exemplos foram gravados em São Paulo, o seguinte em Porto Alegre, os dois seguintes no Rio de Janeiro e o último também no Rio Grande do Sul.

O músico Elton Medeiros, em entrevista realizada para esta dissertação, ao ser indagado sobre estas gravações nos esclareceu seu ponto de vista:

“Então é preciso ficar atento. As gravações servem como registro, mas não como referência histórica. Quando você afirma, a partir de uma gravação de 1914, que eles tocavam de uma certa forma, paralelamente a esta gravação pode crer que existiam muitos músicos que tocavam o choro de outra forma, só que as gravadoras resistiam em gravá-los. Atualmente as gravadoras já são dirigidas por brasileiros, mas naquela época eram dirigidas por estrangeiros, e estes, interferiam na parte musical quando não deveriam, pois quem podia dar palpites deveriam ser exclusivamente os músicos brasileiros. Então eu posso afirmar que em 1910 já havia saxofonista tocando o choro, por analogia. Eu percebo o negócio do Djalma Camilo, o padrasto dele tocava trombone, e no conjunto dele já tinha saxofonista, tanto é que o Djalma quando rapazinho, vendo aqueles músicos tocarem o saxofone, viu-se influenciado, gostou do instrumento e resolveu aprender. Mas eu não sei com quem ele aprendeu”.

Apesar de ser um argumento bastante convincente, as análises destes registros nos forneceram um retrato da época. Considerando, é claro, que estas gravações eram comerciais, e como tais, representavam o choro de maneira bem diferente do que era tocado nas ruas, nos cabarés e nas rodas. Estes registros, por outro lado, nos forneceram informações inéditas de como o choro foi tratado dentro da indústria fonográfica, que era uma importante ferramenta de divulgação e registro.

As gravações que foram feitas na década de 20, período muito importante para o choro, mostram como o mercado musical começava a influenciar a música popular, e como os grupos se modificavam na tentativa de se adaptarem aos novos padrões comerciais impostos pelas gravações e pelo rádio, que em 1923 iniciou suas atividades no Brasil.

Entretanto, as transformações mais profundas dos grupos de Choro ainda estavam por vir. Um dos agentes desta transformação foi Pixinguinha e seu grupo Oito Batutas, que deram início ao processo de modernização dos grupos de choro. A saga dos Batutas a Paris é até hoje narrada de forma heróica, e a sua volta de forma

triunfal, tendo participado da primeira transmissão de rádio no Brasil, realizada no dia 7 de setembro de 1922 nas comemorações do Centenário da Independência, quando o grupo se reapresentou modernizado e atualizado, dentro das novas tendências analisadas no capítulo anterior.

Como vimos, muitas orquestras foram criadas na década de 20 seguindo estas tendências. Entre elas podemos citar as seis mais importantes: Sanfelippo, Andreozzi, Korasin, a Sul Americana de Romeu Silva e a American Jazz de J. Tomás.

Foram selecionados, no acervo do IMS, 6 gravações, 5 maxixes e 1 samba, de diversos autores executados pelas duas mais importantes *jazz bands* da época, a de J. Tomás e a do Romeu Silva. Estes seis exemplos, três de cada orquestra, foram então analisados em busca de diferenças nas formações instrumentais e nas performances dos músicos.

Quadro C - formações onde o saxofone divide a função solista com outros instrumentos

Título	Gênero	Autor	Grupo	Formação
Sarambá	Samba	J. Tomás e Duque	J. Tomás e Orquestra Brunswick *	Bateria, piano, contra-baixo, saxofones, trompetes, trombones e coro.
Levanta meu nego	Maxixe	Pixingunha	Orquestra J. Tomás	Bateria, tuba, piano saxofones, trompete trombone e clarinete.
Vê se pode	Maxixe	J. Tomás; Sátiro de Melo	Orquestra J. Tomás	Bateria, tuba, piano saxofones, trompete trombone e clarinete.
Está na hora	Samba	J. Luiz de Moraes	A Jazz Band Sul-Americana	Saxofones, clarinete, trombone e cavaquinho.
Fubá	Maxixe	Romeu Silva	A Jazz Band Sul-Americana	Saxofones, clarinete, trombone e cavaquinho.
Escorregando	Maxixe	Ernesto Nazareth	A Jazz Band Sul-Americana	Saxofones, clarinete, trompete, flauta, trombone, bateria e banjo.

Durante a primeira Exposição Brasileira de Rádio e Fonógrafo, o empresário

americano J. Salisbury, que representava a gravadora Brunswick, ouviu a orquestra de J. Tomás em uma emissão de rádio, ficou muito impressionado e procurou-o afim de contratá-lo para futuras gravações. Acertada a proposta o empresário mudou o nome da orquestra para Brunswick, e J. Tomás passou então a ser o regente, gravando o primeiro disco da gravadora, da série de número 10.000, como um samba de sua autoria de nome *Sarambá*. O empresário americano, veio ao Brasil interessado em implementar o novo processo de gravação elétrico, inaugurado pela gravadora Odeon, em julho de 1927. Os exemplos analisados a seguir, gravados pela orquestra de J. Tomás, foram registrados já no sistema elétrico, processo que alterou significativamente a qualidade das gravações.

O primeiro exemplo a música *♣Sarambá*, foi gravada em 1929 por J. Tomás acompanhado pela Orquestra Brunswik e coro. Este samba, composto originalmente por Pixinguinha, em parceria com o dançarino Duque, foi lançado anos antes, em Paris, pelos Oito Batutas. A gravação começa com uma introdução feita pela orquestra, onde podemos identificar alguns dos instrumentos: bateria, saxofones, trompetes, trombones e tuba. A orquestra executa, além de uma rápida introdução, a melodia da música composta de duas partes; o refrão, que foi extraído de uma melodia popular também chamada *Sarambá*; e a estrofe, que possui uma letra em francês onde é apresentada a nova dança, “O Samba”. Tanto a parte do refrão quanto as estrofes, são cantadas posteriormente pelo coro, acompanhado apenas pelo piano e pelo baixo, sendo que a orquestra volta ao final, executando novamente o arranjo de abertura.

O segundo exemplo a ser analisado, é um maxixe composto por Pixinguinha chamado *♣Levanta meu nego*, gravado em 28 de agosto de 1931, pela orquestra de J. Tomás, que também toca bateria no conjunto. A formação instrumental apresenta também outras novidades, como o piano, o naipe de saxofones (altos e tenores), clarinetes, trompetes e trombones e um bombardão, que nesta época substituíra, em alguns casos, o contrabaixo acústico, por apresentar um maior volume de som. A sonoridade forte e sempre presente do naipe de saxofones aparece solando já na parte B da melodia, alternando com o trompete, que inicia a melodia na parte A, e utiliza-se da surdina em alguns momentos da parte B. O ritmo da bateria é constante,

obedecendo ao padrão rítmico do maxixe com algumas variações. A levada é interrompida em alguns momentos, na introdução, sempre antes da repetição da parte B e no coda. Na introdução, e sempre antes da parte A, a bateria realiza uma convenção rítmica junto com o naipe de metais, para depois, entrar na levada tradicional do maxixe, presente em todo o arranjo. A música apresenta três partes, mas identificamos também uma ponte, que conduz, através de uma modulação, à terceira parte, voltando, da mesma forma, à primeira parte. A ordem das partes obedece a seguinte forma: Introdução ABB ponte C ponte ABBA coda.

O terceiro exemplo é a música *◀Vê se pode*, de Sátiro de Melo e J. Tomás, gravado pela Orquestra Brunswick, com a mesma formação e a mesma levada rítmica do exemplo anterior, pois se trata igualmente de um maxixe. Estas gravações, realizadas na mesma época, foram comercializadas em um disco duplo, sendo uma gravação de cada lado, configuração já utilizada por empresas fonográficas, desde o início da década de 10. O arranjo recebe o mesmo tratamento orquestrado, dando sempre ênfase aos naipes de saxofone e trompete que se alternam na melodia. Estas músicas se assemelham bastante também na forma, que apresentam igualmente três partes, sendo que a ordem se altera bastante em *Vê se pode*, pois não apresenta a modulação na terceira parte nem a ponte como no exemplo anterior. A ordem das partes aparecem então, da seguinte forma: Introdução ABCABCA coda.

O quarto exemplo é um samba de J. Luiz de Moraes intitulado *◀Está na hora* gravado entre 1921 e 1926, pela Jazz Band Sul Americana de Romeu Silva. Esta gravação conta com um naipe de clarinetes e saxofones, que se dividem entre a melodia e os contracantos. A formação instrumental da Jazz Band Sul Americana é mais reduzida que a da orquestra de J. Tomás, pois não apresenta a bateria nem o piano, possuindo, portanto, uma formação mais regional. Identificamos também um cavaquinho que faz a única parte harmônica deste samba.

O quinto exemplo é o maxixe *◀Fubá*, extraído, segundo o arquivo do Almirante, de um tema folclórico. Foi gravado entre 1921 e 1926 também pela Jazz Band Sul Americana. O tema começa com um solo de saxofone, sendo depois substituído pelo trompete, com quem estabelece um diálogo ao longo da música. Não é possível

identificar com precisão os demais instrumentos que participam desta gravação, isto por se tratar de um processo mecânico de gravação, que ainda não permitia o registro dos instrumentos com boa definição, como nas gravações elétricas nos exemplos citados acima. Ao que tudo indica, no entanto, o conjunto que executa *Fubá*, tem uma formação parecida com a gravação anterior, *Está na hora*.

O último exemplo é o tango *Escorregando* de Ernesto Nazaré. Esta música foi muito interpretada pelos grupos de choro ganhando algumas versões. Este arranjo, gravado pela Jazz Band Sul Americana entre 1921 a 1926, conta com uma formação mais completa que nos exemplos anteriores. O tema começa com o trompete, mas, ao contrário dos outros exemplos, ele é constantemente dividido entre os instrumentos de sopro, tendo sempre o acompanhamento orquestrado pelos demais instrumentos da orquestra, entre eles: clarinetes, saxofones e trombones. Assim como em outros exemplos, fica difícil determinar com precisão os instrumentos que compõem a base harmônica. No entanto, a definição da gravação dos instrumentos neste registro é melhor, mesmo se tratando do mesmo processo mecânico. Identifica-se um instrumento de percussão, ao que parece uma bateria, e, no final da música, um banjo fazendo melodicamente a coda. Sabe-se ainda, que a bateria e o banjo também faziam parte da formação do conjunto, conforme descrito anteriormente.

Por todo o observado, percebemos uma gradual alteração na composição dos choros e em sua complexidade, derivada da introdução de novos instrumentos e formas de arranjo. Este último ponto será o abordado no capítulo a seguir.

## 6. A transformação dos arranjos

Para aprofundar o estudo das modificações ocorridas nos grupos de choro, além das análises individuais das músicas realizadas no capítulo anterior, faz-se necessário, por fim, recorrer a alguns conceitos sobre arranjo.

Aragão (2001), em seu trabalho *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929 a 1935)*, procura analisar as orquestrações realizadas por Pixinguinha para a orquestra Victor, resgatando a utilização dos termos “arranjo aberto”, “arranjo fechado”, “adaptação” e “transcrição”.

O conteúdo original desses conceitos, recuperados por Aragão, é a ferramenta adequada para identificar as principais contribuições das *jazz bands* e do saxofone para as transformações dos padrões de orquestração dos grupos de choro.

Para citado autor o conceito “arranjo” refere-se, por exemplo, à consolidação de uma obra musical, transcrita ou não, em um registro ou obra acabada. Nesse sentido, exemplifica essa aplicação com os seguintes exemplos: o samba *Pelo Telefone* e a marchinha de carnaval *O teu cabelo não nega*. Ambas as composições teriam sido arranjadas, ou, como se entende atualmente, desenvolvidas, por outros autores, intérpretes ou não, que aproveitaram “um material musical e poético difuso e de caráter até então improvisado” (Aragão, 2001, p.12) dando a ele o status de “obra”, possibilitando assim o seu registro e a sua comercialização.

É importante observar que este conceito de arranjo, como foi aplicado, refere-se à reelaboração de um material pré-existente, em co-autoria, e não propriamente ao arranjo de uma música como atualmente entendido.

Um claro exemplo desse processo criativo – denominado arranjo - com base em obras anteriores é a música *Sarambá* analisada, em sua versão de 1929, no capítulo anterior. A primeira *Sarambá* que se tem notícia é a composta pelo músico

popular Júlio Cristobal. De seu refrão, teve origem a também chamada *Sarambá* editada e registrada em 1929 por J. Tomás, e a estrofe inicialmente composta por Pixinguinha em co-autoria com o dançarino Duque, em 1922, na capital francesa com o nome de *Les Batutas*. Em 1925, a dupla Artur Castro e Pedro Celestino acabou por gravar a *Sarambá* de Júlio Cristobal e em 1929, J. Tomás grava a nova versão com o nome *Sarambá*.

Esta última gravação de 1929 passou, finalmente, por um processo de arranjo, como atualmente entendido, para ser executada pela Orquestra Brunswick e coro.

Desta forma, é nos anos 20 que a prática de arranjo adquire os contornos que hoje conhecemos. Para isso em muito contribuíram as *jazz bands* que acabaram por distanciar-se do processo de criação e produção musical inicial dos grupos de choro

Os arranjos feitos pelos primeiros grupos de choro eram mais livres, pois estes não precisavam passar por um processo de gravação e orquestração, que o mercado, operado pelas primeiras gravadoras, começava a exigir. O único processo de arranjo utilizado pelos grupos de choro, no caso, pelas bandas militares, era mais voltado para a transcrição, nos termos abordados por Aragão (2001, p.13), ou seja: “reelaboração de uma obra *com mudança de meio*”.

Diversas vezes citada por Aragão, a revista Phono-Arte, que procurava de forma jornalística, informar ao público consumidor de discos, alguns conceitos sobre os elementos musicais mais importantes, fez um editorial procurando apontar algumas definições acerca de arranjo musical. Estes conceitos, claramente identificados com a música erudita, nos mostram uma forma de se tratar o processo de arranjo, que podem ser aqui utilizada, para compreendermos melhor um lado da questão:

Arranjo: Transporte de uma obra musical para outro destino. Redução de uma partitura de coro ou orquestra para o piano ou qualquer outro

instrumento. Transformação de uma composição a fim de torná-la acessível a outras categorias de executantes, ou torná-la de acordo com as normas modernas da música.” (Aragão,2001, p.14)

Aragão (2001, p.15), na mesma revista, assinala interessante definição: “Podem ser consideradas como sinônimos de arranjo as expressões **adaptação** e **transcrição**” (grifo original). Estes processos de adaptação e transcrição, que também se assemelham muito ao termo “arranjo” como utilizado pelas orquestras eruditas, foram aplicados, neste período, pela música popular.

Temos que considerar, entretanto, que o choro, por se tratar de um gênero de música popular feito à partir de elementos musicais mutáveis, frutos de uma improvisação constante, tanto em relação a parte melódica quanto a harmônica, não se baseiam somente na utilização da partitura e portanto não obedecem a todos os critérios aqui relacionados.

Inicialmente, o choro, diferentemente da música erudita, que obedecia a um arranjo fechado, atendia a um padrão de arranjo aberto, conforme termos empregados por Aragão. Ou seja, as partes não eram previamente definidas. Cada integrante do grupo definia o seu arranjo, “o que iria tocar”, tanto durante a performance como depois dela, ficando a criação do arranjo condicionada à prática musical em grupo, e a melodia principal, em algumas situações, por conta do autor. Esta forma de organização foi a que se observou nas análises das músicas de Álvaro Sandim, Pixinguinha, Irineu de Almeida, Francisco de Oliveira Lima, Romeu Silva, entre outros, realizadas em capítulo anterior.

As adaptações das músicas tocadas por pequenos grupos como os choros, para as grandes formações como as bandas militares e as fanfarras, era um processo, ao que tudo indica, mais exaustivo e menos técnico que no período seguinte. Podemos citar como exemplo a música *Corta Jaca*, analisada anteriormente. Esta música sofreu algumas adaptações, atividade comum aos grupos de choro, já que as músicas,

compostas originalmente para piano, tinham as partes reaproveitadas e transcritas para as pequenas e grandes formações instrumentais.

Podemos, então, supor, de que maneira os instrumentistas, que optavam cada vez mais pelo saxofone como instrumento solista, procuravam modificar a interpretação e, conseqüentemente, o arranjo dos grupos incentivados pelas mudanças de timbre e de meio, adotados pelos grupos de choro a partir de 1900. Tomamos como exemplo o saxofonista Ernesto Pimentel, que gravou seus solos claramente influenciados pelos efeitos, até então inéditos, realizados por ele no saxofone, acabando por modificar também os arranjos executados pelos demais componentes do seu grupo.

Após um intenso processo de revisão destes conceitos aplicados à música popular, mais especificamente ao período e gênero abordado, Aragão define a intenção por trás da indústria de discos, que na década de 20 procurava uma nova opção para o som regional dos grupos de choro, através dos arranjos criados para as *jazz bands*:

Acontece que esse “produto” não poderia ser apresentado em seu estado bruto, tal qual era praticado por seus agentes tradicionais em seus meios originais. Parecia imprescindível a transformação da música popular em um produto palatável ao gosto de um público mais amplo, formador do mercado consumidor. É justamente nessa transformação que o arranjo desponta como atividade essencial para a indústria, enquanto possibilidade de “disciplinar” e revestir os sons populares.(ARAGÃO,2001, p.28)

Podemos então concluir que estes novos processos de arranjo, mais técnicos, transformaram de forma contundente a prática musical do choro. Estas transformações foram motivadas, em parte, por uma crescente, e exigente indústria fonográfica, que procurava nos novos arranjadores, vindos do jazz e da música erudita, traduzir a música brasileira para um novo formato, ou seja, a gravação. Não devemos é claro afirmar que tivemos somente estes fatores de transformação. Assim

como não devemos apontar somente alguns responsáveis. Mas como pudemos perceber, a adoção de novos instrumentos como o saxofone, e de um novo repertório, que misturava gêneros estrangeiros como o foxtrote e o *cakewalk*, com o choro, o maxixe e o samba proporcionaram aos grupos um enriquecimento musical significativo, possibilitando aos músicos, novas experiências e descobertas.

## 7. A identidade nacional do choro

Como então disciplinar e revestir os sons populares sem afetar-lhes o seu conteúdo e sua identidade nacional? Os fatores mais fortes e evidentes, além da adoção de técnicas de arranjo e orquestração claramente inspiradas nas orquestras americanas, foram as modificações na instrumentação típica do choro, como a introdução da bateria e do saxofone, obtendo assim uma possibilidade sonora até então inatingível, tanto em matéria de volume de som, quanto de efeitos sonoros.

Isto significa que, até então, o saxofone não representava, para os grupos de choro, um fator de transformação e de modernização? Sim representava, mas era uma transformação mais no nível individual, era uma iniciativa pessoal dos músicos que procuravam para si, nos novos instrumentos, uma “modernização”. Estes músicos, que estavam em vias de profissionalização, queriam não só um instrumento que representasse a modernidade, mas um repertório e uma evolução técnica que os destacasse dos outros instrumentistas, objetivando, assim, uma vaga no competitivo mercado de shows e de gravações, em pleno crescimento naquela época.

Na década de 20 o saxofone foi considerado um instrumento estranho aos grupos de choro. O jazz, amplamente divulgado na época, foi responsável por esse conceito, por ser um gênero musical estrangeiro e ter o saxofone como instrumento símbolo. É importante analisar como o jazz influenciou a prática musical do choro e da música brasileira. Se esta influência foi restrita a adoção de novos instrumentos para se tocar o choro, fato classificado na época como uma forte perda de identidade, ou de fato transformou a essência deste gênero.

Sobre o jazz Mário de Andrade (1928, p.13) defende a sua influência não como deformadora do caráter nacional, mas como um fator de construção da sua identidade. No samba *Macumbeiro*, de autoria do compositor João da Gente, Andrade exemplifica esta visão, referindo-se aos elementos estranhos presentes nesta gravação: “É tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos do jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os

antepassados coincidem...”

Andrade questiona sempre o caráter nacional de certas peças, sobretudo daquelas que atingem uma aceitação irrestrita por parte de certos grupos. Sobre alguns músicos abordados neste trabalho, Andrade faz uma interessante reflexão sobre a aceitação generalizada da obra destes artistas, tomadas às vezes como única referência:

“Ora por causa do sucesso dos Oito Batutas ou do choro de Romeu Silva, por causa do sucesso artístico mais individual que nacional de Villa-Lobos, só é brasileira a obra que seguir o passo deles? O valor normativo de sucessos assim é quase nulo”.(ANDRADE,1928, p.14)

No entanto, como montamos e criamos estas referências tão fortes? Quais são os processos que formam as identidades nacionais, presentes nas diversas faces de nossa cultura? Como o saxofone se torna um instrumento estranho a este processo, e como a identidade nacional, presente no choro, se torna rapidamente um padrão mais ou menos instituído?

“No mundo moderno as culturas nacionais em que nascemos constituem em uma das principais fontes de identidade cultural”. (HALL, 2003, p.47) As identidades nacionais formam um sistema de representação cultural e atuam como uma comunidade simbólica, gerando assim um sentimento de identidade e lealdade. Esta concepção abordada por Hall, tem origem segundo o autor, no sistema de lealdade e identificação das tribos na era pré-moderna, ou nas sociedades mais tradicionais, que tiveram, nas sociedades ocidentais modernas, suas culturas regionais transferidas gradualmente à cultura nacional.

O samba e o choro foram gêneros de música popular desterritorializados de sua cultura regional, e transformados em uma cultura de representatividade nacional. Alguns autores chegam a mencionar que: “o choro é a mais brasileira das músicas”. Frases como esta foram utilizadas como propaganda política na formação da identidade nacional, como um teto político do estado-nação brasileiro.

A cultura nacional é também um discurso, um modo de construir sentidos que influenciam e organizam as ações e concepções de nós mesmos. Ao produzirmos sentidos com os quais podemos nos identificar, construímos a nossa identidade. Estes sentidos estão contidos nas histórias e memórias sobre a nação, que ligam o presente com o passado, construindo as imagens desta identidade nacional. Este conceito, já trabalhado por Benedict Anderson (1983), define a identidade nacional como uma “comunidade imaginada”.

O choro, portanto, pode ser visto como uma comunidade imaginada. As histórias sobre os antigos chorões, que são freqüentemente narradas nos livros e nas rodas, são utilizadas como uma forma de construção e manutenção desta identidade. Hall nos aponta outros mecanismos, para a construção destas comunidades.

Um mecanismo muito utilizado é a narrativa da nação, contada na literatura nacional através da mídia e da cultura popular, que nos fornece imagens, panoramas, cenários, eventos históricos e rituais que simbolizam e representam experiências compartilhadas, perdas e triunfos, que dão sentido à nação.

Como membros da comunidade do choro, compartilhamos as narrativas de sua história social, e procuramos nestas, significados e destinos comuns. O grupo Oito Batutas, por exemplo, foi utilizado neste sentido. A saga dos músicos a Paris, por vezes fantasiada pelos chorões, deu aos Batutas um significado simbólico muito importante, destacando-os como um dos grupos de maior importância na história do choro. Não só pelo fato de ter sido o primeiro grupo de música popular a ter êxito no exterior, mas também por ter como líder Pixinguinha, um grande instrumentista e compositor de reconhecido talento e projeção nacional.

Outro mecanismo, também muito utilizado no contexto do choro, é a ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade. “A identidade nacional é primordial, é a verdadeira natureza das coisas, por vezes adormecida, mas sempre pronta a reassumir sua inquebrantável existência” (Gellner, *apud* Hall, 1983, p.48).

Os elementos essenciais da identidade nacional permanecem imutáveis e, apesar de todas as vicissitudes e mudanças da história, se mantém eterno. “O samba, agoniza, mas não morre, alguém sempre te socorre antes do suspiro derradeiro”. O choro, assim como o samba, que é referido por Nelson Sargento na música *Agoniza mas não morre*,<sup>13</sup> sempre demonstrou esta força que, muitas vezes, impediu a sua descaracterização e conseqüentemente o seu desaparecimento.

Mas qual é a verdadeira tradição do choro? Qual a sonoridade que mais o representa? A sonoridade dos primeiros chorões como Anacleto de Medeiros e Calado, ou uma mais recente quando foi imposta uma nova ordem e uma nova tradição?

“Tradições que parecem ou alegam serem antigas são muitas vezes de origem recente e algumas vezes inventadas” (Hobsbawm e Ranger, *apud* Hall, 1983, p.49). As tradições inventadas formam um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar valores e normas de comportamentos através da repetição, implicando na continuidade com um passado histórico adequado.

Segundo Hall, o discurso da cultura nacional não é tão moderno quanto aparenta. Ele constrói identidades que são colocadas ambigüamente entre o passado e o futuro, equilibrando-se entre a tentação por retornar a glórias passadas, e o impulso por avançar em direção à modernidade. Um elemento regressivo e anacrônico da história da cultura nacional. Este retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as pessoas, a fim de purificarem suas fileiras e expulsarem os que ameaçam a sua identidade, preparando-os para uma nova marcha à frente, que esconde e impede certas mudanças nas práticas musicais.

---

<sup>13</sup> Música de Nelson Sargento gravada pela primeira vez em 1978.

## 8. As mudanças na prática do choro

Como o choro, que é praticado hoje, incorpora as mudanças que foram realizadas ao longo de sua história tratadas nos capítulos anteriores? Como ocorre e até que ponto são aceitas tais mudanças musicais no choro?

*No estudo de caso de quatro culturas*, de Bruno Nettl, (2002) este conceito de mudança musical é abordado em diferentes culturas, que vêem o termo sob vários pontos de vista. Segundo Nettl observa-se que, na cultura ocidental de música artística, as mudanças são vistas somente como legítimas e positivas, se elas representarem algum tipo de avanço. Só uma mudança no estilo e no conceito que represente uma evolução técnica, pode ser representativa.

Esta visão é bastante comum nas teorias feitas antes de 50, quando os pesquisadores consideravam que a música erudita ocidental, por ser uma categoria separada e superior, não podia ser confundida com a música popular, fruto dos novos contextos resultantes das mudanças culturais e técnicas, como gravações, programas de rádio e metrópoles multiculturais.

A musicologia histórica que, no início do século XX, estudava as mudanças descritas como inovações, dava maior atenção às formas mais radicais de transformação, denegrindo os períodos, nações, escolas e compositores que não compartilhavam dessas mudanças no estilo musical. Esta teoria muito aceita antes de 1950, era centrada num conceito de evolução unidirecional, resultante da tendência humana de aumentar a complexidade de idéias, objetos e técnicas

Já em outras culturas, vemos que a mudança como conceito é mais aceita, de modo a preservar a cultura sem a necessidade de inovações em sua essência. Se de um lado (ocidental), a mudança só é válida se representar uma evolução do estilo e da técnica, do outro (oriental), a mudança é vista como uma forma de incorporar, do ponto de vista da execução e da interpretação elementos novos, tanto nos timbres utilizados como nos arranjos, preservando a essência musical e dando legitimidade à

música.

Podemos observar no choro mudanças em vários sentidos, como, por exemplo, no meio em que o choro era produzido, passando para as rádios e discos, o que era feito somente ao vivo em saraus e festas. Esta mudança produziu transformações nas formações e nos arranjos dos grupos, que passaram a ser obrigatoriamente mais claros e definidos, com o fim de facilitar as gravações e transmissões. Apesar disto a essência do choro como linguagem permaneceu inalterada, pois é a única a dar legitimidade à prática musical.

Mas será que estas mudanças de ordem técnica, como uso cada vez mais freqüente de instrumentos característicos das *jazz bands*, como o saxofone, não provocaram alguma modificação no estilo e na técnica dos velhos chorões? Podemos observar que as influências dos estilos estrangeiros como o jazz, eram a todo o tempo questionadas pelos chorões, sobretudo nos arranjos das orquestras típicas. Podemos destacar dois exemplos de músicos muito representativos para o choro, que tinham visões bem diferentes sobre estas influências.

Severino Araújo, que trouxe a sonoridade das *Big Bands* para o choro nos arranjos de sua orquestra, a Tabajara, mantém-se entre os chorões como tradicional sendo interpretado e legitimado como tal. Severino, que se considera um músico entre o tradicional e o moderno, via, na elaboração dos arranjos e na transformação dos grupos elementos essenciais e diferenciais no trabalho, por ele desenvolvido, ao longo de 60 anos à frente da orquestra Tabajara. Em entrevista, concedida por ocasião desta dissertação, Severino destaca as diferenças do choro feito para a orquestra e para o regional:

“Olha o choro sempre foi tocado pela orquestra brasileira que é o regional, mas eu via os americanos, Beny Godman que foi meu mestre, e pensava bom quando vou fazer o chorinho com clarinete acompanhado de orquestra? Então eu fiz, cheguei em João Pessoa e fui tocar num baile com a Tabajara, tocando chorinho com clarinete acompanhado de orquestra, tocou seis vezes, mas ninguém sabia o

que era aquilo, foi uma novidade, cheguei ao Rio e foi a mesma coisa!”.

Severino nos revela, ainda, como era o processo de misturas que fazia entre o repertório brasileiro e o americano: “Lá no norte eu fazia arranjo de *swingue*, eu pegava a música brasileira e fazia o *swingue*, quando eu cheguei ao Rio, fiz o contrário, o coração falou mais alto, eu pegava a música americana e fazia no ritmo do samba, assim fiz muitos arranjos...”.

Outra figura importante, mas que possuía uma visão oposta, era Jacob do Bandolim, um dos chorões mais importantes. Como revelou em várias entrevistas, Jacob era muito avesso às mudanças, tanto nos arranjos, como nos timbres utilizados. Ele não aceitava que o jazz ou outro estilo estrangeiro influenciasse a sua música. Jacob que fez uma importante pesquisa para preservação da memória do choro, produziu um valioso acervo que incluía além de partituras, gravações inéditas.

Com o seu conjunto regional, "Época de ouro", trabalhou durante muitos anos em busca de uma sonoridade mais elaborada, com arranjos bem definidos, consagrando a formação típica do regional de choro que ele desenvolveu, considerado até hoje como importante referência. O regional se estabeleceu por um bom tempo como a principal formação instrumental, sendo muito utilizada em programas de rádio e gravações de discos, não só de choro, mas de todos os gêneros da época.

Estes dois importantes músicos, que foram responsáveis pela criação de distintas correntes dentro do choro, são curiosamente apontados como “tradicionalistas”. Isto ocorre porque ambos utilizaram elementos essenciais do choro para a criação e reelaboração das músicas, mantendo, desta forma, a autenticidade ou a tradição do choro, mesmo que tenham sido responsáveis por profundas mudanças no gênero.

## 9. Conclusão

Podemos concluir que as transformações ocorridas no choro, responsáveis pela modernização do gênero, foram realizadas essencialmente pelos músicos, que foram os agentes dessas mudanças.

Assim como Pixinguinha, outros instrumentistas como Severino Araújo e Jacob do Bandolim, atuaram da mesma forma, procurando, cada qual, o seu instrumento de transformação e a sua identidade dentro do gênero. Graças a estes agentes, que incorporaram elementos essenciais do choro em seus instrumentos e os produziram com uma nova roupagem, foram criadas experiências estéticas inteiramente novas que provocaram transformações, levando o choro a diferentes caminhos.

Os saxofonistas, como pudemos comprovar, funcionaram dentro deste processo como agentes e instrumentos de transformação, ao apresentar, de forma inovadora, práticas que se ligam profundamente às raízes do gênero.

As mudanças nos processos de produção dos arranjos, causadas em parte, pela nova experiência estética provocada pela utilização do saxofone, que ajudou a modernizar tanto os timbres utilizados no choro quanto a qualidade e definição dos arranjos, foram também decisivas para a modernização do gênero.

Neste trabalho vimos como o saxofone por meio de agentes como Pixinguinha, que incorporaram o instrumento em busca de novas experiências, produziram uma nova estética para o gênero.

O músico, ajudado por sua experiência e respeitabilidade, incorporou um novo instrumento – o saxofone – representante de várias inovações e significado, sem descaracterizar os elementos essenciais do gênero. Pixinguinha criou, desta forma, uma “metáfora musical” que estabeleceu uma nova experiência estética, transformando definitivamente o choro e provocando outros agentes a irem em busca

desta nova experiência.

Entretanto, tais novidades apresentadas pelo saxofone e pelas *jazz bands* não foram unânimes, encontrando muita resistência por parte dos músicos de choro tradicionais que viam o saxofone como uma influencia americana negativa.

Todavia, como podemos perceber, a influência do jazz não era totalmente negativa. O jazz representou, ao contrário, uma modernização tanto no meio, quanto no conteúdo, e foi sem dúvida alguma incorporado de forma produtiva pela música brasileira.

Não há que se negar, conseqüentemente, que essa assimilação do jazz e do saxofone pelo choro funcionou para, além de enriquecer o panorama musical brasileiro, levar para o mundo afora muitos dos processos de improvisação e criação do choro brasileiro.

## 10. Referências

- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*, 2º ed. Rio de Janeiro: F. Briquet & Comp., 1942. 529 p.
- ANDRADE, Mário de. *Cândido Inácio da Silva e o Lundu*. Revista Brasileira de Música, vol V, Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1944.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Marti, 1928.
- \_\_\_\_\_. *Música doce música*. São Paulo: Martins, 1933.
- \_\_\_\_\_. *Originalidade do maxixe* Revista *Ilustração Musical - Revista mensal de cultura de informações musicais*, ano I n:2 Rio de Janeiro: s/ ed, Set. 1930.
- ARAGÃO, Pedro et al. *Memórias Musicais*. Livreto que acompanha a caixa de gravações da Casa Edison. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929 a 1935)*. 2001. Dissertação de Mestrado: Uni-Rio, Rio de Janeiro.
- AZEVEDO, Luiz Heitor de. *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1956. 423 p.
- BENADE, Arthur H. *Sopro, Cordas e Harmonia – A ciência dos Sons Agradáveis*. São Paulo: Edart, 1967.
- BHOLMAN, Philip. *In the beginning... myth and meaning in world music, in World music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- CABRAL, Sérgio. *No Tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Pixinguinha, Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Folk-lore Pernambucano - Subsídios para a História da Poesia Popular em Pernambuco*, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Tomo LXX – Vol. 116 - Parte II - Rio de Janeiro - Imprensa Nacional – Brasil, 1908. 641 p.
- DUPRAT Régis. *Música Popular do Século XIX no Vale do Paraíba*. Encarte do LP (Data e gravadora não identificas).
- EFEGÊ, J. *Maxixe, A Dança Excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

- HENRIQUE, L. *Os Instrumentos Musicais - Fundação Calouste Gulbenkian nas Oficinas da Organologia*. Porto: Orlando & CA, 1988.
- LAMAS, Dulce Martins. *Catálogo do Acervo de Discos da Segunda Década do Século XX do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ*, Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1997.
- LIRA, Marisa. *A Característica Brasileira nas Interpretações de Calado*. Revista Brasileira de Música, vol VII, Rio de Janeiro: Escola de música da UFRJ, 1941.
- MAGALHÃES, Alexandre Caldi, *Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*. Rio de Janeiro, Dissertação de mestrado, Universidade do Rio de Janeiro, Música Brasileira.
- MIS. *Pixinguinha*. Série Depoimentos, Rio de Janeiro: Uerj, 1997.
- MYERS, Arnold; et al. *Acoustical Factors in the Demise of the Oficlíde*. In: V Congresso Mundial de Acústica, 2004, Nara, Japão.
- NETLL, Bruno. *O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas*. In: I encontro nacional da ABET 2002, Recife, Anais.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1936. 208 p.
- RAMOS, Artur. *Folclore negro no Brasil*, Rio de Janeiro, s/ ed, 1935.
- SANTOS, Alcino; BARBALHO, Grácio; SEVERIANO, Jairo e AZEVEDO, M. A. de (Nirez). *Discografia Brasileira 78rpm. 1902 – 1964*, Rio de Janeiro, Funarte, 1982 (3º volume).
- SIQUEIRA, João Baptista. *Três Vultos Históricos da Música Brasileira*. Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, Rio de Janeiro: MEC, 1970. 251 p.
- SWANWICK, Keith. *Ensinando a música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003. 116 p.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. vol 2, São Paulo: Martins, 1964.
- \_\_\_\_\_ *Carinhoso etc. História e Inventário do Choro*. Rio de Janeiro: s/ed, 1984.
- \_\_\_\_\_ *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio fundo, 1991.

## 11. Discografia

**Autor:** *Pixinguinha - Benedito Lacerda*  
**Título:** *Variações sobre Urubu e o Gavião*  
**Gênero:** *Choro*  
**Intérprete:** *Benedito Lacerda (flauta)*  
**Gravadora:** *RCA Victor*  
**Número:** *80.0263-A*  
**Matriz:** *S-078118*  
**Data da gravação:** *19.01.1944*  
**Data do lançamento:** *ABR/1945*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Irineu de Almeida*  
**Título:** *Qualquer Coisa*  
**Gênero:** *Polca*  
**Intérprete:** *Irineu de Almeida (Oficleide)*  
**Gravadora:** *Favorite Record*  
**Número:** *1-454031*  
**Matriz:** *11142*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1912*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Irineu de Almeida*  
**Título:** *São João Debaixo D'água*  
**Gênero:** *Tango*  
**Intérprete:** *Choro Carioca*  
**Gravadora:** *Favorite Record*  
**Número:** *1-450006*  
**Matriz:** *11141*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1912*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Pixinguinha*  
**Título:** *Os Oito Batutas*  
**Gênero:** *Tango*  
**Intérprete:** *Grupo do Pixinguinha*  
**Gravadora:** *Odeon*  
**Número:** *12610*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1919*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Romeu Silva*  
**Título:** *Se papai souber*  
**Gênero:** *Maxixe Samba*  
**Intérprete:** *Os Oito Batutas*  
**Gravadora:** *Victor Argentina*  
**Número:** *73.830/A*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1923*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Romeu Silva*  
**Título:** *Tricolor*  
**Gênero:** *Maxixe*  
**Intérprete:** *Os Oito Batutas*  
**Gravadora:** *Victor Argentina*  
**Número:** *73.830/B*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1923*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Romeu Silva*  
**Título:** *Nair*  
**Gênero:** *Maxixe*  
**Intérprete:** *Os Oito Batutas*  
**Gravadora:** *Victor Argentina*  
**Número:** *73.832/A*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1923*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Álvaro Sandim “Santini”*  
**Título:** *Flor do Abacate*  
**Gênero:** *Polca*  
**Intérprete:** *Chorosos do Abacate*  
**Gravadora:** *Phoenix*  
**Número:** *70711*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1913-1918*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *José Nunes*  
**Título:** *Maxixe de Ferro*  
**Gênero:** *Maxixe*  
**Intérprete:** *Banda da Casa Edison*  
**Gravadora:** *Odeon*  
**Número:** *40031*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1904 - 1907*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Chiquinha Gonzaga*  
**Título:** *Corta-Jaca (O Gaúcho)*  
**Gênero:** *Tango*  
**Intérprete:** *Grupo Chiquinha Gonzaga*  
**Gravadora:** *Columbia*  
**Número:** *11781 – B-146 (mesma matriz)*  
**Matriz:** *11781*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1911 - 1912*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Chiquinha Gonzaga*  
**Título:** *Corta-Jaca*  
**Gênero:** *Tango*  
**Intérprete:** *Banda do Corpo de Bombeiros*  
**Gravadora:** *Odeon*  
**Número:** *108058*  
**Matriz:** *108058*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *07-1912*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Chiquinha Gonzaga*  
**Título:** *Corta-Jaca*  
**Gênero:** *Tango*  
**Intérprete:** *Banda do Corpo de Bombeiros*  
**Gravadora:** *Columbia*  
**Número:** *11650 – B-34 (mesma matriz)*  
**Matriz:** *11650*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *02-1912*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Alfredo da R. Viana “Pixinguinha”*  
**Título:** *Carne Assada*  
**Gênero:** *Polca*  
**Intérprete:** *Choro Carioca*  
**Gravadora:** *Phoenix*  
**Número:** *70650*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1913 - 1914*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Alfredo da R. Viana “Pixinguinha”*  
**Título:** *Não tem nome*  
**Gênero:** *Polca*  
**Intérprete:** *Choro Carioca*  
**Gravadora:** *Phoenix*  
**Número:** *70652*  
**Matriz:** *247*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1913 - 1914*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Irineu de Almeida “Irineu Batina”*  
**Título:** *O Morcego*  
**Gênero:** *Tango*  
**Intérprete:** *Choro Carioca*  
**Gravadora:** *Favorite Record*  
**Número:** *1-450087*  
**Matriz:** *11125*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1912*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Humberto Fransceschi*

**Autor:** *Francisco de Oliveira Lima*  
**Título:** *Araci*  
**Gênero:** *Polca*  
**Intérprete:** *Terceto Francisco Lima*  
**Gravadora:** *Odeon*  
**Número:** *120.871*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *01 - 1914*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Centro de Pesquisas Folclóricas da UFRJ*

**Autor:** *Francisco de Oliveira Lima*  
**Título:** *Acordes do coração*  
**Gênero:** *Valsa*  
**Intérprete:** *Terceto Francisco Lima*  
**Gravadora:** *Odeon*  
**Número:** *120.862*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *01 - 1914*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Centro de Pesquisas Folclóricas da UFRJ*

**Autor:** *João Pena d'Oliveira*  
**Título:** *Diabo em Folia*  
**Gênero:** *Polca*  
**Intérprete:** *Grupo Manoel Pereira "Fanfarra"*  
**Gravadora:** *Odeon*  
**Número:** *120.751*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *12 - 1913*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Centro de Pesquisas Folclóricas da UFRJ*

**Autor:** *Ernesto Pimentel*  
**Título:** *Jacaré Estrilando*  
**Gênero:** *Polca*  
**Intérprete:** *Grupo do Pimentel*  
**Gravadora:** *Odeon*  
**Número:** *121885*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1915 - 1921*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Ernesto Pimentel*  
**Título:** *Gavião de Muletas*  
**Gênero:** *Samba*  
**Intérprete:** *Grupo do Pimentel*  
**Gravadora:** *Odeon*  
**Número:** *121884*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1915 - 1921*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Romeu Silva*  
**Título:** *Carinhos Santos*  
**Gênero:** *Schottische*  
**Intérprete:** *Grupo Sulferino*  
**Gravadora:** *Phoenix - Fabricado por Savério Leonetti em Porto Alegre para Casa Edison de Gustavo Figner de SP, este fonograma tem uma numeração que está fora dos catálogos, muito diferente do usual, sendo o único exemplar.*  
**Número:** *DP2011*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1912 -1921*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Centro de Pesquisas Folclóricas da UFRJ*

**Autor:** *J. Tomás*  
**Título:** *Sarambá*  
**Gênero:** *Samba*  
**Intérprete:** *Orquestra Brunswick – canto J. Tomás*  
**Gravadora:** *Brunswick*  
**Número:** *10000-A*  
**Matriz:** *23*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *12 - 1929*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Pixinguinha*  
**Título:** *Levanta meu Nêgo*  
**Gênero:** *Maxixe*  
**Intérprete:** *Orquestra J. Tomás*  
**Gravadora:** *Victor*  
**Número:** *33460-A*  
**Matriz:** *65203*  
**Data da gravação:** *28 – 07 - 1931*  
**Data de Lançamento:** *09 - 1931*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Sátiro de Melo e J.Thomaz*  
**Título:** *Vé se pode*  
**Gênero:** *Maxixe*  
**Intérprete:** *Orquestra J. Tomás*  
**Gravadora:** *Victor*  
**Número:** *33460-B*  
**Matriz:** *65202*  
**Data da gravação:** *28-07-1931*  
**Data de Lançamento:** *09-1931*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *José Luiz de Moraes “Caninha”*  
**Título:** *Está na Hora*  
**Gênero:** *Samba*  
**Intérprete:** *Jazz Band Sul Americana Romeu Silva*  
**Gravadora:** *Odeon*  
**Número:** *122855*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1921 - 1926*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Romeu Silva (Arranjo)*  
**Título:** *Fubá*  
**Gênero:** *Maxixe*  
**Intérprete:** *Jazz Band Sul-Americana Romeu Silva*  
**Gravadora:** *Odeon*  
**Número:** *122856*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *sem data*  
**Data de Lançamento:** *1921 - 1926*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

**Autor:** *Ernesto Nazareth*  
**Título:** *Escorregando*  
**Gênero:** *Maxixe*  
**Intérprete:** *Jazz Band Sul Americana Romeu Silva*  
**Gravadora:** *Odeon*  
**Número:** *122843*  
**Matriz:** *sem número*  
**Data da gravação:** *1921 - 1926*  
**Data de Lançamento:** *sem data*  
**Encontrado na Fonoteca:** *Instituto Moreira Sales*

## **Anexos**

Anexo 1 - Encarte do LP Musica popular do século XIX no Vale do Paraíba

Anexo 2 - Anúncio de um atelier para a fabricação de saxofones em Paris

Anexo 3 - Método de Oficleide encontrado no Museu da Música em Paris

Anexo 4 - Anúncio da estréia do grupo Oito Batutas em Paris - Jornal *Comedia* - 14/02/1922

Anexo 5 - Anúncio da estréia do grupo Oito Batutas em Paris - Jornal *Fígaro* -14/02/1922

Anexo 6 - Partitura da música *Sarambá*, registrada em Paris em 1922 como *Les Batutas*

Anexo 7 - Anúncio da viagem da Jazz Band Sul-Americana a Europa - Jornal *A noite* - 1925

Anexo 1

MUSICA POPULAR DO SÉCULO XIX  
NO VALE DO KIRAIARA



gêneros e formas folclóricas, que eram simplesmente reelaborados e devolvidos à comunidade com base na tradicional capacidade de sincronização. Nazareth fez isto com a valsa de Chopin, Custódio Mesquita com o fox e a Bossa Nova também.

Por isso, cultivar o gênero não é ditar normas para a criação contemporânea; a História e o seu conhecimento não devem erigir-se em fatores de sustação das transformações e inovações que decorrem da evolução da linguagem e do código musical, sob o pretexto de salvaguarda de uma pretensa pureza daquela linguagem. Da mesma forma, as peças de museu e os monumentos histórico-artísticos recebem valor contemporâneo pelo discernimento da sua contextualização na própria época e pela conotação respectiva ao seu tempo.

Nesse sincretismo pop-erudito desenvolveu-se no Vale do Paraíba paulista, no século XIX, uma plêiade de mestres de música que compõem, copiam, regem, executam e propalam uma cultura musical variiegada, atualmente desconhecida. Citemos, assim, Luiz Batista de Alvarenga, em São Luís do Paraitinga; João Evangelista, em Lorena; João Romão, em Pindamonhangaba; Aristóteles Guimarães, em Cachoeira Paulista; Horácio Moreira Querido, em Cunha; Rândolpho José de Lorena, em Aparecida; Clarimundo Cuba, em Guaratinguetá; João Crisóstomo, em Bananal, para citar apenas alguns nomes e cidades.

Os gêneros populares cultivados na época são os mais variados. A seleção aqui apresentada elegeu apenas seis deles por diversas razões, inclusive a exiguidade de tempo e espaço de um LP. Foram destacadas cinco polcas devido à riqueza e hibridismo do gênero, que intercambia influências com outros, gerando formas novas e contribuindo para a formação de novos gêneros.

A delimitação cronológica é de 1880 a 1900: apenas o tango "Não me Esqueças... Mulata!" de 1908, excede o âmbito do período.

Todas as peças provêm de dois arquivos particulares do Vale do Paraíba: o de Rândolpho José de Lorena, de Aparecida, e o de João Evangelista, de Lorena. Ambos contêm farta música religiosa, a par da produção popular; constatarem-se, inclusive, casos em que uma mesma página de música popular apresenta em seu verso algum texto musical de igreja; por exemplo, uma polca, de um lado, e um Tantum Ergo, do outro.

Apresento cinco peças indicam autoria. A valsa "A Violeta" (1880), de Areias, por Francisco de Alvaranga. A quadrilha "Tocantim" (c. 1880), do Anacleto, por Rândolpho José de Lorena. O "Cateretê" (1891), de Baependi (MG), por Francisco Papaiira Lima. O tango "T. muller", (1903), de Anacleto, por Alvarito

selecionadas contém qualquer indicação cronológica, não obstante poderes situá-las todas entre 1880 e 1900... Positivamente elegemos duas delas, cujos títulos são bastante insinuantes: "Não se Conheça Lundu" e "Polca Lundu". A primeira, pelo próprio título, repudia a influência da dança negra e pretende por isso, constituir-se em gênero autêntico, o que não a impede de conter, em sua segunda seção, as abominadas sincopas e um tema folclórico de evidente influência portuguesa. A segunda polca, a "Polca Lundu", distancia-se do gênero. Não sei se a sua introdução sinfônica, de vinte compassos, teria algo a ver com o lundu-canção, influenciado pelo lirismo da modinha; mas é certo que essa introdução nos remete à atmosfera de Carlos Gomes e, mais especificamente, do Guarani.

O texto central já nada tem a ver com o gênero: nem sequer está presente a célula rítmica característica da polca. Pelo contrário, ela se contorna em meinelos sincopados tanto na melodia como no acompanhamento, a primeira liberada frequencial e rítmicamente. O seu final é em acordes novamente sinfônicos.

A polca "Ophelia" poderia ser chamada uma polca-dobrado, tanto pelo tratamento do canto e do contracanto do bombardino como pelo acompanhamento dos demais instrumentos. Uma Flor Levando Flores" é uma verdadeira polca-tango; seu movimento de polca tem desenvolvimento melódico que se encaminha para a independência da célula rítmica do gênero que está ausente, com um acompanhamento sempre tanguento. "Ora Esta" é uma polca semi-erudita, afrancesada, com influência das mesmas fontes da quadrilha na linha melódica e no tratamento semi-sinfônico; o acompanhamento é tanguento, mas não marcado harmonicamente, e sim diluído no reforço melódico realizado de várias partes acompanhantes.

Dos dois tangos, "Ernesto" é para solo de bombardino, com uma melodia simples e brejeira e o acompanhamento exclusivamente tanguero feito por um clarinete, dois saxos (alto e tenor) e um baixo tuba. Já denota um gênero constituído. "Não me Esqueças... Mulata!" não obstante a época mais tardia (1908), apresenta em sua segunda seção ritmo de polca, tanto na melodia quanto no acompanhamento; aliás, sua introdução é de ragtime.

A valsa "Violeta", do 1880, é muito interessante. Seu substrato instrumental vincente na construção harmônica harmônica, com raijo intróito, sucedem-se os movimentos Allegro-Andantino-Presto, finalizando com um cadência de triplato

As quadrilhas são, as peças, que denotam maior influência européia; cultivam a atmosfera de Offenbach ou Delibes das operetas que gozaram de extraordinária popularidade na Europa de meados do século. A quarta seção da quadrilha "das Núpicias" (sic) apresenta um acompanhamento tanguero. O dobrado "Z.B.D.U." (O Zebedeu) apresenta uma formá extremamente acabada. Ressaltemos, na primeira seção, o uso, em oitava, de requinta com o bombardino e os contracantos deste, um típico desenvolvimento dobradístico. Esta é uma peça autológica.

O "Cateretê" apresenta todos os componentes do gênero folclórico, mas chama a atenção o tratamento erudito do canto, executado por um quarteto vocal, misto, que em certos momentos nos recorda a posterior atmosfera das harmonizações corais da música popular brasileira, tão agraço do gênero. Aqui vai a sua letra.

Todo homem que é casado Deve ter um pau no canto. Para benzer a mulher Quando lhe der o quebranto. A mulher, como acontece Toma conta do marido, Então tudo está perdido É ele só quem padecer. E como escravo obedeca A tudo quanto ela quer. Mas se o marido quiser Tudo evita sem trabalho.

É pegar um bom vergalho E vá benzendo a mulher, Assim faz um bom marido Se quiser ser bem querido. Vamos dar a despedida Como deu a saracuta, Quem casar com mulher velha Tem muxiba com fartura. Todo velho que se pinta Para todos iludir. As velhas correm com ele E as moças põem-se a rir. E o velho quebebrando Para as moças enganar, As velhas pinham com ele, O velho o quer casar.

Mas se o velho tem dinheiro E encontra moça tola, As velhas vão pra bagagem E o velho lida na pontia.

Quando o trabalho, que ora apresenta. A penetração dos instrumentos de banda na música de igreja constituiu um ato significativo, que conduziu a um sincretismo estilístico e preservou um núcleo de trabalho suplementar para os músicos de banda, que, especialmente antes da abolição da escravatura, incluíam-se às bandas de escravos mantidas pelos fazendeiros da região.

Destaqueamos a integração da música de banda no processo de comunicação sonora da época. As fazendas e as cidades rivalizavam, inclusive, pela qualidade de suas bandas em confronto com o desafio.

A figura do mestre de banda identificava-se frequentemente com a do mestre de capela da igreja local. Era o mestre da música da vila, cuja reputação engrandecia a da comunidade. Agregadas as sociedades musicais, as bandas passaram a constituir, no fim do século XIX, o fator preponderante na comunicação sonora de um período que precedeu ao surgimento dos modernos meios de comunicação que foram o rádio, o rádio e a TV.

A música tocada nos salões do baronato do café, interface dessa cidade, era agenciada pelos mesmos "res que descompantavam" funções "pals religiosas, civicas e do lazer da ca da igreja, do salão e da praça. Esse descompantamento funcionário (sic) das manans pessoas bñh condicionou uma interpenetração e salões, qñtamos a forma da criação instrumental.

Nenhuma das cinco polcas selecionadas contém qualquer indicação cronológica, não obstante poderes situá-las todas entre 1880 e 1900... Positivamente elegemos duas delas, cujos títulos são bastante insinuantes: "Não se Conheça Lundu" e "Polca Lundu". A primeira, pelo próprio título, repudia a influência da dança negra e pretende por isso, constituir-se em gênero autêntico, o que não a impede de conter, em sua segunda seção, as abominadas sincopas e um tema folclórico de evidente influência portuguesa. A segunda polca, a "Polca Lundu", distancia-se do gênero. Não sei se a sua introdução sinfônica, de vinte compassos, teria algo a ver com o lundu-canção, influenciado pelo lirismo da modinha; mas é certo que essa introdução nos remete à atmosfera de Carlos Gomes e, mais especificamente, do Guarani.

Quando o trabalho, que ora apresenta. A penetração dos instrumentos de banda na música de igreja constituiu um ato significativo, que conduziu a um sincretismo estilístico e preservou um núcleo de trabalho suplementar para os músicos de banda, que, especialmente antes da abolição da escravatura, incluíam-se às bandas de escravos mantidas pelos fazendeiros da região.

Destaqueamos a integração da música de banda no processo de comunicação sonora da época. As fazendas e as cidades rivalizavam, inclusive, pela qualidade de suas bandas em confronto com o desafio.

A figura do mestre de banda identificava-se frequentemente com a do mestre de capela da igreja local. Era o mestre da música da vila, cuja reputação engrandecia a da comunidade. Agregadas as sociedades musicais, as bandas passaram a constituir, no fim do século XIX, o fator preponderante na comunicação sonora de um período que precedeu ao surgimento dos modernos meios de comunicação que foram o rádio, o rádio e a TV.

A música tocada nos salões do baronato do café, interface dessa cidade, era agenciada pelos mesmos "res que descompantavam" funções "pals religiosas, civicas e do lazer da ca da igreja, do salão e da praça. Esse descompantamento funcionário (sic) das manans pessoas bñh condicionou uma interpenetração e salões, qñtamos a forma da criação instrumental.

Nenhuma das cinco polcas selecionadas contém qualquer indicação cronológica, não obstante poderes situá-las todas entre 1880 e 1900... Positivamente elegemos duas delas, cujos títulos são bastante insinuantes: "Não se Conheça Lundu" e "Polca Lundu". A primeira, pelo próprio título, repudia a influência da dança negra e pretende por isso, constituir-se em gênero autêntico, o que não a impede de conter, em sua segunda seção, as abominadas sincopas e um tema folclórico de evidente influência portuguesa. A segunda polca, a "Polca Lundu", distancia-se do gênero. Não sei se a sua introdução sinfônica, de vinte compassos, teria algo a ver com o lundu-canção, influenciado pelo lirismo da modinha; mas é certo que essa introdução nos remete à atmosfera de Carlos Gomes e, mais especificamente, do Guarani.

# Manufacture d'Instruments de Musique

# LE M

Anexo 2

**BOIS & CUIVRE**  
Système "PROTOTYPE"

ADMINISTRATION F

Paris - 64, Rue Joi

**F. BESSON**  
(M<sup>ME</sup>. F. BESSON)  
**96-98, Rue d'Angoulême, PARIS**

Fournisseur des Armées, Marines, Conservatoires, Grands Orchestres, Harmonies artistes de l'Opéra, de la Garde Républicaine et des Ecoles de toutes les Nations.

### DERNIÈRES CRÉATIONS :

CONTRE-TUBAS à 5 pistons pour grands Orchestres  
TUBAS à 5 et 6 pistons - CORNOPHONES (Nouvelles proportions) - Famille d'ALTOS-CORS - COR à 4 Pistons fixes - BARYTONS-BASSES - CORNET-TROMPETTE  
TROMPETTE BACH (fa aigu à ré naturel) - BUGLES  
"Extra choix" - CORNET "Spécial" si b et la, sans ton  
SAXOPHONES "Système perfectionné"

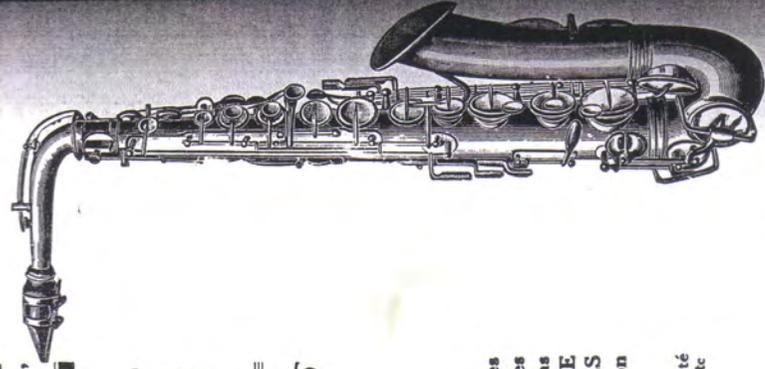
**SOURDINES** pour tous Instruments de cuivre, adoptées à la Société des Concerts du Conservatoire Colonne, Lamoureux, etc

*Catalogue franco sur demande*



66 Hautes Récompenses dans les Expositions Internationales  
**GRAND PRIX**  
PARIS 1900 à SAINT-LOUIS 1904 à LIÈGE 1905  
HORS CONCOURS  
BRUXELLES 1910 à TURIN 1911

M<sup>me</sup> F. BESSON, membre du Jury  
GRAND PRIX à STRASBOURG 1919



## Chenantais-Le Lyonnais

5, Rue Racine  
**NANTES**



VIOLON

# STEINWAY

## PIANOS.



# TABLATURE DE L'OPHICLÉIDE

1<sup>re</sup> Clé.



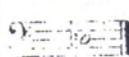
2<sup>me</sup> Clé.



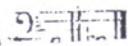
4<sup>me</sup> Clé.



9<sup>me</sup> Clé.

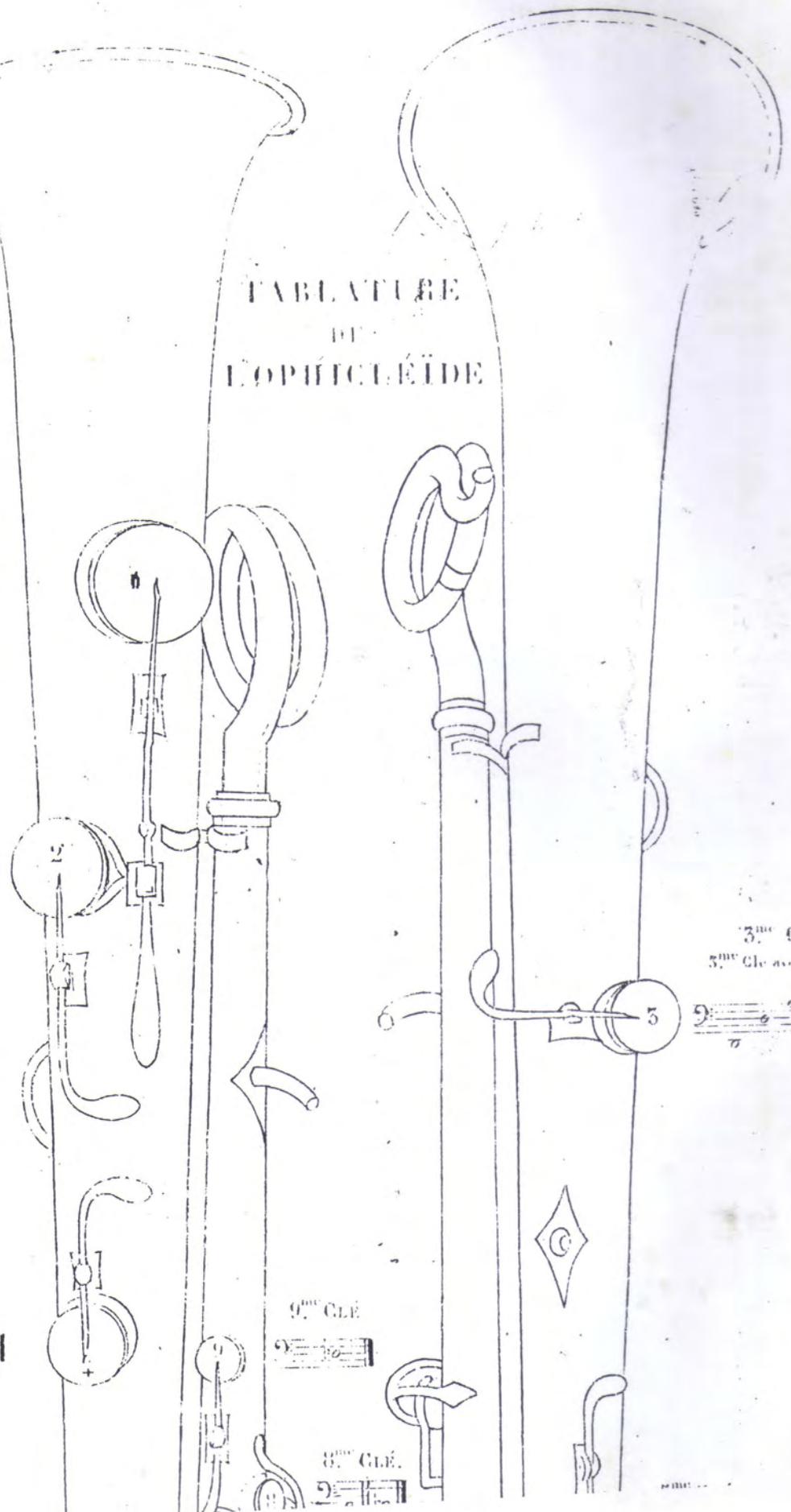
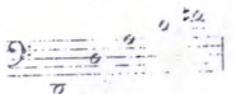


8<sup>me</sup> Clé.



3<sup>me</sup> Clé.

5<sup>me</sup> Clé avec la 2<sup>me</sup>



MÉTHODE

Complète

D'OPHICLÉIDE,

PAR

F. BERTH,

*Professeur de Musique au Conservatoire de Paris, et de l'École de Musique de la Cour de Rome.*

ET

CAUSSINUS,

*Professeur de Musique au Conservatoire de Paris.*

*Ad.* Cette Méthode est adoptée pour servir à l'Enseignement dans les Classes de Gymnase Musical, Militaire.

Price 18

PARIS chez J. WEISSONNIER, Éditeur de Musique, Rue de la Harpe, 22.

1842



TR.144



1.02 1964

# TABLATURE DE L'OPHICLÉIDE

1<sup>re</sup> Clé.



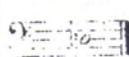
2<sup>me</sup> Clé.



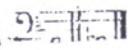
4<sup>me</sup> Clé.



9<sup>me</sup> Clé.

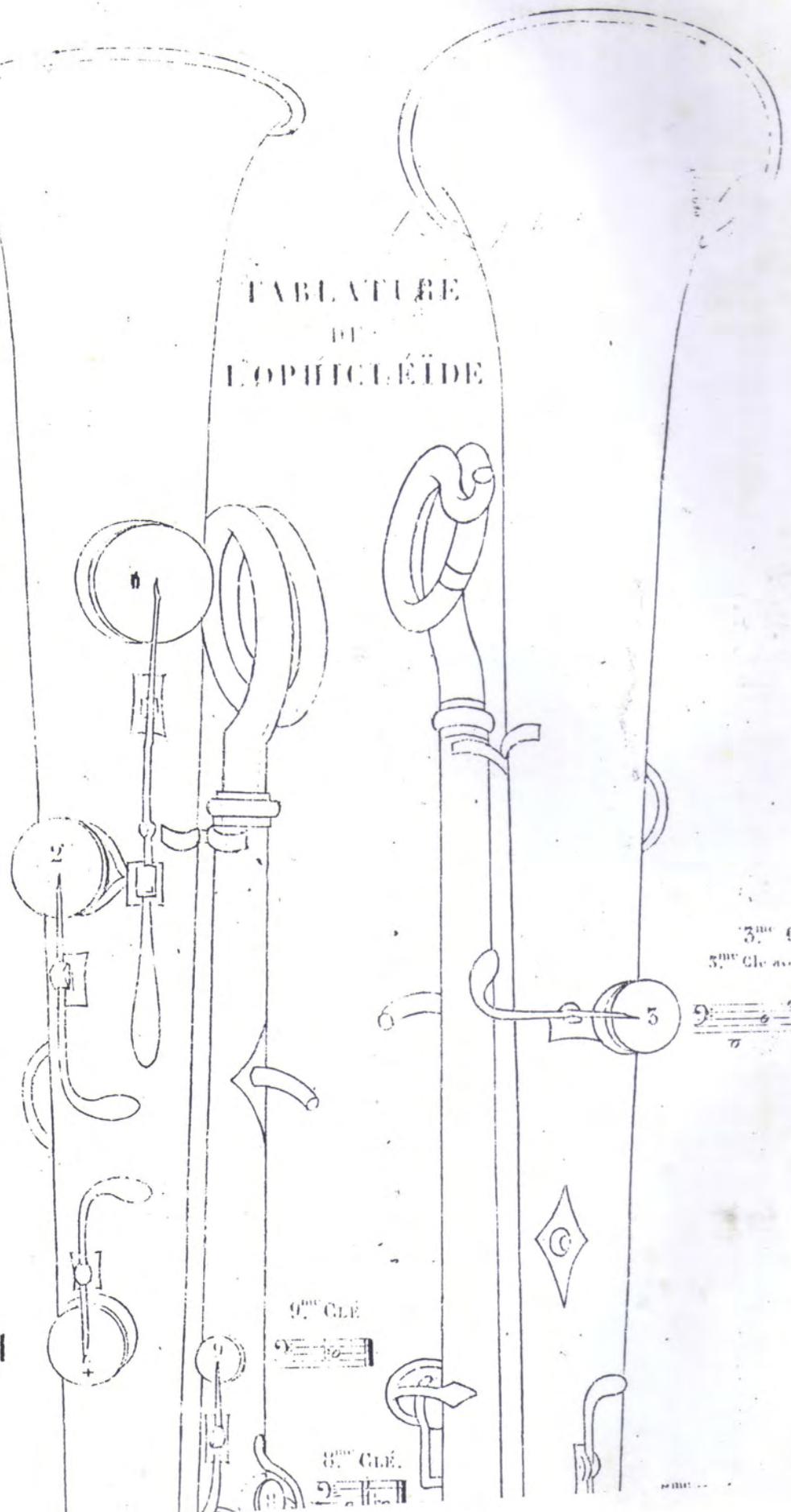
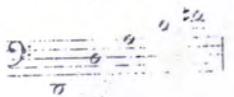


8<sup>me</sup> Clé.



3<sup>me</sup> Clé.

5<sup>me</sup> Clé avec la 2<sup>me</sup>





# THEATRE

...sautrement content de  
...être reçu à Edouard-  
...c'est un contentement  
...de voir à quel degré  
...Paris à l'annonce des  
...Muenchrope, promises  
...et sur un théâtre libre  
...  
...-il, sans exemple  
...-la me plaît.

...en a été excitée de  
...Alph. Franck a décidé  
...seraient reçus, indivi-  
...à la représentation du  
...présentation de leur

...chef-d'œuvre de la  
...sera donné vendredi pro-  
...dont la presse a  
...discutable : Mme Riffel-  
... : Mlle Jane Laval,  
... : Mlle Harambourte ; MM.  
... : M. Rouard, qui obtint  
...classique, le même  
...dans le fantasiste Pe-  
...apprivoisée.

...aise, on répète active-  
...M. Edmond Guicard.

...ministre de l'instruction pu-  
...Albert Lambert, Geor-  
... : M. Dallos, de Max, Léon  
...Weber, sociétaires de la  
...sont nommés membres  
...pour l'année 1922.  
... : Mlle Marie Leconte  
...membres suppléants du mé-

...comité pour l'année 1922  
...signés par l'assemblée gé-  
...sont : MM. Léoné  
...membres titulaires :  
... : M. Guy, comme mem-  
...sup-

...de Louise, à l'Opéra-Co-  
...particulièrement belle.  
... : Mlle Carré qui, à la di-  
... : Mlle Charpentier, avait  
...Louise, ayant comme par-  
... : M. Tenor Trantoni, M. La-  
... : Mlle Calvet dans les  
... : Mlle Albert  
...à la représentation, assu-  
...au pupitre du plus

...se reparaitra ce soir dans  
... : Mlle Mathieu et M.  
...interpréteront avec lui les  
...de l'ouvrage de Puccini.  
... : M. l'orchestre.  
... : Mlle Lyrrique, qui termine  
...série de ses représenta-  
... : Mlle à l'Opéra-Comique le

...la Vie d'une Femme.  
... : Mlle Catulle-Mendès dans la

...le loisir d'une longue étude  
... : Mlle Je ne dispose que de  
... : Mlle Le temps de dire que c'est  
... : Mlle et éternel ! On voit que  
... : Mlle insubilité, sans craindre les

... : Mlle dans l'Homme Li-  
... : Mlle représentation, il y a trois  
... : Mlle chef-d'œuvre ; il n'est pas  
... : Mlle affier cet ouvrage d'un mal-  
... : Mlle temporaire dont la Comédie-  
... : Mlle s'en souvient, consacrer par  
... : Mlle tal des enfants le mérite per-

charme de la partition, d'une qualité rare, interprétée par des artistes tels que : Mme Brigitte Régent, M. Francell, M. Rollin, Mlle A. Alvar et M. Massart ; si l'on y joint l'agrément d'une mise en scène somptueuse et l'exquise vision que nous offrent des décors qui sont de véritables œuvres d'art, on s'explique aisément le grand et légitime succès. Succès d'ailleurs constaté par toute la presse. de *Monsieur l'Amour*, la nouvelle opérette qui peut être vue par tout le monde et que tout le monde voudra voir.

Il convient enfin de rappeler que son nouveau tarif des places fait désormais de Mogador le théâtre le meilleur marché de Paris :

Loges et Fauteuils de Corbeille : 20 fr. ; Orchestre 1<sup>re</sup> série : 15 fr. ; 2<sup>e</sup> série : 11 fr. ; 1<sup>er</sup> Balcon 1<sup>re</sup> série : 13 fr. ; 2<sup>e</sup> série : 8 fr. 50 ; 2<sup>e</sup> Balcon 1<sup>re</sup> série : 7 fr. ; 2<sup>e</sup> série : 5 francs.

Au Théâtre Danton (7, rue Danton). Une sacrée petite blonde poursuit sa carrière triomphale, toujours interprétée par ses remarquables créateurs : M. Victor Boucher et Mme Jane Renouard, acclamés tous les soirs.

Location : Louvre 36-74.

Six dernières soirées et deux dernières matinées de *Une sacrée petite blonde*. Mme Jane Renouard, directrice du Théâtre Danton, désireuse de faire entrer au répertoire de son théâtre le *Bonheur de ma femme*, l'amusante pièce de MM. René Pèter et Maurice Soulié, vient de décider de donner une série de représentations de ce grand succès qui sera joué par ses principaux créateurs : M. Victor Boucher, Mme Jane Renouard, M. Barral, etc.

La répétition générale aura lieu mardi 21 février.

A la Maison de l'Œuvre.

Pendant toute la période de relâche, qui s'étendra jusqu'au 17 courant, on pourra retrouver ses places pour *Ubu Roi*. La première aura lieu le 17 en soirée. Le 18, en soirée, répétition générale pour la presse.

Au Théâtre Caumartin, 25, rue Caumartin.

*Le Poutiller*, de M. Tristan Bernard, est joué le soir devant une salle enthousiaste, qui ne ménage pas ses applaudissements aux interprètes et se divertit follement aux bons mots et aux situations drôles de cette gaie comédie.

*Et cum spiritu tuo*, de M. Jean Bastia, qui commence le spectacle, assure aussi dans une large part le succès de la soirée.

Les obsèques de M. Paul Mounet, secrétaire de la Comédie-Française, chevalier de la Légion d'honneur, ont été célébrées hier matin, à onze heures, au temple de l'Oratoire.

Le service funèbre était présidé par le pasteur Roberty, qui fit l'éloge du défunt et commenta le thème de la vanité des choses humaines.

Puis M. Emile Fabre lut à son tour un éloge de Paul Mounet, dont nous extrayons ce passage remarquable :

Aimant passionnément la vie, il lui avait tout demandé et elle lui avait tout donné. La nature lui avait dispensé ses dons, il était beau, virtuellement beau, de cette beauté qu'Alcibiade a précisée, pour la régularité des formes et l'accord des membres, à son Achille célèbre. Il avait une santé splendide, qu'aucune fatigue ne pouvait ébranler, une telle surabondance de forces que, par un phénomène d'irradiation, il projetait autour de lui des effluves magnétiques, sortis de tous ses pores. Enfin, il fut éminemment doué pour l'art vers lequel il se sentit attiré, il y obtint de si grands succès étonnants, il atteignit à la célébrité, N'ayant pas raison de dire qu'il fut un mortel privilégié. Il laisse de lui une grande, une belle image, l'image de cet Hercule, qu'il incarnait dans Alceste, type magnifique de bonté, de joie, de retentissant d'une gaieté sonore qui ébranle jusqu'aux voûtes du ciel, luttant infatigablement pour à travers le monde l'éternelle justice, et dans son intrépidité, se mesurant avec Thémis même, et la faisant plier sous son genou et l'embrassant, l'in-demi-dieu de l'Olympe grand fait homme, tel nous apparaît Paul Mounet.

Après M. Emile Fabre, M. de Périgny,

## Spectacles & Concerts

### LES BATUTAS

Cet extraordinaire orchestre brésilien, unique au monde, d'une gaieté endiablée, composé de virtuoses surnommés les rois du rythme et de la Samba, joue tous les jours aux théâtres et aux soupers de Shéhérazade, 16, faubourg Montmartre. Direction Duque.

### Aujourd'hui

Au Palais de Glace (Champs-Élysées), l'endroit le plus chic de Paris. Patinage, Sports, Attractions, Salon de thé, les deux orchestres Marchetti et Grachi.

Chez Sheherazade, dans son palais des Mille et une Nuits, 16, faubourg Montmartre (Tél. Louvre 09-14). Thés, dîners, soupers, grands et petits salons. Direction : Duque.

A l'Olympia (2 h. 30), à la Salle Marivaux (2 h. 30), même spectacle que le soir.

### Ce soir

Aux Folies-Bergère (Gut. 02-50), à 8 h. 30, *Folies sur folies*, nouvelle revue à grand spectacle en 2 actes et 40 tableaux, de Louis Lemaire.

A l'Olympia (Central 44-68), à 8 h. 30, Germaine Revel ; Isabilla Ruiz ; Thérèse-Benz et son éléphant ; les Petites Cardinal ; 10 attractions. Théâtre de 5 à 7. Entrée 3 f.

Au Casino de Paris (Cent. 86-35), à 8 h. 30, la revue *Paris en l'air* ! (Mistinguett, Boucot, Earl Leslie, Oy-Ra, Randall, Myro, Louvian, Dubas, Raina et Dudard et Millon).

Au Concert Mayol (Gut. 68-07), à 8 h. 30, la grande revue *Paris Scandales* : 25 tableaux, 150 artistes, 600 costumes ; le *Palais des Visions* (Trouhanova).

A Ba-Ta-Claan (Ruj. 30-12), à 8 h. 30, *De toutes les couleurs*, revue de Roger Perrod et Georges Dolley (Arlet, Laubin, C. James, G. Lambell, la Padowa, Malstzoff).

A la Cigale (Nord 07-60), à 8 h. 30, *Baignolles-Cigale-Odéon*, revue de MM. Clément Vautel et Max Eddy (Gémier et G. Delmarès, Bertie Plantade et 10 vedettes).

A la Gaité-Rochecouart (Trud. 08-23), à 8 h. 30, *On y remonte* (Marguerite Deval, Dorville, Saint-Granier, Gabaroché, Mèrel, Ch. Martens, Reine Guyot et Fabris).

A l'Alhambra (Ruj. 0-10), à 8 h. 30, les Frères Hanlon, Gobert Belling, les Famedes Mexicains Mijares et les 3 Frères Huxter et 8 autres attractions.

A la Salle Marivaux (Louv. 06-99), à 8 h. 30, *l'Admirable Crichton*. Intermède musical : *Rapsodie basque*, de G. Pierné. *La Quatrième alliance de dame Marguerite*.

A la Chaumière (Marcadet 07-05), à 9 h., Ombres de Pierre Veber ; *Et pour quoa ?* Martini, Chepfer, Ferny, Weil, Max Hely et Sirey.

Aux Noctambules, r. Champollion (Quai Latour 42-34), à 9 h., Privas, Hyspa, Jack Cazot, de Buxeuil, Devilliers, Vallier, *Ilors Goncourt* (Niethe, Tussy et Janny Raxon).

A la Lune Rousse (Trud. 61-92), à 9 h., Bonnaud, Hyspa, Michel, Secrétan, Clérouc, Spark, de Soutter. — *Pour désarmer* ! revue (Miles Lucy Pezet, D. Cain et M. Spark).

A la Boite à Fursy (Cent. 57-44-27, Bd des Italiens), à 9 h., les chansonniers et la nouvelle revue : *Faites des enfants* ! de MM. Fursy, Paul Marnier et Maurice.

Au Perchoir (Berg. 37-82), à 9 heures, *Paris la nuit* (J. Bastia, Lisette de Beer, Hally Lurgan, Efrénova, Gabriel Frère, Simone Barly, Géo Lastry, J. Lemarguy).

Au Moulin de la Chanson (Trudaine 69-67), à 9 heures, *Tru-dé-dé-ri-dé-ra*, revue nouvelle (Allens, Delphin et J. Marsac).

Au Cirque de Paris (Saxe 31-90), Ecole-Milbamp, à 6 heures, de l'Opéra, 8, de l'Étoile, 6 de Montparnasse ; tous les soirs ; matinées jeudi, dimanche et spectacle uniaq.

Au Moulin-Rouge (Place Blanche), à 4 h. 30

Théâtre des Champs-Élysées. Concerts Pasdeloup, sous la Rhené-Baton.

Festival de musique belge à l'usage de S. Exc. le baron Edouard d'Hestroy et avec le conc Wybauw-Delilleux, cantatrice Concerts du Conservatoire royal, et de M. Ch. Scharres, professeur, professeur au Conservatoire de Bruxelles.

### Au programme :

Fantaisie, pour orchestre, sur pulaires angevins (G. Loku) ; (a) l'opérateur du Bois, directeur (valeur royal de Bruxelles) ; Y. Delilleux ; Concerts, pour piano Ch. Scharres, professeur au Conservatoire de Bruxelles ; M. Ch. Scharres et *Dorothée*, ouverture pour le dr Albert Dupuis, directeur du Conservatoire ; de M. Fleau, de les Co Verviers ; de l'Église, de l'Église de Basse ; Mme Wybauw-Delilleux, danse Joseph Jongen ; *Fantaisie*, populaire wallon (Théo Ysaÿe).

Toutes ces œuvres, sauf la Loku, sont données en premier Paris.

### Aux Concerts Lamoureux.

Dimanche prochain, Salle Paul Paray dirigera la *Symph* (Chausson) ; le *Péri* de Paul Duruflé ; sur des chan d'Henri Rabaud, M. Ch. Gauvain-Comique, chantera quatre près l'Intermezzo d'Henri He musique par M. Guy Ropartz. Boucherit, l'éminent violoniste sera un *Concerto* de Haydn et audition, une *Fantaisie* pour chestre de M. Philippe Gaubert.

Jacques Thibaud jouera chait 21 février, à la Société que, Salle Gaveau, les *Conce* Bach, *mit bémol* de Mozart, et thoven, avec l'Orchestre Colon M. Pierné. Places de 6 à 25 francs, distribution, 47, rue Blanche, chez Durand.

Mlle Marcelle Brillot donne de piano mercredi soir, 22 fév Agriculteurs ; *Fantaisie* et *Fug* Variations de Beethoven, Tre Mendelssohn, *Napoli* (Liszt), la *Nuit* (Ravel), etc.

Billets de 5 à 15 francs chez salle et au Bureau internati cers.

Le célèbre violoniste Toschi

## FIGARO COURSES A VINC

Aujourd'hui, à 1 h. 45. Course : Gagnants du Figaro :

Prix de Montfort : Sain, Sirey, Prix de Boncourt : Karabin, Sa, Prix des Palmes : Rose Van Nô.

Prix de Bagnone : Serzalouge, Prix de Bellart : Gessa, Gessa, Prix de Montbéliard : Riffe, Roy, Prix de Montpeller : Quéous Le.

### DEUX GRANDES RÉUNIONS

## L'assaut du Cercle

Vendredi dernier, dans le c éminent de la salle de théâtre c rencontres — ce qui est un p se dérouleront, aux trois amie bedante assistance.

On souhaiterait, cependant, du succès remporté par le te

Anexo 6

la danse à la mode la Samba Brésilienne

P487

# BATUTAS

PIXINQUINHA

Samba Danse Brésilienne

LE PLUS GRAND SUCCES DU CELEBRE ORCHESTRE BRÉSIL

LES BATI  
SHEHERA



Par

# G. J. J. J. J.



LA DAISIENNE  
EDITION MUSICAL

M784.3

Ao bom amigo DUQUE Offerece o Autor

# BATUTAS

PIXINQUINHA

CRÉATION DUQUE

SAMBA

G. SMET

Moderato

Two systems of piano introduction. The first system is in 2/4 time, marked 'Moderato' and 'f'. The second system continues the piano introduction with similar rhythmic patterns.

Vocal line with lyrics: *Nous sommes Ba tu-tas Ba-tu-tas Ba-tu-tas, Venant du Bré-sil i-ci tout*

Vocal line with lyrics: *droit Nous sommes Ba-tu-tas Ba-tu-tas Ba-tu-tas Faisant tout le monde danser le sam-*

Piano accompaniment with first and second endings. The first ending is marked '1<sup>a</sup>' and the second ending is marked '2<sup>a</sup>'. The tempo remains 'Moderato'.

Copyright 1922 by LORETTE  
LA PARISIENNE Edition Musicale  
59, rue Caulaincourt, Paris.

G. 28. S.



TOUS DROITS D'ÉXÉCUTION PUBLIQUE REPRODUCTIONS  
ET D'ARRANGEMENTS RÉSERVÉS POUR TOUT PAYS

Lesamba se dan.se toujours en ca . den.ce Pe.tit pas par

ci Pe . tit pas par là, Il faut de l'ai . san.ce Beaucoup d'é . lé . gan.ce Le corps se ba .

.lan.ce dansant le sam . ba La musique est simple maîtres ryth . mi . que Nous sommes cer . tains

que ce . la vous plai . ra, Nous sommes Ba . tu . tas Ba . tu . tas u . ni . ques Pour fai . re le

mon . de dan . ser le sam . ba

DC  
al ⊕

*Cette danse peut se  
jouer plusieurs fois*

# A musica brasileira no Velho Mundo

## A orchestra sul-americana do maestro Romeu Silva

Os leitores da A NOITE têm visto o trabalho que nos merece o trabalho propagador das nossas coisas, dos nossos costumes fora dos limites territoriaes brasileiros e sempre um ensejo de reclamo, no

principalmente o convite da orchestra "Sul Americana", para figurar na quinzena dos "Grandes Nobres de Hespanha", temporada dedicada aos reis, os quaes se impressionaram bem com a musica brasileira, ca-



Romeu Silva, Francisco Marti, H. Rico e Bibiano Miranda em cima; Luiz Lopes, Henrique Plunhars, Fernando Albuquerque e Mauro Silva.

qual se deve o amparo moral e, se possível, material, mórmente quando elle vem directamente elevar-nos o nome no melhor e no mais gentil conceito do mundo.

Romeu Silva daqui partiu, com os demais patricios nossos, que constituem o formoso conjunto denominado orchestra "Sul Americana", ha cerca de dois annos e meio.

Em constantes cartas, que nos têm sido, pelo maestro patricio enviadas, registamos continuamente os mais honrosos contratos com que se premia o esforço dos musicos brasileiros, na velha Europa. Desde quando elles empolgaram os auditorios portuguezes de Lisboa e Porto e, dali os de Hespanha, França, Italia, Hollanda, Alemanha, Austria e tantos outros, destas columnas registamos os contratos e os successos, mas de todos Romeu Silva, particularmente, nos deu contas preciosas.

E a imprensa do Brasil soube sempre destes successos agradaveis, observando pri-

vaeristica, da qual alcançou exito extraordinario o "Chua-chua".

A orchestra está assim organizada: Romeu Silva, maestro chefe; Francisco Marti, pianista; H. Rico, saxophone, clarinette e flauta; Bibiano Miranda, violão, bateria e dansarino; Luiz Lopes, cavaquinho, violão e banjo; Henrique Plunhars, sonsaphone e trombone; Fernando de Albuquerque, banjo, violão, cavaquinho e principal cantor e Mario Silva, trompettista.

A orchestra está, presentemente, em Bruxellas, na Belgica, de onde partirá brevemente para Rotterdam, na Hollanda.

Vae assim o Velho Mundo conhecendo, para deleite proprio, como preciosa variedade de seus programmas mundanos, a musica caracteristica brasileira, no seu esplendor, no seu ritmo, no seu encanto sentimental, magnifico.

A A NOITE recebeu um retrato, offerecido por todos os membros da orchestra brasileira, como se vê na gravura acima.

Como vim relat grandes f Vôo, real Portugal, de hoje v tecimento naes

Dado a te fidalgo negado e rador do classica

mo o m chaste. Chyparuz provocou da confr seguldo tres magi erador e mais outi dor que

Aprazac disputa e 25 alvos e soffreu e lestia que

Restabe torneio r exito res vilhoso

Vinte pedana, l forma: r cido renc Cinco so niors, nã becar co não logr tos apro a titulo valiosos juniors.

Com a nas com